



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Storia, Beni Culturali e Studi Internazionali

Ciclo XXXIV

TITOLO TESI

"Everybody is welcome".

Un'analisi etnomusicologica del *sacred harp singing* e un percorso storico nel movimento del Sacred Harp in pratiche locali e scenari transnazionali

Settore/i scientifico-disciplinari di afferenza

L-ART/08

Presentata da:

Delia Dattilo

Tutor

Prof. Ignazio Macchiarella

Esame finale anno accademico 2020/2021

Tesi discussa nella sessione d'esame febbraio 2022

Indice

Ringraziamenti	7
Introduzione	8
 1. Metodologie, storie, prospettive	 15
1.1. Determinare il campo di ricerca.....	17
1.2. Incontrare le comunità.....	19
1.2.1. Sul campo.....	23
1.2.2. La ricerca sul campo “virtuale”.....	24
1.3. Persone, relazioni, frontiere.....	26
 2. Sul campo: chi canta e perché	 30
2.1 Introduzione al fieldwork.....	30
2.1.1. I gruppi di Sacred Harp Singing in Europa.....	37
2.1.2. Singing the Shapes.....	44
2.1.3. Gerarchie	46
2.2. Minutes: scrivere la storia.....	50
2.3. Tipologie di singing.....	52
2.3.1. “Social meeting” e “dinner-on-the-ground”.....	60
2.4. Ricerche e approcci recenti: “To make the tradition more traditional”.....	66
2.4.1. Etnografie e osservazioni partecipate.....	69
2.5. La comunità non è un'isola.....	71
2.6. Saperi e competenze.....	75
2.6.1. Cantate Commuck! Cantate per Brothertown!.....	75
2.6.2. L'eredità di Judge Jackson.....	80
2.6.3. <i>The Shenandoah Harmony</i> : un nuovo libro per la comunità "fasola".....	81
2.7. Amatoriali?.....	84
2.8. Un gruppo locale “particolare”: Sacred Harp Singers of Dublin.....	87
2.8.1. Imparare.....	93
2.9. Occupare lo spazio.....	99
 3. Esperienze di ricerca. Come e quando si canta	 103
3.1. Keyer.....	103
3.2. Leader.....	113

3.2.1. Gestualità nel leading.....	117
3.2.2. Il gioco delle parti.....	118
3.2.3. Sound gesture.....	119
3.3. Il tempo.....	124
3.4. “Come ci immaginano gli altri”.....	128
3.5. Essere in pochi. Un “regular singing” a Dublino: (parte I).....	130
3.6. Essere in pochi. Un “regular singing” a Dublino (parte II): prepararsi a un all-day.....	138
3.7. “Dispersed harmony”: oralità.....	141
3.8. “Dispersed harmony”: scrittura.....	147
3.9. Narrative: “come ci immaginiamo”.....	158
3.9.1. “Problem songs”: questioni identitarie.....	165
3.10. «Ever-expanding geography»: la fondazione di nuovi gruppi.....	167
3.11. Place-making, soundscape e virtual communities.....	169
3.11.1. Place-making collettivo: Cork Convention.....	171
3.11.2. Sense-making temporaneo: First Florence Frienzy Fasola.....	176
3.11.3. Soundscape nella dimensione individuale.....	180
3.11.4. Soundscape nella dimensione virtuale: simulazioni e simulacri.....	182
4. Storiografie del Sacred Harp.....	189
4.1. Studi pregressi (1850-1900).....	189
4.1.1.«The unscientific South».....	193
4.1.2. Old & New Way.....	198
4.2. Esperienze (1900-1930).....	202
4.2.1. Verso la discografia.....	211
4.3. White Spirituals nelle ricerche di George Pullen Jackson e Alan Lomax: scritti e registrazioni (1930-1960).....	218
4.3.1. “A pure accident”.....	223
4.3.2. Fasola Folk.....	224
4.3.3. White and Negro Spirituals.....	224
4.3.4. American Music.....	226
4.3.5. George P. Jackson e Alan Lomax: Alabama Sacred Harp Singing Convention 1942.....	232
4.3.6. “Southern Journey”.....	236

4.4. Tra ricerca sul campo e discografia (1950-60).....	239
5. American Psalmody: New England (1650-1770).....	247
5.1. "American Psalmody" (1650-1770).....	248
5.1.1. Puritan Psalmody: Sternhold & Hopkins, Este, Ainsworth, Ravenscroft, Playford.....	249
5.2. “New Way” vs “Usual Way”: il movimento del “Regular Singing”.....	256
5.3. Lo sviluppo del “Core Repertory” (1710-1770)	276
5.3.1. «This substituted letters for notes»: John Tufts.....	277
5.4. Regole e Competenze.....	285
5.4.1. «Make yourself Master».....	289
5.4.2. Forme e strutture del “Core Repertory”	291
6. American Harmony: persone e movimenti (1770-1870).....	302
6.1. L'importanza della competenza.....	302
6.1.1. «Delightfully secular».....	305
6.1.2. «Both in Old and New England».....	309
6.2. «The Makers of the Sacred Harp» (1770-1830)	324
6.3. “Above all sing spiritually”: Il Grande Risveglio.....	333
6.3.1. “You sing like a Primitive”: i <i>camp meeting</i> in Inghilterra e America....	338
6.3.2. Il declino dei <i>camp meeting</i>	348
6.4. <i>Camp Meeting Songs</i> nei “Ruggenti Quaranta”	351
6.5. Tipologie di <i>camp meeting song</i>	357
7. American Folk Songs: migrazioni e nuove comunità.....	372
7.1. Ballads e Folk Songs dall'Europa.....	374
7.2. Drinking Song vs Temperance Song.....	380
7.3. <i>Secular tune</i> in musica sacra e propaganda elettorale.....	388
7.4. Americana. Le tante strade di un <i>folk tune</i>	397
7.5. Solo e multipart.....	405
7.6. Religious Ballads.....	414
7.7. Tune Families.....	424
Conclusioni e ripartenze.....	431

Documenti sonori.....	440
<i>Regular singing; all-day singin; singing lesson; convention.....</i>	<i>440</i>
Documenti sonori privati, online singing (Zoom).....	451
Documenti video.....	451
Interviste online.....	453
Materiale multimediale.....	453
 Riferimenti discografici.....	 454
78 rpm.....	454
Long Playing.....	458
Compact Disc.....	458
 Estratti sonori e audiovideo da QR Code.....	 460
 Bibliografia.....	 465

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore tutti i cantanti che ho avuto il privilegio di conoscere. In modo particolare i miei amici: Dermot, Niamh, Althea, Derek, Connie, Emily, Peter, Seth, Anna, Eimear, Ailish, Steph, Desmond, Claire, John, Tara, Ewa e, in generale, i Sacred Harp Singers of Dublin. Sono grata, inoltre, a chi ha supportato il mio studio anche a distanza. Tutti hanno un posto speciale nei miei pensieri: senza la loro presenza e il loro sostegno non avrei potuto condurre questa esperienza di ricerca. Ringrazio per il sostegno quotidiano i miei amici tra Calabria e Sardegna.

Sono grata soprattutto alla mia famiglia, ad Anna Maria e Sergio, i miei amati genitori; infine, la mia più sentita gratitudine va a Marcella e Nanni.

A tutte queste persone io dedico il mio lavoro.

Nota per la fruizione dei file multimediali tramite QR:

Per visualizzare i contenuti multimediali dei QR Code, presenti in questo testo, suggerisco di scaricare una delle seguenti applicazioni:

- [Scanner App e Fax](#) (per Android)
- [Qrafter](#) oppure [QR Reader](#) (per iOS)
- [Code Two QR Code Desktop Reader](#) (per computer Windows)
- [QR Journal](#) (per Mac portatili)

Una volta eseguito il download, e inquadrando il codice, il lettore sarà condotto al link di riferimento.

Introduzione

Il *sacred harp singing* è una pratica di canto *multipart* a cappella, attualmente eseguita da migliaia di persone in tutto il mondo, in contatto fra loro come “sound group” (cfr. Blacking 1995, 232). È diffusa maggiormente nell'area anglosassone (Stati Uniti, Canada, Regno Unito e Irlanda) e in alcune zone dell'Europa settentrionale (principalmente Francia, Germania e Polonia).

Si tratta di una prassi altamente partecipativa, di fatto aperta a chiunque, per la quale non è prevista la presenza di ascoltatori o di un pubblico sul modello concertistico.

Nella sua singolarità esecutiva, e nella varietà dei significati acquisiti di cui si dirà più avanti, tale pratica ha incontrato una significativa rinascita e un diffuso interesse in Europa settentrionale e altrove.

Il *sacred harp singing* prende il nome da un omonimo movimento culturale (di matrice cristiana), sorto nel sud-est degli Stati Uniti nella seconda metà del 19° secolo, in seguito alla straordinaria diffusione di una raccolta di musica corale intitolata *The Sacred Harp*, compilata dal maestro di canto Benjamin Franklin White (1800-1879)¹ e pubblicata nel 1844.

Diffusa dapprima in Georgia e Alabama e, successivamente, anche in altri territori degli Stati Uniti, tale raccolta ha conquistato uno spazio privilegiato nell'ambito di un'ampia tipologia di libri di musica sacra per coro denominati *tunebook*, pubblicati in America sin dalla prima metà del '700: «(...) in these compilations are recorded music of the American people: the widely performed music of the church, the singing school and the outdoor camp meeting» (cfr. Eskew 1970, 19).

La prima edizione di *The Sacred Harp* è stata revisionata e ampliata tre volte (1850, 1859, 1869), sotto la diretta supervisione dello stesso B.F. White, e riesaminata nel corso del '900 (cfr. McKenzie 1989).

Sulla base della revisione di Thomas Denson², pubblicata postuma nel 1936, è stato progettato quello che, per il momento, è il volume maggiormente utilizzato dalle

¹ Benjamin Franklin White (1800-1879) originario di Cross Keys (Carolina del Sud) è stato un maestro di canto vissuto prevalentemente in Georgia (USA). Ha compilato e pubblicato la raccolta di musica corale intitolata *The Sacred Harp* (1844) insieme a Elisha J. King (1821-1844), suo giovanissimo collaboratore (Steel 2010, 3).

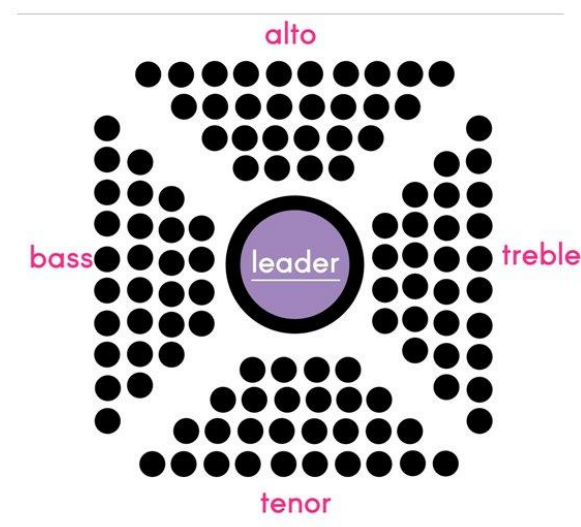
² Thomas Jackson Denson (1863-1935) è stato un musicista e maestro di canto nella tradizione musicale del Sacred Harp, nonché fondatore della Sacred Harp Publishing Company attraverso la quale, nel 1933, acquisisce i diritti di utilizzo dell'edizione *Original Sacred Harp* del 1911, per la cura di J.S. James. La revisione che porta il suo nome è stata pubblicata postuma, con il contributo di alcuni membri della sua famiglia (cfr. Steel 2010).

comunità musicali odierne: *The Sacred Harp 1991 Edition* , detto anche “Denson book” e da qui in avanti indicato come *The Sacred Harp* (1991).

Nella pratica attuale del *sacred harp singing* sono impiegati i quattro consueti registri della polifonia occidentale: *bass*, *tenor*, *alto* e *treble*; tuttavia, nelle sezioni di *tenor* e *treble* sono presenti sia voci maschili, sia voci femminili che eseguono le relative parti all'ottava grave (uomini) e all'ottava acuta (donne).

Dal punto di vista dello spazio prossemico, i cantanti si dispongono in un quadrato, definito *hollow square*, in cui ciascuna parte vocale occupa uno dei lati, secondo una disposizione precisa: *alto* di fronte a *tenor* e *bass* di fronte a *treble*. Le parti di *alto* e *bass* sono riservate rispettivamente alle sole donne e ai soli uomini, mentre *tenor* e *treble* sono, come dicevo, sezioni miste.

Non è contemplata la figura di un direttore o capo coro stabile, al contrario, durante ogni incontro ciascun partecipante, a turno, può occupare il centro dell'*hollow square*, coordinando il resto del gruppo attraverso gesti musicali codificati e trasmessi oralmente. In questo caso, i cantanti sono chiamati *leader*.



1. Rappresentazione dall'alto di un *hollow square*, della disposizione delle quattro parti e del/della *leader*.

Nella tradizione del *sacred harp singing* si utilizza il sistema di notazione definito *four shape*, diffuso in America sin dal 18° secolo. In tale sistema sono impiegate quattro denominazioni per identificare e intonare i sette gradi della scala diatonica: *fa* per il 1° e il 4° grado, *sol* per il 2° e il 5° grado, *la* per il 3° e il 6° grado e *mi* per il 7° grado. Allo stesso modo, per la grafia delle note si usano quattro forme (*shapes*) che corrispondono a ciascuna delle suddette sillabe: un triangolo per i *fa*, un ovale per i *sol*, un rettangolo per i *la* e un rombo per il *mi*.



2. Scala diatonica nella notazione *four shape*.

Nella pratica del *sacred harp singing*, oltre al *four shape* si utilizza, sebbene in misura minore, il sistema di notazione detto *seven shape*, diffuso in America nel 19° secolo. Quest'ultimo conserva la nomenclatura standard occidentale (a eccezione del *si* detto *ti*), ma presenta grafie diverse per ciascun grado della scala diatonica inglobando, in parte, i segni e la nomenclatura del sistema *four shape*.



3. Scala diatonica nel *seven shape system*.

Four shape e *seven shape* sono impiegati, più in generale, nello *shape note singing* e nella *shape note music*. Tali definizioni indicano rispettivamente dei modelli esecutivi e repertori musicali analoghi a quelli del *sacred harp singing*.

Ambedue i sistemi, inoltre, sono ancora oggi utilizzati con la stessa finalità per la quale sono stati concepiti: facilitare l'apprendimento della lettura musicale. Il solfeggio cantato, in particolare, è diventato parte costitutiva della pratica esecutiva nello *shape note singing*, tanto da essere indicato come *fasola singing* (*fa-sol-la*), nel caso in cui venga usata la notazione *four shape*, e *doremi singing* (*do-re-mi*) nel caso in cui si utilizzi la notazione *seven shape*.

Di fatto, quando si parla di *fasola singing* ci si riferisce al *sacred harp singing*. Storicamente, tale pratica si è sempre svolta nell'ambito di incontri a carattere locale, detti *regular* (o *weekly*) *singing*, e nel contesto di grandi *convention* annuali, della durata di due o più giorni, ospitanti persone e gruppi provenienti da varie regioni americane.

Nel panorama esecutivo attuale, le comunità che eseguono il *sacred harp singing*, fra Stati Uniti e nord Europa, replicano tali modalità di incontro promuovendo sia i propri *regular singing* locali, a cadenza settimanale, sia le *convention* e gli *all-day singing* annuali. Questi ultimi sono raduni della durata di un giorno, per molti aspetti analoghi alle *convention*. Entrambi sono incontri di carattere transnazionale, che prevedono la partecipazione centinaia di persone provenienti sia da Europa e America, sia da altre parti del mondo. In modo particolare durante le *convention*, le conoscenze acquisite da

ciascun partecipante in seno alla propria comunità locale, durante i *regular singing*, vengono messe in campo in un clima di grande eccitazione collettiva.

Il mio studio del fenomeno si basa su un approccio metodologico multiplo, tra bi-musicalità, osservazione partecipante e quella che potremmo definire etnografia ibrida (Przybylski 2021). Quest'ultima metodologia, tengo a sottolinearlo, è stata indispensabile dal momento in cui il *sacred harp singing* odierno si pratica sia di persona, sia in ambienti virtuali, che nel corso degli ultimi due anni sono stati maggiormente frequentati a causa dell'isolamento dovuto alla pandemia. Oltre a ciò, presento il movimento culturale del Sacred Harp da una prospettiva storica e storiografica, indicando gli elementi di continuità nella tradizione scritta e gli sviluppi di alcune pratiche musicali in contesti esecutivi analoghi a quelli del *sacred harp singing*.

La tesi, pertanto, è suddivisa in tre parti.

La prima, che comprende i capitoli 1, 2 e 3, consiste nell'esposizione della metodologia di ricerca e racchiude gli esiti della mia esperienza sul campo, condotta nel Regno Unito e in Irlanda, tra i mesi di giugno 2019 e marzo 2020.

Nel periodo sopraindicato, ho preso parte a diversi *regular singing*, organizzati a Dublino dai Sacred Harp Singers of Dublin (fra giugno e novembre 2019), a due *all-day singing*, svolti rispettivamente a Cork (agosto 2019) e a Londra (ottobre 2019), e alla grande *convention* europea che si svolge a Cork, regolarmente, dal 2010 (10th Ireland Sacred Harp Convention, febbraio-marzo 2020): l'ultima, prima delle chiusure forzate.

La partecipazione ai *regular singing*, in modo particolare, è stata fondamentale a comprendere in che modo la pratica esecutiva giochi un ruolo di primo piano nell'acquisizione di ulteriori competenze musicali, favorendo al contempo lo sviluppo di solidi rapporti interpersonali. In virtù della loro continuità, questi rappresentano un momento-cardine in cui costruire immaginari collettivi e affermare, periodicamente, la compattezza del gruppo.

L'approccio etnografico sul campo mi ha consentito di elaborare alcune interpretazioni della pratica odierna anche alla luce della graduale emersione di comunità virtuali che si accostano e si integrano a quelle propriamente fisiche.

La presenza sul campo e la successiva partecipazione online sono state ambedue essenziali per comprendere dinamiche diverse; nel secondo caso, ho assistito a discussioni collettive aperte in spazi dedicati alla comunicazione virtuale (tra forum,

newsletter e siti internet), esistenti da molto tempo proprio in virtù del carattere globale del movimento.

Nella seconda parte, formata dal solo capitolo 4, riorganizzo le indagini più significative sul *sacred harp singing*, nel contesto della musica sacra scritta e di tradizione orale nel nord America. L'esposizione si basa su una notevole bibliografia che comprende vari contributi di carattere storiografico focalizzati principalmente sulla diffusione della salmodia nel periodo coloniale (1620-1700) e sulla nascita delle prime scuole popolari di musica corale (dette *singing* o *sunday school*) nel New England (1700-1770).

Oltre a ciò, dedico un focus particolare ai risultati della ricerca sul campo condotta in Georgia da George Pullen Jackson, verso la fine degli anni '20 (cfr. Jackson 1933). Il suo apporto ha stimolato altri studiosi a ridefinire il *sacred harp singing* anche attraverso contributi discografici e di carattere documentario, prodotti a partire dagli anni '50. In ultimo, metto in evidenza alcuni studi recenti condotti da diverse prospettive, tra cui l'etnomusicologia, che coniugano l'analisi delle fonti all'osservazione partecipante.

Nella terza e ultima parte, che comprende i capitoli 5, 6 e 7, esamino la raccolta *The Sacred Harp* combinando lo studio della storiografia musicale e l'analisi dei principali *tunebook* pubblicati fra il 18° e il 19° secolo. Questa analisi serve a individuare il periodo di sviluppo della didattica musicale nelle *singing school* americane (1770-1850 ca.), attraverso cui si è articolato e diffuso un vasto repertorio di canti a cui hanno attinto i compilatori del tempo. L'edizione del 1991 di *The Sacred Harp*, infatti, include 554 canti, la maggior parte dei quali sono stati pubblicati tra la fine del 17° e del 19° secolo; la parte sostanziale di tale corpus è costituita da composizioni tardo settecentesche definite come il “Core Repertory” della musica sacra americana (Crawford 1984). Inoltre, sono presenti alcune tipologie di canti ispirati alla tradizione orale, tra cui: *camp meeting song* – diffusi nell'ambito di riunioni religiose all'epoca del Secondo grande risveglio (The Second Great Awakening) –, *ballad*, *drinking-* e *temperance song* di origine europea, e canti di propaganda.

In misura minore, *The Sacred Harp* comprende alcune armonizzazioni di *psalm-tune*, già presenti in salteri britannici del tardo '600 portati in America dai coloni europei. Questi ultimi, sebbene rappresentino una parte marginale del repertorio dei *tunebook* dal 18° secolo in poi, sono stati fondamentali per lo sviluppo e la continuità del *multipart singing* in ambito religioso.

L'espansione di questa prassi musicale e del suo repertorio da una regione geografico-

culturale specifica (il sud-est degli Stati Uniti) a un ambito globale è avvenuta non solo grazie alla circolazione in ambito discografico e (di recente) cinematografico, ma soprattutto per la continuità della pratica esecutiva, affidata a singole persone e a gruppi che ne assicurano, in vario modo, la trasmissione. La recente digitalizzazione di molti *tunebook* senza copyright e la riscoperta di queste fonti scritte da parte di alcune comunità rappresentano un impulso a vivificarne i contenuti (dentro e fuori la performance) alla luce di alcuni significati culturali attuali.

Capitolo 1. Metodologie, storie, prospettive

Molti studiosi del movimento del Sacred Harp in America hanno avuto, a loro volta, lunghe esperienze di partecipazione ai *singing*, maturate in qualche comunità locale. Di conseguenza diversi studi analitici, musicali e sociologici, sono stati condotti da persone in qualche modo già coinvolte nel movimento. In generale, compositori, arrangiatori, folk singer, studiosi di teoria musicale, esperti di musica sacra, etnomusicologi e sociologi hanno adottato il metodo dell'osservazione partecipata, fondamentale per poter discutere di *sacred harp*- e *shape note singing*.

Nell'ambito degli *american studies*, Kiri Miller ha fatto confluire analisi ed esperienze etnografiche condotte per oltre un decennio, a partire dalla sua ricerca dottorale, con la partecipazione a vari *singing* fra Stati Uniti ed Europa, producendo monografie e articoli esclusivi e innovativi. Altri studiosi e studiose, già esponenti in comunità locali, hanno intrecciato il proprio percorso accademico con l'esperienza nel movimento, approfondendo delle specifiche tematiche secondo varie prospettive disciplinari (Karlsberg, Eriksen). Oltre a queste figure altamente specializzate, ve ne sono altre all'interno del Sacred Harp che attualmente collaborano formando gruppi di studio e ricerca, continuando una narrazione collettiva del movimento attraverso la documentazione, la scrittura, e la ricerca filologica (Lueck 2017, 19):

European participants have only recently been included in publications intended for the Sacred Harp community-at-large (Gryszko 2011; Karlsberg 2011, 2012, 2013; Walker 2012; Wedgbury 2012; Titford-Mock 2013; Brown 2014; Lueck 2014; Witt Duarte 2014), and have found their way into only three available scholarly sources—two M.A. theses in ethnomusicology from Ireland, and a chapter in an edited book authored by me (Wedgbury 2011; Wise 2012; Lueck 2015).

Le ragioni di chi canta il (e nel) Sacred Harp sono davvero varie, anche se spesso si sente dire dagli stessi esponenti che il motivo principale sia quello di condividere momenti di gioia collettiva, costruire o rinsaldare amicizie, stringersi intorno a un repertorio particolare che si sente come parte di una ampia e diversificata tradizione musicale in cui si ritrovano frammenti della propria biografia o della cultura familiare; oppure, più semplicemente, per il desiderio di condividere le proprie esperienze personali insieme a un gruppo di persone estranee a contesti domestici, familiari, lavorativi etc.

Il tema del viaggio, anche se è molto sentito e partecipato, non è riconosciuto da tutti allo stesso modo, proprio Kiri Miller ne ha discusso ampiamente nella sua monografia *Traveling Home* (2008). Ci sono “travelers” come pure persone che non si spostano necessariamente dalla propria comunità ma che considerano la comunità stessa un ambiente espressivo di comfort. In un senso o nell'altro, è intorno al repertorio che si costruiscono vicende, immaginari ed esperienze, si consolidano vecchi rapporti e se ne costruiscono di nuovi: in questi ambienti si costituiscono idee e giudizi influenzati dall'iconografia dello spazio di comunità, dalle dinamiche che si creano tra le persone, dal significato che ognuno attribuisce a canti e musiche specifiche. Nel contesto dei *singing* si ricevono e trasmettono conoscenze legate all'apprendimento di gesti musicali e para-musicali, inoltre, vengono impiegati codici comunicativi che regolano e coadiuvano i gruppi. Il repertorio, che nella maggior parte dei casi si fa coincidere con l’“oggetto-libro” *The Sacred Harp* (1991), è sentito ed esplorato, da un lato, come un prodotto della storia – un contenitore di storie ed espressioni percepite come ancestrali e familiari – dall'altro, è esperito come strumento per rafforzare e confermare a gruppo cui si appartiene la propria identità culturale.

Tra cantanti e gruppi degli Stati Uniti del nord è diffusa l'idea di una maggiore autenticità dei contesti performativi nelle comunità degli stati del sud e, in particolare, del sud-est (Texas, Georgia, Alabama, Louisiana); allo stesso modo, però, alcuni protagonisti della scena settentrionale statunitense guardano al movimento europeo (e all'Europa in generale) come il “continente delle origini”. Sul versante opposto, per alcuni europei il *sacred harp singing* “americano” e i suoi connotati musicali (*dispersed harmony*, canto congregazionale e impiego di *folk tune*) rappresentano gli elementi di continuità con la tradizione musicale non solo delle isole britanniche, ma, più in generale, del Vecchio continente. Negli ultimi anni, e attraverso alcuni giovani esponenti residenti in Europa, si è ricreato un interesse per la *west gallery music*:

My family does not sing sacred harp, my dad is a blue grass guitar player, he plays American traditional music, and mother loves classical music, so I grew up listening to those, a lot. (...) so I think I was a little bit already heading into this... this kind of music. I work as an actor and performer, also do some puppeteer work, and I started singing in 2016 in the north-east Kingdom, which is a very small part of Vermont. I was apprenticing at a theater company called Bread and Puppet theater, and it's run by Pete and Elka Schumann, and they have a weekly singing there, every week. And in the summers they have so many people coming up for performances, so many apprentices. There're regular weekly singings, easily forty people, so it's just an incredible way to start, because you're in a dept barn – this is the performance space – and the walls are all covered with puppets all way up to and across the roof and everywhere

around you, and there are forty people drinking out of a terrine. I was just introduced to this music that way. I started singing treble. The Bread and Puppet theater I would say was part of the 70s folk movement, so part of that folk revival. A lot of singers in the north-east (in New England) became sacred harpers somehow through them. There's a group in east Massachusetts with Tim Eriksen (the Northern Harmony) and then there's Bread and Puppet Theater (The Word and Mouth Chorus) who took the songs all the way across the States. I was very struck when I came to Europe, and started singing in Paris. I remember people who learned the sacred harp or got involved in it to The Word of Mouth chorus — which is all Bread and Puppet “people”, when they were on tour together.³

Questi legami e connessioni sono tenuti insieme anche dall'idea e dalla pratica del viaggio e dello scambio culturale fra persone e gruppi di persone non necessariamente connesse da legami di parentela e amicizia.

1.1. Determinare il campo di ricerca

Il mio primo approccio al movimento del Sacred Harp è avvenuto nel 2012 per la stesura di una parte della tesi di laurea specialistica, incentrata sulla raccolta discografica *Anthology of American Folk Music* (Folkways Records, 1952) contenente alcune incisioni in 78 giri degli Alabama Sacred Harp Singers e della Middle Georgia Singing Convention (1928). In seguito a questa ricerca ho conosciuto virtualmente Annie Grieshop, tecnica riparatrice di pianoforti e *sacred harp singer* dell'Iowa, Jesse Pearlman Karlsberg, PhD, dottorando in quegli anni, oggi professore associato al dipartimento di musica della Emory University e direttore della rivista online *Sounding Spirit*, e Magdalena Gryszko, *sacred harp singer* della comunità di Varsavia. Ciascuno, al tempo, mi ha dato delle indicazioni preziose su libri e siti internet ufficiali per la consultazione, oltre che su persone interne al movimento che avrei potuto contattare per approfondire l'argomento. Sempre grazie a internet, nei primi mesi del mio percorso dottorale, ho potuto vagliare più concretamente la possibilità di incontrare cantanti e gruppi e considerare più attentamente i luoghi e i tempi entro cui svolgere la prima parte della mia ricerca. In sintesi, l'indagine virtuale preliminare è stata fondamentale per poter avviare una iniziale ricognizione di questi elementi e incominciare a individuare informazioni, registrazioni audio e audio-video e fonti secondarie conservate in archivi, siti internet, diffuse attraverso social network, forum e riviste online dei vari gruppi di *sacred harp singers* in Europa, in Nord America e in altri continenti. Le comunità europee più longeve e meglio organizzate che gestiscono *convention* annuali di grande

³ Intervista del 5 novembre 2020 a Constance (Connie) Des Marais, *sacred harp singer* di Londra, originaria del Vermont (3'40").

interesse sono quelle di Londra, Cork, Brema e Varsavia. In un primo momento ho prediletto i gruppi dell'area anglofona (Inghilterra e Irlanda), prefiggendomi di stabilire un contatto immediato e diretto con la comunità di Dublino, per poi in un secondo momento relazionarmi anche con i partecipanti residenti in paesi dell'Europa continentale (occidentale e centrale).

Pur avendo inizialmente delimitato un ristretto campo d'indagine, ho tenuto aperta la possibilità o l'eventualità di cambiare anche repentinamente il percorso e il metodo di ricerca prefissato, così come le aree culturali da indagare, lasciando che fossero le persone e il tipo di interazione istituita con ciascuna di esse uno dei motori principali del mio percorso. Questa apertura non ha comportato una perdita dell'obiettivo prefissato, cioè, da un lato di comprendere le ragioni e i modi di diffusione e trasmissione della pratica musicale in piccole comunità, dall'altro entrare a far parte di un gruppo specifico per fare esperienza diretta di un percorso di acquisizione delle competenze musicali. Nel corso dello studio, e in modo particolare nei primi diciotto mesi di ricerca, mi sono posta come obiettivo preliminare quello di circoscrivere e interpretare tre situazioni: 1) il tipo (e la qualità) di relazioni esistenti o che si possono instaurare attraverso la pratica musicale fra i protagonisti di una scena locale – questo tipo di indagine è stata utile ad aprire uno spiraglio sulla vita di alcuni cantanti e a comprendere il rapporto con la propria comunità; 2) lo stato di alcuni gruppi locali; l'eventuale relazione con il territorio e con altre realtà musicali; il tipo di esperienze e competenze maturate nel tempo e la predisposizione ad aprirsi o meno ad altro tipo di situazioni musicali; 3) le tipologie di saperi e le strategie con cui questi vengono appresi, comunicati e trasmessi anche al di fuori della comunità locale; la conoscenza, il rispetto e l'applicazione dei codici comunicativi musicali comuni a tutti i gruppi di *sacred harp singing* a me noti. Di seguito argomento sinteticamente ciascuno di questi tre elementi, cui farò spesso accenno nel corso della dissertazione: ognuno di essi è in costante evoluzione in base alle persone e al loro rapporto col gruppo ed è determinato anche in funzione del tempo impiegato nella pratica e attraverso le relazioni che si creano con altre comunità. In quest'ultimo caso le reti virtuali sono fondamentali, senza di esse gruppi e singole persone geograficamente distanti non potrebbero comunicare e acquisire informazioni con la stessa rapidità ed efficacia. La relazione fra questi tre elementi – (1) rapporti interpersonali nel gruppo di appartenenza; 2) rapporti col territorio; 3) acquisizione e circolazione di saperi e competenze – ha generato e continua a generare a sua volta ulteriori questioni e domande peculiari. Una questione molto sentita è la relazione (in

certi casi percepita come opposizione in termini concettuali) fra i protagonisti della “tradizione” e gli esponenti del “revival”, un argomento che tocca indistintamente sia la dimensione orale, sia la tradizione scritta: «The crucial point here is not that oral tradition is some kind of chimera, but that it exists in a complicated relationship with a written tradition, that of the printed tunebook.» (Miller 2004, 480). Un'altra serie di interrogativi toccano direttamente i ricercatori che provengono dall'esterno e intendono entrare in un ambiente specifico, e riguardano perciò la loro posizione (o il ruolo) assunto all'interno del movimento: chi sono e cosa rappresentano nel contesto in cui operano? Cosa diventano partecipando attivamente? Hanno un ruolo incisivo in quell'ambito? I riscontri sono vari e dipendono da tanti fattori importanti ma non per questo discriminanti. Per quanto riguarda la mia esperienza, elementi determinanti sono stati la mancanza di prossimità geografica e la condivisione quotidiana di ambienti culturali comuni. Entrambi, o anche solo uno di questi, sono molto importanti per stabilire un punto di contatto significativo oltre la pratica musicale, ma non per questo si è trattato di elementi discriminatori, al contrario, alcuni protagonisti si sono dimostrati disponibili a chiarimenti e a intavolare discussioni specifiche su alcuni aspetti che riguardano il percorso nel movimento del Sacred Harp. Gli impedimenti più importanti sono dipesi invece dall'improvvisa interruzione di ogni attività in presenza, dovuta alla situazione di emergenza pandemica causata dalla diffusione del Covid-19 (in Europa, intorno ai primi giorni di marzo 2020).

1.2. Incontrare le comunità

Gli incontri mensili o settimanali svolti dai *sacred harp singer* nelle rispettive comunità di appartenenza sono detti *regular singing*. La loro assiduità è stata sin dall'inizio il pretesto per iniziare un percorso di ricerca dalla piccola realtà locale della comunità di Dublino, col proposito di espandere le mie conoscenze sul repertorio, sulla performance e sui codici di comunicazione che si adottano (o che talvolta si omettono). La frequenza di questi incontri e la continuità di *singing* di vario tipo, durante il triennio di dottorato, mi ha garantito la possibilità di partecipare, anche virtualmente, orientandomi sulla base dei calendari di vari gruppi europei oltre che sul senso di ospitalità delle comunità e delle singole persone, espressa più in generale da tutti i gruppi esposti sul piano virtuale attraverso motti comuni, con cui si dichiara la disponibilità ad accogliere e ospitare anche sconosciuti, provenienti da diverse parti del mondo o dell'Europa. Così si

presenta, ad esempio, il gruppo di Parigi:

Le Sacred Harp est une tradition vocale née au 19^{ème} siècle aux états-unis. Nommée après un recueil de chant en "Shape note" publié en 1844, c'est une tradition vivante qui n'a jamais cessé d'être pratiquée depuis sa création et qui connaît aujourd'hui un important revival aux états-unis et une implantation croissante en Europe. Née dans les petites paroisses protestantes, il s'agit d'une sorte de Gospel qui se chante à plein poumons et qui répond à un système démocratique : les bancs des chanteurs sont disposés de telle manière qu'il n'y a pas de "public", chacun est à la fois chanteur et leader si il le souhaite tour à tour. Le recueil de chant est le même pour tous: le Denson Book de Sacred Harp, dit le "red book", réédité tout les 30 ans environs (dernière réédition datant de 1991) qui comprend quelques 600 chants dont des versions de certains chants traditionnels américains antérieurs à 1844 (certains textes datent parfois du 17^{ème} siècle). Le Sacred Harp est aujourd'hui pratiqué dans un cadre laïque respectant néanmoins certaines traditions liées à son ascendance religieuse (Les trois "graces" dans les journées entières de chant ou la tradition du "mémorial" pendant les grands rassemblements) Les textes des chants sont issus d'un très ancien répertoire religieux dans un anglais tout aussi ancien. Ce groupe a vocation à échanger sur le Sacred Harp et les événements passés et à venir : sessions, vidéos, etc. Toute publication sans aucun lien avec le Sacred Harp sera impitoyablement passée à la moulinette.⁴

La comunità di Cork allo stesso modo comunica chiarendo l'“origine” del Sacred Harp come movimento che prende le mosse da una pratica di tradizione musicale sacra statunitense, fondata sulla lettura e l'intonazione dei canti in *The Sacred Harp* (1844) e aggiungendo: «We sing in full natural voice, so it's pretty loud, making it a great environment for beginners to build confidence in their voices. New singers of all levels of experience are always welcome – no prior sight reading ability necessary. Just turn up any Thursday and sing with us!»⁵

Sin dall'inizio della ricerca, ho monitorato gruppi, forum e pagine internet, con una maggiore attenzione alle pagine di Facebook per via della più intensa ciclicità e continuità nell'aggiornamento dei vari eventi, ma anche perché fra tutte le “aree virtuali” rappresenta il bacino di utenza con maggiore partecipazione e interazione tra esponenti di ogni età delle comunità sparse. In particolare, ho seguito – e continuo a seguire esaminandole e osservandole quotidianamente – le seguenti pagine interattive: “Sacred Harp Friends”, un gruppo privato composto attualmente da 3228 membri, creato il 20 settembre 2011, “Sacred Harp Streaming”, un altro gruppo privato composto da 678 membri, creato l'11 aprile 2020 e “Sacred Harp in Europe”, un gruppo pubblico composto da 315 membri, creato il 16 agosto 2016. Oltre a queste, ho iniziato a seguire

⁴ Sezione informativa della pagina Facebook del Sacred Harp Paris, v. <https://www.facebook.com/groups/48053961708>

⁵ Sezione informativa della pagina Facebook del Sacred Harp Singers of Cork, v. <https://www.facebook.com/groups/110889371183>

e monitorare le attività di molte altre pagine riservate alle comunità locali, tra cui, nello specifico: “Brighton Shape Note Singing”, “UK Sacred Harp”, “Sacred Harp Atlanta”, “Sacred Harp in Poland”, “Indian Melodies Shape-Note Group”, “The Colored Sacred Harp by Judge Jackson”, “Sacred Harp Germany”, “Shapenote Scotland”, “Dispersed Harmony”, “Galway Shape Note Singers”, “Sheffield & South Yorkshire Sacred Harp”, “London Sacred Harp”, “Sacred Harp Singers of Dublin”, “Sacred Harp Singers of Cork”. Vi sono realtà locali connesse a una particolare città, ma pure gruppi che raccolgono più persone sotto connotazioni nazionali, statali o afferenti a una determinata contea oppure, nel caso di “Indian Melodies Shape-Note Group” e “The Colored Sacred Harp by Judge Jackson”, nel nome di un *tunebook* che rappresenti una comunità molto specifica. Altre ancora, come “Dispersed Harmony” connotano uno stile musicale e una tecnica di scrittura delle parti ben più specifica, senza alcun accenno ad appartenenze etniche o territoriali.

In linea di massima, dall'inizio del periodo di ricerca, ho trascorso oltre un mese e mezzo, nel periodo tra giugno 2019 e marzo 2020, a diretto contatto con le persone dei gruppi locali di Dublino, Londra e Cork. Ciascuna missione è durata da un minimo di una settimana – per la partecipazione a eventi particolari – a un massimo di due settimane, in occasione di *singing lesson*, *all-day singing* e *convention* concentrati in un unico periodo. In conseguenza all'emergenza pandemica, ho dovuto necessariamente traslare sul piano virtuale l'osservazione, la partecipazione e l'analisi, basandomi unicamente sulla realtà informatica. In totale, perciò, fra ricerca sul campo e ricerca virtuale ho registrato e archiviato:

- ca. 50 ore di registrazioni audio dal vivo (tra *regular singing*, *all-day singing*, *singing lesson*, *memorial lesson* e *convention*, cfr. *infra*, pp. 440-451);
- ca. 8 ore di interviste audio-video (con Constance Des Marais, Emily Ross, Althea Willette ed Esther Morgan Ellis, cfr. *infra*, p. 453)
- ca. 10 ore di registrazioni audio in modalità virtuale (di *regular singing*, *Shenandoah singing* e *convention*, cfr. *infra*, p. 451)
- ca. 2 ore di audiovideo (tra *all-day singing* e materiale di altro tipo relativo a progetti correlati al Sacred Harp, cfr. *infra*, pp. 451-452).

Possiedo inoltre alcune registrazioni (audio e audiovideo) consegnatemi dai *sacred harp singer* di Dublino (cfr. *Materiale multimediale*, 4. “Phoenix Park Exile singing”, *infra*, p. 453), registrazioni di parti soliste finalizzate alla realizzazione di *multipart singing* nell'ambito di progetti multimediali di varia natura (v. *Team Tunesmith*, cfr. *infra* pp.

147-157; v. *Angel e Quabbin* di Connie De Marais, cfr. *Materiale multimediale, infra*, p. 453 ed *Ailish's Birthday Song* cfr. *infra*, p. 187) e conversazioni private con le persone con cui ho intessuto nel tempo rapporti di amicizia e di fiducia reciproca, le quali hanno condiviso con me non soltanto l'esperienza del *singing*, ma anche il tempo, gli spazi comuni e altre attività musicali. Queste esperienze sono state fondamentali per intrecciare percorsi e intavolare discussioni attraverso cui comprendere alcuni dei motivi che spingono molte persone al viaggio e al rapporto con persone spesso sconosciute.

Intorno al mese di maggio 2019 i Sacred Harp Singers of Dublin hanno organizzato il "Rome Singing Trip (the Hugh-bilee)", previsto per il 1° giugno 2019, lasciando il seguente messaggio sulla pagina Facebook dell'evento:

We will be heading on a singing trip to Rome on 1st and 2nd June 2019 (June Bank Holiday weekend) - a.k.a. the Hugh-bilee. Our proposed schedule is as follows: Saturday 1st June: 13.30 - 17.30: Singing 19.00: Group dinner Sunday 2nd June: Morning free for personal activities 13.30 - 17.30: Singing or other group activity (TBD) This should mean that, if you wanted, you would be able to get flights in on Saturday morning and back on Sunday night. Ryanair: Dublin 06:50 > Rome Ciampino 10.55; Rome Ciampino 21.00 > Dublin 23.15 Aer Lingus: Dublin 06.20 > Rome DaVinci 10.30; Rome DaVinci > Dublin 22.55. Everyone will be responsible for booking their own travel and accommodation. Everyone will be responsible for providing their own copy of The Sacred Harp. If you do not own a book and would like to attend, speak to me about options. We will be singing in St Isidore's College, Via degli Artisti, 18, 00187 Roma RM, Italy. We would be delighted to have non-Dublin singers join us, if they are not planning to head to the undoubtedly excellent Olso All Day: (...) Or the equally excellent Newcastle All Day!

Prima di partecipare di persona a questo come ai *singing* successivi, ho preferito evitare di fare pratica per conto mio, per sperimentare direttamente e insieme al resto del gruppo l'esperienza dell'apprendimento. Ogni *singing* è inteso come una *singing class* perciò non sono previste prove o esercitazioni formali. Chi vuole partecipare per entrare a far parte di un piccolo o grande gruppo di *sacred harp singer* si trova ad apprendere, per prove ed errori, dentro l'*hollow square*. Durante tutto il periodo di ricerca sul campo, ho applicato il metodo dell'"osservazione partecipata" proponendomi di mantenere un atteggiamento aperto fondato principalmente sull'ascolto, anche quando i discorsi viravano su argomenti in apparenza distanti dall'oggetto di studio. Questa apertura è stata utile a conoscersi meglio e a cogliere quante più sfaccettature possibili del carattere di ciascun protagonista con cui sono entrata in contatto. L'insieme degli individui che si ritrovano durante un *singing* genera un mosaico in cui tutti a turno sono

protagonisti, come ha ribadito di recente Esther Morgan Ellis: “like pieces in a puzzle” (2021); ogni incontro, perciò, è un'occasione per confermare l'identità del movimento, mettendo insieme di volta in volta diverse comunità locali che si ritrovano nell'idea e nella consuetudine del “singing trip”. Dopo le prime difficoltà iniziali, ho compreso come ciascuno dei *singer* abbia offerto e continui a offrirmi più di quanto potessi chiedere specialmente in termini di rispetto, stima reciproca e amicizia. In diversi momenti (e in vario modo, fra la ricerca sul campo dal vivo e quella virtuale) è stato indispensabile adattare l'osservazione a occasioni differenti, evitando di forzare relazioni che non sembrava avessero i presupposti per nascere, e cercando cautamente di orientare alcuni discorsi, nel rispetto delle persone e del loro sentire. Con alcune di queste si è instaurato un rapporto di confidenza che perdura, con altre ancora continua la semplice conoscenza e una forma di scambio culturale costante. Nella prospettiva della mia ricerca, tutte queste persone sono ugualmente importanti, anche se è pur vero che aver trascorso del tempo di qualità abbia reso più densa la condivisione di varie esperienze che hanno ampliato e arricchito il percorso di ricerca. La maggior parte di queste persone sono definite, altrove, come “revivalist”, cioè considerati al di fuori della tradizione e in opposizione ai “tradition bearer” (Morgan-Ellis 2021, 4); io trovo che la flessibilità che contraddistingue il movimento del Sacred Harp contemporaneo risieda proprio nel suo carattere transnazionale e transcomunitario e che per molti, a prescindere dalla durata della propria esperienza nel movimento, il *sacred harp* sia una questione molto seria. Le piccole comunità locali, specialmente in Europa, nel tempo perdono degli elementi e ne acquistano di nuovi, si ampliano e si fondono ritrovandosi insieme ad altre persone e altri gruppi in momenti di grande aggregazione collettiva, durante le *convention*. Al tempo stesso, le singole persone vivono queste relazioni con un senso profondo di adattabilità, consapevoli che ci siano rapporti durevoli e altri temporanei e che sia necessario molto impegno per tenere coeso il gruppo con la costanza della pratica e la frequentazione (off e online).

1.2.1. Sul campo

Dopo un periodo di due settimane trascorse fra Dublino e Cork (agosto 2019), durante le quali ho partecipato a *regular singing*, *singing lesson* e un *all-day singing*, ho proseguito la ricerca partecipando ad altri *singing* in Inghilterra e Irlanda (ottobre-novembre 2019). Il “Double All-Day” a Londra (ottobre 2019), in particolare, mi ha

consentito di conoscere persone delle comunità di Edinburgo (Scozia) e Galway (Irlanda) con le quali sono tutt'ora in contatto. Ho proseguito con le registrazioni sul campo sia a Londra sia a Dublino (novembre 2019) in occasione dell'Isaac Watts Day, un appuntamento che i Sacred Harp Singers Dublin organizzano dal 2017, generando interesse anche negli esponenti delle altre comunità irlandesi.

I contatti e le relazioni instaurate durante queste missioni sono stati utili per un ritorno tra febbraio e marzo 2020, per la grande *convention* di Cork (10th Ireland Sacred Harp Convention), un momento molto atteso a cui prendono parte moltissime persone provenienti da ogni parte del nord Europa e dagli Stati Uniti d'America. Questi periodi sono stati proficui all'accrescimento di un archivio sonoro di svariate decine di ore, su cui ho lavorato prima e durante il blocco d'emergenza dovuto alla pandemia (nel corso di questo scritto faccio molti riferimenti a queste e altre registrazioni di esecuzioni dal vivo).

1.2.2. La ricerca sul campo “virtuale”

L'isolamento globale dovuto alla pandemia da Covid-19 ha trasformato il carattere e le forme di molte espressioni musicali. Nel caso del *sacred harp* sono venute meno le dinamiche comunicative, le forme espressive e partecipative che caratterizzano i *singing*, tuttavia l'isolamento non ne ha eluso la continuità e negli ultimi due anni, nel confronto con tante altre situazioni precarie connesse alle musiche di tradizione orale, i *sacred harp singer* hanno dimostrato un grande senso di adattamento e superamento della crisi, vagliando ed esplorando tutte le possibili soluzioni virtuali, sorte molto rapidamente, in seguito alle brusche chiusure, per sopperire all'assenza di contatto fisico e allo stravolgimento di consuetudini e rituali ricorrenti nell'arco dell'anno.

Ritengo che il senso di adattamento che molte comunità praticanti il *sacred harp* hanno dimostrato, in un così breve tempo, sia dovuto a un rapporto pregresso di molti *singer* con la tecnologia, mi riferisco in modo particolare ai seguaci del movimento che vivono un rapporto a distanza e perciò tendono a confrontarsi e a mantenere vivi rapporti di amicizia, conoscenza e pratica musicale attraverso i canali informatici e la rete internet. In questo senso, penso di poter affermare che la pandemia abbia solo accresciuto e particolareggiato un cammino parallelo e simultaneo, già comune a molte persone del movimento, che si sviluppa cioè tra la realtà concreta e la realtà virtuale. Per quanto riguarda la mia ricerca, l'isolamento ha trasformato la qualità e deviato il percorso di

alcuni dei miei obiettivi, rivelandosi però un'opportunità per considerare degli aspetti meno evidenti in situazioni collettive, forse irripetibili, attraverso cui analizzare più da vicino alcuni comportamenti musicali. Ho adattato l'analisi a una metodologia etnografica “ibrida” (Przybylski 2021), nel rispetto di un nuovo stile di vita e di nuove dinamiche comunicative entrate di prepotenza nella vita di tante persone, molte delle quali non avvezze alla comunicazione informatica. L'estensione forzata a un campo di ricerca diverso, oltre che più dispersivo, mi ha consentito di conoscere persone e gruppi residenti anche negli Stati Uniti (Maryland, Colorado, California, Minnesota e Georgia), e di partecipare a situazioni che non avevo previsto in origine, nel mio piano di ricerca. Moltissime comunità hanno continuato a organizzare *singing lesson*, *convention* e *regular singing* virtuali nel corso del 2020 e per tutto il 2021, durante le quali spesso mi è capitato di ascoltare racconti e narrazioni biografiche particolari. In alcune occasioni ho potuto registrare questi interventi, in altre no, in entrambi i casi le registrazioni in mio possesso riferibili agli incontri online al momento non possono essere diffuse per questioni legate alla privacy dei partecipanti.

La partecipazione ad alcuni *regular singing* virtuali mi ha permesso di comprendere meglio delle questioni connesse alle modalità di trasmissione musicale, approfondendo per quanto possibile questioni legate al tipo di apprendimento (per imitazione e/o ripetizione) e al rapporto che ciascun protagonista instaura con la musica che pratica (gusti, idee, dibattiti, ricerche di melodie particolari, comprensione dell'armonia, interiorizzazione delle parti, gestione del tempo musicale, esplorazione dei registri vocali etc.). La tecnologia di alcuni tra i più diffusi software utilizzati negli ultimi due anni e le condizioni offerte da alcune applicazioni (in modo particolare Zoom) hanno costretto a esecuzioni soliste o al massimo a duetti, altre consentono di praticare il *multipart singing* simultaneamente e in tempo reale (Jamulus), sebbene con esiti diversi rispetto al canto dal vivo. In generale, le reazioni alla condizione di isolamento sono state delle più varie. Molte persone – contrariamente ad altre che hanno preferito semplicemente sospendere ogni attività e forma di comunicazione – hanno colto l'occasione per esprimersi attraverso la rete più di quanto non facessero prima. La graduale dimestichezza acquisita dai cantanti con gli strumenti della tecnologia informatica ha favorito la genesi e lo sviluppo di alcuni piccoli progetti musicali virtuali, proposti da esponenti delle comunità di Londra, Dublino ed Edinburgo. Altri hanno messo a disposizione i propri documenti audio, scritti e audio-video, che conservo nel mio archivio insieme alle registrazioni personali. Il gruppo di Dublino, che

ho seguito con maggiore attenzione durante il periodo di ricerca sul campo, in un primo momento ha subito un brusco freno delle attività (che di fatto sono state sospese per ca. 8-9 mesi) e solo di recente ha ripreso a cantare dal vivo, all'aperto, secondo le normative di sicurezza vigenti. Altri gruppi stanno valutando di combinare il canto dal vivo con soluzioni virtuali dedicate a chi attualmente è impossibilitato a spostarsi da un paese all'altro.

In conclusione, accordando i due metodi etnografici, e selezionando le moltissime informazioni, ho ottenuto una combinazione di dati la cui analisi va comunque incontro all'obiettivo prefissato di studiare e comprendere in che modo emergano comportamenti particolari e vengano trasmessi saperi musicali attraverso le persone, transcendendo di fatto il “limite geografico”.

1.3. Persone, relazioni e frontiere

Diversi protagonisti, conosciuti durante la ricerca sul campo o virtuale hanno un percorso biografico segnato da eventi o episodi che hanno marcato una svolta decisiva (la morte di qualche familiare – di un figlio o di un coniuge –, la diagnosi di una grave malattia fisica o psicologica), che rappresenta per loro il punto di partenza per l'avvicinamento alla pratica e al movimento del Sacred Harp.

In altri casi, invece, l'ingresso nel movimento è avvenuto per puro caso. Molto spesso ho ascoltato vari *singer* esprimersi in termini di epifania, in riferimento alla prima volta che hanno udito un *sacred harp singing* o hanno fatto ingresso in un luogo in cui si cantava il *sacred harp*. Nell'aprile 2020, una cantante ha posto una domanda nel gruppo facebook “Sacred Harp Friends”: «What's your first memory of sacred harp? What were your first thoughts about it?». Di seguito, riporto solo alcune delle oltre trecento dichiarazioni da parte dei “follower”, scelte sulla base di tre elementi: 1) ▲ memorie e pensieri di membri di una *singing family* “tradizionale”; 2) ■ dichiarazioni di partecipazione attraverso il passaparola, incontri fortuiti o tramite notizie veicolate da associazioni/istituzioni culturali; 3) ● incontri avvenuti e ricerca di gruppi nella propria area di residenza in seguito a un contatto mediatico (da film, registrazioni audio, libri e altro):

■ P.L.: «I'd had an introduction to shape note singing in 1986 or so, but never experienced it until September 1991 at the second Minnesota convention. From the first chord that opened the day, I was a goner. I wanted some of that whatever it was. (...)

● J.R.: «This is the first time I ever went singing (...) in 2012. Funny thing is I don't remember this

moment being so tranquil...

Oh and it was after finding out about sacred harp via Cold Mountain, like many others I'm sure.... Was fascinating watching the making of the film and thus the bit about singing... Googled it and lo and behold Ted and Helen Brown lived very close to me and I went to the Stapleford singing in the November of the same year»

● J.G.: «Sitting in my flat, (...) paying scant attention to a film because it had Nicole Kidman in it when on came this amazing music. I was hooked!! 282 - I'm going home - Cold Mountain. It took me a long time to find out what it was and even longer to find a group to sing with.»

● P.T.: «My first exposure to the music was a CD I picked up of one of the Alan Lomax field recordings. But didn't realize there was anyplace close by to sing it until we moved to Michigan and I began to sing with the monthly group in Ann Arbor. First big singing I went to was the Michiana in Goshen, IN.»

▲ C.B. «I was born into it.»

In alcuni casi i cantanti associano il percorso nel Sacred Harp a forme di rinascita trascendentale legate a pratiche religiose o spirituali diverse da quelle cristiane. L'età dei partecipanti è varia, si tratta perlopiù di persone adulte, dai 20 anni in su. Occasionalmente mi è capitato di osservare la presenza e la partecipazione di bambini al di sotto dei dieci anni, sempre accompagnati dai propri genitori a loro volta partecipanti al movimento. Fra i protagonisti dell'area anglofona europea di età compresa tra i 50 e i 70 anni ca., alcuni praticano il Sacred Harp da oltre un ventennio, altri si sono inseriti nel movimento in tempi relativamente recenti (da meno di dieci anni). La situazione è altrettanto variegata negli Stati Uniti, dove specialmente nelle comunità degli stati del sud (in particolare in Georgia e Alabama) molti gruppi hanno una storia ultradecennale o ultracentenaria, come nel caso della Chattahoochee Convention, che si tiene dal 1852. Esistono perciò delle vere e proprie “singing family”, cioè dei nuclei familiari aggregati in cui il *sacred harp* è praticato sin dall'infanzia ed è a sua volta trasmesso alle generazioni successive in contesti musicali e para-musicali vicini all'ambiente parrocchiale o interno a quartieri residenziali, villaggi o città. In questo caso la *community* o la *singing family* non è associata unicamente al *singing*, ma si estende e sussiste nella quotidianità dei rapporti e in situazioni sociali para- ed extra-musicali in cui ciascun membro cresce al suo interno acquisendo gesti, comportamenti e consuetudini condivise.⁶ In altri casi – e questo accade molto più spesso in Europa – la

⁶ V. *Documenti sonori*, registrazione privata della Minnesota Singing Convention del 25 settembre 2020 (7pm CDT) durante la quale una cantante ha condiviso con il gruppo le memorie dei *sacred harp singing* partecipati insieme al nonno. Allo stesso modo il cantante tradizionale Mark Davis ha ricordato la sua esperienza decennale nel Sacred Harp, durante la Colorado Singing Convention del luglio 2020.

trasmissione della memoria storica del Sacred Harp avviene tramite *singing lesson* condotte da esperti della tradizione provenienti dagli Stati Uniti, oppure da europei particolarmente interessati a comunicare e a tramandare questi aspetti. Le *singing lesson* si svolgono sia in grandi città sia in centri minori in cui è attivo anche un solo piccolo gruppo. Fynn, ad esempio, dopo essere entrato giovanissimo nella comunità di Newcastle-Upon-Tyne, intorno al 2006, e dopo aver acquisito le competenze necessarie a insegnare a sua volta, ha chiesto al gruppo di Brema di poter svolgere lì alcune *singing lesson*, introducendo pratiche, tecniche e memorie sconosciute a quel gruppo.

La religione ha avuto e continua ad avere un ruolo molto importante poiché, attraverso la trasmissione di testi connessi alle sacre scritture, continuano a essere acquisiti, interpretati e compresi alcuni concetti e atteggiamenti sociali, e vengono sviluppati e attualizzati degli immaginari comuni che raccolgono identità diverse. Oggi il movimento è laico, ma ciò non significa che la religione in quanto tale e i suoi elementi peculiari siano messi da parte o che ne venga omissa il portato culturale e spirituale, al contrario sono il punto di partenza per nuove interpretazioni e per l'attualizzazione di concetti intesi come “universali” (vita, morte, dolore, speranza, rinascita) espressi e avvertiti alla luce delle specifiche esigenze culturali della società contemporanea. Attraverso le attività di alcuni gruppi specifici, che si riconoscono nell'orientamento laico del movimento, sono espressi volontà, giudizi, desideri e azioni volti a forme di inclusione sociale che prescindono il credo, l'orientamento politico, sessuale o altra forma di definizione sociale problematizzata: un esempio sono i Queer Sacred Harp Singers. Il 10 gennaio 2020, un cantante statunitense ha diffuso la comunicazione di un Very Queer Shape Note Gathering a New Orleans (Louisiana, USA): «This event is an opportunity for LGBTQI+ singers to come together to enjoy a warm weekend together to strengthen our community and share ideas for our role within the larger singing world. Allies welcome.»⁷ L'incontro in questo caso è stato scandito da momenti dedicati a danze e “social singing”, visite guidate al cimitero, “dinner on the grounds” e discussioni informali su tematiche LGBTQI+.

⁷ <https://www.facebook.com/events/2201-franklin-ave-new-orleans-and-2317-burgundy-st-new-orleans-la-70117/very-queer-shape-note-gathering/1234092830097192/>

Capitolo 2. Sul campo: chi canta e perché

2.1 Introduzione al *fieldwork*

La pratica odierna del *sacred harp singing* è il frutto di una peculiare integrazione di codici e comportamenti musicali che si formalizzano in vario modo tra oralità e scrittura. La trasmissione di tipo orale in tradizioni locali, grazie all'interazione tra i protagonisti delle varie scene contemporanee, si lega alla tradizione di scrittura musicale che conserva i tratti stilistici della “First New England School”, il profilo dei *camp-meeting songs*, ed è detta “dispersed harmony” (in opposizione alla “close harmony”). In questi diversi scenari esecutivi, altamente partecipativi, diffusi principalmente fra Stati Uniti e nord Europa, molti partecipanti si riuniscono in luoghi decretati come spazi di comunità. Dal punto di vista prossemico, e da una prospettiva iconografica, i quattro registri vocali: *bass* (bassi), *tenor* (tenori), *treble* (soprani) e *alto* (contralti) sono distribuiti nell'area di un quadrato, definito *hollow square*. Ciascun lato dell'*hollow square* è occupato rispettivamente da *tenor*, *bass*, *alto* e *treble*, seduti su una formazione di panche o sedie, al cui centro sta il/la *leader*.

Il lato dei *tenor* è occupato indistintamente da uomini e donne con esperienza e da principianti, per questo motivo, in genere, è la sezione più numerosa. A eccezione di *bass* e *alto*, occupati da soli uomini (*bass*) e da sole donne (*alto*), le file di *tenor* e *treble* sono composte indiscriminatamente da entrambi i generi. Questo è un aspetto molto interessante, poiché non ha più senso in questo contesto la relazione univoca voci “maschili” > *tenor* o voci “femminili” > *treble*, cfr. *Rudiments of Music in The Sacred Harp* 1991, 13:

5. The *Sacred Harp* uses four-part harmony. The parts in order of increasing pitch, are bass (sung by men), tenor (men and women), alto (usually women), and treble (men and women). The doubling of the tenor and treble (and sometimes the alto) in the vocal ranges of men and women creates an effect of six- (or seven-) part harmony.

Altri due aspetti, che qui accenno per completare il quadro analitico generale, riguardano nello specifico la tradizione orale: 1) il gruppo intona i canti estemporaneamente, grazie alla presenza di un *keyer* che, a seconda dell'entità del coro, cioè tenendo conto della quantità (numero di persone) e della qualità (tipo di voci) del coro, sa trovare le giuste note di attacco in relazione all'estensione del brano da eseguire, producendo un arpeggio 1°-3°-5° (il *fa* - *sol* - *la*, appunto) a cui il coro si

aggancia in un gioco di reciproco adattamento: «*Sacred Harp* music should be pitched so that all singers can reach their parts comfortably. Thus, the notation does not adhere to the international standard concert pitch, in which the frequency of A (...) is 440 cycles per second.» (cfr. *The Sacred Harp* 1991, *Rudiments to music*, 17).

Le due esecuzioni di *Idumea* (cfr. *The Sacred Harp* 1991, 47b), durante la seconda Ireland Sacred Harp Convention (2012), ad esempio, sono intonate dal *keyer* prima in Fa minore, poi in Sol minore, anche se il brano nel *tunebook* è scritto in La minore.⁸ Ugualmente, durante l'Holly Springs Sacred Harp singing registrato da Alan Lomax (1982) lo stesso brano è intonato dal *keyer* in Sol minore;⁹ questo discorso vale per ogni altro brano nei *tunebook* e per qualsiasi coro di *sacred harp*.

IDUMEA. S.M.
"A time to be born and a time to die." -- Ecc. 3:2.

47

A Minor Charles Wesley, 1763. Ananias Davisson, 1816.

4. Riproduzione digitalizzata di *Idumea*, in *The Sacred Harp* (1991, 47b). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

registro alto / registro basso

registro alto

registro alto / registro basso

registro basso

5. Trascrizione in "round notes" della melodia di *Idumea* (primo distico) e ripartizione dei registri.

⁸ *Idumea* condotta da Claire Hogan e Irial Ó Cheallaigh durante la Second Ireland Sacred Harp Convention (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=98fVjc4MfXQ>; condotta da Colleen Jones durante la stessa convention: <https://www.youtube.com/watch?v=jJwpgzFdonM>

⁹ *Idumea* eseguita durante un Holly Springs Sacred Harp singing, condotta da Mark Brown, filmata da Alan Lomax alla Holly Springs Baptist Church (Holly Springs, Georgia, USA). <https://www.youtube.com/watch?v=MfpI4X3-M68>

2) la peculiare distribuzione delle voci non consente alcuna analogia fra l'estensione vocale di un coro SATB standard e un coro di *sacred harp*, così come l'eterogeneità del numero e del tipo di cantanti non consente un riferimento a una gamma costante. Ha molto senso, perciò, parlare della varietà e della singolarità che ciascuna voce porta nel gruppo e ha ancor più significato parlare di incidenza di ogni *singola presenza* nell'ambito di un *singing*. In riferimento a questo aspetto, di recente si sono avviati discorsi sul concetto di *alterità* vocale (cfr. *Songs for the Holy Other* 2019) e in questo senso la vicinanza di persone o di comunità locali alle tematiche portate avanti dal movimento LBGTQI+ risulta significativa per ciò che riguarda non soltanto gli aspetti sonori e performativi, ma anche una determinazione dal punto di vista sociale, poiché in alcuni casi la partecipazione a un *sacred harp singing* mette al centro il proprio concetto di fluidità gender, di presenza e smantellamento del preconconcetto di “normalità”:

In our society and in our churches, we continue to build walls marking “out” and “in”. We continue to mark boundaries of “us” and “them”, of “normal” and “other”. Songs for the Holy Other aims to provide congregations working to dismantle these walls with a toolbox of hymns by and for those who identify as members of the lesbian, gay, bisexual, pansexual, transgender, nonbinary, queer, questioning, intersex, asexual, aromantic, two-spirit, and other sexual/gender minority (LGBTQIA2S+) community and their allies. For many members of the LGBTQIA2S+ community, assimilation is not an option; we continue to be othered for our identities, relationship-styles, dis/abilities, race, economic status, and more. The title, Songs for the Holy Other, is a selfconscious claiming of otherness as holy and beloved of God. We who have been labeled as “wholly other” are claiming our holiness, and reclaiming our otherness as a prophetic witness to the church.¹⁰

I partecipanti al movimento del Sacred Harp non vivono il *singing* come una performance, poiché non è contemplata la presenza di un pubblico, in senso stretto, né rientra fra gli obiettivi dei vari gruppi l'esposizione mediatica o pubblica che si sviluppa intorno al rapporto esecutore/ascoltatore, salvo in alcune, rarissime, eccezioni. Il performer e l'ascoltatore in questo caso coincidono e tale coincidenza, di fatto, si riflette sulla scelta dei luoghi in cui praticare il *sacred harp*. Eccezionalmente in Europa si canta in luoghi dedicati allo svolgimento di performance pubbliche, mentre più spesso sono occupati spazi come refettori, sagrestie, aule di qualche convento o scuola e, talvolta, degli aree adiacenti o interne a istituzioni culturali laiche (musei, università, biblioteche etc.), separate dai rispettivi corpi centrali, da un punto di vista funzionale e architettonico. Questa dissociazione crea uno spazio di comfort e riservatezza: si è dentro ma non al centro. Altro centro, invece, è l'*hollow square*, dove i vari *leader* a

¹⁰ Cfr. *Songs for the Holy Other* 2019.

turno, cantano e al tempo stesso guidano il coro. In ragione del fatto che ogni *singing* è inteso non come un contesto performativo presentazionale, ma come una *singing class*, i *sacred harp singer* non svolgono prove di alcun tipo, ma mettono in gioco competenze e impegno direttamente al centro del “quadrato vuoto”. Di seguito lascio alcune definizioni di *hollow square* tutte riferite a formazioni di carattere militare:

1) «A formation of troops in former military tactics in the shape of a square with the sides each usually consisting of several ranks of soldiers and the middle holding the officers and the colors.»¹¹

2) «A formation of troops in the shape of a square, each side consisting of four or five ranks, and the colors, officers, horses, etc., occupying the middle.»¹²

3) «A body of infantry drawn up in a square with a space in the middle.»¹³

L'*hollow square* nel Sacred Harp è uno spazio chiuso in cui chiunque può entrare e sentirsi al riparo rispetto a ciò che sta al di fuori. Personalmente, ho sempre trovato che vi fosse una qualche forma di associazione fra l'idea (e l'immagine) di un comparto militare e il concetto di “spiritual battle” — spirituale, ma non per questo religiosa.¹⁴ All'interno del quadrato si innescano dinamiche che sono il risultato della continua interazione fra tutti gli occupanti di questo spazio: tra parte e parte, fra chi si ha accanto e chi si trova di fronte e fra ciascuna delle quattro parti e la figura del *leader*, che guida, partecipa insieme al coro e sta dentro. Seth Dickens, del gruppo di Brighton (UK), mi ha spiegato con molta chiarezza questo aspetto:

A me hanno affascinato un bel po' i cori alpini, quando ero in Italia, ma mi sembravano piuttosto una cosa chiusa, come [se ci fosse] una sbarra [da saltare per superare] un certo livello, per poter entrare(...) Per uno che non lo ha mai fatto, c'è una certa barriera che non è *inclusiva*, l'opposto del Sacred Harp. Noi abbiamo persone, qui a Brighton, che non necessariamente hanno una *bella* voce, non sono sempre *intonate* ma sono davvero *fondamentali* al nostro gruppo, senza di loro non saremmo forti, comunitari, felici, uniti. (...) Ho sentito molto parlare di noi dalle persone di Dublino. Non è sempre così, ci sono dei gruppi dove si canta e basta, noi condividiamo invece molte belle sensazioni insieme. (...) Ho capito con il tempo che ciò che è importante [nella scrittura e nella pratica del sacred harp] è che se ti perdi, durante l'esecuzione di un canto, puoi ritrovarti ascoltando la nota dei bassi: se invece di iniziare dal *fa* [primo grado] i bassi cominciassero con il *la* [terzo grado] o con il *sol* [quinto grado] oppure un altro accordo

¹¹ Merriam-Webster Dictionary, v. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hollow%20square>

¹² The Free Dictionary, v. <https://www.thefreedictionary.com/Hollow+square>

¹³ Oxford Reference online, tratto da *The Oxford Essential Dictionary of the U.S. Military* (Oxford University Press, 2002), v. <https://www.oxfordreference.com>

¹⁴ Molti canti in *The Sacred Harp* fanno riferimento alla battaglia spirituale sia nel testo (*Christian Warfare*) sia nel titolo (*War Department*).

[leggi: un'altra nota], sarebbe più difficile.¹⁵

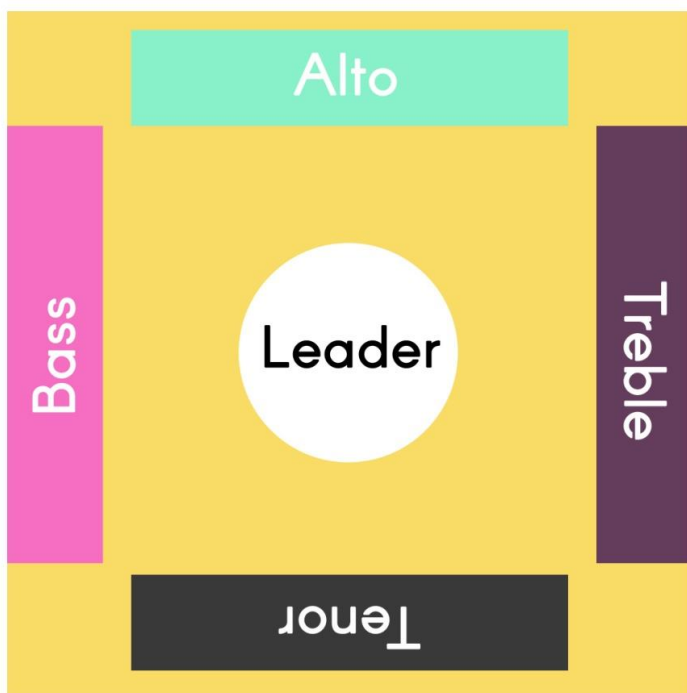
In questo caso, Seth mette al centro del discorso due motivi differenti: da un lato spiega come, in fondo, non sia importante avere una voce esteticamente bella, *intonata*, ma che sia fondamentale, invece, la complicità che si crea tra le persone, che passa attraverso il *modo* con cui si canta. Non è generata esclusivamente da fattori estetici, ma, soprattutto, dal livello di *sintonia* tra le parti che, in questo caso, dipende anche da fattori extra-estetici oppure extra-musicali. Seth, inoltre, spiega il ruolo dei *bass* nel *sacred harp singing*, il loro comportamento, la loro presenza, indispensabile al resto delle voci, specialmente nei *fugin' tune*, per non perdere il filo: pure in questo caso è fondamentale tutto ciò che accade oltre il fatto meramente sonoro, anche se, nella fattispecie, la *sintonia* si crea a partire da un dato musicale sostanziale («puoi ritrovarti ascoltando la nota dei bassi»).

Non essendoci a priori un numero stabilito di performer per la formazione di un coro, il *singing* può essere partecipato da due come da duecento persone, a seconda dei luoghi, dei tempi e delle circostanze. Ciascuno è libero di partecipare come e quando vuole. Inoltre, la presenza di voci “miste” nella sezione di *tenor* e *treble*, rende ciascuna performance sempre diversa in tutto e per tutto, poiché di volta in volta il gruppo si riconfigura letteralmente in un altro modo:

Every time we sing a song we can have a different experience of it, depending on the configuration of the group. For example, last week we had to cancel our sing but Ewa and Dermot Murray turned up anyway and sang a few songs together. Usually they are both tenor but I think Ewa sang Alto this time. Also, at a large sing, it is not unusual to see people moving between part sections for different songs - perhaps to learn a new part or because they like that part for that song. There are so many variables when it comes to a Sacred Harp song: pitching is very individual and pacing a song is completely at the discretion of the leader also. Experienced singers will also talk about ‘accent’ in Sacred Harp but they don't mean an Irish accent or an American accent, I think they are referring to emphasis on words/phrases within the song. There is not one correct way to sing a Sacred Harp song just many, many incorrect ways!¹⁶

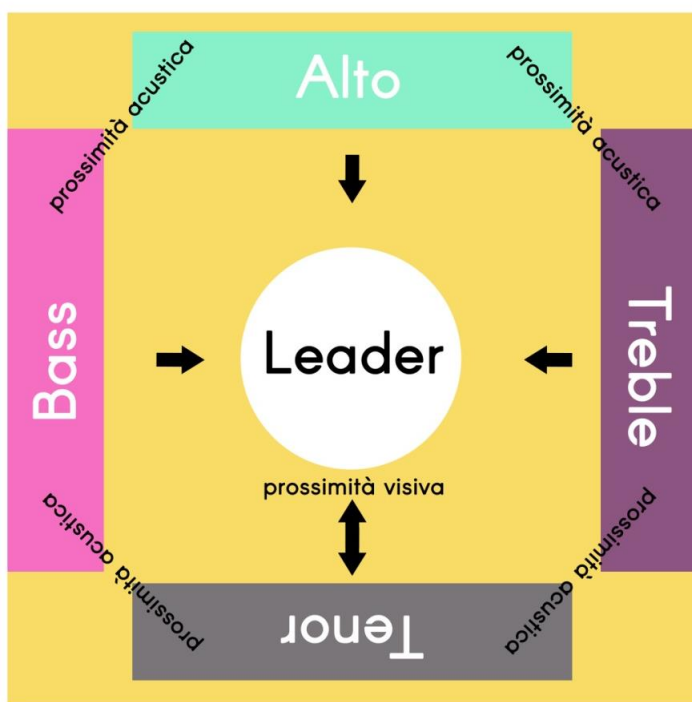
¹⁵ Conversazione privata con Seth Dickens (Brighton Sacred Harp), del 21 febbraio 2020. Seth, essendo bilingue, parla fluentemente l'italiano.

¹⁶ Conversazione con Dermot Peel (Sacred Harp Singers of Dublin) del 12 agosto 2021.



6. Schema di un *hollow square* e disposizione delle voci. Al centro del “quadrato vuoto” si trova il/la *leader*. In senso orario, si dispongono *Tenor*, *Bass*, *Alto* e *Treble*.

HOLLOW SQUARE



7. Schema di un *hollow square* e disposizione delle voci, con l'aggiunta di elementi didascalici che spiegano sinteticamente il rapporto visivo e quello acustico che si produce, nel complesso, fra le rispettive parti.



8. *Sacred harp singer* dall'Irlanda, dal Regno Unito e dalla Germania, nella chiesa episcopale di St. James, Firenze. First Frienzy Fasola singing, 15 febbraio 2020, fotografia di Delia Dattilo.

2.1.1. *I gruppi di Sacred Harp Singing in Europa*

In Europa esistono diverse comunità che praticano il *sacred harp singing*, in particolare nel Regno Unito, in Germania e in Irlanda. A eccezione di Londra e di pochi altri, il resto dei gruppi sono sorti intorno al 2010. La tabella che segue raccoglie i cori attualmente attivi:

Nazione	Gruppo/i locale/i
Irlanda	Dublino, Cork, Galway
Regno Unito	Londra, Belfast, Brighton, Bristol, Cambridge, Derby, Devon, Durham, Edimburgo, Glasgow, Lewes, Manchester, Oxford, Scarborough, Sheffield, Gateshead, Newcastle Upon Tyne, Winchester, York.
Germania	Berlino, Brema, Colonia, Francoforte, Amburgo, Monaco, Norimberga.
Francia	Parigi, Clermont-Ferrand
Polonia	Varsavia, Poznan
Svezia	Uppsala
Ungheria	Budapest
Olanda	Amsterdam
Norvegia	Oslo

Sotto, invece, un prospetto dei gruppi negli Stati Uniti d'America, in Canada e in Australia:¹⁷

Nazione/stato federato	Gruppo/i locale/i / Attività
Alabama	Sacred Harp Singing in Alabama
Alaska	Sacred Harp Alaska
Arizona	Phoenix Fasola; Tucson Fasola
Arkansas	Shiloh Sacred Harp Singers in Springdale
California	San Diego FaSoLa San Francisco Bay Area Singing Groups Singing in Los Angeles
Colorado	Sacred Harp Singing in Colorado
Connecticut	Yale-New Haven Regular Singing
District of Columbia	Singing in the Potomac River area
Florida	Jacksonville Sacred Harp Singing; Sweetwater

¹⁷ L'elenco in gran parte è tratto dal sito internet fasola.org, creato dall'organizzazione non-profit Sacred Harp Musical Heritage Association (SHMHA).

	Shapenote Singers (Micanopy/Gainesville)
Georgia	Sacred Harp Singing in Georgia; Savannah Sacred Harp
Illinois	Sacred Harp Singing in the Chicago Area; University of Chicago Shapenote Singing Association; Central Illinois
Indiana	Michigan and Northern Indiana Sacred Harp Singings; Lafayette/Kokomo Area Sacred Harp Singing; Bloomington
Iowa	Sacred Harp Singing in Iowa
Kansas	Kaw Valley Shape Note Singing Association in Lawrence
Kentucky	East Kentucky Shape Note Singing; Appalachian Association of Sacred Harp Singers; Ohio Valley Shape Note Singers (Louisville)
Louisiana	New Orleans
Maine	Maine Shape Note and Sacred Harp Singing; Maine Sacred Harp discussion group
Massachusetts	Sacred Harp Singing in Plymouth; Boston Connexion's Sacred Harp Singing; Western Massachusetts Sacred Harp Convention and Local Singings; Singing in Boston (Norumbega)
Michigan	Sacred Harp Detroit; Michigan and Northern Indiana Sacred Harp Singings
Minnesota	Singing in the Twin Cities
Mississippi	Mississippi Sacred Harp Convention
Missouri	Columbia; St. Louis Shape Note Singers; Sacred Harp Singing in Cape Girardeau; Sacred Harp Singing in Hannibal/Bowling Green
Montana	Singing in Missoula
Nebraska	Omaha Nebraska Shape Note Singers
New England	New England Convention
New Mexico	New Mexico Sacred Harp Singing
New York	Catskills Sacred Harp Musical Association; Albany and Upstate Region; Ithaca; Syracuse; Long Island; New York City; Bard College; Brooklyn, The Joe Beasley Memorial Singing; Lower East Side at the Living Room
North Carolina	Charlotte Sacred Harp Singers; Christian Harmony

	Singings (North and South Carolina); Shape Note Singers of Research Triangle Area.
Ohio	Sacred Harp Singing in Ohio; Columbus Sacred Harp; Dayton Sacred Harp
Oregon	Eugene Sacred Harp; Salem Sacred Harp; Portland Sacred Harp
Pennsylvania	All Pennsylvania Sacred Harp; State College Sacred Harp Singing; Endless Mountains
Rhode Island	Rhode Island Sacred Harp
South Carolina	Lowcountry Sacred Harp (Charleston area); Christian Harmony Singings (North and South CA)
Tennessee	Old Fields Singers (<i>Christian Harmony</i>); Harpeth Valley Sacred Harp Singers (Nashville area); Old Harp Singing in East Tennessee (<i>New Harp of Columbia</i>)
Texas	Texas Sacred Harp; Sacred Harp Singing in Texas
Utah	Utah Sacred Harp Singing
Vermont	Vermont Shape Note Singers
Virginia	Richmond Shape Note Singers; Charlottesville Sacred Harp; Northern Shenandoah Valley Shape Note Singers
Washington	Pacific Northwest Sacred Harp Singers
Wisconsin	Madison Sacred Harp Singers
Australia	Sacred Harp Australia
Canada	Vancouver; Montréal; Toronto; Ottawa; Dalhousie, New Brunswick

Negli ultimi tre anni, sono sorti gruppi a Gerusalemme (2019) e a Tokyo (2018).

La maggior parte dei cantanti europei ha iniziato il suo percorso in tempi relativamente recenti. Il gruppo più longevo è quello londinese, sorto intorno ai primi anni '90, mentre la comunità di Cork, pur essendosi costituita intorno al 2009, è riuscita in pochissimi anni a creare una rete di rapporti transnazionali attraverso le sue *convention*, conquistando una posizione di privilegio, insieme ai gruppi di Londra e Varsavia, diventando il punto di riferimento europeo per *singer* provenienti da tutto il mondo. Per quanto, come si evince dalle due tabelle, i gruppi si autodefiniscono anche in base all'appartenenza geografica o geopolitica, distinguendosi tra gruppi “urbani” (London

Sacred Harp, Cork Sacred Harp etc.) o “nazionali” (Ireland Sacred Harp Convention, Poland Sacred Harp Convention etc.), i membri delle varie comunità non sono necessariamente persone nate o cresciute nei luoghi indicati, molte risiedono in una data città per motivi lavorativi e provengono da diversi stati o regioni. Altri *singer* vivono in aree molto distanti dalle città in cui vi sono gruppi costituiti e per questo motivo sono costretti a compiere lunghi tragitti per partecipare ai *singing* settimanali. Nella mia esperienza ho potuto constatare che la partecipazione ai *regular singing* nella comunità di Dublino abbia implicato una sorta di appartenenza a quel gruppo. I vari esponenti, infatti, hanno spesso manifestato in molti modi la loro accoglienza e la volontà di integrarmi nella comunità locale, coinvolgendomi nel tempo in piccoli progetti virtuali fatti a nome dei Sacred Harp Singers of Dublin, a prescindere dal fatto che non fossi sempre lì presente in città.



9. Alcuni membri dei Sacred Harp Singers of Dublin, da sinistra, in senso orario: Tara Walsh (in basso), Claire Lacombe, Dermot Peel, Ailish McMahon, Mike Morrisoe, Niamh Madigan, Desmond O'Flynn, Stephanie Malpass, Delia Dattilo (in basso). *All-Day Singing*, Cork, 24 agosto 2019, fotografia posseduta da Dermot Peel.

Se da una parte c'è molta libertà nell'unirsi facilmente ad altri gruppi e fare esperienza secondo un proprio desiderio personale, d'altra parte ciascun gruppo vuole mostrare la propria unità e affermarsi come comunità locale, impegnandosi nel mantenimento di un calendario di incontri più o meno continuativo.

Di fatto, esistono comunità più isolate rispetto ad altre e per questo meno capaci di attrarre molti partecipanti (cfr. Lueck 2017, 168):

For similar practical reasons, enthusiasts in these locations are generally only able to travel for large international Sacred Harp events. And while they may struggle at times to keep the enthusiasm for Sacred Harp singing afloat in lieu of regional support, they at least have a cohort. In places such as Czech Republic and Sweden, enthusiasts with no cohort maintain their interest and commitment to Sacred Harp singing.

Altri cantanti si trovano totalmente isolati geograficamente rispetto a qualsiasi gruppo e si limitano a praticare il *sacred harp singing* da soli, in attesa di partecipare a un *big singing*. Per questa ragione esiste da tempo una sfera virtuale partecipata e strutturata in modo da fornire a queste persone degli strumenti diversi per garantire la loro futura partecipazione. Il “virtual singing” e la pratica di interagire attraverso il materiale mediatico (perlopiù audiovideo) da parte del/la cantante isolato/a, sono strategie, per chi è impossibilitato a raggiungere una qualsiasi località per un *singing* settimanale, per mettere in atto (e garantirsi) un contatto con la comunità globale, in vista di una *convention* (cfr. Lueck 2017, 168):

Zack, a young pastor who serves a rural Lutheran congregation outside of Uppsala, Sweden commits a significant amount of time in his daily life to engaging with *The Sacred Harp* and other shapenote sources by singing alone, by listening to recordings, and staying abreast of the transnational Sacred Harp community online. I quote his description at length: “I sing songs by myself from the book. And I do it very often, several times in a week. I have my own book close to my desk at all times because I start thinking of a song, and then I’ll start humming it. In fact, I opened it just now. I start humming and think, ‘oh this song is a good one,’ or, ‘I need to look at how this vocal part goes,’ and I look at the different parts. For example, when the London Christian Harmony singing came out [on YouTube] I listened and sang along to the entire playlist. So I go to YouTube, put on a playlist, and sing along with the songs. Singing these songs alone can become very emotional and spiritual.”

L'autodeterminazione di un gruppo locale è flessibile anche in relazione al repertorio che si esegue. A Dublino, ad esempio, si predilige quasi esclusivamente *The Sacred Harp* (1991) e il *fasola singing*, raramente si canta dal *Christian Harmony* (2010) un *tunebook* “competitor” simbolo della pratica del *doremi singing*. Per questo motivo, non tutti i membri di quella comunità conoscono approfonditamente la notazione *seven-shape* e, di conseguenza, gran parte di quel repertorio alternativo; i *sacred harp singer* di Londra, invece, mantengono una doppia identità musicale e ricorrono tanto al *fasola*-, quanto al *doremi singing*. Prima dell'isolamento globale Anne Altringham, del gruppo di Edimburgo, apriva la sua casa due volte al mese per lo svolgimento di *home singing* a

causa del bassissimo numero di partecipanti. A Edimburgo e a Brighton si svolgevano regolarmente *Shenandoah singing* da alcuni anni.

In genere, la partecipazione a un *singing* di qualsiasi entità è aperta a tutti, senza alcuna distinzione, specialmente per quanto riguarda l'affiliazione a un movimento religioso, come mi ha specificato da subito Niamh Madigan (Sacred Harp Singers of Dublin): «Everybody is welcome, and you don't have to be devotee to join the group».¹⁸ Il gruppo di Galway specifica più o meno lo stesso concetto nella sezione informativa del suo social network: «many of these old texts are religious but you don't have to be to sing with us (most of us aren't mass-goers but if you are that's fine too - everyone is welcome).» Il motto comune è: «All voices are welcome, all levels of experience are welcome. Newcomers and beginners are always welcome».

In contesti altamente partecipativi di questo tipo chi canta coincide con chi ascolta, e di conseguenza viene meno la dicotomia musicista/pubblico (Macchiarella 2016, 14-15):

it is rare that one makes music really alone, without someone who is listening (...) These two roles are not always clearly distinguished or distinguishable: they both necessarily influence each other by interacting with one another in different ways depending on the circumstances.

Anche se formalmente non sussiste alcun divieto di assistere o un obbligo a partecipare, l'aspettativa è di inglobare persone che pratichino e partecipino in prima persona, a prescindere dalla qualità della propria voce o dalla maggiore o minore esperienza in campo musicale. Con una sufficiente capacità di lettura cantata a prima vista, si può interagire e integrarsi al coro, partecipando alla “sweet harmony” di cui tanto discutono a voce i protagonisti e che è rafforzata, a livello concettuale, nello stesso repertorio (*The Sacred Harp* 1991):

(...) *And join with one **accord*** (Essay, 157)

(...) *Come, let us join with one **accord*** (Sabbath Morning, 283)

(...) *Join in a song with **sweet accord*** (Webster, 31b; Albion; 52t; Novakoski, 481)

(...) *We have met in sweet **accord*** (Lord, *We Adore Thee*, 477)

(...) *We'll shout and sing with one **accord*** (Parting Hand, 62; Sing On, 381; DeLong, 516)

(...) *We'll sing around the throne in **sweet accord*** (The Better Land, 454)

¹⁸ Conversazione con Niamh Madigan (Sacred Harp Singers of Dublin), il 1° giugno 2019 in occasione del Rome Singing Trip.

(...) *Hark! What **sweet music**, what a song, / Sounds from the bright celestial throng; / Sweet song, whose melting sounds impart / Joy to each raptured list'ning heart* (New Hosanna, 412)

Uno degli obiettivi dei gruppi europei, specialmente dei piccoli gruppi in formazione è – in linea di massima – l'integrazione e il coinvolgimento sistematico di nuovi elementi non soltanto per la qualità della performance, ma pure per la costituzione stessa del gruppo. È una questione molto importante e delicata, che non tutti intendono allo stesso modo. Se da un lato molti cantanti e gruppi si dimostrano inclusivi, d'altra parte alcuni si dichiarano perplessi rispetto alle guide e ai suggerimenti espressi nelle “convention rules” (regole scritte su fogli volanti distribuite durante una *convention*), esternando il proprio disappunto riguardo la reiterazione di alcuni slogan: «sing full voiced and unrestrained on all parts», oppure «Be aware of your volume to make sure all voices are heard» o ancora «if you can hear your neighbour singing, you're not singing loud enough».

Gli incontri più numerosi sono scanditi da formule iniziali e conclusive specifiche, mentre durante gli incontri settimanali si vive l'esperienza del canto con una certa intimità e un grado di complicità che sostituiscono un atteggiamento più formale. La maggior parte delle comunità si autodefinisce “spirituale”, non-devozionale. Tra le tante persone che ho conosciuto ci sono atei, panteisti, buddisti, altri ancora sono di religione ebraica, di fede cristiana (tra cattolici e protestanti) e via dicendo: ciascuno vive il *sacred harp singing* attraverso una personale concezione di spiritualità.

Così Warren Steel (Ole Miss) risponde a una domanda riportata nelle Frequently Asked Questions nella sua pagina accademica dedicata al Sacred Harp:

Is it church music? are they hymns? Most of the words are religious, and are the work of English evangelical poets such as Isaac Watts and Charles Wesley. They include paraphrases of Psalms and other scripture (STRATFIELD), hymns of praise (ALBION), and "spiritual songs" which recount experiences in the spiritual life of the individual (COLUMBUS) or the community (HOLY MANNA). Other songs are moralistic (O COME AWAY), patriotic (THE AMERICAN STAR) or on other subjects. For the believer, these songs offer an eloquent expression of faith; they differ from much modern religious poetry in that they often address difficult subjects such as sin, doubt, death, and judgment. Many singers who are not overtly religious nevertheless admire the strong language and imagery of the poetry. Sacred Harp singers today include Christians of all denominations, adherents of other religions (including a significant number of

Jews), and persons of no religious affiliation.¹⁹

2.1.2. *Singing the shapes*

Per molte persone senza alcuna esperienza musicale è più semplice iniziare un percorso di acquisizione di competenze attraverso il *sacred harp singing* partendo da zero, imparando nel corso di *regular singing* settimanali. Altri che cantano il *sacred harp* possedendo già un livello minimo di conoscenza della teoria e della pratica musicale, inclusa la sottoscritta, riscontrano qualche difficoltà iniziale ad apprendere il sistema *fasola*. La capacità di eseguire un buon solfeggio cantato secondo gli standard accademici non rende più facile l'assimilazione del *fasola singing* (la solmisazione) soltanto perché esiste un riscontro formale tra le due tipologie di scrittura (e nella posizione) delle note sul pentagramma. Il *fasola* è una lettura relativa. I principianti vanno avanti per prove ed errori di lettura, assorbendo pian piano le relazioni esistenti tra forma della nota > posizione della nota nella scala > equivalenza intervallare.

A un livello visivo, infatti, la pratica consente di fissare in memoria questi concetti astratti attraverso la differenza delle varie *shape* e si distingue nettamente dalla pratica del solfeggio cantato standard, dove pure entra in gioco la visione come elemento attraverso cui visualizzare la musica nello spazio, ma in un modo lineare: la posizione della nota sul pentagramma determina un suono specifico dal grave ↓ all'acuto ↑ ed è lo spazio tra due o più note scritte a determinare il tipo di intervalli.

In particolare nel caso della *four-shape note music* e del *sacred harp singing*, la singola forma oltre a rappresentare un tono e un intervallo, a sua volta è messa in relazione alle altre tre forme producendo altrettanti toni e intervalli che qui sotto riassumo in un semplice schema. L'associazione *fa-sol* rappresenta sempre un intervallo di seconda o di quinta; l'associazione *fa-la* raffigura sempre un intervallo di terza o di sesta, l'associazione *fa-fa* descrive l'unisono, l'intervallo di quarta e l'ottava.

Allo stesso tempo un *fa* è univocamente il primo, il quarto grado e l'ottava; il *sol* è secondo e quinto grado; il *la* è terzo e sesto grado; il *mi*, la “master note” di Thomas Walter (1721, 10), è il settimo grado, in qualsiasi tonalità.

Ciò significa che quando si impara a leggere le “forme”, non solo si apprende come riconoscere una nota nello spazio, ma anche a riprodurre facilmente *quell'intervallo* che

¹⁹ Sacred Harp Singing FAQ (Frequently Asked Questions), cfr. <https://home.olemiss.edu/~mudws/faq/>

è la relazione di ciascuna nota-forma con quella precedente e quella successiva (*The Sacred Harp* 1991, *Rudiments of Music*, 18):

The scales used in the *Sacred Harp* are heptatonic (seven-tone) (...) Hexatonic (six-tone) and pentatonic (five-tone) scales are regarded as heptatonic scales with gaps in them (...) *The degrees of a scale have the same shapes, syllables, and relative positions on the staff in every key and under every clef.* The student should study the figure carefully and verify this statement, This is the principle that allows shaped notes to be read by their shapes and relative position.



10. Scala diatonica di do in *four-shape*. Esempio di associazione forme-intervalli, sulla base della tonica *fa*.

2.1.3. Gerarchie

È molto semplice conoscere i luoghi e i tempi di svolgimento di un qualsiasi *singing* poiché moltissimi gruppi utilizzano i social network per la diffusione e la comunicazione degli incontri. Ve ne sono di più o meno disponibili ad accogliere principianti sconosciuti, così come recitano gli slogan che si utilizzano per promuovere i vari *singing*: «Everyone is welcome to join in (...) All voices are welcome» etc. Il livello di inclusione da parte di ciascun gruppo però dipende molto dal carattere e dalla disposizione delle singole persone che lo compongono, dal tipo di attività che si propongono e dal grado di attrazione degli incontri che si svolgono a livello locale. Per quanto molto spesso – sia da parte dei *singer*, sia da parte degli stessi studiosi – venga regolarmente puntualizzato il carattere “democratico” delle comunità nel Sacred Harp, è vero pure che vi siano delle gerarchie e dei ruoli precisi. La posizione di gerarchia può essere acquisita a un livello individuale e quindi dipendere sia dal ruolo, sia dall'influenza che il singolo esponente ha sul gruppo stesso, oppure è la stessa comunità a imporsi nel panorama internazionale, se è riconosciuta per impegno e autorevolezza dagli altri gruppi. In ogni caso, determinate scale gerarchiche interne influiscono sul comportamento generale del coro, anche al momento in cui si accoglie un/a principiante. Kiri Miller, nella sua indagine in alcune comunità statunitensi del sud ha messo in evidenza proprio questo aspetto, puntualizzando (2004, 477-478):

(...) despite the much-vaunted egalitarian aspects of the Sacred Harp singing convention, not all participants in the national community of singers are quite equal. (...) some singers are considered “more traditional” than others—by practitioners themselves, and often also by observers in the media and academia. These “traditional singers” are usually described as those who were born into “singing families” in the South.

Nello specifico, si riferisce a persone considerate “più tradizionali” di altre, mentre nei gruppi europei con cui mi sono confrontata il grado gerarchico può dipendere più che altro dall'esperienza o dal carisma della singola persona o da aspetti legati alla buona organizzazione dei *singing*, a prescindere dall'esperienza musicale in senso stretto. La gerarchia è anche connessa alla capacità di trasmettere al proprio gruppo i saperi attraverso le competenze acquisite nel rapporto di scambio culturale con altri esponenti del movimento (specialmente in America). I protagonisti della comunità di Dublino si autodefiniscono come un gruppo aperto ad accogliere nuove persone e più flessibile, rispetto ad altri, in questioni che riguardano il comportamento da tenere durante un *regular singing*, o altra occasione, e l'applicazione di norme comuni. Alcuni dei

fondatori hanno abbandonato il gruppo per vari motivi e nel tempo altre persone si sono aggiunte, creando una sorta di ricambio continuo, come mi ha spiegato Dermot Peel (Sacred Harp Singers of Dublin):

The original group were, in many instances, connected as friends in the traditional music scene in Dublin. They shared a love of folk music in many forms and I think that is how they connected with Sacred Harp. Some others, like me, had no such connection but had simply stumbled upon the group and loved it. It was always a very loose group (no membership or rules) so people would come and go, depending upon their other commitments. Around 2016/2017 a number of the original group were coming less frequently and newer people (Niamh, Ewa, Dermot Murray, Des & Claire...) were coming every week and gradually these and others became the 'core group'. I think the Cork group had a similar experience. A number of their founding members moved on also. I think differentiates the European groups from the US ones. At least from the Southern US states where many singings are rooted in 'faith communities'. The European groups are almost universally secular.²⁰

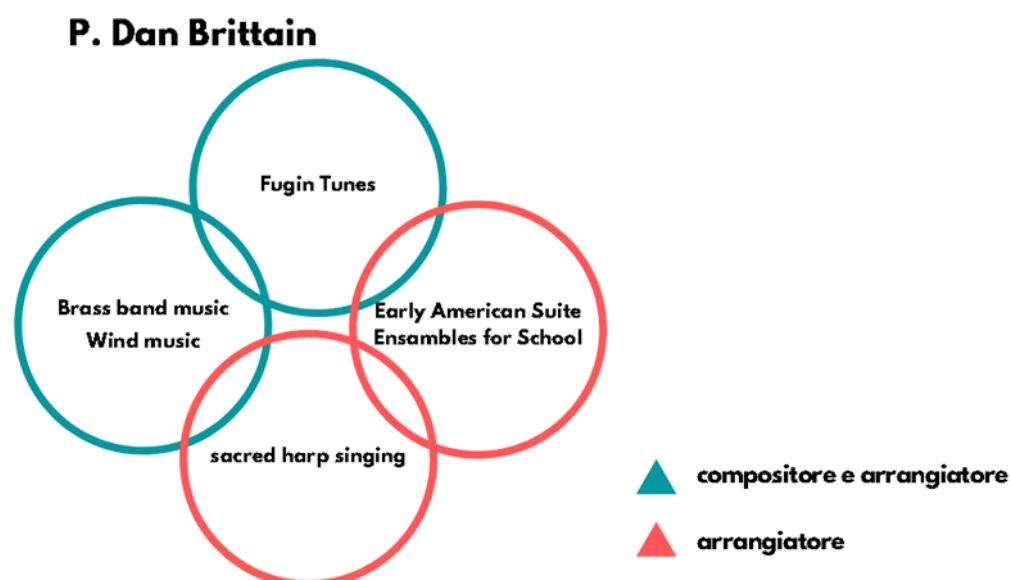
Ogni comunità ha perciò una sua storia costruita su relazioni di vario tipo e ciascuna di esse si distingue per qualcosa nello specifico. In Europa, alcune godono di un'alta reputazione per il fatto di essere tra le più durature o numerose, oppure per la presenza al loro interno di persone estremamente competenti che hanno maturato la loro esperienza sia in ambito locale, sia attraverso la partecipazione assidua alle *convention* statunitensi, in contesti percepiti e descritti dagli stessi partecipanti europei come “più autentici” o, per dirla con le parole di Dermot Peel, «rooted in “faith communities”». In generale si dimostra inclusione e accoglienza ai nuovi elementi, in modo particolare tra le comunità formatesi in tempi relativamente recenti (dal 2010 ca. in poi), che ambiscono apertamente a coinvolgere un numero sempre maggiore di persone, ad ampliare i gruppi, a partecipare a incontri pubblici e festival (v. i London Sacred Harp Singers al Meltdown Festival di Londra, nel 2015, per fare un esempio) oppure organizzando dei workshop. Di fatto, esistono rapporti tra i vari esponenti locali e internazionali che si fondano sulla conoscenza diretta e la frequenza. Le amicizie che nascono in questi contesti si rafforzano anche sulla base di stima reciproca, in alcuni casi l'affermazione di cui gode un esponente all'interno al movimento corrisponde al carisma e alla capacità individuale di rin vigorire la partecipazione e il coinvolgimento dei partecipanti. P. Dan Brittain, direttore di banda nella US Army, maestro di musica e «northern composer» (Cronin 2005, 62) è il punto di riferimento di diversi gruppi diffusi fra l'Europa (in particolar modo in Polonia) e gli Stati Uniti ed è tra i pochi compositori viventi a essere stato incluso nell'ultima revisione di *The Sacred Harp*

²⁰ Intervista a Dermot Peel, dei Sacred Harp Singers Dublin, 12 maggio 2021.

(1991).²¹

Tim Eriksen, più giovane, è un folk singer, accademico ed esperto di *sacred harp*, una figura di rilievo nel panorama del movimento, noto anche per il ruolo di consulente musicale nella produzione cinematografica di *Cold Mountain*, un film del 2003 la cui colonna sonora comprende alcuni brani di *sacred harp*.²²

Lo schema in basso sintetizza le loro varie esperienze musicali mostrando come queste si intersechino tra loro. Entrambi Brittain ed Eriksen, considerati dei veri e propri mentori all'interno del movimento, portano le esperienze individuali dentro il movimento del Sacred Harp e, allo stesso modo, convogliano alcuni elementi musicali che caratterizzano il *sacred harp singing* nell'ambito di progetti personali.



11. Integrazione delle varie tipologie musicali nel contesto della carriera di compositore e arrangiatore di P. Dan Brittain

²¹ v. <https://www.pdanbrittain.com/>: « He has written works for chamber music, chorus, orchestra, wind band, and brass band, as well as several solo works. Publications include tunes in the 1991 edition of The Sacred Harp, The Sacred Harper's Companion, The Millennial Harp, September Psalms and a new edition of the 1820s Missouri Harmony, for which book, released by the Missouri Historical Society in May 2005, he was principal engraver. "Memorial Anthem," composed by Dan with Bruce Randall of Massachusetts, was included as a sample file (shape notes) as part of Sibelius notation software from release 1.4 in the late 1990's through version 5.»

²² In particolare *Idumea* e *I'm Going Home*, in *Cold Mountain*, prodotto da T Bone Burnett. I due brani di *sacred harp singing* sono stati eseguiti da sessantatre cantanti all'interno della Liberty Baptist Church di Henegar (Alabama).

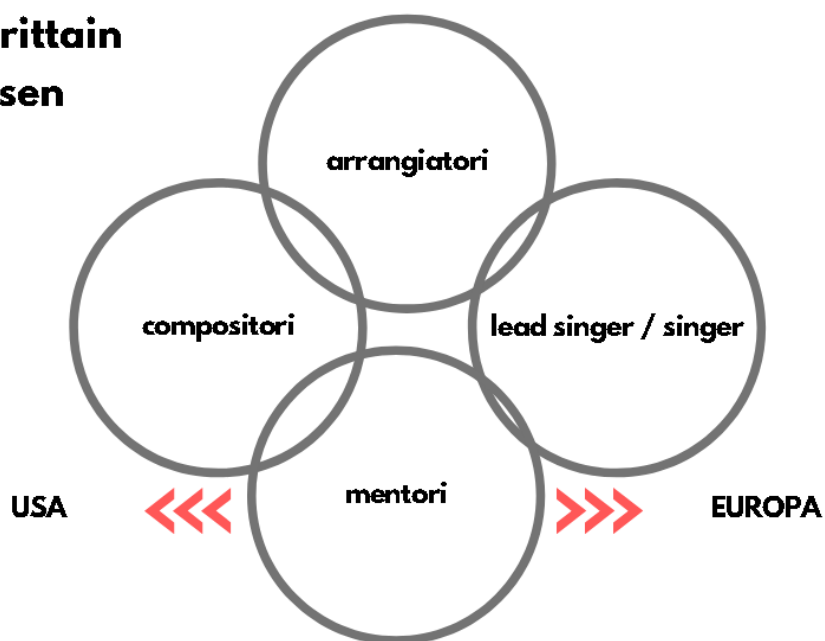
Tim Eriksen



12. Integrazione dei principali repertori e tipologie musicali nell'esperienza musicale (solista e in gruppo) di Tim Eriksen.

P. Dan Brittain

Tim Eriksen



13. Sintesi delle esperienze musicali e dei ruoli di P. Dan Brittain e Tim Eriksen nel movimento del Sacred Harp e nell'ambito del processo di transizione della pratica del *sacred harp singing* dagli Stati Uniti d'America all'Europa.

2.2. *Minutes: Scrivere la storia*

Una consuetudine, formalizzata tramite la scrittura, che accomuna tutti i gruppi è la redazione delle memorie di un *singing* nei *minutes*, cioè dei verbali delle varie assemblee (dalle più piccole alle più grandi) in cui sono segnalate persone e attività secondo delle norme editoriali ben specifiche. Sono indicati in particolare: 1) i *chair*, cioè i supervisori di un *singing* che hanno il compito di assicurare la bontà dello svolgimento di un incontro nei tempi stabiliti e con le modalità comuni a tutti i gruppi; 2) i *leader*, ovvero i partecipanti che scelgono di condurre il coro dentro l'*hollow square*.

La stesura dei *minutes* è una prassi ampiamente storicizzata; già dalla seconda metà del 19° secolo alcuni gruppi afferenti a chiese riformate verbalizzavano quanto era dibattuto nelle *convention* annuali segnalando punto per punto ogni attività. Nel caso dei *sacred harp singing* si omettono commenti e descrizioni soggettive, mentre si cerca di mantenere un tipo di scrittura schematica e sintetica. Ogni gruppo compila i propri *minutes* inviandoli di anno in anno a una commissione che li revisiona, edita e raggruppa in volumi annuali (cartacei e, dal 1995, digitali) che includono le seguenti informazioni:

- 1) le istruzioni per l'inoltro dei verbali;
- 2) l'elenco dei *singing* in programma per l'anno successivo rispetto a quello dell'edizione corrente;
- 3) l'elenco dei gruppi locali negli Stati Uniti e altrove;
- 4) i verbali dei *singing* dell'anno precedente rispetto a quello dell'edizione;
- 5) l'elenco dei cantanti deceduti nell'anno precedente;
- 6) i compleanni di ciascun cantante (solo nell'edizione cartacea); i nomi e i contatti di oltre duemila cantanti (solo nell'edizione cartacea).

Oltre a rappresentare un metodo per la trasmissione di memorie strutturate e formalizzate, i *minutes* sono una strategia comune a tutti i gruppi locali all'interno del movimento per confermare la propria *presenza* e, generalmente, sono strutturati nel modo seguente:

- 1) Nome del gruppo, luogo in cui si svolge il *singing* e data dell'incontro;
- 2) Nome e cognome di chi sancisce l'inizio del *singing* e dà il benvenuto a cantanti e visitatori offrendo loro, in alcuni casi, una breve lezione di *shape-note singing*.
- 3) *Opening prayer*. Nome e cognome di chi apre formalmente il *singing* con una

preghiera.

4) *First Session*. Prima parte del *singing*, contenente l'elenco dei *leader* (se si tratta di un *all-day* o di una *convention*) o dei singoli partecipanti (nel caso dei *regular singing*).

5) *Recess, lunch o dinner on the ground*. Intervallo tra due sessioni durante il quale i partecipanti consumano un pasto o una bibita e trascorrono un po' di tempo insieme.

6) *Second-, Third-, Fourth Session*. come 4).

La mancata compilazione di questi verbali corrisponde a una forma di “assenza” del gruppo dalla “storia” del movimento rappresentata dalla pubblicazione dei registri annuali. Questa pratica sussiste sin dalla prima *convention* di Chattahoochee (nel 1852). I verbali in forma digitale sono utili per carpire ulteriori informazioni per ciò riguarda preferenze e ricorrenze di brani specifici, in uno specifico gruppo. Di fatto, esiste una commissione che si occupa di stilare delle vere e proprie statistiche dei brani attraverso un'indagine del contenuto dei *minutes*. Queste analisi servono ad avere una maggiore consapevolezza dell'evoluzione di un *singing* in relazione ai gruppi.²³

La stessa commissione suggerisce ai partecipanti e alle varie commissioni locali di non alterare intenzionalmente le statistiche scegliendo canti meno popolari al solo scopo di fare qualcosa di inconsueto: «Absolutely not. Sing whatever you are moved to sing. Please do not try to intentionally distort the statistics by leading unpopular songs you would not otherwise have chosen. You will only be making the work of the Music Committee more difficult.», cfr. Bealle 1997, 170-172:

Sacred Harp Minutes as Native Ethnographies. (...) since the mid-nineteenth century, Sacred Harp has had its own documentary writing style, which has consistently increased in significance as ethnographic accounts have proliferated. It is of supreme significance that during the entire period of historical, theological, and culture writing, an alternative form of writing prevailed as the authoritative means to describe a Sacred Harp singing event. (...) Whereas cultural or ethnographic descriptions of a single event may vary because they are the work of an “observer,” the minutes of an event formally exclude multiple accounts of the same event. This is not to say, however, that minutes have any kind of formal referential certainty. There are always questions about what and what not to record. But in a peculiar yet real sense, what is not recorded does not really “happen.” Recording a circumstance in the minutes is a way of endorsing that circumstance as acceptable to the body of singers—of bringing it into the written world that both writer and singers inhabit. Circumstances that are out of the ordinary are often not recorded. Similarly, an entire event is thought to have more certainly “happened” if minutes are taken at all. Informal gatherings are not usually recorded. But if minutes are recorded and submitted, there is some obligation that the minutes and thus the proceedings of the event conform to the protocol of singing in general.

²³ v. <https://fasola.org/minutes/stats/>

La sede centrale che si occupa di raggruppare e convogliare tutti i verbali è la Sacred Harp Musical Heritage Association (Madison, Alabama), per decenni è stato un compito affidato alla cosiddetta “Denson folk” (Bealle 1997, 175-176) e a Shelbie Sheppard (Ivey 2014), oggi l'associazione è presieduta da David Ivey, membro dell'omonima *singing family* e figura di spicco nel panorama del movimento:

Our community had a big need in 1995 for someone to take over the duties of producing the “Directory and Minutes of Sacred Harp Singings”. Shelbie willingly stepped up and took on this very big job, and published this book for 12 years. Shelbie transformed the Minutes book into a professional, high quality publication in her first year as editor. She worked doggedly for the accuracy of its contents. Shelbie had the insight and was responsible for adding the “Birthdays” section, the “Deaths” section, and the “Historical Memorial Project” to this book. And when the books arrived at her houses on Robert Gene Drive and Ayers Drive in January, she organized crews to help with box packing and distribution of the books to singers as soon as possible. Not many folks know, but Jeff and Shelbie spent their own money to buy the equipment and supplies needed to produce the Minutes book when Shelbie took on that job. They would not accept reimbursement because Shelbie wanted to accumulate a little rainy day fund for the Minutes in case of hard times. Shelbie was also the treasurer for the Sacred Harp Musical Heritage Association for 10 years and did untold work for Camp Fasola.²⁴

L'espressione “Denson folk” fa riferimento alla famiglia Denson, il cui capostipite Thomas è stato il primo revisore di *The Sacred Harp* dopo la famiglia dell'autore Benjamin Franklin White. I figli di Thomas Denson, Paine e Ruth Denson, hanno riesaminato l'edizione attualmente in uso durante i *singing* (*Original Sacred Harp, Denson Revision*, 1936), mentre il nipote, Michael (Mike) Hinton (San Antonio, Texas), è l'attuale presidente della Sacred Harp Publishing Company.

2.3. Tipologie di singing

Le categorie principali di *singing* sono generalmente indicate come (a) *regular singing*, (b) *all-day singing* e (c) *convention*, a queste si aggiungono altre situazioni-satellite che si uniscono alle prime tre: *singing lesson*; *memorial lesson*; *social meeting* e *dinner-on-the-ground*.

Tutti questi incontri sono gestiti con un certo grado di autonomia da parte dei gruppi locali, per ciò che riguarda il tempo, gli spazi, il tipo di repertorio (e di conseguenza il *tunebook* messo a disposizione dalle comunità ospitanti) e le tematiche affrontate durante i *singing*. L'autogestione non comporta una libertà assoluta da parte del gruppo,

²⁴ David Ivey, *Remarks on the Sacred Harp Singing Life of Shelbie Sheppard*, posted on January 30, 2014. v. <http://campfasola.org/2014/01/30/remarks-on-the-sacred-harp-singing-life-of-shelbie-sheppard/>

ma un'attenzione particolare ad conciliare le proprie esigenze a quelle degli altri gruppi nazionali o europei. In linea di massima il calendario è stipulato in accordo e nel rispetto dei tempi di altre comunità locali, in modo da evitare sovrapposizioni e garantire a chiunque di poter partecipare a più incontri, anche quando si tratta di raggiungere posti molto lontani rispetto alla propria residenza. Di seguito, lascio una definizione di ciascuna delle tipologie elencate:

(a) **Regular singing.** Si tratta di incontri settimanali della durata di un paio di ore circa organizzati dalle comunità locali per i membri residenti nella stessa città. Vi sono gruppi molto numerosi e altri composti da pochissimi elementi; in quest'ultimo caso i cantanti valutano di ridurre la frequenza a due soli incontri mensili (così faceva, ad esempio, il gruppo di Edimburgo) in modo da raccogliere più partecipanti.

Durante un *regular singing* in genere si esplora il repertorio insieme e ci si ritrova in un ambiente informale a discutere di musica o altri argomenti, fra un'esecuzione e l'altra. Nella maggior parte dei casi chi frequenta sistematicamente i *regular singing* vive nella stessa città o poco distante; in generale, il gruppo che si incontra in tale occasione è composto da elementi fissi che si impegnano nell'organizzazione e da partecipanti "temporanei" che partecipano per una sola volta o saltuariamente.

Nell'esperienza di molte persone che praticano il *sacred harp singing*, il *regular singing* rappresenta senza alcun dubbio il momento della conoscenza reciproca tra "l'io" e "gli altri", il resto del gruppo, composto a sua volta da persone che possono essere più o meno presenti, più o meno attive, nell'ambito delle riunioni settimanali. Stare insieme nello stesso spazio, condividendo una porzione di tempo significativa, vuol dire molto in termini di conoscenza, a partire dalla voce e dal rapporto che si crea fra questa e quella degli altri.

Il tratto che ha accomunato molti cantanti, nei discorsi cui ho preso parte, anche come semplice ascoltatrice per quasi tre anni, è il trasporto che ciascuno esprime attraverso le varie relazioni che si creano *in quel momento, in quel posto, insieme a quelle determinate persone*, oltre che il forte desiderio di ricerca di un'armonia che non si limiti unicamente al mero dato musicale, ma che vada ben oltre "la giusta intonazione", o "il giusto accordo", manifestandosi attraverso gesti e azioni condivise insieme al resto del gruppo.

Chi prende parte con maggiore assiduità ha una probabilità maggiore di instaurare rapporti di amicizia e complicità; la frequenza e la condivisione della pratica musicale

permettono a ciascun partecipante di conoscere (e riconoscere) nel tempo i rispettivi limiti e potenzialità, i gusti individuali e le preferenze musicali in relazione al repertorio.

I commenti a una domanda posta da una cantante del North Carolina, USA, nel forum interattivo “Sacred Harp Friends”, danno una idea della varietà di motivi che spingono persone provenienti da diverse esperienze, da luoghi geografici e contesti sociali differenti e con vari gradi di competenza a intraprendere un percorso insieme, nel movimento, e a partecipare ai *singing*.²⁵

La lettura dei pensieri espressi da molti dei partecipanti a questa lunga discussione virtuale mi ha consentito di farmi una idea piuttosto precisa sulla varietà dei contesti, dei tempi e delle modalità di svolgimento di un *singing*.

Per alcuni partecipanti, ad esempio, sono trascorsi molti anni tra il primo e il secondo *singing*, talvolta svolti in diverse città o in luoghi molto distanti tra loro, mentre nell'esperienza di tante altre persone il *sacred harp* è stato parte integrante dell'infanzia e della prima adolescenza.

Molti tendono a puntualizzare il fatto di non aderire a nessuna forma di credo religioso, ma al contrario di esser da sempre coinvolti nell'ambito della *folk music* e dei *folk music festival* prediligendo il *sacred harp* per un puro desiderio di cantare “a capella music” in comunità aperte ed accoglienti.

Infine, altri partecipanti a questa specifica discussione hanno dichiarato apertamente di aver conosciuto il *sacred harp* attraverso la partecipazione a workshop generalisti, dedicati ai *traditional southern songs* o, ancora, di essere entrati in contatto con alcuni dei principali esponenti di questa tradizione solo in seguito all'ascolto di audiocassette (un cantante in particolare, ad esempio, si riferiva nello specifico a un'audiocassetta pubblicata da Hugh McGraw nel 1976).

²⁵ Post pubblicato sul gruppo privato Facebook "Sacred Harp Friends" il 18 luglio 2020, seguito da una selezione di risposte significative, in relazione a quanto discusso.

In genere si canta da *The Sacred Harp* (1991), anche se di fatto, come ho già specificato, ogni gruppo può prediligere un *tunebook* specifico e/o alternativo. Durante questi incontri ogni elemento del gruppo esprime le proprie preferenze, si mette alla prova perlustrando parti del repertorio meno conosciute, ribadendo i propri gusti, esprimendo al contempo giudizi sulla performance o pareri personali riguardo questo o quel brano. I Sacred Harp Singers di Dublino vivono spesso questo momento con un approccio ludico-didattico, esercitandosi in un ambiente tutto sommato rilassato e amichevole. Altri gruppi invece sono più distaccati e formali nell'instaurazione di rapporti fra partecipanti, esperti e principianti.



14. *Leading* di Niamh Madigan durante l'*Isaac Watts Day*, al Robert Emmett Center di Dublino, con i Sacred Harp Singers of Dublin e altri esponenti delle comunità di Cork e Galway (Irlanda), 23 novembre 2019, fotografia di Delia Dattilo.

(b) ***All-day singing***. Sono incontri annuali, aperti a chiunque e organizzati da vari gruppi locali. Per quanto ho potuto constatare, specialmente se è programmato da una comunità che gode di un'ottima reputazione, un *all day* raccoglie svariate decine di persone provenienti da altre nazioni limitrofe e da altri continenti – così a Cork (agosto 2019) e a Londra (ottobre 2019). La durata dell'incontro, come suggerisce la definizione stessa, è di un giorno intero, dal mattino (intorno alle nove) al tardo pomeriggio, per un totale di circa otto ore scandite da quattro sessioni (due al mattino e due nel pomeriggio) e tre pause: fra la prima e la seconda sessione; fra la seconda e la terza, dedicata alla condivisione del pasto (o *dinner-on-the-ground*), e fra la prima e la seconda sessione del

pomeriggio. Anche in questo caso, come per i *regular singing*, il gruppo organizzatore può optare per l'utilizzo di uno o più *tunebook*. I Sacred Harp Singers di Londra, organizzano ogni anno un doppio *all-day* (detto, appunto, “Double All-Day”) estendendo la durata da uno a due giorni, durante i quali si canta sia da *The Sacred Harp*, sia da *The Christian Harmony* (2010), impiegando perciò entrambe le notazioni *four-shape* e *seven-shape*.



15. *Leading* di Sheila Girling Macadam, durante l'*All-Day Singing* del 24 agosto 2019, nel refettorio della cattedrale di St. Finbarre, Cork (Irlanda), fotografia di Delia Dattilo.

(c) **Convention.** È un incontro annuale, promosso da un gruppo locale nel nome della nazione in cui si svolge, che dura in genere due o più giorni. Nel caso dell'Irlanda, la *convention* annuale è organizzata dal gruppo locale di Cork, ed è detta “Ireland Sacred Harp Convention”. In genere le *convention* ospitano cantanti provenienti sia dalla stessa nazione, sia da molte parti d'Europa o del mondo. La partecipazione di persone provenienti da altri continenti è molto legata alla reputazione del gruppo organizzatore e dal grado di attrazione che quest'ultimo riesce a produrre in persone e comunità distanti. L'interesse che si genera intorno alla *convention* dipende anche dalla considerazione di cui godono alcuni elementi appartenenti all'organizzazione, dall'impegno dei singoli coordinatori e dal desiderio di ogni ciascun partecipante di svolgere un *singing trip*. Si viaggia per conoscere posti nuovi, incontrare persone mai conosciute prima e rinsaldare vecchie amicizie. Su questa tipologia di incontri, detti anche *big singing*, alcuni studiosi si sono espressi in relazione alla qualità di interazioni che si generano tra gruppi e

persone diverse riunite nello stesso ambiente, e alla capacità dei *chair* di rafforzare l'idea di una reciproca ospitalità (Miller 2008, 123). Nel panorama europeo la *convention* di Cork gode di un'ottima considerazione che di anno in anno è riconfermata attraverso la partecipazione degli stessi cantanti (europei e non):

Cork è davvero un'altra cosa, sin dalle prime note, quando si comincia a intonare il *fa-la-sol-la-fa* [*canta*] durante il sabato, e quando poi tutti i presenti *rispondono* al *fasola*, viene la pelle d'oca perché il suono che ritorna è come un “wall of sounds”, un grido. Specialmente durante la prima sessione. (...) Per me che sono papà di tre bambine non è sempre facile [partecipare], però un viaggio all'anno posso farlo. Sono fortunato ad avere più *all-day singing* in Inghilterra, quindi provo a spostarmi almeno una volta al mese o una volta ogni due mesi per partecipare ai *big singing*. Ce ne sono di belli e ce ne sono altri a cui si partecipa solo per cantare, non necessariamente per l'ambiente e l'atmosfera che si crea. Cork è così [del primo tipo], a Brighton, da noi (so di non essere imparziale) c'è un ambiente bellissimo, “child-friendly”, come pure a Bristol.²⁶

Quando una o più *convention* sono organizzate in tempi relativamente ravvicinati, molti partecipanti europei decidono di programmare lunghe permanenze per garantirsi l'opportunità di partecipare a più *big-singing*, spostandosi di città in città e di nazione in nazione. Miller ha argomentato questa consuetudine, rimarcando l'idea per cui nel nord America i *big-singing* siano generalmente dei momenti ad esclusivo vantaggio di comunità e persone “bianche”, appartenenti alla medio-alta borghesia, con una disponibilità economica tale da consentire loro di spostarsi e impiegare le proprie risorse personali per tutta la durata del viaggio. Una situazione diversa rispetto alle comunità di afroamericani che praticano il Sacred Harp (Miller 2008, 13):

One should also bear in mind that long-distance travel was more limited for black singers — and that huge nondenominational gatherings of black singers on the scale of contemporary white convention might have attracted hostile attention. For all these reasons, African American Sacred Harp conventions have never formed long-distance travel networks like those that are my subject here. Nevertheless, race and ethnicity remain important issues for today's national singing community. (...) The difference between Northern and Southern singers is often treated like an ethnic distinction (...) such as traditional versus newcomers and urban versus rural.

²⁶ Conversazione privata con Seth Dickens del 23 febbraio 2020.



16. *Leading* di Claire Hogan durante la 10th Ireland Sacred Harp Convention (detta più semplicemente “Cork Convention”), il 29 febbraio 2020, fotografia di Delia Dattilo.

Queste tre tipologie di incontri sono momenti-chiave attorno ai quali si sviluppano ulteriori attività musicali e para-musicali “satellitari”, durante le quali la relazione instaurata fra le persone durante lo svolgimento formale del *singing* continua, si approfondisce, si riconferma e consolida nella continuità e nel dinamismo tipico degli ambienti informali.

Attività di questo tipo, propriamente musicali, sono le “singing lesson”, le “memorial lesson” e i “camp fasola”. Altre attività para-musicali sono i “social meeting” e le “dinner-on-the-grounds”. Lascio anche in questo caso una definizione di ognuna, tenendo sempre conto del fatto che, a eccezione delle “memorial lesson”, che rappresentano la chiusura formale di un *big singing*, e dei “camp fasola”, il resto degli eventi descritti sono di carattere informale (“social meeting” e “dinner-on-the-ground”).

“Singing lesson”: da non confondere con il workshop, dedicato principalmente ai fondamenti della teoria musicale e all'insegnamento di storia della musica,²⁷ una *singing lesson* è letteralmente una lezione di canto e, di fatto, un momento intermesso durante un *big singing* oppure svolto in concomitanza con un *regular singing*. Si tratta di un tipo di incontro complesso in cui entrano in gioco da un lato la musica e la performance

²⁷ Un esempio, l’“American Shape Note Singing with Emily Eagen & Temmo Korisheli”, svolto virtualmente il 17 ottobre 2020.

collettiva, dall'altro le narrazioni di chi conduce la lezione e che in quel momento rappresenta il *singing master* nell'esplicazione delle proprie competenze tecniche. In Europa la *singing lesson* assume in genere una valenza divulgativa; concetti e tematiche divulgati e acquisiti dai partecipanti dipendono dal tipo di competenza e dall'esperienza della persona che la conduce, oltre che dal suo ruolo dentro il gruppo di appartenenza o di provenienza. In alcuni casi è la stessa comunità locale a richiedere la presenza di un *singing master* specifico, chiamato a discutere un argomento in particolare o a impartire una determinata lezione di carattere storico. In ogni caso, l'abilità messa in campo dal *singing master* si estrinseca anche nella sua funzione di raccordo tra i vari partecipanti e nella capacità di stringere gli elementi del gruppo intorno a episodi peculiari, durante i quali accade che i partecipanti si immedesimino in qualche particolare figura o contesto storico.

La *singing lesson* è pure una strategia tipica nella trasmissione orale di questa tradizione con cui il gruppo si accultura orientandosi verso un aspetto specifico (che riguardi la storia, le tecniche e gli stili) legato al movimento del Sacred Harp, capace, inoltre, di rievocare idee e scenari.

“Memorial lesson”: molti *sacred harp singers* esplorano collettivamente idee, immaginari e discorsi sulla morte (Tilley 2007, Miller 2010, Steidl 2018) attraverso una *memorial lesson*, un momento ascrivibile a una delle tre tipologie di *singing* sopra menzionate, in cui si ricordano le persone scomparse che hanno avuto un ruolo nel movimento: cantanti, *leader*, *chair*, compositori, arrangiatori deceduti ma pure parenti e amici non necessariamente coinvolti nel Sacred Harp. È una situazione collettiva durante la quale persone affettivamente legate ai deceduti mettono al corrente l'intera comunità della loro perdita, condividendo racconti e pensieri che ne riassumano sinteticamente il senso della vita. Ai deceduti, in genere, si dedicano canti, poesie e parole d'affetto: «The juxtaposition of speech and song in the memorial lesson serves to demonstrate the efficacy of music as a “particularly affective and direct way of knowing”» (cfr. Turino 1999, 221 in Miller 2010, 256).

Il dolore per la perdita di una persona cara diventa un momento di condivisione con tutto il gruppo che partecipa alla sofferenza del singolo, anche se non è direttamente coinvolto nel lutto.

Anche questo evento è scandito da formule di apertura non codificate ma significative e reiterate, di volta in volta, a esprimere concetti come la caducità della vita, la sofferenza

che scandisce l'esistenza umana, l'estremo distacco da una persona amata. Gli incipit di una *memorial lesson* sono incentrati sulla comunicazione diretta di questi concetti, cui seguono spesso interventi individuali con cui, chi conduce il *memorial*, ribadisce l'importanza del “sacred space of sound” rappresentato dalla qualità del tempo e dello spazio di un *singing* per ciascuno dei convenuti. Altre volte si esprimono analogie tra l'unione del gruppo stretto nella commemorazione del defunto, la struttura musicale a quattro parti del *sacred harp* in cui ogni elemento è fondamentale, e i quattro costituenti di un *singing*: «a common denominator of words, music, people, and circumstances».²⁸ Se dovessi usare una figura retorica per descrivere la successione di questi momenti, funzionerebbe molto bene quella del *climax*: l'apertura, indipendentemente dalla sua durata, è connotata inizialmente da toni gravi e solenni cui fa seguito un graduale crescendo di emozioni di gioia:

Hello friends, today would have the Bristol All-Day Sacred Harp Singing. I want to take this opportunity to remember fondly those dear to us who passed on, and to think with love about our friends who are unwell. [Pausa] Singing brings us together. It is a common bond of forty strong friendships. They help us to celebrate the life we have, and it brings us joy in being able to express ourselves.²⁹

L'esperienza di Kiri Miller (2010, 254) durante la *memorial lesson* della Midwest Sacred Harp Convention del 2009, avvalora quanto dico:

A memorial lesson is something that brings back sad memories and something that brings back happy memories. It's something that brings back this idea that one string from this Sacred Harp has been removed, and it's no longer with us. And because that string is gone, we miss them. And we wish they were here, because Sacred Harp has taught me one thing, and that is fellowship.

2.3.1. “Social meeting” e “dinner-on-the-ground”

I “social meeting”, o più semplicemente “social”, sono tutte quelle attività che si svolgono immediatamente dopo un *singing* di qualsiasi tipo, in spazi del tutto informali. Generalmente si tratta di momenti in cui i cantanti si ritrovano in un luogo di aggregazione sociale (pub, taverne, caffè o club), per condividere confidenze e rinsaldare le amicizie. In alcuni casi, durante un “social” si prosegue l'attività musicale più liberamente, cioè senza le condizioni e i tempi che vincolano lo svolgimento di un *singing*: «I'm usually doing the pub singing after the singing because I don't have much

²⁸ Questa espressione in particolare è stata utilizzata durante la *memorial lesson* in chiusura del Philadelphia Midwinter Online Sacred Harp Singing, il 23 gennaio 2021, v. <https://www.youtube.com/watch?v=x9wCbVglRKc>

²⁹ A.D., *chair* della *memorial lesson* tenuta alla fine del Brighton All-Day Singing virtuale, post privato, v. <https://www.facebook.com/100001640063028/videos/3083614221703216/>

to say, but I can sing, and connect with people through singing. I know many people, just singing, and then slowly over time you get a chance to chat 10 minutes here and there», mi racconta Jan Geerts (Scotland Sacred Harp).

È un momento atteso da molti, specialmente dai giovani; gli stessi si compiacciono talvolta della differenza fra l'ambiente rigoroso e la schematicità che contraddistingue un *big singing* e quello più familiare e intimo che si crea durante il “social”. Tanti altri attendono questo tipo di incontro per riposarsi insieme agli altri partecipanti, in un momento di sospensione che generalmente contrasta con la frenesia generata durante un *big singing*. Il carattere informale di un “social meeting” fa cadere quella tensione che deriva dal senso di responsabilità collettiva avvertita prima e durante le *convention*. Una cantante del North Carolina (USA) riprende questo argomento discutendo, in ambito virtuale, a proposito della divergenza fra i vari ambienti, della differenza di volumi (e rumori), del senso di fraternità e confidenzialità tra i partecipanti durante i “social” o uno “small house singing”:³⁰ Nella sua opinione, vi sono dei canti che “suonano meglio” se cantati in piccoli gruppi, a una intensità minore rispetto a quella che caratterizza le grandi *convention*: dichiara, in buona sostanza, di prediligere gli “small house singing” che in genere si svolgono prima e dopo i grandi incontri, oppure durante i social meeting. Altre persone sono di questo stesso parere, confermano tale tendenza, e tengono a specificare la propria predilezione per i piccoli gruppi composti da dieci, massimo venti persone, e proprio per questo motivo dichiarano di preferire di gran lunga il “sound” delle piccole chiese di periferia, la cui capienza è ridotta rispetto ai grandi auditorium dove spesso si svolgono le *convention*. Un cantante in particolare, in questo stesso contesto di discussione virtuale, spiega che risulti molto più facile “auto-correggersi” in un piccolo gruppo, dal momento in cui tende a incorporare nella propria anche le parti degli altri apprese con la pratica costante, nel tempo.

Le “dinner-on-the-grounds” meriterebbero invece un'argomentazione un po' più approfondita. Genericamente, e in riferimento al movimento del Sacred Harp, con questa espressione si definisce l'allestimento di una grande tavola imbandita di pietanze preparate dai membri della comunità ospitante con l'ausilio di qualche altro volontario – non necessariamente appartenente al gruppo locale organizzatore – che dà supporto in ciò riguarda la distribuzione delle vivande e l'accomodamento al momento del pasto di

³⁰ Si tratta del contenuto di un post comparso sul gruppo Facebook privato “Sacred Harp Friends” pubblicato nel settembre 2020.

varie decine, se non centinaia, di *singer*. La preparazione delle “dinner-on-the-grounds” risale al tempo dei *camp meeting*, e specialmente in quel tempo erano funzionali al ristoro di persone provenienti da diverse parti del paese (Walton 1991):

Singing groups entertained the eating congregation until the early evening services. This tradition, which grew from the necessities forced by horse-and-buggy transportation, has become a symbol of the family atmosphere of rural country churches. People in the Primitive Baptist denomination have continued the tradition of monthly meetings with people traveling to sister churches to worship and eat together.³¹

Durante le *convention* o gli *all-day*, la “dinner-on-the-grounds” corrisponde con la pausa-pranzo durante la quale i partecipanti si ritrovano attorno a un tavolo per condividere principalmente il cibo offerto, ma pure per conoscersi meglio (v. figg. 17 e 19, *infra*, pp. 63 e 64). Molti prediligono trascorrere questo arco di tempo – compreso fra l'ultima sessione del mattino e la prima sessione pomeridiana – con persone che non si conoscono affatto, con cui poter scambiare qualche parola e raccontare un po' di sé. Gli organizzatori talvolta prevedono l'allestimento di posti a sedere dedicati unicamente al consumo del pasto, oppure preparano un grande tavolo allestito lasciando che ognuno si serva da sé e si accomodi dove vuole, anche dentro e fuori lo spazio dell'*hollow square*. L'espressione “dinner-on-the-grounds” o “eating-on-the-grounds” è l'equivalente del “pic-nic all'aperto” e ha una tradizione storica, nell'America del nord, che molti stati o comunità locali rivendicano come propria: «For instance, dinner on the ground is a quintessential southern tradition» (McGregory 2010, 60). Molte definizioni descrivono la “dinner-on-the-grounds” come parte della tradizione di un particolare stato o di una particolare contea statunitense, spesso associata a denominazioni religiose specifiche, tra cui i pentecostali, i battisti e i metodisti (McGregory 2010, 60):

“A typical Baptist church might hold, in addition to the regular Sunday service(s), a weekly prayer meeting (usually Wednesday), revivals (protracted meetings) twice a year, class parties, and fifth-Sunday meetings (a joint meeting of several churches on the fifth Sunday of a month, lasting all day and including ‘eating on the grounds’ and all-day preaching).” The earliest Baptist associations were regional organizations. Of course, over time and space, African Americans adapted and continue to maintain many of these conventions. (...)

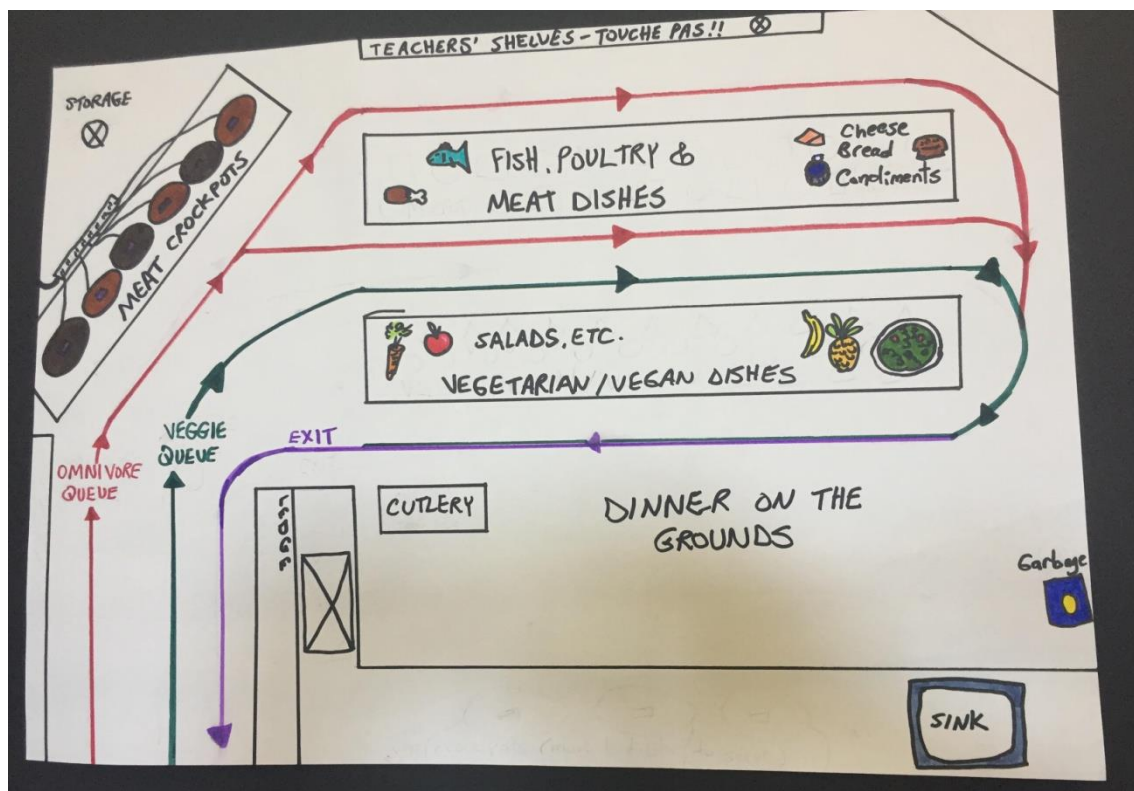
³¹ Shana Walton, *All-Day Singing and Dinner on the Ground*, in *Folklife in Louisiana. Louisiana's Living Traditions*. https://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/creole_art_allday_singing.html



17. Still dal video [cfr. *Documenti Video, All-Day Singing, Cork. 24 agosto 2019, (fasola singing) Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre, Video 4: Closing Prayer 0'00"-1'46"*, *infra*, p. 444]: Chiusura dell'*All-Day Singing* di Cork, il 24 agosto 2019. A sinistra i cantanti si apprestano a lasciare l'*hollow square*, a destra l'allestimento dei tavoli per l'accoglienza dei cantanti e per lo svolgimento della *dinner-on-the-ground* nel refettorio della cattedrale di St. Fin Barre.



18. Un *singing* estemporaneo durante il *social meeting* successivo al First Frienzy Fasola Singing (Firenze, 15 febbraio 2020). In questa occasione Seth (al centro, in piedi) ha proposto di eseguire *Tu scendi dalle stelle* nel suo arrangiamento per *sacred harp singing*, fotografia di Delia Dattilo.



19. Rappresentazione di planimetria e schema di ingresso per la “dinner-on-the-grounds” in occasione della 10th Ireland Sacred Harp Convention, Cork (Irlanda). Lo schema manoscritto è stato affisso all'ingresso dell'auditorium della scuola di St. Maries of the Isle, dove ha avuto luogo la *convention*, fotografia di Delia Dattilo.



20. Immagine di copertina del libro *The Makers of the Sacred Harp* di David Warren Steel e Richard H. Hulan, realizzata da Bethanne Hill, e commissionata dalla University of Illinois Press, raffigurante l'edificio in cui si svolse la Chattahoochee Musical Convention del 1880, a Mount Zion (Georgia), circondata da un *camp* (in alto a destra) e dai tavoli allestiti per la “dinner on the ground” (in basso a destra).³²

³² David Warren Steel riporta la seguente didascalia sul sito internet dell'Università Ole Miss: «The scene represents the appearance of 26-year-old schoolteacher Sidney Burdette Denson as the first female songleader at this convention since its founding in 1852, and event that attracted the attention of singers and visitors inside and outside the church. Another important element is the provision of water for the

2.4. Ricerche e approcci recenti: “*To make the tradition more traditional*”

Negli ultimi vent'anni, i contributi specifici sul Sacred Harp sono emersi principalmente, ma non solo, dallo studio e dalle ricerche svolte dai protagonisti del movimento. Ciascuno di essi ha avuto o ha ancora un ruolo specifico nella relativa comunità (cfr. Cobb 1978, Bealle 1997, Steel 2010). Si distingue tra chi ha pubblicato ricerche molto specifiche di carattere teorico e chi ha inteso presentare il movimento da una prospettiva storico-emica. Alcune studiose di etnomusicologia, in particolare, si sono impegnate a descriverlo adottando il metodo dell'osservazione partecipata (cfr. Miller 2004 e 2008, Lueck 2017), mentre per altri ancora il percorso di studio, ricerca e partecipazione è legato a un analogo percorso di crescita personale e spirituale nel movimento e nella propria comunità locale. Nella maggior parte dei casi si tratta di persone che hanno acquisito una propria esperienza in alcuni ambienti musicali e che per questioni di interesse personale hanno contribuito a chiarire tanti aspetti del Sacred Harp dalla performance all'analisi musicale (Music 1995 e 2005, Jensen 2016, Morgan-Ellis 2021), dalla teoria della composizione (Kelley 2006 e 2016) all'etnografia (cfr. Karlsberg), ricorrendo talvolta a un approccio interdisciplinare.

Più in generale, negli ultimi quarant'anni sono stati svolti molti studi negli ambiti della didattica musicale (Scholten 1975 e 1980, Gates 1988, Britton 1989, Davenport 1992, Vogan 2001, Green 2011) e della sociologia dei fenomeni religiosi (Vinson 2006, Heider e Warner 2010), focalizzati rispettivamente sul determinarsi e il protrarsi (sul piano storico) del metodo di lettura alternativo connesso a *shape-* e *numerical notation* e sui vari scenari religiosi (tra culti, forme rituali e spiritualità) ai quali il movimento è stato legato e continua a connettersi, in vario modo.³³ Tra i primi contributi volti a mettere in luce il panorama educativo musicale al di fuori del contesto propriamente accademico, quello di Scholten (1980) in particolare si sofferma a illustrare il contesto delle *singing school* degli stati meridionali e la persistenza nelle *singing lesson* della pratica dello *shape-note singing*, attraverso la lettura e l'apprendimento delle teorie nei rudimenti dei *tunebook* (1980, 37):

Sacred Harp singing schools of the twentieth century are still taught with techniques similar to those used

large crowd, especially with the memory of the 1866 session, which exhausted the local supply of drinking water. Notice the spring (with courting couple), the transport of buckets, and the filling of a tub of water for dinner on the grounds. In the background a man tries to locate additional water with a dowsing rod.», v. <https://home.olemiss.edu/~mudws/cover.html>

³³ Secondo Duncan Vinson (2006, 413) l'identificazione dei membri del movimento contemporaneo con il revivalismo protestante è stato un fattore determinante per la crescita di interesse nel Sacred Harp singing tra 20° e 21° secolo.

for teaching shape-note singing in the early nineteenth century. Most singing schools are held for two hours each weekday evening for two weeks. The first evening is spent learning or reviewing the tunebook's rudiments and being drilled on reading various combinations of the shape-note syllables, which are drawn on an easel. The easier songs in the tunebook are sung-first with syllables and then with words. Each night a similar format is followed: review on the rudiments, drill on the major and minor scale in shape-notes, and then singing songs. As the knowledge and skill of the class progresses, the songs selected become more difficult. The final evening of a singing school is actually a Sacred Harp singing meeting, with the members of the class and the singers in the audience singing selections together.

Gli studi di Allen Britton (1989) sugli ambienti di apprendimento e sulle norme che regolavano la costituzione e lo svolgimento delle *singing lesson* forniscono un quadro del “come e perché” dell'esistenza di scuole di canto popolare nell'America del 18° secolo, basato principalmente sull'interpretazione di fonti secondarie attraverso cui Britton delinea alcuni caratteri dei *singing master* e dei *compiler*, mettendone in risalto alcuni caratteri (Britton 1989, 35-36):

In general (...) we do not find such rhapsodical sentiments in many other tunebooks. When the typical compiler wished to say something about music as music, he usually contented himself with remarks about its place in religious worship. The eighteenth century singing master seemed to have no need of the elaborate philosophies that we now find necessary to justify the teaching of music.

Davenport in particolare ha poi compiuto una ricognizione di fonti e documenti nell'area del Maine, delineando ruoli e funzioni del *singing master* – «There was little confusion about a nineteenth-century singing master's mission. He was hired to teach students to read music and to sing acceptably. As a result, his effort could concentrate on activities to achieve those goals.» (1992, 93).³⁴ – chiarendo che se in ambito editoriale e redazionale l'impostazione nella sezione dei *rudiments* rimase sostanzialmente invariata per oltre un secolo (1790-1920 ca.), nel vivo della pratica le cose dovevano essere diverse. Ciascun maestro indubbiamente aveva un proprio metodo di insegnamento di lettura a prima vista e la stessa partecipazione alle *singing school* non era un dovere sociale, ma una impronta culturale: un'adesione volontaria di bambini e ragazzi a una sorta di attività extracurriculare voluta e sostenuta dalle famiglie (specie quelle meno abbienti) che a loro volta erano coinvolte. (Davenport 1992, 97-98):

Some were sponsored by a local church or the town, but in many cases, students had to pay to attend. In a

³⁴ Davenport chiarisce 1992, 105: «As an aid in learning pitch relationships between notes, twentieth-century teachers often continue the long-established practice of teaching solmization. While the movable-do system appears to be the most widely adopted for elementary music classes, several other methods are also in use, primarily fixed-do and numbers. The early nineteenth-century Maine singing masters, on the other hand, all seem to have taught using a single system: a four-syllable scheme. Its widespread adoption meant that students did not have to learn a different method upon attending another school.»

frontier setting such as Maine in 1800, cash was not plentiful; parents were unlikely to advance funds for singing schools unless their children had a strong interest in attending.

In ambito sociologico, gli approcci di Heider e Warner (2010) che derivano dalla teoria dell'interazione rituale teorizzata da Durkheim (1912) e ripresa e sistematizzata da Collins (2004),³⁵ hanno indicato la gestione di relazioni interpersonali, in contesti di compresenza delle diverse identità musicali, coordinate attraverso una varietà di gesti e azioni (in ambito musicale e para-musicale, liturgico e para-liturgico). Da un'altra prospettiva, Vinson (2006) ha analizzato il fenomeno in termini di “grass-roots preservationism”³⁶ e, appoggiandosi alle teorie sul revival musicale formulate da Tamara Livingston (1999), ha illustrato una serie di eventi storici particolari attraverso cui giustificare la rimonta del Sacred Harp nel sud degli Stati Uniti a cavallo tra '800 e '900.³⁷ David Warren Steel e Richard Hulan in un unico volume intitolato *The Makers of the Sacred Harp* (2010), hanno raccolto una serie di informazioni utili a conoscere la storia del movimento attraverso i protagonisti, partendo da Benjamin Franklin White ed Elisha James King. Una prima parte del volume è dedicata a ricostruire la genealogia di tre *singing family* e altrettante generazioni: le famiglie White, Denson e McGraw; la seconda e la terza parte del libro sono dedicate rispettivamente agli *hymn writer* e alle

³⁵ Nello specifico, la teoria dell'effervescenza collettiva è stata ripresa e da Ramp 1998, Allen 1998, Fele 1992 e Richman 2002. Massimo Rosati, nell'introduzione alla traduzione italiana del testo di Emile Durkheim (*Le forme elementari della vita religiosa*, Roma: Meltemi editore 2005), specifica inoltre alcuni studi sulla secolarizzazione della religione (Pickering 1984, Prades 1987, Watts Miller 2002), cfr. Durkheim 2005 [1912], 31, nota 18. Alcune delucidazioni offerte da Randall Collins sembrano sufficientemente adatte a definire le dinamiche che compongono le interazioni rituali che si manifestano specialmente, ma non solo, nelle *convention* del Sacred Harp, quando spiega che affinché vi sia tale interazione sia necessario: che due o più attori siano fisicamente presenti; che vi sia una mutua consapevolezza tra loro; che sia posta attenzione al medesimo focus; che vi sia tra loro uno stato emotivo condiviso. «These ingredients set the stage for rhythmic entrainment, wherein participants synchronize their actions. This synchronization leads to an increase in emotional energy, which Collins (2004: 39) defines as “a socially derived... feeling of confidence, courage to action, boldness in taking initiative [Emotional energy] (EE) makes the individual feel not only good, but exalted, with the sense of doing what is most important and most valuable.”» (cfr. Hausmann, Jonason, Summer-Effler 2011, 332).

³⁶ L'assunto di Vinson prende le mosse dalle considerazioni di Richard Blaustein sul *folk revival* in quanto fenomeno generato dall'urgenza di salvaguardare una particolare tradizione, poiché si avverte essere “in pericolo di vita”. Lo stesso Blaustein si rifà agli assunti del sociologo britannico Anthony D. Smith, espressi in *Theories of Nationalism*, per cui «“Given the dislocations of industrialisation and urbanisation, what can be more natural than that men should wish to replace the sense of lost community by creating new groups more adapted to the new conditions?”» e ancora, sempre in Blaustein, secondo l'antropologo Robert T. Anderson la composizione di organizzazioni volontarie e geograficamente dislocate è una tipica risposta alla rapidità dei cambiamenti sociali. Aggiunge Blaustein che il revival delle tradizioni emerge quando i protagonisti della stessa tradizione sentono che le espressioni culturali della propria tradizione siano a rischio. (Blaustein 2006, 51).

³⁷ «A few years after the founding of the Royal Singing Convention in Irwin County, Georgia, in 1893, this convention exploded in attendance. In 1903, about 700 singers attended. In 1906, the building filled to its capacity of 800 without accommodating all comers. In 1912, a special train brought singers in, and attendance was estimated at 3,000 to 5,000. Beginning in 1912, the convention met in a canvas tent, since no church was large enough. In 1920, the singers built a 2,000-set tabernacle as a permanent home (K.L. Jackson [1972] 1984:292-98).» (Vinson 2006, 415).

biografie di compositori, arrangiatori e compilatori (maggiori e minori) che hanno contribuito alla costituzione del *tunebook* di White (1844, 1991). L'ultima parte propone un'analoga genealogia di testi e relative varianti compresi in centinaia di fonti secondarie utilizzate per comporre *The Sacred Harp* (1844).

La varietà degli approcci ha messo in luce aspetti della performance, dei contesti e delle relazioni sociali nel passato, appellandosi, oltre che alla storia, alla straordinaria quantità di documenti scritti. Tuttavia molti degli elementi che si configurano come azioni e gesti musicali significativi e funzionali in situazioni di aggregazione sono emersi da pochi anni.

2.4.1. *Etnografie e osservazioni partecipate*

Nella prospettiva di Kiri Miller la dimensione scritta e quella orale, nel Sacred Harp, sono inscindibili e la difficoltà di rintracciare elementi della tradizione orale della performance risiede proprio nella complicata relazione con il testo scritto (Miller 2004, 481):

Orally transmitted elements of Sacred Harp performance practice have a special capacity to index authenticity, timelessness, and tradition, which often obscures the role played by the written tradition. Jack Goody has asserted that a written text supplementing an oral tradition “quite rapidly... assumes authority over the utterance,” but this is not so obvious in a cultural context that privileges the remembered and the nonrecorded as the most authentic.

Per oltre dieci anni, Miller ha partecipato a moltissimi *singing* e al contempo ha svolto numerose interviste ai protagonisti della scena del Midwest e New England, concentrandosi inizialmente sui rapporti tra autenticità e persistenza degli elementi musicali nel rapporto con la performance e con il testo (2008, 2010), producendo infine dei resoconti etnografici dettagliati in cui ha messo in evidenza le principali dinamiche musicali nei cosiddetti “big singing” (le *convention* annuali). In seguito ha cercato un confronto con altre comunità del nord e in Europa ragionando sul concetto di diaspora del Sacred Harp. Da un'altra prospettiva, legandosi comunque all'idea di diaspora inteso come “viaggio” fisico e spirituale dei *singer*, Laura Clawson (2011) ha proposto un percorso specifico tra le comunità del Sacred Harp partendo dalle “famiglie”, cioè le *singing family*, del sud per finire alla tradizione musicale degli stati del nord America, in particolare a Chicago (Illinois) e nel Minnesota (2011, 54):

(...) questions of authenticity and tradition are central to singers' understanding of what they are doing when they sing. But the tradition is not, after all, consistent even within the South, where differences are found not only between Sand Mountain and west Georgia, but also between churches located ten miles

apart on Sand Mountain and even between different singings at a single church. These differences are greatly amplified outside the South, even in singing communities that emphasize the importance of the southern tradition.

Clawson mette in contrapposizione le comunità del sud e i protagonisti della scena settentrionale, specificando come la maggior parte di questi ultimi provenga da varie esperienze di pratica musicale di carattere istituzionale e che nel tempo le varie formazioni del nord abbiano aderito al modello aggregativo tipico del sud, proponendo a loro volta i loro *all-day singing* e le loro *convention*: «in this was, by instituting the form of singing that dominates the southern singing year, new singing communities established themselves as participating in the Sacred Harp tradition (...)» (Clawson 2011, 55).

In un paper presentato nell'ambito della conferenza nazionale della Society of Ethnomusicology a Denver (Colorado), Ellen Lueck ha discusso la teoria dell'“affinity interzone”, un concetto già dibattuto (Goffman 1974), di in relazione a tre casi di studio: il Sacred Harp in Europa, il gamelan Balinese e il *bagpiping* delle Scottish Highland nell'America settentrionale:

A musical affinity group is a network of people who devote themselves to a particular musical interest. For many participants in these affinity groups, the musical interest may be associated with a cultural “Other” relative to themselves. Rather than acquire musical and cultural knowledge on their own, individual enthusiasts rely on an affinity group-specific, socially constructed space which transmits and regulates appropriation on its own terms. I call this type of space the *affinity interzone*. The affinity interzone, in a broad sense, is a portable space constructed to create community cohesion and uniform understanding of a genre of music, its meaning, and performance across geographic distance by its practitioners. It aids in promoting the “sameness” of a musical activity throughout the world so that enthusiasts may participate in any affinity-oriented musical event. The affinity interzone is constructed by transmitting participants’ expectations regarding a familiar event choreography at formal gatherings, as well as nuanced performative and social codes to incoming enthusiasts. (...) The affinity interzone is a useful theoretical tool for ethnomusicologists studying affinity groups and transnational musical communities.³⁸

Nella sua interpretazione, Lueck ha spiegato che il più grande strumento del *sacred harp singing* per la trasmissione dell'“affinity interzone” sia proprio la *convention* annuale, inoltre ha definito la sua intera procedura organizzativa e le preghiere che scandiscono il tempo in relazione alla performance come “elementi di una coreografia” (Lueck 2017, 38-39, 45-46),³⁹ proponendo una sorta di analogia tra il Sacred Harp negli

³⁸ v. ellenlueck.com/post/proposing-a-theory-for-a-new-space-the-affinity-interzone

³⁹ Scrive Ellen Lueck: « In other words, Sacred Harp singing’s sameness as an activity performed around

Stati Uniti e quello europeo in quanto manifestazione della “whiteness”. Facendo ciò ha assimilato in parte le diverse problematiche relative all'inclusione e alla discriminazione etnica “razziale” tra i due continenti (Lueck 2017, 179):

But what about Europe? Do racial politics in the American South effect the lack of visible diversity among Sacred Harp enthusiasts in Europe? To an extent, the answer is yes. As mentioned above, *The Sacred Harp* carries a loaded history. But Europe has its own complex discourse and relationship to race, ethnicity, and nationalism which is metaphorically part of the mineral content of the European soil which has accepted the growth of Sacred Harp singing in recent years (Lentin 2008; Andreassen 2014; Hall 2014; Kennedy-Macfoy 2014; Svedsen 2014). In line with early 20th century scholarly and participatory associations with Sacred Harp as a distinctly Anglo-Celtic-American tradition, this same association is perpetuated by many English, Scottish and Irish Sacred Harp singers. They feel that the *The Sacred Harp*, its repertoire, and the texts have, in a sense, returned to their ancestral home. A recent study published in the journal *Nature* indicates that strong feelings of ethnoregional identity in the British Isles are often founded in genealogical accuracy (Leslie 2015). With such a strong claim to personal heritage, coupled with the real and imaginary heritage claims to *The Sacred Harp* by English, Scottish, and Irish singing enthusiasts (and potential claims to shapenote music by German enthusiasts), it is hard to imagine this musical community being successfully “marketed” to large numbers of people living in these geographic areas with heritage identities that lie outside of British and Irish ethnonational constructions.

2.5. La comunità non è un'isola

Nessuna delle comunità che ho incontrato dal vivo o attraverso la ricerca online si può dire essere totalmente autonoma o indipendente dal resto del movimento. Fra le varie situazioni a cui ho partecipato e in altre, di cui ho letto e sentito parlare ai vari membri del movimento, ho sempre riscontrato una continua tensione da parte dei gruppi o dei singoli partecipanti all'incontro allo scambio con altre comunità. Alcuni gruppi si legano ad altri per qualche affinità. Il gruppo di Brighton, ad esempio, è in profonda sintonia con le tre comunità irlandesi, la comunità londinese è legata in particolar modo a quella di Cork per la reputazione che si è costruita negli anni e poiché entrambe rappresentano i poli di riferimento per l'area nord-occidentale in Europa e per molte persone provenienti dagli Stati Uniti. Justyna Orlikowska, *sacred harp singer* di Varsavia, organizzatrice della prima Poland Sacred Harp Singing Convention, ha pubblicato un lungo articolo sul viaggio dalla Polonia agli USA, con varie tappe in Europa, in cui

the world is ensured through the shared event choreography which is legitimized through performative keys which rely on that choreography for interpretation, and social codes which police the space. But more than that, the affinity interzone is a space in which singers can express their belonging to the community-at-large, giving this structure and order meaning, and corroborating its meaning with other singers.» (2017, 46).

scribe:

Have you ever wondered how many people sing Sacred Harp? Even though I have no idea what the exact number is, I am amazed by how many people around the world share the experience of this music. Each of these singers has his or her own unique story—every one has followed a different road toward Sacred Harp, arriving at the tradition from a different background and viewpoint. We may come from different directions, but we are fortunate that our paths cross so often as we gather to sing. Sometimes we travel in the same direction—sometimes we head different ways. There are wide roads with many, busy lanes, and small, side roads. But every time that we cross paths, we make time to stop, rest, and sing. Sacred Harp travelers always sing! I love how contagious it is! And then when the singing is over, again we go our different ways... This is a story about a few stops and crossings—recollections of a road followed by two Polish singers for whom Sacred Harp has become an important component of their lives. Our individual roads had crossed so many times that one day we decided to travel together on a thirty-day journey across two continents, meeting people in the Sacred Harp tradition everywhere we went. If you saw my friend Kama Dembińska and me at a singing this March, then you crossed paths with us during one of the stops on our big journey. We were so happy to meet all of you! If I haven't met you yet, I take comfort knowing that there will be still many beautiful stories from other roads. It is not easy to write about what we experienced during our month-long journey—there are just too many important memories. The first thing I wrote after I came back home was a short post on Facebook summing up our journey as a travel itinerary: 27.02.2013—Warszawa, PL > Cork, IRL > Shushan, NY > Bennington, VT > Northampton, MA > Old Chatham, NY > Amherst, MA > New York, NY > Englewood, NJ > Philadelphia, PA > Easton, PA > Bethlehem, PA > Carrollton, GA > Atlanta, GA > Warszawa, PL—27.03.2013 ... *so many great places and beautiful people to sing with! Thank you all for your wonderful care, moving moments, and fun! And for everything else!*⁴⁰

Da questo estratto si evincono dei tratti che accomunano molti *sacred harp singer* nel segno del viaggio che si compie insieme: la comunità incontra la comunità, il singolo incontra il singolo, l'esperienza del viaggio è vissuta come momento unico in cui fare nuove conoscenze, mettendo in gioco se stessi dentro dinamiche complesse e di volta in volta diverse:

Every year, our European singings enjoy more and more popularity. This time in Cork we had the largest contingent of American singers yet. Every time we meet new people, we have a chance to encounter new traditions, new songs, and even new books; after the Saturday singing, we had an official *Shenandoah Harmony* book launch and singing. It was exciting to sing from this collection, a mix of the familiar and the very new, and to see what an undertaking it was to create a songbook from scratch. Our Polish contingent led the song, “Freta,” composed by Allison Blake Steel when she was in Poland in 2009 teaching a singing school. Writing the song was beautiful gesture in and of itself, but the song is even more meaningful because it includes Polish verses. It was very moving to sing for the class in our native

⁴⁰ Tratto dall'articolo “‘Take My Staff and Travel On’: A Sacred Harp Journey”, di Justyna Orlikowska, pubblicato il 29 luglio 2013 in *Sacred Harp Publishing Company*, v. <http://originalsacredharp.com/2013/07/29/take-my-staff-and-travel-on-a-sacred-harp-journey/>

language. On Saturday night (frankly, every night), we socialized in the traditional Irish fashion—in pubs. Our evenings were full of people, Irish beers, laughter, and occasionally even some singing.⁴¹

Ci sono poi scelte drastiche, di ordine morale, che portano incrinature e divisioni interne; alcune di queste, di recente, sono emerse in relazione a una iniziativa promossa dai Georgia Sacred Harp Singers per la celebrazione di un *memorial* in onore di Richard Lee DeLong, *singer* e *maker* acclamato e rispettato sia per la sua attività di *singing master* sia in quanto membro di una storica *singing family*. DeLong, deceduto di recente e arrestato nel 2010,⁴² è una figura controversa rispetto alla quale l'intera comunità del Sacred Harp è divisa tra chi lo ha conosciuto di persona e tende a non parlare delle sue vicissitudini legali, evidenziando, al contrario, le sue qualità umane e la sua esperienza nel movimento, e chi invece è orientato a una sorta di *damnatio memoriae*. In una lunga lettera indirizzata alle comunità di Minneapolis (Minnesota), scritta nel maggio 2020 da uno dei due chair della Twin Cities *convention*, mette in luce proprio questi aspetti.

Da un lato, è stato riconosciuto il valore della persona in relazione al suo ruolo nella comunità di appartenenza e nel movimento del Sacred Harp, dall'altro lato, tuttavia, per il rispetto dovuto alle vittime, nella fattispecie, e al problema sociale, in generale, la comunità nordamericana ha preso le distanze da un *memorial* organizzato in onore di DeLong.

Una cosa simile è accaduta nei confronti di un altro studioso di *sacred music*, *singer* e accademico statunitense, già menzionato da me più volte in questo scritto, sul quale non mi soffermo ulteriormente.

Al di là di questi episodi, nelle dinamiche quotidiane e nella continua tensione verso gli altri, i legami di amicizia si fondano principalmente sulla condivisione della performance e sulla continuità di scambi culturali; prima, durante e dopo un *singing* si instaurano rapporti, molto spesso temporanei, si esprimono e si discutono concetti e si condividono momenti di grande sintonia.

L'impegno di ciascun *singer* e la possibilità di scegliere e condurre il proprio brano

⁴¹ *Idem*.

⁴² Althea Willette (Sacred Harp singer nella comunità di Galway e di Saint Paul, Minnesota) mi ha informata su una discussione aperta intorno la fine di maggio 2020 nella quale è stata portata alla luce tale vicenda, al tempo sconosciuta a molti protagonisti, sia della scena americana sia di quella europea. Tutt'oggi la pagina Wikipedia dedicata a Richard De Long omette le accuse di reato. Al contrario, dai commenti al "Richard DeLong Obituary" si deduce quanto egli fosse amato e rispettato da molte persone dentro e fuori la sua comunità, v. <https://thegavoice.com/news/georgia/carroll-county-teacher-arrested-after-sending-nude-photos-to-student/> e <https://www.flaniganfuneralhome.com/obituaries/Richard-DeLong> 4/?fbclid=IwAR33HbvKWIvNKrfGRlGhUvcevDkHjru9ReHizcf6rGXoiBzaeC1RObOKWjY

condividendolo col resto del gruppo, è il momento topico in ciascun *singing* per qualsiasi partecipante, durante il quale si mettono in gioco e si condividono i propri sentimenti e idee personali, attraverso la musica. La compartecipazione a questi momenti e la condivisione insieme a un'ampia comunità avviene in un luogo e in un momento già *determinati* a priori come spazio e tempo di comunità.

In generale, le attività e gli incontri più frequenti (i cosiddetti *regular singing*) sono momenti di dialogo informale, di confronto e, talvolta, di preparazione musicale agli *all-day* o alle *convention*. In questo senso, una comunità “in trasferta” si sente rivestita di un incarico di rappresentanza («Our Polish contingent»,⁴³ «Singers from the United States joined a large United Kingdom contingent»,⁴⁴ «a strong contingent of singers from Alabama (...) There is a small contingent of organizers (...) The event is genuinely a “national” event, though only in the sense of shared purpose that brings singers together from great distances (...) Most every year there have been contingents of singers from Massachusetts, Illinois, and California (...) In 1985 the contingent of Chicago singers came in force (...)»⁴⁵ et al.). Sia quindi una persona o sia un intero gruppo locale a spostarsi, la percezione è di essere presenti in veste di delegati. Per questioni pragmatiche perlopiù di carattere organizzativo (prossimità geografica, accessibilità a mezzi di trasporto rapidi) si prediligono in genere i luoghi vicini o più facilmente raggiungibili. Tuttavia, molti partecipanti del movimento europeo sono inclini a compiere viaggi anche molto lunghi, rispetto ai cosiddetti “tradition-bearer” statunitensi. La mobilità dagli Stati Uniti, in molti casi, avviene anche in relazione alle richieste dei gruppi locali europei di svolgere qualche *singing lesson*. A ciò vorrei aggiungere ed evidenziare una convinzione generale, che ho notato sia fra i “non-americani”, sia fra gli statunitensi “del nord”, secondo cui i *singing* svolti nelle comunità degli Stati Uniti del Sud siano un'esperienza diversa, “più tradizionale”, più “vera”, più “autentica”.

⁴³ Tratto dall'articolo “‘Take My Staff and Travel On’: A Sacred Harp Journey”, di Justyna Orlikowska, pubblicato il 29 luglio 2013 in *Sacred Harp Publishing Company*, v. <http://originalsacredharp.com/2013/07/29/take-my-staff-and-travel-on-a-sacred-harp-journey/>

⁴⁴ Tratto da “Ireland's First Sacred Harp Convention: ‘To Meet To Part No More’”, di Jesse P. Karlsberg (Emory University), pubblicato il 30 novembre 2011, in *Southern Spaces*, <https://southernspaces.org/2011/irelands-first-sacred-harp-convention-meet-part-no-more/>

⁴⁵ National Sacred Harp Convention, 23rd Session - June 13-15, 2002. Trinity United Methodist Church, Birmingham, Alabama. Recorded June 14, 2002, by Steve Grauberger; Photos by Steve Grauberger, Program notes by John Bealle, Alabama Center for Traditional Culture 2003, v. https://arts.alabama.gov/Traditional_Culture/audiofiles/vol3all.pdf

2.6. *Saperi e competenze*

Molti protagonisti amano discutere del passato, che si tratti di un *tunebook* particolarmente antico o poco conosciuto, oppure di un canto specifico, o semplicemente della storia di persone e gruppi che hanno avuto un peso specifico e un'influenza particolare su qualche aspetto del movimento. Nei vari discorsi, che ho udito di persona, virtualmente, oppure che mi è capitato di leggere in vari forum, ho sentito aleggiare un sentimento di riscoperta delle origini, come pure un forte impulso verso la ricerca di materiali editi ma di fatto obsoleti, cui restituire un senso nuovo e attraverso cui ricreare nuovi legami. È il caso specifico di tre *tunebook*: *Indian Melodies* (1845), *The Colored Sacred Harp* (1934) e *The Shenandoah Harmony* (2012), tutti e tre i libri hanno dietro e avanti a sé persone, storie e sviluppi diversi e fanno capo a comunità che aderiscono alla pratica dello *shape note singing* e, nello specifico, al movimento del Sacred Harp in America. Dal momento in cui sussistono molti documenti scritti oltre ai *tunebook* – fra resoconti, libri scritti dagli stessi *singer* e *maker*, blog e altro tipo di forme di comunicazione a disposizione – i protagonisti hanno la possibilità di mettere in atto forme di interscambio culturale, attraverso la riproposta di edizioni e revisioni che a loro volta generano importanti discussioni all'interno e al di fuori delle comunità locali. Alcuni *singer* “frequentano” la storia del Sacred Harp attraverso i suoi “oggetti”, altri ancora colgono spunti per creare e rivivificare brani specifici riconnettendoli a esperienze individuali. Il passato, o meglio, l'idea di *passato*, non è intesa come qualcosa di statico o mitizzato, ma come un elemento da porre in continua relazione col presente, per creare nuovi riferimenti da condividere con la propria collettività.

2.6.1. «*Cantate Commuck! Cantate per Brothertown!*»⁴⁶

Ci sono singole persone le cui opere hanno determinato rilevanti trasformazioni nei processi creativi e nella trasmissione culturale e musicale di comunità particolari. Nella tradizione della *shape note music*, Thomas Commuck, autore di *Indian Melodies* (1845) è stato fonte di ispirazione per i protagonisti del movimento contemporaneo che attraverso di lui veicolano messaggi attuali; in questo caso l'incidenza di Commuck non

⁴⁶ Citazione tratta da “Living Memorials. Brothertown singing traditions, remembered by quahog clam shells (wampum materia) and a singer's ‘Memorial Lesson’ for Occom.”, di Gabriel Kastle, pubblicato il 3 febbraio 2021 in WRAP, v. <https://whiteravenarchivesproject.wordpress.com/2021/02/03/living-memorials/>

ha avuto ricadute esclusive sul movimento del Sacred Harp, pur legandosi a esso per vie trasversali.

«The British were intent on building a Protestant commonwealth, while the Spanish and many French were committed to the conversion of the indigenous peoples to Catholicism.» (Leaver 2015, 63), così in seguito alla conquista spirituale del Messico, si sa che i nativi abbiano assimilato e compreso rapidamente la musica sacra europea monodica e polifonica (Leaver 2015, 65), grazie agli incontri settimanali e attraverso le attività di copiatura e trascrizione della musica sacra per il coro della cattedrale di Mexico City, sin dalla fondazione della scuola di canto e del coro indiano, istituiti intorno al 1530, con l'intervento di Petro De Gante. La diffusione dei canti e la pratica musicale della salmodia e innodia di matrice anglo-americana non è prerogativa esclusiva dei “bianchi” e le evidenze storiche di migrazioni verso il e fuori dal nord America, in particolare tra il 17° e il 18° secolo, testimoniano scambi culturali certamente non a senso unico. Leaver riporta un episodio particolare a questo riguardo (cfr. Leaver 2015, 73-74):

Long before the English-speaking colonies were established, a small French Huguenot settlement was founded on the St. Johns River, a few miles from what is now Jacksonville, Florida, early in 1564. Their singing of psalms from the French psalter of Marot and Beza, for recreation as well as worship, intrigued the Native American population, who came from some distance to hear such singing. In time these Florida Indians learned to sing, orally transmitted, many of the psalm tunes, which were used as Shibboleth tests when encountering people from Europe. If these foreigners recognized the tunes they sang, then they were the friendly French; if they did not, they must be the hostile Spanish. An account of this Huguenot expedition was written by Nicholas le Challeux, published after their return to France as *Discours de l'histoire de la Floride* (Dieppe, 1566), in which the author names two of the tunes that were used in such encounters: these Florida inhabitants “yet retain such happy memories that when someone lands on their shore, the most endearing greeting that they know to offer is *Du fons de ma pensée* [Psalm 130] or *Bienheureux est quiconques* [Psalm 128], which they say as if to ask the watchword, are you French or not? . . . [because] the French while there taught them how to pray and how to sing certain psalms, which they had heard sung so frequently that they still retain two or three of those psalms.

Nel 1649 il Parlamento inglese promulgò l'*Act for the Promoting and Propagating the Gospel of Jesus Christ in New England*, con cui stabilì che la New England Company avesse il compito di raccogliere fondi per missioni e per la pubblicazione di una “Indian Bible”, in seguito edita da John Eliot nel 1655: «Afterwards the missionary society distributed many copies of psalm-books among the natives of southern New England.» (Love 1899, 177). Nel 1845 Thomas Commuck, nativo della tribù Narragansett e

membro della comunità degli indiani Brothertown, pubblicò il *tunebook* intitolato *Indian Melodies*, una raccolta di inni che consistono nell'armonizzazione di *tune* composti da Commuck sulla base dei canti degli indiani di Brothertown. I titoli degli inni presentano i nomi dei più noti capi indiani, delle donne indiane e di alcuni luoghi specifici: «this has been done merely as a tribute of respect to the memory of some tribes that are now nearly if not quite extinct (...) also as a mark of courtesy to some tribes with whom the author is acquainted» (Commuck 1845, vi). La storia, i significati e le ragioni che vi furono dietro la scelta di Commuck di pubblicare un libro di armonizzazioni di *tune* della comunità di Brothertown, in *shape notation*, armonizzati in seguito da Thomas Hastings nello stile ottocentesco urbano degli *hymn tune*, ci ricorda come questo tipo di operazioni svolte da una singola persona possano rappresentare un gesto più ampio di comunità, e che delle scelte individuali abbiano ricadute sulla stessa comunità, anche a distanza di molto tempo.⁴⁷ La storia degli indiani Brothertown è collegata alla vita di Thomas Commuck in quanto in seguito alla loro migrazione dallo stato di New York verso il Wisconsin, e la conseguente spartizione delle nuove terre, Commuck si trovò a lavorare nel territorio appena insediato come direttore postale e giudice di pace, supportando la causa dell'abolizionismo (cfr. Page 1989, 2-3):

In 1774 the Oneida Indians of New York had granted some land to Samson Occom, David and Jacob Fowler, and Joseph Johnson for the benefit of Christian Indians from a number of New England tribes. The New England Indians that became the Brothertowns did not begin to move to New York until 1785. Shortly after the first New England Indians arrived, the Oneida attempted to change the original land grant. However, on September 22, 1788, at a treaty made at Fort Schuyler, the Oneida ceded all of their lands to the State of New York, "except their own reservation, and one for the Brothertown and another for the Stockbridge Indians." The State of New York honored the original conveyance of 1774, and the Brothertowns received a tract of 24.052 acres "situated fourteen miles south of where the city of Utica, N.Y., now stands." The Brothertowns' stay in New York was short lived. Indians in New York State were being pressured by land speculators and the government to move west. With whites trespassing on their lands, and unable to bear the expense of litigation in the often futile effort to protect their rights, the Brothertowns concluded that it was in their best interests to move west. (...) By an agreement made at Vernon, NY on September 23, 1823, the Brothertowns became associated with the Stockbridges in the

⁴⁷ Chase rimarca come questi *tune* «were "Indian" in name only, for they were composed by this "son of the forest" as settings for psalms and hymns, to which were given "the names of Indian chiefs, Indian females, Indian names of place &c."», successivamente cita un'espressione tratta da *Protestant Church Music* di Robert Stevenson per chiarire "Old Indian Hymn": «"The Narragansett Indians have a tradition, that the following tune was heard in the air by them, and other tribes bordering on the Atlantic coast, many years before the arrival of the whites in America; and that on their first visiting a church in Plymouth Colony, after the settlement of that place by the whites, the same tune was sung while performing divine service, and the Indians knew it as well as the whites. The tune is therefore preserved among them to this day, and is sung to the words here set"» (1992, 146).

purchase of Wisconsin lands. (...) Stockbridges received two townships of land equal to 46.080 acres, and the Brothertowns received one township of 23.040 acres. The lands for both tribes were on the east side of Lake Winnebago in what is now Calumet County. The United States government paid the Stockbridges \$25.000 for their improvements at Statesburg, and the Brothertowns received \$1.600 for their improvements. After their relocation to Calumet County, the Brothertowns, having “become perfectly assimilated to their white brethren,” petitioned the United States government for citizenship and to receive their lands individually. This request was granted by an act of the Congress on March 3, 1839. (...) In 1831 Commuck received the west half of lot 85 in Brothertown, NY, “to be sold that he might remove to Wisconsin” (...) Thomas and Hannah Commuck were part of a group of “nearly forty persons” who moved to Wisconsin in 1831. (...) They moved to Brothertown Wisconsin “in 1832 or 1833.” Commuck was the first postmaster of Brothertown, WI, and “he and Randall Abner were justices of the peace and performed their marriages.” On July 2, 1839 Commuck was one of five men elected commissioners to divide up the town among members of the tribe. This was in accordance with the act of citizenship, which gave the Brothertowns their lands individually. Commuck was opposed to slavery and gave at least vocal support to the abolitionist cause.

Il *tune* di *Missionary, or White Pilgrim* incluso in *Indian Melodies* (Commuck 1845, 104) è stato riarrangiato da Benjamin Franklin White e inserito nell'appendice all'edizione di *The Sacred Harp* del 1850, col titolo *The Lone Pilgrim* (cfr. Steel 2010, 102). In seguito è stato pubblicato in altri volumi, tra cui in *The Christian Psalmists*, col titolo *The White Pilgrim*, in notazione numerica; in *Plantation Melodies*,⁴⁸ come arrangiamento per pianoforte sotto il titolo *The White Pilgrim's Grave*; in *Tabor: or the Richmond collection of Sacred Music*,⁴⁹ di McIntosh, nella notazione standard. Secondo Pappas, *The White Pilgrim /The Lone Pilgrim* conta diverse varianti, presenti in almeno una ventina di fonti scritte diverse, e appartenerrebbe a un complesso di *tune* che manifestano molte caratteristiche comuni ad altri *folk hymns* risultanti inediti prima della pubblicazione di Commuck (2013, 63). Nel 2018, l'intero corpus di *Indian Melodies* è stato eseguito a distanza di moltissimi anni, grazie alla collaborazione tra lo Yale Indian Paper Project (YIPP), l'Institute for Sacred Members (ISM), gli studenti della Divinity School e i cantanti della comunità del Native American Cultural Center. Ottantotto interpreti provenienti da nove stati federati, in rappresentanza delle otto

⁴⁸ Il titolo completo è *The Christian Psalmist: A Collection of Tunes and Hymns, for the Use of Worshiping Assemblies, Singing and Sunday Schools. Numeral Edition*. Compiled from many authors, by Silas W. Leonard and A.D. Fillmore, seventh edition. Cincinnati: Published by Fillmore & Gatchell, and J.A. & U.P. James, 1848, p. 376; *A Collection of Revival Hymns and Plantation Melodies*, by Marshall W. Taylor, D.D.. Musical composition by Miss Josephine Robinson. Copied by Miss Amelia C. and Hettie G. Taylor, Cincinnati: Marshall W. Taylor and W.C. Echols, Publishers, 1882, pp. 219-220.

⁴⁹ Il titolo completo è *Tabor: or the Richmond Collection of Sacred Music, Designed for the Various Religious Societies of the Southern and South-Western States*, by R.M. McIntosh, Columbia, S.C.: W.J. Duffie, 1867, p. 184. In this case, the compiler mentions both *Indian Melodies* and Thomas Commuck.

comunità native di Brothertown, Lumbdee, Nehantic, Pequot, Schaghticoke, Ohkay Owingeh, WIRRARIKA e Yaqui si sono riuniti nella sala più antica dell'università di Yale (la Connecticut Hall) per eseguire il repertorio di Commuck (v. QR code i.).



i. *Sounding Indian Melodies New Haven* di Seth Wenger (2018), Centuries-old 'Indian Melodies' come to life through collaborative project, v. <https://vimeo.com/270227329>

Ancora oggi la comunità di Brothertown è una tribù non riconosciuta dal governo federale degli Stati Uniti d'America, in quanto non soddisfa i requisiti minimi richiesti per il riconoscimento.⁵⁰ In un articolo postato il 4 febbraio 2021 sulla pagina Facebook "Indian Melodies", il *sacred harp singer* Gabriel Kastle ha presentato alcuni elementi della sua ricerca tra gli indiani Brothertown, dimostrando che l'inno *Occom*, composto da Joseph Stone e Abraham Wood nel 1793 sia una dedica al reverendo Samson Occom, presbiteriano nativo americano, appartenente alla nazione Mohegan e vicinissimo agli indiani di Brothertown al tempo in cui erano ancora insediati nell'attuale stato di New York.



21. Riproduzione digitalizzata della partitura di *Occom*, di Abraham Wood, tratta da *The Columbian Harmony* (1793, 97).

⁵⁰ <https://www.brothertownindians.org/government/recognition-restoration/>

2.6.2. L'eredità di Judge Jackson

Opposta è invece la vicenda legata a *The Colored Sacred Harp* di Judge Jackson e alle comunità che non hanno mai smesso di eseguire e tramandare questo repertorio di settantasette canti in *four-shape* pubblicato, nel 1934, dietro autorizzazione della commissione Alabama-Florida Union.

La maggior parte delle melodie e dei versi in questo *tunebook* sono composizioni originali di Judge Jackson, solo alcune sono varianti di *tune* già inclusi in *The Sacred Harp*: «some black songsters of the day fought against adoption of the new book because their own song contributions were not included in the final collection, it is generally acknowledged to Jackson the making of some annual singings exclusively dedicated to *The Colored Sacred Harp*.» (dan Boyd 1970, 449-450).

Le indagini condotte di recente da Richard Hulan su alcuni file conservati alla Vanderbilt University non hanno prodotto risultati concreti per fare luce sulle origini e sullo sviluppo del “black fasola”, tuttavia nel 1993 i Wiregrass Sacred Harp Singers di Ozark, durante il 58° memorial annuale in onore di Judge Jackson a Wiregrass (Alabama), hanno eseguito e registrato questi canti per la produzione del disco *The Coloured Sacred Harp: Wiregrass Sacred Harp Singers*.

Il gruppo inoltre si è esibito nel 1970 allo Smithsonian Folklife Festival e al Newport Jazz Festival «in the “gospel blues” style established by Thomas A. Dorsey (64, 103)» (Shearon 2012, 524). Dall'ascolto dei brani si percepisce, oltre alla forma *call-and-response*, una drammatizzazione di certi passaggi tipica dei *revival spiritual* (McGregory 1997, 54).

La vita e l'eredità di Judge Jackson vengono commemorate nella terza domenica di aprile di ogni anno. Sebbene le attività virtuali siano gestite raramente da parte degli amministratori della pagina “The Colored Sacred Harp by Judge Jackson”, per l'86° memoriale, il 18 aprile 2021, è stato organizzato un meeting di presentazione del *tunebook* sulla piattaforma Zoom e, contestualmente, si è ricordato in modo particolare *Florida Storm* (Jackson 1934, 87), un canto composto in seguito all'uragano Miami che ha colpito lo stato nel 1926, come riferimento allo stato di emergenza attuale.



ii. *It Is Finished*, di Judge Jackson (*Colored Sacred Harp*), eseguita dai Wiregrass Sacred Harp Singers, © 1993 Anthology of Recorded Music, Inc., v. <https://youtu.be/zMPQHi0zavU>



iii. *Florida Storm*, di Judge Jackson (*Colored Sacred Harp*), eseguita dai Wiregrass Sacred Harp Singers, © 1993 Anthology of Recorded Music, Inc., <https://youtu.be/RO6vel2b1T8>.

2.6.3. The Shenandoah Harmony, un nuovo libro per le comunità “fasola”.

Nel 2012 un gruppo di *singer* residenti in diversi stati federati d'America pubblica *The Shenandoah Harmony*, un *tunebook* contenente 469 brani editi, ma poco noti o del tutto sconosciuti, estrapolati da varie raccolte di musica sacra tradizionale, tra cui 52 canti tratti da *Kentucky Harmony* (1816), 46 dal *Supplement to the Kentucky Harmony* (1825), e 26 composti da Ananias Davisson. Le fonti utilizzate per la realizzazione di *The Shenandoah Harmony* sono per l'esattezza 75 *tunebook* compreso *The Virginia Harmony* (1831), utilizzato insieme ad altri volumi «because of their association with the Shenandoah Valley».⁵¹ Il libro rappresenta qualcosa di più di una semplice “riappropriazione” del patrimonio musicale di un territorio specifico dello stato della Virginia, storicamente occupato da tedeschi e Scots-Irish a partire dal 19° secolo. La diffusione e gli interventi editoriali di selezione e revisione dei brani rappresentano il progetto di un gruppo di persone provenienti da varie parti della nazione, tra cui la *singing family* del Re, composta da John, fabbricatore di materiale edile della Shenandoah Valley, Kelly Macklin e i figli Leyland e John Daniel del Re. John e Kelly

51 Cfr. *The Making of 'The Shenandoah Harmony'*, pubblicato il 29 luglio 2013 da Rachel Wells Hall, <http://originalsacredharp.com/2013/07/29/the-making-of-the-shenandoah-harmony/>: «In addition to Davisson's books, in which we found over a quarter of our songs, the principal sources are Hauser's *Hesperian Harp* (1848); McCurry's *Social Harp* (1855); Walker's *Southern Harmony* (1835-54), *Southern and Western Pocket Harmonist* (1846), and *Christian Harmony* (1866); the two parts of *Wyeth's Repository* (1810, 1813); Ingalls's *Christian Harmony* (1805); Mansfield's *American Vocalist* (1848-9); and Stone and Wood's *Columbian Harmony* (1793).»

praticano lo *shape note singing* sin dalla fine degli anni '80; gli altri quattro membri della commissione, Daniel L. Hunter, Myles Louis Dakan, Nora Miller e Rachel Wells Hall, hanno in comune esperienze decennali nell'ambito della musica tradizionale, vissute sia in famiglia, come nel caso di Rachel, cresciuta da musicisti tradizionali, sia acquisite in età adulta, in contesti formativi istituzionali cfr. Wells Hall 2013:

The original inspiration for *The Shenandoah Harmony* was to create a collection of songs compiled, printed, and published by Ananias Davisson from 1816 to 1826 in the Shenandoah Valley of Virginia. These works include five editions of the *Kentucky Harmony* and three editions of *A Supplement to the Kentucky Harmony*. The Shenandoah music committee formed in late 2010 to early 2011 and continued to meet for a full weekend once a month for two years. Although the initial plan was for a more modest book, by summer 2011, we had decided to make a book suitable for all-day singing. The group has considered about 1500 songs together; thousands more were reviewed by individual committee members but not brought to the group.⁵²

Nella dissertazione dottorale intitolata *Beyond Revival: Composition and Compilation Amidst the Sacred Harp Revival*, Clinton Davis afferma che ciò che sta alla base di operazioni come “the making of the *Shenandoah Harmony*” sia l'importanza dell'idea di “South” o “southernness” nell'ambito del revival del Sacred Harp, dove il Sud rappresenta la dimora ideale di tradizioni specifiche ed è l'epicentro dei concetti di “autenticità” e “pellegrinaggio”: «new singers are urged to travel and partake in the essence of the tradition. (...) Many of the tradition's “revivers” (...) particularly romanticized and fetishized the folklife of the South.» (Davis 2016, 112).

Se si mette a confronto questa particolare esperienza progettuale con la definizione di “American folklife”, data dal Congresso nel 1976, salta subito all'occhio l'assenza della scrittura come elemento cardine di attività ed espressioni in contesti tradizionali.

“American folklife” means the traditional expressive culture shared within the various groups in the United States: familial, ethnic, occupational, religious, regional; expressive culture includes a wide range of creative and symbolic forms such as custom, belief, technical skill, language, literature, art, architecture, music, play, dance, drama, ritual, pageantry, handicraft; these expressions are mainly learned orally, by imitation, or in performance, and are generally maintained without benefit of formal instruction or institutional direction.⁵³

Invece è chiaro, a questo punto, che la scrittura non solo sia un elemento fondamentale nella tradizione della *shape note music* e, nello specifico, del Sacred Harp, ma che si integri con la tradizione orale nel processo di acquisizione, condivisione e trasmissione

⁵² <http://originalsacredharp.com/2013/07/29/the-making-of-the-shenandoah-harmony/>

⁵³ Questa definizione, parte dell'American Folklife Preservation Act (Public Law 94-201), stipulata dal Congresso in occasione del bicentennale degli Stati Uniti d'America, è tratta da Hufford 1991, 3.

di competenze musicali. Entrambe oralità e scrittura determinano questa tradizione. Oltre che in relazione a *The Shenandoah Harmony*, Davis introduce il concetto di “critical regionalism”, espresso da D.R. Powell, in rapporto a varie strategie di acquisizione e diffusione di altre musiche, raggruppate ulteriormente in altri *tunebook* di recente compilazione, fra cui *Northerh Harmony: A Collection of Tunes by Early New England Composers*, pubblicato nel 1980 da Tony Barrand e Carole Moody, originari del Vermont, già rieditato nel 1984 (cfr. Marini 2003, 85), e la revisione “Cooper” di *The Sacred Harp*, del 2012: «critical regionalism requires thinking about texts geographically, discerning the connections they draw among often disparate and far-flung places» (Powell 2007, xi). Non si tratta quindi di ridurre queste iniziative a un ragionamento sull'affiliazione geografica di chi esegue questi repertori, ma di considerarle un impulso reticolare proveniente da un gruppo ristretto di persone, non necessariamente appartenenti né vincolate allo stesso ambiente culturale, al fine di ricreare nuovi oggetti che fungono a loro volta da pretesto per riunirsi e attraverso cui ricostituire nuove comunità musicali. Il “libro” per i *sacred harp singer* non è un feticcio, ma una *Wunderkammer* e l'intero processo di ricerca, studio e diffusione di queste musiche è esso stesso parte della tradizione, poiché reitera la relazione fra gli esperti che promuovono il repertorio e tramandano conoscenze (*singing master*, *compiler*, *arranger* etc.) e i riceventi che ne assorbono il portato culturale, ritrasmettendolo a loro volta nel circuito dei *singing*, come ha ricordato lo stesso George Pullen Jackson a proposito del lavoro di Ananias Davisson, al tempo della compilazione di *Kentucky Harmony* (cfr. Jackson 1933, 29-30):

Like so many other compilers of those and later times in the South, Davisson has not mentioned the names of the composers of the texts. I do not know the reason for this omission. It may have been because the texts were, by and large, a fixed and generally taken-for-granted corpus, founded on the changeless psalms, and therefore looked upon as non individual in source, whereas the tunes were the product of real persons many of whom were still living at the time of the book's publication. And then there is much doubt as to whether those named by Davisson as “authors” were the producers of tunes or words or both. It would take a deal of research to determine this point, and such a study is not in place here. Some of those which Davisson claims as his own songs are, in my judgment, among the best in the book, and the approval of the subsequent compilers of rural song books in the South is shown by their unanimity in adopting especially, “Idumea,” and their use of one or more of Davisson's other songs in practically all the books that have been found. Davisson preferred the minor keys. Two of the songs which he claims, “Golden Hill” and “Idumea,” are five-tone melodies and one, “Reflection,” is six-tone. Davisson's ability in selecting for his *Kentucky Harmony* those tunes of other composers which made a deep appeal to his particular public is evinced by the extremely large number of those tunes which became stock-in-trade for

the southern rural compilers who followed him. In fact, there are many signs that point to this book and to its *Supplement* as being unique in the wide recognition accorded to them as pioneer repositories of a sort of song that the rural South really liked.

2.7. *Amatoriali?*

Nell'analisi di performance di *sacred harp singing* è impensabile circoscrivere un singolo evento senza rapportarlo ad altre situazioni analoghe che hanno luogo in altri tempi e altri spazi, perché entrano in gioco sia elementi comuni fra tutti i gruppi, sia delle variabili importanti che differenziano l'esecuzione in ambito locale e da persona a persona: il rapporto tra presenze stabili ed elementi transitori, la concezione che ciascun gruppo ha di sé rapportata all'idea più generale che si ha del movimento, la gestione dei propri tempi e dei propri spazi culturali che si riflette sulla qualità di un *singing*, l'eterogeneità dei gruppi, le consuetudini e la diffusa sensazione di appartenere a qualcosa di più ampio di un piccolo coro locale. Più si partecipa, più elementi particolari si scorgono e si rapportano a circostanze di carattere generale. Uno dei motivi che spinge molte persone del movimento a prendere parte a eventi simili in città o nazioni lontane è proprio il desiderio di comprendere cosa accada in altre comunità e quanto (o cosa) si possa imparare e condividere stando a contatto con singoli e gruppi in contesti differenti dal proprio («in the States *they* do it different»; «in Europe we're less rigorous»; «our community is gayfriendly»; «the Southern style is more traditional» sono alcuni dei commenti che si ascoltano spesso in varie situazioni di aggregazione).

Poiché un punto fondamentale è proprio il rapporto tra “complessità” e “diversità” nel *sacred harp singing*, trovo emblematica la dicotomia tra la concezione universale e la concezione di tipo individuale delle competenze musicali, espressa da Benjamin Brinner (1995), partendo, nello specifico, dall'osservazione e dall'analisi dell'idealizzazione delle varie competenze universali («idealized universal (...) competence») che sono la base di partenza per un rapporto costante con le competenze specifiche (Brinner 1995, 46).

In secondo luogo, la messa in gioco delle conoscenze procedurali e l'espressione di conoscenze dichiarative (Brinner 1995, 47, 55) si articolano in vario modo nell'ambito delle situazioni descritte nei paragrafi precedenti e l'indagine e l'analisi sul campo del modo con cui si esprimono e comunicano tali conoscenze, all'interno del movimento del Sacred Harp, mettono in condizioni di comprendere in modo lampante le relazioni che

si innescano – specialmente attraverso gli scambi e i viaggi (oltre che da internet) – tra competenze universali (e ideali) e competenze individuali (pratiche, specifiche, locali). Da questa prospettiva, i *regular singing* rappresentano sia la sede in cui si mette in gioco il “dominio delle conoscenze procedurali”, sia il modo più comune e ricorrente per comunicare e condividere gli elementi peculiari di questo dominio (Brinner 1995, 55). Oltre a ciò, dentro un *regular singing* si creano anche i presupposti per l'esplorazione di concetti e comportamenti specifici (intonazione, apprendimento della gestualità, coordinamento, gestione dei tempi e altro) attraverso cui ciascun gruppo formula, man mano, il proprio idioma locale, definito dai *sacred harp singer* col termine *accent*. “Dimostrami come canti e ti dirò da dove vieni” è il senso che molti protagonisti delle scene locali intendono, quando parlano di *accent*, come del resto ha già puntualizzato Miller (2010, 111):

I attended the 2000 session of the New England Convention in Middletown, Connecticut. Things proceeded more or less as I expected—until a leader on his way into the square took a starting pitch from a pitch pipe. With a visceral shock of indignation, I immediately shut my book and sat out his lesson. At that point I recognized myself as a Chicago singer. (...) I had learned as much as I could from a young man named D.J. Hatfield, who in turn had emulated Chicago singer Ted Mercer and Georgia singers Richard DeLong and David Lee. D.J. had also listened to homemade tapes of certain Southern singings over and over, tapes given to him by Midwestern singers who felt his voice was too heavily influenced by a particular New England style; he had loaned those same tapes to me. Paula could trace this history of influences in my timbre and ornaments, though I had been singing Sacred Harp in Chicago for only two years.

L'acquisizione di un *accent* avviene nel tempo, l'assenza di un *accent* da parte di un singolo *singer* non comporta la sua estromissione dal gruppo. La comunità non limita l'ingresso e la partecipazione di nuovi componenti. Chi è intenzionato a prendere parte come principiante non è sottoposto a prove di ingresso di nessun tipo né gli/le viene chiesto di comprovare le proprie capacità musicali. Gli esponenti di una comunità (locale o nazionale) non pongono alcuna domanda specifica al principiante rispetto al tipo di esperienza individuale, mentre l'unico requisito implicitamente richiesto per entrare in un coro di *sacred harp* – e di conseguenza in una qualsiasi delle tipologie di *singing* già indicate – è la partecipazione. Questa è stata la mia esperienza sia nel corso della ricerca sul campo, sia attraverso la partecipazione ai *virtual singing*. Le persone che si presentano per la prima volta a un incontro sono accolte e aiutate a orientarsi nello spazio dell'*hollow square* e non devono giustificare necessariamente la propria presenza.

Una buona intonazione, la capacità d'interpretare e modulare la propria voce o anche la conoscenza approfondita e l'esperienza con il *fasola* o il *doremi singing* non sono prerogative essenziali per farsi partecipi. Nella pratica è sufficiente sedersi accanto a un esperto nella sezione dei *tenor* e farsi aiutare nel momento di difficoltà. Durante i *regular singing* in particolare, pur non svolgendo delle vere e proprie prove o esercitazioni, gli esponenti di comunità locali si aprono un varco nella conoscenza specifica del repertorio e tentano soluzioni in accordo tra loro. La possibilità di frequentare un *regular singing* è perciò il primo passo dentro una comunità che a sua volta indirizza i propri partecipanti a comprendere una serie di norme che appartengono sia al dominio della comunicazione verbale sia al campo strettamente musicale. I membri di una comunità locale, forse anche per il rapporto tra questa “complessità” e “diversità”, non si identificano perciò nella definizione di “coro amatoriale”, (Drinker 1952, 574):

The remuneration is an incident or by-product. As applied to sport and to music, however, a “professional” has now become one who follows an occupation as a means of livelihood, compensation being the primary objective. Here the designation is used in contrast to “amateur,” which etymologically signifies one who pursues the activity because of his love for it and who is disqualified for the designation if accepts any tangible compensation. The commercialization of music, with the emphasis on virtuosity and skill in performance, has resulted in increasing specialization on the part of professional performers who, if they are sufficiently skillful and glamorous, no longer need to be rounded musicians in order to attract the indiscriminating public. The interest of professional musicians is for the most part centered on performance and on the branch of performance which they have made their specialty.

In molti casi il repertorio di un coro amatoriale riflette le scelte di un capo-corò o di un direttore artistico e spesso (non sempre) ha come obiettivo finale la presentazione a un pubblico di ascoltatori, di qualsiasi livello, passando attraverso un'opera di produzione. Considerando l'ampiezza, la diffusione del movimento, la particolarità di ciascun gruppo, e pur essendo utilizzati vari strumenti di produzione e presentazione delle attività, oltre alla pubblicazione dei *minutes*, l'obiettivo resta in primo luogo quello di mantenere un legame tra i gruppi locali attraverso la creazione di materiale (audio, audio-video, scritto) da dedicare agli stessi partecipanti, e con cui mettere in connessione i gruppi, informando sulle le rispettive attività e rafforzando al contempo l'idea di essere parte di un movimento globale. In questo senso i discorsi e le azioni che si svolgono intorno all'idea di *convention*, come momento di aggregazione tra le realtà locali sparse, rientrano tra gli obiettivi di varie associazioni che si occupano di divulgare la storia e la prassi, mentre in generale è meno esposto (e di conseguenza meno indagato

da un punto di vista analitico) tutto ciò che riguarda la sfera intima e confidenziale di un *regular singing*.

2.8. Un gruppo locale “particolare”: Sacred Harp Singer of Dublin

Il gruppo di Dublino conta circa una decina di membri stabili e altre persone transitorie. I protagonisti di questa scena locale, con cui ho mantenuto un rapporto nel tempo sono: Dermot Peel, Niamh Madigan, Claire Lacombe, Desmond O'Flynn, Dermot Murray, Ailish McMahon, Tara Walsh, Stephanie Malpass ed Ewa Lichnerowicz. Queste non soltanto sono state le prime persone con cui mi sono rapportata, ma pure coloro con cui ho trascorso la maggior parte del tempo dedicato alla ricerca sul campo. A loro si aggiungono, di volta in volta, altri partecipanti saltuari quasi tutti irlandesi nativi o residenti a Dublino da moltissimi anni (Dermot Peel, ad esempio, è nativo di Cork) ad eccezione di Claire, di origini francesi, Ewa, di origini polacche, e Stephanie, statunitense originaria del Georgia. La prima esperienza di partecipazione a un *singing* con i Sacred Harp Singers of Dublin è avvenuta nel giugno 2019 in occasione del “Rome Singing”⁵⁴ organizzato espressamente dai dublinesi. Per me si è trattato di un viaggio organizzato in fretta che non ho considerato come missione formale svolta nell'ambito delle mie attività dottorali, per via del carattere occasionale e della singolarità di questo incontro specifico, a metà fra una gita fuori porta di un gruppo di amici e un *regular singing* di *sacred harp*, “diverso” dal resto delle tipologie formali. Prima di incontrare il gruppo di persona, ho avvisato Niamh Madigan della mia partecipazione: «How did you get to know about all this?» (Desmond O'Flynn) e «did you really come from Sardinia only to sing with us this afternoon?» (Dermot Peel), sono state le prime due domande poste con molta sorpresa poiché – mi è stato detto proprio in quella giornata da tutti i presenti – è davvero molto inconsueto incontrare persone originarie dell'Europa meridionale a un *sacred harp singing*. Durante questa prima esperienza a Roma, i membri del gruppo di Dublino mi hanno accolta calorosamente, spiegandomi in breve in cosa consistesse un *singing* e chiedendomi se avessi un *tunebook* personale. Niamh Madigan e Claire Lacombe in particolare mi hanno domandato se avessi dimestichezza col *fasola*, e con la lettura in *four-shapes*. Di fatto, il mio intento era di partire da zero per capire in che modo inizi un percorso di conoscenza e partecipazione da principiante: l'incoraggiamento e lo stimolo immediato da parte di

54 “First Rome all-day singing”, Roma, Collegio di Sant'Isidoro degli irlandesi, 1 Giugno 2019.

tutta la comunità è stato un grande deterrente per cominciare senza troppi timori. In particolare, la vicinanza di Claire Lacombe ha agevolato il mio ingresso nel coro in qualità di *singer*. Sia Claire, sia Niamh mi hanno spiegato da subito che al principiante tocca prendere posto fra i *tenor*, nelle file retrostanti, accanto a qualche altro esperto che funga da guida e mentore. La prima fila nel lato dei *tenor*, detta *front bench*, è riservata esclusivamente ai veterani del Sacred Harp. Claire mi ha messo da subito a mio agio, incoraggiandomi ed esortandomi a non avere troppe aspettative; la sua sensibilità mi ha spinto a sceglierla come referente sia in questa occasione, sia in occasione di altri incontri successivi. Sedendo accanto a lei nell'*hollow square*, nei momenti di smarrimento e disorientamento, ho ottenuto sostegno offerto con dedizione e costanza, e per questo motivo è diventata da subito un punto di riferimento essenziale specialmente per ciò che riguardava il superamento di ostacoli che si possono incontrare quando si è alle prime armi, e in particolare in questioni legate alla corrispondenza fra testo scritto ed esecuzione, l'interpretazione dei tempi, l'agogica e le dinamiche non espressamente dichiarate nel testo (Miller 2010, 94):

A singer who cannot read music but has a good ear may have an advantage over and accomplished sight-singer trained in standard solfege. Those with perfect pitch are at a severe disadvantage, since songs are rarely keyed at the notated pitch level. One diaspora singer with perfect pitch told me, “My first trip South was in 1984, I was at the National Convention, and I could not sing. Because I had never learned to read music like most mortals. And it was never hardly ever in a key to which I could transpose.” But those who do “read music like most mortals” can be just as confused by shape-note notation. Many simply refuse to sing the fasola syllables for a time.

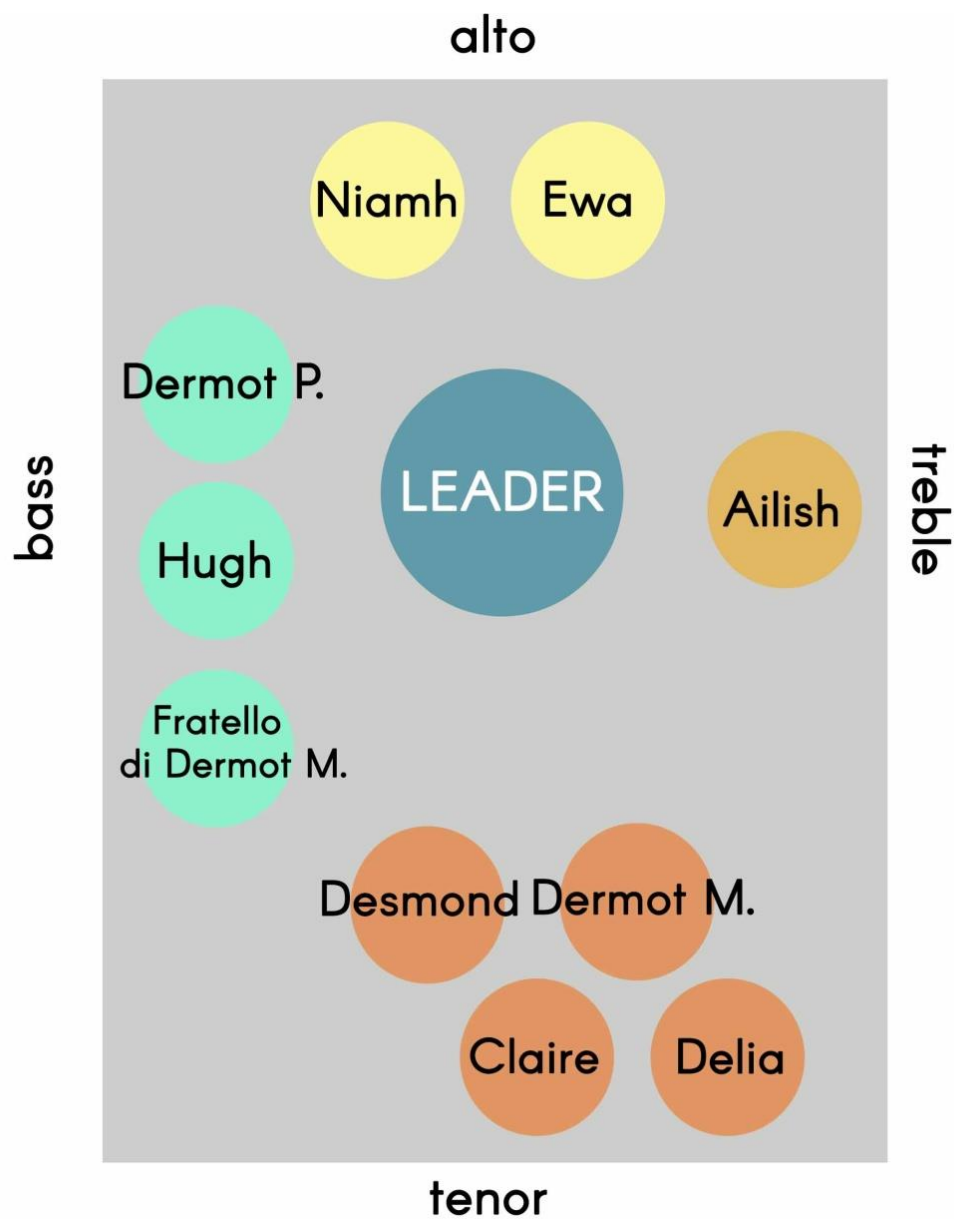
Come spiegavo nei paragrafi precedenti, i principali spostamenti di chi partecipa agli *all-day* o alle *convention* europee si verificano principalmente nel nord Europa (da occidente a oriente, dall'Irlanda alla Polonia), tuttavia il “Rome Singing” è stato, di fatto, il primo incontro svolto in Italia da un coro di *sacred harp* di mia conoscenza. Anche se formalmente ha assunto un carattere a metà tra un *singing* occasionale (non essendo stato indicato pubblicamente né come *all-day* né come *convention*) e un *regular singing*, ha di fatto rappresentato l'inizio di una frequentazione dell'Italia da parte dei Sacred Harp Singers of Dublin, interrotta in seguito, soltanto a causa della pandemia. Alla base di questo specifico viaggio, vi era il desiderio di alcuni cantanti di ritrovare vecchi amici residenti in Italia, in questo caso Hugh McKenna, irlandese residente a Roma e “guardian” del Collegio di Sant'Isidoro degli Irlandesi dove ha avuto luogo l'incontro. Hugh è una persona molto legata al coro di Dublino per la forte amicizia con

alcuni esponenti e per il fatto di esser stato tra i primi fondatori della comunità. Ha ospitato il coro nell'edificio in cui opera ormai da molti anni, programmando per i suoi amici una visita approfondita della sede, guidandoli nelle sale principali e mostrando loro dei particolari perlopiù iconografici raffiguranti San Patrizio, patrono d'Irlanda, e altri personaggi irlandesi (v. figg. 24 e 25, *infra*, pp. 91 e 92).

La programmazione di questa particolare forma di accoglienza, in occasione di un *singing*, ha riconfermato al suo gruppo l'importanza di ritrovarsi uniti dopo molto tempo, per condividere insieme un momento di contemplazione e immersione tra elementi fortemente caratterizzanti: di fatto, questa fase preliminare ha rappresentato una sorta di sacralizzazione di un sito già connotato rispetto all'area urbana in cui si trova. Il collegio di Sant'Isidoro è un'“isola” poco distante Piazza di Spagna, una delle maggiori mete turistiche romane. Varcata la soglia d'ingresso si è percepita immediatamente un'atmosfera ibrida per via della compresenza di elementi tipici dell'architettura medievale italiana e di elementi di rinvio all'Irlanda – fra bassorilievi, immagini e scritte in gaelico. La scelta di questo posto è stata utile alla comunità di Dublino per ricostruire la propria identità di “Sacred Harp Singers of Dublin” in un luogo ben distante e diverso da quello di origine o residenza.⁵⁵

Anche in quel caso, non si è scelta la chiesa come luogo per la performance, ma la più appartata sala istituzionale del coro del collegio, “dentro ma non al centro”. I posti a sedere sono stati disposti in forma quadrata a comporre l'*hollow square*, con la seguente disposizione dei partecipanti:

55 Il Collegio fu fondato nel '600 da Luca Wadding, irlandese sfuggito alle persecuzioni dei cristiani sotto Elisabetta I d'Inghilterra. Wadding è considerato il primo ambasciatore d'Irlanda a Roma. Scopo del Collegio è stato la formazione dei frati missionari. Al suo interno vi sono alcune raffigurazioni di San Patrizio e Santa Brigida, patroni d'Irlanda, tra cui *San Patrizio che predica ai rettili d'Irlanda bandendoli dall'isola*; una effigie di Octavia Catherine Bryan, giovane irlandese morta a Roma durante una visita, nel 1864, figlia del Colonnello George Bryan, figura di rilievo nei movimenti per l'emancipazione dei cattolici.



22. Una mia rappresentazione grafica della disposizione dei Sacred Harp Singers of Dublin durante il *Rome Singing*, Roma, 1 giugno 2019. Collegio di Sant'Isidoro degli Irlandesi.



23. Lastra di marmo all'esterno del collegio francescano di Sant'Isidoro degli Irlandesi, Roma; fotografia di Delia Dattilo.



24. I Sacred Harp Singers of Dublin in visita alla chiesa e alle cappelle del collegio di Sant'Isidoro degli Irlandesi. In fondo, a destra, Hugh McKenna mostra ai presenti alcuni elementi iconografici; fotografia di Delia Dattilo.



25. Muro del corridoio nel chiostro di Sant'Isidoro, adiacente alla porta d'ingresso alla sala del coro;
fotografia di Delia Dattilo.



26. Hugh McKenna, Desmond O'Flynn e Dermot Peel preparano l'hollow square nella sala del coro del
collegio di Sant'Isidoro degli Irlandesi; fotografia di Delia Dattilo.



27. Da sinistra a destra: Hugh McKenna, Desmond O'Flynn, Dermot Peel, Claire Lacombe e Dermot Murray appendono la bandiera dei Sacred Harp Singers of Dublin (on tour) che il gruppo porta sempre con sé durante le trasferte (fotografia di Delia Dattilo).

2.8.1. *Imparare*

Prima di iniziare formalmente il “Rome singing”, i partecipanti hanno scambiato alcuni commenti e parole di circostanza. Come per ciascun *regular singing*, anche in questo caso i convenuti, compresa la sottoscritta, hanno orientato il *singing* scegliendo a turno i propri canti senza, senza nessun vincolo per lo svolgimento del *leading* al centro dell'*hollow square*.

In contesti più intimi e meno numerosi come questi, vige una certa libertà rispetto alle norme attese durante i *big singing*: si può scegliere di guidare il coro come pure di glissare, magari domandando a qualcun altro all'interno al gruppo di svolgere questa funzione. In genere, si fa questa richiesta a chi ha un ruolo più determinante, o a chi si riconosce una maggiore esperienza nel gruppo. In entrambi i casi, le figure più carismatiche e competenti tra i Sacred Harp Singers di Dublino, erano e sono Dermot Peel e Niamh Madigan; per questo motivo ho sempre visto affidare a loro due il compito di eseguire *leading* e *keying* durante gli incontri settimanali (cfr. Macchiarella

2016, 16-18):

Accordingly, this role-leader (...) involves forms of collective negotiation that are usually not based on music-aesthetic criteria, but on other aspects of a group's values and hierarchies: that is to say, it is not the person with the most aesthetically beautiful voice in the group who guides the performance, but usually the figure who is somewhat more charismatic, independently of his/her vocal quality. The performance, thus, reflects group dynamics and typically reiterates and reinforces them, but special performance acts may also challenge consolidated roles.

Qualsiasi difficoltà iniziale, per un principiante, si può superare semplicemente stando nell'*hollow square*. La rapida successione di brani della durata di un paio di minuti ha messo nella condizione di sforzarsi a imparare subito, come quando si apprende una nuova lingua stando in mezzo a persone che la parlano, i libri di grammatica in quei casi servono a poco: bisogna “conversare” e il *fasola* può essere davvero percepito da parte dei “newcomers” come un vero e proprio linguaggio oscuro da dover decifrare in corso d'opera (Cobb 1989, 2-3 in Miller 2010, 95):

In a description of convention procedure, Buell Cobb writes that “Before the words are sung, the participants run each song through with its fa sol la's, to all appearances using their solmization like some unknown tongue to insulate and heighten their experience.” (...) The process of learning to “sing the notes” is a process of acculturation, and often one of growing mutual tolerance.

Sebbene di fatto si canti il *sacred harp* anche individualmente, in forma privata (*home singing*) tra pochissimi, oppure con l'ausilio di programmi online (*virtual singing*), la presenza fisica nel “quadrato” è un'esperienza necessaria e imprescindibile. Le prime volte possono rivelarsi un'esperienza caotica, con la percezione di trovarsi in un ambiente confuso e disordinato in cui è difficile distinguere ciò che accade. Col tempo e con la pratica si tende a isolare la propria voce, a far proprio il profilo melodico del *tune* e, in seguito, ad ascoltare anche gli altri registri, incorporare le parti e a sviluppare l'abilità di individuare la provenienza delle varie voci. In ogni contesto, la pregnanza del *fasola singing* (o *singing the note*) – nell'ambito generale di una performance – non è affatto marginale rispetto al canto vero e proprio, al contrario, è considerato un passaggio fondamentale e senza il quale – fatta eccezione per alcuni lunghi *anthem* per cui risulterebbe farraginosa la solmisazione – non è pensabile parlare di *sacred harp*. Il *fasola* è a tutti gli effetti una parte sostanziale della performance, la “conditio sine qua non” di questa traditione orale (Miller 2004, 477): da un lato è uno strumento con cui memorizzare la propria parte, dall'altro è concepito come un'azione che dà continuità a una pratica «on the doing» tipica delle “singing schools” (Turino 2008, 28):

In fully participatory occasions there are no artist-audience distinctions, only participants and potential

participants. Attention is on the sonic and kinesic interaction among participants. Participatory performance is a particular field of activity in which stylized sound and motion are conceptualized most importantly as heightened social interaction. In participatory music making one's primary attention is on the activity, on *the doing*, and on the other participants, rather than on an end product that results from the activity. Although the quality of sound and motion is very important for the success of a participatory performance, it is important because it inspires greater participation among those present, and the quality of the performance is ultimately judged on the level of participation achieved. Quality is also gauged by how participants *feel* during the activity, with little thought to how the music and dance might sound or look apart from the act of doing and those involved. That is, the focus is primarily inward, among participants in the moment, in contrast to the presentational and recorded fields, where artists' attention involves varying degrees of concern with listeners not involved in the actual doing.

Per questo motivo, anche da un punto di vista quantitativo, il *fasola* rappresenta la metà del tempo di un intero *singing*. Nel corso delle prime esperienze dirette, a partire dal primo “Rome singing”, ho dovuto alternare momenti in cui intonavo il *fasola* sbagliando di continuo il nome delle note, ad altri in cui semplicemente mi limitavo ad ascoltare il mio vicino. Tale difficoltà è comune a tanti principianti e – come ha scritto anche più volte Kiri Miller (2004; 2010) – può durare molto tempo. La principale problematicità di un/a neofita, musicalmente educato secondo i criteri formativi standard occidentali, risiede nell'incapacità di sincronizzarsi e sintonizzarsi immediatamente al gruppo adeguando le proprie competenze a un sistema così diverso, avvertito però, al tempo stesso, come affine al proprio. Per un principiante con competenze musicali la pratica del *fasola* nell'*hollow square* può essere un momento davvero critico, ma è di fatto il modo più efficace per entrare direttamente dentro il tessuto di un *singing*. In questa fase iniziale, e in molte altre occasioni successive, ho dovuto tenere gli occhi sul libro, studiare la mia parte al momento, sforzandomi di seguire la linea del *tenor* e, al contempo, cercare di ascoltare le voci delle altre tre parti, anche se questo ha implicato la rinuncia a osservare visivamente quanto stesse accadendo dentro il “quadrato vuoto”. Attraverso queste prime esperienze ho imparato: a gestire i miei livelli di attenzione rispetto a ciò che udivo e ciò che cantavo, quindi ad ascoltare me stessa; ad accorgermi degli errori e a riportare la mia voce alle altre a me più prossime; ad acquisire gradualmente contezza delle altre parti; a distinguere i vari suoni e a individuare la provenienza delle voci associandole alle persone. Per molto tempo ho provato a riconoscerle orientando l'udito verso chi sembrava emergere di più rispetto al resto, per via di una particolarità timbrica, per uno specifico *accent* o per un passaggio più ornato rispetto a un altro. Quest'ultimo aspetto, cioè l'esercizio di

individuazione e di associazione di un suono a una persona specifica, è di ausilio per un ulteriore orientamento nello spazio sonoro, consente di differenziare la propria voce dalle altre e, da questa differenziazione, trarre un primo punto di contatto con l'*altro*, dentro l'armonia.

Si tratta di dinamiche importanti per chi canta il *sacred harp*, che hanno necessità di uno spazio fisico-acustico, oltre che di un luogo culturale condiviso, dentro cui si possa agevolare il raggiungimento di una sempre maggiore consapevolezza tra la concezione che si ha di sé e della propria voce all'interno del coro e la rappresentazione e percezione delle altre presenze. Oltre a ciò, la fase di ascolto dell'esperto con cui si condivide un rapporto di prossimità fisica, permette di porre la massima attenzione a ciò che si sta cantando: l'introiezione del profilo melodico, nel periodo di apprendimento, è basilare nonché preparatoria a tutto ciò che avviene in seguito, attraverso la pratica, in situazioni diverse, ancor più caotiche rispetto a quella di un *regular singing*. La cognizione e l'interiorizzazione di ciò che si canta e il rapportarsi agli altri sono strategie efficaci allo sviluppo di un sentimento collettivo di integrazione e inclusione sociale. L'esperienza di un cantante si misura soprattutto in questi aspetti: i più esperti, che non hanno più bisogno di leggere e ricordano a memoria le *shape* qualunque sia la loro posizione nell'*hollow square*, rappresentano la comunità “già data”, sulla quale un principiante può fare affidamento sia dal punto di vista sonoro (quando si smette per un attimo di cantare, c'è sempre qualcun altro che continua a farlo), sia visivo (il *singing* va avanti a prescindere dal singolo che, nel frattempo, può osservare la situazione). Quando un/a cantante giunge a questa fase, si può considerare a uno stadio intermedio; per molti esperti il libro sulle ginocchia rappresenta un oggetto simbolico più che uno strumento per la conoscenza. In questo contesto entrano in gioco altre dinamiche che, come si vedrà più avanti, riguardano soprattutto la sfera visiva e gestuale (Miller 2004, 484):

(...) most newcomers will either leave the room and never return or (at the urging of experienced singers) pick up a loaner tunebook and try at least to follow the words as they are sung. At this point they encounter shape-note notation, which presents a new challenge that requires considerable concentration. Attention to sound and text are temporarily subordinated to the effort of learning to "sing the notes," or realize the shape-note notation.

Il “Rome singing” è durato in tutto due ore ca., proprio come un *regular singing* settimanale; dagli elementi riportati nel seguente prospetto, si possono evincere alcune informazioni sul gruppo locale di Dublino: la correlazione tra partecipanti e le scelte

individuali dei brani eseguiti; i nomi di chi ha svolto la funzione di *keyer* (Niamh Madigan e Dermot Peel e, in via eccezionale, Hugh McKenna); l'intonazione reale nel confronto con quella indicata nel *tunebook*. Lo schema presenta (a destra) i commenti scritti e redatti da Niamh Madigan per i *minutes* di questo incontro, da questi si deduce quel “carattere” ludico e ironico della comunità dublinese cui facevo accenno in precedenza e, dall'altra parte, sono mostrati i modi con cui il gruppo si esprime attraverso la scrittura e le scelte di un brano particolare, anche attraverso formule dedicatorie e citazioni (v. tabella, sotto):

- 1) Ewa Lichnerowicz, *The Last Words of Copernicus*, prediletta «in honour of Poland and its great people»;
- 2) Claire Lacombe, *Wayfaring Stranger*, dedicata al figlio John, al tempo residente a Firenze, impossibilitato a raggiungere la sua famiglia e il suo gruppo a Roma: «for John, no more to roam/Rome»;
- 3) Desmond O'Flynn, *Liverpool*, «in honour of the Liverpool match».

Singer	Titolo, pagina	Keyer	Tonalità scritta	Tonalità reale	Commenti nei <i>minutes</i>
Dermot Peel ⁵⁶	<i>Exhortation</i> 171	Dermot P.	Fa magg.	Do# magg	—
Hugh McKenna ⁵⁷	<i>Africa</i> 178	Hugh McKenna	Mib magg	Sib magg	—
Niamh Madigan ⁵⁸	<i>Protection (first)</i> 187	Niamh Madigan	Fa magg	Mib magg re-intonato in Re magg	—
Ailish McMahon ⁵⁹	<i>Clamanda</i> , 42	L.M.D.	Mi min	Mi min	For her sister and cousin who are doing their Leaving Certificate.
Desmond O'Flynn ⁶⁰	<i>Gospel Trumpet</i> , 99	L.M.	La magg	tra Mi e Fa magg poi → Fa# magg poi → Sol magg	In honour of Hugh, with an extra Rome gelato swoop.
Ewa Lichnerowicz ⁶¹	<i>Eternal Praise</i> , 377	Niamh Madigan	Mi min	Do min	—
Claire Lacombe ⁶²	<i>Wayfaring Stranger</i> , 457	Dermot P.	Fa min	Fa min → re-intonato fra Mib e Mi (min)	For John (no more to roam/Rome).

⁵⁶ cfr. *infra*, p. 440, *Documenti sonori*, 1 giugno 2019, Roma (Italia). “Rome Singing”, Sala istituzionale del Collegio di Sant'Isidoro degli Irlandesi, 0'00"-03'22".

⁵⁷ *Idem*, 03'22"-06'51".

⁵⁸ *Idem*, 06'51"- 9'43".

⁵⁹ *Idem*, 9'43"-12'27".

⁶⁰ *Idem*, 12'27"-16'34".

⁶¹ *Idem*, 16'35"-22'06".

⁶² *Idem*, 22'06"-25'50".

Delia Dattilo ⁶³	<i>Redemption</i> , 480	Dermot P.	Fa magg	Re magg	—
Dermot Murray ⁶⁴	<i>Detroit</i> , 39t	Dermot P.	Mi min	fra Do e Do# min	—
Fratello di Dermot Murray ⁶⁵	<i>Idumea</i> , 47b	Niamh Madigan	La min	Mi min	Did not write down spelling of Dermot's brother's name and have no confidence that my guesses are correct, so we're going with a question mark for now.
Dermot Peel ⁶⁶	<i>Mear</i> , 49b	Niamh Madigan	Sol magg	Fa magg	—
Break					
Hugh McKenna	<i>Lloyd</i> , 503		Fa magg	—	—
Niamh Madigan	<i>To Die No More</i> , 111b		La magg	—	For her mother
Ailish McMahon	<i>Cobb</i> , 313b		La min	—	—
Desmond O'Flynn	<i>Federal Street</i> , 515		Lab min	—	—
Ewa Lichnerowicz	<i>Salem</i> , 68t		Si min	--	Death is the manager of The Police and has lost his Sting, which is certainly a disaster. But why is the grave boasting?
Claire Lacombe	<i>Love Shall Never Die</i> , 278t		Fa min	—	Especially verse 3 for John
Delia Dattilo	<i>Sardinia</i> , 296		Mi min	—	As she's from there
Dermot Murray	<i>The Dying Californian</i> , 410t		La magg	—	—
Fratello di Dermot Murray	<i>Wood Street</i> , 504		Re min	—	—
					Break for courtyard drinks
Dermot Peel	<i>Saint's Delight</i> , 114		Fa# min	—	—
Hugh McKenna	<i>Evening Shade</i> , 209		Mi min	—	From the first album
Niamh Madigan	<i>Easter Anthem</i> , 236		La magg	—	—
Ailish McMahon	<i>Jefferson</i> , 148		La min	—	—
Desmond O'Flynn	<i>Liverpool</i> , 37b		Fa magg	—	In honour of the Liverpool match
Ewa Lichnerowicz	<i>Novakoski</i> , 481		Mi min	—	—
Dermot Murray	<i>New Jordan</i> , 442		Do# magg	—	Bad song for smokers
Claire Lacombe	<i>David's Lamentation</i> , 268		La min	—	—
Fratello di Dermot Murray	<i>Wondrous Love</i> , 159		Fa min	—	—
Dermot Peel	<i>Passing Away</i> , 445b		Do magg	—	—

⁶³ *Idem*, 25'50"-28'53".

⁶⁴ *Idem*, 28'53"-31'02" (senza *fasola*).

⁶⁵ *Idem*, 31'02"-35'09".

⁶⁶ *Idem*, 35'09"-40'00".

Hugh McKenna	<i>Babylon Is Fallen</i> , 117		Mi min	–	—
Niamh Madigan	<i>Exhortation</i> [Second], 272		La min	–	Certainly at Maserati, if not Ferrari, speed
Ailish McMahon	<i>Living Hope</i> , 500		Mi min	–	Also at some Italian car manufacturer speed
Desmond O'Flynn	<i>Antioch</i> , 277, 474	L.M.	Sol min	–	Moderato, a new Fiat model
Ewa Lichnerowicz	<i>The Last Words of Copernicus</i> , 112	C.M.	Fa magg	–	In honour of Poland and its great people
Claire Lacombe	<i>Nativity</i> , 350	C.M.	Sol magg	–	—
Dermot Murray	<i>The Church's Desolation</i> , 89	8s & 7s.	Sib magg	–	Not for Hugh
Fratello di Dermot Murray	<i>Return Again</i> , 335	8s & 7s.	Fa magg	–	—
Dermot Peel	<i>Amsterdam</i> , 84	7s & 6s.	Sol magg	–	—
Hugh McKenna	<i>Pleyel's Hymn</i> (first), 143	C.M.	Fa magg	–	—

2.9. Occupare lo spazio

L'*hollow square* è uno spazio di comunione (fisico e ideale) per le persone che entrano al suo interno. Le dinamiche che si instaurano tra i partecipanti sono molteplici poiché altrettanto vari sono i rapporti tra i *singer* nelle occasioni di incontro. Le più comuni norme che regolamentano la condotta del *leader* e dei cantanti nell'*hollow square* sono in genere associate al decoro, all'abbigliamento e alla dimensione corporea (ciò che è consentito e ciò che non è consentito fare attraverso il proprio corpo) durante un *singing*. Tutti questi elementi differiscono nelle varie realtà locali, poiché ciascun gruppo tende a personalizzare l'esperienza di un *singing* in accordo con i componenti del proprio gruppo. La situazione cambia quando si partecipa a un *big singing* durante il quale è più raro che si esprimano a voce commenti o interventi di carattere individuale. «Music has a 'bodily dimension' whose traits lie in the absolutely distinctive way of moving the body in order to make music» (Macchiarella 2012, 11), di questo aspetto della dimensione corporea del suono e della musica ha parlato a lungo Michael Walker nel corso di una *singing lesson* in occasione del “Double All-Day” a Londra (25 ottobre 2019), discutendo a proposito del comportamento dei *singer* nell'*hollow square* e della relazione tra questi e un *leader*. Walker ha chiarito che nelle comunità del sud degli Stati Uniti – fino alla scorsa generazione di cantanti nati intorno agli anni '20 o '30 del '900 – fossero attesi atteggiamenti non troppo esuberanti: “Compose yourself”, “remove your hats”, “stand up straight and be direct” sono alcune delle indicazioni date in certi contesti tradizionali riferibili a un modo di intendere il centro del “quadrato vuoto”

come uno spazio sacro (o sacralizzato), attraverso cui entrare in diretto contatto con il divino e per il quale, proprio per questo motivo, sia necessario tenere un adeguato atteggiamento, come se si fosse in chiesa.⁶⁷ Walker a tal proposito ha citato un'espressione di Shelbie Sheppard, riferita durante un *leading bootcamp*: «I dont' wanna see no dancing, I wanna see you stop dancing around!»». Bisognava evitare perciò di essere “too dancy”: con questa comunicazione – spiegava Walker – Shelbie Sheppard si opponeva un tipo di *leading* troppo enfatico ed esuberante, che a sua volta trascinava i partecipanti ripercuotendosi sul *singing*, incitandoli a compiere “troppi” movimenti, eccessive torsioni del corpo, pestare i piedi per tenere il tempo. Tutti questi atteggiamenti erano e continuano a essere malvisti in gruppi “rooted in the faith communities”. Citando a sua volta alcuni componenti del suo gruppo locale di Saint Paul (Minnesota), Althea Willette (Galway Sacred Harp) ha commentato a riguardo: «if it takes more the three steps it's a dancing». Dal punto di vista strettamente musicale, come già spiegavo in precedenza, lo spazio dell'*hollow square* da un lato consente di partecipare senza per ciò sentirsi al centro della performance, dall'altro lato rappresenta una sorta di campo d'addestramento in cui «none person's in charge»⁶⁸. «When singing a fast song that you don't know very well, don't stress out about all the little black notes (...)»:⁶⁹ in alcuni casi è preferibile saltare la propria parte e ricongiungersi al gruppo quando si è sicuri di ciò che si canta. Anche l'esperienza del *leading* è vissuta in vario modo e dipende moltissimo dal rapporto che ciascun cantante intraprende con gli altri, con il repertorio e dal grado di consapevolezza di ciò che fa. Dentro l'*hollow square* si occupa uno spazio nel quale comunque si ha un ruolo, anche minimo, dentro cui si porta dentro qualcosa. In alcuni gruppi l'esperienza è vissuta con una maggiore rilassatezza e libertà: Ewa Lichnerowicz, ad esempio, durante il “Rome singing” ha cambiato più volte registro, prima negli *alto*, poi fra i *tenor* e infine nei *treble* e questa libertà di movimento ed esplorazione degli spazi musicali all'interno dell'*hollow square* incide principalmente sulla resa musicale che, chiaramente, è sempre profondamente diversa:

⁶⁷ Le espressioni che ho riportato tra virgolette sono tratte dai commenti di alcuni *singer* a un post pubblicato nel marzo 2020 da una *sacred harp singer* di Saint Louis (Missouri), sulla pagina privata del gruppo Facebook “Sacred Harp Friends”, col quale hanno interagito oltre 90 persone.

⁶⁸ Cfr. Documenti sonori, registrazione audio della *Singing lesson* di P. Dan Brittain al *Camp Fasola*, 12 giugno 2013, 4'00".

⁶⁹ *idem*, si cita in particolare una *singing school* di Peter Irvine a Portland (Oregon).



iv. *Idumea* (The Sacred Harp 1991, 47b), in *Documenti sonori*, 1 giugno 2019, Roma (Italia). “Rome Singing”, Sala istituzionale del Collegio di Sant’Isidoro degli Irlandesi; fratello di Dermot Murray, *Idumea*, 47b 31’02”-35’09”, <https://youtu.be/1BK-4Ct84Wc>, cfr. *infra*, p. 440.



v. *Idumea* (The Sacred Harp 1991, 47b), in *Documenti sonori*, *Materiale multimediale (donazioni da parte di sacred harp singer)*; 4) (audio) “Phoenix Park Exile singing” registrazione di un singing all’aperto dei Sacred Harp Singers of Dublin; maggio 2020: 47b *Idumea*. <https://youtu.be/xZMsbp47kMw> cfr. *infra*, p. 453.

Durante un *regular singing* come in altri contesti, la scelta dei brani da intonare è libera per ciascun partecipante: il cantante o il *leader* “chiama un numero” (*to call the number*) cioè sceglie un brano dal *tunebook* invocandone non il titolo, ma il numero della pagina in cui è collocato. Qualora nello stesso foglio vi siano due brani viene specificato se si tratti di un canto “on the top” oppure “on the bottom”, nel linguaggio scritto questa differenza si distingue con l’apposizione di una lettera “t” – *top* – o “b” – *bottom* subito dopo il numero di pagina. Ad esempio, *Exhortation* è detto semplicemente “171” (lett. one-seventyone), *Idumea* è detto “47 on the bottom” (47b). Subito prima o subito dopo l’intonazione del *keyer*, il *leader* specifica, se vuole, il numero delle strofe da intonare, escludendo il resto; se, ad esempio, di *Idumea* vuole che si cantino soltanto la prima e la terza preciserà: “fourty-seven on the bottom, one and three”, così escludendo la seconda e la quarta strofa. Durante un *regular singing*, specialmente se non si ha dimestichezza con il repertorio e con la prassi, capita che un cantante non dia specificazioni di nessun tipo, in quel caso è il coro stesso a optare per l’esecuzione integrale oppure si rimette al *leader*, se c’è, il quale introduce estemporaneamente la strofa prediletta, il più delle volte segnalando il numero con un rapido gesto della mano.

Capitolo 3. Esperienze di ricerca: come e quando si canta

3.1. *Keyer*

L'intonazione o *keying* nel *sacred harp* è un'azione riservata esclusivamente ai *keyer*, persone la cui competenza matura sul campo ed è frutto di una trasmissione di tipo orale. Storicamente, nella tradizione nordamericana si distingue lo stile del nord da quello del sud in relazione all'utilizzo (nel primo caso) o all'estromissione (nel secondo caso) di strumenti per l'intonazione (in genere pianoforte, organo o “pitch pipe”, cfr. Howard 2010, 14), «I know it's heretical, but we New Harp of Columbia (“Old Harp”) singers resort to a pitch pipe» — afferma il cantante Bob Richmond.⁷⁰ La gran parte dei gruppi nel movimento statunitense ed europeo, tuttavia, esclude diapason e altri dispositivi per la “corretta” intonazione, il brano non è quasi mai eseguito nell'esatta tonalità scritta e i gruppi si affidano all'esperienza dei *keyer* e alla loro capacità di bilanciare le informazioni contenute nel testo musicale (ad esempio confrontando la nota più acuta nel *treble* con la nota più grave nel *bass*, individuando salti e passaggi complessi) e di osservare l'ambiente in cui si trovano intuendo dal numero e dal tipo di persone che compongono il coro in quel momento quale sia la giusta “chiave” per tutti:

The person that *keys* the song is given the responsibly to approximate the range of the music so as not to make it too high for the tenors and sopranos or too low for the altos and basses. Pitching the music is an important function of the music. When someone does not do this correctly, it makes for a difficult start. Once given the pitch the singers intone the first note of their particular vocal part in the song. In the west Alabama conventions it is common for the pitch to be sung once for the first note of the song and then again for the singers to recognize the second note in the song's sequence. No one *keying* songs in any of these conventions used a pitch pipe or tuning fork during this study.⁷¹

⁷⁰ Commento a un post sulla pagina privata “Sacred Harp Friends” pubblicato il 7 gennaio 2020.

⁷¹ Cfr. *African-American Seven-shape note Gospel*, cd 2 (Traditional Musics of Alabama Series), v. http://www.arts.alabama.gov/Traditional_Culture/music.aspx «Seven shape traditionalists in black conventions always lead with the do-re-mi solfege sung before the words unless there are time limitations. Singing the *notes* or *just the words* depends upon the preference of each individual leader. On track 14, “Where the Soul of Man Never Dies,” you can hear Steve Eiland ask convention president Barney Roberson if he should lead the notes and is told to do as he chooses. After announcing the book and page number, all songs start with the sound of the *keyer* giving an initial pitch. (...) The only departure from this practice is when a piano player accompanies the songsters. Examples of this, heard on track 15, occurred during the Southeast Alabama State conventions, and on track 5 “Jesus is the Only One,” the historical recording of a radio broadcast by Joe Dan Boyd in 1969. Unlike historically white events where piano is always used, piano is not a requirement in African American conventions, and, for

Le fonti storiche e in particolare le sezioni di teoria musicale dei *tunebook* non fanno particolari riferimenti a questa figura, ma regolamentano in forma astratta la tecnica del *keying*.

Dall'esperienza sul campo, al contrario, ho compreso che si tratti di una competenza messa in gioco *hic et nunc*, nonché di una capacità (e responsabilità) con cui intuire il giusto attacco tenendo conto, al momento, della composizione del coro, della distribuzione generale delle voci e, in corso d'opera, dell'estensione reale di chi è presente:

it was a long process for me to get used to the shapes, still learning about music theory all the time, most notably the importance of keys. David Iv[e]y once told me to "always sound the tonic when you give a key", even if that tonic is not one of the starting notes. I shrugged my shoulders thinking I had no idea what a tonic was. Not long after, I was thinking about it, did some googling, and came to the realisation that if a song is in G (major or minor, doesn't matter), the tonic is on the G. Wow! Why did no-one tell me that? It's so simple. I'm still slowly learning the meaning of keys. I remember doing scale practice on the piano as if it was some form of punishment. It wasn't explained why I had to practice this. I know choir people practice scales. And I think I know now [how] to get that "muscle memory" going. To know what it feels like to play or sing a certain key, which black notes to use when on the piano. With shapenote, it's much easier of course. All I need is to know the following order of the shapes by heart, up and down the scale, and I practice that often. The shapes take care of how many sharps and flats there are so I don't need to pay attention to them. And now that I can more or less sight read in shapes, all this music has opened up! And it is so much fun to sing in harmony with at least one other voice.⁷²

Dal punto di vista pratico, il *keying* consiste generalmente nell'esecuzione di un arpeggio cantato con moto: 1) ascendente e discendente (1°, 3° e 5° grado dell'accordo – talvolta si include l'ottava); 2) solo ascendente; 3) solo discendente: seguendo queste indicazioni date dal *keyer*, ciascun cantante, dal proprio registro, intona il suo incipit, scrutando il libro, qualora non conosca già la sua parte, dopodiché passa direttamente a intonare il *fasola* vero e proprio.

Capita di tanto in tanto che l'esecuzione sia interrotta, e il brano debba essere intonato nuovamente, in presenza di passaggi complessi che richiedono rapidità e controllo dell'esecuzione da parte di tutto il coro (salti ampi, scale, arpeggi o passaggi particolari su note molto acute—specialmente nelle parti di *tenor* e *treble*).⁷³

many, detracts from the singing experience. However, there is a long tradition of piano accompaniment in the Southeast Alabama Seven Shape State annual convention.», liner notes.

⁷² Conversazione con Jan Geerts (Shapenote Scotland singer), 5 novembre 2020.

⁷³ Un esempio, durante la prima sessione dell'*All-Day Singing* a Cork, nel corso dell'esecuzione di *Salem* (*The Sacred Harp* 1991, 68t); cfr. *infra*, p. 441, *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (*fasola singing*); Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione, 68t, *Salem*; leader: Derek Buckland 32'23"-34'56".



vi. *Salem* (*The Sacred Harp* 1991, 68t). In: *Documenti sonori*; 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione; 68t *Salem*, leader: Derek Buckland 32'23"-34'56", <https://youtu.be/u9ouYAMuZYs>, cfr. *infra*, p. 442.

Si fa esperienza, tutti insieme, di questa “instabilità”, come spiega Jan Geerts usando un'espressione molto efficace: «I know now how to get that *muscle memory* going». In questo senso, il *keying* non è una competenza isolata e il *keyer* sviluppa la propria padronanza prendendo coscienza del carattere delle voci; viceversa, man mano che il *singer* acquista la sua consapevolezza dello spazio musicale, impara ad allenare la memoria di ciò che canta – e che ha cantato in passato (con chi, in che modo) – non soltanto in termini lineari (introiezione del profilo melodico), diacronici, ma pure a un livello sincronico, cioè ricordando il brano in sé, come oggetto, ma soprattutto come *esperienza*, nella sua unità. Nell'ambito di una *convention* o di un *All-Day*, il *keying* è una grande responsabilità sulla quale si ripongono le aspettative di tutto il coro, più di quanto accade durante un *regular singing* in cui, tutto sommato, queste dinamiche hanno luogo in contesti confidenziali e senza troppi indugi. In piccoli gruppi come i Sacred Harp Singers of Dublin, la persona che ricopre questo ruolo impara a conoscere il coro nel tempo e, viceversa, il gruppo si affida al *keyer* conferendogli/le un ruolo di primo piano. Niamh Madigan, ad esempio, possiede un'estensione molto ampia, conosce molto bene il repertorio, ha un posto speciale nel suo gruppo e, insieme a Dermot Peel, è riconosciuta come una valida guida. Per portare un esempio concreto: un brano eseguito di frequente dalla comunità dublinese, *Exhortation (First)*, scritto in Fa maggiore, è stato intonato in Do# maggiore, al Rome Singing (2019), mentre in altri contesti più formali, è quasi sempre intonato in tonalità gravitanti attorno al Fa.⁷⁴

⁷⁴ Durante la seconda e la settima convention di Cork (2012, 2017) è stata intonata in Mi maggiore, v. https://www.youtube.com/watch?v=pVtzt6n_EAs e <https://www.youtube.com/watch?v=pj0xPtcE8Zc>



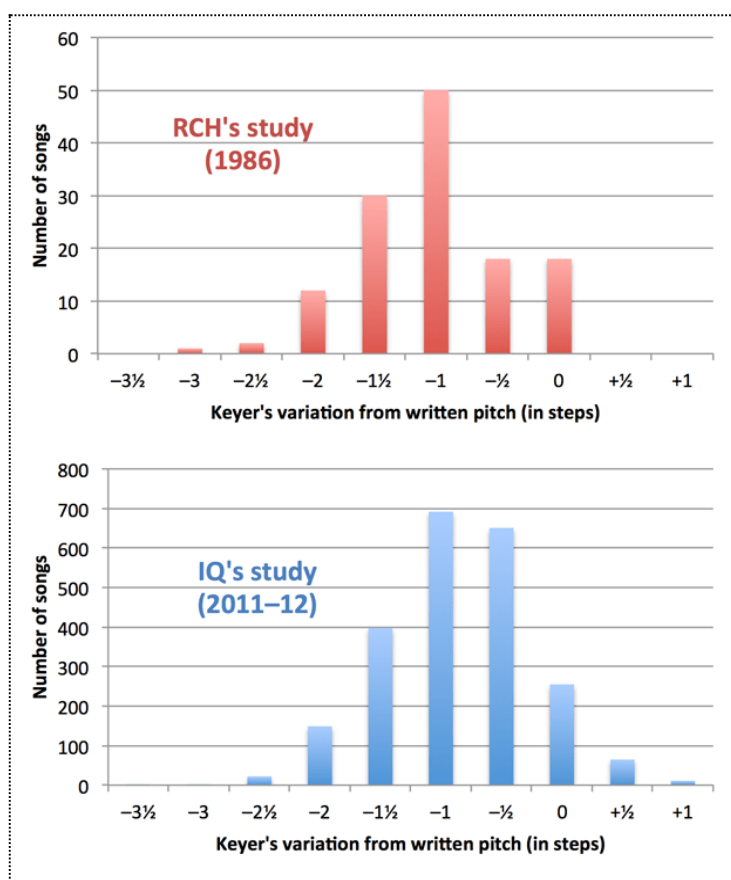
vii. *Exhortation (First)* (*The Sacred Harp* 1991, 171)). In: *Documenti sonori*, 1 giugno 2019, Roma (Italia). “Rome Singing”, Sala istituzionale del Collegio di Sant’Isidoro degli Irlandesi; fratello di Dermot Murray, *Idumea*, 47b 31'02"-35'09", https://youtu.be/0_wOt9AnLQM, cfr. *infra*, p. 440.



viii. *Exhortation (First)*, eseguita durante la 7th Ireland Sacred Harp Convention, Cork (2017), v. <https://youtu.be/pj0xPtcE8Zc>

Lo schema in basso (fig. 28) rappresenta la stima in due studi sistematici di alcuni canti eseguiti dalla comunità della Georgia: il primo studio, svolto dal compositore di *sacred harp* Raymond C. Hamrick (1915-2014), ha preso in considerazione 131 brani; il secondo, condotto da Ian Quinn, e riproposto a distanza di alcuni anni, è stato effettuato su 2250 canti: in entrambi si mette a confronto la ricorrenza del tipo di intonazioni rispetto al testo scritto, considerando una gamma da 0 = tonalità scritta a $3\frac{1}{2}$ = tre toni e mezzo al di sotto rispetto alla tonalità indicata nel testo, e a 1 = un tono sopra. Il timbro dei/delle *keyer* è fortemente distinto dal punto di vista timbrico; in genere, le *keyer* hanno in genere una voce più acuta e particolarmente squillante rispetto alle altre voci femminili, mentre gli uomini, spesso, tendono a intonare le sillabe “faw” (*fa*), “soul” (*sol*) e “law” (*la*) pronunciando vocali più chiuse: fɔw, söl (oppure sō), e lɔw.⁷⁵ In particolare, il “faw” e il “law” sono quasi sempre anticipati da un suono bilabiale — m-faaaaw! e —n-laaaaw! (la stessa cosa accade nel *doremi singing*, nella tradizione connessa al *seven-shape* e all'esecuzione del repertorio di *The Christian Harmony*, v. sotto, *Cumberland*). Sono le stesse voci che nel corso del *singing* vero e proprio, nel ruolo di *singer*, non manifestano la stessa caratteristica tessitura vocale.

⁷⁵ Si ascoltino in generale le mie registrazioni della prima e della terza sessione del Double All-Day di Londra, il 26 ottobre 2019 [cfr. *infra*, pp. 445-447, *Documenti sonori*, Double All-Day, Highgate United Reformed Church, Londra (Regno Unito), fasola singing. Prima e terza sessione]



28. Diagramma di R.C. Hamrick (in alto) e I. Quinn (in basso).⁷⁶

Ci sono casi in cui durante un *singing* si avvicinano brani nella stessa tonalità, simili anche in termini di profilo melodico: in questi contesti il *keyer* deve prontamente intuire quali siano le altre differenze (la gamma vocale di ciascuna parte in primis) per un *keying* che risulti efficace in entrambe le situazioni; così è accaduto il 28 febbraio 2020, durante la 10th Ireland Sacred Harp Convention, quando sono state proposte consecutivamente *Ninety-Third Psalm* (*The Sacred Harp* 1991, 31t)⁷⁷ e, immediatamente dopo, *Prospect* (1991, 30b): per quest'ultima, “chiamata” da Michael Walker “on the same opening”, sulla stessa intonazione del brano precedente, e collocata fra i due estremi la2 e la4, il *keyer* ha dovuto prestare molta attenzione alle voci nel *tenor* che in partitura raggiungono il sol4 e il la4 e ai *bass* che si spingono fino al Do2. Toni così estremi, specialmente se le voci non troppo allenate a produrre salti o

⁷⁶ Cfr. Quinn, Hamrick 2013.

⁷⁷ Cfr. *infra*, p. 448 *Documenti sonori*, 28 febbraio 2020, Cork (Irlanda). Singing Lesson, Sadhbh O' Flynn (fasola singing); Auditorium della scuola St. Maries of the Isle. Prima parte; 31t *Ninety-third Psalm*, leader: Cork singer? 36'44"-39'02" e cfr. *infra*, p. 439, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione; 31t *Ninety-Third Psalm*, leader: Michael Walker 2'30"- 4'54".

non possiedono un'estensione così ampia, devono essere gestite a priori, per evitare arresti improvvisi durante l'esecuzione. *Prospect* e *Ninety-Third Psalm* hanno una struttura davvero molto simile, in teoria sono entrambe scritte nella tonalità di Do maggiore, iniziano in levare, su un tempo ternario (3/4 e 3/2) e il profilo melodico sin dalle prime battute è quasi identico, tuttavia lo stesso *keyer* in quel caso ha fornito due intonazioni differenti



tune di *Ninety-Third Psalm* (*The Sacred Harp* 1991, 31t)



tune di *Prospect* (*The Sacred Harp* 1991, 30b)



ix. *Ninety-Third Psalm* (*The Sacred Harp* 1991, 31b). In: *Documenti sonori*, 28 febbraio 2020, Cork (Irlanda). Singing Lesson, Sadhbh O' Flynn (*fasola singing*); Auditorium della scuola St. Maries of the Isle. Prima parte; 31t *Ninety-third Psalm*, leader: Cork singer? 36'44"-39'02", <https://youtu.be/ODI-0wfnqAQ>, cfr. *infra*, p. 448.



x. *Prospect* (*The Sacred Harp* 1991, 30b). In: *Documenti sonori*, 28 febbraio 2020, Cork (Irlanda). Singing Lesson, Sadhbh O' Flynn (*fasola singing*); Auditorium della scuola St. Maries of the Isle, Prima parte, *Prospect* (1991, 30b), 39'02"-41'20". <https://youtu.be/XDatSKtiyFY>, cfr. *infra*, p. 448.⁷⁸

La tabella seguente è tratta da un documento elaborato da Ian Quinn – diffuso attraverso la pagina internet di Sacred Harp Bremen (cfr. Quinn 2012)⁷⁹ – comprendente delle indicazioni specifiche sul modo di intonare alcuni brani presenti in *The Sacred Harp*,

⁷⁸ Cfr. con *infra*, p. 441, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (*fasola singing*). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione; 30b *Prospect*, leader: Kevin Kennedy 7'56"-9'26".

⁷⁹ <http://phillysacredharp.org/wp-content/uploads/2016/10/SH-keying-handout.pdf>

indicati rispettivamente come “exceptional openings”, ossia dei canti che presentano attacchi inconsueti al posto della classica triade (*fa - sol - la*); ed “exceptional keys”, cioè brani che contengono parti scritte o troppo acute o troppo gravi per una buona esecuzione delle rispettive voci e che, per questo motivo, devono essere re-intonate seguendo i criteri indicati dallo studioso, che è pure cantante in un gruppo locale (2012). La seconda colonna a sinistra mostra le indicazioni di Quinn (in *corsivo*), le due colonne a destra, presentano rispettivamente le tonalità indicate in *The Sacred Harp* e alcuni miei commenti o aggiunte ai suggerimenti di Quinn, utili per un eventuale confronto fra il testo scritto e prassi.

Titoli	Exceptional openings	Tonalità scritta	“Opening”
Christian Soldier;	57	Sol maggiore	Attacco (dal <i>bass</i> al <i>treble</i>): <i>fa</i> (Sol) <i>fa</i> (Sol)
Parting Friends	414	Sol maggiore	<i>la</i> (Si) <i>la</i> (Mi) Attacco (dal <i>bass</i> al <i>treble</i>): <i>fa</i> (Sol) <i>la</i> (Mi) <i>la</i> (Si) <i>la</i> (Mi)
Saints Bound for Heaven	35	Sib maggiore	Attacco (dal <i>bass</i> al <i>treble</i>): <i>la</i> (Sol) <i>la</i> (Re) <i>fa</i> (Si) <i>fa</i> (Si)
Never Turn Back;	378b — <i>minor that opens on relative major</i>	Sol minore	Attacco: accordo di Sib maggiore (III)
Happy Christian	399b	La minore	Attacco: accordo di Do maggiore (III)
Titoli	Exceptional keys (these are by no means all of them)	Tonalità scritta	Tonalità consigliata → Quinn * <i>fieldwork</i> e altre registrazioni
Idumea	47b — <i>not too high, especially if you’re going to sing all the verses and take the repeat.</i>	La minore	non troppo alta rispetto alla fonte scritta, per la presenza di sol4 (<i>tenor</i> e <i>treble</i>) * Mi ⁸⁰ * Fa ⁸¹
Mear	49b — <i>goose it up</i>	Sol maggiore	→ La. Il sol4 al <i>treble</i> (b. 7) è l'unica nota

⁸⁰ Cfr. *infra*, p. 440, *Documenti sonori*. 1 giugno 2019, Roma (Italia). “Rome Singing”, Sala istituzionale del Collegio di Sant’Isidoro degli Irlandesi, Fratello di Dermot Murray, Idumea, 47b, 31’02”-35’09”.”

⁸¹ Cfr. *infra*, p. 453, *Documenti sonori. Materiale multimediale (donazioni da parte di sacred harp singer)*; 4) (audio) “Phoenix Park Exile singing” registrazione di un singing all’aperto dei Sacred Harp Singers of Dublin; maggio 2020: 47b *Idumea*.

	<i>to A; the trebles can take it and the tenor's written low.</i>		molto acuta.
The Old Ship of Zion	79 — <i>should be a nice high F</i>	Mib maggiore	→ Fa
Sweet Canaan	87 — <i>in G</i>	Fa maggiore	→ Sol
Gospel Trumpet	99 — <i>take it up a half-step</i>	La maggiore	→ La#
Jewett	105 — <i>sing it in G</i>	Fa maggiore	→ Sol. Altrimenti anche in questo caso <i>tenor e treble</i> toccherebbero il sol4
Russia	107 — <i>should be in B minor</i>	La minore	→ Si
Jubilee	144 — <i>this works fine in A, but it's better a bit higher.</i>	La maggiore	+ La
Boylston Laban	147 — <i>these songs both needs to go way up: sing 147t in E and 147b in a high D.</i>	147t: Do maggiore * gamma al <i>tenor</i> : mi3-do4 147b: Do maggiore ** gamma al <i>tenor</i> : mi3-mi4	→ Mi → Re
Jefferson	148 — <i>sing it in B</i>	La minore	→ Si
Plenary	162 — <i>take it down to a high F unless the class is all warmed up</i>	Sol maggiore	→ Fa <i>Tenor e treble</i> toccherebbero il sol4
Africa The Cristian Warfare Vermont Exit	178, 179, 180, 181, 182 — <i>none of these have any room on the top; err on the low side</i>	178: Mib maggiore 179: Do maggiore 180: Mi minore 181: Mi minore 182: Do maggiore	* Sib (v. Appendice, "Rome Singing", <i>Africa</i>), una quarta sotto. * + - La ⁸² * Mib ⁸³ * + - Mi ⁸⁴

⁸² V. *The Christian Warfare*, 9th Ireland Sacred Harp Convention, <https://www.youtube.com/watch?v=x5vBQBnwBXI>

⁸³ V. *Vermont*, Poland Sacred Harp Convention, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=BF-dPblgJ8Y>

⁸⁴ V. *Exit*, 2nd Ireland Sacred Harp Convention, <https://www.youtube.com/watch?v=CrxONFhEbQI>

Newburgh			* La ⁸⁵
Sherburne	186 — <i>bring it up to E, or even a low F.</i>	Re maggiore	→ Mi o intorno a Fa
Sharon	212 — <i>written way too high; bring it down to B.</i>	Re maggiore	→ Si
I'm Going Home	282 — <i>lower by a step or so to accommodate the high note in the chorus.</i>	Fa maggiore	→ Mib
White	288 — <i>nice low E</i>	Mi maggiore	→ poco sotto Mi
Victoria	290 — <i>no higher than A, or the trebles will kill you</i>	Sib maggiore	→ La
New Jerusalem	299 — <i>take it up to F if the class is hot</i>	Fa maggiore	→ Fa
Sing Me To Heaven	312t — <i>bump it all the way up to G</i>	Fa minore	→ Sol
The Old-Fashioned Bible	342 — <i>low G at most, to make room for all the high notes</i>	La maggiore	→ Sol
Norwich	362 — <i>take it down a hair</i>	Sib maggiore	→ poco sotto Sib
Panting for Heaven	384 — <i>only sing it in E if the class is hot; otherwise D</i>	Mib maggiore	→ Re
New Prospect	390 — <i>closer to A</i>	Sol maggiore	→ La
Parting Friends	414 — <i>down to a low F, or even E if the class is tired</i>	Sol maggiore	→ Fa * Do# ⁸⁶
Morning Sun	436 — <i>has a little</i>	Mib maggiore	* Mib ⁸⁷

⁸⁵ Cfr. *infra*, p. 449, *Documenti sonori*, 29 febbraio 2020, Cork (Irlanda). 10th Ireland Sacred Harp Convention. Auditorium della scuola St. Maries of the Isle. Prima sessione del mattino; 182 *Newburgh*, leader: Helen Brown 28'09"-30'46'.

⁸⁶ V. *Parting Friends*, 1st Ireland Sacred Harp Convention, <https://www.youtube.com/watch?v=AusTQrRBbYY>.

⁸⁷ V. *Morning Sun*, 10th Ireland Sacred Harp Convention, <https://www.youtube.com/watch?v=NCwW3lD-lvo>

	<i>room on the top end</i>		
The Grieved Soul	448b — <i>take this down a bit; most people prefer this song to sound and feel calming</i>	La maggiore	* Mi ⁸⁸ (una quarta sotto)
Martin	452 — <i>this must be sung in A if you don't want to die of boredom</i>	Fa maggiore	→ La
Mount Desert; A Thankful Heart	474 <i>and</i> 475 — <i>both have to be brought up a step</i>	Sol maggiore La maggiore	→ La → Si
Sermon on the Mount	507 — <i>in D, especially if you're going to sing the notes.</i>	Mib maggiore	→ Re
Shawmut	535 — <i>bring up to F or even G (cf. 147 and 452)</i>	Re maggiore	→ Fa o Sol (una terza o una quarta sopra)
Jacob's Vision	551 — <i>sing in G</i>	Fa maggiore	→ Sol

Da un'altra prospettiva, la multimedialità ha svolto un ruolo importante per quanto riguarda l'introduzione dei timbri, specialmente nel contesto europeo e dal momento in cui, per molti aspetti, si è trattato di introdurre una tradizione basandosi anche su fonti scritte o discografiche: in modo particolare, le registrazioni di vecchie *convention* nel sud degli Stati Uniti hanno dato la possibilità di riascoltare e assimilare un carattere vocale percepito come “tradizionale”, offrendo un modello imitativo in sostituzione alla presenza continua di esperti che tramandino oralmente la tradizione.

Nell'ambito della mia ricerca sul campo in Europa, non ho riscontrato coincidenze fra “keyer” e “leader”, i due ruoli in genere sono mantenuti separati, con poche eccezioni durante i *regular singing*, oppure in occasione di *big singing*. Michael Walker, ad esempio, è una di queste: è stato sia *keyer* sia *leader* durante l'*All-Day* di Cork (agosto 2019); si tratta di un caso particolare poiché, di fatto, Walker rappresenta per la

⁸⁸ V. *The Grieved Soul*, 2nd Ireland Sacred Harp Convention, <https://www.youtube.com/watch?v=GhUDZuY0gZ0>

comunità occidentale europea un “tramite” con l'ambiente tradizionale del sud degli Stati Uniti, in quanto esperto, profondo conoscitore della tradizione, trasferitosi da diversi anni in Europa.

3.2. *Leader*

Il *leader* è una figura ibrida, per alcuni versi si comporta come un capo-coro che guida il proprio gruppo, d'altra parte, però, provenendo dal coro stesso, si comporta come un cantante che assume temporaneamente anche il ruolo di conduttore. Per questo motivo, dimostra sia alcuni caratteri assimilabili a quelli di un direttore (risolutezza, competenza, capacità decisionale in corso d'opera), sia dei comportamenti tipici di un *singer* (partecipazione, ascolto, conformità al proprio registro, enfasi sugli accenti e su determinati passaggi relativi alla propria parte). Può commettere errori senza perciò essere giudicato dal resto del gruppo (non verbalmente, durante un *singing*, tranne che in rare eccezioni), può alterare o persino interrompere un'esecuzione, se lo ritiene necessario, e richiedere al *keyer* una nuova intonazione. In questo senso, il rapporto fra cantanti e *leader* nel *sacred harp singing* non trova paragoni adeguati nell'ambito della musica colta, dove al contrario le due figure restano nettamente distinte. In alcuni casi un *leader* principiante può chiedere di svolgere il *leading* con l'aiuto di un esperto oppure di una persona alla quale si sente particolarmente legata per questioni affettive o per ragioni indipendenti dall'effettiva competenza musicale.

Leader e cantanti, inoltre, condividono la pratica di alcuni gesti musicali, di una comunicazione non verbale (Skadsem 1997: 510), attraverso cui interagiscono durante un *singing*. Sebbene ogni comunità locale abbia il proprio modo di organizzare queste forme di interazione, esistono delle norme non scritte che riguardano principalmente (ma non solo) la gestione del tempo, del ritmo e del testo verbale.

Storicamente, si trovano alcuni accenni alla pratica di misurare il tempo, nei *tunebook* del 19° secolo. Ad esempio in *The Southern Harmony* (Walker 1854, viii) si dedica un paragrafo alle giuste indicazioni per tenere il tempo (*Directions for Beating Time*):

P. How must I beat time?

T. In the first two moods of common time, for the first beat, lightly strike the end of your finger on whatever you beat upon; second, bring down the heel of your hand; third raise your hand a little and shut it partly up; fourth beat, raise it up even with your shoulder, and throw it open at the same time, which completes the bar, The third and fourth moods, for the first beat let the hand fall; second, raise it up. The first two beats in triple time are the same as in the first of common time; third beat, raise the hand up.

Compound time is beat in the same manner as in the third of common. Be careful that the motion of the hand should be always gentle, graceful, and regular, and never raise it much above a level with your shoulder.

Tempo in 4/4 (Walker 1854, viii):	Tempo ternario (Walker 1854, viii):
1/4 indice in su ↑	primo: ↑
2/4 indice in giù ↓	secondo: ↓
3/4 movimento diagonale ↘	terzo: ↑
4/4 movimento orizzontale ← (rip.)	—

Nella pratica odierna, si seguono indicazioni simili, tuttavia tutti i tempi binari semplici e composti impiegati (2/2, 4/4, 2/4, 6/4 e 6/8) sono trattati come “two beats to the measures”:

(...) The arm comes down on the first beat of the measure and then up on the secondary beat. Beat 2/2 twice as slow as 2/4 etc. There is a tradition in certain parts of the country to lead 4/4 with four beats to the measure but I will not cover that style in this guide.⁸⁹



⁸⁹ Ginnie Ely, *Guide to leading Sacred Harp music*, pubblicato il 13 marzo 1995 sul sito della Ole Miss University, revisionato il 22 giugno 2010, v. <https://home.olemiss.edu/~mudws/ely/>



29. Due still da video, esecuzione di *The Enquirer* (*The Sacred Harp* 1991, 74t) *leading* di Ailish McMahon; immagine tratta dal video integrale prodotto durante l'Isaac Watts Day, il 23 novembre 2019, al Robert Emmett Center di Dublino Dublino (Irlanda), cfr. *infra*, *Documenti video*, p. 452.



xi. *The Enquirer* (1991, 74t). In: *Documenti video*; Dublino (Irlanda). 23 Novembre 2019, Isaac Watts's Day, Robert Emmett Center, 1h (video integrale), 1'30"-4'47", in 6/4, <https://youtu.be/maEwRu67kxo>, cfr. *infra*, p. 452.



xii. *Beach Spring* (*The Sacred Harp* 1991, 81t) richiesta da Stephanie Malpass durante il *regular singing* del 23 agosto 2019, Dublino; discussione post *singing* tra Dermot Peel e gli altri cantanti della comunità di Dublino, sul *leading* in “four beats to the measure”. <https://youtu.be/UBG6hf1hYP4>, cfr. *Documenti sonori*, p. 440.



xiii. *Cumberland* (*The Christian Harmony* 2010, 203). *Leading* di Michael Walker in “four beats to the measure”, In: *Documenti video*, Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione, St Mary’s, Primrose Hill (4 video); Video n. 4, Closing song 203 *Cumberland*, leader: Michael Walker 5'43"-8'38", <https://youtu.be/iQd9lZNZ970>, cfr. *infra*, p. 452.

Altri gesti, più dettagliati e personalizzati, riguardano: agogica, enfasi, durata delle note tenute e dinamica. Il *leader* piega il busto leggermente e le gambe si flettono in prossimità di *diminuendo*, mentre continua a scandire il tempo con l'*arm motion*; la schiena si tende e il corpo si lascia andare a un maggior trasporto fisico verso le altre parti in occasione di *refrain* particolarmente intensi dal punto di vista dinamico. La riuscita dei propositi di un/a *leader* per il proprio coro può dipendere sia da come questo/a proietta le proprie aspettative con un coinvolgimento in prima persona (espressioni del volto e gesti del corpo enfatizzati): la risposta dei cantanti si misura allo stesso modo e di questa si “nutre” il *leader* in un gioco di reciprocità e rimandi in cui la prossimità fisica ha un ruolo determinante. Anche il carisma gioca una funzione essenziale, trattandosi di una situazione altamente iconica, ma non è l'unica prerogativa alla buona riuscita di un'esecuzione. Anche per quanto riguarda il *leading* non ci sono particolari segnalazioni nei *tunebook*, se non generiche. L'insegnamento, la trasmissione e il mantenimento di queste norme svolte all'interno del movimento del Sacred Harp si regolamentano sia a livello globale, con la diffusione di poche regole scritte, sia in ambito locale, oralmente. Negli *all-day* e nelle *convention* in genere si stila un elenco di

persone si propongono per il *lead*, comunicando il proprio nome alla “arranging committee”. A Londra, in occasione del “Double All-Day” (24-27 ottobre 2019) gli organizzatori hanno spinto i principianti (me compresa) a esplorare la dimensione del *leading*. Di fatto, molti principianti hanno tentato questa esperienza proprio in combinazione con gli esperti, che li hanno sostenuti al centro dell'*hollow square*.

3.2.1. *Gestualità nel leading*

Un *leader* gestisce il coro soprattutto, ma non solo, attraverso la comunicazione di ciò che riguarda tempi, parti e accenti. Il complesso dei movimenti di un *leader*, riassunti con l'espressione *arm motion* (letteralmente, “movimento del braccio”), riguardano principalmente la scansione ritmica che si distingue, fra tempi binari e tempi ternari, con due differenti figurazioni; secondariamente, per quanto riguarda la condotta dei quattro registri, esiste una gamma di gesti più o meno ricorrente e impiegata in vario modo. In generale, la gamma gestuale di un *leader* svolge tre funzioni fondamentali: la prima, è meccanica, con cui si danno indicazioni su: *beat*, tempo, metrica, ingresso delle voci; la seconda è di tipo espressivo, con cui si informa il coro sulle eventuali variazioni di intensità sonora e agogica; la terza è di tipo motivazionale, cfr. Gumm 2012, 45:

These gestures are not at the point of a mechanical or an expressive event, but beforehand, so musicians are locked in and ready to respond. Motivation is the goal when a conductor signals a reminder to keep eye contact, points out when minds wander, gives a wink of recognition, gives a quick alerting side glance, randomly scans the ensemble, or raises the enthusiasm of gestures and facial expressions for no reason but to mentally engage musicians. Motivating gestures can go as far as the conductor leaving the podium to circulate into the ensemble, grabbing musicians' attention by coming into their space rather than allowing them to mentally drift at the farther distance from the conductor.

Non si tratta di una comunicazione a senso unico: la maggior parte dei cantanti risponde al *leader* con una varietà di segni analoghi, fra tutti l'*arm motion* intesa unicamente come movimento del braccio. Per alcuni è più complicato riuscire a coordinare questi gesti con la lettura, specialmente per chi è alle prime armi, per altri invece è un pratico ausilio per conciliare ritmo e melodie – quest'ultimo aspetto dipende dalla percezione individuale di ciò che sta accadendo durante un *singing* (livello di attenzione, grado di esperienza). La particolarità della figura del *leader*, a ogni modo, sta nel fatto che sia anche *singer*. Non si tratta di una figura preposta a svolgere unicamente un ruolo di guida, ma proviene dal coro stesso e mantiene al centro del quadrato una posizione tutto sommato temporanea; per questo motivo coesistono e coincidono in un *leader* due

atteggiamenti musicali divergenti: «those that produce the sounds, the musicians, and (...) those that perceive the sounds (the listeners or dancers).» (Jensenius *et al.* 2010, 14). «Get the full experience!»: a detta di chi svolge (o di chi vorrebbe svolgere) il *leading*, si tratta di una situazione unica, impareggiabile e diversa in tutto rispetto a quella del coro, per il fatto che dal centro del quadrato – nel punto in cui convergono tutte e quattro le parti – si fa esperienza di un ascolto eccezionale: «Of course, the very best sound is in the center of the hollow square» (Karlsberg, Bransford 2020).

Molto dipende dal carisma della persona che si cimenta in questo ruolo, (Grayson 2012: 4): «When a person stands in the middle of the square to lead a song, he moves his arm to indicate the tempo to the rest of the class; other singers join in these peculiar-looking movements because it helps them keep the rhythm—and it can be fun.»

Nella comunità dublinese, ad esempio, Dermot Peel, pur essendo musicalmente meno esperto, risulta essere un *leader* più energico e coinvolgente rispetto a Niamh Madigan, e questa differenza incide profondamente sul risultato atteso dal coro (cfr. Macchiarella 2004: 99)

La presenza di coristi che praticano altre tipologie amatoriali con una specifica caratterizzazione timbrica (ma anche musicisti educati in Conservatorio) non manca tuttavia di esercitare la propria influenza sul risultato vocale complessivo, provocando situazioni di disomogeneità sensibili all'ascolto.

3.2.2. Il gioco delle parti

Il/la *leader* svolge un ruolo di coesione tra gli elementi di un gruppo. Sebbene, come si è detto, egli/ella non sia considerato alla stregua di un direttore o capo-coro, quando entra nel centro dell'*hollow square* si carica di una responsabilità collettiva da cui dipende l'esito di una performance relativamente breve, in termini di durata. Essendo un ruolo che tutti possono assumere in qualsiasi momento, il *leading* è un'attività per la quale si dispone già di un paragone in quanto ciascun/a *leader*, prima di essere tale, ha potuto a sua volta contare su altri riferimenti nella sua stessa comunità, su persone che lo hanno preceduto e da cui ha imparato a conoscere e riconoscere una serie di gesti significativi che coinvolgono direttamente ogni partecipante, durante la performance. In qualsiasi ambito o tipologia di incontro, un/a *leader* innanzitutto deve saper garantire un buon attacco, immediatamente dopo il *keying*, e riuscire mantenere l'unità del gruppo offrendo a ciascuna voce la giusta attenzione. Un particolare riguardo è dato ai *tenor*, l'unica delle quattro sezioni con cui un/a *leader* è sempre in contatto sonoro e visivo, tuttavia, al momento opportuno, e in base a quanto è scritto sul testo, il/la *leader* deve

rivolgersi anche alle altre parti coinvolte, stimolarle in un momento particolare, cercando di mantenere la corretta scansione ritmica e prestando attenzione a eventuali e repentini cambi di tempo.

Tutte queste cose sono interne allo svolgimento della performance. Nessun/a *leader* preannuncia ai cantanti di voler eseguire un brano in un determinato modo, né rende esplicite verbalmente le sue intenzioni.

3.2.3. *Sound gesture*

Dalla ricerca sul campo, ho individuato nel complesso quattro macro-categorie gestuali che coinvolgono *leader* e cantanti. Per la nomenclatura traggio spunto dalla categorizzazione di Jensenius et al. (2010), riadattandola in parte, per andare incontro alle mie esigenze analitiche: (1) gesti che mettono in moto dei suoni (*sound-producing gesture*); (2) gesti che agevolano repentine variazioni ritmiche (*sound-facilitating gesture*); (3) gesti complementari alla produzione di alcuni suoni (*sound-accompanying gesture*); (4) gesti che comunicano intenzioni (*communicative gesture*, cfr. Jensenius et al. 2010).

(1) Tra i gesti che mettono in moto dei suoni (*sound-producing gestures*) se ne possono distinguere tre in particolare:

(1a) il cenno iniziale con cui si dà avvio al canto, subito dopo il *keying*. Il *leader* alza il braccio per segnalare l'attacco del brano, una volta che il *keyer* e il coro hanno stabilito la tonalità: si tratta di un breve momento di sospensione, specialmente se il *leader* deve comunicare a un gruppo numeroso.

(1b) il cenno con cui un *leader* mostra a tutti il palmo della propria mano per indicare rispettivamente: una lunga nota tenuta (a prescindere dalla presenza del punto di corona nel testo scritto); la conclusione del brano, specialmente se il *leader* o chi fa richiesta di un brano specifico non dà informazioni precise sul numero e sul tipo di strofe da intonare: a quel punto il coro segue l'indicazione, termina la strofa e conclude.

(1c) il gesto con cui contemporaneamente si scandisce il tempo e si guida l'intensità vocale in corrispondenza delle corone (☉). In questo caso il *leader* muove il braccio lentamente, dal basso verso l'alto e fin tanto che il braccio non giunge al punto più alto il coro prolunga la nota intensificandone il suono; cfr. Macchiarella 2016, 20:

There is no clear hiatus between the two poles and one can find a *continuum* of intermediate possibilities, including patterns where one or more individual sound gestures are combined with aural components

performed in unison by more than one individual. Furthermore, depending on the scenario, the same multipart pattern could also be performed by either an individual or a collectively synchronized rendition: this variability gives meaning and value to the performative act with specific social contexts, both in participatory and presentational performances (see the case in Macchiarella 2009: 52-60). At the first pole lie music expressions in which the contribution of each performer (that is to say his/her sound gestures and through these his/her music identity) is evident. Together with the vocal/instrumental amalgam, each individual contributions is (more or less) immediately perceptible by listening and has a basilar value since it directly characterizes and qualifies the musical image of a performance. At the other extreme, the individual performers lose (or tend to lose) their individuality and become part of a kind of different micro (or, sometimes, macro, in the case of large choirs or big orchestra) collective identities.»

(2) i gesti che agevolano repentine variazioni ritmiche (*sound-facilitating gesture*), sono azioni specifiche con cui si comunica un improvviso passaggio dal tempo binario al tempo ternario, oppure da un tempo semplice a un tempo composto, cfr. (Visi, Schramm, Miranda 2014):

(...) the notion of gesture has considerable potential in modern music research as it works as a bridge between movement and meaning and, consequently, bypasses the boundary between physical world and mental experiences. (...) Overall, being at the core of embodied music cognition, we could say that gestures are a vehicle for the construction of musical meaning. This means not only that music perception is embodied, but that it is also multimodal in the sense that we perceive it using multiple senses; through sound but also with the help of visual images and feelings of motion, such as kinaesthetic sensations and kinematic images.



(terzo tempo
accentato)



✓
primo tempo
accentato



secondo tempo



✓
terzo tempo
accentato

30. Still da video con relative didascalie esplicative della gestualità impiegata per la suddivisione del tempo ternario durante un *leading*. In questo caso, si tratta dell'esecuzione di *Caddo* tratta da *The Christian Harmony* (2010, 421b) nel *leading* di Hyke Sakaras durante l'ultima sessione del “Double All-Day” a Londra, il 27 ottobre 2019.



xiv. *Caddo* (*The Christian Harmony* 2010, 421b), In: *Documenti video*, Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione St Mary's, Primrose Hill (4 video); Video n. 4, 421b *Caddo*, leader: Hyke Sakaras 0'00"-2'36", <https://youtu.be/iaKRIUxceos>, cfr. *infra*, p. 452.

(3) i gesti complementari alla produzione di alcuni suoni (*sound-accompanying gesture*) riguardano quel complesso di movimenti del *leader* rivolti espressamente a uno o più registri in momenti particolari:

(3_a) in occasione dell'esecuzione di *fugin' tunes* per rivolgersi con una torsione del busto, oppure con tutto il corpo, verso uno o più parti coinvolte in una sezione imitativa che, come ho detto, generalmente parte dai *bass* coinvolgendo nell'ordine *treble* e *tenor*. In questo caso il *leader* incita le voci coinvolte direttamente;

(3_b) può capitare che dedichi maggiore attenzione a un determinato registro (escludendo i *tenor* verso i quali è sempre rivolto), specialmente in corrispondenza di cadenze o sezioni ornate (che in genere interessano *alto* e *treble*).

(4) gesti che comunicano intenzioni specifiche (*communicative gesture*): con le dita della mano il *leader* avvisa il coro, nel corso del *singing*, indicando il numero della strofa (o delle strofe) che vuole far eseguire. Questa comunicazione coinvolge tutti i cantanti che rispondono attraverso lo stesso gesto (v. sotto, fig. 31). In questo modo *leader* e *singer* interagiscono e il coro dà conferma di aver compreso l'indicazione senza interruzioni del brano.



31. Still da video, "Double All-Day", Londra, 27 ottobre 2019. La *leader* Machna Nowak comunica il passaggio dalla prima alla terza strofa di *The Wanderer's Grave*, #139b, CH. Tempo 6/4, *slow and pathetic* e il coro risponde con lo stesso gesto. In: Documenti video, Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione, St Mary's, Primrose Hill (4 video); Video n. 1, St Mary's, Primrose Hill, 0'33"-2'49". Cfr. *infra*, p. 452.



32. Still da video, “Double All-Day”, Londra, 27 ottobre 2019. La *leader* Joss Tait dà indicazione al gruppo di intonare la quinta strofa di *Sweet Harmony*, da *The Christian Harmony* (2010, 336t), cfr. *infra*, p. 452.⁹⁰

Contrariamente a *The Sacred Harp* (1991), nel *Christian Harmony* (2010) sono indicate le dinamiche, in alcuni casi, così come è presente sin dalla prima edizione un piccolo vocabolario di termini musicali perlopiù inerenti alle dinamiche (cfr. *A Dictionary of Musical Terms*).⁹¹ Ad esempio, *Judkins* (*The Christian Harmony* 2010, 111b, di Johann Frederick Hertzog, 1670, e musica di R.M. McIntosh, 1866), intonato il 27 ottobre 2019 a Primrose Hill durante il secondo giorno del “Double All-Day” (dal *Christian Harmony*) presenta delle prescrizioni nel testo, da eseguire “piano e gentilmente” (“*Slowly and gently*”), e ha inoltre la particolarità di tre segni di *corona* posti in successione a metà di ciascuna strofa. In questo caso il *leader* deve coordinare tutte le voci, specialmente nell'attacco, intorno a un evento complesso dal punto di vista dell'emissione vocale, poiché la mancata coordinazione produrrebbe la completa dispersione delle voci.

La sincronia che si crea tra singolo cantante e *leader* è prodotta dall'interazione e dalla capacità di ciascuno di rimodularsi e riadattarsi a un nuovo “ambiente”. In *All-Day* e *convention* si creano tensioni e aspettative intorno a questi rapporti che influenzano l'esito della performance (cfr. Macchiarella 2016, 21):

At every performance these relationships [conscious interaction-negotiation] are reshaped, reinforced or questioned, since the performers have the opportunity to present challenges, to engage in private rivalry or other kinds of relationships (...) any sound gesture is the result of conscious choices made by the

90 Cfr. *infra*, p. 452, *Documenti video*, Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione, St Mary's, Primrose Hill (4 video); Video n. 3, St Mary's, Primrose Hill, 4'59"-7'26".

91 Nell'edizione del 2010, p. xii.

particular singers in relation to the real circumstances of the given performance, which, above all, means the identities of the other singers taking part in the music-making and the listeners to whom the performance is addressed.



xv. *Weary Pilgrim* (*The Christian Harmony* 2010, 326), In: *Documenti video*, Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione St Mary's, Primrose Hill (4 video); Video n. 2, 319 *Weary Pilgrim*, leader: Derek Buckland interrotto 0'00"-2'07", https://youtu.be/oq_5dhOy4hM, cfr. *infra*, p. 452

3.3. *Il tempo*

La questione del tempo metronomico e dei “mood” nel Sacred Harp è piuttosto articolata poiché in teoria esistono alcune indicazioni generali, ma nella pratica è il *leader* a imprimere con i gesti un'indicazione quanto più precisa, specialmente nell'ambito dei *regular singing*. Nel confronto col testo scritto, e in assenza di indicazioni esplicite, il “mood” può variare. Raymond C. Hamrick in un saggio intitolato *The Matter of Tempo* (1972), introduce alcuni concetti relativi all'interpretazione dei “mood” citando a sua volta B.F. White nella prima edizione di *The Sacred Harp* (1844):

“The first mood of common time is known by a figure 2 over a figure 2, having a semi-breve or whole note for a measure note or its equivalent in every measure; sung in the time of three seconds to the measure, two beats with the hand, one down, one up. The second mood is known by a figure 4 over a figure 4 having a minim or half note as the measure note; sung in the time of 2½ seconds to the measure, two beats as in the first mood. The third mood is known by the figure 2 over a figure 4, having a minim of half note as the measure note; sung in the time of 1½ seconds to the measure and beat as in the other two moods.” It will be noticed that White had reduced the moods of common time from the usual four to three; eliminated the use of the letter “C” from the signature, assigning a numerical signature to each; and slowed down 4/4 music from the previous speed of 2 seconds per measure to 2½ seconds.

Primo “mood”, 4/4 o 2/2:

● = 3 secondi; 2 *beat* =  (1° quarto, 2° quarto)  (3° quarto, ultimo quarto)

Secondo “mood”, 2/4:

♩ = 2,5 secondi; 2 *beat* =  (1° quarto)  (2° quarto)

Terzo “mood”, 4/4:

♩ = 1,5 secondi; 2 *beat* =  (1° quarto)  (2° quarto)

I tempi impiegati in *The Sacred Harp* sono in totale: 4/4, 2/4, 3/4, 6/4, 6/8, 3/2. I brani in 4/4, 2/4 e 3/4 sono generalmente eseguiti come degli *allegro* con una corrispondenza di metronomo variabile tra i 110 e i 130 bpm ca.; quelli in 6/8 sono assimilabili ai *presto*, mentre i brani in 6/2 e il 3/2 hanno un andamento grave, maestoso, solenne.⁹² Un 4/4 in cui l'unità di base è rappresentata dalla minima è eseguito massimamente come un *allegro moderato* (ca. 110-120 bpm), mentre in presenza di un'unità di base in semiminime la tendenza è quella di accelerare ancor più l'esecuzione. Queste distinzioni di massima, tuttavia, non riflettono la consuetudine di tutti i gruppi e lo stesso brano, pur restando in un certo range, può essere eseguito a diverse velocità a seconda di chi fa il *lead* e della circostanza in cui si trova, ad esempio *Mutual Love* (1991, 410b) nella versione del 24 agosto 2019 (9th Cork All-Day) è stata eseguita con un metronomo di ♩ = 109 ca.⁹³, mentre durante la 9th Ireland Sacred Harp Convention il metronomo è stato impostato intorno a ♩ = 53.



xvi. *Mutual Love* (*The Sacred Harp* 1991, 410b), In: *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione: 410b *Mutual Love*, leader: Kevin Beirne 15'02"-17'14", <https://youtu.be/4hwJnTqLNKk>, cfr. *infra*, p. 441.

92 Ad esempio, 230 *Converting Grace*, 313 *Cobb*, 320t *Funeral Anthem*, 347 *Christian Farewell*, 354t *Lebanon* per citare i più celebri.

93 Cfr. *infra*, p. 441, *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione, *Mutual Love*, (1991, 410b), 15'02"-17'14". Non così in altre versioni, ad esempio quelle dei Sacred Harp Singers of Bremen (2013, 2020), v. https://www.youtube.com/watch?v=XqH_yhY8KIo e https://www.youtube.com/watch?v=j_Uc1s2GOHY



xvii. *Mutual Love*, eseguita durante la 9th Ireland Sacred Harp Convention, Cork, v. <https://youtu.be/ZhcauuzRwzI>

Così, *Union* (*The Sacred Harp* 1991, 116) un brano in 6/8, che si presupporrebbe essere alla stregua di un *presto*, è stato eseguito durante il 9th Cork All-Day con un metronomo approssimativo di ca. ♩ = 66 bpm (v. QR Code xviii.).⁹⁴



xviii. *Union* (*The Sacred Harp* 1991, 116), In: *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Terza sessione, 116 *Union*, leader: Derek Buckland 28'42"- 31'14", <https://youtu.be/sqRcDAo20hg>, cfr. *infra*, p. 443.

Un ulteriore esempio è *Greenwich* (1991, 183), una *fugin' tune* le cui due sezioni pur essendo entrambe scritte con un'unità di base = ♩ risultano nella prassi in profondo contrasto; qui sotto lascio due esempi, il primo è il *lead* di Rachel Jordan nella 2nd Ireland Sacred Harp Convention del 2012, durante il quale la seconda parte è stata eseguita come un *presto*, il secondo esempio è un estratto dall'*All-Day singing* svolto a Firenze (febbraio 2020):



xix. *Greenwich*, eseguita durante la 2nd Ireland Sacred Harp Convention, Cork, *leading* di Rachel Jordan. Registrazione del gruppo Cork Sacred Harp, v. <https://youtu.be/5aTn1qGLO2A>.

94 Di questo brano non ho trovato altre registrazioni per un confronto.



xx. *Greenwich* (*The Sacred Harp* 1991, 183). In: *Materiale multimediale* (donazioni da parte di *sacred harp singer*): 7) (audio-video) *Greenwich*, estratto dal First Frienzy Fasola (Dermot Peel) 15 febbraio 2020, 3'06". <https://youtu.be/qeJuTpHKl8Q>, cfr. *infra*, p. 453.

Un discorso diverso vale per gli *anthem*: la loro complessità strutturale e la possibile variazione interna delle misure impone ai cantanti e ai *leader* un certo rigore; *Easter Anthem* (1991, 236), per via della successione di otto blocchi diversi (cfr. *infra*, pp. 313-317) tutti in 2/4, ha un range di metronomo piuttosto fisso: nella terza sessione dell'*all-day* a Cork (agosto 2019) è stato eseguito in 113/114 bpm ca., a distanza di molto tempo, e in condizioni diverse, durante dell'ultima sessione della decima convention, è stata eseguita in 110/111 bpm ca. In questi casi l'ambiente crea i presupposti per un adeguamento generale a un certo tempo e la prassi, seppure con una certa attinenza al testo scritto, è stabilita dalla consuetudine. Sempre durante la 10th Ireland Sacred Harp Convention a Cork, ad esempio, brani in 4/4 come *Restoration* (1991, 312b) e *Cowper* (1991, 168), come pure molti altri aventi la semiminima come unità di base, sono stati eseguiti tutti all'incirca a una velocità media di ♩ = 140 bpm. Se nel corso di un *regular singing* la questione del tempo non è così stringente, poiché si è nelle condizioni e nella possibilità di reimpiegare le proprie risorse tra pochi convenuti, durante i *big singing*, tutte queste conoscenze sono investite al momento (Miller 2004, 484):

(...) most newcomers will either leave the room and never return or (at the urging of experienced singers) pick up a loaner tunebook and try at least to follow the words as they are sung. At this point they encounter shape-note notation, which presents a new challenge that requires considerable concentration. Attention to sound and text are temporarily subordinated to the effort of learning to “sing the notes,” or realize the shape-note notation.

Dalla partecipazione e dal confronto fra registrazioni sul campo e vecchi documenti sonori, ho notato che c'è una diffusa tendenza, negli anni, ad accelerare alcuni brani in 4/4 con ♩ come unità minima e a rallentare ulteriormente brani con un andamento grave, specialmente *psalm-tune* pensati come “più antichi” e “liturgici”.

3.4. “Come ci immaginano gli altri”

«*Leader but not conductor*»: questa precisazione mi è stata ripetuta più volte, durante un break fra la prima e la seconda sessione del primo giorno di “Double All-Day” a Londra. Insieme ad Althea Willette (Galway Shape Note Singers) e ad Helen Peake (London Sacred Harp) abbiamo discusso a lungo sulle differenze tra un *conductor* nell'ambito della musica corale “colta” e un *leader* nel Sacred Harp. Entrambe si mostravano perplesse riguardo ad alcune critiche scaturite da membri appartenenti ad altre tipologie di coro, che rilevavano l'assoluta mancanza di sfumature nel *sacred harp singing*: «some of them asked me how can it be possible to sing such songs... with no nuances» (Helen Peake, 27 ottobre 2019).

In musicologia la figura del *conductor* è oggetto di studi «largely undefined, or at least lacking in principles that establish exactly the job of a conductor on the podium—not as rehearsal technician or vocal coach, but conductor» (Smith 2016, 60). Le sue funzioni nell'ambito della *western music* implicano che dimostri grande dedizione e senso di abnegazione; è una figura sulla quale si ripongono molte aspettative e che, a sua volta, prefigura delle precise prospettive agli elementi stessi del coro: «the choral conductor needs to beware of adopting an unvarying and prescriptive methodology (...) Some conductors as teachers in schools are expected to rehearse the choir» (Durrant 2003, 108). In generale, l'allestimento stesso dello spazio musicale in cui avvengono prove e performance di un coro riflette il tipo di dinamiche che si creano al suo interno, la differenza di ruolo tra cantanti e direttore di coro è accentuata dal distacco fisico, i primi vedono il secondo da una prospettiva diversa (e viceversa).

In questi ambienti «Criticism in a “motivational manner,” (...) is a rather nice phrase that captures the essence of part of the conductors' role in rehearsals. This kind of approach will more likely enhance the morale of the ensemble, as will the use of inviting, “inclusive” language.» (Durrant 2003, 135).

La possibilità di transitare “da un luogo all'altro” e di effettuare passaggi di ruolo, nel *sacred harp singing*, influenza il giudizio con cui chi canta e fa il *lead* valuta la propria comunità, elevandola al di sopra di altre forme di socialità. Si tratta di giudizi non soltanto di tipo qualitativo musicale, ma anche, se non soprattutto, di tipo sociale: « This tradition is democratic and egalitarian»⁹⁵, «the democratic idea of participation»;

⁹⁵ Sacred Harp Singers of Dublin.

«proudly inclusive and democratic part of our shared cultural heritage»⁹⁶; «there is no difference between the audience and the singers». Ultimamente, il discorso aperto sulle questioni di genere ha ancor più esteso il giudizio sulla libertà e democrazia espresse dal (e nel) movimento contemporaneo, ponendo ulteriori problematiche al suo interno. Una cantante organizzatrice del Queer Shape Note Gathering ha espresso molto chiaramente il motivo per cui è entrata a far parte del movimento affermando che la sua stessa esistenza sia politica e che attraverso l'esperienza nei *singing* abbia imparato a portare “al centro” alcune problematiche sociali che la riguardano personalmente: «I was able to rip off the veneer of tradition, sit down in the square, and talk to other singers about what really held me back.»⁹⁷

Come Althea, il giorno precedente, anche Helen mi spiegava che la cosa più esaltante, il motivo per cui lei come tante altre persone di sua conoscenza si legano ad altre, tramite il Sacred Harp, sia la facilità con cui è possibile mettere in relazione le rispettive esperienze condividendole nello stesso ambiente, in cui ciascuno è “alla pari”. Nel *centro*, l'intenzione che muove ciascun *singer/leader* si proietta idealmente verso la costruzione di un'unità nella disuguaglianza, e verso la possibilità di portare nel coro una parte di sé che si riconosce ed è riconosciuta dall'*altro*.

Le “nuances”, perciò, non si possono considerare unicamente come un fatto acustico, ma dipendono da molti fattori sia musicali, sia extra-musicali.

Per concludere, il *leading* è una questione molto complessa, poiché di fatto ha norme, codici e dinamiche che variano a seconda dei contesti in cui è praticato e dalle persone che lo praticano; tali differenze incidono moltissimo sul rapporto che si instaura tra i *leader* e i cantanti a partire dall'ambito della propria comunità locale. Nei contesti in cui ho svolto la ricerca sul campo ho intuito che l'imprevedibilità in ambito esecutivo non costituisca un problema e che, al contrario, l'auspicio generale è quello che tutti partecipino, in un modo o nell'altro, di tentare, anche sbagliando, allo scopo di acquisire nuove conoscenze e competenze, e, in ultimo, manifestare mutua assistenza come strumento per il superamento di crisi o problematiche personali.⁹⁸

⁹⁶ cfr. *What is Sacred Harp singing?*, in *Welcome, Sacred Harp Singing*, v. <https://fasola.org/>

⁹⁷ Tratto dal post di un *sacred harp singer*, di cui non diffondo le generalità per questioni di privacy, pubblicato nel giugno 2020 sulla pagina privata Sacred Harp Friends.

⁹⁸ Ho incontrato delle persone affette da patologie neurologiche, oggi perlopiù risolte ma un tempo piuttosto gravi e deficitarie, a loro parere, tali da compromettere la quotidianità. Nella loro opinione il *sacred harp singing* è un utile ausilio per affrontare malattie di questo tipo e la partecipazione è talvolta giustificata come un motivo valido per evitare l'insorgenza di ulteriori problematiche.

3.5. Essere in pochi. Un “*regular singing*” a Dublino (parte I)

Fino al marzo 2020, la sede per i *regular singing* dei Sacred Harp Singers of Dublin è stata il Friary Centre in Cook Street, una piccola sala dipendente dal distretto di Dublin – Adam and Eve dei monaci francescani e collegata alla chiesa attigua in Merchant's Quay, nel centro di Dublino. Il complesso fa parte di un circuito francescano nazionale, Franciscans Na Proinnsiasaigh (Irish Franciscans OFM) gemellato anche con l'Italia, tramite Hugh McKenna. Il *regular singing* si svolgono ogni venerdì. Durante la prima parte della ricerca sul campo ho potuto partecipare a tre di questa tipologia di incontri: il 23 agosto 2019, un giorno prima della partenza mia e del gruppo per il 9th All-Day a Cork (24 agosto 2019); il 28 agosto in occasione di un *singing lesson* intitolata “All-Shape Day”, curata da John O' Flynn, figlio di Claire Lacombe e Desmond O' Flynn, e dedicata all'introduzione del sistema *seven shape*; infine, il 30 agosto in occasione dell'ultimo *regular singing* del mese.

Per la maggior parte dei membri della comunità di Dublino la presenza e la partecipazione a un *all-day* o a una *convention* (in particolare quelli che hanno luogo a Cork) in qualità di *lead singer* è molto importante sia sul piano personale, sia per il significato che questo ruolo comporta in relazione al proprio gruppo. Dimostrare di essere un bravo *leader* è un'ambizione alla quale aspirano alcuni membri, anche se non tutti i partecipanti vivono necessariamente allo stesso modo la tensione che si crea intorno alla aspettativa di entrare in un *hollow-square*, di fronte a molte persone anche sconosciute. L'importanza di fare il *leading* ha senso anche in relazione alla stesura dei *minutes* dei *big singing* poiché la commissione organizzatrice si riserva di riferire e far pubblicare negli annali unicamente l'elenco dei *leader*, affianco alla citazione del brano scelto, e non dei singoli cantanti che partecipano.

Un *regular singing*, al contrario, è una circostanza completamente diversa – nella quale non è detto che aleggino tali sentimenti di tensione – e rappresenta un'occasione ricorrente per sondare il repertorio, coadiuvare le relazioni tra i membri attraverso la musica e, al tempo stesso, accogliere partecipanti nuovi o provvisori, come me e Vila Miskiewicz, amica di Ewa Lichtenowicz e presenza occasionale del gruppo di Dublino per un breve periodo.

La coesione del gruppo dipende molto dall'impegno di poche persone fisse che con la loro costante presenza permettono al resto dei cantanti di orbitare con più libertà attorno a questo appuntamento settimanale. In apertura al *regular singing* del 23 agosto Dermot

Peel mi spiega che non sia necessario essere in molti per far funzionare un *singing*, ma che basti un numero sufficiente di persone per “fare l'armonia” («it's ok even with two or three singers»). Qualora non vi sia una specifica presenza a ricoprire un ruolo diverso dal *tenor* o dal *bass*, altri possono momentaneamente prendere il suo posto, cimentandosi nell'esecuzione della parte assente, viceversa sia *treble* sia *alto* possono mettersi alla prova eseguendo la parte di *tenor*. Nelle poche occasioni che mi si sono presentate, ho intuito che molti componenti del gruppo di Dublino sono capaci di adattarsi a qualsiasi situazione si presenti e non percepiscono l'assenza di un membro fisso come impedimento alla continuità di questi incontri; nel caso in cui non si raggiunga un numero minimo, il gruppo va avanti ugualmente fintanto che si è capaci di produrre la “giusta armonia”. Il completamento delle quattro voci non sembra essere uno degli obiettivi principali del gruppo, né l'assenza di parti fondamentali costituisce un ostacolo. Il maggiore impegno, in casi del genere, è la responsabilità dei pochi di finalizzare l'incontro a una gestione generale delle poche voci, anziché dedicarsi alla preparazione individuale. In contesti con un numero molto esiguo di cantanti, ciò che conta è il valore della scelta di ciascun presente, che – ho potuto constatare – converge verso la gestione l'armonia attraverso la selezione (al momento) di brani in cui almeno due persone possano accordarsi così da produrre sia il *tune* sia l'armonia di base. In questo senso, Niamh e Dermot hanno implicitamente valutato di selezionare:

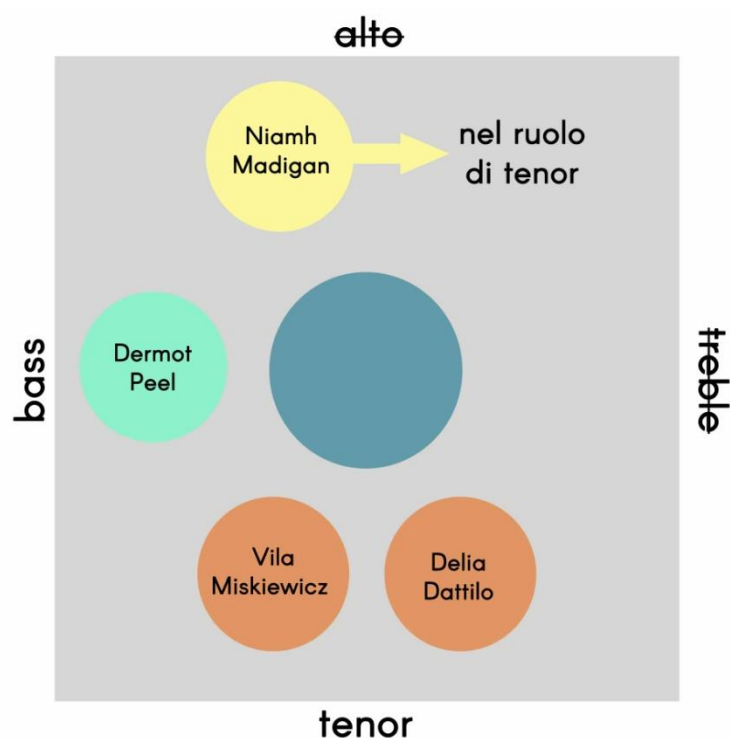
- 1) canti in cui le voci estreme di *bass* e *treble* non siano troppo divergenti tra loro;
- 2) canti in cui si accordino meglio le parti di *tenor* e *bass*.

Di conseguenza, hanno escluso in un primo momento le *fugin' tune*, almeno nella prima parte del *singing* al quale eravamo presenti in tutto quattro, tra cui due esperti (Niamh e Dermot) e due principianti (io e Vila). Per far ciò, i più competenti devono individuare rapidamente se nel brano scelto altre voci oltre quella del *tenor*, portino una melodia (ad esempio il *treble*) e, rispetto a questo punto, scegliere se cambiare il proprio posto (parte, registro) nel gruppo per consentire di avere almeno un *tenor*, qualora il *treble* nel brano selezionato risulti troppo poco “melodico”. In formazioni così esigue, si esclude a priori la possibilità di eseguire la parte di *alto* come unica alternativa al *bass*, poiché risulta troppo “monotona” e, dal momento in cui Dermot è l'unico *bass* del gruppo, per esclusione Niamh ha provveduto a fornire il *tune* ai principianti. Qui sotto, per chiarezza di esposizione, riporto: 1) i *minutes* di questo primo incontro, tratti dalla redazione di Niamh, dai quali si deduce il numero di partecipanti e il loro ingresso graduale al *regular singing*; 2) lo schema che raffigura la posizione e il ruolo dei cantanti nei primi

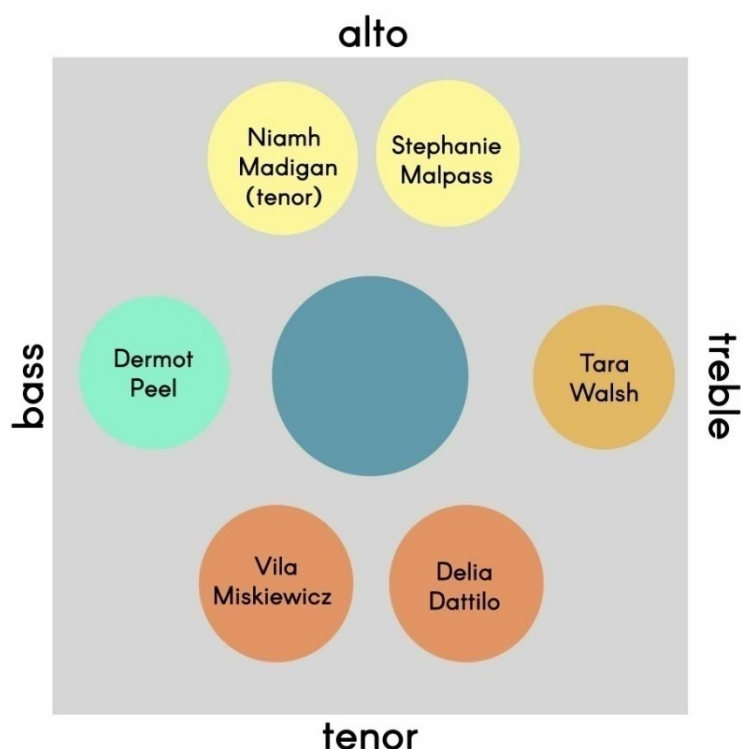
venti minuti ca.; 3) lo schema che rappresenta la posizione e il ruolo dei cantanti con l'aggiunta di due elementi: Stephanie Malpass e Tara Walsh (segnalate in grassetto nella tabella), arrivate in un secondo momento.

Friday 23/08/2019. The Friary Centre, Cook Street.			
Persona	Brano (pagina e titolo, in <i>The Sacred Harp</i> 1991).	Commenti della “secretary” (Niamh Madigan)	Elementi
Dermot Peel	348t <i>Ainslie</i>	—	Dermot (<i>tenor</i>), Niamh (<i>tenor</i>)
Niamh Madigan	348b <i>Fleeting Days</i>	But what is the Abe Lincoln connection?	Dermot (<i>tenor</i> e <i>bass</i>), Niamh (<i>tenor</i>)
Dermot Peel	143 <i>Pleyel's Hymn (first)</i>	—	Dermot (<i>bass</i>), Niamh (<i>tenor</i>)
Niamh Madigan	330b <i>Fellowship</i>	—	Dermot (<i>bass</i>), Niamh (<i>tenor</i>), Stephanie (<i>alto</i>)
Dermot Peel	324 <i>North Port</i>	—	“ “
Steph Malpass	81t <i>Beach Spring</i>	—	“ “
Vila Miskiewicz	217 <i>Ballstown</i>	—	“ “
Niamh Madigan	290 <i>Victoria</i>	In Dermot's pub book!	“ “
Delia Dattilo	294 <i>Rocky Road-</i>	Falling off the truck due to the rockiness of the road (it did appear in the minutes, and I am still proud of myself).	“ “
Dermot Peel	142 <i>Stratfield</i>	—	“ “
Steph Malpass	31t <i>Ninety-Third Psalm</i>	—	“ “
Vila Miskiewicz	157 <i>Essay -</i>	I can't read my writing. I don't think it was this. Alternative guesses accepted	“ “
Niamh Madigan	227 <i>Ode on Life's Journey</i>	—	“ “
Delia Dattilo	42 <i>Clamanda</i>	—	“ “
Dermot Peel	133 <i>Hebrew Children</i>	—	“ “
Steph Malpass	505 <i>Where Ceaseless Ages Roll</i>	—	“ “
Tara Walsh	504 <i>Wood Street</i>	—	Dermot (<i>bass</i>), Niamh (<i>tenor</i>),

			Stephanie (<i>alto</i>) Tara Walsh (<i>treble</i>)
Vila Miskiewicz	203 <i>Florida</i>	—	“ “
Niamh Madigan	302 <i>Logan</i> -	It doesn't sing itself. It sits in the corner, all surly. “ “	“ “
Delia Dattilo	171 <i>Exhortation</i>	—	“ “
Dermot Peel	272 <i>Exhortation</i> -	Not a great song for learning English - when would you exhort?	“ “
Steph Malpass	410t <i>The Dying Californian</i>	- Ball & Drinkard, a firm of solicitors	“ “
Tara Walsh	236 <i>Easter Anthem</i> -	Speaking European.	“ “
Vila Miskiewicz	385t <i>Fight On</i>	—	“ “
Niamh Madigan	335 <i>Return Again</i>	—	“ “



31. Una mia rappresentazione grafica della disposizione e del ruolo dei cantanti durante i primi 30 minuti ca. del *regular singing*, il 23 agosto 2019, al Friary Center, Dublino.



32. Una mia rappresentazione grafica della disposizione e del ruolo dei cantanti durante l'ingresso di S. Malpass (*alto*) e T. Walsh (*treble*) durante il *regular singing* del 23 agosto 2019, al Friary Center, Dublino.

In tali circostanze, la scelta dei brani non riflette un desiderio individuale, ma diventa una strategia pragmatica con cui adattarsi a un contesto diverso da quello usuale o desiderato, «according to both the context and the circumstance of the performance, every singer makes his concrete choices» (Macchiarella 2012, 12). La prima selezione di Niamh, *Ainslie* (1991, 348t), una composizione relativamente recente di Judy Hauff (1988) sul testo di B. Hicks (1832), è stata difatti un pezzo per tre voci (*treble-tenor-bass*).



xxi. *Ainslie*, *The Sacred Harp* 1991, 348t nella versione a due voci di Niamh Madigan e Dermot Peel, durante il *regular singing* del 23 agosto 2019, Dublino, Friary Center, Cook St. <https://youtu.be/82Bjc4OINbo>, cfr. *Documenti sonori*, p. 440.

In una situazione come quella del giorno seguente all'*All-Day* di Cork, con la partecipazione di decine di persone a colmare tutte e quattro le sezioni, l'esecuzione di *Ainslie* ha presentato delle fusioni sul piano melodico che risultano significative in punti specifici tra le parti di *treble* e *tenor*. Le ultime due battute di *Ainslie*, sono generalmente percepite come un continuum tra *tenor* e *treble*: i due sol⁴ rispettivamente nella terz'ultima e nella penultima battuta si percepiscono come consecutivi: in assenza di indicazioni dinamiche – specialmente sui tempi forti – il do⁴ del *treble* e il re⁴ del *tenor* si sentono meno del sol⁴ (*tenor*, prima metà della terz'ultima battuta; *treble*, prima metà di penultima battuta) e il mi⁴ (terzo tempo, penultima battuta, sia al *tenor* sia al *treble*). Questo tipo di “fusioni” sonore sono molto frequenti nell'esperienza percettiva in un *sacred harp singing*, specialmente dal momento in cui è posta molta enfasi nella relazione intensità/tempo/accento. Il *tune* in brani brevi e senza *refrain* come questo è particolarmente accentrato al *tenor* e non avrebbe avuto senso per Niamh eseguire il *treble*, poiché si sarebbe perso completamente il profilo melodico in quanto, come si evince dal testo isolato (v. sotto), quest'ultima voce produce quinte ascendenti e quarte discendenti che spezzano il flusso melodico.⁹⁹ In questo contesto, Niamh ha preferito garantire l'unità dell'armonia piuttosto che dedicarsi a una parte a lei più adeguata anche per questioni di registro vocale.

348

AINSLIE. C.M.

"For dust thou art, and unto dust shalt thou return." -- Gen. 3:19.

A Minor B. Hicks, 1832. Judy Hauff, 1988.

1. The time is swift - ly roll - ing on, When I must faint and die; My bod - y to the dust re - turn, And there for - got - ten lie.

2. Let per - se - cu - tion rage a - round, And an - ti - christ ap - pear, My si - lent dust be - neath the ground, There's no dis - tur - bance there.

3. My broth - er preach - ers, fare - you - well, Your fel - low - ship I love; In time no more I shall you see, And soon we'll meet a - bove.

33. Riproduzione digitalizzata di *Ainslie*, musica di Judy Hauff (1988), testo di B. Hicks (1832), in *The Sacred Harp* (1991, 348t). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

99 Cfr. *Documenti sonori* del 24 agosto 2019, all'*All-Day* di Cork, *Ainslie* (*The Sacred Harp* 1991, 348t) quarta sessione, (leading: Vicky Elliott) 34'35"-36'28". In questo caso, si avverte in chiusura la presenza di voci maschili nel lato dei *treble* ma ugualmente si percepisce la forzatura sul sol⁴.



34. La mia trascrizione in “round notes” della melodia di *Ainslie* nella parte del *treble*.



35. La mia trascrizione in “round notes” delle ultime tre battute di *Ainslie* in *The Sacred Harp* (1991, 348t). Cerchiati in verde i due sol (nel *tenor* e nel *treble*) per come sono generalmente percepiti nelle esecuzioni. (Per un confronto, si ascolti l'esecuzione di *Ainslie* nel *leading* di Juniper Hill, durante la 2nd Ireland Sacred Harp Convention, v. <https://www.youtube.com/watch?v=viiIZkRjbws>).

Dermot, dal canto suo, nonostante abbia una certa esperienza, ha perso più volte l'intonazione, adeguandosi alla parte di tenore invece di seguire la sua parte di *bass*, subito dopo la prima cadenza. In contesti confidenziali e altamente informali come questo, l'ascolto di chi sta affianco gioca un ruolo fondamentale nell'esito di una performance, specialmente in circostanze in cui l'assenza di quasi tutte le voci stabili che generalmente compongono il coro, e a cui in genere si fa riferimento, provoca un forte disorientamento. Dermot, inoltre, è tra i pochi *bass* fissi del gruppo di Dublino, spesso l'unico, un fatto che se da un lato lo rende indispensabile e al tempo stesso “esclusivo”, dall'altro lo penalizza in situazioni di questo tipo. Del brano successivo 348b *Fleeting Days*, non a caso, dopo aver eseguito entrambi la sola linea del *tenor* nel *fasola*, Dermot ha optato per tornare alla sua posizione di *bass*.



xxii. *Fleeting Days*, *The Sacred Harp* 1991, 330b nella versione a due voci di Niamh Madigan e Dermot Peel, *regular singing* del 23 agosto 2019, Dublino, Friary Center, Cook St. <https://youtu.be/4dFcBd4laLw> cfr. *Documenti sonori*, p. 440.

Niamh ha continuato a impiegare la sua voce nel *tenor* (nonostante la sua dichiarazione «I'm not sure that I've ever sung tenor for this»)¹⁰⁰ e Dermot, sebbene la parte di *bass* di *Pleyel's Hymn* sia piuttosto semplice (prevalentemente una sequenza di note ribattute, cfr. fig. 36, in verde) ha concluso affermando: «I rely on the alto, for the pitch»,¹⁰¹ a conferma del fatto che la “sedimentazione” in un ruolo (in una *presenza*) specifica sia rilevante quanto la capacità (più o meno estrinseca) di essere “intercambiabili” nell'assetto generale.

PLEYEL'S HYMN (First). C.M. 143

"Power belongeth unto God; also unto thee, O Lord, belongeth mercy: for thou renderest to every man according to his work." -- Ps. 62:11, 12.

F Major Helen Maria Williams, 1790. Ignaz Joseph Pleyel.

note ribattute (bass)

note ribattute (bass)

36. Riproduzione digitalizzata di *Pleyel's Hymn (First)* in *The Sacred Harp* (1991, 143) . Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>.

Niamh in questo caso ha avuto difficoltà a eseguire dei salti di quarta che ha sostituito

100 Cfr. *Documenti sonori*, 23 agosto 2019, Dublino (Irlanda) Sacred Harp Singers of Dublin, regular singing: 6'55"-12'01", *infra*, p. 440. Questo brano è considerato come uno dei più “europei” nel *tunebook*, così è stato definito più volte sia da Dermot sia da altri partecipanti del coro di Dublino. Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831) fu in effetti un allievo di Joseph Haydn, compositore e costruttore del noto modello omonimo di pianoforte. «Pleyel's Hymn (page 143) is based on the *Andante grazioso* of the Symphonic Concertante in E-Flat (Benton iii, 1786); Pleyel's Hymn (page 523) is based on the *Andante* from his String Quartet in G Major (Benton 349, 1788)» (cfr. Steel 2010, 147).

101 Cfr. Appendice registrazione del 23 agosto 2019, 12'02"-12'20". v. anche *Clamanda* 54'50"-57'30", Dermot aggiunge alcune note di passaggio nell'intervallo di attacco del refrain (mi2-fa2-sol2 al posto di mi2>sol2).

con movimenti di tono (nel testo, do-fa → do-re) così come non ha eseguito altri intervalli terza discendente, sostituendoli con semplici movimenti per grado (nel testo, do⁴-la³-fa³ → do⁴-si³-la³) (cfr. fig. 36, in rosso). Lo stesso brano è stato eseguito alcuni giorni dopo nel corso del *regular singing* del 28 agosto con l'aggiunta di Desmond O'Flynn (*tenor*), Claire Lacombe (*tenor*), John O'Flynn (*bass*) e Ailish McMahon (*treble*):



xxiii. *Pleyel's Hymn (First)*, (*The Sacred Harp* 1991, 143); In: *Documenti sonori*, 23 agosto 2019, Dublino (Irlanda). Sacred Harp Singers of Dublin, regular singing; Sala del FriaryCenter, Cook 143 *Pleyel's Hymn (First)* (Dermot, Niamh, Delia) 6'55"-12'01", https://youtu.be/7Vg_A8ZF4Lg, cfr. *infra*, p. 440.



xxiv. *Pleyel's Hymn (First)*, (*The Sacred Harp* 1991, 143); In: *Documenti sonori*, 28 agosto 2019, Dublino (Irlanda). “All Shapes” singing lesson di John O'Flynn e regular fasola singing, Dublino, Friary Center, Cook St.: 143 *Pleyel's Hymn* (Desmond O'Flynn) e discussione del brano 5'51"-9'51", https://youtu.be/tvkr0qmf_Mk, cfr. *infra*, p. 444.

3.6. Essere in pochi. Un “regular singing” a Dublino (parte II): prepararsi per un all-day

Se nella prima parte del regular singing del 23 agosto, la possibilità di ritentare soluzioni diverse è sembrata plausibile per il fatto di essere in pochissimi, diversa è stata la situazione con l'aumento improvviso di partecipanti. In questo contesto si riformulano le scelte, gli assetti e le strategie adottate per dare continuità al *singing* e garantire l'apprendimento per tutti. Trattandosi in teoria della riproposizione di una “singing lesson” – perché tale, ho già detto, è considerato un *regular singing*, molto più di una *convention* – da un lato i partecipanti sono consapevoli di partecipare a una *singing*

class sottoponendosi a dinamiche legate a contesti di apprendimento, dall'altro lato, sono certi di ritrovarsi con persone di fiducia, dalle quali si è appresa vicendevolmente la gestione dei propri stessi limiti. La conduzione più "rilassata" delle dinamiche nel gruppo di Dublino ha comportato una maggiore tranquillità dei partecipanti rispetto a norme altrove più stringenti (ad esempio la puntualità, l'attenzione costante a tutto ciò che fanno i *leader* e la regola del silenzio): ognuno ha fatto ciò che ha potuto e man mano che si andavano aggiungendo nuovi elementi sono stati proprio questi ultimi a osservare attentamente la disposizione del coro al momento del loro arrivo, decidendo estemporaneamente di occupare un posto o un altro, a seconda di chi era assente o presente. Non tutti i membri di Dublino hanno la stessa familiarità con la lettura e l'intonazione estemporanea di una parte diversa dalla propria, per questo Niamh, Tara ed Ewa sono in generale delle figure importanti nell'assetto del gruppo, per le competenze acquisite che vengono reimpiegate in situazioni diverse. Durante il *regular singing* del 23 agosto, Niamh Madigan ha chiesto di eseguire *Ode on Life's Journey* (*The Sacred Harp* 1991, 227), e l'indomani a Cork, così come era nelle sue intenzioni l'ha riproposta in occasione dell'*all-day*. La stessa Niamh che il giorno prima aveva un atteggiamento più rilassato ed era perfettamente consapevole della sua scarsa conoscenza del pezzo, è riuscita a fare il *leading* adeguandosi al nuovo contesto e adoperando tutte le risorse a sua disposizione (ottima intonazione, precisione nella scansione ritmica, buona capacità di lettura a prima vista) interagendo con un gruppo ben più ampio del suo, in uno scenario decisamente diverso rispetto a quello del giorno precedente (v. QR Code xxiii e xxiv).



xxv. *Ode on Life's Journey* (*The Sacred Harp* 1991, 227); In: *Documenti sonori*, 23 agosto 2019, Dublino (Irlanda). Sacred Harp Singers of Dublin, regular singing; Sala del FriaryCenter, Cook Street, fasola singing, 227 *Ode on Life's Journey* 51'00"-54'43", <https://youtu.be/XwFiG6JfQyg>, cfr. *infra*, p. 440.



xxvi. *Ode on Life's Journey* (*The Sacred Harp* 1991, 227); In: *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Seconda sessione, 227 *Ode On Life's Journey*, leader: Niamh Madigan 33'15"-36'22", <https://youtu.be/ThenCisB3lA>, cfr. *infra*, p. 442.

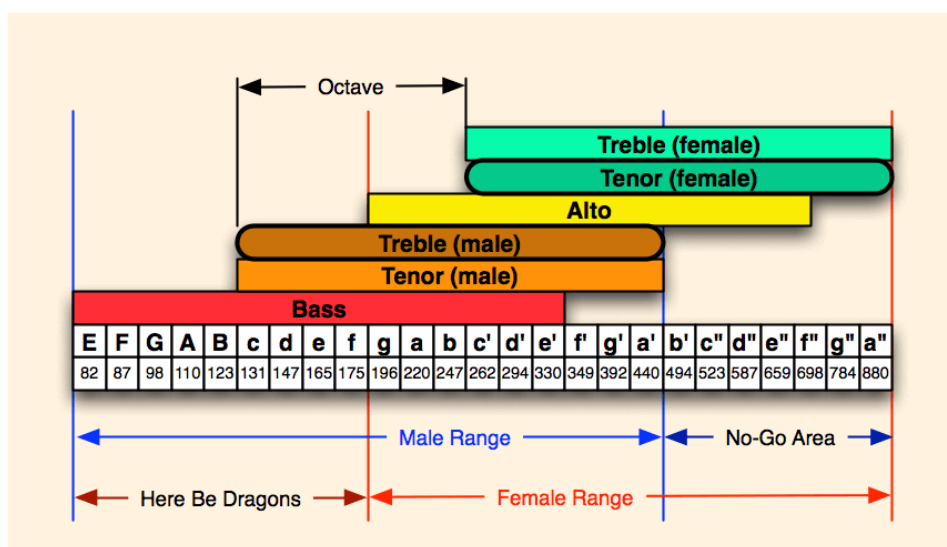
In generale, nel gruppo di Dublino mi è sembrata prevalere una regola sottintesa: il ruolo di ciascuno non deve prevalere sull'insieme e l'impegno di un *sacred harp singer* si misura anche nella responsabilità di adattarsi a un ruolo diverso dal proprio pur di sostenere l'unità del gruppo. D'altra parte, la scrittura stessa nella maggioranza dei casi, è tale per cui almeno tre parti su quattro sono potenzialmente eseguibili da tutti: l'estensione del *tenor* nella scrittura è simile a quella di *alto* e *treble*; in teoria l'unica parte insostituibile è quella del *bass*, fatta eccezione per alcune tipologie di *tenor* o *treble* maschili che riescono a scendere al di sotto del sol1:

Gamma dei *tenor* → uomo (do¹-la²) / donna (do²-la³)

Gamma degli *alto* → donna (sol²-fa³)

Gamma dei *treble* → uomo (do¹-la²) / donna (do²-la³)

Gamma dei *bass* → uomo (mi⁰-mi²)



37. Schema di Haral Grundner sintetizzante la distribuzione della gamma vocale nei quattro registri impiegati nel *sacred harp singing*.¹⁰²

La scelta del tipo di brano da eseguire abbiamo visto sia dipesa soprattutto dall'entità del coro, non tanto da quanti elementi siano presenti ma dal tipo di presenza. L'aggiunta di Tara Walsh (*treble*) nel corso del *regular singing* ha implicitamente consentito a Stephanie Malpass di richiedere al gruppo il primo *fugin' tune* dell'incontro: *Where*

¹⁰² Schema elaborato da Harald Grundner (Sacred Harp Bremen), v. <https://sacredharpbremen.org/en/vocal-ranges/>

Ceaseless Ages Roll (*The Sacred Harp* 1991, 505), per poi riproporlo anche il giorno dopo al Cork (v. QR Code xxvii e xxviii).



xxvii. *Where Ceaseless Ages Roll* (*The Sacred Harp* 1991, 505); In: *Documenti sonori*, 23 agosto 2019, Dublino (Irlanda). Sacred Harp Singers of Dublin, regular singing; Sala del FriaryCenter, Cook Street, fasola singing, 505 *Where Ceaseless Ages Roll* (Stephanie Malpass) 1h 01'02"-1h 05'49", <https://youtu.be/bEuZe-dCeRY>, cfr. *infra*, p. 441.



xxviii. *Where Ceaseless Ages Roll* (*The Sacred Harp* 1991, 505), In: *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione, 505 *Where Ceaseless Ages Roll*, leader: Stephanie Malpass 47'11"- 49'28", <https://youtu.be/ZKIXDTaX25s>, cfr. *infra*, p. 442.

3.7. *Dispersed Harmony: oralità*

Il termine “dispersed harmony” (letteralmente “armonia distante”) è un carattere che contraddistingue lo stile compositivo sviluppato in pieno '800 e presente in molti canti pubblicati in vari *tunebook* oltre a *The Sacred Harp* (1844), (McKenzie 1989, 157). Karlsberg ha parlato nello specifico di “dispersed harmony” in un articolo dedicato a due “singer-compositori-compiler” storici: Sidney Whitfield “Whit” Denson (1890-1964) e Orin Adolphus “O.A.” Parris (1897-1966), mettendo in evidenza l'opposizione tra il carattere aperto di questa scrittura e la “close harmony” impiegata nel gospel (Karlsberg 2017, 95-96):

I argue that Denson and Parris tailored their contributions to fit the genre conventions of the oblong tunebooks and gospel convention songbooks in which their music appeared while also infusing much of their work with hybrid harmonic and lyrical language and extending elements from one shape-note genre to another. Their composition and songbook editing practices reveal a musical culture in which a variety of shape-note genres coexisted, influenced one another, and attracted overlapping followings.

Recognizing genre crossing in the composing practices of these two singer-composer-compilers challenges long-held assumptions about white gospel music and Sacred Harp singing and contributes to the discussion of genre classification, development, boundary work, and disruption. The evolution of musical genres, like biological evolution, is sometimes reduced to a teleological account of *progression*. Histories of shape-note music typically explain that participatory convention singing gave way to concerts featuring professionalized touring quartets in the wake of a transition from archaic four-shape dispersed harmony to modern seven-shape close harmony.

Proprio la resistenza tra gospel/white spirituals e close/dispersed harmony si è giocata soprattutto sul terreno della scrittura, in particolare, nel contrasto fra i gospel singers e i “Moveable-Doists” (questi ultimi, sostenitori del sistema *seven-shapes*) e i “Fixed-Doists”, difensori del *fasola* (Goff 2002, 35).¹⁰³ Al di là di queste contrapposizioni storiche (cfr. Goff 2002, Harrison 2012), la qualità della scrittura “lata” rappresentata dalla “dispersed harmony” è importante oggi per chi pratica il *sacred harp*, e in generale la *shape note music*, non soltanto in termini di trasmissione della tradizione musicale ma per ragioni più profonde che chi canta considera molto seriamente. Qui sotto, riporto uno schema pensato da Harald Grundner, esponente della comunità di Brema, che spiega in che modo – in teoria – vengano distribuite le varie voci nei parametri che ho indicato nel paragrafo precedente (cfr. fig. 37, *infra*, p. 140).

KING OF PEACE. 7s.
"No good thing will he withhold from them that walk uprightly." -- Ps. 84:11.
 A Minor John Newton, 1779. Arr. - F. Price, 1835.

1. Lord, I can-not let Thee go, Till a bless-ing Thou be-stow: Do not turn a-way Thy face, Mine's an urgent, pressing case.

2. Dost Thou ask me who I am? Ah! my Lord, Thou know'st my name: Yet the question gives a plea To sup-port my suit with Thee.

3. Thou didst once a wretch behold, In re-bel-lion blindly bold, Scorn Thy grace, Thy pow'r de-fy; That poor reb-el, Lord, was I.

Vocal Range Chart (Left):

- Treble (Fau): (g^{''}) So, (f[']) Fa, (e[']) La, (d[']) So, (c[']) Fa, (h[']) Mi
- Alt: (g[']) So, (f[']) Fa, (e[']) La, (d[']) So, (c[']) Fa, (h[']) Mi
- Tenore (Mann): (g[']) So, (f[']) Fa, (e[']) La, (d[']) So, (c[']) Fa, (h[']) Mi
- Bass: (g[']) So, (f[']) Fa, (e[']) La, (d[']) So, (c[']) Fa, (h[']) Mi

38. Schema realizzato da Harald Grundner (Sacred Harp Bremen) comprendente le altezze nelle varie voci (in relazione al genere) nella versione scritta di *King of Peace* (*The Sacred Harp* 1991, 74b).

Messo a confronto con la pratica musicale, uno schema come questo deve chiaramente

103 Cfr. Goff 2002, 35-36 «More precisely, shape notes became the peculiar musical vision and property of rural southerners. It was in their region that, for well over a century, “square-toes” defended their system from the abuse heaped on them by tradition-minded “round heads.” It was also there that proponents of the old four-shape system, dubbed “Moveable-Doists,” argued with their progressive-minded-seven-shape brethren, the “Fixed-Doists,” in language that outsiders could have only puzzled over. And, as a result, it was there in the South, in the midst of a unique campaign for another lost cause, that southern gospel music industry was born. (...) Part of the mystique of shape notes was that they provided a talented rural youngster with one of the truly unique opportunities that might come along over a lifetime. Singings were prestigious social events that could mark a person as a citizen of note.»

tener conto dell'intonazione relativa che si dà a un brano nell'ambito di ciascuna performance e del tipo di voci presenti in una determinata circostanza, dal momento in cui non si tratta, come si è visto, di cori con presenze fisse e predeterminate, ma di gruppi che si compongono e ricompongono costantemente. Da un lato, perciò, il modello è utile perché mostra in generale le qualità biologiche della voce umana, dall'altro lato le stesse qualità devono però essere rapportate alla persona specifica che compone il coro e al *keying* dato in un momento specifico. *King of Peace (The Sacred Harp* 1991, 74b), ad esempio, nelle poche versioni che ho reperito attraverso la rete internet, è intonato più spesso in Sol minore, un tono sotto rispetto alla versione scritta (La minore), di conseguenza i toni più acuti (sol4, penultima battuta) e i più gravi (la1, al *bass*, bb. 2, 4 e 8) nella scrittura non corrispondono di fatto a quella gamma prestabilita.

Se il *regular singing* è concretamente un momento di formazione collettiva che trova nella performance e nella scelta di *cosa* e *come si canta* la sua diretta espressione, altri momenti, oltre ai *big singing*, diventano importanti per la condivisione, l'apprendimento e la messa in pratica di tecniche di scrittura. Lo studio e l'analisi delle trasformazioni che emergono dal confronto fra vari testi e l'aggiunta relativamente recente dell'*alto* nelle composizioni a tre voci, sono utili per intuire cosa sia accaduto nella pratica e in che modo si stia data continuità alla tradizione. L'*alto* in *Ninety-Third Psalm*, ad esempio, ha introdotto un secolo fa delle mediani nella partitura, là dove vi erano solo delle quinte aperte (Kahre 2015, 39) nelle versioni anteriori (cfr. Walker 1854, 7), mantenendo tuttavia alcuni caratteri peculiari della scrittura lata dei modelli precedenti. Esempi di questo tipo sono indicativi dello stile “dispersed” e contrastano in tutto con il modello occidentale europeo, specialmente quello contrappuntistico, tendente all'utilizzo di posizioni strette tra le varie parti.

NINETY-THIRD PSALM. S. M. *Chapin.* Baptist Harmony, p. 121.

1 Grace! 'tis a charm - ing sound: Har - mo - nious to the ear! Heav'n with the e - cho shall re - sound, And all the earth shall hear.

2 Grace first con - trived the way To save re - bel - lious man; And all the steps that grace dis - play, Which drew the wondrous plan.

3 Grace first inscribed my name
In God's eternal book;
'Twas grace that gave me to the Lamb,
Who all my sorrows took.

4 Grace led my roving feet
To tread the heavenly road;
And now supplies each hour I meet,
While pressing on to God.

5 Grace taught my soul to pray,
And made my eyes o'erflow;
'Twas grace that kept me to this day,
And will not let me go.

6 Grace all the work shall crown,
Through everlasting days;
It lays in heaven the topmost stone,
And well deserves the praise

39. Riproduzione digitalizzata di *Ninety-Third Psalm*, in *The Southern Harmony* (Walker 1854, 7).

NINETY-THIRD PSALM. S.M.

31

"By grace ye are saved." -- Eph. 2:5.

C Major Philip Doddridge, 1755. Arr. - Lucius Chapin, 1812.

1. Grace! 'Tis a charm-ing sound, Har-mo-nious to the ear; Heav'n with the ech-o shall re-sound, And all the earth shall hear.

2. Grace first con-trived the way To save re-bel-lious man; And all the steps that grace dis-play, Which drew the won-drous plan.

3. Grace taught my wan-d'ring feet To tread the heav'n-ly road; And new sup-plies each hour I meet, While press-ing on to God.

4. Grace all the work shall crown Through ev-er-last-ing days; It lays in heav'n the top-most stone, And well de-serves our praise.

40. Riproduzione digitalizzata *Ninety-Third Psalm*, in *The Sacred Harp* (1991, 31). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>.

Se però da un lato si è preservato il carattere della “dispersed harmony”, dall'altro l'introduzione dell'*alto* ha significato non solo una mutazione della tradizione scritta ma soprattutto della performance, ed è perciò rappresentativa di una trasformazione di tipo culturale, espressa con l'introduzione di una sezione di sole donne (*alto*) affiancata a una di soli uomini (*bass*). Nello scenario odierno, questioni di carattere storico-filologico come queste costituiscono un pretesto per gli esponenti delle varie tradizioni locali per parlare anche di altro, in termini sociali, e affrontare questo tipo di argomentazioni in varie sedi al fine di diffondere la storia attraverso racconti “particolari”. In questo senso, nel contesto europeo come pure negli Stati Uniti, la continuità del *sacred harp singing* si manifesta anche attraverso lo studio, la ricerca e l'intervento diretto in progetti paralleli, da parte di molti esponenti della tradizione odierna in diverse comunità locali.¹⁰⁴ In particolare “the making of *The Shenandoah Harmony*” risulta significativo per quanto riguarda la trasmissione della pratica nell'ambito di vari *regular singing* e in altri contesti performativi dal carattere informale; in particolare alcuni brani di questo *tunebook* “regionale” sono esempi evidenti del tipo di ricerca svolta da alcuni *singer* incentrata sul ritrovamento e sul revival di armonie della tradizione orale, percepite come “arcaiche” e adattabili anche a performance di pochi elementi, o comunque a un impiego diverso rispetto al *multipart singing*. Uno di questi è *Symyadda* che ho potuto ascoltare nella versione di Rachel Hall durante uno *Shenandoah singing* virtuale organizzato dal gruppo di Brighton.¹⁰⁵ La performance di Rachel Hall in quell'occasione

104 Cfr. *Composium* (2020), un libretto che raccoglie le nuove proposte presentate in occasione della Cork Convention.

105 Cfr. *Documenti sonori privati, online singing (Zoom)*, Brighton Shenandoah Singing, 22 maggio

mi ha consentito di ascoltare con attenzione i commenti e le spiegazioni sulle sue possibili esecuzioni:

So, this one is only two parts, so even if you do not know it just sing along; the melody part is at the bottom part, and so usually when I sing tenor I'll sing the bottom part, but you can sing either part [ehm...] and I'm going to sing it I don't know how much I... my arm is going to courtney (?) with my voice (...) so the lead part is this one [lo dice cantando, mentre intona, cioè fa il “fa-sol-la” della sua parte], that's the treble part [intende il pentagramma superiore].

La struttura di questo canto è percepita come inusuale dai cantanti che la eseguono, non solo rispetto ai brani in *shape note* in generale, ma anche dal punto di vista strutturale, poiché si tratta di un brano a due voci con la melodia indicata nella voce inferiore che può risultare problematica in formazioni ampie per il limite imposto dalla gamma vocale impiegata (mi³-mi⁴). Il *tune* di *Symyadda* è stato “catturato e trascritto” dalla tradizione orale delle comunità di *fasola singing* di Sand Mountain (Alabama), (cfr. Stecker 2019, 184), arrangiato da John Beyer e Judy Hauff nel 1998 e incluso in *Shenandoah Harmony* (2012, 429b). Beyer e Hauff hanno arrangiato il *tune* in modo che le due voci procedenti per moto parallelo, alternando intervalli di quinta e di quarta, sviluppino una struttura armonica estremamente tonicizzata, escludendo il passaggio dalla dominante per la risoluzione in cadenza. L'unica triade costruita sul quinto grado si trova all'inizio della seconda battuta in forma di rivolto. Il cospicuo utilizzo di quarte e quinte parallele consente, nella pratica, di poter “fare l'armonia” fra pochissimi partecipanti.¹⁰⁶

SYMYADDA. 11s.

E Minor. Caleb Jarvis Taylor, 1804. Sand Mountain trad.; arr. John Beyer & Judy Hauff, 1998.

1. O Je-sus, my Sav-ior, I know thou art mine, sign; Of objects most pleasing I love thee the best;
For thee all the pleasures of sin I re- blest.
D.C. With-out thee I'm wretched, but with thee I'm

2. My Jesus is precious, I cannot forbear,
Though sinners despise me, his love to declare;
His love overwhelms me, had I wings to fly,
I'd praise him in mansions prepared in the sky.

3. Then millions of ages my soul would employ
In praising my Jesus, my love and my joy,
Without interruption, when all the glad throng,
With pleasures unceasing unite in the song.

© 1998 John Beyer and Judy Hauff. Used by permission.

41. Riproduzione digitale di *Symyadda*, arrangiamento di John Beyer e Judy Hauff in *The Shenandoah Harmony* (2012, 429b).

2020, 16'24"-21'33", *infra*, p. 451.

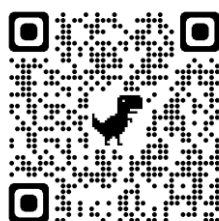
¹⁰⁶ Il *tune* del brano è messo in relazione a quello di *Imandra* (cfr. *The Southern Harmony*, 1835, p. 134) il a sua volta associato a *My Home is on the Mountain*, a *Farewell, My Dear Brethren* e connesso inoltre a una serie di Child Ballads (Cazden, Haufrecht, Studer 1982, 298), nello specifico: Child 13 *Edward*, 45 *Dives and Lazarus*, 73 *Lord Thomas and Fair Annet*, 78 *The Unquiet Grave*, 112 *The Baffled Knight*.

Inoltre, questo brano presenta un assetto armonico assai peculiare, poiché da un lato ha le caratteristiche di una scala minore naturale (sesto e settimo grado abbassato), dall'altro lato è totalmente privo del terzo grado (sol naturale) sia nella voce superiore sia in quella inferiore, un fatto che conferisce vaghezza a un orecchio abituato a incasellare la musica o nel modo maggiore o nel modo minore. Il prolungamento delle note col punto di corona lascia inoltre campo libero ai cantanti, a seconda della formazione in cui si trovano al momento, per una varietà di esecuzioni il cui esito dipende molto dalla coesione e dalla conoscenza reciproca, più che dal numero dei partecipanti e dalla loro competenza; la versione di Rachel ha involontariamente messo in luce il potenziale adattamento di *Symyadda* al canto solista. Qui sotto lascio tre versioni differenti di questo brano fruibili tramite QR code:

- 1) l'esecuzione (e i commenti) di Rachel Wells Hall durante lo *Shenandoah singing* organizzato dal gruppo di Brighton nel maggio 2020;
- 2) una versione *multipart* eseguita dietro mia richiesta ed estrapolata da un *home singing* di Peter Stenshoel (26 agosto 2021) al quale partecipano con regolarità le quattro voci maschili presenti in questa registrazione;
- 3) la versione del coro di Cades Cove (Primitive Baptist Church), intitolata *O Jesus, My Saviour*, quest'ultima facilmente reperibile in rete.¹⁰⁷



xxix. *Symyadda*, (*The Shenandoah Harmony* 2012, 429b) nella versione solista di Rachel Wells Hall. In: *Documenti sonori privati, online singing (Zoom)* Brighton Shenandoah Singing 22 maggio 2020, <https://youtu.be/qGdkzzmcP0M>, cfr. *infra*, p. 451.



¹⁰⁷ *O Jesus, My Saviour*, Cades Cove Primitive Baptist Church; descrizione: «O Jesus, My Savior (old melody, arranged) from the Primitive Baptist Hymnal (#94) in Cades Cove Primitive Baptist Church, Great Smoky Mountains National Park.», v. <https://youtu.be/KgWm047RU7E>

xxx. *Symyadda*, (*The Shenandoah Harmony* 2012, 429b), eseguito dai Twin Palm Shape Note Singers, Los Angeles (California). 26 agosto 2021, video di Peter Stenshoel, <https://youtu.be/kT5on4BM3ws>, cfr. *infra*, p. 462.



xxxi. *O Jesus, My Saviour*, Cades Cove Primitive Baptist Church, caricata su YouTube il 23 gennaio 2013, v. <https://youtu.be/KgWm047RU7E>

3.8. *Dispersed Harmony: scrittura*

Per misurarsi con una dimensione vocale così peculiare, molti cantanti sono mossi dal desiderio di conoscere in modo analitico le questioni connesse alla scrittura, non di meno, nello scenario contemporaneo, diversi esponenti del movimento, a ogni livello, tendono ad aggregarsi e a creare momenti dedicati espressamente all'approfondimento rispetto a ciò che cantano. Questo avviene tanto nell'ambito dei *regular singing*, quanto in forum interattivi online, dove i discorsi che si sviluppano intorno alla fisionomia della *shape note music* risultano significativi poiché vengono messi costantemente a confronto con la pratica musicale e col tipo di performance. Esistono diversi livelli di interesse tra i partecipanti e, chi più, chi meno, viene coinvolto nei vari gruppi in percorsi di conoscenza e riscoperta. Il discorso sulla scrittura si sviluppa, perciò, verso molteplici direzioni. A un livello generale, il movimento organizza annualmente i *Camp Fasola*, dei grandi incontri affidati agli esperti della tradizione, finalizzati anche all'acquisizione di competenze che riguardano l'arrangiamento e la composizione. Durante il periodo di isolamento globale, Anne Altrigham e Jan Geerts (Edimburgo e Glasgow, Shapenote Scotland) hanno proposto la formazione di una squadra, “The Team Tunesmith Challenge, The Lively Lockdowns 2020” per lo svolgimento di attività collettive di scrittura musicale virtuale che prendessero le mosse proprio dal modello didattico di scrittura partecipata (Team Tunesmith Challenge) promosso da Aldo Thomas Ceresa nell'ambito delle attività dei *Camp Fasola* in Polonia, nel 2019. Nell'impossibilità di partecipare al *camp* del 2020 (comunque rinviato per via della pandemia), ho reputato utile partecipare a questa attività collettiva per comprendere più da vicino in che modo e attraverso quali strategie un partecipante senza conoscenze approfondite di contrappunto e armonia classica riuscisse a scrivere un brano *multipart*.

Aperto a chiunque volesse partecipare, il team si è prefissato di lavorare alla scrittura partecipata nello stile del *sacred harp*, affidando un compito simile a tutti i partecipanti e perseguendo l'obiettivo di creare «multiple arrangements in *dispersed harmony*» di un *tune* prestabilito, come risultato dell'apprendimento di nozioni di arrangiamento e stile peculiari nell'*idiom* tipico della scrittura di *sacred harp songs*. Durante questo periodo di prove collettive (della durata di due mesi circa), si sono aperte molte discussioni tra i partecipanti, seguendo in parte il modello scritto, proposto da Ceresa durante i *camp fasola* svolti in presenza prima del 2020. In un primo momento ciascun componente del team si è dovuto cimentare nella scrittura di una linea di basso, basandosi sulla lettura e sull'intonazione di una melodia già data al *tenor* (v. sotto) e secondo un processo totalmente ribaltato rispetto a quello in genere fornito da un maestro di contrappunto durante una esercitazione, che al contrario prevede lo sviluppo di una melodia a partire da un basso dato.

CAMP FASOLA MMXIX. C.M.

F# Minor Anna Letitia Barbauld, 1772. Team Tunesmith, 2019.

Group No. _____

Bass: _____

Treble: _____

Alto: _____

42. Riproduzione digitale del libretto in mio possesso, redatto da Aldo Thomas Ceresa e distribuito anche in formato cartaceo tra i partecipanti del *Camp Fasola* del 2019. Con il permesso dell'autore.

Il foglio distribuito ai partecipanti riportava delle informazioni utili a comprendere gli elementi messi a disposizione da un *master* che innescavano il processo di scrittura:

oltre al *tune* preesistente, nella linea del *tenor*, sono stati indicati l'armonia (Fa# minore) e il testo scritto (in questo caso di Anna Letizia Barbauld, 1772) col quale esercitarsi; il *tune*, composto da Aldo Thomas Ceresa appositamente per la sua lezione, indicava con un numero (da 1 a 7) il grado della nota nella scala di riferimento (es. il *do* nella prima battuta, detto *la* nel sistema *fasola* è il quinto grado – 5 – nella scala di Fa# minore etc.). In basso a destra, è stata indicata la gamma vocale approssimativa per ciascuna parte e in basso a sinistra sono state elencate tutte le composizioni e tutti gli arrangiamenti in Fa minore o in Fa# minore presenti in *The Sacred Harp*, utili all'apprendista per un confronto con modelli preesistenti. Completate tutte le linee di basso, si è passati alla scrittura della parte di *treble*, e una volta terminata, soltanto in ultimo, il *tunesmith* si è potuto concentrare nella scrittura della parte di *alto*. A tal proposito torna utile lo schema di Grundner, poiché a questo punto si può dedurre che l'ordine di scrittura *tenor* → *bass* → *treble* → *alto* sia funzionale alla copertura delle altezze a partire dalle due voci estreme (*bass* e *treble*) con l'aggiunta dell'*alto* che conferisce l'*idiom* con la colmatatura dell'armonia. In questo modo, inoltre, si sono ottenute tante varianti del *tune* quante sono state le persone coinvolte nel progetto. Per mettere tutti i partecipanti nelle condizioni di poter scrivere a prescindere dall'effettivo livello di esperienza e competenze con la scrittura *multipart*, Anne ha distribuito a tutti i partecipanti il documento redatto da Ceresa che sintetizzava sommariamente le regole di composizione e arrangiamento nel *sacred harp* (“*So I've got this tune in my head...*” *Practical Steps to Writing a Fasola Tune*, cfr. Ceresa 2019), precedute da una introduzione e da un paragrafo intitolato *A Few General Hints About Composing*. Gli otto punti segnalati, che qui sintetizzo, indicavano le norme generali per lo svolgimento pratico delle attività di scrittura nell'ambito di un *camp*:

- 1) Usare *The Sacred Harp* come guida;
- 2) Imparare dai compositori viventi: Dan Brittain, Judy Hauff o Ted Mercer.
- 3) Imparare le funzioni e le caratteristiche di ciascuna delle quattro voci e provare a cantare le varie parti per accrescere la propria consapevolezza;
- 4) Studiare l'armonia *sacred harp*: «Through this lesson primarily treats tunewriting from a melodic perspective, remember that harmony is equally important in Sacred Harp music (...)»
- 5) Cantare la propria musica: «Sacred Harp is singer's music»;
- 6) Fare attenzione a non dipendere troppo dall'utilizzo di strumenti musicali e computer: «*Just because your tune sounds good on the computer, doesn't mean it will sing well*

with actual singers!»;

7) Organizzare il *tune* nel tempo corretto;

8) Tenere a mente gli *accent*: « Too many or improperly placed passing notes (esp. eighth notes) can muddle the accent of an otherwise excellent tune. Think of songs whose rhythmic aspect you admire. Speak the rhythm of your tune, and see if it makes sense.»

La seconda parte del testo di Ceresa presentava due schemi che riassumevano il ruolo dei gradi nelle scale maggiore e minore e nello sviluppo delle triadi impiegate nella composizione (dalle più comuni a quelle meno utilizzate o da evitare). In analogia con la teoria di base dell'armonia classica, anche nel caso del *sacred harp* le triadi si compongono sui sette gradi della scala:

1. *tonic* o *1st*;
2. *supertonic* o *2nd*;
3. *mediant* o *3rd*;
4. *subdominant* o *4th*;
5. *dominant* o *5th*;
6. *submediant* o *6th*;
7. *subtonic* o *7th*.

e si sviluppano sovrapponendo al grado di riferimento due intervalli di terza: maggiore + minore (nel caso di tonalità nel modo maggiore) e minore + maggiore (nel caso di tonalità nel modo minore). Tuttavia, come indicato nello schema in basso, tratto dal documento di Ceresa, che riproduce la sequenza di triadi nel modo maggiore, esistono triadi più utilizzate di altre. Nel caso del modo maggiore le più comuni (*most common*) si sviluppano sul primo, sul sesto e sul quinto grado (I, vi e V); le meno utilizzate (*less common*) si sviluppano sul secondo e sul quarto grado (ii e IV); le triadi raramente utilizzate (*rarely used*), si sviluppano sul terzo grado (iii) e, infine, la triade da evitare (*generally avoid*), si sviluppa sul settimo grado.

Most common.			Less common.		Rarely used.	Generally avoid.
						
						
						
I. Tonic.	VI. Submediant. (Relative Minor.)	V. Dominant.	II. Supertonic.	IV. Subdominant.	III. Mediant.	VII. Subtonic.

43. Riproduzione digitale dello schema *Sacred Harp Chord Chart (Major)*, con la rappresentazione delle sette triadi nel modo maggiore (cfr. Ceresa 2019). Col permesso dell'autore.

Le figure descritte nello schema soprastante rappresentano i gradi della scala nel modo maggiore, riprodotta, chiaramente, nella notazione *four shapes*. Nel caso della scala nel modo minore, le triadi più comuni sono costruite sul primo, sul settimo, sul terzo e sul quinto grado (i, vii, V), la meno comune si sviluppa sul quarto grado (IV), quella usata raramente si sviluppa sul secondo grado (ii) e, in ultimo, la triade vietata si sviluppa in questo caso sul sesto grado, poiché nella prassi è aumentato di un semitono.

Most common.				Less common.	Rarely used.	Generally avoid.
						
						
						
I. Tonic.	VII. Subtonic.	III. Mediant. (Relative Major.)	V. Dominant.	IV. Subdominant. (Sixth degree* can be raised or kept natural)	II. Supertonic. (Sixth degree* must be raised to avoid discord)	VI. Submediant. (Raised sixth degree* causes discord)

44. Riproduzione digitale dello schema *Sacred Harp Chord Chart (Minor)*, con la rappresentazione delle sette triadi nel modo minore (cfr. Ceresa 2019). Col permesso dell'autore.

Nei *Practical Steps to Writing a Fasola Tune*, Aldo T. Ceresa ha dato alcuni suggerimenti per la scrittura di ciascuna delle quattro voci partendo dal *tenor*, cioè dalla melodia: «Start with the tenor. Sacred Harp songs are built around good, sturdy melodies. Sing the tune; familiarize yourself with it; get it “just right” before writing the other parts.»). Secondo Ceresa una buona melodia è cantabile nella misura in cui non presenti dei salti (intervalli, *jumps*) eccessivamente ampi o che non inseriti in un tessuto melodico omogeneo; inoltre, il *tune* deve avere un interessante contorno melodico (*melodic contour*), né troppo acuto, né troppo grave rispetto alle rispettive gamme vocali: entro un'ottava o al massimo una decima. Ceresa, inoltre, ha suggerito di guardare ai seguenti brani in *The Sacred Harp*, 1991: 503, 34b, 37, 47, 105, 134, 145, 155, 318, 340, per la scrittura nel modo maggiore, e 39, 47b, 65, 77, 107, 274, 430, per il modo minore, al fine di paragonare direttamente le spiegazioni fornite nel corso della lezione orale e specificare al contempo l'importanza nel *sacred harp* del concetto di “chiavi” (*keys*) da non confondere con il concetto di tonalità, poiché fanno riferimento alla modalità – «Keys are very important in Sacred Harp, and tend to have certain recognizable melodic characteristic». In questo ambito, ha spiegato Ceresa, non esiste una vera e propria differenza funzionale tra un La e il Lab nella prassi: «This means that A major and Ab major are essentially the same key in practice, as are F# minor and F minor, et al.». Nel modo maggiore, il Fa è la tonalità più utilizzata, mentre il è quella meno impiegata è Re/Reb. Pertanto sia nella pratica esecutiva, giacché come si è visto tutto dipende dall'intonazione data dal *keyer*, sia nella scrittura la tonalità non è intesa in senso assoluto ma sempre nell'ambito di un'area tonale fluttuante, con una differenza che va dal quarto di tono al tono ca. rispetto a quanto è scritto. Comporre o arrangiare per il *sacred harp* sulla base di un *tune*, perciò, è significato innanzitutto avere chiare tutte queste informazioni, per iniziare solo in un secondo momento a comporre il *bass* e a sviluppare il resto delle altre voci.

Nella tabella in basso traduco e riassumo le principali regole relative ai quattro registri, fornite da Aldo Ceresa e a loro volta redatte con l'ausilio di veterani e giovani competenti (europei e statunitensi): Raymond Hamrick, Hugh McGraw, P. Dan Brittain, Judy Hauff, Ted Mercer, Warren Steel, Jesse Pearlman Karlsberg, Lauren Bock, Ian Quinn, Michael Walker, Robert Kelley, Tom Malone, Robert Vaughan, David Wright, Gregory Mulkern, Allison Steel e Fynn Titford-Mock.

Tenor

- 1) Iniziare a comporre partendo dal *tenor*;
- 2) Basarsi sulle liriche a propria disposizione;
- 3) Praticare salti cantabili ricordando che in *The Sacred Harp* sono presenti melodie pentatoniche;
- 4) Assicurarci di comporre seguendo la modalità scelta (maggiore o minore);
- 5) Il range del *tenor* supera di poco un'ottava (al massimo una nona o una decima).

Bass

- 1) Il *bass* deve seguire il *tenor*;
- 2) La parte del *bass* non deve essere troppo statica;
- 3) Solo occasionalmente il *bass* si può incrociare al *tenor*;
- 4) Il range del *bass* può essere analogo a quello della melodia;
- 5) Ricordare che l'ultima nota del *bass* deve essere sempre la tonica.

Treble

- 1) La parte di *treble* si scrive dopo aver completato quella del *bass*;
- 2) Spesso va in direzione opposta rispetto alla melodia del *tenor*;
- 3) È necessario far incrociare *treble* e *tenor*;
- 4) Il range del *treble* in genere non supera l'ottava.

Alto

- 1) La parte di *alto* va scritta in ultimo;
- 2) La voce spesso si muove per grado, ma non è una regola assoluta;
- 3) Il range dell'*alto* in genere è una sesta maggiore (al massimo un'ottava):
«While it's true that "there's nothing wrong with a three-note alto part, just a bad one" (as one longtime singer put it); a less-than-inspired threetone drone is almost certain to make for a sleepy alto section—or an annoyed one. (What's more, though some altos may voice their dissatisfaction by singing with reduced gusto; others are just as likely to blare out such tedious fare with increased volume—especially if those three notes happen to fall within the "fat" range mentioned above.)» (Ceresa 2019)
- 4) È raccomandato studiare bene la parte di *alto*:
«A good alto can be the most difficult part to write for non-alto singers (especially men). Though one's choices for alto parts are often limited (since the other parts have already been written), the alto can also pose special challenges because its function and melodic movement are much different than the tenor or bass. While melodic alto lines are sometimes appreciated, don't try to make your alto sound like a second tenor or treble. Give the altos something that is fun to sing, but is also "alto-like.» (Ceresa 2019)

Anne Altrigham ha spronato il gruppo a replicare l'esperienza reale di un *camp*, attraverso quella virtuale del "Team Tunesmith 2020":

the exercise works on the basis of teams of three [intende *bass*, *treble*, *alto*] (...) we all set off writing a bass part, then post a copy of the music in here [Messenger chat] (or in the google drive folder) when we're done, and anyone can pick it up to add a treble, then post back, anyone can pick it up again to add an alto. Or we recruit for another person and divide into teams (...).

Jan Geerts, amico di Anne, ha proposto da subito uno schema per la suddivisione in sottogruppi, ciascuno dei quali composto da tre persone con diversi ruoli:

(...) The idea is that we all write a bass part, that's the first step, so get crackin'! Say you are person 1. You will write that bass part, then pass the sheet to the last person. You will receive the sheet from person 2 who will have written their bass part. You add treble, then pass on to the last person. You again receive the sheet from person 2 which now has the bass part from person 3 and the treble from person 2, and now you will add your alto part. It's a matter of giving everyone a number, so you don't end up writing the alto where you have already done the bass or treble part, like this photo that I'm about to try to attach.¹⁰⁸

Anne (1-2-3)	Connie (2-3-4)	Calum (3-4-5)	Delia (4-5-6)	Frederic (5-6-7)	Jan (6-7-8)	John (7-8-9)	Richard (8-9-10)	Rosa (9-10-11)	Susanne (10-11-1)	Victoria (11-1-2)
Bass Sheet 1	Bass Sheet 2	Bass Sheet 3	Bass Sheet 4	Bass Sheet 5	Bass Sheet 6	Bass Sheet 7	Bass Sheet 8	Bass Sheet 9	Bass Sheet 10	Bass Sheet 11
Treble Sheet 2	Treble Sheet 3	Treble Sheet 4	Treble Sheet 5	Treble Sheet 6	Treble Sheet 7	Treble Sheet 8	Treble Sheet 9	Treble Sheet 10	Treble Sheet 11	Treble Sheet 1
Alto Sheet 3	Alto Sheet 4	Alto Sheet 5	Alto Sheet 6	Alto Sheet 7	Alto Sheet 8	Alto Sheet 9	Alto Sheet 10	Alto Sheet 11	Alto Sheet 1	Alto Sheet 2

45. Riproduzione digitale dello schema (in formato excel) rappresentante la distribuzione dei compiti durante l'esercitazione di scrittura collettiva del Team Tunesmith 2020 in modalità virtuale.

Jan ha suggerito inoltre di utilizzare il programma di scrittura MuseScore soltanto per l'ultima bozza di scrittura, spiegando che ai *Camp Fasola* precedenti generalmente si sia ricevuto un foglio sul quale lavorare già inclusivo di una parte scritta da qualcun altro e che alla fine si siano cantate, insieme, tutte le versioni prodotte dai partecipanti sulla base dello stesso *tune*:

At camp, we'd just sing them and go: "well, what do you think? What worked, what didn't? Does it sound sacred harp?" A few challenges with that: at camp, we'd make sure to have good sight readers in each section (and a resilient tenor section). But doing it remote, we can't even sing together properly, and long-distance Jamulus sessions, the delay, I don't see it working. So perhaps then we can simply record our parts "dispersed harmony" style, easy to mix these days, then setup a zoom meeting to listen and discuss.¹⁰⁹

Infine, sempre Jan, ha provato a spiegare a tutti partecipanti i dettagli dello svolgimento di questo esperimento virtuale, suggerendo di prendere in considerazione il documento di Aldo Thomas Ceresa come ausilio alla scrittura:

¹⁰⁸ Estratto dalla conversazione privata del Team Tunesmith, lunedì 5 ottobre 2020, ore 14:16.

¹⁰⁹ Jan Geerts, estratto dalla conversazione privata del Team Tunesmith, 30 ottobre 2020.

Have this handy when you're composing. It shows you which notes go together in terms of their shape, and what number they are on the minor scale, and how often these chords occur in *The Sacred Harp*. Take the first chord in the table, in the category "most common", the three notes on the top of each other, above the word "tonic". You don't have to use all of these notes in one chord. e.g. notes 1, 3, and 5 go together in a chord, but you can also just use notes 1 and 5, leave the 3 out of it, or any combination, in any part. It's not like the bass as to always sing note 1 in that chord, it can be any, it really depends on the song itself. Using the 1 and 5 in a chord, is common in Sacred Harp and thus adds to its characteristics. The last two chords, rarely used and generally avoided, is because they contain the 6th note by about a semitone as part of the tradition, and in these particular chords that means that either raising, or not raising it will cause a discord. Whereas the "less common" chord also contains this 6th FA, but either way, raised or not, it will still sound harmonious. As a beginning composer, my advice is to avoid the last two chords in that table. By now you may have no idea what I'm talking about, so let me say one more thing to help that... At camp, you have many teachers and composers present that you could walk up to and ask "what do you think of this?", or "why can't I do this?". Please come to me if you have any questions. Are there any others in this group happy to offer support? I know some of you who have composed before.¹¹⁰

Per contro, Anne più pacatamente ha consigliato ai partecipanti di non essere impazienti e di prendere questo esperimento come un gioco. Il risultato di questa attività collettiva, come si evince dalla tabella che riassume lo stato dei gruppi e gli interventi concreti (v. sotto), è stato raggiunto da tre gruppi su sette. Sotto la tabella, sono raffigurate le tre versioni (gruppi 2, 4 e 5), il risultato della collaborazione tra i partecipanti che, a turno, hanno scritto una parte per ogni "song".

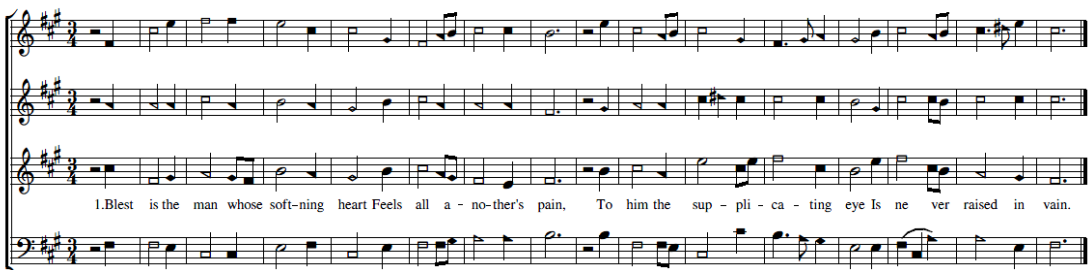
<i>Tenor</i>	<i>Song 1</i>	<i>Song 2</i>	<i>Song 3</i>	<i>Song 4</i>	<i>Song 5</i>	<i>Song 7</i>
<i>Bass</i>	Richard	Connie	Delia	John	Rosa	Jan
<i>Treble</i>	Delia	Richard	Rosa	Connie	Jan	John
<i>Alto</i>	—	Delia	—	Richard	Connie	—

¹¹⁰ Estratto dalla conversazione del Team Tunesmith, lunedì 5 ottobre 2020.

Gruppo no. 2.

TEAM TUNESMITH 2020

F# Minor Anna Letitia Barbauld, 1772 Sheet 2 Bass: Constance Des Marais
Treble: Richard M
Alto: Delia Dattilo



1. Blest is the man whose soft-ning heart Feels all a - no-ther's pain, To him the sup - pli - ca - ting eye Is ne ver raised in vain.

Gruppo no. 4.

Team Tunesmith 2020 C.M. The Lively Lockdowns, 2020. Group 4

F# Minor Anna Letitia Barbauld, 1772. Bass: John H
Treble: Connie D
Alto: RM



Blest is the man whose soft-ning heart Feels all a - no - ther's pain, To whom the sup - pli - cat - ing eye Is ne - ver rais'd in vain.

Gruppo no. 5.

Team Tunesmith 2020 C.M. The Lively Lockdowns, 2020. Group 5

F# Minor Anna Letitia Barbauld, 1772. Bass: Rosa
Treble: Jan
Alto: Connie



1. Blest us the man whose soft-ning heart Feels all a - no - ther's pain, To whom the sup - pli - cat - ing eye is ne - ver rais'd in vain.
2. Whose breast ex - pands with gen' - rous warmth A strang - er's woes to feel, And bleeds in pi - ty o'er the wound he wants the pow'r to heal.
3. To him pro - tec - tion shall be shown And mer - cy from a - bove, Des - cend on those who thus ful - fill the Chris - tian law of love.

3.9. Narrative: “come ci immaginiamo”

L'intreccio fra tradizione orale e trasmissione scritta nella cultura musicale del Sacred Harp non si esaurisce negli interventi di revisione, riedizione e diffusione dei *tunebook*, ma si estrinseca a più livelli, come parte integrante del modo di raccontare e raccontarsi la storia del movimento e dei *singing*, attraverso varie tipologie narrative, tra cui lo storytelling: «la scienza che traduce e promuove le ‘cose’ (vere o immaginarie che siano) in parole, immagini, suoni, percezioni ‘reali’. E, traducendole in percezioni ‘reali’, le rende ‘vere’: pregne di significati e legittimate a esistere.» (Fontana 2009, 13). La possibilità di viaggiare senza restrizioni tra l'occidente e l'oriente europeo (e tra Europa e USA), specialmente negli ultimi venti anni, rappresenta un ulteriore incentivo alla creazione di nuovi incontri e alla costruzione di nuove narrazioni con cui comunicare in che modo e attraverso quali dinamiche si instaurino relazioni fra comunità locali e singole persone appartenenti al movimento. La *convention* in questo senso rappresenta il principale veicolo per l'aggregazione e la partecipazione di molti cantanti nel mondo.

Attorno alla nascita e allo sviluppo delle comunità regionali e dei piccoli collettivi, la costruzione di una narrativa del Sacred Harp oltre a essere condivisa oralmente è presente anche in forma scritta ed è glocal: di stampo sia globale (poiché è virtuale, destinata a utenti residenti in vari continenti), sia locale; comunicata attraverso la pubblicazione di racconti di esperienze dirette in siti internet e forum di vario tipo. In quest'ultima parte, perciò, espongo alcune dinamiche che contraddistinguono le narrazioni dei protagonisti del movimento, sia attraverso quanto ho potuto vedere e ascoltare di persona, con la partecipazione diretta a *big singing*; sia attraverso l'analisi di testi e memorie scritte e pubblicate (prevalentemente dal 2012 al 2017) in riviste e newsletter gestite dagli esponenti della tradizione. In entrambi i casi che vado presentando, le narrative delineate si inseriscono nel tessuto partecipativo e pur non essendo elementi musicali in senso stretto, devono essere considerate parte sostanziale della tradizione del Sacred Harp odierno.

Internet, ancora una volta, si dimostra uno strumento molto efficace con cui dar voce a questo racconto collettivo. In particolar modo, la pagina ufficiale della Sacred Harp Publishing Company offre ai protagonisti delle comunità locali la possibilità di diffondere scritti, riflessioni e racconti, fungendo da piattaforma condivisa. Il sito non è

specificamente progettato per svolgere questa funzione, ma di fatto alcune aree virtuali in esso contenute rappresentano un vero e proprio “luogo del racconto” in cui si convogliano le varie esperienze. La sezione *Newsletter Article Categories*, attraverso il tag “singing reports”, rappresenta uno spazio per la condivisione di storie particolareggiate da comunicare a un pubblico ampio e internazionale. Al momento, le sottocategorie che compongono questa sezione sono le seguenti:

Newsletter Article Categories	No. di articoli
Read the Old Paths	28
Singing Reports	23
News	20
Introduction	13
Friends Who've Gone Before	10
Hamrick on the Sacred Harp	8
Just a Minute (sette articoli);	7
Number, Measure, Weight	6
National Newsletter	5
Citizen of the Month	5
Features	4
Harpeth Valley News	4
Of Harmony and Composition	4
Sacred Harp Museum	4
Sightings	1
Unto the Raptured Eye	1

Gli scritti che interessano maggiormente questa mia analisi sono stati pubblicati nella categoria *Singing Reports* e sono indicati come «Reports from Sacred Harp singings, singing schools, and tours.» La tabella che segue riunisce tutti questi contributi, in ordine cronologico a partire dal più recente, riportando nella colonna centrale il ruolo di ciascun autore nell'ambito della propria comunità di riferimento e/o altrove. Dei 23 articoli, la cui gran parte consiste in racconti di viaggio, 9 sono dedicati rispettivamente alle esperienze di preparazione e attuazione dell'esordio di una *singing convention* presso una comunità locale dal punto di vista dei cantanti (cfr. tabella, sotto: no. 9, 15, 20), all'introduzione del *sacred harp singing* attraverso laboratori o *singing lesson* (cfr. tabella, sotto: no 3, 8, 22, 23 »), alla celebrazione del Sacred Harp e all’“importazione” della sua pratica musicale in Europa (cfr. tabella, sotto: no 13, 14 e 23). Ciascuno di questi scritti serve a perciò a fissare le memorie (di chi ha scritto e parlato sia per conto

di se stesso sia per conto della comunità cui apparteneva o sentiva in quel momento di appartenere) ma pure per garantire la lettura ad altre persone e altri gruppi, facenti parte dello stesso movimento.

Le memorie scritte che si estrinsecano nel racconto di un particolare episodio, di un'esperienza individuale o di una vicenda inerente a una intera comunità locale, servono, a loro volta, per creare ulteriori nessi con altre persone e altri gruppi che in quella circostanza hanno condiviso la medesima esperienza. Lo stesso argomento, perciò, può essere ripreso da altri esponenti e la narrazione può essere riesposta in un ulteriore contributo, secondo un altro punto di vista. Tutte queste relazioni convergono verso la costruzione narrativa di una comunità ampia, globale.

	Singing Reports	Autori / ruolo	anno
<u>1</u>	<i>150 Years and Counting: Heard County's Hopewell Singing</i>	Karen Rollins Segretaria esecutiva della Sacred Harp Publishing Company, componente di una <i>singing family</i>	2017
<u>2</u>	<i>Sacred Harp's (All-)California Dreaming</i>	Mairye Bates esponente della comunità di San Diego FaSoLa	2016
<u>3</u>	<i>Regional Roots: Growing Sacred Harp in the Netherlands, Alaska, and British Columbia</i>	Jesse P. Karlsberg Vice-presidente della Sacred Harp Publishing Company, <i>sacred harp singer</i> , accademico.	2015
<u>4</u>	<i>406 and More, in Sweden</i>	Gill Minor. Fisico, <i>sacred harp singer</i> .	2015
<u>5</u>	<i>Old Strings on a New Harp</i>	Jesse P. Karlsberg	2015
<u>6</u>	<i>Fasola Kids: Camp for a Recently Forged Singing Family</i>	C.F. Pattie (docente universitaria) Tarik Wareh (docente di college) <i>sacred harp singers</i> dal 2011	2015
<u>7</u>	<i>A Long Time Traveling: A Sacred Harp Tour to the UK Convention, Camp Fasola Europe, and the Poland Convention</i>	Kathy Williams <i>sacred harp singer</i> dal 1958.	2015
<u>8</u>	<i>Traveling South (South Germany, That Is): Introducing Sacred Harp in a One-day Workshop</i>	Yotin Tiewtrakul, direttore d'orchestra, <i>sacred harp singer</i> dal 2013. Andreas Manz, consulente industriale, <i>sacred harp singer</i> . Philip Jacobs, traduttore e scrittore, fondatore del gruppo Sacred Harp	2015

		Hamburg.	
<u>9</u>	<i>Come Sound His Praise Abroad: A Report on the First Germany Sacred Harp Convention</i>	Álvaro Witt Duarte, <i>sacred harp singer</i> dal 2010.	2014
<u>10</u>	<i>"Oh, What a Happy Time": the NEA National Heritage Fellows Concert in Washington D.C.</i>	Cheyenne Ivey, <i>sacred harp singer</i> (Alabama)	2013
<u>11</u>	<i>"Take My Staff and Travel On": A Sacred Harp Journey</i>	Justyna Orlikowska, <i>sacred harp singer</i> dal 2008, co-chair della prima Poland Sacred Harp Singing Convention.	2013
<u>12</u>	<i>Road Trip to Roberta</i>	Jason Stanford, membro di una <i>singing family</i> (Reby Stanford) e <i>sacred harp singer</i> dal 2010 (Georgia).	2013
<u>13</u>	<i>A Hollow Square in My Homeland: Bringing Camp Fasola to Poland</i>	Gosia Perycz, <i>sacred harp singer</i> dal 2008 e co-chair della prima Poland Sacred Harp Singing Convention.	2013
<u>14</u>	<i>Celebrating Sacred Harp in Europe</i>	Fynn Titford Mock, <i>sacred harp singer</i> dal 2006 (UK).	2013
<u>15</u>	<i>Sacred Harp Down-Under: The First Australian All-Day Singing</i>	Steven Levine, <i>sacred harp singer</i> dai primi anni '80 (Norumberga Harmony, Boston)	2013
<u>16</u>	<i>My Soul Awoke: The Rocky Mountain Convention</i>	Robert McKay	2013
<u>17</u>	<i>The Southwest Texas Convention</i>	Matt Hinton, <i>sacred harp singer</i> (Georgia), regista di <i>Awake, My Soul</i> , documentario sul Sacred Harp.	2012
<u>18</u>	<i>The 27th Midwest Sacred Harp Singing Convention</i>	Ted Mercer, <i>sacred harp singer</i> dagli anni '80 (Illinois), compositore di due brani in <i>The Sacred Harp</i>	2012
<u>19</u>	<i>Fish Fry and Fasola: The Harrods Creek/Bob Meek Memorial Convention</i>	Michele Cull, <i>sacred harp singer</i> dal 1997 (Harrods Creek, Kentucky).	2012
<u>20</u>	<i>Fifth Sunday Singing in Old Chicora, Florida</i>	Mary Ellen Schrock, <i>sacred harp singer</i> dal 2004 (Old Chicora, New York)	2012
<u>21</u>	<i>Small in Number Yet Full of Spirit: the Mt. Pisgah Singing in Sylvester, Georgia</i>	Trent Peachey, <i>sacred harp singer</i> (Mount Pisgah Primitive Baptist Church, Sylvester, GE)	2012
<u>22</u>	<i>Sacred Harp Comes to Belfast, Northern Ireland</i>	Robert Wedgbury, vice-chairman della prima Ireland Sacred Harp Convention	2012

23	<i>German Singing Schools: Sacred Harp Comes to the Land of J.S. Bach</i>	Michael Walker, <i>sacred harp singer</i> e chairman della UK Sacred Harp Convention (2012)	2012

Lo studioso e *sacred harp singer* Robert Kelley (2013) ha delineato in parte la distinzione, cui facevo accenno all'inizio di questo paragrafo, tra le esperienze scritte e i racconti detti nell'ambito di un *singing*. Le regole e i tempi stringenti di una *convention* o di un *all-day* spesso rendono difficile, se non talvolta impossibile, ricavare uno spazio dedicato all'esposizione di storie e all'esternazione diretta di opinioni e punti di vista personali, che coinvolgano apertamente i convenuti. Citando il libro di Laura Clawson *I Belong to This Band Hallelujah!* (2009), Kelley spiega che il *singing* rappresenta di fatto un momento *super partes* in cui le questioni particolari sono messe da parte per favorire l'interazione e la spinta di persone di diversa estrazione culturale «into the communality of the “fasola folk”»: «let us take a moment here to consider the relationships that singers have with the text and how we can sing together about particular religious or political ideals, but at the same time we avoid discussing them at a singing» (cfr. Kelley 2013). Sebbene i testi religiosi in *The Sacred Harp* siano esplorati in vari modi e da punti di vista talvolta divergenti e contrastanti tra loro (religione, politica e politiche di genere), il pensiero condiviso in modo più o meno uniforme è che esprimere e comunicare direttamente un'opinione o un'ideologia politica durante un *singing* possa creare controversie all'interno di un gruppo multiculturale. Per questo motivo, si tende a fare molta attenzione al modo con cui vengono annunciati alcuni pensieri, cercando di non avallare né contestare concetti specifici, per non incorrere in fraintendimenti. In questo senso, rimarca Kelley, il canto comunica idee in un modo dissimile dal linguaggio verbale (2013):

Speech is complicated and could be literal or figurative, factual or hypothetical, critical or descriptive, and abstract or specific. People nevertheless tend to interpret speaking as more literal, factual, critical, and specific. In singing, however, it becomes difficult to express that one is actually espousing the ideas being sung, especially in group singing. Music contains only generalized and hypothetical relationships, and sung texts become an object for more detached interpretation than statements made in public speech or conversation. Each singer has a reaction to the messages in the text that is being sung, and these individual reactions can differ wildly and even conflict without disturbing the unity-building effects of singing that text together with the other singers.

Se è vero, da un lato, che la *convention* in sé eluda un certo tipo di interventi di carattere verbale, e si presenti ai partecipanti come un evento dedicato quasi esclusivamente al

canto collettivo con specifiche prescrizioni, è vero pure, per quanto ho potuto constatare nella mia personale esperienza di ricerca sul campo e di indagine virtuale, che intorno e dentro a un *singing* o a un *camp* si possano aprire discorsi e diffondere messaggi su argomenti che stanno particolarmente a cuore a uno o più membri della comunità ospitante.

Che siano trasmessi a voce o in forma di report scritto, in entrambi i casi vengono presentate idee personali che vanno dalla semplice impressione, all'espressione diretta di giudizi, pensieri, opinioni politiche, ideologie. Le idee espresse in occasione di *big singing* oltre a essere condivise con il proprio gruppo di appartenenza, sono partecipate da una platea più ampia di individui estranei al contesto, portati dentro una determinata narrazione di carattere localistico, o a una problematica sociale di particolare interesse. In alcuni casi, si tratta di veri e propri racconti/dimostrazioni portati alla conoscenza di tutti i presenti.

Alcuni articoli pubblicati in seguito al tour di un cospicuo numero di partecipanti per la UK Convention, per il Camp Fasola e per la Poland Convention nel 2012 (v. tabella, sopra: no. 7, 13, e 14) sono, ad esempio, dei racconti collegati gli uni agli altri in cui ciascun autore/autrice (di età, provenienza e ruolo diversi) propone la sua versione della stessa situazione: «To have over 120 people—American, British, Irish, Polish and German—all singing together from *The Sacred Harp* is something that would have been unimaginable even five years ago.», scrive Fynn Titford Mock (2013). Gosia Perycz (Polonia) racconta di una performance casciuba nell'ambito del *camp fasola* organizzato a Chmielno (Polonia) nei pressi del lago Kłodno (distretto dei laghi casciubi), durante una tappa di questo tour:

A particularly memorable moment was when the Kashubian speaker mentioned that the Kashubs were oppressed for some time and couldn't use their language, but finally achieved the freedom to do so—at that point the listeners spontaneously applauded. For me this spoke volumes about the people who were there. Even though their ages ranged from eighteen to eighty and they came from countries as varied as the United States, United Kingdom, Ireland, France, Germany, the Czech Republic, and Poland—I reflected on this variety and wondered where else one could gather people so different yet so bonded as Sacred Harp singers.

In un modo trasversale, e attraverso la comunicazione di questi episodi, si mettono al corrente gruppi e persone esterni alla comunità su questioni locali che non li riguardano direttamente – in questo caso specifico, problematiche connesse al riconoscimento della minoranza etno-linguistica dei casciubi da parte della repubblica polacca (cfr.

Corsale 2016, 98). Anche se queste informazioni sono trattate in superficie, le questioni sollevate nell'ambito di un *singing* di fatto coinvolgono tutti i partecipanti.¹¹¹ Kathy Williams (USA), nel suo articolo (2015), racconta lo stesso episodio dal un altro punto di vista, cogliendo il senso della performance casciuba («*We learned*¹¹² that the people in that region of Poland had been severely persecuted during the Communist regime, not allowed to speak their language or teach it to their children.») ma concentrandosi su altri dettagli (cfr. Williams 2015):

A highlight of our week was an amazing performance of Kashubian folk music and dance, the dancers dressed in colorful Kashubian costumes. The performance was part dance, part history lesson, part comedy routine. (...) Of course, they devised ways around that, and their culture and language survived. The music was provided by three instruments, clarinet, accordion, and a percussion instrument wielded by the leader of the group. It consisted of a wooden pole about as tall as its player, on which was a box at about knee level, which was hit with a drumstick he held in his right hand. At the top was (his description) a devil's face modeled after his mother-in-law, with a hat on its head with a rim he used like a cymbal. So, he hit the pole on the floor, struck the box and the hat rim with his drumstick, and also rattled attachments that made a sound like a tambourine. At one point, the Kashubian leader chided a member of our group who was sitting on the front row, "the professor," as he called him, for napping during their performance, causing an explosion of laughter. It was quite an entertaining evening!

Nei report "ufficiali", cioè nei *minutes*, non si trovano riferimenti diretti a questo tipo di interventi trasversali al *singing*. Uno dei campi di battaglia aperti in altre sedi e che ha come oggetto del contrasto la contrapposizione fra "tradition-bearer" e "revivalists" (cfr. Morgan Ellis 2021) si gioca proprio su questo terreno nella contrapposizione tra social network e forum virtuali. Questi ultimi rappresentano una forma di comunicazione assai diversa rispetto a quella attualmente utilizzata nell'ambito di social network come Facebook. Il forum è un contenitore più isolato e meno soggetto a visibilità pubblica, l'accesso è sottoposto a forme di approvazione da parte di un comitato composto da individui che non necessariamente comunicano anche attraverso altri mezzi virtuali. Da una ricerca per argomento, inserendo letteralmente le parole "politics" e "inclusivity" in uno di questi forum interattivi non ho ottenuto alcun risultato significativo rispetto a una qualsiasi tematica a sfondo politico, solo un commento isolato. Gli aspetti che

¹¹¹ I casciubi sono un gruppo distinto dai polacchi (Masaryk 1997, 50); «furono sottoposti per secoli a una pesante germanizzazione ma mantennero in larga parte la loro identità originaria (...) Considerati come poco più di un'espressione folkloristica durante il periodo comunista, la loro cultura e la loro specifica identità sono riemerse timidamente al censimento etnico del 2002 (5.100 persone e, con maggiore forza, in quello del 2011 (233.000 persone), nel quale sono risultati essere il terzo gruppo etnico del Paese dopo Polacchi e Slesiani.» (Corsale 2016, 98). Fino al 2005, anno del riconoscimento ufficiale come lingua regionale da parte del parlamento polacco, il casciubo è stato considerato come un dialetto polacco e non come una lingua vera e propria.

¹¹² Corsivo mio.

riguardano l'inclusione (o l'esclusione) da parte di comunità storiche o con una maggiore visibilità mediatica, di persone e gruppi “esterni alla tradizione”, sono trattati in modo sbrigativo nei forum, mentre trovano un pubblico, delle argomentazioni e delle repliche ben più estesi e articolati attraverso i social network, sebbene la maggior parte delle amministrazioni di queste pagine suggerisca di aderire a una regola non scritta ma condivisa più o meno da tutti per cui sia necessario minimizzare l'espressione di opinioni personali, per evitare qualsiasi forma di discriminazione. Inoltre, i canali storici informativi, come la Sacred Harp Publishing Company, non fanno alcuna menzione circa le discussioni che si aprono in gruppi minori, riguardanti questioni complesse, generalmente connesse ai diritti civili (identità, antirazzismo, antisemitismo, omosessualità e tematiche LGBTQI+).

3.9.1. “*Problem songs*”: questioni identitarie

Nell'interazione tra persone e gruppi così vari, lo scontro fra punti di vista diversi avviene ancora una volta nell'ambito dei *singing* e riguarderebbe i cosiddetti “problem songs”: canti che risultino problematici per qualche aspetto legato al testo scritto. Un “problem songs” può essere rappresentato, ad esempio, da un canto patriottico che mette in luce un gruppo sociale screditandone un altro. Questo aspetto è stato accennato da Lueck e merita di essere approfondito in futuro proprio in merito all'espansione dei gruppi e dei *singing* nell'area Europea, con particolare riferimento alle aree estreme orientali (Polonia) e occidentali (Irlanda) che, fra l'altro, rappresentano i maggiori poli di attrazione (Lueck 2017, 188)

there are several American patriotic songs in *The Sacred Harp* which explicitly reference historical anti-British sentiments, and contain texts that valorize the U.S. military. Most European singers choose not to regularly engage with the patriotic songs for lack of personal significance, but a few also avoid them because of political values, such as abhorrence for current U.S. foreign relations. National identity is also expressed by Sacred Harp singers outside of the convention setting as singers travel, and as issues of political relevance become internationally visible in the news media, and on the Internet.

Lueck specifica in modo particolare quanto risulti problematica l'esecuzione di *Ode on Science* (cfr. *The Sacred Harp* 1991, 244) in contesti fortemente internazionalizzati e proprio per via del testo (1798):

The morning sun shines from the east,
And spreads his glories to the west,
All nations with his beams are blest,
Where'er the radiant light appears.

So science spreads her lucid ray
O'er lands which long in darkness lay:
She visits fair Columbia,
And sets her sons among the stars.

Fair freedom her attendant waits,
To bless the portals of her gates,
To crown the young and rising states
With laurels of immortal day:

The British yoke, the Gallic chain,
Was urged upon our necks in vain,
All haughty tyrants we disdain,
And shout, Long live America.

Durante la 2nd Ireland Sacred Harp Convention (2012) il brano è stato scelto da una cantante statunitense, ma durante l'esecuzione dell'ultima stanza – «*The British yoke, the Gallic chain / Was urged upon our neck in vain / All haughty tyrants we disdain / and shout long live America!*» – alcuni cantanti inglesi hanno chiuso fragorosamente il loro *tunebook* e smesso di cantare in segno di protesta, mentre altri hanno mostrato palesemente il loro disappunto per tutto il resto del *singing* (Lueck 2017, 190). In questo caso, la registrazione audiovideo caricata su YouTube mostra solo in parte questa situazione, verso la fine della clip, mentre nella sezione dedicata ai commenti, un utente scrive: «The Gallic chain was clearly less offensive to General Washington and his merry band of Tax Dodgers than the British Yoke... (they don't disdain Haughty Tyrants when they are sending them weapons to fight a rebellion!) Excellent rendition of this early American anthem!»,¹¹³

Ricordando questo episodio, tramite la pagina Facebook dei Sacred Harp Friends un esperto statunitense, in seguito uscito da questo gruppo, ha chiesto ai membri di esprimere delle opinioni e dei suggerimenti su un gruppo di “objectionable songs”, indicando nello specifico *Whitestown*,¹¹⁴ *Stafford*¹¹⁵ e altri brani, oltre naturalmente a *Ode On Science*: fra tutti, *Whitestown* è quello risultato essere il più offensivo:

Where nothing dwelt but beasts of prey,
Or men as fierce and wild as they,
He bids th'oppressed and poor repair,

¹¹³ V. <https://www.youtube.com/watch?v=S88idVz6o3Q>

¹¹⁴ Cfr. *The Sacred Harp* 1991, 211.

¹¹⁵ Cfr. *The Sacred Harp* 1991, 78; testo: «See what a living stone / The builders did refuse, / Yet God hath built His Church thereon, / In spite of env'ous Jews.»

And build them towns and cities there.

They sow the fields, and trees they plant,
Whose yearly fruit supplies their want;
Their race grows up from fruitful stocks,
Their wealth increases with their flocks.

Consultando le statistiche, infatti, emerge che *Whitestown* sia uno dei canti meno eseguiti, specialmente negli ultimi anni, un fatto, questo, significativo per le attività di revisione della commissione che ogni 20/30 anni si occupa di eliminare dal *tunebook* i brani obsolescenti, per integrare nuove composizioni.

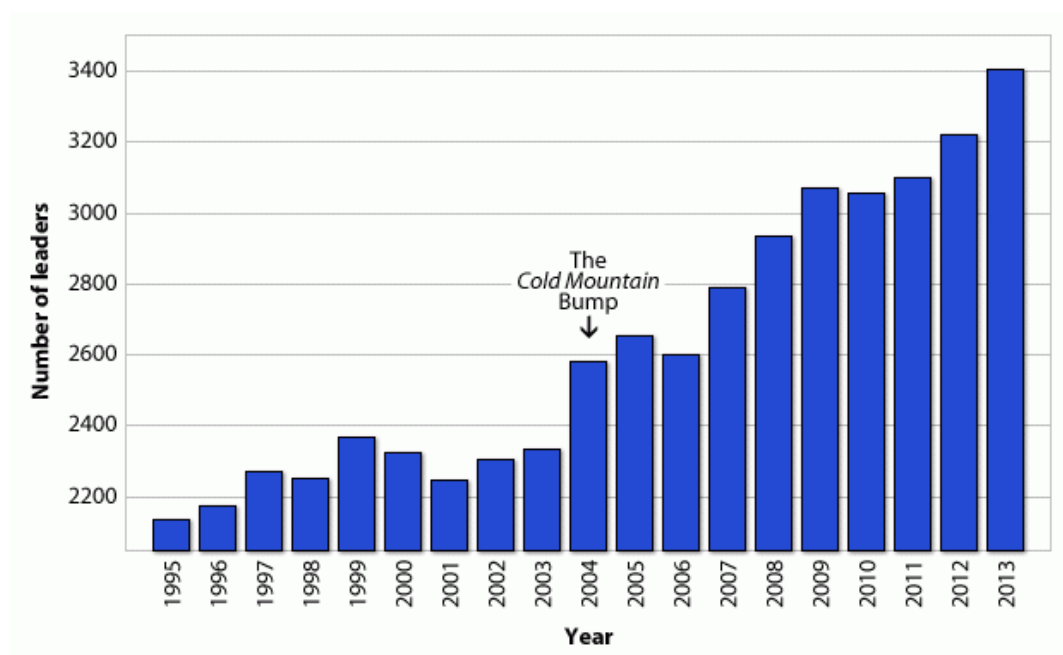
3.10. «*Ever-expanding geography*»¹¹⁶: la fondazione di nuovi gruppi

I protagonisti del movimento parlano di “ondate di espansione” del Sacred Harp intendendo, con questa espressione, la diffusione della pratica del *fasola singing* (*four-shapes*) in aree in cui la tradizione o è assente oppure è esiste in quanto *shape note singing* nella pratica del *doremi singing* (*seven-shapes*). La prima di queste “ondate” si verifica intorno al 1985, con un movimento di persone dal sud degli Stati Uniti verso i territori del nord e in particolare del New England, in un certo senso considerato la terra d'origine delle *singing school*. Per quanto riguarda l'Europa gli spostamenti da e verso l'America in un primo momento sono iniziati intorno la fine degli anni '90. Dopo il 2005, in seguito al successo del film *Cold Mountain* (2003) con cui si è introdotto al grande pubblico il *sacred harp* attraverso la colonna sonora e in scene specifiche che ritraggono un *regular singing*, si è registrato un grande incremento della partecipazione. In basso, il diagramma compilato da Jesse Karlsberg e da altri esperti di *sacred harp* mostra non solo un aumento esponenziale del numero di *leader* negli anni (1995-2013) per come è stato dedotto dai *minutes* annuali, per quanto l'incremento decisivo proprio a partire dal 2004-2006 (ca. 2600 *leader*) fino al 2013 (ca. 3400 *leader*). Gli spostamenti si organizzano per favorire l'incontro fra singoli esponenti e/o comunità europee e nordamericane, con destinazioni multiple che talvolta comprendono entrambe le mete, come scrive Jesse P. Karlsberg (2015):

In late August, my wife Lauren Bock and I attended singings in Amsterdam and Utrecht, and in October, I traveled to Sitka, Alaska, and Vancouver, British Columbia, in western Canada. Each of these newer local singings were supported by and connected to Sacred Harp's larger family through the presence of singers

¹¹⁶ Dall'articolo di Jesse P. Karlsberg, *Regional Roots: Growing Sacred Harp in the Netherlands, Alaska, and British Columbia*, pubblicato il 31 dicembre 2015 in *Newsletters*, Sacred Harp Publishing Company, <http://originalsacredharp.com/2015/12/31/regional-roots/>

from well-established classes in the region.



46. Riproduzione del diagramma esplicativo del numero di *leader* registrati nei *minutes* dal 1995 al 2013. La freccia indica l'anno successivo alla distribuzione di *Cold Mountain* (cfr. Karlsberg, Godfrey, Rees 2013).

I protagonisti della scena americana giungono in Europa in veste di “delegates” (delegati) e spesso propongono *singing lesson* e workshop ai gruppi europei; la costituzione di un gruppo locale può avvenire anche in seguito all'invito di un esperto per lo svolgimento di una *singing school* in luoghi specifici (Karlsberg 2015). Capita che un principiante si impegni per fondare un gruppo locale, magari dopo aver partecipato a qualche *singing* o *camp* in America, mosso dal desiderio di replicare l'esperienza nel proprio luogo di residenza, come nel caso di Anne Eringa (fondatrice del gruppo di Amsterdam).

I *sacred harp singer* di Dublino fanno parte insieme ad altri gruppi europei di un processo di acculturazione e rinnovamento della tradizione che si sviluppa, perciò, in dimensioni e scenari diversi. Stephanie, originaria del Georgia (USA) e residente da alcuni anni a Dublino, ha conosciuto il *sacred harp* in Europa, mentre nel suo stato di origine non è mai stata in contatto con gruppi locali: nella sua esperienza «nobody really knows the Sacred Harp, in the States». Per lei il *sacred harp* nel sud degli Stati Uniti è profondamente legato all'interrelazione di famiglie religiose, residenti in centri interni e aree rurali periferiche. Anche nella concezione di Dermot Peel il *sacred harp* statunitense è più che altro connesso a una trasmissione di tipo familiare e all'incidenza

della religione sulla vita sociale, contrariamente a quanto accade negli scenari europei urbani, laici e frequentati da persone non sempre legate da parentele o amicizie pregresse. A Dublino, Cork, Londra e Varsavia, come pure in altri centri d'Europa, la divulgazione è avvenuta e avviene principalmente grazie alla motivazione e al desiderio di persone che hanno conosciuto il *sacred harp singing* per ragioni personali slegate da dinamiche collettive.

Ciò che stimola i vari esponenti a conoscere e diffondere la tradizione è legato sia alla consapevolezza del valore di questa pratica musicale nel favorire l'instaurarsi di legami di amicizia (v. tipologie *singing*, la musica come elemento aggregativo) nel tempo condiviso (v. *social*, oltre le forme rituali), sia all'impegno di ciascuno affinché nuove persone partecipino e si sentano coinvolte. In questo senso, è vero che «in a group of people thrown together by the hazards of life, even one person is enough to transmit esoteric knowledge that might later become the property of a majority.» (Kubik 1999, 98). A proposito della cosiddetta “diaspora” europea, Dermot Peel ha condiviso con me la sua esperienza personale, raccontandomi del suo approccio attraverso la rete e di come abbia iniziato il suo percorso da autodidatta per poi, solo in seguito, legarsi alle attività di un gruppo di studio dell'Università di Cork, guidato dall'etnomusicologa Juniper Hill (Università di Würzburg) che ha introdotto “shape-notes” e storia del Sacred Harp in un corso specifico cui, al tempo, prese parte anche Tara Walsh, studentessa di musicologia a Cork e oggi membro attivo della comunità di Dublino.

Dermot e Tara mi hanno raccontato che l'interesse suscitato dalla “professoressa americana” ha dato loro l'impulso a proseguire (dal 2009/2010 ca. in poi) e a espandere la rete di conoscenze dapprima nella propria città e successivamente altrove; oltre a ciò, mi hanno precisato che in occasione di *all-day* i partecipanti di Belfast (Irlanda del Nord) viaggino più facilmente verso l'Inghilterra o la Scozia, a Edimburgo, Bristol oppure a Londra, anziché rivolgersi alle comunità irlandesi.

3.11. *Place-making, soundscape e virtual communities*

La varietà geografico-culturale connessa allo svolgimento di questa pratica musicale e il grande interscambio che si crea tra persone appartenenti a diverse comunità si possono reinterpretare alla luce dei concetti di “space/place”, “place-making”, “sense making” e “soundscape”, in rapporto alle specifiche pratiche di comunità.

Lo “space/place” è stato già teorizzato e ampiamente discusso su vari fronti disciplinari

(cfr. Lefebvre 1991, Massey 1993, Hubbard 2004). Questa relazione è pensata come il modo con cui l'individuo crea una immagine dello spazio in cui si vive, attraverso cui plasma, nel tempo, la propria identità (Massey 1993). Il concetto esplora le manifestazioni di mutamenti sociali specifici, fondamentali per comprendere in che modo persone e comunità assimilino e comunichino le proprie esperienze nello spazio in cui risiedono: «humanistic geographers, anthropologists, and sociologists have developed varied methodologies for understanding how meaning is communicated through the lived experience of place and space.» (Diener, Hagen 2019, 8).

Il “place-making” è il risultato di un accordo più o meno formalizzato tra enti, persone e associazioni, al fine di riconvertire dei siti urbani in luoghi significativi in cui stabilire relazioni sociali (McKay, Brady 2005). In contesti e situazioni come quelli sino a ora descritti, dove la mobilità umana è al suo massimo livello, il “place-making” genera «new forms of local place, forms that sometimes extend across long distances and disparate topographies.» (McKay, Brady 2005, 89); il tempo e lo spazio non sono frammenti isolati e neutrali in cui l'individuo si inserisce con le proprie attività, ma rappresentano il centro del contatto e della costante relazione fra persone e ambiente sia da un punto di vista fisico, e in questo caso fisico-acustico, sia da un punto di vista immaginativo: «A place is more an *event* than a *thing* (...) not only *are*, they *happen*» (Casey 1997, 26-27 in Stone-Davis 2015). Il concetto di “place-making” si estende a quello di “sense-making” e “comunità temporanea” sulla base di una condizione di condivisione provvisoria di interessi (Cesareo, Magatti 2005, 57) da parte di comunità autocostruite.

Il concetto di “soundscape”, anch'esso largamente dibattuto a partire dalla sua teorizzazione a metà degli anni '70 (Lowenthal 1976, Schafer 1977), entra a pieno titolo nelle indagini etnomusicologiche aiutando a comprendere in che modo individui e gruppi creino i propri ambienti sonori sia in situazioni dal vivo, sia in ambito virtuale, e con quali varie strategie mettano in pratica azioni e ricreino atmosfere di partecipazione anche allo scopo di mantenere unita la propria comunità intorno ad elementi specifici e ricorrenti.

Nell'ambito del movimento del Sacred Harp, e in relazione ai tempi e agli spazi di aggregazione, propongo perciò di distinguere tra:

- 1) “place-making” collettivo, nella concezione di un gruppo che, unanime, sceglie il luogo in cui fare esperienza del *singing* con una certa regolarità, in armonia con enti amministrativi locali;

- 2) “sense making temporaneo” nella concezione di chi – viaggiando e interagendo con un gruppo di persone a cui vuole o sente di appartenere, e facendo esperienza comune di una particolare situazione – erige a “luogo” di comunità *un posto* provvisorio, al quale non è legato per nessun altro motivo, se non per ciò che viene svolto *hic et nunc*.
- 3) “soundscape” nella dimensione individuale, cioè la rappresentazione dei fenomeni sonori e musicali nella percezione e nella concezione propria di un singolo individuo, con cui egli/ella esprime preferenze e compie scelte volte a ricrearsi una determinata atmosfera, prescindendo la logica del gruppo.
- 4) “soundscape” nella dimensione virtuale: la rappresentazione dell'ambiente sonoro-musicale, nella concezione del gruppo, attraverso l'edificazione di ambienti e atmosfere pregni di elementi distintivi della performance — in questo caso, come si vedrà, tramite un *hollow square* virtuale come elemento iconico e attrattivo.

3.11.1. “Place-making” collettivo: Cork convention

Un esempio di “place-making” collettivo è l'*all-day* o, ancor più, la *convention*; qui in particolare mi riferisco alla *convention* annuale di Cork poiché l'ho vissuta in prima persona e ne ho recepito l'importanza attraverso le opinioni dei partecipanti. La sua preparazione inizia diversi mesi prima, così che il partecipante, da qualunque parte del mondo giunga, sia messo nelle condizioni di arrivare nell'isola pianificando il proprio spostamento in largo anticipo. Attraverso la comunicazione internet si costruiscono grandi aspettative e in questo tempo di attesa si mettono in atto forme di cooperazione, tra cantanti, fondamentali a garantire il buon andamento di un evento che ospita in genere dai 150 ai 200 partecipanti, come nel caso della 10th Ireland Sacred Harp convention del 2020. Cork è quindi un polo che attrae centinaia di persone che provengono sia dal nord-ovest europeo (Irlanda, UK, Francia, Germania, Olanda) sia dagli Stati Uniti (la *convention* del 2017 è stata la più numerosa e ha registrato 220 persone provenienti da venti paesi diversi, tra cui 17 stati federati americani). Dato il gran numero di convenuti, è predisposto un metodo online di raccolta e organizzazione della lista dei *leader* attraverso la compilazione preventiva di un modulo. Tra i vari *leader*, inoltre, si scelgono delle persone che (a prescindere dalla provenienza) svolgono a turno diversi compiti nei due o tre giorni previsti (preparare il cibo e le bevande, sistemare i tavoli per la “dinner-on-the-grounds”, pulire i servizi prima, durante e dopo il *singing*). Molti partecipanti, perciò, sono direttamente coinvolti per quanto riguarda la

cura del luogo preposto – in questo caso l'auditorium della scuola cattolica di St. Maries of the Isle, nei pressi della cattedrale di St. Fin Barre. La decima *convention* annuale di Cork è stata fissata per il 29 febbraio e 1 marzo 2020, ed è stata preceduta da una *singing lesson* a cura di Sadhbh O'Flynn, musicista classica e giovane esponente di spicco della comunità locale. Il tema della sua lezione era incentrato proprio sul concetto di “space/place”, in forma di racconto-*singing* con cui ha esposto a un pubblico partecipanti (in quel caso anche in veste di uditori) le varie metamorfosi del gruppo di Cork dentro la città. Sadhbh ha presentato e descritto la questione sociale dell’“housing crisis”, ovvero della crisi immobiliare che affligge la gran parte dei residenti irlandesi, e di conseguenza anche le associazioni culturali che necessitano dei propri spazi di comunità. Negli anni e a causa di questa crisi, il gruppo di Cork si è sfaldato perdendo alcuni membri costretti a migrare (tra cui la stessa Sadhbh).

Il problema dell’“housing crisis” si è sviluppato intorno al 2012, in modo particolare nelle grandi città (Dublino, Cork, Galway) dove l'importo delle quote di affitto in rapporto allo stipendio medio pro-capite risulta piuttosto elevato. Continua tuttora a essere uno dei principali problemi nazionali e tra le maggiori cause migratorie sia verso paesi dell'Unione, sia verso Nord America e Oceania. Di questa problematica me ne ha parlato anche Eimear Cradock, del gruppo di Galway, emigrata in Australia proprio in quegli anni – anche se, ha specificato, non per via della crisi (cfr. Hearne 2020, 1):

“To the people of Ireland. To the renters worried about eviction or the next rent hike from their landlord, to the couchsurfers, the overcrowded, the aspirant home owners, the distressed mortgage holder, to the homeless in emergency accommodation and on our streets, to the commuter, the student, the disabled, the Traveller, and those in direct provision [housing for asylum seekers]. Today, we declare to you – we cannot be silent. We can no longer be silent to your suffering and the suffering of our fellow citizens. Today we have stood up and declared – that we, the people of Ireland, do not accept homelessness and the wider housing crisis as normal. We do not accept our fellow brothers and sister being left to die on our streets for lack of homes. And because our Taoiseach [Prime Minister] and our government have shown themselves unwilling to take this crisis seriously, we are out here on the streets – we, the citizens of this Republic – we will do what this government is unwilling to do and so we declare the housing crisis a national emergency.”

Sadhbh ha condotto la sua *singing lesson* offrendo un resoconto molto dettagliato e accorato delle varie vicissitudini del gruppo a partire dal 2009. A ogni sua considerazione faceva seguito un *singing* collettivo condotto, a turno, dai soli esponenti di Cork. Ha iniziato il suo discorso leggendo alcuni passi dallo scritto *To the land I am bound* in cui l'autore e veterano del *sacred harp*, David Carlton, ha intessuto a sua volta

una narrativa personale sugli spazi, sulle persone e sulle sonorità dei *singing*, descrivendo l'impatto percettivo dentro l'aula ("room") della Lookout Mountain Sacred Harp Singing Convention, in Georgia, US, (2003: 50):

In the pews, and on extra rows of folding chairs and sometimes standing against the walls, were well over hundred singers, densely packed in, filling the space with waves of massive, four-part a capella harmonies and intricate "fuguing tunes." In the center of the square stood a lone figure, leading what singers, recalling the origins of these gatherings in old-time singing schools, call the "lesson." Many of the "class," especially on the front rows of the square, kept time as well, and their arm motions, combined with the volume and pulse of the tune, made it seem as if the whole room, if not the world, was swaying with the music.

L'obiettivo di Sadhbh era di coinvolgere e sensibilizzare tutti i presenti verso un problema locale; esponendo il suo concetto di "space/place" e partendo da un'idea generale, ha sviluppato il suo discorso sul rapporto della comunità di Cork con gli spazi messi a disposizione dall'amministrazione comunale spiegando che nel tempo e specialmente durante i primi anni della crisi, il gruppo abbia dovuto adeguarsi a continui spostamenti e a sentirsi, di fatto, una comunità "nomade". I primi membri, al tempo studenti universitari, si riunivano una volta a settimana nel «beer garden, singing *Antioch*» subito dopo le lezioni del lunedì pomeriggio.¹¹⁷ Sadhbh ha ricordato che l'obiettivo di questo primo nucleo di studenti fosse quello di portare al pubblico il *sacred harp*, «perché cantare in posti in cui si è più a contatto con la gente avvicina le persone».¹¹⁸

La comunità di Cork è nata nel 2009 in un seminterrato definito da Sadhbh come una "random room", ricolma di strumenti musicali. Citando a sua volta Amanda Parkes,¹¹⁹ Sadhbh ha ricordato l'inadeguatezza degli spazi della "random room", così angusta e stretta da riuscire a sentire i passi di chi camminava intorno alla sala, un posto troppo caldo in estate e troppo freddo in inverno: «a big cave of dread» in cui era quasi impossibile udire con chiarezza se stessi e gli altri elementi del coro. Nel settembre 2010 il gruppo si sposta al Camden Palace Hotel Community Art Center, in una sala più ampia.¹²⁰

In questo punto specifico della sua lezione, Sadhbh ha proposto di eseguire *Ninety-Third*

¹¹⁷ Cfr. *infra*, p. 447-448, 28 febbraio 2020, Cork (Irlanda). Singing Lesson, Sadhbh O' Flynn (fasola singing); Auditorium della scuola St. Maries of the Isle.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ Amanda Parkes, presente al momento della *singing lesson* di Sadhbh, è un membro fondatore del gruppo di Cork insieme al compagno Kevin Kennedy.

¹²⁰ Il gruppo in questa occasione è stato costretto a chiedere delle donazioni pubbliche per poter restare al Camden Palace.

Psalm, (*The Sacred Harp* 1991,31t), un *psalm-tune* solenne il cui testo è incentrato proprio sull'idea di armonia collettiva.

L'argomento della *singing lesson* era costantemente posto in relazione ai problemi oggettivi, derivanti dalla crisi abitativa e alle idee personali di Sadhbh su come un luogo possa influenzare le persone e di conseguenza le loro attività: l'impossibilità di ottenere uno spazio adeguato dal punto di vista strutturale e acustico se da un lato ha prodotto lo sfaldamento della comunità, dall'altro ha rinsaldato il rapporto di amicizia tra i pochi elementi rimasti, decisi a intensificare e a divulgare a ogni costo la pratica dei *singing*.

Sadhbh ha continuato la sua narrazione per quasi due ore, elencando tutti i luoghi da cui sono passati i *sacred harp singer* di Cork, compreso il piano sopraelevato di una “guest house”, in una ulteriore sede provvisoria dove a stento riuscivano a entrare venti persone: un limite, questo, che ha impedito per diverso tempo l'estensione del numero di partecipanti. Ancor dopo, il gruppo si è trasferito all'Aula Maxima dell'Università di Cork, piccola ma stimolante anche dal punto di vista architettonico, trattandosi di una antica biblioteca. Nel 2012 il coro era ancora composto da una ventina di persone, solo molto dopo si è potuto trasferire in una sala attigua alla cattedrale di St. Fin Barre, simile a quella del Camden Center per conformazione e qualità acustiche.

Sadhbh ha affermato più volte come la relazione discontinua tra gruppo e spazi della città abbia plasmato, nel tempo, il carattere stesso della comunità musicale di Cork. Nella sua opinione ogni autore/cantante di cui abbia letto narrazioni sul *sacred harp* (tanto nel passato, quanto nel presente) ha ben presente l'immagine della “room”, lei stessa ne parla in termini di un luogo in cui è possibile trascendere tempo e spazio in virtù della struttura chiusa dell'*hollow square*. La ricerca di un posto per la comunità di Cork è stata scandita da momenti di grande soddisfazione alternati ad altri periodi di profondo sconforto, segnati da un senso di inadeguatezza che il gruppo adduce più che altro a questioni di carattere logistico e acustico (dispersione dei suoni). Il bisogno era ed è quello di trovarsi in una sede che “sia più *sacred harp*”¹²¹ con soffitti bassi e ambienti più stretti di una sala da concerto, ma non troppo piccolo, dove si possa ricreare il “wall of sounds” (un'espressione retorica ricorrente in molti discorsi dei partecipanti, utilizzata specialmente in relazione alla *convention* di Cork) e avvertire «the energy of the place». A tal proposito Sadhbh ha raccontato la sua esperienza

¹²¹ Traduzione mia di quanto ho ascoltato e annotato durante la *singing lesson*, cfr. *infra*, p. 447-448, 28 febbraio 2020, Cork (Irlanda). Singing Lesson, Sadhbh O' Flynn (fasola singing); Auditorium della scuola St. Maries of the Isle.

temporanea nel gruppo londinese attivo nel quartiere di Bloomsbury, spiegando che anche in quel caso il posto non fosse sufficientemente adeguato in quanto troppo vasto, con il risultato di un sound troppo “angelico” («sounded like Lebanon» forse riferendosi *Lebanon* in *The Sacred Harp* 1991, 354t), quindi in contrasto con l'idea di sound tradizionale di un *sacred harp singing* (in termini di resa timbrica ed estremizzazione dell'intensità).

Il carattere della comunità di Cork è manifestazione di come i suoi componenti considerino seriamente le attività svolte insieme; talvolta è interpretato da alcuni cantanti di altri gruppi locali come un atteggiamento eccessivamente conservatore, troppo rigoroso, quasi rigido. Altri, invece, vedono in questo comportamento una forma di profondo rispetto del gruppo nei riguardi di una idea di tradizione che, a loro parere, non deve essere stravolta. Fra i tanti gruppi, in sintesi, quello di Cork è quello che più di tutti rappresenta agli occhi (e alle orecchie) dei *sacred harp singer* europei una comunità ambiziosa e consapevole della propria “personalità” musicale (Lueck 2014): «the roots of these new singings are growing, and will soon run deep. European singers strive for a rich, personal understanding of Sacred Harp singing as a living tradition. They respect its past. And they investing building and nurturing local and transnational community».¹²²

Tra le ultime cose ribadite da Sadhbh a tutti i partecipanti: 1) la coscienza dei *sacred harp singer* di Cork di essere parte integrante della scena artistica della città, e di avere un proprio sound distinto da quello degli altri gruppi del movimento europeo; 2) il senso di precarietà che si ha per la consapevolezza di essere una comunità “nomade”, “mobile”, per quanto prestigiosa; 2) il concetto di “site-specificity” connesso al desiderio del gruppo di Cork di vivere il *singing* in un ambiente quanto più iconoclasta possibile, che rappresenti perciò la laicità che li contraddistingue in modo particolare da altri gruppi.

122 Ellen Lueck, 'The Old World Seeks the Old Paths: Observing Our Transnationally Expanding Singing Community', pubblicato il 12 novembre 2014 in *Sacred Harp Publishing Company* <http://originalsacredharp.com/2014/11/12/>



47. *Leading* di Sadhbh O'Flynn (in piedi al centro dell'*hollow square*) durante la sua *singing lesson*, 28 febbraio 2020, auditorium della scuola St. Maries of the Isle, Cork (fotografia di Delia Dattilo).

3.11.2. “*Sense making temporaneo*”: *First Florence Frienzy Fasola*

Negli anni '50 Guy Debord teorizza il *situazionismo* e la *deriva*, reinterpretando in chiave anti-politica il concetto di deambulazione dadaista e la *flâneurie* baudelairiana. La *deriva* è una «pratica di spaesamento passionale attraverso il cambiamento repentino di ambienti (...) un mezzo di studio della psicogeografia e della psicologia situazionista» (1956, 19-23). Andando oltre l'osservazione, esplorando e ricercando spazi alternativi, i situazionisti immaginavano le città come spazi autogestibili (Schmidt di Friedberg 2008). Nell'*Internazionale situazionista* Debord descrive la *situazione costruita* come l'autodeterminarsi di comportamenti e avvenimenti messi in atto tramite «l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario».¹²³ L'autodeterminazione, sempre secondo Debord, si definisce col superamento dell'idea di arte (e di arte dello spettacolo) e con la volontà di instaurare nuove comunità cosce del valore di spazi in cui concretizzare nuove *situazioni*. Con la fusione degli archetipi di *network* e cibernazio anticipati da Debord in *The Naked City* e dei concetti di *deriva*, *psicogeografia* e *situazionismo*, Hakim Bey propone intorno alla fine degli anni '90 un esempio di superamento del sistema dell'arte e della comunicazione e un modello celebrativo alternativo in cui celebranti e officianti coincidano: «creeremo qualcosa di altro, qualche cosa che possa essere liberamente condivisa e mai passivamente

¹²³ «Internazionale situazionista», n. 1, juin 1958.

consumata. (...) completamente intrecciato nel tessuto delle nostre vite quotidiane.» (Bey 1995, 38). La ricerca di spazi temporanei o «boundless territories» verso la fine del secondo millennio si delinea nell'idea di Villaggio Globale in cui un messaggio alternativo, lanciato in internet, è potenzialmente capace di diffondersi ovunque pur provenendo da luoghi remoti (Bey 1995, 37). Le teorizzazioni di Bey si associano quasi esclusivamente ai concetti (e alle pratiche) di TAZ e PAZ, ovvero Temporary Autonomous Zone e Permanently Autonomous Zone, in riferimento alla cultura dei *free party*,¹²⁴ ma la riproposizione e la messa in pratica di alcuni dei concetti espressi in Bey, da parte di generazioni di giovani e meno giovani nel movimento, mi portano ad associare delle dinamiche simili all'interno di alcuni gruppi nel movimento del Sacred Harp, in cui:

- 1) la *band* diventa «parte di un modello orizzontale di costume, parentela estesa» (Bey 1995, 19), e si presenta di fatto come nuovo nucleo sociale, alternativo alla famiglia;
- 2) gli spazi di comunità sono occupati temporaneamente dalla maggior parte dei convenuti da altra nazione che in questi luoghi organizzano momenti partecipativi/celebrativi dove l'interazione fra organizzatori, promotori, partecipanti e *leader* è molto forte, soprattutto al momento della “celebrazione”, cioè durante un *singing*;
- 3) il viaggio diventa una dimensione individuale in costante rapporto con i propri “compagni di avventura”, e proprio attraverso le «celebrazioni improvvisate» (Bevilacqua 2007, 28), la persona può tracciare una propria mappa (dei ricordi, degli eventi dentro e fuori il rito) ridefinendo la propria identità (Bey 1995, 75) insieme ad altri compagni e compagne che non sono necessariamente parte del nucleo familiare o di amicizie.

Nel febbraio 2020, la scelta dei cantanti dublinesi per l'organizzazione di un *all-day* improvvisato è ricaduta nuovamente sull'Italia e in particolare su Firenze dove la comunità irlandese si è unita estemporaneamente ad altri membri provenienti da alcuni stati d'Europa (Germania, Italia, Regno Unito, Olanda) e dagli Stati Uniti, per il “Frienzy Fasola” (lett. un *fasola singing* tra amici). Questo incontro è stato pensato principalmente da John O'Flynn, anche lui giovane figura prominente del movimento

¹²⁴ I *free party* o *rave party* sono feste e celebrazioni musicali della *rave culture* diffuse inizialmente in Europa e negli Stati Uniti a partire dalla metà degli anni '90, e in parte fondate sulla pratica di vita comunitaria nelle cosiddette *tribes* (cfr. Tagg 1994, Reynolds 2012).

europeo, che ho incontrato a Dublino in occasione di una sua *singing lesson* (v. *Documenti sonori*, 28 agosto 2019, All-Shape). Il temperamento di John è apprezzato da tutta la sua comunità ed supportato dalla sua stessa famiglia in ogni attività che propone (Desmond O'Flynn e Claire Lacombe sono rispettivamente il padre e la madre di John, Lucie O'Flynn, violista e *sacred harp singer*, è la sorella: di fatto, tutti insieme costituiscono una *singing family*). Grazie al suo carisma, John ha ottenuto immediatamente delle risposte positive dopo aver proposto alla comunità globale (attraverso la rete internet) di ritrovarsi a Firenze, la città in cui ha vissuto per diversi anni, in una sorta di incontro-lampo durato in tutto tre giorni, fra arrivi/partenze, *singing* ed esplorazioni in città e dintorni. Il luogo scelto in questo caso è stato la chiesa episcopale di St. James, in via Rucellai, uno spazio fortemente connotato da elementi architettonici tipici dell'architettura dei luoghi di culto protestanti. Come nel caso di Roma, al Collegio di St. Isidore, anche qui il senso del posto è emerso da elementi storici e visuali. Le sessioni del mattino e la prima sessione pomeridiana del Fienzy Fasola Singing si sono svolte in una sala sotterranea della chiesa, priva di elementi iconografici (croci, icone e altri elementi che rimandassero direttamente al culto). L'ultima parte del *singing*, invece, ha avuto luogo nel perimetro dell'altare della chiesa.



48. *Leading* di Stephanie Malpass (Sacred Harp Singers of Dublin), First Fienzy Fasola, Firenze, fotografia di Delia Dattilo.



49. John O'Flynn (Sacred Harp Singers of Dublin), in piedi, durante il discorso introduttivo (opening prayer) del First Frenzy Fasola, Firenze (fotografia di Delia Dattilo).



50. Ultima sessione pomeridiana del First Frenzy Fasola. Altare della chiesa episcopale di St. James, via Rucellai, Firenze (fotografia di Delia Dattilo).



51. Chiesa episcopale di St. James, Firenze. *Sacred harp singer* di varie nazionalità a conclusione del First Fienzy Fasola (fotografia di Delia Dattilo).

3.11.3. *Soundscape nella dimensione individuale*

Esiste una dimensione individuale dello spazio musicale nel Sacred Harp che alcuni partecipanti ricercano anche per conto proprio, con cui generano un paesaggio sonoro interiore autonomo, svincolato dall'appartenenza a un gruppo specifico.

Althea Willette fa parte di due gruppi distinti, il Galway Shapenote (Irlanda) e il Shape Note Singing in the Twin Cities (Minnesota, USA); è affascinata dal fatto di avere origini irlandesi (per parte materna) perciò è molto felice di vivere a Galway, di sentirsi parte di quella comunità di *sacred harp singer* ed esser riconosciuta come tale dagli esponenti degli altri gruppi irlandesi.

D'altro canto, è consapevole del forte legame che ha con la *singing community* nel Minnesota, il suo stato di origine, in cui ha vissuto gran parte della sua vita e dove ritorna ogni due o tre mesi per qualche settimana. Althea ha di fatto due esperienze di vita significative, in due posti diversi del mondo, che tenta di conciliare a modo suo; nella sua idea, le due diverse situazioni sono tenute insieme da due esperienze musicali che vive come se fossero parallele o consequenziali. Di fatto, frequenta e partecipa

settimanalmente sia ai *pub singing* e ai *sacred harp singing* di Minneapolis/Saint Paul, quando si trova in America e, in modo particolare lì condivide entrambe le esperienze con un altro membro del gruppo Shape Note; nella contea di Galway, cerca di fare la stessa cosa.

Nella sua concezione, il ruolo che ha nel *sacred harp (tenor)* e il suo apporto al coro, sono assimilabili alla percezione che ha delle dinamiche musicali in un *pub singing* dove il/la *leader/solista* sceglie un canto e il resto dei partecipanti interagisce con lui o lei al momento del *refrain*. Anche il *pub singing*, inoltre, è di fatto un *social singing* dove a turno chiunque può prendere la parola ed eseguire un canto prediletto che coinvolge i partecipanti, e dove il confine tra “sentirsi cantante” ed “sentirsi ascoltatore” è quasi inconsistente. Certamente per molti aspetti si tratta di due situazioni diverse, ma per Althea le due realtà sono percepite come analoghe. Nella sua visione del *sacred harp*, lo spazio conta moltissimo non soltanto in termini di sede in cui svolgere un *singing*, ma come luogo e situazione inseriti in un contesto culturale specifico; non a caso quando si reca a una *convention* in Irlanda o nel Regno Unito cerca sempre di individuare un *pub singing* nel posto in cui trova, per proseguire il suo personalissimo “social”, in un ambiente più informale. Entrambe queste esperienze hanno per lei così tanti elementi in comune che, nel suo immaginario personale, rappresentano il punto di contatto tra l'Europa e l'America e tra la sua nuova vita a Galway e la vecchia vita negli Stati Uniti.

Un'altra situazione diversa riguarda i cantanti isolati, seguaci del movimento che risiedono in posti in cui non è presente un gruppo locale e che possono partecipare soltanto poche volte l'anno, in occasione di grandi eventi. Queste persone non possono contare sul supporto di una comunità locale con cui condividere un percorso di apprendimento. La condizione di isolamento li porta a fare esperienza quotidiana di pratica solo attraverso l'ascolto e la visione di registrazioni audio o video, sulle quali eventualmente cantare la propria parte (Lueck 2017, 168, 169). Una terza dimensione analoga riguarda la possibilità di poter praticare il *sacred harp singing* per conto proprio, attraverso un dispositivo – attivo da diversi anni e diffuso dal sito internet ufficiale del gruppo Bremen Sacred Harp – tramite cui è possibile fare esperienza di un *multipart singing* con il sussidio di voci-robot riprodotte attraverso file midi. Con questo stratagemma, i cantanti isolati, possono far partire in tempo reale: una sola, due, tre o tutte e quattro le voci. Al di là della qualità “innaturale” del suono e dell'assenza di uno spazio fisico condiviso con altre persone, chi fa esperienza di un *sacred harp singing*

virtuale, struttura di fatto un “ambiente multipart” personalizzato, ricreando il proprio *singing*. Alcuni partecipanti che ho conosciuto hanno confessato di utilizzare di frequente questo dispositivo.



52. Althea Willette, in fondo a destra, al *pub singing* serale che si tiene settimanalmente allo Spailpín Fánach, locale storico di Cork, 1 marzo 2020 (fotografia di Delia Dattilo).

3.11.4. Soundscape nella dimensione virtuale: simulazioni e simulacri.

Con il lockdown mondiale per la pandemia da Coronavirus, si è tentato di mettere in atto diverse strategie di comunicazione a garanzia della continuità dei *singing*, attraverso workshop, storytelling virtuali e i cosiddetti “quarantine singing (Morgan Ellis 2021):

While other virtual music communities have supplemented or supported individual musical practice (whether in isolation or as part of a local in-person community), online Sacred Harp singers seek to synchronously recreate their in-person experiences with maximum fidelity. The ways in which they have done so are novel and diverse.

Dal marzo 2020, la partecipazione in questi ambienti mi ha garantito un ingresso a dati ed eventi virtuali con cui continuare ad analizzare dei processi di apprendimento, condivisione e trasmissione della tradizione musicale del Sacred Harp meno palesi in determinate situazioni dal vivo (in particolare durante i *big singing*) e grazie ai quali ho potuto orientare la mia ricerca su alcuni aspetti esecutivi per cui, in condizioni di normalità, sarebbero occorse molte più occasioni di incontro e partecipazione con un

ristretto gruppo di cantanti.

Ho partecipato a forme di aggregazione alternative in cui da subito molti partecipanti si sono mostrati inclini a riproporre, in ambito virtuale, dinamiche e comportamenti analoghi alle performance live. Nel solco di una tradizione transnazionale, una delle prime proposte è giunta da Tim Eriksen attraverso il *Quarantine Sacred Harp Chorus*, un progetto partecipativo dedicato principalmente (ma non esclusivamente) ai seguaci del movimento, volto alla temporanea ricostruzione di un *singing* attorno al simulacro dell'*hollow square*. Tramite una vera e propria simulazione videografica che ha coinvolto centinaia di cantanti provenienti da diverse parti del mondo sono stati realizzati tra marzo e aprile 2020 due prodotti virtuali: il primo, una rielaborazione di *Hallelujah* (*The Sacred Harp* 1991, 146), ha interessato in tutto 156 cantanti provenienti da: 30 stati USA, 5 province del Canada e 13 paesi dal resto del mondo; I quattro esponenti del movimento che hanno composto il team progettuale, incluso Eriksen, hanno curato in postproduzione tutti gli aspetti inerenti le relazioni musicali tra le quattro parti, il sound, la rappresentazione iconografica e la prossemica di un *sacred harp singing*. In sintesi centinaia di persone hanno realizzato i propri audiovideo facendo riferimento alla traccia-matrice di un “quartet” (*bass, tenor, alto e treble*).¹²⁵ Il *leading* è stato svolto unicamente da Tim Eriksen sia nella fase di produzione del “quartet”, sia in occasione del prodotto videografico finale, co-prodotto da Timothy Morton e Rachel Sarah Taylor. Quest'ultima ha fornito delle indicazioni preliminari, utili a utenti esperti e non a livello informatico: 1) la realizzazione di un video amatoriale dell'esecuzione di una delle quattro parti, con riferimento alla traccia-matrice preregistrata («We want your video to just have YOUR beautiful voice»); 2) l'inoltro del video in una cartella informatica di Google Drive predisposta dal team, oppure il suo caricamento su Youtube tramite la condivisione del link («tell all your friends (...) remember: this isn't a fancy studio recording; flawless performance are welcome, but not necessary. Don't worry about perfect, just be YOU»). Tramite un lavoro di postproduzione sonoro e videografico non troppo sofisticato dal punto di vista della ricerca estetica visuale, ma efficace sul piano sonoro, l'audiovideo presenta l'iconografia dell'*hollow-square* evidenziando l'intensità delle voci (*layer*) al momento del passaggio visivo su una persona specifica del coro. I vari documenti sonori sono stati accorpati, e

125 In questo caso, il quartetto si è presentato come Maine Shape Note Singing, pur essendo composto da quattro cantanti, tre dei quali provenienti da varie parti degli Stati Uniti d'America e uno dall'Europa: *tenor*: Tim Eriksen, Vermont (USA); *treble*: Jan Geerts, Scozia (UK); *bass*: Erik S., Washington (USA); *alto*: Rachel Taylor, Maine (USA).

le icone dei rispettivi cantanti distribuite nello spazio del video in modo da rappresentare le quattro sezioni; attraverso un focus specifico – dal punto di vista sia sonoro sia visivo – sono stati messi in evidenza alcuni esecutori delle quattro parti e Tim in quanto *leader*.¹²⁶ Di *Easter Anthem* è stato realizzato un video immersivo, cioè che sfrutta una tecnologia a 360°, cosicché chi fa esperienza dell'ascolto e della visione del prodotto multimediale possa navigare nello spazio e nel sound dell'*hollow square* con l'ausilio di cuffie e tramite gli appositi cursori del dispositivo di riproduzione (personal computer o telefonia mobile): «Self-isolating singers from around the world submitted recordings to this virtual ensemble of pg. 236 “Easter Anthem” from The Sacred Harp»¹²⁷.

Pur essendo stati stravolti gli elementi fondanti – la partecipazione e le relazioni che conferiscono una peculiarità all'ambiente sonoro e sociale – di un *singing*, le aspettative di molti cantanti sono andate in direzione della ricerca (e di una nuova esperienza partecipativa) di quegli ambienti, attraverso la loro rappresentazione virtuale. In questo senso, la postproduzione è rilevante (oltre che fondamentale) in quanto strumento con cui ricreare *ad hoc* gli ambienti sottratti. In assenza delle dinamiche tipiche di un *singing*, dove ciascun cantante trova il proprio riferimento sonoro in chi gli sta vicino e quello performativo-musicale nei gesti del *leader*, il risultato sonoro di un prodotto di questo tipo è stravolto dall'univocità nel rapporto cantante/traccia- matrice.

¹²⁶ In particolare l'incremento dell'intensità in corrispondenza di alcuni passaggi: la sezione dei *bass* (1'16"-1'21"), l'inquadratura di un cantante e della propria figlia (1'48"-1'51") e il *leader* (1'55'-1'58"), v. https://www.youtube.com/watch?v=xKMiPMcN_l8

¹²⁷ Descrizione di The Sacred Harp Quarantine Chorus, *Easter Anthem* – 360° Virtual Singing and Easter Egg Hunt! <https://youtu.be/LDbOD3OO20g>



53. Still da video. The Sacred Harp Quarantine Chorus – pg. 146 Hallelujah. Tim Eriksen (*leader*) al centro dell'*hollow square* videografico. Intorno, le quattro parti: a sinistra, i *bass*; a destra i *treble*, sotto, i *tenor*; sopra, gli *alto* (fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xKMiPMcN_l8)



54. Still da video. Tim Eriksen, *leader* al centro dell'*hollow square* (fonte: https://www.youtube.com/watch?v=xKMiPMcN_l8)

La tecnica del video immersivo, comunque, non è nuova ai *sacred harp singer*: il primo esempio è stato realizzato il 23 giugno 2019 durante un *singing* annuale nella chiesa battista di Mt. Lebanon (Alabama), nell'ambito di un progetto supervisionato da Jesse Pearlman Karlsberg e Steve Bransford, per conto dell'Emory Center for Digital

Scholarship (Bransford, Karlsberg 2020):

In the 2020s, as in the 1930s, there is no substitute for experiencing a Sacred Harp singing in person; singings today are held across the United States and beyond every weekend of the year. Yet we think the recordings of these three songs provide new virtual access to the experience of Sacred Harp's spatiality. We invite you to explore the activity in different parts of the singing space by shifting your perspective while navigating the video on your desktop monitor or your phone's YouTube app. If you wear headphones, you can hear the spatial audio shift along with the visual field of view. If you have access to a virtual reality headset, you can immersively experience the perspective these recordings afford. We plan to stage virtual reality viewings of these recordings at the Camp Fasola Sacred Harp singing school and at other singings in 2020. We will also make recordings of other songs accessible through the web in the coming months to expand the selection of songs and leaders captured using this technology.



xxxii. The Sacred Harp Quarantine Chorus, *Easter Anthem* – 360° Virtual Singing and Easter Egg Hunt!
v. <https://youtu.be/LDbOD3OO20g>

Nei primi mesi di isolamento globale, sono stati realizzati alcuni video-messaggi a chiarimento dell'utilizzo di strumenti per la comunicazione virtuale e, nello specifico, per la realizzazione di “four-part harmony” virtuali. Emily Ross (*sacred harp singer* del Maryland) ha prodotto una serie di clip della durata complessiva di 10' con l'intento di esporre ai suoi amici virtuali (molti dei quali *sacred harp singer*) la realizzazione di un file multitraccia in streaming di buona qualità; in particolare, ha dato alcune indicazioni per l'esecuzione di un *bluegrass song* «with two instruments and three-part harmony» al quale aggiungere man mano una voce baritono una parte di mandolino:

we're going to imagine that your friend has posted a video on the internet of themselves playing an instrument or singing or whatever, and you in turn watch that video and you take a video of yourself singing along to the first video. You post that on the internet and then a third person watches your video of you singing along to the first person and they will watching your video record themselves singing along what you've posted on the internet. So, the first person will not be able to hear the second person because the second person's video it doesn't exist yet, and the second person can hear the first person because they are watching their video, but they can hear the third person because the third video doesn't exist yet. So in a live streaming that just happens a lot more quickly (...) it's happening in real time (...) if you're the first person, you can't hear anybody, it's so much fun, I have enjoyed posting stuff and having

people sing along.¹²⁸

- *guitar + lead voice*

→ *guitar / lead voice + baritone*

→ *guitar / lead voice / baritone voice + mandoline*

Lo stesso metodo è stato applicato al *multipart singing*:

- condivisione di un modello di base del *tune* o del *quartet*

→ aggiunta di una seconda, terza e/o quarta parte

→ ulteriore condivisione dell'audio o audiovideo (*tune* o *quartet* + altra parte)

→ ascolto e interazione ad libitum (*tune* + altra parte n°1 + altre parti n°2, 3, 4 etc...)

Sulla stessa base del primo modello illustrato (v. *Hallelujah*), Dermot Peel ha proposto al gruppo di Dublino di realizzare un file multitraccia intitolato “Ailish Birthday Song”, come augurio di compleanno ad Ailish McMahon, composto dall'accorpamento delle voci singole sulla base del *tune* di *St. Thomas* (*The Sacred Harp* 1991, 34b), un *hymn* in 4/4 di tre versi brevi senza alcun *refrain*, scelto per la sua solennità oltre che per la breve durata, in modo da essere rielaborato facilmente in postproduzione. Il testo di Isaac Watts (1719) è stato sostituito con quello di *Happy Birthday* e la metrica adattata alla musica di Aaron Williams (1770):

Record your part while listening to the track on headphones, then send me your recording and I will cobble it together (that's a technical recording industry term). For consistency of volume place your recording device about 6 feet away (vocal distancing, anyone? Come on, that was good.) Send me your recording directly i.e. Not on this thread, it will get too messy. Via Messenger, whatsapp or email.¹²⁹

Sin dall'inizio dell'isolamento, la simulazione di un *singing* non si è limitata alla sola performance, ma ha incluso anche il *social* come momento collaterale (v. 6.3.1, *infra*): il 10 aprile 2020, il gruppo di Brighton, tramite l'applicazione Ring Central Meeting, ha organizzato un *regular singing* di circa una trentina di persone, seguito da un “pictionary”,¹³⁰ connesso al *sacred harp*. Le prime due ore sono state svolte in forma di “karaoke”. In questo ambito, l'utilizzo delle cuffie è fondamentale al cantante per predisporre all'immersione in un contesto ibrido (cioè che amalgama la riproduzione e l'esecuzione) sia attraverso l'isolamento acustico, sia tramite la vista, poiché ciascuno è

¹²⁸ Cfr. *infra*, p. 451, *Materiale multimediale (donazioni da parte di sacred harp singer)*, 8) (audio-video) Tutorial multipart virtual singing (Emily Ross) 14 aprile 2020, 10'00".

¹²⁹ Messaggio di Dermot Peel, diffuso attraverso Whatsapp a tutti i partecipanti.

¹³⁰ Pictionary è un gioco da tavolo che consiste nell'indovinare una parola o una frase deducendola da un disegno. Il gioco è stato adattato a parole o frasi estrapolate da *The Sacred Harp* 1991.

in grado di scorgere i rispettivi partecipanti in un piccolo riquadro in alto e, conseguentemente, di sincronizzare il proprio *arm motion* con quello degli altri (alcuni in particolare, durante quell'incontro, alcuni hanno scelto delle registrazioni in cui erano presenti nel ruolo di *leader*).

Capitolo 4. Storiografie del Sacred Harp

4.1. *Studi pregressi (1850-1900)*

La storiografia della musica americana si avvia intorno alla seconda metà del 19° secolo e si articola in vari contributi di carattere storico, esegetico (Hood 1846, Gould 1853, Ritter 1883) ed enciclopedico (Julian 1892, Hubbard 1908), che tracciano in modo particolare un percorso dettagliato di sviluppo della musica sacra vocale, a partire dal periodo coloniale (1640 ca.), Pappas 2013, 1:

Of all aspects of American musical history, sacred music alone has consistently been the subject of scholarly attention since the 1840s. This time-honored fascination with sacred music reflects the greater general interest of religion in American society. Citizens of the United States take pride in their longstanding tradition of religious freedom. Not surprisingly, many canons of American religious mythology focus on the depiction of intrepid souls who sought a better life in the New World because of persecution in Europe. For them, the New World offered the chance for betterment despite the high risks involved in the Trans-Atlantic crossing. Many core ideals of these myths extend also to the constructed history of American sacred music.

In questo paragrafo entro nel dettaglio di tali volumi di storiografia per illustrare le varie tipologie descrittive dello sviluppo della salmodia del New England, nel Sette-Ottocento, dalla prospettiva di studiosi che furono al contempo compositori, insegnanti e, in altri casi, *psalm-tune teacher*, ovvero maestri di salmodia (è il caso, ad esempio, di Nathaniel Gould). Tutti questi autori hanno esposto le dinamiche – e sviscerato, in alcuni casi, le relative problematiche – connesse all'organizzazione e al coordinamento delle prime scuole popolari di musica nelle varie colonie (le cosiddette *singing school*) istituite per l'alfabetizzazione musicale della popolazione. Dalle questioni sollevate, si evince come la pratica e lo sviluppo della musica sacra abbia giocato un ruolo di primo piano nella costruzione dell'identità e nella cultura musicale americana di matrice anglosassone sin dalle prime migrazioni, Pappas 2013, 1:

For instance, the prevailing view of psalmody in New England characterizes it as an embodiment of the democratic and self-reliant ideals of the founding fathers. In one sense psalmodists were tunesmiths, carving out their music for their community in the same way that a blacksmith forged ironware for everyday use. As statements of artistry, it made no difference that these individuals had little to no formal training in music theory and composition; their music conveyed a raw, powerful emotion far removed from the cultivated traditions of Europe. Similarly, the sound of Southern traditional sacred music making in collections printed in shape note notation such as *The Sacred Harp* is often described as democracy in action with a loud, sometimes piercing nasal quality to the voices that self consciously makes no attempt

at choral blending. This ensemble is a group of like-minded individuals, not that of a collective, integrated church choir.

Il rapporto i musicisti colti e di tradizione orale durante il corso del '700 e nei primi anni dell'800 è stato mantenuto da un gruppo di compositori e arrangiatori, una generazione già indicata dalla storiografia del secondo '800 come la prima corrente stilistica propriamente americana: The First New England School, 1770-1810. Tra queste figure si annoverano William Billings, Supply Belcher, Daniel Read, Jeremiah Ingalls, Andrew Law e Timothy Swan indicati (talvolta in modo dispregiativo) come “Yankee Tunesmith” – ma ve ne sono altri di cui si discuterà diffusamente in questo studio – che furono sia autori di musiche, sia maestri di canto e compilatori dei cosiddetti *tunebook*. Con quest'ultimo termine generalmente si indica un libro di musica corale strutturato in due parti: la prima, una breve introduzione teorica ai rudimenti della musica; la seconda, un vasto apparato di canti *multipart* perlopiù sacri, comprendente sia le armonizzazioni di melodie della tradizione orale, sia composizioni inedite e arrangiamenti, risultanti dalla fusione di modelli locali e di importazione europea.

In particolare nei volumi di Nathaniel Gould (*History of Church Music in America*, 1853), Frédéric Louis Ritter (*Music in America*, 1883) e William L. Hubbard (*The American History and Encyclopedia of Music*, 1908) è stato dedicato molto spazio alla descrizione del ruolo e dell'influenza dei *singing master* nell'ambito delle scuole domenicali (*Singing Sunday School*), istituite sia in città, sia nelle periferie per la diffusione dell'educazione musicale nelle colonie. Questi tre studi rappresentano perciò un quadro di riferimento storico esaustivo per un primo approccio storiografico che consente scorgere i vari ambienti in cui si è sviluppato successivamente il movimento culturale del Sacred Harp e l'omonima pratica, il *sacred harp singing*, ossia dentro e fuori l'ambito delle *singing school*, e attraverso l'opera di creazione e diffusione di nuovi canti nella tradizione scritta dei *tunesmith*, autori di *folk hymn* e “artigiani” di melodie e relative armonizzazioni, diffuse a livello popolare a partire dalla seconda metà del '700, Pappas 2013, 10:

These folk hymns consisted of adaptations of folk and popular secular melodies to sacred words and appeared in settings with a “folksy” style of harmonization. Finally, those changes that distinguished Northern and Southern source material became manifest because of differences in the cultural climate of the North and the South. To this was added the presence of Nonconformist denominations, particularly the Separate Baptists and, to some degree, the Methodists in the South and rural Northeast.

Gli studi sopra menzionati fanno emergere, da un lato, il grado di assimilazione delle teorie musicali dei trattatisti americani del primo '700 (John Tufts, Thomas Walter e

Josiah Flagg) da parte dei *tunesmith* e dei compilatori, per l'organizzazione del materiale didattico; dall'altro, sottolineano una sorta di continuità tra la First New England School, e la scuola stilistica del periodo successivo (1820-1850), rappresentata in particolare da Lowell Mason, considerato “il padre della musica sacra americana” (cfr. Hooper 2020, 210) e Thomas Hastings, autore di circa seicento inni e un migliaio di *hymn tune* (cfr. Scanlon 1946).

L'introduzione di tutte queste figure nella storiografia americana porta di conseguenza la musica sacra di tradizione orale al centro di argomentazioni aperte a livello nazionale grazie alle quali nella prima metà del '900 è stato possibile avviare studi e ricerche di carattere etnografico ed analitico su varie comunità praticanti il *sacred harp*.

Music in America (1883), del compositore e studioso francese Frédéric Louis Ritter pur essendo un contributo più tardo, risulta utile per questioni pratiche di suddivisione in sei stadi della storia della musica nel nuovo continente, dalle prime migrazioni dei puritani (1620) fino al periodo successivo alla Guerra civile (1861-1880). Lasciando da parte il primo e gli ultimi tre periodi, che riguardano propriamente la salmodia importata dai puritani e l'introduzione dell'opera italiana e francese in Massachusetts, ci si sofferma in questa sede su alcune considerazioni di Ritter riguardo il «ristretto circolo» dei *psalm-tune teacher* operanti nel contesto delle *singing school*, che egli colloca nella fase intermedia tra il secondo (1771-1815) e il terzo periodo (1816-1824), Ritter 1883, 88:

As the teaching of singing formed the principal occupation of the psalm-tune teacher, a few extracts from their books may be useful in order to give the reader an idea of their practice; especially as these early American singing-teachers, though, on the whole, crude and amateurish in their method of treating the voice, were instrumental in laying the foundation of that branch of musical art in which Americans have so far succeeded best.

Nella sua opinione, i maestri di coro nelle periferie sfuggivano a una specifica categorizzazione professionale poiché non erano considerati dei veri e propri professionisti. Nella prefazione al suo volume, Ritter spiega in poche parole e con tono spregiativo la situazione culturale nei “distretti” rurali (1883, viii):

Although real musical art culture is gaining a more solid basis here every year, yet some cities, and especially the rural districts, are still the fat pastures on which an army of musical charlatans, ignoramuses, and cunning adventurers feed under the names of convention conductors, leaders, organizers, lecturers, teachers, performers, etc. (...) Many of the present convention leaders act by turn, as the occasion requires, the part of psalm-tune singing teacher, or that of comic reciter.

Lo studioso non considera che nell'ambito della tradizione i rapporti fra i vari maestri e i propri discepoli si siano instaurati anche, se non soprattutto, al di fuori delle *singing*

school, spesso in famiglia, come nel caso di Benjamin Franklin White, autore di *The Sacred Harp* (Steel 2010, 37); pertanto la sua osservazione si è soffermata a mettere in evidenza i limiti di una concezione funzionale della musica, nel suo rapporto con la religione: «music afforded them pleasure only when connected with some religious office. (...) Art, for art's sake, was ignored, nay, studiously avoided by them; in short, it was not understood by them.» (1883, 158). Pur riconoscendo ai maestri di canto l'importante ruolo di avviamento a una didattica musicale popolare in America, Ritter ha espresso numerose critiche relative ai metodi di insegnamento e alla gestione delle classi di canto (1883, 159):

But the labors of these teachers, semi-musical, semi-religious, proved in many ways beneficial to the development of music in this country. They laid the first foundation for the training of the much needed chorus-singer, and made it finally possible for the artistic conductor to step in. It was by means of the chorus material, which the psalm-tune teacher created, that the ranks of the different choral societies were eventually created. The psalm-tunes and sentimental anthems prepared the way for the healthful, inspiring creations of Handel, Haydn, Mozart, Beethoven. The American psalm-tune teacher was, as I have remarked in another place., a self-taught man, and gained his musical knowledge chiefly from the perusal of English books on music, and musical journals, that happened to fall in his hands.

L'obiezione principale orbitava intorno alla convinzione che la maggior parte della musica scritta e prodotta dai *psalm-tune teacher* e dai *tunesmith* fosse di fatto troppo semplice o semplificata nella forma, che i maestri non conoscessero bene le regole dell'armonia e che per questo motivo la qualità del repertorio fosse scarsa e inadatta alla magniloquenza degli inni di Isaac Watts e di altri teologi i cui poemi sacri funsero da modello per la creazione musicale. Ritter ha criticato aspramente alcune pratiche dei maestri e dei relativi cori, segnalate specie in relazione all'uso di cambiare la tonalità d'impianto segnalata nelle fonti, adattandola alle esigenze del coro (cosa che come vedremo diventa parte integrante delle performance di *sacred harp singing*, v. *pitching* o *keying*, cfr. 3. *infra*), oppure all'adozione o all'invenzione di nuove grafie musicali per facilitare l'insegnamento della lettura (v. *shape* o *patent note*) e, ancora, alla rimozione o all'aggiunta estemporanea di alterazioni durante l'esecuzione di brani scritti in una tonalità specifica, che Ritter interpreta tutti come errori (1883, 160):

in order to learn it quickly, and save time, (...) one does away with the lines of the staff; one changes the position of the clefs; another invents new forms of musical characters, — patent notes; now the flats, now the sharps, are found to be too embarrassing to the impatient learner, and are done away with; the whole staff, notes and all, are swept away, and replaced by figures (...) It does not prove a successful speculation; and a sensible return to the “old-fashioned” method is generally the result of all such attempts.

4.1.1. «*The unscientific South*»¹³¹

Nel quadro proposto da Ritter, come pure in altre trattazioni (cfr. Hubbard 1908a, 1908b), emergono alcune figure chiave di *psalm-tune teacher* e riformatori musicali, tra cui Thomas Hastings (1787-1872)¹³² e Lowell Mason¹³³ (1792-1872), oltre che Nathaniel Gould. Mason in particolare, nell'ambito della riforma della didattica musicale nelle *singing school*, ha creato un importante collegamento tra Europa e America con l'introduzione del metodo ideato dall'educatore e riformatore svizzero Johann Heinrich Pestalozzi e teorizzato proprio dai maestri europei di Mason che gli consentirono così di assimilarlo e divulgarlo negli Stati Uniti. Il metodo d'insegnamento pestalozziano, più che dallo studio a tavolino, nasce dall'osservazione e dall'esperienza

131 Cfr. Davidson 1935, 464.

¹³² «Thomas Hasting began his career as a singing master. He taught for some years in the vicinity of his home in Connecticut, later changing the field of his labors to New York State. The scope of his usefulness was limited by his extreme views relative to the place of music in religious devotion. His one idea was that its mission lay in the furtherance of gospel teachings to the total exclusion of any inherent artistic merit. In spite of his narrow views, however, he did much to promote correct singing of the music then in use in the churches and supplied as well new and original work of real merit. Hastings published many collections of psalm tunes and books of elementary instruction, and he also was the author of versification which indicates more than ordinary talent in that branch of literary musical endeavor. (...)» cfr. Hubbard 1908b, 166-167.

¹³³ «Called the father of American church-music; born at Medfield, Massachusetts. He was mostly self-educated, and owes more to perseverance and strict application than to instruction his knowledge of music and the place he attained in the musical world. When sixteen he was leader of the choir in the Medfield Church and was also teaching singing. A bank clerk in Savannah, Georgia, in 1812, he continued his musical work, leading choirs and teaching, and receiving his first adequate musical instruction from F. L. Abel. He made a collection of church-music which came under the notice of Dr. Jackson of the Handel and Haydn Society of Boston, who got it published by the Handel and Haydn Society under the title of the Handel and Haydn Collection of Church Music Harmonized for Three or Four Voices. The immediate success of this work encouraged Mason to come to Boston in 1826, when he began his work in that city by lecturing on church-music. Through the influence of friends he was soon made director of music at the Hanover Street, Green Street and Park Street Churches, and had a permanent contract with the Bowdoin Street Church. In 1827 he was elected president of the Handel and Haydn Society. Although very successful Mr. Mason was not doing the work in which he was most deeply interested, or which he considered most important for the advancement of music. He believed that the knowledge of music could best be given to the American people through the medium of the public schools, and he worked unceasingly to advance this idea. He investigated various systems of teaching, and through Mr. George Wells became an enthusiastic advocate of the Pestalozzian System, which he obtained the privilege of teaching in the public schools of Boston in 1828. In 1832, in conjunction with Mr. Wells, he founded the Boston Academy of Music. In 1837 and again in 1852 he went abroad to study music and methods of teaching; in 1853 publishing his interesting Musical Letters from Abroad. It was on the trip in 1852 that he purchased the valuable musical library of the organist, Rinck of Darmstadt, which, with his own magnificent collection, he gave to Yale University after his death. By 1840 he had begun to hold his famous teachers' conventions, an idea which proved so helpful that teachers from far away states often came. In 1851 he moved to New York, continuing to teach and in 1855 receiving the degree of Doctor of Music from the University of New York. Several years before his death he retired to Orange, New Jersey, where he died in 1872. Although Lowell Mason does not come in the first rank of musical composers, his zeal and ability as a teacher and his energy in advancing the knowledge of music have won him the highest regard from his countrymen. His compositions, in the main correct and true to musical principles, are lacking in originality and power. Among them are The Juvenile Psalmist; Sabbath School Songs; The Psalter; The Boston Anthem Book; The Boston Academy Collection of Church Music; The Juvenile Lyre; and The Song Garden. » (cfr. Hubbard 1908a, VI, 30).

diretta con i propri discepoli. Nella novella *How Gertrude Teaches Her Children* (1801) Pestalozzi enuclea gli elementi di base nell'istruzione dei fanciulli: il numero, la forma e il linguaggio, che fa ricadere nell'ambito dell'*Elementarmethode* a sua volta fondato sul principio dell'*Anschauung*, ovvero dell'anteposizione delle impressioni sensoriali al processo di acquisizione di concetti formali: «Students could learning nothing only by following rules. They should rather shape images (mental representations) first and then try to transpose images into terms and shape concepts from conceptions.» (Gruhn, 1993, 93).

Pur dimostrando di non avere una grande sensibilità musicale, negli scritti di Pestalozzi si trovano alcuni riferimenti al canto e agli effetti della musica nell'educazione che sono stati in seguito sviluppati e ampliati dai suoi allievi, Michael Traugott Pfeiffer e Hans Georg Nägeli, attirando l'attenzione di William C. Woodbridge, maestro di Lowell Mason (cfr. 1834, 14-15).

Arthur Efland, nel suo saggio *Art and Music in Pestalozzian Tradition* pone l'accento sulla combinazione di arte visiva e musica nella successiva elaborazione del suo metodo (1983, 165-166):

Quite possibly this is explained by the fact that drawing in American schools developed more than a generation after music was introduced — a time when Pestalozzian drawing was overshadowed by the industrial drawing movement gaining strength (Efland, 1983). This paper attempted to clarify the contributory of Pestalozzianism on art education. Also, it compared the relative impact Pestalozzi had on both art and music, for curiously the methods used to teach the two were remarkably similar. Mason's exercised for the measurement of musical time are remarkably like Pestalozzi's exercises for the measurement and division of lines and spaces using similar visual diagrams in instruction.

La conoscenza dell'approccio pestalozziano da parte di Lowell Mason avviene anche attraverso Frederick L. Abel, suo maestro di armonia e composizione, allievo, a sua volta, dell'educatore svizzero. Nel 1834 Mason ne introduce il metodo in *Manual of the Boston Academy of Music: For Instruction in the Elements of Vocal Music on the System of Pestalozzi*, attraverso la più importante accademia musicale statunitense del tempo. Dalle informazioni sulla sua formazione, se ne ricava una personalità poliedrica da un lato legata all'ambiente musicale della “Old New England”, dall'altro proiettata a inquadrare (e perciò “sistemare”) scientificamente la musica sacra di tradizione per cori non professionali (cfr. Bealle 1997, 44).

Hastings e Mason sono indicati perciò, insieme a Gould, come i *Last Representative Psalm-Tune Teachers* del secondo periodo (cfr. Ritter 1883, 161-178). Il primo si forma nell'ambiente culturale di New York, il secondo in quello di Boston, già da un secolo

considerata, insieme a Cincinnati, la capitale musicale d'America (Lenzo, Resta 2011). Gli antenati di Mason, in particolare, furono tra i primi a stabilirsi a Medfield in Massachusetts nel 1653, mentre quelli di Hastings (Thomas e Susanna) partirono da Ipswich, Inghilterra, il 10 aprile 1634, diretti a Watertown, Massachusetts (“Massachusetts Bay Colony”), (cfr. Scanlon 1946, 265-266). Thomas Hastings apprende la teoria musicale da autodidatta e intorno ai diciotto anni inizia a dirigere il coro della sua contea compilando contestualmente la sua prima collezione di inni sacri. Dal 1816 entra a far parte dell'associazione musicale dell'Oneida County denominata “The Handel and Haydn Society” e collabora con l'Hamilton College per l'edizione di *Musica Sacra*. Nel 1819 pubblica *The Musical Reader: Or Practical Lessons for the Voice* (Scanlon 1946) e in seguito al suo trasferimento definitivo a New York, nel 1832, incontra Mason al “Normal Institute” dove entrambi hanno una cattedra per l'insegnamento musicale.

Scanlon puntualizza gli approcci divergenti dei due maestri: Mason è convinto che il potere della musica possa rendere il culto più bello e piacevole, mentre Hastings – «a pious soul» – ritiene che la musica debba semplicemente facilitare l'insegnamento delle sacre scritture e, perciò, essere subordinata alla religione: «He did much to promote correct singing of established church music and supplied some new and original work, characterized by general correctness of harmony. (...) He wrote the words to many hymns and was considered by some people to have been even more successful as a sacred versifier than as a musician.» (cfr. 1946, 270).

Insieme pubblicano nel 1834 *Spiritual Songs, for Social Worship: Adapted to the Use of Families and Private Circles in Seasons of Revival*, un volume di inni arrangiati da entrambi. Nella prefazione si leggono i motivi retrostanti la pubblicazione del libro:

The chief design of this publication, is to present to the lovers of devotional song, a convenient manual for the use of families and social religious meetings. In the larger and more dignified assemblies, psalmody will continue to hold its appropriate place; but for social and private uses, something is needed which is more familiar, more melodious, and more easy of execution. The importance of such music has become too evident to escape the notice of intelligent Christians; and the demand for it, especially in season of revival, has of late been increasing. (...) a multitude of insipid, frivolous, vulgar, and profane melodies, have been forced into general circulation, to the great disparagement of the art, as well as to the detriment of musical reform.

Questo breve paragrafo mette in luce aspetti importanti che si connettono allo sviluppo del movimento del Sacred Harp poiché informano, in primo luogo, sull'effettiva esistenza di una pluralità di situazioni musicali, a partire da quelle intime che si

sviluppano in ambienti familiari a quelle più ampie e partecipate in comunità (le cosiddette *convention*). Secondariamente, pongono l'accento sull'imponente influenza del "revivalismo" ("The Great Awakening") nelle varie situazioni di aggregazione sociale e religiosa durante le quali molto spazio è dedicato al canto corale. Nella loro prefazione criticano, però, la convergenza tra elementi musicali profani e di matrice popolare («profane or impure associations») e poesia sacra (Hastings, Mason 1834, 3-4) con riferimento alla circolazione di *folk-tune* (cfr. 2.3, *infra*), ovvero le melodie tradizionali rielaborate e riadattate nel contesto dei *camp meeting*, oltre che negli ambienti propriamente dedicati al culto.¹³⁴ Nella loro opinione, l'utilizzo di *folk tune* (definite "filastrocche" con tono dispregiativo) è inteso come una forma di corruzione e "inquinamento morale" dello stile elevato dei poemi sacri, che necessita perciò di un intervento radicale che ne eluda il carattere ibrido: «The first legitimate question on the choice of tunes for devotional purposes, is, whether at the time of selection, they possess intrinsically an appropriate character (...)» (Hastings, Mason 1833, 4-5).

Nel 1854 Thomas Hastings pubblica la seconda edizione di *Dissertation on Musical Taste* e *The History of Forty Choirs*.¹³⁵ Il secondo libro, in particolare, è una raccolta di "sketches" che illustrano diversi episodi di fantasia ispirati alla sua esperienza concreta di *psalm-tune teacher* in varie congregazioni, tra cori, organisti, direttori di coro, pastori e maestri delle *singing school*. Così recita la brevissima prefazione:

The incidents embraced in the following sketches are substantially true: though varied in detail. The leading object has been to afford useful instruction, in such manner as to avoid unpleasant personalities. While no individual will here recognize his own likeness, multitudes, it is supposed, may discover characteristic features, which are not unworthy of their contemplation.

134 Così si legge nella prefazione al volume: «Impenitent men, for example, who might be ignorant of the true principles of devotional music, would immediately on their conversation, be found to exercise their religious feelings in such melodies as might then be at hand, whatever might be the character of those melodies, or however they might have been previously connected in the mind of others, with profane or impure associations. Almost any music which should be applied to solemn words, under such affecting circumstances, would, for a little time, be sung with delight by the young convert, and heard with interest by such Christians as had previously neglected the subject of devotional singing; and such, there is some reason to apprehend, are the majority of professors at the present day. There is also, one fact in the history of psalmody, which has lent its influence to the result here mentioned. A number of devotional tunes now contained in the best collections in Europe and America, are known to have had a secular origin. The precedent thus furnished has been greatly abused. Music which is purely the language of emotion, it must be admitted, has sometimes been found susceptible of such changes.» (Hastings, Mason 1834, 3).

135 «Hastings's second book, *The History of Forty Choirs*, consists of sketches illustrating his own experience with various church choirs, organists, choir leaders, pastors, congregations, teachers of psalmody, and singing schools. Ritter says, "The book is a faithful picture of the naive, crude, childish and often ludicrous and would be 'smart' ways and manners of such persons as were then connected with the musical affairs of the church. It is interspersed with his own teachings, counsels, and musico-religious reflections.» (cfr. Scanlon 1946, 272).

In alcuni paragrafi in particolare, Hastings discute con una certa reticenza l'autonomia di alcuni cori (cfr. *A peep behind the curtain*) pur giustificandola e interpretandola come una naturale reazione alla mancanza di guide spirituali dotate di una sufficiente educazione musicale (Hasting 1954, 150-151):

Some thirty years ago, choirs that were regardless of religious responsibility, were often left to their own direction as entirely as if they had belonged to separate independent communities. They seemed to be regarded as evils which must be patiently tolerated, or as lawless assemblages incapable of religious culture. No wonder that they should often be in trouble, and bring disgrace upon the congregation that were connected with them. Sometimes, however, the tempter, when they were wicked enough to suit him, would seem to let them alone. (...) Their chorister, the vociferating clerk who led the responses of the people, was a clever man in the Yankee sense of that word ; ignorant, ill-bred, and destitute of all dignity.

In *Out of Tune* ragiona sulla indolenza di alcuni gruppi, ancora una volta attribuendone la responsabilità ai maestri di canto. Di seguito, un altro estratto in cui descrive una situazione decisamente caotica (Hastings 1854, 70):

One Sabbath, while a chorister was leading, who had barely sufficient knowledge to give the pitch, the choir set off together with two different tunes, one in the major and the other in the minor scale, having no resemblance to each other except in rhythm. The chorister led on from stanza to stanza, unconscious of the mistake. Most of the people seemed quiet. But this dissonance was so inexpressibly bad, that one of the good deacons who had once been a singer, could contain himself no longer. "You will do better up there," said he to the choir, "if you all get the same tune." "Sit down, sit down, deacon," cried a voice from the desk, greatly scandalized by such an interruption. "People would not think so much about the music, if they were worshipping with the Spirit and the understanding." With such unpropitious beginnings, the music in that choir was ultimately placed upon a good footing, and made greatly instrumental in the progress of good taste and sound principles. The difficulty in the intonation had been occasioned by a wrong position of the singers. They were too scattered. When this fact was discovered, the choir by being placed in a body in the end gallery, soon began to sing in tune.

L'episodio qui narrato da Hastings sembra un riferimento alla "west gallery music", un tipo musica sacra polivocale e strumentale praticata fra il 1700 e il 1800 nelle parrocchie e nelle chiese non conformiste tra il sud dello Yorkshire e il nord della Cornovaglia, il cui modello è stato importato negli Stati Uniti nel primo '800, Gammon 1997, 43:

As well as the direct descendants of the west gallery tradition (such as the carol singing traditions of South Yorkshire and North Cornwall) three traditions seem particularly relevant to understanding something about west gallery performance style: the shape-note singing of the south-eastern USA, Scottish psalm singing now represented only on the Isle of Lewis, and the performance of traditional

English music by traditional singers and instrumentalists recorded during the last 90 years. (...).¹³⁶

4.1.2. *Old & New Way*

History of Church Music in America (1853) di Nathaniel Gould (1789-1854) è considerato di fatto il primo studio sistematico sulla musica sacra americana. L'autore è indicato dallo stesso Ritter come uno dei più celebri e attivi *psalm-tune teacher* del primo '800, i cui componimenti, scrive, «non furono né migliori né peggiori di quelli dei suoi contemporanei» ma la cui lezione riformatrice ha anticipato quella di Mason (1883, 177). Hubbard dà la seguente descrizione nella sua enciclopedia (1908b, 169):

The career of Nathaniel D. Gould was similar to that of Hastings, both of these men leading the lives of the singing masters of their age. In addition to his work in connection with the various singing schools, Gould composed and adapted many psalm and hymn-tunes; he also compiled several collections of church music and instruction books as well as a *History of Church Music in America* which was published in 1853. Probably his most noteworthy achievement was in connection with the juvenile singing classes which he established. Of his work in this field he states: "The writer is constrained to say that, if he had any one thing more than another that he can look back upon with satisfaction during a long life, it is the fact that he was the first to introduce the teaching of children to sing." His first juvenile schools were in Boston, Cambridge, and Charlestown in the year 1824.

Nella sua storiografia Gould fa un compendio della musica sacra vocale e strumentale a partire dall'Alto medioevo europeo (*Ancient European Music*), ma la sua narrazione è interessante per ciò che riguarda questo studio poiché fornisce una serie di rimandi, anche ad altri volumi di storia della musica in cui si fa un esplicito riferimento al *fasola singing*, ovvero un sistema di lettura musicale alternativo che prevedeva l'utilizzo delle sole sillabe *fa*, *sol* e *la* per la designazione e lettura dei gradi della scala esatonica e per il solfeggio cantato (il *mi* era ed è usato per indicare il settimo grado). Usato in Inghilterra, è trasferito in America con le prime migrazioni, come si vedrà più avanti,

136 Cfr. Gammon 1997, 44: «The name 'west gallery' music is now commonly given to this genre and a great deal of it has recently been unearthed in printed and manuscript form. Many west gallery pieces use repetition as a musical device and what contemporaries called 'fuguing' (re-entry in imitation after a tacit) was a common element. It was common in some areas to repeat the last two lines of each stanza. The Rev. E. B. Ellman of Berwick, Sussex, reported that 'in many cases the third or last line was repeated three or four times, or sometimes one word only was repeated'; later he adds 'sometimes the last two lines of the last verse were repeated six times over' (Ellman, 1912, pp. 194, 197). (...) Much of the music that was performed by village musicians was of a type that invited both participation and individual elaboration, the repetitions allowed anybody to join in that would, and the florid nature of the melodies invited individual elaboration and decoration. The harmonic structure of the pieces was usually very simple, or the lines were melodically rather than harmonically conceived. In practice often only two parts were performed, even if more existed. Traditional survivals of west gallery pieces show that they lend themselves to impromptu harmonisation. As the revival of west gallery music has shown, it was highly sociable music. The music was structured but allowed much freedom of expression. Much of it was quite rhythmic and exuberant. (Gammon, 1985, gives further exploration of these ideas.)»

diventando elemento connotativo non solo di una specifica pratica di lettura a prima vista (*shape note sight-reading*), ma pure di alcuni elementi fondamentali nella pratica e nella performance di *sacred harp singing* (cfr. 3. *infra*).

Gould richiama una citazione di Charles Butler in *Principles of Music* (1636) contenuta nel compendio di storia delle teorie musicali *Gleanings from the History of Music: From the Earliest Ages to the Commencement of the Eighteenth Century*, di Joseph Bird (1849, cfr. il paragrafo *The Harmonic Hand*) relativa proprio a questo sistema di lettura¹³⁷, per come è stato trasmesso nella tradizione teorica inglese (Bird 1849, 85), con un riferimento esplicito all'utilizzo della notazione *fa sol la* nei testi di musica sacra pubblicati in America nel 19° secolo:

It seems that he [Butler?] was not pleased with the change, for he says, — “These names, though they are still taught in the schools, according to the first institution, among other principles of the art, yet the modern vulgar practice commonly changes *Ut* and *Re* into *Sol* and *La*, so that for the seven notes they use but four syllables, which greatly hinder learners both in singing and setting music. But let those who wish to retain this change attend to the following short direction. After *Mi*, sing *Fa*, *Sol*, *La* twice upwards, and *La*, *Sol*, *Fa* twice downwards, which will lead both ways to *Mi* in the same clef or key.” This rule, in almost the same words, may be seen in music-books which have been published but a few years.¹³⁸

Attraverso questo e altri passaggi Gould sottolinea l'influenza della cultura e dell'ideologia puritana nella formazione e nello sviluppo socio-culturale delle prime colonie nel New England, mettendo in evidenza le modalità di trasmissione musicale, cui contribuì anche l'importazione dall'Inghilterra del libro dei salmi di Sternhold e Hopkins (*The Whole Booke of Psalmes*, 1562) e, successivamente, l'edizione e la circolazione del *Bay Psalm Book*, il primo libro di musica stampato in America:¹³⁹

137 Joseph Bird, come suo fratello Horace, è stato un maestro di musica, teorico e curatore di *Gleanings from a History of Music*: «Horace (...) and Joseph Bird (...) were noted in the New England of the forties and fifties as singing teachers, writers of hymns and songs, editors of singing books written to develop progressively a student's ability "to read music as a language", and constructive critics of the teaching methods advocated by the Boston Academy of Music under the influence of their friend, Lowell Mason». Il nipote Arthur Homer Bird fu un compositore particolarmente apprezzato in Europa, specialmente in Germania dove ha vissuto fino alla sua morte, avvenuta nel 1894. Quest'ultimo è stato definito uno dei più promettenti compositori americani della seconda metà del diciottesimo secolo (cfr Loring 1943, 78 e 86).

138 Cfr. Charles Butler, *The Principles of Musik, in Singing and Setting: With The Two-Folk Use therof Ecclesiasticall and Civil*. London: Printed by John Haviland, for the Author, 1636, pp. 16-17; nel capitolo II *Of de Names of de Notes* è esplicita l'accettazione dell'ipotesi per cui il primo testo a fare menzione del sistema *fa sol la* sia *Introduction to the Skill of Musick* di John Playford, in cui l'autore spiega: «It is supposed hee drew the six name of the Notes, viz. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, which were so generally taught and practised in the same order, ascending and descending: but in these latter times, some of them are onely in use, which are SOL, LA, MI, FA: so that UT and RE, are changed into SOL LA, and these some being found to bee sufficient for the expressing of the severall sounds, and losse burchensome to the memory. (...)» (cfr. Playford 1655, 1-2).

139 Questo passaggio è spiegato nel paragrafo *Regular Singing among the Puritans*, in Bealle 1997, 6.

«First letters of the syllables fa, sol, la me, placed on the staff instead of notes. The foregoing is after the manner of the tunes put in the Bay Psalm-Book.» (cfr. Gould 1853, 54).

Gould discute inoltre l'origine del *lining out* una prassi esecutiva responsoriale in uso presso le congregazioni battiste americane, strutturata nell'intonazione di un verso o di una coppia di versi, da parte del pastore o ministro, cui segue la risposta della congregazione che intona la medesima frase. La introduce in *Directions of Westminster Divines*, spiegando che se da un lato il dovere del cristiano è di pregare pubblicamente, cantando i salmi in congregazioni o in famiglia, dall'altro lato, e a causa dell'analfabetismo dilagante, è dovere del ministro indicare una persona che legga i salmi “rigo dopo rigo” («line by line») prima di cantarli (Gould 1853, 31). Più avanti gli dedica un paragrafo intero, *On Lining the Hymn* (1853, 46), mentre in *Change in the Names of Notes* (cfr 1853, 93) illustra l'introduzione del *fasola singing*, discutendo le problematiche, le “perplexità” e la difficoltà non tanto di chi inizia ad apprendere la lettura della musica a partire da questo sistema, quanto di chi è avvezzo alla “vecchia maniera” (*old way*): «Some would meet to practice with new schools, but would not take the trouble of learning the “new way,” and would either keep silent while others sung by note, or make unknown sounds, without any articulation; while others would abandon singing entirely.»¹⁴⁰

Il volume tratteggia una varietà di situazioni, e in particolare delinea le pratiche musicali legate al contesto delle *singing school*, rapporta i vari scenari culturali alle rispettive peculiarità esecutive, si sofferma sulle varie questioni connesse, da un lato, all'insegnamento di nuove tecniche espressive e, dall'altro lato, alla necessità di adattamento tra *old* e *new way* (cfr. 1853, 160, 166) e infine argomenta da questa prospettiva l'introduzione e l'utilizzo delle nuove metodologie di lettura e scrittura musicale.

Infatti, pur esprimendo alcune riserve, Gould fa accenno al “nuovo” metodo formulato da Andrew Law (cfr. Gould 1853, 54), maestro di musica, predicatore del Connecticut e autore di *Musical Primer* (1796, 1803): una raccolta di canti scritti, senza il sussidio del

¹⁴⁰ «(...) It was then asked, and in some parts of the country is asked still, "What better is this new method?" Without going into the particular merits of the case, we would adopt the true Yankee style, of answering one question by asking another, — Why would it not be just as well to repeat the four first letters of the alphabet in applying them to the staff, and, instead of A, B, C, D, E, F, G, use the first four in this manner, A, B, C, A, B, C, D? The answer must be obvious to everyone; for, in either case, in applying the principles of music, if we ask where the letter C, or the note *fa*, is to be found on the staff, before it can be answered the question must be asked, which C or which *fa*, the first or second, above or below *mi*, is meant.» (Gould 1853, 93)

pentagramma musicale, in *four-shape*, ovvero in una particolare notazione musicale che impiega quattro forme grafiche diverse associate ai gradi della scala eptafonica (cfr. Crawford 1968, 176): ► un triangolo, detto *fa*, per il primo e quarto grado; ● un ovale, detto *sol*, per il secondo e il quinto grado; ■ un quadrato, detto *la*, per il terzo e sesto grado e ♦ un rombo, detto *mi*, per il settimo grado. A questo proposito, Gould fa riferimento all'estensione dell'uso della notazione *four-shape* alle regioni a occidente degli Alleghani, presumibilmente fino ai territori più interni dell'Ohio (cfr. Jackson 1933, 395)¹⁴¹, come dimostra la pubblicazione di *The Ohio Sacred Harp*, un *tunebook* compilato da Timothy Mason, fratello di Lowell,¹⁴² il quale dichiara espressamente di aver dovuto utilizzare questa notazione per non compromettere il commercio e la diffusione del libro a causa dell'incapacità di lettura della musica nella notazione standard (*round note*) da parte di molte persone nelle comunità di quell'area.¹⁴³

La narrazione di questo particolare episodio mette in risalto il processo di assimilazione di un complesso di teorie musicali, tecniche di lettura, modi esecutivi e stili di scrittura musicale alternativi e i gradualisti adattamenti esecutivi e compositivi fusi sia a modelli locali sia a modelli europei.¹⁴⁴ In questa combinazione, come si vedrà più avanti, nel

¹⁴¹ G.P. Jackson riporta questo episodio, citando a sua volta Nathaniel Gould e specificando l'intento di Timothy Mason di voler convertire la popolazione rurale ai modi musicali cosiddetti "urbani": «Timothy B. Mason's experience in Cincinnati, in 1834, may serve to illustrate the popularity of "patent" notes there and the forces which worked for and against them. It seems that Mason came to these musical backwoods with the self-imposed mission of converting them to urban ways. He prepared an excellent song-book, "The Ohio Sacred Harp," and intended to drop it as a round-note bomb into the shape-note camp.»

¹⁴² Qui il riferimento all'introduzione della notazione *four shape* nei volumi dei fratelli Timothy B. e Lowell Mason (1834) per andare incontro al mercato di vendita che si stava sviluppando proprio a partire dal 1830: «The round-headed notes are now used by almost all nations. There round notes are so established and read throughout all civilized nations, that it would be about as difficult to change them for any other, as to change the letters of the alphabet. (...) The forms of these notes indicate the name; (...) The diamond he called *mi*, the triangle *la*, the square *fa*, and the circle *sol*. The plan of indicating the names of the notes by their form was, to all who were ignorant of reading music, enticing, and, as they supposed, labor-saving; and had Law consulted his pecuniary interest, and placed them on full lines at first, he would have made it profitable. After making two attempts without success, he desisted; and others profited by the form of the characters, which were afterwards, by way of reproach, called, by some, buckwheat notes. A book was published by Little & Brown, of New Haven, with notes of similar form placed on regular lines,; and an immense sale of them was effected, particularly in the west, where they had little opportunity of learning music systematically. He, however, modified the system, to evade the law, by calling the diamond *la*, instead of *mi*, and the triangle *mi*, *la*. Such was the ignorance of any other kind of notes, west of the Alleghenies, that when the Mess.re Mason published their first book of church music in Cincinnati, 1834, they were obliged, against their convictions of right, to suffer the publisher to make use of such notes, to accommodate the wants of that region, — of which they sold from fifty to one hundred thousand copies. But they soon convinced the public of their error, by teaching; and the books, if used at all, have been crowded to the far west, mostly out of sight and hearing.» (Gould 1854, 54-55).

¹⁴³ «Touting European pedagogical methods and compositional styles, influential American musicians such as Lowell Mason (1792-1872) and Thomas Hastings (1784-1872) criticized shape notes and American composition style as "unscientific."» (Bealle 1997, 2).

¹⁴⁴ Cfr. Scholten 1988, 47: «Shape-notation (either four-shape or seven shape) has existed primarily within American folk culture in such traditional groups as Christian Harmony and Sacred Harp singers.

corso della dissertazione (cfr. 2.) si scorge l'ibridismo musicale che si è generato fra gli stili della tradizione musicale scritta degli “Yankee Tunesmith” unito allo sviluppo di una serie di notazioni alternative con cui pensare le varie relazioni armoniche in una nuova dimensione spaziale e grafico-rappresentativa.

Un esempio di inanellamento dei modelli musicali europei a quelli locali è l'arrangiamento di *Pleyel's Hymn (First e Second)*, presente anche in *The Sacred Harp* (1844, 1991),¹⁴⁵ come pure tanti altri brani analizzati in ricerche relativamente recenti (cfr. Pappas 2013, 97). Non a caso, è stato rilevato un repentino incremento di composizioni “europee” nei *tunebook* pubblicati tra l'inizio e la metà del 19° secolo; ad esempio, nell'edizione di *The Easy Instructor* del 1802 se ne contano solo cinque, mentre in quella del 1831 sono incluse ben 126 composizioni europee e soltanto 27 americane (Bealle 1997, 3; cfr. Lowens, Britton 1953, 55: tabella).¹⁴⁶

4.2. Esperienze (1900-1930)

Nella seconda metà del 19° secolo si sviluppa e accresce il mercato dei *tunebook*, da un lato con l'opera di divulgazione, nei territori di pubblicazione e di residenza, da parte degli stessi compilatori, dall'altro con la graduale definizione di repertori di carattere regionalistico. Per ciò che riguarda questo studio sono basilari in quanto fonti secondarie che aiutano a delineare scelte di repertorio e mutamenti stilistici particolareggiati, tuttavia in questo paragrafo introduttivo mi riferisco unicamente a *The Sacred Harp* non solo perché è stato uno dei *tunebook* più diffusi nel secondo '800, ma anche per il fatto che sia stato portato a simbolo dell'omonimo movimento culturale sorto nello stato del Georgia, le cui origini sono tracciate nella narrazione di Joseph Stephen James in *A Brief History of the Sacred Harp*, un libretto del 1904.

Along with New England Psalmody and American folk-hymnody, it is one of those casualties of the conflict between indigenous American musical creations and those of Europe produced in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Although most Americans at the beginning of the nineteenth century enthusiastically accepted these American creations when they came in contact with them, a growing number of American musicians began to reject them. The influx of immigrant musicians from Europe to the new nation after the Revolution brought into conflict differences in style of composition between them and American composers. By 1820, the immigrant musicians had won the day with most American composers following current European compositional style in their works.»

145 Le due varianti intitolate *Pleyel's Hymn First* e *Pleyel's Hymn Second* sono arrangiamenti di due composizioni di Ignaz Joseph Pleyel, compositore tedesco. Sono incluse in *The Sacred Harp* (1991, 143 e 523b). La Library of Congress ha digitalizzato i *Pleyel's German Hymn* per pianoforte.

146 Nel capitolo *Progress of Music in America*, Gould si sofferma sull'introduzione delle *fugin' tune* in ambito culturale: «To the great injury of true religion, this kind of music has been introduced into our places of public worship. Devotion, appalled by its destructive presence, has fled from the unhallowed sound.» (1853, 57).

Prima di commentarlo, occorre specificare che *The Sacred Harp* venne pubblicato per la prima volta da Benjamin F. White ed Elisha King nel 1844, e da allora fu rieditato e ampliato molte volte e in seguito revisionato, dopo la morte di White. Le tre più importanti revisioni sono: la "Cooper revision" nel 1902, a opera di W.M. Cooper e altri suoi collaboratori; la "James Edition" pubblicata nel 1911 da Joseph Stephen James, e la "Denson revision", edita nel 1936. James e Cooper, al tempo, entrarono in conflitto per questioni legate al copyright di alcune parti di contralto aggiunte alle altre tre voci (soprano, tenore e basso) del testo originale (Cobb 2004, 95-96):

many of the altos in the James book do appear to have been based on the altos in [Cooper's] book...given the rigid harmonic practices of the Sacred Harp (...) with each of the other three parts already established in chordal arrangement, there would have been little room for individual differences in the composition of the alto parts — even if the James revisionists had worked altogether independently of Cooper's book.

In seguito, si sono generate ulteriori diatribe fra i vari revisori, che si estesero oltre la mera questione sul diritto di autore, fino a comprendere controversie sorte in seguito ad alcune modifiche apportate dallo stesso Cooper all'armatura di chiave di molti brani, trasponendo liberamente alcune *tune* e modificando di fatto l'indicazione fornita da White nel suo testo originale, come pure sul piano filologico, riferibili alla sostituzione di alcuni titoli con il testo degli incipi, e stilistico, con l'introduzione di moderni «gospel songs, in the "new" rhythmic style, with many repeated, complete chords (e.g., "The Cleansing Fountain," p. 382)» (cfr. McKenzie 1989, 155).

Controversie simili si ritrovano, in tempi anteriori, tra lo stesso Benjamin F. White e William "Singin' Billy" Walker, autore di *Southern Harmony* (1835). In questo contesto non mi occuperò nel dettaglio di tali dinamiche, che rimettiamo alla storia e alle tante fonti disponibili che trattano l'argomento variamente.

Per continuare a ricreare una storiografia lineare sul *sacred harp singing* vorrei tornare a discutere del libretto *A Brief History of Sacred Harp* di James, pubblicato alcuni anni prima della sua revisione di *The Sacred Harp*, e che, diversamente dai volumi di storia della musica finora commentati, si distingue per la brevità, per il suo carattere monografico e per il fatto di esser stato pensato per i membri delle comunità del Sacred Harp di quegli anni. Si tratta di uno dei primi contributi, se non del primo per quanto ne sappia, che si addentra nel contesto della nascita del movimento, attraverso il racconto di vicende legate a White e al suo lavoro di maestro e guida nel movimento. Questi episodi sono messi in relazione ad altre figure-chiave per l'interpretazione delle dinamiche culturali nelle comunità musicali del Georgia. Dopo una breve introduzione

al testo, che consiste in rimandi ad alcuni passi delle sacre scritture connessi al canto in congregazione, James inizia la sua narrazione riportando una serie di analogie e raffronti con la natura, che nella sua visione sono funzionali a giustificare la necessità degli uomini di rendere gloria a Dio attraverso il canto sociale (1904, 7). Descrive l'ambiente in cui è stato scritto e redatto *The Sacred Harp*, partendo dalla rappresentazione della dimora di White, raccontata come un ambiente aperto a tutti: «We are informed that great crowds of people would assemble there, and in this grove, varanda and house sing the songs long before they were put in book form.» (1904, 12). James segnala che nella seconda metà dell'800 si siano contate tre riedizioni di *The Sacred Harp*: nel 1850, nel 1858 e nel 1869, supervisionate dallo stesso White il quale presiedeva la commissione editoriale. Il volume, inizialmente composto da 262 pagine nella prima edizione, è ampliato di altre cento pagine già nella seconda edizione (1849-1850) accorpando i nuovi canti inseriti in un'apposita appendice (James 1904, 17-19). In tutto, nel corso di un ventennio (1850-1869), sono state contate circa 3.000 proposte di nuovi brani (1904, 21):

There are many songs in point of tone, word and sentiment in the Sacred Harp that are fundamental and constitutional. They are organic in their make up, and when sung with the spirit and understanding they open the window of the soul and find lodgment in the spiritual hearts of the human family.

Le notizie biografiche su White sono per la maggior parte tratte proprio dalla narrativa di James in il quale fornisce informazioni anche sulla sua formazione musicale da autodidatta («He took up the science of music without a preceptor») e sul suo personale approccio alla scrittura musicale, che l'autore fa derivare dall'osservazione della natura, più che dallo studio dei libri di teoria. Qualunque fosse la sua ispirazione, la vicinanza a William Walker e L.P. Breedlove¹⁴⁷ rappresentò l'ambiente creativo in cui White apprese e perfezionò le tecniche di arrangiamento dei vari *folk idioms* che sistemò per tre voci (*treble*, *tenor* e *bass*), in particolare *The Lone Pilgrim* («one of the favorite religious ballads of the region»), *Loving Jesus* e *The Morning Trumpet* — quest'ultima, la rielaborazione di un “inquietante” *camp meeting song* (Cobb 2004, 72), inclusa da William Walker anche in *Southern Harmony* (1854).

Nella sua “breve storia”, James ha trascritto l'elenco dei canti inclusi in *The Sacred Harp* (1844) e le varie fonti secondarie da cui molti componimenti e arrangiamenti sono

¹⁴⁷ Leonard P. Breedlove (1803ca.-1864), piantatore e schiavista originario del Georgia, battista e membro della Chiesa di Bethel. *Bass singer* e segretario della Southern Musical Convention dal 1845 al 1850. Ha contribuito alle edizioni successive al 1844 di *The Sacred Harp* con i brani *Charlton* (ed. 1850) e *I Would See Jesus* (ed. 1870), cfr Steel 2010, 90.

stati tratti: *Psalmist*, *Hymn Book No. 2* di Isaac Watts, *Baptist Harmony*, *Mercer's Cluster*, *Zion Songster*, *Methodist Hymn Book*, *Dover's Selection*, *Buck's Hymn Book*, *Dorsey's Choice*, *Floyd's Primitive Hymn*, *Camp Meeting Songs*, *Baptist Hymn Book*. In ultimo ha riportato i titoli che al tempo risultavano anonimi (James 1904, 22-26). Raccogliendo l'esperienza a conduzione familiare dei White (tra figli e nipoti di Benjamin), James ha svolto un rudimentale lavoro di carattere etnografico fra le maglie delle varie esperienze che hanno infittito la trama di relazioni sociali e favorito nel tempo la costituzione di importanti incontri annuali dei vari membri nelle prime comunità del Sacred Harp, tra cui la Southern Music Convention del 1845, che lo stesso autore ha potuto in parte definire anche attraverso il racconto dei suoi informatori viventi, alcuni dei quali, al tempo, erano già anziani (1904, 27):

We haven't been able to get the early records, or even any of the records of this convention, but most of those who participated in the different session of this great gathering, and are still living, say that the facts herein detailed are substantially correct.

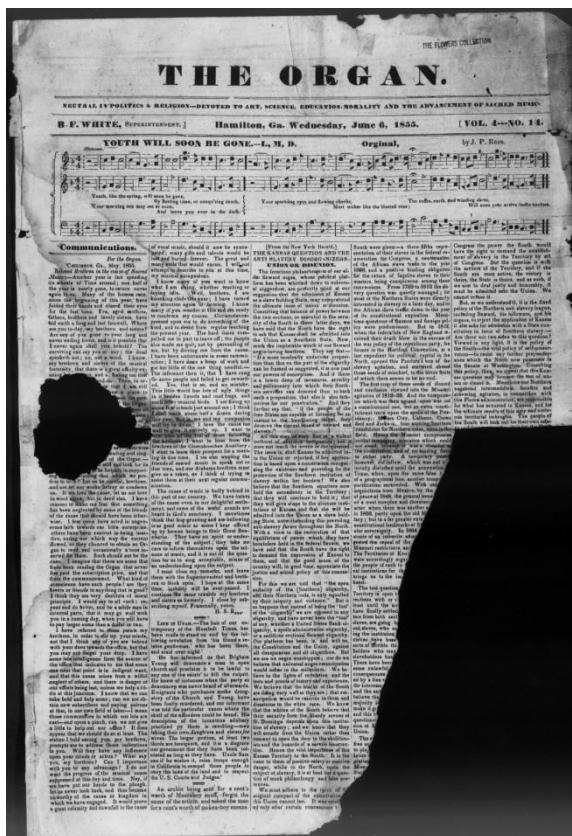
La *convention*, con una interruzione nel biennio 1863-64 per via della Guerra civile, si tenne fino al 1869, anno in cui, oltre ad avere inizio i lavori per un'ulteriore revisione di *The Sacred Harp*, occorre un episodio che, in buona sostanza, divise i membri seguaci in seguito alla proposta di E.T. Pound (di Barnesville), al tempo componente della commissione nella Chattahoochee Convention (Steel 2010, 147-148), di utilizzare altri testi oltre a quello di White (James 1904, 62):

After the split in the convention came, there was no effort on the part of a great many of the teachers in the Sacred Harp, to send delegates to the convention, except in the local sections, as stated before, the Sacred Harp singers, or most of them, turned their attention toward the Chattahoochee Convention, which has been kept up regularly since 1852 except perhaps, two years during the war, to the present time.

La prima Chattahoochee Convention si svolse nel 1852, nella chiesa di Macedonia, nella contea di Coweta (Georgia), e dal 1861 fu presieduta da John Palmer Reese, (cfr. James 1904, 63) autore di moltissimi brani contenuti nell'edizione più recente di *The Sacred Harp* (1991).¹⁴⁸ Reese contribuì come presidente della commissione, in qualità di compositore e anche nell'ambito delle attività editoriali di *The Organ*, un giornale fondato dallo stesso White nel 1852, che nel numero del 6 giugno 1855 ha ospitato la composizione *Youth Will Soon Be Gone* (fig. 55).¹⁴⁹

¹⁴⁸ J.P. Reese ha contribuito con ventidue composizioni aggiunte al volume di White (cfr. *The Sacred Harp* 1991, n. 39, 69, 97, 108, 132, 274, 321, 343, 345, 375, 378, 383, 385, 404, 408, 417, 423, 424, 434, 482, 567).

¹⁴⁹ Cfr. <https://gahistoricnewspapers.galileo.usg.edu/lccn/sn90052353/1855-06-06/ed-1/seq-1/> *Youth Will*



55. Riproduzione digitalizzata di *The Organ*, n° del 6 giugno 1855. In apertura, *Youth Soon Will Be Gone* di J.P. Reese.

Qualche anno prima della pubblicazione di *A Brief History*, James Warrington editò una rilevante bibliografia di volumi di musica sacra negli Stati Uniti, intitolato *Short Titles of Books relating to or illustrating the History and Practice of Psalmody in the United States* (1620-1820), pubblicato privatamente nel 1898 e in realtà comprendente testi precedenti e successivi alle due date indicate nel titolo del libro.

Per quanto riguarda il 1844, anno di pubblicazione di *The Sacred Harp*, l'unico riferimento è *Music in Churches* (New Englander), tuttavia compaiono le undici edizioni di *Easy Instructor* di W. Little e W. Smith (1801?-1831), uno dei primi *tunebook* in notazione *four-shape* e *Wyeth's Repositories*, ampiamente utilizzato nella stesura di molti altri volumi in *shape-note* della metà del diciannovesimo secolo. Warrington non menziona neppure l'edizione del 1835 di *Southern Harmony* di William Walker o *Kentucky Harmony* di Ananias Davisson (1816), come altri volumi compilati nella prima metà del secolo (*Missouri Harmony*, 1820; *Social Harp*, 1855; *et. al*) che condividono più o meno lo stesso tipo di repertorio. Al contrario, indica *Christian*

Soon Be Gone J.P. Reese. I numeri di *The Organ* sono stati digitalizzati e conservati dal Georgia Historic Newspaper, Digital Library of Georgia.
v. <https://gahistoricnewspapers.galileo.usg.edu/lccn/sn90052353/>

Harmony di Andrew Law (le due edizioni del 1792 e del 1805), le edizioni di *Musical Primer* del 1794 e del 1803, rispettivamente in notazione standard (*round note*) e in *four-shape* senza l'utilizzo del pentagramma, cui si faceva accenno nel paragrafo precedente (v. sotto, fig. 56),¹⁵⁰ e il *Christian Harmony* compilato da Jeremiah Ingalls (1805), un testo fondamentale per la riedizione dell'omonima revisione del 2010.

Il segnale che proviene dall'assenza dei volumi di Davisson, Walker e White in un compendio bibliografico così dettagliato, fa riflettere sul discorso che si sviluppa proprio alla fine del 19° secolo intorno alle categorie di “nord” e “sud”. In relazione al *Sacred Harp* e più in generale allo *shape note singing*, la questione è stata ulteriormente rilevata e ridiscussa negli ultimi anni da Nikos Pappas in un passaggio del suo lavoro dottorale intitolato “*Southern-ness and the Notion of Inheritance of New England Traditions And Shape Note Notational Pedigree*” (cfr. Pappas 2013, 98).

56. Riproduzione digitalizzata di *Pittsburg e Pleyel's Hymn* in *Supplements to the Musical Primer* (Law 1805b, 25); cfr. *Pleyel's Hymn (Second)*, J. Newton, I.J. Pleyel in *The Sacred Harp* 1991, 523b.

¹⁵⁰ Si tratta di un'edizione del *Musical Primer*, un volume in tre parti di cui la seconda è intitolata *Christian Harmony*. Si trova in un'edizione digitalizzata, ma mancano precise indicazioni sul frontespizio relative alla data di pubblicazione; le recensioni all'interno del volume riportano la data del 1805. Una di queste, in particolare, si sofferma sul nuovo metodo di lettura proposto da Law in questo volume: «New York, December 5, 1805. The Italian Solmization formed by Guido into Hexachords and Tetrachords, with the art of reducing all Music to the Natural Major and Minor Keys by the use of Transposition Cliffs, is very difficult to students in general, also the French Solmization (though a great improvement on the Italian) is possessed of the same labour of Transposition. The time and study it will take learners to be well acquainted with the seven Cliffs, viz. the Soprano, Mezzo-Soprano, Contra-Tenor, Tenor, Bass, Bass and Treble, is very materially lessened by your new and ingenious plan of Notation, being an important discovery for the expediting of Practical Psalmody With wishing your plan the success it merits, I am Sir, with much respect, Your humble Servant, G.K. Jackson.» (cfr. Law 1805b, 6)

Nello specifico, attraverso la ricerca di George Pullen Jackson, anch'essa frutto di concezioni già ampiamente radicate, viene fuori un'idea di “Southern music” come prodotto (e sviluppo) della salmodia britannica, trapiantata nel New England e sottoposta a un processo di elaborazione autonoma da parte di comunità isolate. Le prime composizioni basate su canti della tradizione britannica nel New England e alcune composizioni locali originarie del sud degli Stati Uniti comparvero inizialmente in cinque *tunebook* il cui utilizzo nelle regioni meridionali periferiche conferma la persistenza di una tradizione specifica generalmente definita come Sacred Harp: *Musical Companion* (1833), *Southern Harmony* (1835), *Christian Harmony* (1867) tutti e tre compilati da William Walker, originario del South Carolina; *The Sacred Harp* di Benjamin F. White ed Elisha J. King, del Georgia; *Harmonia Sacra* (1851) di Joseph Funk, un mennonita del Virginia, e *The New Harp of Columbia* (1867) di Marcus Lafayette Swan, dell'Alabama (cfr. Pappas 2013, 98-99).¹⁵¹ Già al tempo, la percezione diffusa tra gli *shape-note singer* del nord degli Stati Uniti era quella di essere coinvolti in un ambiente musicale “arcaico” e immaginato come un' “anomalia” musicale, una corruzione delle norme dell'armonia settecentesca europea, Pappas 2013, 99:

(...) the contemporary practice of music from these books—termed archaic by the nature of its harmonies and method of execution—represented a sacred parallel to the “contemporary ancestor,” or the Northern academic conception of rural southern people during the period of initial scholarly inquiry into shape-note music and its performance practice (1920-1940).

L'analisi della produzione di testi in *shape-note* fra '800 e '900 mostra una complessità di relazioni e contrasti, derivati dall'opposizione tra nord e sud, che va anche oltre la battaglia tra modernisti e tradizionalisti (Campbell 1997, 170).

Many, like J.B. Moon, saw the introduction of a new musical and lyrical idiom as a necessary and positive advancement in a tradition whose style and repertoire had become stale and conservative. Just as “new” (and implicitly, “improved”) Southerners emerged from the ashes of the “old,” so gospel shape-note music represented the natural drift toward beneficial progress. Yet other singers feared that the intrusion of new elements—which often copied secular forms—would pollute the sanctity of their tradition. They disliked the bouncy, sentimental lyrics that dominated the new gospel hymnody. Even more distasteful, however, were the new melodic and rhythmic innovations copied from trends in modern secular music.

Oltre a ciò, le due macro-comunità si sarebbero distinte in teoria anche in relazione all'utilizzo di uno dei due sistemi di lettura musicale in *shape notation*: il sud avrebbe adottato la notazione *four-shape*, il nord la notazione *seven-shape*, secondo un sistema

¹⁵¹ Si stima che la prima edizione del *Southern Harmony* (1835) sia stata distribuita in 600.000 copie tra il 1835 e il 1866, cfr. Campbell 1997, 171.

che associa la nomenclatura standard (*do, re, mi, fa, sol, la, “ti”, do*) della scala diatonica a sette diverse forme grafiche che distinguono i relativi gradi (fig. 57)



57. Esempi di scrittura della scala di do maggiore nelle due notazioni *four-shapes* e *seven-shapes*.

Esplorando tali opposizioni, l'espressione di William Walker – autore, ricordiamo, sia di *Southern Harmony* (1835), in *four-shape*, sia di *Christian Harmony* (1867) in *seven-shape* – risulta piuttosto significativa: «Would any parents having seven children ever think of calling them by only four names?» (Walker 1867, iv, cfr. Campbell 1997, 172). I compilatori di *tunebook* della seconda metà del secolo e i revisori dei volumi pubblicati prima della Guerra civile avevano perciò come obiettivo quello di porsi come mediatori fra “tradizione” e “modernità”, in vista di un rinnovamento e una rivitalizzazione dello *shape note singing* (1997, 170).

Nel 1913, si pubblica *Good Old Songs* di Elder C.H. Cayce,¹⁵² una collezione di canti trascritti per quattro voci nella notazione *seven-shape*, che ebbe un discreto successo editoriale. Cayce fu un pastore battista fondatore della Cayce Publishing con sede a Thornton, in Arkansas; a lui si deve, con ogni probabilità, l'introduzione della notazione *seven-shape* (detto anche *seven-note system*) nei territori sud-occidentali (cfr. Shenton, Smolko 2021, 63-64). In prefazione al suo volume Cayce, parlando a nome della sua comunità, dichiara di rifiutare categoricamente i “modern jig and operatic tunes”, che avrebbero invaso il paesaggio musicale americano. L'autore non fa riferimento a un particolare legame all'ambiente congregazionalista, al contrario, nelle sue motivazioni editoriali crea semplicemente un nesso con la «old music only» della sua gioventù, esprimendo il desiderio di tornare a cantare vecchie melodie adatte a essere intonate in qualsiasi occasione e utili a qualsiasi scopo (Cayce 1913, 3): «We could think of no better name for the book than “The Good Old Songs.” That name tells what the book contains.»

Il volume include anche alcuni *camp meeting song*, oltre ai classici *psalm* e *hymn tune*,

¹⁵² Nel volume menzionato la linea melodica non è affidata ai *tenor* come di consueto, ma ai *treble*.

escludendo però le *fugin' tune*, cioè delle composizioni dalla struttura bipartita fra una prima parte omofonica e una seconda parte imitativa con ripetizione, esempio dello stile sviluppato pienamente nella seconda metà del 19° secolo, e perciò considerato “più moderno” rispetto allo stile vocale dei salmi armonizzati. Per quanto riguarda gli *anthem*, ovvero delle lunghe ed elaborate composizioni tardo settecentesche, per quattro voci, articolate in molte sezioni a contrasto, Cayce include *David's Lamentation* e *Funeral Anthem* di William Billings, omettendo la sua più celebre *Easter Anthem*. Archibald Newton Whitten, collaboratore di Cayce, pubblicò intorno alla metà degli anni '20 un libretto intitolato *Harp of Ages* contenente molti *tunes* di sua composizione o arrangiati in *seven-shape*.¹⁵³

A eccezione di alcuni pubblicati prima della Guerra civile, e della prima edizione di *The Art of Singing* di Andrew Law (1805), la maggior parte dei *tunebook* in *seven-shape* vengono pubblicati e diffusi perlopiù a partire dalla seconda metà del 19° secolo e per tutto il '900. Alcuni hanno un carattere generalista, come quelli di Cayce e Whitten in cui è accorpato materiale eterogeneo, altri si distinguono anche per l'utilizzo del termine “Christian” nel titolo – meno specifico rispetto a designazioni particolari riferite alle varie denominazioni religiose (*baptist, methodist, wesleyan, etc.*) – e per l'assenza di esclusive associazioni a territori e aree geografiche (*Southern, Missouri, Kentucky, Columbian, Richmond, Ohio* e via dicendo). Questo aspetto sarà discusso e approfondito più avanti in paragrafi dedicati alla storia e alla diffusione di *tunebook* regionalisti (cfr. 2.1. *infra*).

Per quanto riguarda la storiografia nei primi decenni del '900 (1910-1930 ca.) è necessario spostare l'osservazione sul versante della nascente discografia. Lì è possibile rintracciare attività e connessioni culturali significative fra gruppi locali e *singing families* del sud. Di fatto, lo studio delle incisioni discografiche di *sacred harp* è piuttosto recente ed è stato condotto in modo discontinuo (a partire dalla fine degli anni '70 in poi e, a ogni modo, molto tempo dopo rispetto all'uscita delle registrazioni dei primi anni '20).

¹⁵³ Un volume incentrato sulla biografia e sull'opera di A.N. Whitten è stato di recente pubblicato da Robert Vaughn, *The Noted Singer and Music Instructor: A.N. Whitten and the Harp of Ages*. Waymark Publications (2020). *Harp of Ages* è stato ristampato nel 1973.

4.2.1. Verso la discografia

Il *sacred harp singing* si affaccia al panorama discografico nel momento in cui negli Stati Uniti nasce un mercato musicale che attinge alla tradizione principalmente attraverso la produzione e distribuzione di *hillbilly-* e *race records*.

Brunswick, Okeh, Victor, Gennett, Columbia e Bluebird, ovvero le etichette discografiche che produssero il Sacred Harp negli anni '20 e '30, iniziarono ad occuparsi di *race* e *hillbilly records* già nei primi anni '20 (Wolfe 1983, 49):

Music once designed for the parlor, the back porch, the barn dance, or the church was now the creature of the radio studio, the Victrola, the fiddling contest, or the vaudeville theater. Musicians used to playing for a local audience composed of friends and family now found themselves playing on records and on radio for unseen thousands, strangers they could not hope to know, who lived in towns and counties they had never visited.

Il primo *blues song* di Mamie Smith fu inciso nel 1920, così il primo *shape-note gospel* di James D. Vaughan debutta nel 1921 (con l'omonima etichetta Vaughan), mentre il primo disco etichettato come *hillbilly record*, di Fiddling John Carson, fu inciso nel 1923.¹⁵⁴

La tecnologia muta drasticamente fra il 1922 e gli anni '30. Il passaggio dalla registrazione acustica alla registrazione elettrica, ad esempio, avviene nel 1925 e, da quel momento in poi, gli artisti possono eseguire i loro brani direzionandosi verso il microfono, realizzando le prime registrazioni elettriche monofoniche (Millard 1995, 32). In particolare, nel 1924 la Columbia Phonograph Company sperimenta la prima registrazione elettrica sviluppata dalla Western Electric Company e nel 1925 seguì la Victor con il passaggio dal metodo meccanico a quello elettrico-ortofonico che consente l'introduzione nel mercato di un nuovo tipo di fonografo detto "Orthophonic Victrolas".¹⁵⁵

Nel corso degli anni '20 in particolare Vocalion, Victor Talking Machine Company, Okeh Records ed Emerson Records detengono il primato della distribuzione di *race records* (Ramsey 2004, 3) mentre quanto riguarda le tradizioni musicali di matrice anglosassone, altre etichette diedero vita a una serie di incisioni orientate alla produzione e distribuzione di musiche tradizionali. Dal punto di vista della

¹⁵⁴ Ho tratto queste informazioni dalle note di copertina scritte da David Warren Steel (University of Mississippi) per l'album *I Belong to this Band: Eighty-Five Years of Sacred Harp Recordings*, pubblicato nel 2006 dalla Dust-to-Digital Records di Atlanta (Georgia, USA).

¹⁵⁵ I "Victrola" furono dei giradischi commercializzati dalla Victor Talking Machine Company a partire dal 1906, subito dopo l'acquisizione del brevetto di Emile Berliner.

comunicazione vengono coniate alcune definizioni che tendono a circoscrivere i musicisti su basi etniche (*race music*), linguistiche (ad. es. *Creole* e *Cajun Music*) o religiose (*sacred folk music*) associati spesso, ma non sempre, a categorie sociali definite in base alla classe (o posizione) sociale oppure all'area culturale di provenienza (*hillbilly*, *southern music*, *appalachian music*).

Dal 1927 al 1940 si contano almeno 144 incisioni di Sacred Harp, di cui 94 soltanto negli anni 1928-1930. Dal 1930 al primo dopoguerra il mercato non si interessò più alla promozione di queste musiche, nonostante ciò negli anni '50 nacque l'etichetta privata "Denson", dell'omonimo quartetto. Mettendo per ora da parte la pubblicazione delle registrazioni sul campo effettuate da Alan Lomax e George Pullen Jackson, di cui si discuterà nel paragrafo successivo (1.3. *infra*), è utile aprire una parentesi sull'attività discografica che nel decennio 1920-1930 ha anticipato le attività di ricerca di Jackson e, in generale, qualunque tipo di accostamento specifico alle comunità musicali, alle performance e ai repertori connessi al movimento del Sacred Harp. L'assenza di interessi di carattere musicologico ed etnografico nei riguardi della musica sacra di tradizione americana è stata osservata specialmente nel primo '900 (cfr. Jackson 1933, vii).

Daniel Harlan, come G.P. Jackson, molti anni prima, ha associato questo disinteresse al fatto che la maggior parte delle comunità musicali in questione non aderisse pienamente all'idea di "popular antiquities" e perciò non riflettesse le prospettive di ricerca della gran parte dei folcloristi del tempo (1970, 7). Nel 1926 la pubblicazione di due versioni del libro *New Baptist Hymn*, una per le comunità del nord e l'altra per le comunità del sud, rappresenta lo spartiacque e l'occasione per definire ed enfatizzare ulteriormente le differenze di repertorio e di stili: un esempio è il *tune* di *Amazing Grace* che nell'edizione del nord è pubblicata col titolo *Warwick* presentandosi come un adattamento profondamente variato delle versioni più diffuse, mentre a sud è pubblicato col titolo *New Britain*.¹⁵⁶

¹⁵⁶ *Warwick* si trova in *Mason Sacred Harp* (1835, 53t), mentre *New Britain* è in *Southern Harmony* (1835, 134) due edizioni coeve, entrambe in *four-shape*, ma che già rappresentano la diversità stilistica tra le comunità del nord (Mason) e del sud (Walker). Sei anni dopo, in *Evangelical Music*, si trova *Warwick* (1841, 67b) ma non *New Britain*. La separazione persiste nelle successive edizioni di Lowell Mason del 1841, questa volta pubblicata in *round note*, e di William Walker (*Southern Harmony* 1845, 8), mentre si trovano entrambe in *Southern Harmony* 1854, 8 e 29, con l'attribuzione della musica a J. Stanley. Si trova una versione di *Warwick* attribuita a Samuel Stanley anche in *Tabor. Richmond Collection of Sacred Music*, un'edizione in *round note* pubblicata a Nashville, Tennessee (1867, 84), così come ricompare in *seven-shape* nel *Christian Harmony* di Walker (1867, 65b) probabile risorsa usata per la compilazione del *Christian Harmony* del 2010.

Nel 1922, dieci *singer* provenienti dalle comunità di Sacred Harp del Texas e del Georgia sono ingaggiati a New York dalla Brunswick Records per produrre una serie di 78 giri che di fatto rappresentano i primi documenti discografici in assoluto dedicati al *sacred harp singing*:

Sacred Harp Singers To New York. Sec-Manager J.L. Miller, of the Original Sacred Harp Record Company, of Gilmer, has been notified that the company to make the records for them are ready to give an open date for their singers as soon as they can get them to New York. Five will be sent from Texas and five from Georgia to sing the Sacred Harp songs from which they are to make. —Gilmer Mirrow.¹⁵⁷

Etichetta n. di matrice	no. registrazione	titolo / anno di edizione	no. di pagina	incipit	autore del testo	autore della musica
Brunswick 5146-A	8358	<i>Penick</i> C.M. 1844	387	<i>While traveling through the world below</i>	x	M. Sikes
Brunswick 5146-B	8359	<i>The Christian Warfare</i> 1844	179	x	x	x
Brunswick 5147-A	8365	<i>Easter Anthem</i> 1844	235	<i>The Lord is risin' indeed</i> ¹⁵⁸	Edward Young	William Billings
Brunswick 5147-B	8364	<i>Antioch</i> L.M. 1850	277	<i>I know that my Redeemer lives</i>	Samuel Medley (1775)	x
Brunswick 5150	8148	<i>New Britain</i> C.M. 1844	45	<i>Amazing grace (how sweet the sound)</i>	John Newton (1779)	attributed to William Walker
Brunswick 5150	8402	<i>Canaan's Land</i> C.M.D. 1844	101	<i>Oh for a breeze of heavenly love</i>	William Hiley Bathurst (1830)	Elisha J. King
Brunswick 5151	x	<i>Soft Music</i> 1850	323	<i>Soft, soft music is stealing</i>	x	Benjamin F. White
Brunswick 5151	x	<i>Pleyel's Hymn</i> C.M. 1850	317	<i>Sinner art thou still secure?</i>	John Newton (1779)	Ignace J. Pleyel

Tabella ricavata da Harlan 1970.

Si tratta di perlopiù di *tune* patriottici (*New Britain*), armonizzazioni di melodie plurisecolari (*Antioch*), canti di origine europea (in particolare, *Soft Music* e *Pleyel's Hymn*) e un solo *anthem* di William Billings (*Easter Anthem*). La tecnologia a disposizione non consentiva la performance di cori numerosi, ma soltanto la registrazione delle voci di un circoscritto numero di persone: «the earliest recordings differ sharply from the powerful sounds heard at today's singings. Many reflect the more informal uses of Sacred Harp music in the family circle, while others show the influence of professional gospel quartet singing» (Steel 2006, 1).

Intorno al 1922-1923 ad Atlanta (Georgia) nasce e si sviluppa la WSB, una delle stazioni radiofoniche più all'avanguardia del tempo; la città diventa gradualmente il

¹⁵⁷ Cfr. *Winnsboro Weekly News* vol. 13, no. 41, ed. 1 Friday, June 23rd, 1922, p. 4 <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph268228/m1/4/>

¹⁵⁸ Daniel Harlan sottolinea che il testo di *Easter Anthem* sia tratto dal poema *Night thoughts* di Edward Young, in particolare in *Night IV*. Ho trovato questo riferimento relativamente alla composizione *The Christian Triumph*, in Young 1798, 59-86 e in modo particolare ai vv. 270-293 (cfr. Young 1798, 68).

punto di riferimento per discografici, A&R e musicisti semiprofessionisti. Nel 1922 Charlie D. Tillman, evangelista e compositore di sessantuno anni, dirige alcuni programmi radiofonici ospitando musicisti e compositori, fra cui i Sacred Harp Singers dell'Atlanta Primitive Baptist Church, che nell'agosto di quell'anno eseguono in radio *Pisgah* e *Easter Anthem* diretti proprio dal figlio di Benjamin F. White (Wolfe 1983, 50). In questo contesto, e nei decenni 1920-1940, sono emerse le figure di Andrew Jenkins e J. Frank Smith: il primo, un pastore orbo, conduce per la WSB una serie di programmi radiofonici incentrati su *old time gospel*, dal 1923 al 1931; il secondo, J. Frank Smith, attraverso l'incontro con l'A&R Frank Walker, della Columbia Records, incide nell'aprile del 1926 con gli Smith Sacred Singers. Meno conosciuti ma altrettanto importanti in quanto elementi chiave per l'interpretazione dei processi di assimilazione di *gospel* e *old time music* nel contesto della discografia nascente, sono gli Old Southern Sacred Singers, i quali pur non essendo stati menzionati in relazione alla parentesi discografica connessa al Sacred Harp, il 10 dicembre 1926 incidono con la Brunswick Records i brani *'Tis A Picture From Life's Other Side* e *Where We Never Grow Old* (Brunswick 115-A), catalogati nell'ambito di *sacred records and hymns*, in una versione per voce maschile, chitarra e mandolino.¹⁵⁹ Nell'aprile dello stesso anno, anche gli Smith's Sacred Singers incidono *Where We Never Grow Old* per la Columbia, con accompagnamento del pianoforte (Columbia 15099-D) e nel 1936 sono ingaggiati dalla Victor per registrare una versione per duetto di voci maschili e pianoforte.¹⁶⁰

Queste incisioni hanno dei precedenti, poiché la stessa etichetta pubblica altre due registrazioni nel 1927, con Alfred G. Karnes (voce e chitarra) e nel 1932, con la Carter Family.¹⁶¹ Anche la Jenkins Family segna un contratto per la registrazione di *Land Where We'll Never Grow Old* incisa il 12 marzo 1926 e pubblicata per la Okeh nel settembre dello stesso anno.

Il brano, particolarmente diffuso tra i *seven-shape singers*, è incluso nel *Christian Harmony* (2010, 184). Il musicista, cantante e pastore battista Alfred Grant Karnes,

¹⁵⁹ Cfr. *Brunswick Records* 1927, 31.

¹⁶⁰ Gli Smith's Sacred Singers ebbero un discreto successo durante gli anni '30, registrando con la Victor e la Bluebird oltre che con la Columbia Records.
https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000031857/W142095-Where_well_never_grow_old
 Per un approfondimento dei cataloghi, si consulti l'archivio online DAHR (Discography of American Historical Recordings), <https://adp.library.ucsb.edu/index.php>

¹⁶¹ Alfred G. Karnes, *Where We'll Never Grow Old*, incisa il 29 luglio 1927, Victor, no. di matrice BVE-39740, voce maschile solista e chitarra; Carter Family, *Where We'll Never Grow Old*, incisa il 24 febbraio 1932, Victor, no. di matrice BVE-71615, trio vocale misto e due chitarre.
 v. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/113954/Moore_James_C

originario della contea di Bedford (Virginia) e residente a Corbin (Kentucky), in seguito a un annuncio del celebre A&R della Victor, Ralph Peer, svolge sei sessioni di registrazione, a Bristol (Tennessee), durante le quali, oltre alla già citata *Where We'll Never Grow Old*, incide altri brani, tra cui *Bound For The Promised Land* (Olson 2015, 263)¹⁶². Osservando generalmente il panorama culturale, molte figure chiave – da Bascom Lamar Lunsford ad Uncle Dave Macon – e gruppi come i Simmons Sacred Singers o la già accennata Jenkins Family nell'ambito di formazioni corali, hanno contribuito a vario titolo alla diffusione e alla propagazione commerciale di *sacred folk music* in ambito discografico¹⁶³.

Nel dopoguerra lo scenario connesso al folk revival sposta radicalmente la sua attenzione ad altri fenomeni e dinamiche musicali, mentre persone e gruppi musicali come lo Stamps Quartet, fondato nel 1924 dai fratelli Virgil Oliver e Frank Stamps continua l'opera di divulgazione di testi di musica in *shape-notation*. Virgil Oliver, in particolare, oltre a essere iniziatore della V.O. Stamps School of Music a Dallas (Texas), istituisce insieme a J.R. Baxter la Stamps-Baxter Music and Printing Company che diventa il punto di riferimento per la stampa e la diffusione di *shape note hymnbook* negli Stati Uniti, a partire dal secondo dopoguerra.¹⁶⁴ Di seguito, la tabella che riunisce le varie pubblicazioni discografiche dal 1922 al 1940, tratte da varie fonti.

Etichetta	Luogo delle sessioni	Artisti	Provenienza tipologia	Titoli / note	Anno
Brunswick Records	New York, NY State	Original Sacred Harp Choir ■	Texas, Georgia, coro	<i>Penick C.M.; The Christian Warfare; Easter Anthem; Antioch L.M.; New Britain C.M.</i>	1922

¹⁶² Ted Olson ha condotto uno studio specifico sulle registrazioni della Victor nell'estate del 1927 per la stesura di una voce nell'edizione dell'*Encyclopedia of Appalachia*; nell'articolo qui citato lo studioso commenta e dettaglia i rapporti tra Ralph Peer e i musicisti convenuti: «During his two-week visit to Bristol in 1927, Peer recorded 17 other music acts, including such now-heralded early country music acts as Ernest V. Stoneman, Henry Whitter, Ernest Phipps, Alfred G. Karnes, and Blind Alfred Reed. Soon experiencing commercial success with the recordings and management contracts generated in Bristol that summer, Peer returned the next year (in late October-early November 1928) to produce additional recordings by Stoneman, Phipps, Karnes, and other musicians—the already known (The Stamps Quartet) and the unknown (the African American duo Tarter & Gay). The Carter Family, Jimmie Rodgers and Blind Alfred Reed did not participate in the 1928 Bristol sessions because Peer had already contracted them to record up north in Camden, New Jersey, and in New York City.» (Olson 2015, 263-264).

¹⁶³ La Jenkins family registra *Land Where We'll Never Grow* per la Okeh, nel 1926. Nei due anni successivi, i Simmons Sacred Singers segnano un contratto con la stessa etichetta e registrano a Winston-Salem (NC) i seguenti brani: *Sleep On, Departed Ones, Why Don't You?, Mother, Oft I Think Of Thee, Bloom Brightly, Sweet Roses*, la celebre *Death Is Only A Dream* e *Hold To God's Unchanging Hand*, nel 1927 e *Lost, Precious Memories, Swinging 'Neath The Old Oak Trees, Work, Sing, Pray, The Tree Of Life* e *When Jesus Comes* nel 1928.

v. DAHR https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/101037/Simmons_Sacred_Singers

¹⁶⁴ Ad esempio, *Heavenly Highway Hymns*, un innario in *seven-shapes* pubblicato nel 1956 e compilato da Luther G. Prestley.

				<i>Canaan's Land</i> C.M.D.; <i>Soft Music</i> ; <i>Pleyel's Hymn</i> C.M.	
Okeh Records	?	Georgia Sacred Harp Quartette ■	Texas, Georgia, quartetto	<i>Wondrous Love</i> ; <i>Windham</i> ;	1924
Victor Talking Machine Company	Memphis, Tennessee	George Long and his Singers ■	?	<i>What Shall Our Answer Be?</i> ; <i>I'm Going Home To Die No More</i>	1927
Brunswick Records		Old Southern Sacred Singers	coro	<i>'Tis A Picture From Life's Other Side</i> ; <i>Where We Never Grow Old</i>	1927
Gennett Records	Birmingham Alabama	J.T. Allison's Sacred Harp Singers	coro	<i>I'm A Long Time Traveling Away From Home</i> ; <i>I Belong To This Band Hallelujah</i>	1927
Victor Talking Machine Company	Atlanta, Georgia	Hamp Reynolds's Sacred Harp Singers	trio vocale pianoforte	<i>Hallelujah!</i> , <i>Soft Music</i> , <i>Return Again</i> , <i>Fillmore</i>	1928
Columbia Records	Atlanta, Georgia	Alabama Sacred Harp Singers ■	coro	<i>Present Joys</i> , <i>Rocky Road</i>	1928
Gennett Records	Richmond, Indiana	J.T. Allison's Sacred Harp Singers ■	coro	<i>Heaven's My Home</i> ; <i>Bound For Canaan</i> ; <i>The Golden Harp</i> ; <i>Sweet Canaan</i> ; <i>Hallelujah</i> ; <i>The Heavenly Port</i> ; <i>Exhilaration</i> ; <i>Long Sought Home</i> ; <i>Murillos' Lesson</i> ; <i>Sharpsburg</i> ; <i>Old Ship of Zion</i> ; <i>Weeping Pilgrim</i> ; <i>The Loved ones</i> ; <i>Primrose Hill</i> ; <i>Esther</i> ; <i>Sweet Morning</i> ; <i>The Morning Trumpet</i> ; <i>Traveling Pilgrim</i> ; <i>Journey Home</i> ; <i>Sweet Rivers</i> ; <i>Antioch</i> ; <i>Sweet Prospect</i> ; <i>Jewett</i> ; <i>Pisgah</i> ; <i>Not Made With Hands</i> ; <i>Happy Land</i> ; <i>Penick</i> ; <i>Weeping Mary</i> .	1928
Columbia Records	Atlanta, Georgia	Daniels-Deason Sacred Harp Singers ■	coro	<i>Primrose Hill</i> ; <i>Coronation</i> ;	
Columbia Records	Atlanta, Ge	Alabama Sacred Harp Singers (J.C. Brown e Whit Denson) ■	coro	<i>Religion Is A Fortune</i> ; <i>Cuba</i>	1928
Columbia Records	Atlanta, Ge	Denson Quartet ■	coro	<i>Christian Soldier</i> ; <i>I'm On My Way Home</i>	
Brunswick Records	BirminghamAlabama	Denson's Sacred Harp Singers of Arley ■	coro	<i>Ninety Fifth</i> ; <i>The Christian Hope</i> *nota del redattore: «probably based upon the German hymn <i>Nach einer Prufung kurzer Tage</i> 1757 Christian Furchtegott Gellert» (Harlan 1970, 12); <i>Happy Sailor</i> ; <i>Protection</i>	1928
Vocalion	?	Sacred Harp Singers ■	coro	<i>Blooming Youth</i> ; <i>Lover Of The Lord</i>	

Gennett Records	Richmond, Indiana	Dye's Sacred Harp Singers ■	coro	<i>Calvary; Land of Beulah; Victoria; Bethel; Heavenly Armor; Pleyel's Hymn; New Hosanna; Olney; Amazing Grace; How Firm A Foundation</i>	1928
Okeh Records	Atlanta, Georgia	Charles Butt's Sacred Harp Singers ■	coro	<i>Lenox; Murillo's Lesson, I Would See Jesus; Promise Land.</i>	1928
Brunswick Records	Birmingham, Al	Huggins and Philips Sacred Harp Singers ●	coro	<i>Unknown; Blooming Youth; Murilla's Lesson; Shernburne; Jesus Died For Me; Not Made With Hand</i>	1928
Vocalion Records	Birmingham, Al	Huggins and Philips Sacred Harp Singers ●	coro	<i>Blooming Youth; Lover Of The Lord</i>	1928
Okeh Records	Atlanta, Georgia	Okeh Atlanta Sacred Harp Singers ■	coro	<i>Penick; Return Again; Edom; Parting Hand; Ortonville; Ninety Fifth.</i>	1929♦
Brunswick Records	New York	Old Southern Sacred Singers ●	coro	<i>Will There Be Any Stars In My Crown; Lord, I'm Coming Home.</i>	1929
American Record Company	New York	Lee Wells and His Jasper, Alabama Sacred Harp Singers ▲		<i>Roll Jordan Roll (rejected); Jackson (rejected); New Hope (unissued); We'll Soon Be There (rejected); Morning Sun (rejected); Worlds Unknown (unissued); The Morning Trumpet (unissued); Sweet Morning (rejected); All Is Well (unissued); Ninety Fifth (unissued); Ortonville (unissued); Parting Hands (unissued); Passing Away (unissued); Victoria (unissued); Anthem On The Savior (unissued); Reverential Anthem (unissued); Rocky Road (unissued). North Port (pubblicate da Jewel, Oriole, e Romeo); The Christian's Flight (pubblicate da Jewel, Oriole, Romeo e Perfect)</i>	1930
Okeh Records	Atlanta, Ge	Middle Georgia Singing Convention		<i>This Song Of Love</i>	1932
Bluebird Records		Denson-Parris Sacred Harp Singers ■		<i>Fillmore; New Britain; Conversion; The Heavenly Port; Blooming Youth; The Good Old Way; Calvary; Vain World Adieu; Ragan; Raymond; Mount Zion; The Christian's Hope; Sing To Me Of Heaven; Concord;</i>	1934

				<i>Resurrected; Reverential Anthem; Passing Away; Exhortation.</i>	
Bluebird Records	Atlanta, Ge	Roswell Sacred Harp Quartet	Fulton County, Georgia, quartetto	<i>Odem; Weeping Mary;</i> ¹⁶⁵ <i>Jubilee; White</i>	1940

■ tratte da Harlan 1970

● tratte da DAHR (Discography of American Historical Recordings)

▲ tratte in parte da Steel 2006, in parte da Russell 2004, 943

◆ Harlan 1970 riporta la data del 1928, ma recenti studi indicano il 1929, cfr. *Discography of Okeh Records 1918-1924*, R. Laird, B.A.L. Rust, B. Rust eds., (2004, 551)

Tabella delle principali sessioni di registrazione (1922-1940).¹⁶⁶

4.3. *White Spirituals nelle ricerche di George Pullen Jackson e Alan Lomax: scritti e registrazioni (1930-1960)*

George Pullen Jackson (1874-1953) è indicato fra i primi studiosi – se non il primo – ad aver compiuto studi sistematici sulla musica sacra di tradizione orale connessa al *fasola singing* e alle comunità che lo praticavano negli anni della sua ricerca (1920-1950).¹⁶⁷ pubblica i primi contributi analitici allo studio degli “white spirituals” producendo sei volumi, fra gli anni '30 e '40, in cui delinea contesti, musiche e testi in uso nei “Southern Uplands”, un insieme territoriale comprendente le aree perlopiù (ma non soltanto) rurali del sud-est degli Stati Uniti.¹⁶⁸ La sua ricerca ha una importante impronta musicologica (la sua è stata una formazione classica) oltre che etnografica, con cui ha oltrepassato l'approccio più astratto della filologia per parlare pure di pratiche, persone e, soprattutto, relazioni culturali fra comunità viventi. Prima di lui, la *sacred music* e più

¹⁶⁵ Nota di D.W. Steel: «at the end of each verse, the song is traditionally extended by bringing the parts in separately, although the precise scheme heard on this recording is no longer heard today.»

¹⁶⁶ Le informazioni sono state tratte in parte da Harlan (1970), Wolfe (1983, 55), e dalle note di copertina di David Warren Steel (2006), cfr. <http://home.olemiss.edu/~mudws/articles/Allison.htm>. Gli Old Southern Sacred Singers sono una mia aggiunta.

¹⁶⁷ Cfr. W.K. McKail 2005 *Encyclopedia of American Gospel Music*, New York, London: Routledge, Taylor & Francis Group, p. 198: «Jackson was not the first collector to notice white religious folksongs but he became their foremost student. In addition, he was unusual among folklorists of his time in gathering material from shape-note hymnbooks and for paying attention to the music of the songs. His several volumes, *White Spirituals in the Southern Uplands* (1933), *Spiritual Folk-Songs of Early America* (1937), *Down-East Spirituals* (1943), *White and Negro Spirituals* (1943) and *Another Sheaf of White Spirituals* (1952) constitute a virtual history of the singing-schools movements, the compiler and composers, and the camp-meeting compositions.»

¹⁶⁸ Cfr. G.P. Jackson 1933, 1937; dello stesso autore si leggano anche *Down-East Spirituals and Others: Three Hundred Songs Supplementary to the Author's "Spiritual Folk-Songs of Early America"*, 1939; *The Story of the Sacred Harp 1844-1944*, 1944; *A Directory of Sacred Harp Singers and Singing Conventions*, 1945; *American Folk Music for High School and other Choral Groups*, 1947; *Another Sheaf of White Spirituals* 1952.

specificamente i *folk-hymns* (in genere connessi alla tradizione musicale protestante, nello specifico di gruppi religiosi metodisti e battisti) furono investigati sotto il profilo storico-musicologico (cfr. Gould 1853, Ritter 1890, Elson 1904 *et al.*), senza tenere conto degli aspetti connessi alla performance, oppure, quando erano indagati da un punto di vista prettamente poetico, escludevano nella maggior parte dei casi proprio la musica. I contributi derivati da quest'ultimo approccio in particolare, se furono lavori molto utili per la ricerca di affinità e continuità nella trasmissione culturale in contesti specifici, d'altro canto erano privi di elementi di rimando diretto all'esperienza musicale, lasciando al lettore il compito di immaginare situazioni e sistemi più o meno complessi di relazioni culturali che si creavano con e attraverso di essa. Con le dovute eccezioni – da Cecil Sharp a Annie Gilchrist, amici e collaboratori – in linea di massima la tendenza era quella a produrre più che altro dei volumi incentrati sulla “origine” e sulle metamorfosi del testo poetico sacro, sul loro collegamento con la sfera profana e sul recupero e la trascrizione delle relative varianti, nel solco tracciato da Francis Child e George Lyman Kittredge.

Nell'ambito di studi che si è ricavato, G.P. Jackson si è affermato a suo modo come uno studioso innovativo. Nel corso del secondo '900 la sua opera ha subito un graduale occultamento e soltanto di recente si sta “riabilitando” la sua figura, attraverso una ricontestualizzazione dei suoi scritti e la produzione di analisi e osservazioni più accurate¹⁶⁹. A ogni modo gli si riconosce il merito di aver fatto luce sul *fasola singing*, quando ancora era estraneo alla maggior parte degli accademici e studiosi statunitensi, esaltando in alcuni punti la dimensione musicale, assente o poverissima in altri contributi coevi di carattere etnografico e filologico.

Nel 1933 pubblica *White Spirituals in the Southern Uplands*, con la Oxford University Press, ancora oggi considerato il testo fondativo dello studio del *sacred harp singing*.

169 Si legga la tesi di dottorato di Nancy Love Graham intitolata *The Rehabilitation of George Pullen Jackson and African American Spirituals*. Foundation House, Oxford University, The Graduate Theological Foundation (2015, 9-15): «Jackson died in 1953 and by the 1980s, his work on spirituals was dismissed as too racist to be factual. His comprehensive research on hymnody of the South is extensive and important and presented, now, as the premier study of the Sacred Harp tradition, the benchmark of Southern white church music. But this approach is also racist and careless, as these very active singing societies include many singers of both white and black religious singing traditions. The range of human emotion, often temporarily captured in song, is too fluid to be contained by the boundaries of politics, sentimentality, or territorial assumption, and too inclusive to be segregated. It is interesting to note, as well, that it is with musical contributions that those marginalized by cultural norms, are often first accepted as bona fide subscribers to society at large. (...) In Jackson's publications, his adjectives and syntax are, I propose, racist, not racist, and therefore worthy of study and credibility. At no point does he connote a position of harm neither does he assume that the white spirituals have superiority. The music comes from a tradition pre-dating the slaves and the camp meetings.»

Sin dalla prefazione al testo, Jackson lascia un breve commento sul disinteresse espresso da Cecil Sharp e Olive Campbell riguardo proprio alcuni elementi e forme dell'espressione poetico-musicale nelle comunità rurali degli stati del Sud: «the people usually *misunderstood our requirements and would give us hymns instead of the secular ballads that had survived from English and Scottish tradition. He did not want “hymns”*» (Jackson 1933, vii).¹⁷⁰ Secondo Jackson il motivo di un tale disinteresse generale – non soltanto da parte dei due ricercatori britannici – risiedeva da un lato nella mancanza di un contatto diretto con molte di queste comunità in apparenza chiuse e riservate, e dall'altro, soprattutto, nel fatto che molti studiosi ritenessero che la codificazione nella scrittura di poesia e musica rendesse priva di interesse l'intera situazione. Forse, fu un errore di valutazione escludere la scrittura (la prassi compositiva, le tecniche di arrangiamento, l'uso di notazione non standard e di forme fisse etc.) dall'osservazione e analisi delle musiche trasmesse anche oralmente. Lo stesso Jackson lamentò questa indifferenza: «students of cultural phenomena shy away from them in the belief that they are organic with “psalmody” or “hymnody,” hence not a part of folk-lore at all, not important or even interesting». ¹⁷¹ Il dialogo fra la dimensione orale e quella scritta c'era, al tempo, e c'è ancora oggi; la complessità e la mutualità fra questi due universi incuriosì, quasi un secolo fa, George P. Jackson, così più di recente stimola gli studiosi contemporanei, anche se in contesti sociali differenti e profondamente mutati. ¹⁷²

Oltre al repertorio a stampa della prima scuola di composizione del New England (First New England School of Composers), Jackson individua e raccoglie *camp-meeting songs* (*Alas, and did my Savior bleed, Amazing Grace; Awake, my soul, to joyful lays; I know that my redeemer lives; When I can read my title clear*¹⁷³ e altri, venti in tutto; cfr.

170 Corsivo mio, indica una citazione da Cecil Sharp.

171 Si legga a proposito anche il commento di Louis F. Benson, in *The English Hymn* 1915, p. vi: «Daniel Sedgwick, a self-taught second-hand bookseller of London (1814-1879), was actually the first collector of the hymn books, and to his little shop in Sun-street, Bishopsgate, used to resort so many of the editors as cared enough for the hymns they were handling to inquire into their authorship and text. And yet in a scientific age the collection and study of old psalm and hymn books, which are the remains and record of the spiritual life of contemporaneous Christians, would seem just as rational as the collection and classification of fossil shells, which are the remains and record of the animal life of contemporaneous mollusca.»

172 Cfr. Wolfe 2014: «He was trained at the Royal Conservatory of Music in Dresden, Germany, took two degrees including his doctorate from the University of Chicago, did post graduate work there and at the universities of Munich and Bonn. He was professor of German in several institutions including Oberlin College, Northwestern University, University of North Dakota, and Vanderbilt University here in Nashville from 1918 until his retirement in 1943. He was emeritus professor at Vanderbilt University until his death January 19, 1953.»

173 Cfr. Gilchrist 1928, 90, no. 38: *Shouting Victory*, dal *Wesleyan Psalmist*.

Jackson 1933, 224-230) e forme ibride a suo giudizio nate in contesti di socialità, improvvisate e soltanto dopo trascritte, «But a number of songs show no connection whatsoever with the traditional hymns. They seem to have been pieced together in toto in the camp-meeting atmosphere and made solely of the expressions and ejaculations of that environment.» È curiosa la vicenda intorno al suo ingresso nelle comunità di *sacred harp singers* e di come egli si sia trovato per puro caso a partecipare per la prima volta a un regular singing. Lì si rese conto della straordinaria complessità di quella situazione, ibrida proprio perché si muoveva più o meno liberamente fra due ambiti impropriamente tenuti separati; da un lato esprimeva elementi peculiari dell'oralità (fluidità dei *tune*, assenza del rapporto musicista/pubblico, «communal re-creation» del sapere musicale), dall'altro lato si manifestava anche attraverso le strategie tipiche della scrittura (esegesi, revisione, arrangiamento, composizione, tendenza alla standardizzazione delle forme e delle strutture), in un processo di coinvolgimento attivo di molti individui appartenenti a ciascuna comunità. Per capire tutto questo fu necessario frequentare assiduamente le comunità cantanti, condividere ogni esperienza di carattere sociale e osservare nel tempo (anni) alcuni fenomeni, specialmente quelli connessi alla scrittura musicale.

Si è rimproverato a Jackson il fatto di non aver mai fornito una definizione di cosa fossero i “white spirituals”, esordendo in *White and Negro Spirituals* con la dichiarazione «Everybody knows what a spiritual is» (Jackson 1943, 1; cfr. Barber 1979), eppure perlomeno fino alla fine del diciannovesimo secolo è stata unanimamente percepita e dichiarata l'assenza di indagini approfondite da parte di molti studiosi: «Once begun the serious study of English Hymns has proceeded rapidly enough. In the eighth edition of the *Encyclopedia Britannica* the whole subject of Hymns covered only two pages, which in the ninth edition expanded to eighteen.» (Benson 1915, vii).¹⁷⁴

Lo stesso Louis Benson spiega, «A hymn may or may not happen to be literature; in any case it is something more.». Questo “something more”, prima di Jackson, e in relazione alla musica, non è stato ricercato nella capacità di costruzione dei rapporti fra persone e gruppi cantanti, ma solo nella relazione un po' astratta tra professioni religiose, storia dei movimenti, biblio-storiografie dei compositori. In comparti stagni, perciò, lo studio

174 Benson sostiene che la mancanza di studi sistematici sull'innodia britannica, in ambito letterario, sia dovuto principalmente alla propensione a considerarla come una branca minore della poesia lirica, «Nevertheless the fact that most hymn writers are studiously ignore in the manuals of English Literature themselves seems to suggest either that the theme is a very insignificant one or else that something is wanting in the manner of its presentation. (...) The truth is that if the methods of the literary historian are not misapplied to Hymnody, they are at least inadequate.» (1915, vii-viii).

dei *folk hymn* tendeva a isolare gli elementi costitutivi di un complesso culturale molto vasto e variegato: i repertori, le aree geografiche, le scuole di musica, escludendone i protagonisti principali. Il “something more” di Benson, però, richiama automaticamente l'espressione usata molti anni dopo da Gilbert Rouget per cui, in generale, il senso della musica stia sempre in qualcosa di un po' meno banale della semplice combinazione di suoni e in questo senso Jackson ha proposto un approccio moderno allo studio del *sacred harp* in particolare nella comunità di Birmingham, Alabama.

4.3.1. “A pure accident”

Jackson racconta la casualità del suo ingresso nelle comunità di *singers* georgiane e della scoperta di alcuni *tunebook* obsoleti (1933, viii, 3):

It has been my good fortune, and good fun, incidentally, to have uncovered a goodly batch of the aged handbooks of spiritual folk-song which seem to have completely escaped all other collectors and all other diggers into American institutions. (...) My eventual learning of them was a pure accident.

Continua, più avanti, mettendo al centro le persone, le comunità e le loro attività musicali, dedicandogli espressamente questo suo primo, grande contributo:

My greatest inspiration has come from the southern “country singers,” scores of them, whom I have met at “singings” and the bigger conventions, people who seemed glad to let me sing, talk, and eat with them and become their friends. It is therefore one of my earnest hopes in sending this book out that these singers may find in it a welcome story of their beloved “science” and that some others may, through it, come to a deeper and broader knowledge of, and respect for, the American rurals and their lyric-religious folk-ways.

In questa dichiarazione, e in molte altre sparse in questo importante manuale, Jackson dimostra di applicare un metodo per l'analisi delle società alternativo alla scuola antropologica ed etnografica tradizionale del suo tempo, più vicino alle nuove correnti ma anche precorritrice – con tutti i suoi limiti – di alcuni metodi di indagine estremamente moderni, sviluppati attraverso il dialogo con i protagonisti, in cui «il ricercatore (...) si deve misurare con un terreno di ricerca costituito non solo da repertori musicali da documentare (...) ma anche da pensieri e giudizi attorno alla musica che gli possono consentire di comprendere significati, funzioni e valenze di determinate espressioni sonore (...)» (Giuriati in Pasticci 2008). Jackson perciò ha definito negli anni un rapporto intimo e amichevole con gli esponenti di alcune comunità di Georgia e Alabama e in molti casi ha orientato discorsi e promosso l'ingresso di membri che poi, nei decenni successivi, sono diventati a loro volta dei punti di riferimento per altri *singers* e gruppi a venire. Uno di questi fu Irving Wolfe, già direttore della divisione

musicale del George Peabody College for Teachers negli anni '40 e organizzatore del primo University of Michigan/Ann Arbor Sacred Harp Singing, nel 1971. In uno scritto, la figlia Charlotte racconta l'incontro del padre con Jackson e di come attraverso la sua influenza egli abbia continuato a trasmettere il proprio sapere acquisito sul campo alle generazioni più giovani, specialmente in ambito scolastico, in qualità di educatore.^{175 176}

175 Cfr. Wolfe 2014: «My father, Irving Wolfe, moved his family to Nashville in the summer of 1940 when he was appointed head of the Music Division at George Peabody College for Teachers. One of the first people he met in Nashville was George Pullen Jackson who took him to a Sacred Harp singing in Alabama. Dad recognized that Sacred Harp singing was a valuable folk tradition that should be preserved. As a specialist in music education, he was particularly interested in the Sacred Harp tradition as a wonderful example of grassroots music education in action, and he wanted his students to be exposed to this. He frequently took carloads of students to rural singings in Tennessee, Alabama, and Georgia, and from the early forties he sponsored an all-day Sacred Harp singing at Peabody College every year nearly to the end of his life in 1977. In 1948 my dad presented a program illustrating the evolution of a folk song at the Music Educators National Conference in Detroit, which consisted of a talk by Dr. Jackson, followed by Tennessee folksinger/composer Charlie Bryan singing three or four secular folk songs to his own accompaniment on Appalachian dulcimer, each folk song followed by a group of around fifty Sacred Harp singers led by Paine Denson singing the Sacred Harp tune based on the folk song. This was followed by the Peabody Madrigalians, a small vocal ensemble led by my father, singing a concert arrangement of the Sacred Harp tune. The session concluded with a general singing by the Sacred Harp singers presented to an enthusiastic audience of some 2,000 people. Some years later, Dad and Hugh McGraw presented a program on Sacred Harp at a conference of the American Choral Directors Association, which again met with an enthusiastic and interested response. And we frequently sang Sacred Harp at home, my parents, sister, brothers, and friends making a balanced group for an evening of singing.»

176 Di seguito, riporto il testo della dedica espressa da Irving Wolfe a George P. Jackson (OUR DEBT TO GEORGE PULLEN JACKSON), inclusa nei *minutes* della United Sacred Harp Singing convention del 1965, dodici anni dopo la sua morte (cfr. *Minutes of Carroll...* 1965, 50-53): «My introduction to Sacred Harp singing was through George Pullen Jackson. Twenty-five years ago he took me to my first all-day singing at the courthouse in Huntsville. There I learned the joy of singing the old songs with the genuinely friendly singers so dedicated to Sacred Harp. Dr. Jackson loved the people of the rural South because of their sturdy belief in religious freedom and their deep love for the fine old songs of Zion. At many singings I heard Or. Jackson talk informally with the class about the history of Sacred Harp singing and the meaning and significance of keeping the tradition alive. His brief talks always helped the members of the class to feel a little prouder of their fine old book and the singings which they loved so much. (...) has helped the English speaking peoples throughout the world to know about Sacred Harp as a vital part of American's musical heritage, as "a vigorously living book," as an American institution. (...) he suggested that Sacred Harpers meet together for a special "school" to consider ways of singing more effectively. With the cooperation of several leaders the session was set up in the court house at Cullman, Alabama. Dr. Jackson and I spent the previous night in the home of Ruth Denson Edwards. I remember very clearly the points which he thought should be stressed in order to bring all Sacred Harp singing up to the best that he had heard. 1. Singers should not try to sing higher than they can sing easily. 2. We tend to sing all songs in a rapid tempo, whereas tempo should be according to the nature of the song. 3. In some classes the singing is always loud, no matter what the words are about. 4. We need to watch the leaders and stay with him exactly. Too often singers around the square try to set the speed, making for a ragged pulse. 5. We should allow time for the rests, not come in ahead of them. Such was Dr. Jackson's spirit toward Sacred Harp.»

4.3.2. *Fasola Folk*

White Spirituals in the Southern Uplands è strutturato in 34 capitoli; i primi due sono un resoconto storiografico e bibliografico (*Beginning of American Group Singing in New England* ed *Early Shape-Note Singing Schools: Their Spread to the West and South*), i successivi descrivono la nascita dei *tunebook* regionali in uso negli stati centro-meridionali (*Virginia, Missouri, Kentucky* e *Tennessee Harmony*, capitoli 3-5) da cui scaturirono le raccolte *Southern Harmony* di William Walker, *The Hesperian Harp* di William Houser e *The Social Harp* di John McCurry. Questi ultimi tre, nello specifico, sono discussi in relazione alla diffusione del repertorio che confluì nella raccolta *The Sacred Harp* di Benjamin Franklin White (1844) e nel successivo *Original Sacred Harp* di Joseph Stephen James (1911) (cfr. Jackson 1933, capitoli 6-8), adottati come *tunebook* di riferimento dalla maggior parte delle comunità del sud, a eccezione dell'Alabama. Un'analisi significativa emerge nei capitoli intitolati *The Sacred Harpers* e *A Sacred Harp Singing Convention in Texas* (Jackson 1933, 100-126) in cui Jackson descrive il tipo di rapporto costituito nel tempo con i *singers* attraverso la narrazione di alcune dinamiche interne ai gruppi e atteggiamenti “meistersinger-like” da parte di alcune personalità, una fra tutte lo stesso J.S. James, «not allowing any leader “to vary in rendering music from the way it was written» (1933, 101).¹⁷⁷

4.3.3. *White and Negro Spirituals*

Dieci anni dopo *White Spirituals*, Jackson pubblica *White and Negro Spirituals*, in cui tenta di mettere in luce il tipo di continuità (un po' meno le relazioni) fra due tradizioni musicali sorte negli stessi ambienti ma sviluppatasi in forme e stile diversi. In appendice al volume vi è una sezione dedicata allo studio comparato di circa duecento melodie di cui centosedici di origine europea («organically related to the white-sung airs»), e altre cento composte da afroamericani.¹⁷⁸ Delle centosedici “white-sung”: sedici melodie

¹⁷⁷ Joseph Stephen James è stato editore, maestro di musica, revisore del *Sacred Harp* (poi *Original Sacred Harp* edition, 1911) e presidente dell'United Sacred Harp Association, sorta ad Atlanta (Georgia) nel 1904. Nello stesso anno ha pubblicato *A Brief History of the Sacred Harp*, oggi non più in stampa e posseduto dalla Sacred Harp Publishing Company.

¹⁷⁸ Cfr. Jackson 1943, 265: «There are those, I assume, who will concede without further argument that the 116 negro-sung tunes in the Comparative List and the more than that number of surely related melodies cited in the same List in the reference below the different negro tunes, are organically related to the white-sung airs on the left hand pages; but such persons will still feel that the melodic influence may have flowed from black to white. If this feeling is to be dispelled I must show white sources in the even more distant past. (...) But to make it convincing I have traced the white man's tunes back to a still more remote emergence, in the British Isles where possible and in secular song environment. For I have felt sure that singers in the Old World would be fairly free, in those early times, from the suspicion of having

proverrebbero da Isole Britanniche e Irlanda, quindi non troverebbero riscontro nell'Europa continentale, ma farebbero parte del repertorio secolare “di razza bianca” (così le definisce lo studioso); diciassette sono state composte intorno alla metà del 1800; quindici melodie contengono il chorus ma nessuna melodia preesistente o simile ad altre («no *definite* ancestry»); altre nove senza alcuna affinità con altro gruppo di melodie. In mezzo a questo centinaio, Jackson si concentra su una sessantina di *tune* adottate dagli africani americani, di cui è certa, secondo lui, l'origine britannica (1943, 265-66). L'altra metà di *tune* sarebbe stata composta dagli africani americani «in the manner that the white folk made *their* songs—by endless singing of heard tunes and by endless, inevitable and concomitant singing differentiation». Egli spiega: «Thus “singing an old song anew” is in a sense the same as “singing a new song”. This is composition.» e poco più avanti, mette in opposizione la rapidità di composizione del “*tonal poet*”, cioè del compositore e arrangiatore (“bianco”) proveniente dalle singing schools («a rare, extremely specialized individual») e la lentezza nel processo di elaborazione e sovrascrittura testuale e musicale di canti di origine britannica da parte degli afroamericani (1943, 267).

L'opera e la persona di Jackson, oggi, si colloca nel suo tempo e nel suo contesto storico e sociale; da alcune asserzioni si intuisce facilmente il motivo della sua marginalizzazione in ambito accademico, specialmente durante l'insorgenza e lo sviluppo dei movimenti civili.

Nella sua tesi di dottorato, intitolata proprio *The Rehabilitation of George Pullen Jackson*, la studiosa Nancy Love Graham ha rilevato, per contro, forme di monoculturalismo “al contrario”, nelle associazioni retoriche e nelle definizioni di “etniche” di forme e struttura della musica sacra di tradizione euroamericana (*folk hymns* > multipart) e afroamericana (*spirituals* > forme responsoriali);. Graham si è occupata in questo caso specifico di *spirituals* afroamericani -- anche se la sua prospettiva e il suo discorso di esordio potrebbero essere estesi al sacred harp singing -- e quando scrive a proposito di *The Anti-Slavery Harp* di William Wells Brown (vicino a Frederick Douglass), specifica come nessuno dei canti trascritti in quella raccolta fosse in fondo un “call-and-response” («Brown's *Harp* contains songs stronger in sentiment than any spiritual. There is no need for any interpretation here. None of them are call-and-response.») Di fatto, vi sono molteplici *camp-meeting songs* nel *Sacred Harp* di

been influenced by the singing of American negro slaves.»

Benjamin F. White (1844) e in molti altri tunebook del tempo, e sappiamo che i *camp-meeting* fossero situazioni di socialità aperte alla compresenza e compartecipazione di euroamericani e afroamericani.¹⁷⁹

Resta comunque a G.P. Jackson il merito di aver fatto luce sulla reticolarità del movimento, di aver partecipato e, a sua volta, di essere stato al tempo stesso fautore e protagonista di una rinascita del *sacred harp*. Nel processo di acquisizione di una consapevolezza della ricchezza musicale e culturale egli ha fornito ai membri delle comunità in cui ha operato gli strumenti per la comprensione di tale pregio, facendo leva su forme di negoziazione del sapere musicale proprie degli stessi protagonisti (socialità, condivisione del tempo, discussioni sulla musica, ruoli).¹⁸⁰

4.3.4. American Music

Un paragrafo di *White Spirituals* è dedicato agli Alabama Sacred Harpers. Il primo singing annuale in Alabama si svolge formalmente nel 1873 e l'Alabama State Sacred Harp Musical Association nasce nel 1909 dall'unione di vari gruppi riuniti a loro volta in convention annuali sin dal 1886. Nel 1915 è fondata la "B.F. White" Sacred Harp Musical Society of Alabama, Inc. e ciascun gruppo locale dispone di un delegato che fa

179 Cfr. Graham 2015, 32-33: «Protest folk songs have accompanied social change since at least the European Protestant reformation of the 1500s. Anti-war songs have been around longer than that, often sung side-by-side with military marching and work cadences. The hymn known today as *A Mighty Fortress is Our God*, written by Martin Luther, was the fight song of the Reformation. It has survived rhythmic alterations and translations, not to mention innumerable arrangements, choral, solo, and instrumental interpretations. Another, *The Church's One Foundation*, arose out of the social and political turmoil that was the Oxford Movement. The solid convictions within the poetry of this latter example are still effective, and it was most notably chosen for the inauguration of Justin Wilby as Archbishop of Canterbury in 2013. Suffrage rallies, union assemblies and conferences, as well as two world wars all produced call and response marching songs that often, with a little reworking, found their way into the American Civil Rights Movement. The Highlander School, in Tennessee, operated as a training ground for union organizers in the 1940s.³² Sophia Horton (1910-1956), a member of the staff and wife of the director, is credited with adapting many hymns and spirituals with new words and refrains for various social-activist rallies. These songs include *We Shall Overcome*, *This Little Light of Mine*, *We Shall Not Be Moved*, and *Hold On*. Horton took the Charles Tindley (1851-1933) gospel song, *I'll Overcome Someday*, and published it in *People's Songs Bulletin* in 1948. Pete Seeger changed 'will' to 'shall' for ease of singing; Guy Carawan (b. 1927) music director at the Highlander School tailored the tune to fit the purpose of the civil rights protests and the familiar global anthem of freedom was born.».

180 George P. Jackson a sua volta scriveva (1944, 137, nota 9): «For those readers who would like to hear *Sacred Harp* singing I give the following places and dates of a few outstanding annual conventions: United Sacred Harp Musical Association, second Sunday in September and the two days before, court house, Atlanta, Georgia. Alabama Sacred Harp Singing Convention, second Sunday in August and the two days before, usually meeting in the court house in Birmingham. Cullman County (Alabama) Sacred Harp Singing Convention, second Sunday in July and two days before, meets in the court house in Cullman. Tennessee River Sacred Harp Convention, second Sunday in July and the two days before, meets at different country churches in Laurence County, Tennessee, and Lauderdale County, Alabama. Tennessee State Sacred Harp Singing Association, first Sunday in October and the Saturday before, meets at Peabody College in Nashville. Texas Interstate Sacred Harp Musical Association, second Sunday in August and the two days before, usually meets in Mineral Wells.»

capo a una delle due associazioni sopra menzionate; nel 1929 si registrano oltre un centinaio di *annual singing* nel solo stato. Nel corso di un ventennio il movimento composto dai gruppi locali dell'Alabama meridionale si separa da quelli del nord adottando la revisione “Cooper” del *Sacred Harp*. In questo punto del suo manuale, Jackson non aggiunge altro riguardo il gruppo.

Come si è detto, verso la fine degli anni '20, in una decade di sviluppo della discografia statunitense, gli Alabama Sacred Harp Singers (del tempo) e altri gruppi locali incidono alcuni 78 giri con le maggiori etichette discografiche in un contesto sociale e culturale in trasformazione. Okeh, Brunswick, Columbia e Victor, prima (1920-30), e Folkways Records, poco più tardi (1940), danno vita, come è noto, alle prime collane di musica tradizionale, fra *race records*, *hillbilly*, *blues*, *cajun* e *spirituals*. L'individuazione accurata di un mercato discografico così specifico porta gli esponenti delle pratiche espressive di tradizione orale all'attenzione di un pubblico colto, urbano, nella maggior parte dei casi ignaro dell'esistenza di certi contesti. Mettendo più o meno dichiaratamente in campo un «divorzio tra l'indagine musicale e la ricerca storica» (Carpitella 1973, 43), e a partire dagli anni '60, in America, si inizia ad affrontare un discorso sulla qualità dell'approccio analitico attraverso le registrazioni, rispetto alla quantità di documenti sonori (commerciali, amatoriali e professionali) prodotti sia in seno alle etichette, sia nell'ambito delle attività della Library of Congress (Foss 1964, 1967; McCulloh 1967).

Già nel secondo dopo guerra nell'antologia discografica in tre doppi volumi di 33 giri, intitolata semplicemente *American Folk Music* (Folkway Records, 1952), l'eclettico curatore Harry Everett Smith (1928-1991) inserisce due tracce di *sacred harp singing* nel secondo volume “Social Music”.¹⁸¹ Si tratta della riedizione di due incisioni in 78 giri degli Alabama Sacred Harp Singers, risalenti al 1928. Nell'innovativo progetto discografico di Smith questi due brani sono preceduti e seguiti da due *lining out*. Nell'ordine perciò si trovano un *lining out* (*Oh Death Where Is Thy Sting*), due *sacred harp* (*Rocky Road* e *Present Joy*) e ancora un *lining out* (*This Song of Love*).¹⁸²

181 Cfr. Skinner 2006, 57: «In 1951, Moses Asch, founder of Folkways Records, met a bohemian record collector by the name of Harry Smith. During their first conversation, he convinced Smith to assemble an anthology from his extensive collection of rare commercial folk music recordings from the 1920s and 1930s. Smith complied for a much-needed two hundred dollar advance, and the following year, Folkways Records released the three-volume LP collection, the *Anthology of American Folk Music*.»

182 Cfr. Smith 1952, di cui lascio, qui, le principali indicazioni: n. 43 *Oh Death Where Is Thy Sting*, Rev. J.M. Gates. (1927, Victor 35789B); n. 44 *Rocky Road*, Alabama Sacred Harp Singers. (+ reed organ) Incisa a Birmingham, Alabama, 1928. Edizione originale Columbia 15274D (W146091); n. 45 *Present Joy*, Alabama Sacred Harp Singers. (+ reed organ) Incisa a Birmingham, Alabama, 1928. Edizione

Nell'ampio libretto allegato alla raccolta, Smith riporta per ciascuna traccia i riferimenti bibliografici e discografici relativi ai quattro brani, oltre ad alcune considerazioni di carattere storico e analitico. In relazione ai due brani di *sacred harp*, n. 44 *Rocky Road* e n. 45 *Present Joy* scrive:

Another method of choral singing used very early in this country. The position on the scale of each note in the melody is first sung, followed by the words from song books (in this case *The Sacred Harp*) having the notes printed in several different shapes to make identification easier, even at the present time some of the most frequently sung tunes are ones written during and before the revolutionary period. (...) Groups led by members of the Denson family singing from *The Sacred Harp* in Birmingham, Alabama, have recorded most of the limited number of 'shape note' songs that have been commercially issued. In addition to nos. 44 and 45 of this set, they recorded four sides for Columbia in 1928, four for Brunswick in 1930, and twelve sides for Bluebird in 1934. Other good groups are Daniels-Deason Sacred Harp (Columbia 1928), C. Butts Sacred Harp (Okeh 1928), Fa Sol La Singers (Columbia 1931), Middle Georgia Singing Convention (Okeh 1931), Roswell Sacred Harp (Bluebird 1939). Album n. 1 of the Library of Congress AAFS Series contains a large and varied collection made in 1942. The type of performance on this record is usually known as a 'fuguing tune'.

Non stupisce che Smith abbia creato questa particolare sequenza, chiudendola con *This Song of Love* dei Middle Georgia Singing Convention No. 1, per la quale ha scritto brevemente, non a caso: «The words of this song probably date from the 1920's but the precise method of performance quite likely preceded the 'looser' style heard in nos. 44 and 45 of this set.» In relazione alla n. 43, *Oh Death Where Is Thy Sting*, il curatore ha puntualizzato l'utilizzo del *lining hymn* «in which the leader chants a phrase (...) and the choir responds with the same line» dando come riferimento proprio *White and Negro Spirituals* di Jackson.

Per quanto riguarda le due tracce di *sacred harp*, oltre a G.P. Jackson, Smith indica *American Negro Folk Songs* di Newman I. White (1928, 112) e *Negro Spirituals from the Far South* di A.E. Perkins che a sua volta, trascrivendo *Rocky Road*, lo ha indicato come «a very old spiritual» (1922, 247):

44. ROUGH, ROCKY ROAD.

Rough, rocky road / 'Mos' don' travellin'; / Rough, rocky road / 'Mos' don' travellin'; / Rough, rocky road / 'Mos' don' travellin'; / Boun' to carry my soul to my Jesus, / Boun' to carry my soul to my Lord.

Mourners on the road / 'Mos' don' travellin', etc.

originale Columbia 15274D (W146092); n. 46 *This Song of Love*, Middle Georgia Singing Convention no. 1 (1932, Okeh 8903, W404656). Riguardo la dicitura “reed organ” e in generale all'utilizzo di organi o altri strumenti nell'ambito delle performance, ebbi nel 2012 una discussione telematica con Annie Grieshop, fondatrice dell'Iowa All-Day Singing, ricercatrice e corrispondente del Wapsipinicon Almanac, che mi specificò come questa aggiunta sia stata finalizzata unicamente alla distribuzione discografica, senza alcuna attinenza concreta con performance vera e propria.

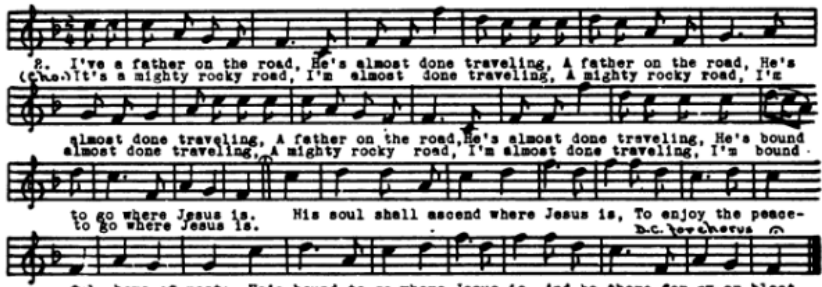
Sisters on the road / 'Mos' don' travellin', etc.

Elders on the road / 'Mos' don' travellin', etc.

Backsliders on the road / 'Mos' don' travellin', etc.

Perkins specifica che gli *spirituals* erano inizialmente creati in situazioni domestiche o durante il lavoro nei campi, per poi via via definirsi quasi esclusivamente nell'ambito liturgico e paraliturgico (*regular service* -, *class or covenant* - e *prayer-meeting songs*) e proprio in quest'ultimo contesto alcuni *folk hymns* mutarono nel ritmo e nell'uso di tempi e modi. Nella sua opinione erano avviati a scomparire poiché già in disuso in contesti di emancipazione: «They have no striking meaning for the spirit and life of the forward and intelligent groups of Negroes of to-day.» (1922, 224). Nell'anno in cui fu incisa dagli Alabama Sacred Harp Singers, *Rocky Road* non era ancora presente nel *The Sacred Harp* come in nessun altro *tunebook*, ma fu inclusa successivamente nella revisione “Denson” del 1936 (Jackson 1943, 170), di fatti, si trovano alcune varianti in Jackson, specificamente nel capitolo XV di *White and Negro Spirituals*: “The tune comparative list. One hundred and sixteen melodies of white people paired with same number of negro-sung variants”. La n. 36, *Almost Done Traveling* mostra diverse affinità sia nel testo poetico sia nella melodia.

No. 36 ALMOST DONE TRAVELING
Pentatonic, mode 3



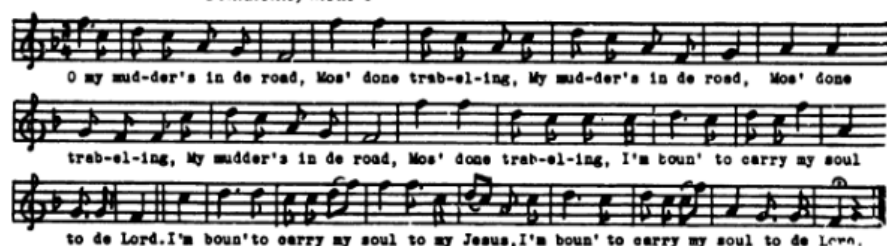
I've a father on the road, He's almost done traveling, A father on the road, He's
(c.h.e.) It's a mighty rocky road, I'm almost done traveling, A mighty rocky road, I'm
almost done traveling, A father on the road, He's almost done traveling, He's bound
almost done traveling, A mighty rocky road, I'm almost done traveling, I'm bound
to go where Jesus is. His soul shall ascend where Jesus is, To enjoy the peace-
to go where Jesus is. b.c. New Chorus
ful home of rest; He's bound to go where Jesus is And be there for-ev-er blest.

From the Alabama 1936 edition of the *Sacred Harp*, p. 294.

58. Riproduzione digitalizzata del *tune* di *Almost Done Traveling* in Jackson 1943, 170.

La variante successiva (n° XXXVI, v. fig. 59), *Almost Done Traveling*, è già presente in *Cabin and Plantation Songs* (Fenner 1874, 215) sotto il titolo *Most Done Travelling*

No. XXXVI ALMOST DONE TRAVELING
Pentatonic, mode 3



59. Riproduzione digitalizzata del *tune* di *Almost Done Traveling* nella trascrizione di Fenner apparsa in *Cabin and Plantation Songs* (1874, 215), come pure in altre raccolte similari (cfr. Jackson 1943, 171).

Sembra perciò che in questo caso si sia verificata un'assimilazione diretta del repertorio afroamericano da parte delle comunità di euroamericani.

Fenner scrive in prefazione al suo volume: «Another obstacle to its rendering is the fact that tones are frequently employed which we have no musical characters to represent.»; il problema, individuato e sorpassato da Harry Smith, perciò, era il limite costituito dall'obsolescenza del metodo estremamente semplificativo della trascrizione musicale, che riduceva caratteri e peculiarità performative più evidenti nelle registrazioni sonore.¹⁸³ Questa difficoltà è segnalata anche da Charles Seeger in relazione alla commercializzazione delle raccolte di *folk songs* (Seeger 1951, 523):

Commercial publications of the selected collectanea of trained folklorists has become so much the rule in the United States today that the scholarly music notation (for example, the Lomax's *Negro Songs as Sung*

183 Durante un'intervista con John Cohen, Harry Smith esprime la sua sfiducia nei libri come oggetti della conoscenza, scorrendo sui limiti imposti dalla stampa, specialmente per ciò che riguarda la trascrizione musicale. La sua opinione era che i libri fossero incompleti e obsoleti rispetto alla qualità delle informazioni in essi contenuti: «It has something to do with the desire to communicate in some way, the collection of objects. Now I like to have something around that has a lot of information in it, and since then, it seems to me that books are an especially bad way of recording information. They are really an outmoded thing. Books aren't very old anyhow – Gutenberg wasn't that long ago. Now everybody is tossing paper in such masses that it's all over the street. So I've been interested in other things that gave a heightened experience in relation to the environment. (...) So I'm interested in getting series of objects of different sorts. It's a convenient way of finding information. For whatever use. It does seem apparent, since I started collecting records, that there are definite correlations between different artistic expressions in one particular social situation, like a consistency in small lines in aboriginal Australian art. And the music is the same thing, short words. It may be connected with language. My recent interest has been much more in linguistics than it has been in music, because it's something that can be satisfactorily transcribed, whereas I haven't seen satisfactory transcriptions of music.» (Singh 1999, 79). In risposta alle domande di John Cohen sull'adeguatezza delle trascrizioni musicali Harry Smith risponde: «There is no interest in it. The needs of folk music are met by nothing more than reprints of earlier books on the subject. Occasionally there is a good book with good transcriptions from American Indians or Africa. It depends on the cultural contact, the reason for doing the thing. By the time that phonemics had been developed to the point that it would have been possible to transcribe folk songs, there was no moneymaking reason to do it, for after all, the purpose of making books on folk songs is to make money. Everybody has to eat. We're all trapped in a social system where you have to do something to provide food and shelter.» (Singh 1999, 80).

by Leadbelly and *Our Singing Country*) are practically taboo. (...) Simplicity has become the prime criterion of the music-text.

4.3.5. George P. Jackson e Alan Lomax: Alabama Sacred Harp Singing Convention 1942

Dalla metà degli anni '30 John e Alan Lomax condussero una serie di ricerche e campagne di documentazione sonora negli stati del Sud producendo delle raccolte per l'Archive of American Folk Song (Library of Congress), in particolare qui segnalò *Negro Religious Songs and Services* a cura di B.A. Botkin (AFS L10, 1934-42) che precede di un numero *Sacred Harp Singing* (AFS L11, 1942), curata proprio da G.P. Jackson. Quest'ultima raccoglie delle registrazioni svolte insieme ad Alan Lomax nell'agosto 1942 durante la trentasettesima convention annuale dell'Alabama Sacred Harp Singing Convention a Birmingham (AL). L'anno successivo Jackson e Lomax pubblicano per la Library of Congress *Album XI: Sacred Harp Singing: from the Archive of American Folk Song* in cinque dischi (nella collezione Folk Music of the United States). Le raccolte precedenti, *Afro-American Spirituals, Work Songs, and Ballads* (AFS L3, 1933-1939) e *Negro Religious Songs and Services*, già colgono la pluralità espressiva e il mutuo scambio fra afroamericani ed euroamericani, dagli *spirituals* «ante-bellum type, sung with great purity of style by three rural singing leaders in Alabama»¹⁸⁴ allo stile delle *disaster ballad* in ambito religioso.¹⁸⁵

Sacred Harp Singing, pubblicata nuovamente nel 1977, è presentata da un lato come la continuazione di questa serie, dall'altro come un documento capace di inaugurarne una nuova, tutta dedicata a questo specifico genere. Il disco contiene 3 *anthem*, 12 *fuging tune* e 4 “*straight hymn*” (v. tabella). Wayne D. Shirley, al tempo bibliotecario della divisione musicale della Library of Congress, spiega nella sua introduzione che le note e

184 In particolare per la traccia 12b, *Run, Old Jeremiah* (cantata da Joe Washington Brown e Austin Coleman a Jennings, Louisiana, 1934) Alan Lomax descrive il “ring-shout”, un tipo di performance vocale e coreutica svolta in cerchio, in senso orario, con battimani «in complex counter-rhythms» e specifica: «This religious dance was universal in the days of slavery, and it was a serious part of religious observance for the Negroes. There were various strict rules. For instance, the participants were not supposed to cross their legs as they danced; such a step would have meant that they were dancing and not “shouting.” Dancing, according to their newly acquired Protestantism, was “sinful” and taboo for church members. The “ring-shout” on this record was made in rural Louisiana, where the community had recently reintroduced the ring-shout as a means of attracting and holding in the church the young people who wanted to dance. (...) Since instruments were tabooed, the singing orchestra provided the music.» (cfr. Lomax 1942, foglio 4).

185 Cfr. *Wasn't That a Mighty Storm* eseguita dal predicatore Sin-Killer Griffin e dalla congregazione dei prigionieri della Darrington State Farm, a Sandy Point, Texas. Il canto è stato registrato da John A. Lomax nel 1934 e in seguito pubblicato in AAFS L10 (v. *infra*, p. 455, *Riferimenti discografici, Archive of American Folk Song* 1943, 6 n° 48b).

i commenti di Jackson allegati risultano incompleti venticinque anni dopo, e che le registrazioni, sebbene fossero diventate un classico, necessiterebbero di note aggiuntive, come nel caso di *Heavenly Vision* (B7) un *anthem* senza “fasola” introduttivo né intonazione:

The singers dispensed with the preliminary sing through because of the length and familiarity of the composition; and, as the piece starts with the tenor alone, Paine Denson simply slams into the first measure and lets the other join in as they may (most of the tenors are in by the second note).

In questo passaggio, Shirley descrive rapidamente la prassi del coro di escludere il *fasola* nel canto degli *anthem*. In effetti in *White Spirituals* Jackson dice poco riguardo l'apprendimento dei canti dal punto di vista dei *singers* nel contesto delle *singing schools*, specie in relazione a brani molto lunghi e complessi, quali gli *anthem*, che si distinguono nettamente dal resto del repertorio per molti elementi. Egli accenna qualcosa quando scrive di Absalom Ogletree («patriarchal singer and composer»), il quale era capace di cantare *Claremont* («a famous five-page anthem») senza leggere dal libro (1933, 91), e ne parla nel capitolo dedicato alla classificazione dei canti, descrivendo la difficoltà di classificarli a partire dalla distinzione primaria tra *sacred* e *secular* (1933, 206-207).

I must confess to a feeling of partial failure in my attempt to classify these songs as “folk” and “art” products. I have found elements of both types in profusion and in confusion. Some songs have been found to be clearly of the folk variety, other are pure art products, and many float in the limbo between the two. Also, the common distinctions, “sacred” and “secular,” do not always apply. Religious elements are found in songs that are predominantinglt worldly, and vice versa. Indeed, the songs of the fasola folk are like their talk, with religion tingeing one as the other. They have not, like the urban folk, relegated their religion to one day or one hour in the week and to one place, the church. (...) the anthems, pieces of considerable length and variety which included solo and duet passages for the different voices. These anthems were looked upon as the musical high points of the fasola folk, the masterpieces of their art. There were a dozen or so of these at the end of each book, and from book to book the group of anthems was much the same. Omnipresent compositions of this sort were “Easter Anthem” (Billings), “Heavenly Vision” (French), “Judgment” (“Mr. Morgan”), “Funeral” (Billings), “Rose of Sharon” (Billings), “Clarement,” “Ode on Science” (Sumner), and “Creation” (Shumway).

***Sacred Harp Singing* (AAFS L11), a cura di G.P. Jackson, registrazioni di A. Lomax.1977**

Titolo	Tunebook	Commenti
A1 Windham	James1911, 38; <i>The Sacred Harp</i> 1991, 38b Walker 1835, 48t	Jackson evidenzia l'aumento del sesto grado e l'abbassamento del settimo da parte dei <i>singers</i> a prescindere da quanto sia scritto sul testo, in cui al contrario è segnalato il re# ma non il do# (il brano è indicato in Mi minore nell' <i>Original Sacred Harp</i>). Anche nel <i>Southern Harmony</i> 1835, in Fa minore, il mi è naturale. Oggi si esegue per come è

		scritto sul testo.
A2 Mear	James 1911, 49; <i>The Sacred Harp</i> 1991, 49b Walker 1835, 24b	-
A3 Wondrous Love	James 1911, 159 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 159	Variante di <i>Captain Kidd</i> (ballad). Jackson la cita più e più volte in <i>White and Negro Spirituals</i> specificando l'impiego del modo dorico (o scala minore naturale).
A4 Lover of the Lord	James 1911, 124 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 124	Jackson lo definisce un “gospel hymn” con «the infectious chorus without change. Songs like this show that the <i>Sacred Harp</i> folk were not completely immune to the gospel hymn virus which was in the air during the last half of the nineteenth century.» Non aggiunge altro ad esempio in relazione alle dinamiche. Il chorus è segnalato in Jackson 1943, 147 e fu già riprodotto in <i>Down-East Spirituals</i> , no. 245. Già presente in <i>tunebook</i> di <i>sacred harp</i> , Jackson segnala anche il testo <i>Plantation Melodies</i> «probably Tennessee-sung, 1882, no. 19». Il <i>tune</i> è utilizzato anche in altri ambiti (v. Carole Dawn Reinhart and the Brass of Salvation Army).
A5 Montgomery	James 1911, 189 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 189-190	<i>fugin' tune</i>
A6 Northfield	James 1911, 155 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 155 Ingalls 1805, 135. <i>Christian Harmony</i> 2010, 89	<i>fugin' tune</i> , In <i>White and Negro Spirituals</i> , Jackson narra la vicenda intorno alla scrittura della melodia per questo «well-known hymn» (1943, 70). Jeremiah Ingalls (1800) compose questo e altri brani nel suo <i>Christian Harmony</i> (1805). In seguito <i>Northfield</i> venne inserita nel <i>Christian Harmony</i> (Walker) e in altre raccolte del tempo «And while long since forgotten in the region where Ingalls fiddled, fished, and fugued, it is still going strong among the legions of <i>Sacred Harp</i> singers in the southern fa-sol-la song belt.» (1943, 70). Jackson fornisce alcune informazioni sul contesto di scrittura e pratica specificando tre diverse situazioni al tempo di Ingalls: le “respectable meeting house”, per il canto dei vecchi salmi di Watts, le “singing schools” e le riunioni di “country dissident” in contrapposizione al primo gruppo (1943, 68-69): «represented a rebellion (...) The two movements (the singing schools and the country dissident), though differing in emphasis, methods and materials, were thus in a sense parallel. (...) Their differing emphasis is nowhere more evident than in their song materials.».
A7 Mount Zion	James 1911, 220 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 220	«One might suspect that it was originally a hunting song» (Jackson, AFS L11, 10).
A8 Milford	James 1911, 273 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 273	Generalmente le fughe si sviluppano a partire dal chorus, questo è uno dei pochissimi casi in cui la <i>fugin' tune</i> si presenta all'inizio.
A9 Stratfield	James 1911, 142 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 142	Segnalato da Jackson come uno dei tanti brani in modo minore eseguito con il sesto grado aumentato (<i>Dorian Mode</i>), non segnalato nel testo ma diffuso

		nella prassi «It is printed in F-minor but sung in the Dorian mode (notice the raised sixth on the last syllable of “eternal”)». Anche in questo caso, alcuni gruppi contemporanei europei non alterano il sesto grado naturale, seguendo il <i>tunebook</i> .
A10 Evening Shade	James 1911, 209 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 209	Nelle note Jackson specifica di non conoscere il compositore di questo <i>tune</i> , ma nell'edizione del <i>Sacred Harp</i> (1991) è segnalato Stephen Jenks, <i>singing school master</i> negli stati di Connecticut, Massachussets e New York (Steel 2010, 127).
B1 Ballstown	James 1911, 217. <i>The Sacred Harp</i> 1991, 217 <i>The Hesperian Harp</i> 1848, 25 James 1835, 162	Jackson: «This song is here intoned by a male singer as is usual when a woman leads». La musica è di Nehemiah Shumway (1809), compositore, maestro, agricoltore originario del Massachussets, autore di <i>The American Harmony</i> 1793 (in “round notes”).
B2 Edom	James 1991, 200 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 200 <i>The Hesperian Harp</i> 1848, 77 Walker 1835, 177	Jackson indica il compositore John Cole (cfr. <i>Original Sacred Harp</i> , 200 «about 1800 (...) it is supposed that he composed this tune and first published it about 1809.»), ma le più recenti revisioni attribuiscono la composizione di questo <i>anthem</i> a Elisha West (1797)
B3 Fillmore	James 1911, 434 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 434	Al contrario degli “ <i>straight hymn</i> ” nelle <i>fugin' tune</i> non si percepisce una particolare melodia al Tenor, ma il pezzo è costruito sulla base di relazioni fra voci e registri.
B4 Sardis	James 1911, 460 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 460	Questa <i>fugin' tune</i> è stata composta da Sarah Lancaster nello stile georgiano del diciannovesimo secolo (Jackson)
B5 Mission	James 1911, 204 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 204 Walker 1835, 96	Jackson specifica che si tratti probabilmente di una <i>religious ballad</i> : «The religious ballads, being by nature one-singer pieces, did not fit well into the four-part musical setting offered by <i>The Sacred Harp</i> .»; il testo è presente in un centinaio di <i>hymnal</i> senza riferimenti musicali.
B6 Vain World Adieu	James 1911, 329 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 329 Walker 1854, 182	L'autore della musica è Edmund Dumas (1856), ma Jackson ne riporta una versione in <i>Spiritual Folk Songs of Early America</i> (1937), no. 6, <i>Sailor's Home</i> indicando come fonte l'edizione del <i>Southern Harmony</i> di William Walker del 1856 e specificando che il <i>tune</i> di Dumas sia a sua volta una variante dell'irlandese <i>Rocks of Pleasure</i> . La composizione di <i>The Sailor's Home</i> nell'edizione del <i>Southern Harmony</i> è di William M. Caudill e dello stesso William Walker. Jackson indica un'altra versione in <i>The Revivalist</i> di Joseph Hillman (1869, 196, no. 396), intitolata <i>Sonnet</i> .
B7 Heavenly Vision	James 1911, 250 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 250 Carden 1820, 181 Walker 1835, 206 Walker 1854, 206	In <i>White Spirituals</i> Jackson attribuisce la composizione a Jacob French (1933, 207). Nel progetto discografico curato insieme a Lomax l'attribuisce a William Billings. L'edizione <i>The Sacred Harp</i> 1991 attribuisce a French la paternità di questo <i>anthem</i> (in <i>The Worcester Collection</i> 1796).

B8 David's Lamentation	James 1911, 268 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 268 Carden 1820, 162 Walker 1835, 189 Walker 1854, 213	Composta da William Billings. Si tratta di un <i>anthem</i> concepito in forma breve, come un <i>psalm tune</i> con una forte propensione allo stile contrappuntistico europeo adottato da alcuni compositori americani di fine Settecento della “First New England School” (cfr. Steel 2010, 8, 44-45).
B9 Sherburne	James 1911, 186 <i>The Sacred Harp</i> 1991, 186 <i>The Hesperian Harp</i> 1848, 74	Classificata forse impropriamente come <i>anthem</i> (il terzo e ultimo in questa pubblicazione). In <i>White Spirituals</i> Jackson associa il <i>tune</i> di Sherburne a un riadattamento per quattro parti di <i>The Vale of Rest</i> di Mendelssohn (1933, 171). In AFS L11, come in <i>Sacred Harp</i> 1991, la musica è attribuita a Daniel Read sul testo di Nahum Tate (autore insieme a Brady di <i>A New Version of the Psalms of David in Metre</i> , 1696). La melodia è quella tipica di un <i>folk-carol</i> natalizio. Assente in <i>Southern Harmony</i> 1834 perlomeno sotto lo stesso titolo; presente con lo stesso titolo in <i>Southern Harmony</i> 1854, ma si tratta di tutt'altro brano.

Un aspetto su cui si è soffermato Jackson è il carattere di autonomia di testi e musiche nel *sacred harp* che dipende principalmente dall'utilizzo (non esclusivo) del “common metre”: «the hymns of Watts were written in standard metrical patterns, allowing them to be sung to many tunes, so the earliest type of hymn tune represented in the Sacred Harp is one written to a set rhythmic pattern, capable of being sung to any text written to fit that pattern.»

Un brano in “common metre” in teoria può essere adattato a un qualsiasi altro hymn tune composto sulla base di questa stessa struttura ritmica, ma non vuol dire ciò che accada nella pratica, poiché le modifiche del testo scritto (sia poetico, sia musicale) sono soggette, ancora oggi, a un processo di revisione da parte di comitati. L'ordine e il raggruppamento dato, la suddivisione del disco in *straight hymn/fugin' tune/anthem* non descrivono struttura e svolgimento tipici di una convention o un all-day, perlomeno nel presente, durante i quali è estremamente raro che si canti un numero superiore a due *anthem* specie se consecutivi, poiché sono molto impegnativi e richiedono, oltre la conoscenza accurata del testo musicale, una particolare complicità e conoscenza reciproca fra gli elementi del coro. Il disco riflette più che altro l'idea di Lomax di organizzare un prodotto discografico che rappresentasse un documento-progetto di carattere conoscitivo, non la presentazione al grande pubblico dello svolgimento di una convention di *sacred harp*. Mancano, inoltre, i brani “chiave” che generalmente danno il via o concludono una convention: *Holy Manna* e *Parting Hand* e altro.

Lo stesso David Warren Steel puntualizza, oltre a ciò, che la maggior parte delle

incisioni discografiche di *sacred harp* prodotte tra gli anni '30 e gli anni '50 presentino piccoli gruppi dai tre ai dodici elementi, per questioni di qualità della registrazione e le convention sono momenti di grande aggregazione, che prevedono la presenza di un numero ben superiore di persone:

Several factors may explain why these early recordings tend to reproduce more closely these smaller, informal settings rather than the mass community singing. Early recording methods, especially those employed by portable studios, required that all musicians had to be in roughly the same location, near a single microphone. Southern audiences were already familiar with a cappella gospel quartets, and with family groups such as the Carters and Stonemans, who sang in harmony and accompanied themselves on various instruments. Earlier recordings of Sacred Harp music are almost always small groups of three to perhaps twelve singers, and are often accompanied by piano or other instruments. Brief songs are often extended by adding additional verses, to fit the optimum length of a ten-inch recording. In one respect, however, they adhered to a traditional performance practice: before singing the words, the singers nearly always sang the music using the four singing syllables (fa sol la and mi).¹⁸⁶

4.3.6. “*Southern Journey*”

Nel 1960 Alan Lomax pubblica un LP intitolato semplicemente *White Spirituals*, un prodotto discografico che raccoglie le registrazioni svolte durante una ricerca individuale (Jackson morì nel 1953) svolta a Fyffe, Alabama, il 12 settembre 1959 durante la United Sacred Harp Musical Association Convention.¹⁸⁷ Nello stesso anno, Lomax e la sua assistente Carla Rotolo pubblicano per la Prestige International Series l'album *All Day Singing from “The Sacred Harp”*, il settimo di dodici LP della serie *Southern Journey*.

In una lettera del 10 ottobre 1975, indirizzata a Buell E. Cobb, Lomax descrive una situazione completamente diversa rispetto a quella osservata negli anni '40 insieme a Jackson, e gli propone, in qualità di rappresentante della comunità di *sacred harp singers* di Birmingham, di aprirsi alla possibilità di collaborare con enti governativi per favorire l'introduzione del *sacred harp* nelle scuole

I feel that you approach the state education people to have Sacred Harp taught in the schools especially in those counties where its singers are still active, in addition to the regular music programs. The Endowment has a program for paying artists to come into the school, so that the patterns of culture that are local, rather than national, can be supported right at the community roots. If Governor Wallace has

186 *Religion Is a Fortune: Sacred Harp Singing* (County CO-3532, 2004), essay, liner notes.

187 Cfr. Atlantic Record Label, Southern Folk Heritage Series, Atlantic SD-1349. «I had the great honor and good fortune to make two recordings visits to Sacred Harp Sunday singings, the first with Dr. Jackson and the second on my own». cfr. Lomax, Alan. 1975. *Alan Lomax Collection, Manuscripts, Sacred Harp*. [Manuscript/Mixed Material] Retrieved from the Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms160402/>.

been interested in your music, it seems to me that you have a good basis for going into the state department of public education and making certain that the highschoools in the localities where Sacred Harp is still a tradition wil receive these local singing teachers with enthusiasm and use them to the hilt. I think this is one way to get a substantial subvention of the actual art of the singing and to get it to the young people who can carry it on and deserve it. The state of Alabama should apply to the NEA for money to support Mr. McGraw and a small staff of organizers to promote Sacred Harp all over the Southern region.

Oltre a ciò, Lomax prospetta a Cobb la possibilità di creare programmi radiofonici e televisivi appositamente dedicati al *sacred harp* specificando: «There is no particular reason that the Sacred Harp singing style could not be taught by the tube, and there is no better program for the state educational television network than a year-round lesson in the Sacred Harp style (...)»¹⁸⁸

In una corrispondenza precedente con il direttore del “National Endowment for the Arts”, Alan Jabbour, Buell Cobb riferisce, parlando anche a nome di Hugh McGraw, una serie di considerazioni molto significative sullo stato del *sacred harp*; da un lato, egli fa luce sul carattere di apertura delle comunità con l'obiettivo di raccogliere più fedeli o entusiasti attraverso la messa a punto frequente di *singing school*, workshop e *camp*; dall'altro, però, sembra voler tutelare i protagonisti della tradizione, da un eventuale impatto mediatico:

Now, as you say, having a song book doesn't make one a singer. (...) Sacred Harp music is of course an idiom, and also a discipline. To be able to enjoy it usually requires an understanding of that idiom--or at least a sympathy for it. And to be able to sing it means that one must acquire the discipline--the discipline of reading music, of singing strong, unconventional harmonies, of negotiating difficult fugal patterns. And then, while trained musicians could quickly adjust to these things, there is the singing of the fa sol la's, a shibboloth that no one but a long-time practicioner can demonstrate with any glibness. But it's more than just a matter of being able to do it.¹⁸⁹

Nella stessa lettera, Cobb fornisce alcuni dati e considerazioni sulla graduale decrescita delle *sacred harp singing session* annuali negli stati del Sud (nel 1975 ne conta circa seicento) per spiegare il ruolo assunto da Hugh McGraw nel gruppo e la sua offerta di supporto alle comunità di Georgia e Alabama attraverso l'organizzazione di lezioni di musica e canto dedicate ai giovani:

Young people are not attracted to a type of singing carried on, predominantly, by older people with weaker voices. And without a periodical infusion of youth, the singing inevitably gets weaker. (...) Sacred Harp singing was once a county function in many areas of the South. County courthouses in any number

188 *Idem*, lettera del 10 ottobre 1975, da A. Lomax a B. Cobb.

189 *Idem*, lettera del 3 aprile 1975, da B. Cobb ad A. Jabbour, foglio 44.

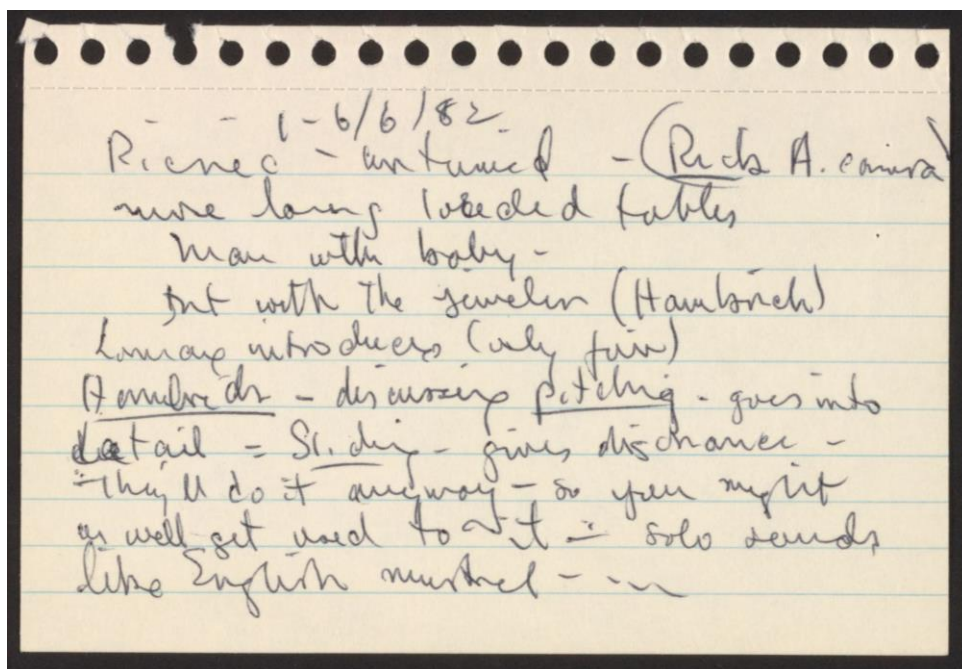
of cities and towns -- from Newnan, Georgia, to Birmingham, Alabama -- had an annual Sacred Harp singing. For one day (or sometimes a two-day session) the singers took over the courtroom (the altos perhaps in the jury box) and made their music. This has almost disappeared today. (...) In many of these communities Sacred Harp singing has disappeared completely.¹⁹⁰

Da questo carteggio si deducono due modi diversi di concepire l'impegno per la rivalutazione e l'espansione del *sacred harp*, da un lato il suggerimento di Alan Lomax di connettersi ai mezzi della comunicazione di massa, principalmente la televisione e la radio; dall'altro la richiesta di Cobb di rinforzare semmai l'azione locale e circostanziata («It occurs to me that it might be appropriate and worthwhile to try to reinvigorate the Sacred Harp at the township or county level»). In questo senso, le differenze di approccio metodologico fra Jackson e Lomax, nelle ricerche individuali, furono agli antipodi. Fra il 1978 e il 1991, Lomax lavora al progetto “Appalachia”, parte del più ampio programma “American Patchwork” col quale intendeva documentare la vita e le musiche delle periferie montane del sud-est. Fra i documenti manoscritti e dattiloscritti riguardanti il *sacred harp*, conservati presso la Library of Congress, si trovano moltissime indicazioni di carattere tecnico riguardanti più che altro la post-produzione per gli audiovideo¹⁹¹, mentre molti altri sono appunti scritti a mano durante lo svolgimento del singing, fra note tecniche, trascrizione dei titoli e brevi considerazioni personali, a margine di ciascun canto, sulla performance e sulle persone convenute.¹⁹²

190 *Idem*, fogli 45, 46.

191 Lomax, Alan. 1978. *Alan Lomax Collection, Manuscripts, American Patchwork, -1991, Appalachian Journey, Sacred Harp.* to 1991. [Manuscript/Mixed Material] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms080416/>.

192 Lomax, Alan. 1978. *Alan Lomax Collection, Manuscripts, American Patchwork, -1991, Appalachian Journey, Sacred Harp.* to 1991. [Manuscript/Mixed Material] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms080414/>.



60. Riproduzione digitalizzata di un appunto manoscritto di Alan Lomax, facente parte della Alan Lomax Collection, Manuscripts, American Patchwork 1978-1991 posseduta e digitalizzata dalla Library of Congress (immagine 29 di 109).¹⁹³

4.4. Tra ricerca sul campo e discografia (1950-60)

L'emersione di ulteriori indagini intorno alla *sacred music* di tradizione ha messo in evidenza, una pluralità di situazioni, contesti e tipologie di esecuzione («vocal art of rural people», cfr. Wicks 1989, 59) portate all'attenzione di un pubblico più vasto. A eccezione della parentesi legata alla ricerca di G.P. Jackson e alle prime indagini sul campo, gli sviluppi e i processi di ibridazione musicale sono stati poco indagati sotto il profilo analitico se non ignorati dalla gran parte di folkloristi, musicologi ed etnografi della generazione precedente (cfr. Jackson 1933, vii-viii).¹⁹⁴ Attraverso Jackson, fra gli anni '50 e '60, la Folkways Records si impegna in una serie di pubblicazioni discografiche di carattere divulgativo della musica sacra di tradizione. Una delle prime, nel 1951, è l'LP *Old Harp Singing*, contenente un piccolo corpus di registrazioni di Sam Eskin effettuate in Tennessee e corredate da un libretto di commenti scritti dall'etnomusicologa Sidney Robertson Cowell.¹⁹⁵ Si tratta di registrazioni sul campo

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ Fanno eccezione in questo contesto di studi i lavori di pochi esperti tra cui Gilchrist 1928 e John Work 1940.

¹⁹⁵ Sam Eskin (1898-1974) fu un folklorista ed etnomusicologo che collaborò con la Folkways Records (e successivamente con lo Smithsonian). Le sue numerose registrazioni sul campo sono conservate presso la Library of Congress, American Folklife Center, che fra le altre cose custodisce un archivio dei suoi manoscritti, in cui vi sono alcune annotazioni relative al lavoro svolto con gli Old Harp Singers of Eastern

svolte durante un meeting degli Old Harp Singers of Eastern Tennessee riuniti per cantare dal *tunebook* in notazione *seven-shape New* intitolato *Harp of Columbia* (1921). Nella chiosa introduttiva, Robertson Cowell ha introdotto il gruppo che in occasione delle registrazioni contava diciassette membri (*Introduction and notes on the recordings*, 1951) specificando come i “white spirituals” presenti nell’album fossero parte di un gruppo ben maggiore di altri canti (fra *religious folksong* e *fuging tune*) appartenenti alla tradizione musicale del sud-ovest degli Stati Uniti.

(...) They are accustomed to meet on one or two Sunday afternoons a month to sing songs that were printed in the shaped notes around the middle of the nineteenth century. Such meetings are announced at church services of several denominations around the countryside, and they bring together anywhere from twenty-five to two hundred people, toddlers to great-grand-parents in their eighties, in a kind of musical prayer meeting. Once or twice a year, singing conventions, or “big singings”, combine all the singers from a larger area, two or three counties, perhaps. And smaller family groups, like the one recorded here, may meet on an occasional week-day evening in private homes.

Nel 1955, Moses Asch, fondatore della Folkways Records, produce *Music from the South* (voll. 6 e 7), contenente una serie di registrazioni sul campo realizzate principalmente in Alabama, Louisiana e Mississippi, a cura di Frederick Ramsey: tra queste in particolare spiccano alcuni titoli condivisi con l’ambiente musicale del movimento del Sacred Harp, nello specifico *Most Done Travelling* (vol. 6; v. la già menzionata *Rocky Road*, cfr. 1.3.4., *infra*), *Where I Can Read My Title Clear* e *Am I a Soldier of the Cross?*.¹⁹⁶ Ramsey ha precisato nel libretto che a eccezione di *Dark Was*

Tennessee (cfr. Smolek, Baughman, Aplin, Isaac 2004, 31, folder no. 259). Sidney Robertson Cowell (1903-1995), invece, lavorò come assistente di Charles Seeger, direttore al tempo della Music Unit, Special Skills Division (KL), a Washington DC. Le sue ricerche si svolsero in Virginia, Arkansas, Tennessee e Carolina del Nord. L’anno successivo avviò una vasta campagna di registrazioni di musiche svedesi, lituane, norvegesi e finlandesi durante il quarto Chicago National Folk Festival; di musiche della tradizione serba, finlandese e gaelica presenti in Minnesota e numerose indagini in California che la tennero impegnata fino al 1940. Figura sulla cui marginalizzazione anche per questioni di genere si è discusso sporadicamente negli ultimi anni (Ní Chonghaile 2013), può essere significativamente riassunta attraverso il suo stesso, breve, racconto in terza persona, apparso in un documento inedito: «SRC is a Californian whose adventures as a “government song woman” in pursuit of folksongs would fill several books. Before she married the composer Henry Cowell in 1941, she had worn out 3 automobiles, traveling over 300,000 miles in 17 states, alone with her recording machine, her sleeping bag, and a companion once described in her hearing as “the lady-about-the-songses’ dog.”» (Kerst 2007, in Ní Chonghaile 2013, 187).

¹⁹⁶ Ramsey registra 424 canti e 38 interviste per un totale di circa 50 ore di girato, inoltre produce oltre un migliaio di fotografie. In “Research Report. A Study of the Afro-American Music of Alabama, Louisiana, and Mississippi, 1860-1900” Frederick Ramsey espone un breve resoconto relativo allo svolgimento di queste ricerche, connesse a un progetto di ricerca sviluppato per la Fondazione Guggenheim e alla conseguente pubblicazione con la Folkways: «My purpose was to explore and document the Afro-American music environment in as many areas within these states as possible on a relatively limited budget. In so doing, I hoped to tap sources that would provide needed information for assessing musical activity in the period 1860-1900. This span of years was selected because I felt that it had witnessed the development in and around New Orleans, Louisiana, of a dance music which later

The Night, cantata a memoria dal suo informatore, il resto dei *folk song* siano stati eseguiti congiuntamente alla lettura di un testo (non specifica quale), «secondo il metodo tradizionale di cantare i vecchi [inni di]Dr. [Isaac]Watts».¹⁹⁷

Presentando un ragguaglio delle principali fonti scritte (fra *tunebook*, epistole e articoli di giornale) riferite al repertorio e ai modi esecutivi che caratterizzano al tempo le comunità afroamericane, Ramsey ha messo in rilievo la loro interconnessione con quelle angloamericane e nella sintetica ma efficace trattazione di queste fonti ha posto una particolare enfasi sulla figura Ananias Davisson, autore di *Kentucky Harmony* (1816), che definisce come una persona “cresciuta nel risentimento”, riportando le critiche di quest'ultimo sulla presenza di afroamericani nell'ambito delle congregazioni. Questa fonte secondaria risulta efficace in riferimento alle ragioni del suo lavoro sul campo, circoscritto nello specifico all'indagine in comunità di afroamericani del centro-sud;¹⁹⁸ Ramsey, di fatti, menziona un gruppo di metodisti capeggiato da Richard Allen – mettendo al centro del discorso il tema della schiavitù e dell'affrancamento dall'oppressione:

Ananias Davisson, ruling elder of the Presbyterian Church (Richard Allen, *A Collection of Hymns and Scriptural Songs from Various Authors*, Philadelphia, 1801) expressed disapproval because in his denomination in his native Virginia sought out Negro songsters to improve the worship of Presbyterian churches after it had become apparent that the spiritual singing of Negroes was according to the ideals of the African cult, and, as he wrote, did 'not constitute that worship which God requires.' In the very year that Davisson was born, the Hanover Presbytery of Virginia entered in its journal on October 26, 1780, that it had a memorial upon the subject of improving psalm singing within the presbytery. Proposal for 'purchasing Slaves and having infant Slaves baptized' for choir duties were referred to the afternoon session. There was not time to consider the matter in the afternoon, and so it was deferred until the next meeting of the presbytery. Perchance the will of Presbyterian slaveholders prevailed, for the minutes of the next meeting of the Hanover Presbytery were 'lost'.

Qui mi preme mettere in evidenza come l'apertura alla discografia sviluppata nel corso del trentennio 1920-1950, sia risultata decisamente significativa per la realizzazione di

evolved into the form, or forms of a form, which is now called jazz.». L'intento era principalmente quello di individuare tra la popolazione di anziani ciò che nella mente del curatore era pensata come la traccia dell'origine del jazz: «The southern county seat no longer burgeons with guitar players and small instrumental groups as it did on Saturday nights some thirty to forty years ago. The groups known as “skiffle” and “string bands” have all but disappeared. I had hoped to find and record more of these. Some of this disappointment was offset by discovery of two country brass bands playing in a tradition which, on the basis of all evidence collected, could date its beginnings to the late 1860's. It seemed to point the way toward the very first attempts of Negroes to transpose their vocal heritage to brass instruments in a manner that may relate to early jazz» (Ramsey 1956, 29).

¹⁹⁷ Traduzione mia, cfr. *infra*, p. 455, *Riferimenti discografici*, *Music from the South* 1956 (liner notes).

¹⁹⁸ Traduzione mia; la fonte secondaria è *Negro Slave Songs in the United States* di Miles Mark Fisher (1953) del quale Ramsey riporta un lungo estratto incentrato sulla vita di Davisson.

lavori monografici di questo tipo. Con la radicale trasformazione delle comunicazioni, la discografia e in particolare le etichette come la Folkways Records tentano di colmare il divario socio-culturale tra l'ascoltatore (prevalentemente colto, urbano) e i musicisti (perlopiù, ma non unicamente, “Southerners”). Ponendo al centro del discorso il metodo di indagine, la Folkways in particolar modo ribalta nettamente l'orientamento assunto dalle altre etichette già menzionate nel paragrafo precedente, delineando con maggiore accuratezza i contesti da cui sono tratti i vari documenti sonori, correggendo il tiro comunicativo anche attraverso la rimozione di definizioni fuorvianti (v. *race music*, *race artist*, *race records*). Figure come Moses Asch e i suoi curatori (da Pete Seeger ad Ralph Rinzler) ebbero perciò un ruolo determinante nello sviluppo della controcultura musicale statunitense nella seconda metà del '900 e attraverso di essi, specie dalla fine degli anni '50, si è definita una grande parte della politica contro-culturale transnazionale che solo di recente è diventata oggetto di critica da parte di alcuni studiosi, specie di culture afroamericane (v. John E. Drabinski).

Sul versante delle indagini storiche e musicologiche, a partire dalla seconda metà del '900 gli approcci allo studio dell'innodia tradizionale in America sono stati sviscerati seguendo varie piste di indagine. I precedenti in ambito storiografico rappresentati da Frederic M. Bird (1885),¹⁹⁹ John Julian (1892), Louis F. Benson (1915), Henry Wilder Foote (1936)²⁰⁰ furono ripresi sul versante degli studi musicologici, attraverso i contributi di Charles Seeger (1940), Irving Lowens e Allen Britton (1953) e Lowens (1952, 1953 e 1954); gli ultimi due in particolare sviluppano un discorso connesso a pratica e scrittura musicale in aree specifiche, partendo dalla circolazione di alcuni testi e dalle dinamiche di scambio tra le comunità del sud e del nord. Per quanto riguarda le definizioni e la classificazione del repertorio, Karl Kroeger (1987, 1991, 1993, 2004), Nicholas Temperley (1981_a, 1981_b, 1997), Gilbert Chase (1992 [1955]) e Richard Crawford (1984, 2001) hanno prodotto studi enciclopedici e monografici sui compositori americani della First New England School.²⁰¹

¹⁹⁹ Frederic (o Frederick) M. Bird (1838-1908) fu un pastore luterano, innologo, curatore della più ampia collezione di inni statunitensi ceduta nel 1888 allo Union Theological Seminary di New York: «Bird became an Episcopal priest and served as chaplain and professor of Psychology, Christian Evidences, and Rhetoric at Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania. Paul Westermeyer,* FHS, in his excellent entry on “Lutheran hymns and hymnals, USA” closes his brief coverage of Bird with a one-liner: “Lutherans lost Bird to the Episcopal Church.”» (cfr. Young 2016, 12)

²⁰⁰ Questa pubblicazione riassume gli studi compiuti e una serie di pubbliche lezioni svolte nell'ambito di una summer school per le celebrazioni dei trecento anni dell'Harvard University, della Harvard Summer School of Theology. v. <https://uudb.org/articles/henrywilderfooteii.html>

²⁰¹ Stephen Marini riporta una serie di altri contributi nell'ambito della critica letteraria (Donald Davie e J.R. Watson), dell'etnografia (Bruce Dickson, Sandra Sizer e Jon Michael Spencer) e dei *gender studies*

L'indagine etnomusicologica connessa alla *sacred music*, con particolare riguardo al Sacred Harp, avviata anche grazie alla collaborazione con le etichette discografiche, culmina in più ampi dibattiti sulla stratificazione e la confluenza di stili diversi e sulla flessibilità performativa attraverso cui scorgere un'articolata rete di legami tra persone e comunità.²⁰² Le tipologie performative e gli stili musicali connessi alla varietà di chiese riformate erano perciò condivise e rinegoziate con altri gruppi producendo stratificazioni, unioni e scissioni. Da questa prospettiva si leggono i contributi di Sammie Ann Wicks la quale ha tenuto conto di una serie di quesiti fondamentali per quanto concerne l'analisi dei processi culturali (1989)²⁰³:

“How and why such specific cultural meaning be carried forward in time and place by music?” and “Does music have the power to instill cultural meaning alone, or is music itself instilled by the cultural belief matrix, thus becoming only a map of a culture group's identity”? “Or both?”

Sulla base di questi, ha basato lo studio delle relazioni culturali tra *old way* e *new way of singing* e da questi ne deduce, per quanto riguarda l'ambito che ci interessa, che sino alla fine degli anni '80 molto poco è stato detto su rapporti e intrecci, persistenze e sfumature di stile nell'innodia, in particolar modo quella praticata dai membri della chiesa battista (Wicks 1989, 93, nota 6):²⁰⁴

(June Hadden Hobbs) (cfr. 2002, 276-277).

²⁰² Nel corso degli anni '60 sono nate altre etichette hanno contribuito alla produzione e diffusione del repertorio, tra cui la County Records, che nel 2004 ha pubblicato rispettivamente *Religion Is A Fortune: Sacred Harp Singing, Early 1900s* (CO-3532), ed *Heaven's My Home: 1927-1928* (CO-3531), quest'ultimo contenente le registrazioni di Robert Nobley (con le annotazioni di John Bealle e Joyce Cauthen). *Religion Is A Fortune*, in particolare, contiene alcune incisioni delle seguenti formazioni: Daniels-Deason Sacred Harp Singers, Allison's Sacred Harp Singers, Lee Well's Sacred Harp Singers, Alabama Sacred Harp Singers, Dye's Sacred Harp Singers, Denson's Sacred Harp Singers, Fa-So-La Singers, Okeh Atlanta Sacred Harp Singers, Denson-Parris Sacred Harp Singers, Pioneer Sacred Harp Singers.

²⁰³ La studiosa mette subito in evidenza la critica mossa dalla curia colta inglese nei riguardi de “l'arte vocale della gente rurale” (così la definisce usando probabilmente le parole di J.S. James) e dell'*old way of singing*, ovvero, sul piano pratico esecutivo, del canto all'unisono non accompagnato (Wicks 1989, 59), contrapponendo a essa, sul piano culturale e religioso, la reazione dei Dissenter Protestant: «“I am a Dissenter. I am poor. I am of the people, and oppose high-born ways. I respect my elders and hearken back to a revered past. I am receptive to the indwelling Spirit of God, as my body language shows when I sing or pray. I mark the entry of this Spirit into my consciousness with specific physical motions, melodic crafting and voice production. My singing is an emblem of all this. I shall not be moved.» (Wicks 1989, 60).

²⁰⁴ Cfr. Wicks 1989, 66: « *Persistence of old-way of melodic gestures among present-day Old Baptist hymn-singers*. Certainly, the ambivalence toward the old style is as alive today among Southern shape-note singers as it was in James's time. Take, for instance, the “snaking”, “quavering”, and “shaking” of times past – what today's Southern singers sometimes call “embroidering” their written *Harp* parts. I have heard Primitive Baptists in Alabama, Texas and Kentucky negotiate their written parts in old-way style on scores of occasions, but have yet to coax any of the singers I know to openly admit they are doing it. One senior woman, asked about an elaborate flourish in her treble part, told me rather archly that she had only “read the notes, with no mistakes or changes”. Yet ad libitum melodic variation undoubtedly has been the traditional practice of Sacred Harp singers. We find, for instance, that the governing committee of the Southern Musical Convention set up by B. F. White in 1845 was charged with seeing that no “leader ...

Despite the fact that this vocal art has crossed class, regional, national, religious, racial and linguistic lines for well over three centuries, there has yet to be published a major musicological study of it. Gilbert Chase's original work pointed out the styles' importance, and Temperley's admirable volumes dealt with it in part; but study otherwise is generally still limited to journal articles and meeting papers. A symposium on rural hymnody sponsored by Berea College at Berea, Kentucky in April of 1979 went a long way in calling attention to the style, but there is nonetheless far less interest in this music elsewhere than in the region where lining is still heard. By contrast, the written hymnody of the nineteenth-century longboys has received a great deal of attention from American scholars; but only a few studies take the present-day shape-note singers and composers into account. This greater academic interest has produced more work about the books, than about the people who sing out of them, although some fairly recent studies, like Doris Dyen's dissertation on black shape-note singers in rural Alabama, represent a departure from this type of approach.

La sua ricerca sul campo si è incentrata in particolare sull'analisi dei gesti musicali nell'innodia battista e sulla loro relazione con alcune performance soliste nella country music (Wicks 1989, 69-85).²⁰⁵

Beverly Bush Patterson (1995), con riguardo alla pratica musicale dei Primitive Baptist, menziona le rilevazioni sul campo e la saggistica prodotta da Jeff Todd Titon (1982,

vary in rendering music from the way it was written". One singer and composer prominent among Sacred Harpers in rural Alabama dealt with my questions about this practice in a different way. On one occasion, he shut his hymnal, closed his eyes, sang a perfect old-way version of an old Harp tune, and smiling, said that *Harp* singers were "not supposed to sing like that".»

²⁰⁵ Cfr. Patterson 1995, 213-214: « Another sound recording juxtaposes Primitive Baptist hymnody with other American religious folksong in the Blue Ridge Mountains. *Children of the Heavenly King* (1981), edited by Charles Wolfe from 1978 field recordings, samples a range of religious folksong in a single region. In this album, listeners can hear the contrasting song styles and repertoires sung in Blue Ridge churches, ranging from the solemn, unaccompanied voices of Primitive Baptist singers in some of the very churches we visited to the amplified guitars and exuberant voices of their Pentecostal neighbors. The older secular instrumental traditions familiar to Primitive Baptists of the Blue Ridge region can be heard in *Old Originals*, volumes 1 and 2 (1976), field recordings made and edited by Tom Carter and Blanton Owen. The musicians, many of them Primitive Baptists, perform fiddle and banjo tunes from a repertory of social music that once coexisted in the community along with the old style of hymnody. Like the song repertory of old ballads and "love songs," instrumental music remained outside the church. It preceded the string-band and bluegrass music popular today among Primitive Baptists musicians. Of the scholarly work that preceded this documentation, George Pullen Jackson's studies in folk hymnody (1933-1952) were important in identifying Primitive Baptists as conservators of an old tradition of American religious folksong. His *White and Negro Spirituals* (1975[1944]), although flawed, still is the most comprehensive overview of the historical development of this major branch of American folksong. Numerous scholars have published studies of shape-note tunebooks that drew on and fed into religious folksongs, and some articles and dissertations bearing on Primitive Baptist song have appeared since then (Young 1959; Miller 1975; Tallmadge 1975; Temperley 1981). Only recently, however, has any extensive scholarly writing focused entirely on Primitive Baptists, notably the comprehensive booklet for Brett Sutton and Peter Hartman's album (1982) and R. Paul Drummonds' *A Portion for the Singers* (1989), a study of Primitive Baptist hymnody by a Primitive Baptist. Drummond introduces the historical and theological framework within which folk hymnody survives among Primitive Baptists and traces the flow of this religious folksong into the more formal choral music of mainstream religion. Not all Primitive Baptist singing is the old style of folk hymnody, however. Drummond reviews hymnbooks used by Primitive Baptists since the mid-eighteenth century, stressing the variety of song types in their repertory, gospel songs especially. My study of Primitive Baptist song also has numerous precedents in studies of American religious folksong that focused on the repertoires of particular communities or churches. Important among these are Don Yoder's *Pennsylvania Spirituals* (1961) and Daniel W. Patterson's *The Shaker Spiritual* (1979).»

1988) e le importanti registrazioni sul campo di Joel Brett Sutton e Peter D. Hartman incluse in *Primitive Baptist Hymns of the Blue Ridge* (1976), una raccolta di documenti sonori che testimoniano in ambito culturale la compresenza e compartecipazione di afroamericani e angloamericani nel medesimo ambiente (cfr. Patterson 1995, 213).²⁰⁶

²⁰⁶ La raccolta è consultabile integralmente dal sito internet della UNC University Libraries, The Southern Folklife Collection at the Louis Round Wilson Special Collections Library, in <https://finding-aids.lib.unc.edu/20042/>

Capitolo 5. American Psalmody: New England (1650-1770)

The Sacred Harp (1844) di Benjamin Franklin White ed Elisha J. King è uno dei tanti *tunebook* pubblicati in America dalla fine del '700. Joseph Stephen James, nella sua *Brief History* (1904) ha mostrato le potenzialità di questo repertorio compilato sulla base di molte altre fonti secondarie di epoche precedenti o contemporanee alla sua pubblicazione. In generale un *tunebook* è un'ampia raccolta di musica sacra vocale per tre e/o quattro voci, composta da opere di autori viventi, al tempo della stampa, arrangiamenti e armonizzazioni di *psalm-tune* trasmessi, in varie edizioni, a partire dalla seconda metà del '500, con variazioni più o meno evidenti a seconda del tipo di arrangiamento. Alcuni testi poetici sono tratti a loro volta da innari pubblicati a partire dalla prima metà del '700, mentre una gran parte delle melodie armonizzate provengono invece da tradizioni musicali orali (sacre e secolari) europee o euroamericane. Dall'analisi di questi repertori complessi si deduce indirettamente in che modo si siano sviluppati stili, forme e pratiche esecutive nell'ambito della musica sacra tradizionale angloamericana, in rapporto alle varie occasioni di incontro tra i fedeli appartenenti alle chiese riformate o a queste in qualche modo collegate. Lo scambio culturale nel New England fra gruppi di varia provenienza (europei, africani e nativi americani) e l'afferenza a diverse denominazioni, rappresenta uno dei motivi alla base della necessità, emersa agli inizi del 19° secolo, di diffondere in forma scritta i repertori tradizionali, definiti come “songbooks of the community”.

Dalla fine del '700 i *tunebook* e le successive riedizioni restano perlopiù invariati dal punto di vista della struttura editoriale e sono generalmente strutturati in tre blocchi: 1) una parte introduttiva di teoria della musica; 2) arrangiamenti e armonizzazioni di *psalm-tune* tratti da fonti del '500/'600, *hymn-tune*, *fugin' tune* (forme ibride che combinano omoritmia e canone nello stile tardo settecentesco) e *camp-meeting song* (armonizzazioni di *folk tune* e *folk song* della tradizione orale scritti ed elaborati in chiave religiosa); 3) *ode* e *anthem* composti dai principali esponenti della First New England School.

Prima di entrare nel vivo della pratica musicale del *sacred harp singing* propriamente

detto, è necessario che io renda conto della produzione di musica scritta che precede di circa due secoli e mezzo la pubblicazione di *The Sacred Harp* di B.F. White. In questo capitolo, perciò, discuto la funzione della musica sacra di tradizione scritta e orale nelle comunità inglesi puritane, insediate nel New England (1640-1770 ca.), attraverso un excursus storico e l'analisi di alcuni tra i principali salteri utilizzati sia nell'ambito delle funzioni religiose, sia in altri contesti informali (Hamlin 2000). Questa premessa serve a contestualizzare l'uso di alcune fonti secondarie e a individuare quali e quante tra queste siano state trasmesse e rimaneggiate in un secondo momento (1720-1800) nell'ambito delle *singing school* e in altri contesti aggregativi a sfondo religioso connessi al secondo periodo del "Grande Risveglio" (1790-1850 ca.).

5.1. “*American Psalmody*” (1650-1770).

Nel volume *The Core Repertory of Early American Psalmody* (1984), Richard Crawford descrive la nascita e l'evoluzione della stampa musicale protestante americana suddividendola in tre fasi, dalla fine del '600 al 1850 ca.: nella prima (1698-1760), la maggior parte dei volumi di musica sacra tradizionale era pubblicata in forma di semplici libretti ausiliari, detti *tune supplement*, utilizzati nell'ambito delle funzioni pubbliche. Crawford li definisce «textless tunes», poiché presentavano semplicemente alcuni motivi musicali senza aggiunta di testo, in prevalenza *psalm-* e *hymn-tune* di origine britannica, rilegati in appendice al salterio metrico (Crawford 1984, x); nella seconda fase (1761-1790) lo studioso colloca la stampa e la distribuzione dei primi *tunebook*, nel tipico formato oblungo, provvisti di un'introduzione ai principi della musica (*rudiments*) e stampati in molte copie per via di un graduale sviluppo del mercato di distribuzione nell'ambito delle *singing school*. Questa fase intermedia rappresenta per Crawford l'inizio della piena diffusione e dello sviluppo dell'innodia americana:

(...) as musical learning spread and musical literacy increased, more choirs were formed, and tunebooks began to include more and more elaborate music—especially fusing-tunes and anthems for choirs to sing—as well as congregational favorites. (...) many of the singing-school and choir pieces published in these tunebooks were pieces whose tunes usually circulated with the same texts, in contrast to the congregational tunes, few of which were linked with any single text. (...) the period also witnessed the advent of American-born composers, whose pieces were published in ever-growing numbers in the tunebooks. An important result of these changes was that a typical tunebook was new “eclectic” in the musical forms and styles that it contained. Newer pieces in fresh styles—the English parish style of William Knapp or William Tans'ur, for example, or the Methodist style of Martin Madan, or the Yankee

style of Daniel Read of Timothy Swan—took their places next to the older British plain tunes. As the size and variety of the available repertory grew, the act of compiling, of choosing which pieces to print and deciding which text to set to which tunes, grew more complicated. Compiling became something of an art itself. Compilers of tunebooks weighed and balances artistic, religious, educational, and economic factors, consulting both personal and community tastes in selecting their music. Their selection produced the beginning of a new canon.

Nella terza fase (1791-1810), e in conseguenza all'introduzione della prima legge sul diritto d'autore (*The Copyright Act*, 1790), i compilatori si spingono alla ricerca di un mercato editoriale che ne eludesse i costi, proponendo una "musica di dominio pubblico" («public domain music», cfr. Crawford 1984, x), derivata dalla tradizione orale o comunque non sempre riconducibile a un autore specifico poiché rimaneggiata più e più volte (cfr. Britton 1989, 24):

If music was slow to take a prominent place in American life, the flood of publication that marked the closing years of the eighteenth century makes clear that a vital musical culture had come into being. The tunebooks reveal that an indigenous school of composers had materialized, producing music in an idiom based on British models but already distinctively American. They emerged from the culture of the times, much as the composers and performers of country music still do today, without benefit of much, if any, formal instruction.

5.1.1. Puritan Psalmody: Sternhold & Hopkins, Este, Ainsworth, Ravenscroft, Playford.

*The Whole Booke of Psalmes collected into Englysh metre by T Starnhold I Hopkins & others*²⁰⁷, pubblicato a Londra da John Daye nel 1562, è stato un testo fondamentale per la trasmissione di musica sacra in America e per la sua evoluzione nelle colonie britanniche nel New England e nelle regioni appalachiane (“*rural uplands*”, Jackson 1933). I diciannove canti contenuti nel primo volume del 1542 sono stati ampliati nelle edizioni successive grazie al contributo di John Hopkins (Byard 1970, 226); la versione più diffusa, del 1562, contiene canti a quattro voci, mentre quella del 1574 ne presenta 64, tutti monodici.²⁰⁸ L'edizione del 1562 è stata concepita «Very mete to be vsed of all sortes of people priuately for their solace & comfort: laying apart all vngodly Songes

²⁰⁷ Titolo esteso: *The whole booke of Psalmes collected into Englysh metre by T. Starnhold, I. Hopkins, & others, conferred with the Ebrue, with apt notes to syng the[m] with al ; faithfully perused and allowed according to the ordre appointed in the Quenes Maiesties iniunctions ; very mete to be vsed of all sortes of people priuately for their solace & comfort, laying apart all vngodly songes and ballades, which tende only to the norishing of vyce, and corrupting of youth* (STC 2430), (cf. Dorenkamp 1972, 4-5 e Quitslund, 2016).

²⁰⁸ Cfr. Sternhold, Hopkins 1574. La riproduzione digitale del volume che ho consultato è posseduto dalla Princeton Theological Seminary Library.

and Ballades» ed è strutturata in tre sezioni: 1) un'introduzione alla scienza della musica (“A shorte Introduction into the Science of Musicke”), 2) una riproduzione del trattato di Atanasio d'Alessandria “wherin is setforth, how, and in what manner ye may Vse the Psalmes, according to th’effect of the minde”, 3) “The vse of the rest of the Psalmes not comprehended in the former Table of Athanasius” (cfr. Baesotto 2019, 126). L'edizione del 1574 specifica con maggiore esattezza i luoghi e i tempi in cui praticare il canto dei salmi:

Set forth and allowed to be sung in all Churches, of all the people together before and after the Morning and Evening prayer: as also before and after Sermons, and moreover in private houses, for their godly solace and comfort, laying apart all ungodly songs and balades, which tend onely to the nourishing of vice, and corrupting of youth. James. V. If Any Be Afflicted, Let Hi Pray, And if any be mery, let him sing Psalmes.

Thomas Sternhold e John Hopkins furono affiancati da altri revisori che collaborarono alla traduzione dei testi dall'ebraico antico all'inglese volgare: Thomas Norton, John Pullain e William Whittingham, quest'ultimo successore di John Knox, in qualità di pastore della congregazione inglese a Ginevra, traduttore della Bibbia di Ginevra (Geneva Bible), genero di Calvino e autore, insieme a Sternhold, del salterio anglo-ginevrino intitolato *One and Fiftie Psalmes of David in Englishe metre, wherof 37 were made by Thomas Sterneholde, a[nd] the rest by others; co[nf]ferred with the hebrewes, and in certeyn places corrected as the text, and sens of the prophete required* (Baseotto 2019, 120).

Nel 1592 Thomas Este pubblica *The Whole Book of Psalms* (Temperley 1972), un libro di salmi armonizzati per quattro voci da alcuni tra i più celebri compositori dell'epoca elisabettiana, tra cui John Dowland, William Cobbold, Michael Cavendish e George Kyrbye. Un'edizione del 1604, conservata alla Princeton Theological Seminary Library,²⁰⁹ include alcuni fogli di controguardia con un ex libris intitolato a Johannis Miller datato 1607, recante i nomi dei fratelli John Whittingham e Samuel Haugh, il primo nato a Boston (Lincolnshire, Inghilterra), approdato in New England durante la grande migrazione dei puritani (1620-1640) e morto a Ipswich (Essex, Massachusetts) nel 1649; il secondo, un ministro nato a Reading (Middlesex, Massachusetts) nel 1620 e lì deceduto nel 1662.²¹⁰ Il primo foglio di guardia manoscritto presenta un'indicazione

²⁰⁹ Il volume fa parte della Benson Collection of Hymnals and Hymnology (Princeton Theological Seminary Library), ho consultato la versione digitalizzata all'indirizzo <https://archive.org/details/wholealm00lond>.

²¹⁰ cfr. *The New England Historical and Genealogical Register*, vol. 44, 1890 (1997: 88). John Whittingham non ha legami di parentela con William Whittingham (?-1579) revisore del *Whole Book of*

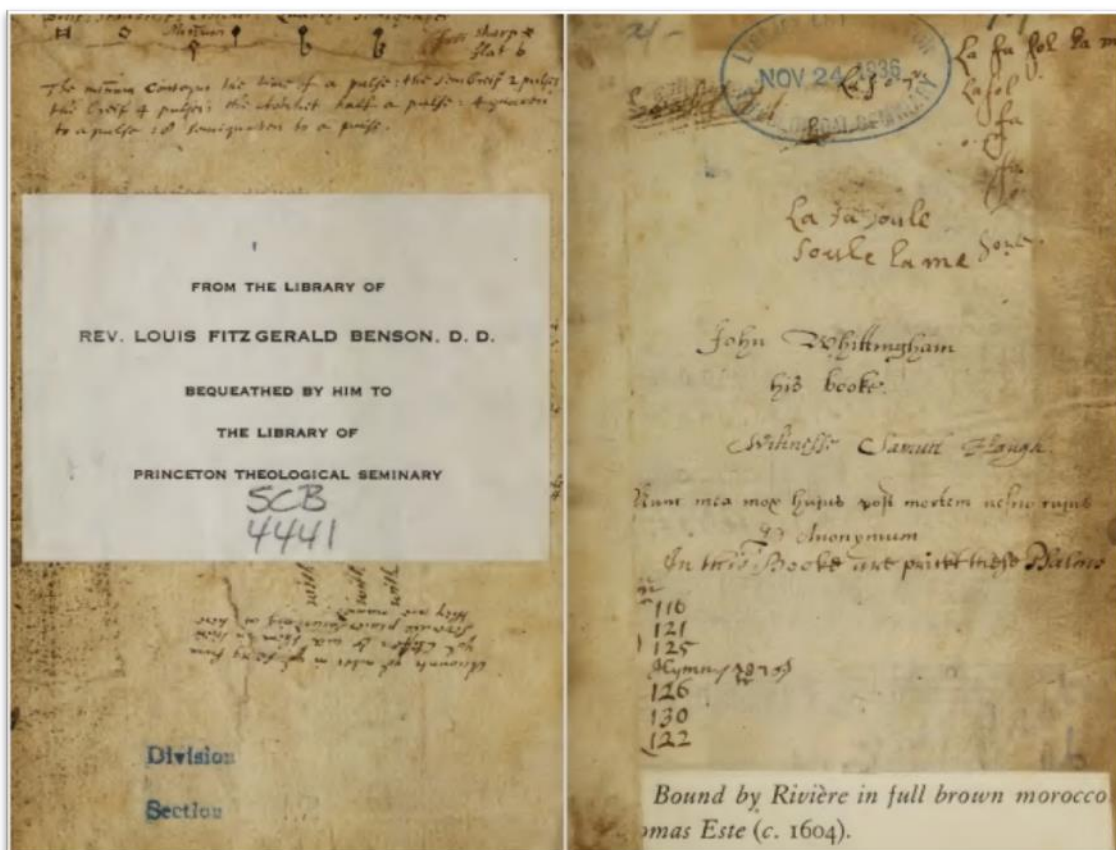
generica sulla misura delle note, seguita dall'apposizione dei segni di alterazione (diesis e bemolle); nella parte inferiore del secondo foglio sono riportati i numeri dei salmi 116, 121, 125 e degli inni 126, 130, 122 e infine l'iscrizione: «La fa sol la me / La sol / fa / fa / La fa soule / Soule la me», segno che dimostra l'utilizzo del *fasola singing* nel 17° secolo. Accanto alla melodia del salmo 57 (*tenor*, cfr. Este 1604, 108), inoltre, sono segnati a mano i nomi delle note secondo questo sistema



61. Immagine tratta dalla riproduzione digitalizzata del Salmo 57 sul *Canterbury tune* in Este 1604, 108. Nella parte del *tenor*, accanto a ciascuna nota a stampa, si legge l'apposizione manoscritta in forma abbreviata della sua corrispondente nella notazione *fasola*.



62. Una mia trascrizione del *tune* del *tenor* di *Canterbury*, con in basso la relativa nomenclatura *fasola*.



63. Riproduzione digitalizzata delle carte di guardia di *The Whole Book of Psalms* nell'edizione di Thomas Este (1604).



64. Riproduzione digitalizzata di un particolare: in alto, l'ex libris di Johannis Miller, datato 1607; nella parte inferiore dell'immagine, le parti di *cantus* e *bassus* del salmo 116 su *proper tune* con l'aggiunta delle note scritte in forma abbreviata nella nomenclatura *fasola*.

Il salterio intitolato *The Booke of Psalmes: Englished both in Prose and Metre*, o *Ainsworth Psalter*, è stato fra i principali testi musicali di riferimento dei migranti puritani insediati nella prima colonia di Plymouth (Massachusetts). Pubblicato ad Amsterdam nel 1612, venne prediletto rispetto ai tanti altri salteri pubblicati in Inghilterra nel corso della seconda metà del '500,²¹¹ poiché il suo compilatore, Henry Ainsworth,²¹² era di fatto uno dei massimi esperti di ebraico antico di quel tempo, e quindi, in linea con le dottrine e prospettive teologiche calviniste, capace di rispettare al meglio la corrispondenza fra l'ebraico originale e la traduzione nell'inglese volgare: «This I have laboured to effect, by setting over into our tongue the Psalms in metre, as agreeable to the original Hebrue (...)», *The Book of Psalmes*, 1612, *Preface*), (cfr. Dorenkamp 1972, 5):

It is not surprising, therefore, that these Puritans were dissatisfied with the metrical psalter then available in English. Their primary objection probably had little to do with its literary quality but rather with its departure from the literal word of God. The Sternhold-Hopkins psalms represented reworkings of the prose psalter by men who had known no Hebrew at all and whose main interest had been to turn the psalms into meter. The creation of a new psalter was therefore a necessity, and Henry Ainsworth, leader of the separatist congregation at Amsterdam, author of many exegetical and controversial works, and a man well-skilled in Hebrew was obviously suited to this task.

Pratt ha supposto che la maggior parte delle melodie contenute nell'*Ainsworth psalter*

²¹¹ Prima di questo, furono pubblicati altri due volumi che ebbero grande circolazione in Inghilterra: *The Psalter of David newly translated into Englysh metre in such sort that it maye the more decently, and wyth more delyte of the mynde, be reade and songe of al men* di Robert Crowley (1549); *The residue of all Davids Psalmes in metre* e il primo salterio metrico e musicale completo, redatto in lingua inglese, pubblicato da John Daye, nel 1562; il titolo esteso di quest'ultimo è *The residue of all Davids Psalmes in metre, made by Iohn Hopkins and others, with apt notes to syng them with al. Faythfully perused and allowed according to the thordre appointed in the Quenes majesties Iniunctio[n]s. Now fyrst Imprinted and sette forth in this fourme for such as haue bookes alrede, that thei that be disposed may ioyne these wyth them: and so to haue the whole Psalmes* (Quitslund, 2016, v. STC 2429.5).

²¹² Henry Ainsworth «was born near Norwich about 1570, studied four years at Cambridge, probably in London became active in the 'Separatist' sect, suffered hardship for his opinions, and in 1593 fled for liberty to Amsterdam. For a time he seems to have been in much poverty and is said to have worked in a Dutch book-shop as a common porter. In process of time, however, he naturally became a leader, and, especially after 1610, was recognized as the honored 'teacher' of the principal congregation in Amsterdam, the one with which those who later became the Pilgrims had fairly amicable relations before they settled in Leyden in 1609. Ainsworth was a vigorous controversialist as well as an able Biblical scholar. (...) Ainsworth's Psalter is an octavo volume of iv, 342 pages, set up and printed with notable care, its significance as the first real competitor of Sternhold and Hopkins is attested by the fact that later editions came out in 1617, 1617, 1626, 1639, 1644 and 1690. Of the first edition of 1612 I have heard of less than ten copies in America — in the Boston Public Library, Boston University, the Congregational Library of Boston, the American Antiquarian Society in Worcester, Yale University, the Hartford Theological Seminary in Hartford, and the rest in private hands. It is likely that there are one or two more. Whether any of these copies was actually used at Plymouth I do not know. The main circulation of the book was in Holland and England.», cfr. Pratt 1921, 7-8.

fosse di origine francese, in particolare le melodie associate ai salmi 3, 13, 18, 25, 33, 25, 27, 39, 45, 53, 55, 60, 66, 78, 84, 97, 111 e 119, su testi pentametri, tratte, nello specifico, dal salterio di Ginevra (1921, 15): «Ainsworth's notably abundant use of these long pentameter forms is plainly due to his desire to avail himself of the many fine French melodies at hand. The French Psalters were in this regard strikingly different from the English.» Nella tradizione dei salteri britannici seicenteschi, la misura più comunemente utilizzata era il *common metre*, che alternava un verso di otto sillabe a uno di sei (tetrametro giambico + trimetro giambico). Il primo esempio nel salterio di Ainsworth compare al salmo 4, sul *tune* del salmo 1 (cfr. 1612, 1 e 9):

v v v v

(8) God | **of** my **iustice**, **when** I **call**, /

v v v

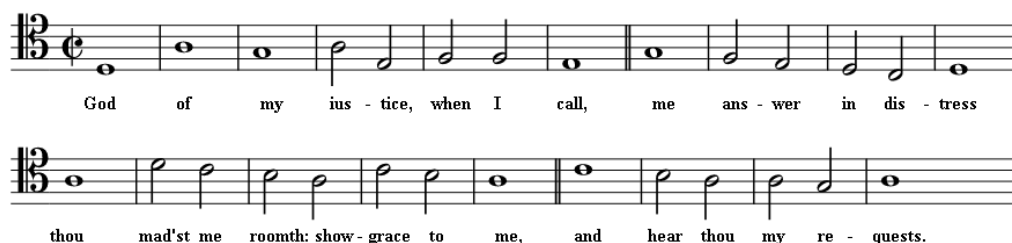
(6) me **answer** **in** distress

v v v v

(8) thou | **mad'st** me **roomth**: show-**grace** to **me**,

v v v

(6) and **hear** thou **my** requests.



L'*Ainsworth psalter* fu sostituito da *The Whole Booke of Psalmes Faithfully Translated into English Metre* (1640) soltanto nel 1692, pur continuando a circolare in Inghilterra e in Olanda (cfr. Pratt 1921, 8; Eames 1903, Dorenkamp 1972, Sampsel 2009, 24). Pubblicato a Cambridge (Massachussetts) da Stephen Daye vent'anni dopo lo sbarco dei puritani inglesi al porto di Plymouth, questo salterio denominato comunemente *Bay Psalm Book*²¹³ è stato revisionato e curato da Thomas Symmes, Thomas Walter e

²¹³ Cfr. Eames 1903, viii: «Elsewhere, the Puritan colonists of the Massachussetts Bay, coming over in 1629 and 1630, sang the words and tunes of Sternhold and Hopkins Psalms, which for many years had been published with the ordinary editions of the English bible (...) The new Psalm Book was adopted at once by nearly every congregation in the Colony of Massachussetts Bay, and for that reason it came to be

Richard Mathers, tre dei più influenti ministri della Colonia della Baia del Massachusetts (Farrer 2004, 9):

Because the authors were so well educated, they were able to study texts such as the Ainsworth psalm book, the Geneva Bible, and the Bible in Hebrew to determine the best translation of every word, line, and phrase rather than merely paraphrasing the psalms from the Geneva Bible as previous versions had. Its success is credited to this translation, which permitted congregation members to sing in the vernacular so that what they were experiencing in musical worship was as understandable and accurate as possible.

Inoltre, è considerato il primo libro musicale nonché il primo libro in assoluto nella storia della stampa americana (Lowens 1955, Dorenkamp 1972 *et al.*).

Nella premessa alla prima edizione del *Bay Psalm Book* c'è un esplicito riferimento all'*Ainsworth Psalter* (cfr. Eames 1903, **-*2):

The psalmes are penned in such verses are suitable to the poetry of the hebrew language, and not in the common style of such other bookes of the old Testament as are not poetically; now no protestant doubteth but that all the bookes of the scripture should by Gods ordinance be extant in the mother tongue o' each nation, that they may be understood of all, hence the psalmes are to be translated into our english tongue; and it in our english tongue wee are to sing them, then as all out english songs (according to the course of out english poetry) do run in metre, soe ought Davids psalmes to be translated into meeter, that soe wee may sing the Lords songs, as in our english tongue soe in such verses as are familiar to an english eare which are commonly metricall; and as it can be no just offence to any good conscience to sing Davids hebrew songs in english words, soe neither to sing his poetically verses in english poetically metre; men might as well stumble at singing the hebrew psalmes in our english tunes (and not in the hebrew tunes) as at singing them in english meeter (which are our verses) and not in such verses as are generally used by David according to the poetry of hebrew language: but the truth is, as the Lord hath hid from us the hebrew tunes, left wee should think our selves bound to imitate them; soe also the course and frame (for the most part) of their hebrew poetry, that wee might not think our selves bound to imitate that, but that every nation without scruple might follow as the grave sort of the tunes of their owne country songs, soe the graver sort of verses of their owne country poetry. Neither let any think, that for the meeter sake we have taken liberty or poetically licence to depart from the true and proper sence of Davids words in the hebrew verses, noe; but it hath beene one part of our religious care and faithfull indeavour, to keepe close to the originall text. As for other obiections taken from the difficulty of *Ainsworths* tunes, and the corruptions in our common psalme books, wee hope they are answered in this new edition of psalmes which wee here present to God and his Churches.

Dorenkamp, che si è occupato di studiare le corrispondenze tra i *tune* nell'*Ainsworth Psalter* e quelli nel *Bay Psalm Book*, ha evidenziato la relazione tra alcuni di questi e un gruppo di melodie francesi e ginevrine trasmesse tramite *Les Pseaumes mis en rime françoise*, di Clement Marot (1563), prima della censura da parte della Sorbona

known as the “Bay” Psalm Book.»

(Dorenkamp 1972, 7):

It is difficult to say how many of the tunes incorporated into Ainsworth's psalter are French or Genevan in origin, and how many are English. Of the thirty-nine melodies, at least nineteen appear in the Sternhold-Hopkins psalter, and according to Pratt, "Much more than a majority of all are of French origin, since many melodies already in English use were taken from the Genevan Psalters." Further, "there was probably little or nothing in either verse or music that was absolutely novel, though in both particulars it [Ainsworth's Psalter] differs notably from English usage as then established."

I testi nel *Bay Psalm Book* adeguano il decasillabo e l'ottonario francese dell'*Ainsworth psalter* al *common metre*, più adattabile allo schema ritmico dei *tune* britannici; dei 156 salmi: 115 sono in *common metre*, 19 in ottonari, 15 in *short measure* (o S.M.) ovvero in due versi da sei sillabe, uno di otto e uno finale di sei (6.6.8.6) e soltanto sei nell'"*Halleluja meter*", cioè una quartina composta due distici di sei e quattro sillabe ciascuno (6.6.4.4.) (cfr. Dorenkamp 1972, 9). Rieditato più volte, è rimasto in uso per oltre cento anni, Eames 1903, v, viii:

A revised and enlarged edition, under the title of *The Psalm Hymns and Spiritual Songs of the Old and New Testament*, was printed at Cambridge in 1651, in an edition of two thousand copies, and in this form it ran through many editions in New England, the latest being "The Twenty-seventh Edition," printed at Boston in 1762.

Le comunità puritane di Salem e Ipswich, utilizzarono contemporaneamente i due salteri sin dal 1667, mentre nei primi anni del '700 venne adottato anche da alcune comunità presbiteriane inglesi e scozzesi del New England, contando già in quegli anni oltre cinquanta riedizioni (Eames 1903, ix).

5.2. "New Way" vs "Usual Way": il movimento del "Regular Singing"

Gli storiografi americani hanno ritenuto per molto tempo che i puritani britannici della colonia di Plymouth non avessero una vera e propria tradizione musicale, Percy A. Scholes, ad esempio, in *The Puritans and Music in England and New England* (1934) la identifica non prima del 1770-1780 (cfr. Covey 1951, 379) spiegando che se da un lato i riformatori tedeschi e inglesi sono stati capaci di mantenere le proprie tradizioni musicali, dall'altro lato i puritani, propensi ad inglobare la dottrina calvinista che vietava l'utilizzo di strumenti, hanno destituito la polifonia a favore della salmodia praticata in ambito liturgico poco prima dei sermoni, della preghiera conclusiva e della benedizione e subito dopo la spiegazione delle sacre scritture (Scholes 1934, xviii).

Anche la città di Boston era perlopiù di stampo calvinista e non a caso, in occasione del

centenario dalla fondazione della città (1732), si pubblicò *Church History of Geneva*, del pastore ugonotto della Chiesa riformata francese di Boston, Andrew Le Mercier (Kingdon 1979, 297). John Cotton, altra figura chiave del congregazionalismo puritano bostoniano, fu acceso fautore dell'interdizione di tutti gli strumenti musicali in ambito liturgico: «Doe we forbid the private use of an Instrument of Music therewithall (...) – whereas the human voice is – significant and edifying by signification» (Covey 1951, 384). Per Cyclone Covey è questo l'ambiente in cui si sviluppa la pratica del *lining-out* (cfr. 1951, 380; Jackson 1943, Lowens 1953),²¹⁴ contestata severamente nel corso del '700 da Cotton Mather e Thomas Symmes, promotori del *Regular Singing Movement*, e dai primi trattatisti bostoniani.²¹⁵ In disaccordo con la visione di Scholes, Covey ha specificato che se da un lato l'inasprimento delle vedute puritane è coinciso con l'abbandono della polifonia e la scelta di praticare unicamente il canto monodico non accompagnato, dall'altro lato vi furono alcuni puritani vicini al Revivalismo (“The Great Awakening”), che si distaccarono da questa visione assolutista (Covey 1951, 383):

It might not be amiss here to remark that the old English folksongs which have survived in this country are to be found, not to any extent among Congregationalists and Presbyterians, but principally among Episcopalians, Baptists, and Methodists. Probably the least Calvinistic of the puritans were the folksingers of colonial Puritan New England, who broke with the dominant minority and went shouting down the revival road at the Great Awakening. Most of the old English folksongs surviving from colonial times deal with subject matter and a milieu that is typically pre-puritan or non-puritan-with talk of kings, knights, ladies, and gypsy laddies. Some of the most notable are carols dating back to the pre-Reformation Catholic times of Chaucer. The body of folksongs taken together derive from another age and another temper than the puritan. The Calvinist frame of mind was basically incompatible even with the folk-musical tradition, which was really of a piece with the rest of the Catholic and later, Anglican, renaissance musical tradition.

Dalla fondazione di Plymouth, avvenuta nel 1620, nei decenni successivi i puritani si

²¹⁴ Covey 1951, 380: «The Pilgrims, for instance, produced their excellent Ainsworth psalter and sang their psalms in the sprightly manner of renaissance madrigals in the period when they were dis severing themselves from a large part of their heritage. But since they deliberately cut off the sources of the high musical literacy they started with, the sprightly tempo of their singing lapsed to the same draggy chaos that virtually every other puritan group experienced. They instituted the last-resort custom known as lining-out in 1681, and in 1692 adopted the Bay Psalm Book because the tunes of their superior Ainsworth psalter were now too varied and difficult (...)»

²¹⁵ Tra questi, Thomas Walter che in *The Grounds and Rules of Musick Explained* definisce il *lining out* un orrido miscuglio di rumori confusi e disordinati («horrid medly of confused and disorderly noises», cfr. Walter 1721, 2). George Pullen Jackson in *White and Negro Spirituals* ha trascritto un passo dalle memorie di un viaggiatore russo che nel 1811 assiste a un *lining out* durante un incontro metodista a Philadelphia commentando (cfr. Jackson 1943, 282): «On the platform a terrible black skeleton was reading psalms (lining out) from the holy Writ (probably Watts's *Psalms of David Imitated*). At the end of every psalm (couplet?) the entire congregation... sang verses in a loud, shrill monotone (in unison, he must have meant). This lasted for about half an hour.»

spostarono a ovest verso il fiume Connecticut e a est del New Jersey (Holcomb 1921):

The State of Connecticut covers a part of what, for some years before 1620, had been known as New England. The name "Pilgrims" is given to a company of Englishmen who had been political refugees in Leyden, Holland, but in that year left Europe for America. Most of them came here mainly to secure liberty to worship God in their own way. Before they landed they signed a paper, called the "Mayflower compact." In it they agreed to constitute themselves a Colony, and to enact from time to time such just and equal laws as should be thought most for the general good. This was the first government in the history of mankind avowedly founded on the principle that all government derive their just powers from the consent of the governed,—a truth long afterwards stated, July 4, 1776, in the Declaration of Independence of the United States. The Pilgrims landed on December 21, 1620. It was on a rocky shore in what is now known as Plymouth Massachusetts. (...) In England they had been called "Separatists," because they had separated themselves from the established church, and chose their own ministers. Only church members could vote at Colony elections. In Connecticut, which also was another English colony, founded a few years later, church membership was not required as a condition of the right to vote.

Nella riorganizzazione sociale e nell'adattamento a un nuovo ambiente (cfr. Anderson 1991), anche l'istituto della parrocchia, che in Europa e in Inghilterra manteneva funzioni burocratiche e di controllo delle pratiche religiose, si trasforma in qualcosa di più simile a un ente associativo a sfondo ideologico senza accentramento amministrativo (Kingdon 1979, 291):

The fact that there were several Protestant establishments may mean that there are more differences among Protestants than among Catholics in types of parish organization. In any event, it surely creates considerable opportunities for significant comparative studies. (...) the difference between the types of parishes developed on opposite sides of the Atlantic in communities dominated on the intellectual level by Calvinist theology. Briefly and schematically, the difference is this: on the European side of the Atlantic the parish remained a geographic unit, drawing together for worship all the inhabitants of a fixed area in the country or within a city; on the American side of the Atlantic the parish became an ideological or social unit, drawing together people of common ideas or social attachments, with little regard to their places of residence. This difference is so pronounced that it is even reflected in linguistic usage. The *Oxford English Dictionary* point out that the word parish itself means different things on the two sides of the Atlantic. In Britain a parish is primarily "the name of a subdivision of a county: applied to it primarily in its ecclesiastical aspect, but also an area recognized for various purposes of civil administration and local government." In America a parish is primarily "the body of people associated for Christian worship and work in connexion with a particular local church; a congregation; hence, a denomination."

La prima chiesa puritana in New England fu eretta nel 1630 nel punto di sbarco dei primi coloni (Plymouth Rock). Più avanti fu ricostruita lungo il fiume Charles, dove ebbe origine la città di Boston. La seconda chiesa, denominata "Old North" fu costruita, come suggerisce lo stesso nome, nell'area settentrionale della città, grazie ai ricavi

ottenuti dalla prima chiesa istituita da John Cotton. La "Old South", venne eretta nel 1669 come ramo secessionista della prima chiesa (cfr. Kingdon 1979, 299-300 e Clark 1858, 34-35): il motivo di tale scissione fu il subentro di John Davenport al posto di John Cotton, e il suo rifiuto di amministrare il battesimo a chi non dimostrava pubblicamente la propria esperienza spirituale e a chi non partecipava di fatto alla vita della comunità, cfr. Kingdon 1979, 300:

Davenport rejected the new doctrine of the half-way covenant, which would permit the baptism of children of congregational members who were in good standing, but were not communicant members of the church because they had never provided a public "relation" of a personal experience of spiritual illumination.

In seguito all'incremento demografico, vi fu un grande aumento del numero di chiese riformate nell'area di Boston.²¹⁶ Già nel 1750 se ne contavano undici congregazionaliste, tre anglicane, due battiste, una presbiteriana e una quacchera (Kingdon 1979, 299). In questo ambiente i puritani svilupparono una società ben più settaria della sua corrispondente europea, destabilizzando la chiesa anglicana e influenzando la comunità di immigrati presbiteriani Scotch-Irish aderenti alla Confessione di Fede di Westminster²¹⁷ (cfr. Kingdon 1979, 302): «Together they weakened seriously the traditional concept of a geographic parish».

Al contrario, le chiese anglicane ed episcopali americane mantennero le funzioni e la struttura originaria delle parrocchie britanniche.

La non centralità (o congregazionalismo) della chiesa riformata ha avuto perciò un ruolo fondamentale nello sviluppo della cosiddetta "American religiousness" – specialmente in gruppi locali dotati di un certo grado di autonomia (Marini 2002, 273-274) – e nella concezione di musica come esperienza di comunità da ascrivere a un percorso di crescita spirituale individuale (Marini 2003, 68):

The most widespread sacred-song tradition in America is Protestant Christian hymnody. At worship every Sunday and at countless hymn sings, prayer meetings, and revivals, tens of millions of American Protestants sing hymns that reflect five centuries of development and embody the extraordinary liturgical diversity of more than five hundred different denominations.

Nell'ambito delle diatribe sorte fra due fazioni opposte all'interno della corrente puritana

²¹⁶ Cfr. Kingdon 1979, 300: «Boston never developed an institution with the powers of the Geneva Company of Pastors. Because of their insistence on this principle, New England Puritans came to be called Congregationalists.»

²¹⁷ La "Confessione di Fede di Westminster" è un documento redatto tra il 1643 e il 1646 che definisce il credo delle Chiese calviniste presbiteriane inglesi e scozzesi.

di stampo calvinista, tra chi si schierava a favore del *lining out* e chi invece auspicava una evoluzione della pratica musicale, la pubblicazione di *The Reasonableness of Regular Singing, or Singing by Note* (1720),²¹⁸ di Thomas Symmes, ha rappresentato l'affermazione di una *New Way of singing* detta anche *singing by rule* o *singing by note*, – cioè del canto a più voci eseguito con l'ausilio di un testo scritto musicale – sulla *Usual Way of singing by rote* o *singing by ear* – ossia sul canto monodico “a orecchio”, (cfr. Symmes 1720, 4-7):

the Reasonableness of *Singing by Note*, and its excelling the *Usual Way*, cannot be fully understood by any, till they have attain'd some Skill in the *Rules of Singing*; yet there is so much Reason for Singing according to *Note*, more than for the other Way, as may satisfy and Rational, unprejudiced Person, that is much rather to be chosen. I SHALL now proceed in the plainest, most easy and popular Way I can, (for 'tis for the sake of common People I write) to show, That *Singing by or according to Note*, is to be preferred to the *Usual Way of Singing*, which may be evidenced by several *Arguments*. (...) There are many bad *Old Ways*; Antiquity is no infallible Mark of Truth, *Mat.* 5: 21. Yet the Argument may be of the Service here, because those who plead against *Singing by Note*, urge with much zeal and warmth, that this is a *New Way*, and the *Usual Way* is the *good Old Way*, as they call it. Here I shall endeavour to prove their Mistake; and I suppose, that if they could be convinced, that *Singing by Note* was known to, and approved of, by the first *Settlers of New-England*, it would satisfy most of them as to this Point; and if this be not done, it may be, some will be so unreasonable as to think the Point not made out, tho' it could be plainly proved to bear and *Equal Date* to that of *Instrumental Musick*. It is more than probable, it was known and approved of by the *first Inhabitants of New-England*. For 1. IT was studied, known and approv'd of in our *College*, for many Years after its first Founding. This is evident from the *Musical Theses*, which were formerly Printed, and from some Writings containing some *Tunes* with Directions for *Singing by Note*, as they are now Sung; and these are yet in Being, tho' of more than *Sixty Years* standing; besides no Man that Studied *Musick*, as it is treated of by *Alsted*, *Playford* and others, could be ignorant of it. 2. IF *Singing by Note* was not designed, Why were the Notes plac'd in out *New-England* Psalm-Books, and some General Directions there given about them? (...) 3. THERE are many Persons of Credit now Living, Children and Grand-Children of the *first Settlers of New-England*, who can very well remember, that their Ancestors Sung by *Note*, and they learnt so to Sing of them, and they have more than their bare Words to prove that they speak the Truth; for many of them can Sing *Tunes* exactly by the *Note*, which they learnt of their *Fore Fathers*, and they say that they sang all the *Tunes* after the same manner; and these People now sing those *Tunes* most agreeable to *Note*, which have been least practiced in the Congregation.

Thomas Symmes in questo frammento, indica chiaramente il teologo e teorico della musica tedesco Johann Heinrich Alsted, e l'editore e compositore britannico John Playford, autore di *An Introduction to the Skill of Musick* (1655) e *The Whole Book of*

²¹⁸ Il volume, di cui ho richiesto e ottenuto una copia digitalizzata il 21 ottobre 2020, è conservato presso la biblioteca dell'East Carolina University (Greenville, North Carolina).

Psalms and Hymns (1677), due volumi altrettanto diffusi nelle colonie anglofone (Grashel 1984, 41). Il primo libro, diviso in due tomi, è una introduzione al canto accompagnato alla viola da gamba e un trattato di contrappunto e composizione già pubblicato da Thomas Campion.²¹⁹ Nell'incipit della prima edizione è argomentato il passaggio dalla notazione guidoniana alla sistema di solfeggio *fasola* (Playford 1655, 1-2):

The GAM-UT is the Ground and Foundation of *Musick*, both Vocall and Instrumentall; and as *Ornithoparchus* reporteth, it was composed by *Guido Aretinus* about the year 960. who also in six syllables, which he found in the first Saphicke of the Hymn og S. *Johannis Baptista*, saith: UT queant laxis REsonare fibris / MIra gestorum FAmuli tuorum / SOLve poluti LABii reatam. It is supposed hee drew the six names of the Notes, viz. UT, RE, MI FA, SOL, LA, which were so generally taught and praised in the same ordere, ascending and descending; but in these latter times, fowre of them are onely in use, which are SOL, LA, MI, FA; so that UT and RE, are changed into SOL LA, and these fowre being found to bee sufficient for the expressing of the severall sounds, and lesse burthesome to the memory.

The Whole Book of Psalms (1677), composto per tre voci (*cantus, medius, bassus*), è una replica di Playford all'edizione di *The Whole Booke of Psalmes* per quattro voci curato da Thomas Ravenscroft nel 1621 (cfr. Dorenkamp 1972, 6).²²⁰ Nella premessa al volume, Playford individua alcune motivazioni dietro il declino del canto dei salmi tra cui l'inadeguatezza delle traduzioni in volgare, il diffuso scetticismo di molti in merito all'adozione di alcune melodie e la consuetudine di leggere ogni verso prima di intonarlo. Elogia i ministri che hanno scelto di introdurre l'organo in chiesa allo scopo di rendere più efficace l'apprendimento musicale dei fedeli e infine esprime pubblicamente la sua disapprovazione a quanti gli hanno chiesto una riedizione *The Whole Book of Psalms* di Thomas Ravenscroft specificando schiettamente le ragioni del suo rifiuto:

Since I was much importuned by some persons in the West Countrey to set out a new Edition of Mr.

²¹⁹ Nell'edizione del 1694, il volume è suddiviso in tre libri e contiene una introduzione agli elementi della musica, alcune tecniche esecutive della viola da gamba e il violino e, in ultimo, regole e tecniche di composizione (cfr. Greshal 1984, 40). I riferimenti di Playford per la compilazione di questo volume furono probabilmente: Andreas Ornithoparcus, *Micrologus*, 1517; Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practical Musick*, 1597; Giovanni Coperario, *Rules How to Compose*, 1610; Thomas Campion, *A New Way of Making Foure Parts in Counterpoint*, 1619; Elway Bevin, *A Brief and Short Instruction of the Art of Musick*, 1636; Charles Butler, *The Principles of Musick in Singing and Setting*, 1636; Christopher Simpson, *The Division Violist*, 1659, *A Compendium of Practical Musick*, 1667; Mathew Locke, *Melothesia*, 1673 per le edizioni successive, cfr. Grashel 1984, 44.

²²⁰ Titolo esteso: *The Whole Booke of Psalmes: with the Hymnes Evangelicall, and Songs Spirituall. Composed into 4 parts by sundry Authors, with such seuerall Tunes, as haue beenem and are usually sung in England, Scotland, Wales, Germany, Italy, France, and the Netherlands: neuer as yet before in one volume published (...) Newly corrected and enlarged by Tho: Ravenscroft Bachelor of Musicke* (Dorenkamp 1921).

Ravenscroft's Psalm; but I did not approve thereof, for many Reasons, I gave them under my hand; some of which were these: First, the Four Parts being compos'd by divers men, who setting their Cliffs in several places, render it confused and difficult to Practitioners. Secondly, The Four Parts were so compos'd with mixture of *Trebles*, that they could not all be sung be men without admitting Boys. Thirdly, Intruding among our *English Tunes*, many Outlandish, *Welsh* and *Scotch Tunes*, of neither good *form* nor *ayre*. Lastly, the *Tunes* were not there put down as they are sung at this present, likewise several *Tunes* now in use are not to be found therein.²²¹

Alcuni *tune* nel salterio di Playford in effetti risultano variati rispetto alle versioni uniformate di Este e di Ravenscroft. In riferimento ai *tune* di *Canterbury*, *Manchester*, *Norwich* e *Peterborough*, Nicholas Temperley ha supposto che le modifiche riflettessero un mutamento nella pratica, in altri casi però ha ipotizzato che alcune variazioni fossero state apportate al fine di migliorare il profilo armonico e al contempo di rivivificare alcune melodie desuete (1972, 369-370).

Canterbury Tune

tenor, salmo n. 4, (Thomas Este 1592, 14).²²²

tenor, salmi nn. 4, 7, 8, 11, 15, 19, 24, 29, 33, 36, 39, 43, 48, 54, 57, 61, 65, 73, 76, 81, 82, 87, 90, 93, 73, 76, 81, 82, 87, 90, 93, 96, 99, 101, 107, 110, 114, 123, 131, 139, 143, 144, 149. (Thomas Este 1604, 1, elenco associato al compositore E. Blanks)



Es. *Canterbury/Low Dutch Tune*, *tenor*, salmi nn. 12, 60, 114, 131 (Thomas Ravenscroft 1621, 40, 112, 200, 230)



cantus, salmi nn. 12, 23, 105, 146 (John Playford 1677, 30-31, 49, 194, 275)



²²¹ Samuel Pepys nei suoi "diari" ha raccontato un pomeriggio trascorso cantando i salmi di Ravenscroft insieme all'amico Thomas Andrews e al "suo ragazzo", il domestico Tom Edwards (27 novembre 1664): «(Lord's day). To church in the morning, then dined at home, and to my office, and there all the afternoon setting right my business of flaggs, and after all my pains find reason not to be sorry, because I think it will bring me considerable profit. In the evening come Mr. Andrews and Hill, and we sung, with my boy, Ravenscroft's 4-part psalms, most admirable musique. Then (Andrews not staying) we to supper, and after supper fell into the rarest discourse with Mr. Hill about Rome and Italy; but most pleasant that I ever had in my life. At it very late and then to bed.», cfr. Wheatley 1893.

²²² Il testo che ho consultato è una riedizione del salterio di Este del 1592: *The Whole Book of Psalms with their wonted tunes, harmonized in four parts by the Principal Musicians of the Reign of Elizabeth. And First Published by Thomas Este A.D. 1592*, a cura di Edward Francis Rimbault. London: Printed for the Members of the Musical Antiquarian Society, by Chappell Music Seller to Her Mahesty, 50 New Bend Street. Ho utilizzato la copia digitalizzata dall'International Music Score Library Project (IMSLP), che si trova all'indirizzo: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/62/IMSLP29574-PMLP66364-Various_BookofPsalms_Scores.pdf

cantus, salmi nn. 46, 103 (Playford 1677, 88, 188) altre variazioni



Norwich Tune

Es. *tenor*, salmi nn. 5, 55, 102 (Thomas Ravenscroft 1621, 30, 106, 174).



Es. *cantus*, salmi nn. 27, 29, 58, 109, 129 (John Playford 1677, 55, 58, 110, 204, 248).



Peterborough Tune

tenor, salmi nn. 8, 57; Ravenscroft 1621, 34 e 108



cantus, salmi nn. 44, 94; Playford 1677, 85, 174



Manchester Tune

tenor sul testo del salmo n. 147; Ravenscroft 1621, 254



cantus sul testo dei salmi nn. 55, 88, 102, 143. Playford 1677, 106, 163, 185, 270



L'unico salmo presente in tutti i salteri fino a ora citati è il n. 100, in seguito denominato semplicemente *Old Hundred* e presente in tutti i *tunebook* del 18° secolo, talvolta sotto il titolo *Doxology*. Testo e musica sono tratti dal salterio ginevrino del 1563: le parole sono una traduzione dalla parafrasi francese del salmo 100, rielaborata da William Kethe in *long metre*, ovvero in quartine in ottonari (8.8.8.8); il *tune* deriva dalla melodia del salmo 134, attribuito a Louis Bourgeois (1510-1560).

Il salterio di Ainsworth presenta una variante del testo dissimile rispetto a tutte le altre versioni che ho consultato (precedenti e successive a questo periodo), ma la melodia, con piccole variazioni, resta ovunque sostanzialmente invariata.

Pseaumes de David 1563

Testo (salmo 100, 1563, 193):

Vous tous qui la terre habitez,
Chantez tout haut à Dieu, chantez,
Servez à Dieu ioyousemēt,
Venet deuant luy gayement.
Sçachez qu'il est le Sovverain,
Qui sans nous, nous fit de sa main.
Nous, di-ie, son vray peuple aquis,
Et le troupeau de son pasquis.
Entrez ès portes d'ice luy.
Louez-le, & celebre chez luy,
Par tout son honneur avancez,
Et son tressainct nom benissez.
Car il est Dieu plein de bonté,
Et dure sa benignité
A iamais, voire du Tres-haut
La verité iamais ne faut.

Tenor (salmo 134, Marot 1563, 261):



testo: All people that on earth doe dvvell, / sing to the Lord vvith cherful voice: / Him
seue vvith feare his praise forth tell, / Come ye before him and reioyce.

Tune (*tenor*):



Ravenscroft (1621)

Testo: All people that on earth do dvvel / sing to the Lord vvith chearful voice: / Him
seue vvith feare, his prayse forth tell, / come ye before him and reioyce.²²³

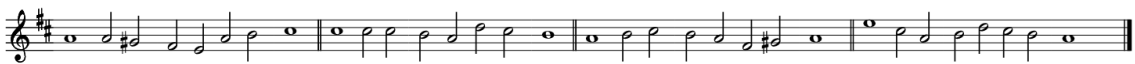
Tune: (*tenor*, «French tune»):



Playford (1677)

Testo: All people that on earth do dwel, / sing to the L[ord] w[i]th chearful voice / Him
serve with fear, his praise forthtell, / come ye before him and rejoice.

Tune: (*cantus*, «Proper tune»)

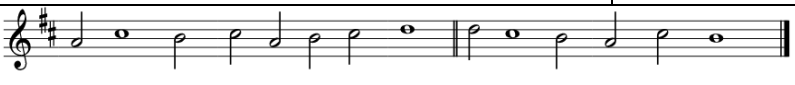


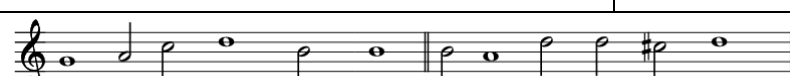
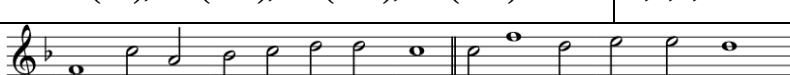
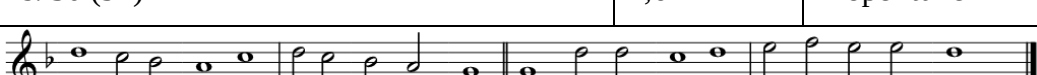
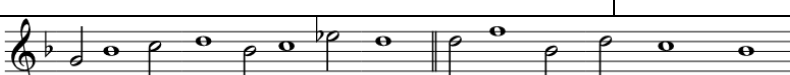
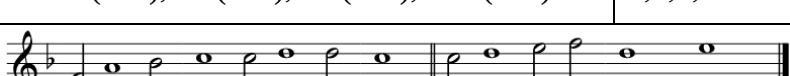
Le tavole che seguono indicano rispettivamente: i *tune* menzionati da John Playford accanto a ciascun salmo, nella prima sezione di *The Whole Book of Psalms* (v. *David's psalms in metre*); gli incipit musicali dei *tune* scritti da Thomas Este (1604, 1) associati al nome dei compositori; il nome dei *tune* riportati da Thomas Ravenscroft e gli incipit musicali che ho dedotto dalla sua edizione di *The Whole Book of Psalms* (1621). In ultimo, una tabella dei salteri che ho citato e consultato, pubblicati tra la fine del '500 e la fine del '600.

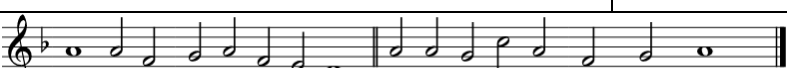
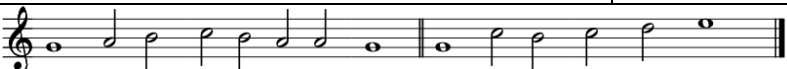
²²³ Il testo stampato contiene un'annotazione manoscritta: "134", forse un rimando al salmo 134.

***Tune* nel salterio metrico (David's psalms in metre), *The Whole Book of Psalms* di John Playford (1677) con indicazione metrica**

Salmo	Metro	Tune
<i>Nunc Dimittis</i> (10), 84 (157), 107 (200), 133 (254)	8,6,8,6	Winchester
<i>The Creed</i> (12), ps. 8 (25), 32 (63), 41 (80), 91 (170), 95 (176), 142 (269)	8,6,8,6	St. Mary
Ps. 1 (15), 14 (33), 19 (42), 28 (56), 53 (103), 65 (120), 78 (145), 132 (252)*, 144 (272)	8,6,8,6	York
Ps. 2 (16), 10 (18), 36 (70), 49 (92), 51 (101), 62 (116), 80 (150), 117 (218),	8,6,8,6	Cambridge
Ps. 3 (18), 40 (78), 76 (141), 97 (179), 115 (214)	8,6,8,6	Westminster
Ps. 4 (19)	8,6,8,6	Oxford
Ps. 5 (20), 42 (82), 66 (121), 16 (35), 47 (90), 57 (109), 101 (185), 110 (206), 126 (245), 128 (247), 137 (262)*	8,6,8,6	London
Ps. 6 (22), 69 (113), 83 (155)	8,6,8,6	Bristol

Ps. 7 (23), 75 (140), 114 (213)	8,6,8,6	Worcester
		
Ps. 8 (26), 73 (135), 140 (260)	8,6,8,6	Gloucester
		
Ps. 11 (29), 54 (105), 69 (127)	8,6,8,6	Glastenbury
		
Ps. 12 (30), 23 (49), 46 (88), 103 (188)*, 105 (194), 146 (275)	8,6,8,6	Canterbury
		
Ps. 13 (32), 24 (50), 30 (59), 37 (72), 82 (154), 139 (265)	8,6,8,6	Rochester
		
Ps. 15 (34), 34 (66), 61 (115), 63 (118), 89 (164)*, 92 (172), 108 (203), 118 (219), 130 (250), 138 (263), 145 (273)*, 149 (280)	8,6,8,6	Martyrs
		
Ps. 17 (36), 18 (38), 26 (53), 38 (75), 39 (77), 71 (131), 74 (138), 85 (158), 86 (159)*, 90 (168), 116 (216)*, 123 (237), 131 (251), 141 (268)*	8,6,8,6	Windsor
		
Ps. 20 (43), 35 (68), 87 (162)	8,6,8,6	Hereford
		
Ps. 21 (44), 33 (64), 43 (84), 68 (124), 106 (196), 111 (209), 124 (239), 135 (256), 147 (276)	8,6,8,6	St. David
		

Ps. 22 (46), 56 (108), 64 (119), 79 (149)	8,6,8,6	Salisbury
		
Ps. 25 (51), 50 (96), 67 (123), 70 (130), 134 (255)	6.6.8.6	Southwell
		
Ps. 27 (55), 29 (58), 58 (110), 109 (204), 129 (248),	8,6 ,8,6	Norwich
		
Ps. 31 (61), 62 (102)	8,6,8,6	Lichfield
		
Ps. 44 (85), 94 (174),	8,6,8,6	Peterborough
		
Ps. 45 (86)	6.6.8.6	St. Peter
		
Ps. 48 (91), 59 (112), 72 (135), 99 (182)	8,6,8,6	Exeter
		
Ps. 50 (94)	4,6	Proper tune 1
		
Ps. 51 (98)	8,8,8,8	Proper tune 2
		
Ps. 55 (106), 88 (163), 102 (185), 143 (270)	8,6,8,6	Manchester
		
Ps. 81 (152), 93 (173), 98 (180), 150 (281)	8,6,8,6	London new
		
Ps. 100 (183)	8,8,8,6	Proper tune 3

		
Ps. 104 (190)	decasillabo	Proper tune 4
		
Ps. 111 (207)	6,6,6,6	to 120 Psalm tune
		
Ps. 112 (210)	8,8,8,8	Proper tune 5
		
Ps. 113 (211)	8,8,8,8	Proper tune 6
		
Ps. 119 (221)	8,6,8,6	Proper tune 7
		
Ps. 120 (231)	6,6,6,6	Proper tune 8
		
Ps. 121 (232), 124 (237)	8,6,8,6	Proper tune 9
		
Ps. 121 (233), 125 (241), 136 (258)	8,8,8,8	100 Psalm tune
		
Ps. 122 (234)	6,6,8,6	Proper tune 10
		
Ps. 125 (240)	8,8,8,8,6,6	Proper tune 11
		
Ps. 126 (243)	4,8	Proper tune 12
		
Ps. 127 (245)	8,8	Proper tune 13

		
Ps. 130 (249)	7,6,8,6	Proper tune 14
		
Ps. 136 (260), 148 (278)	6,6,6,6,4,4,4 ,4	Proper tune 15
		

Tavola dei *tune* e degli autori citati in *The Whole Book of Psalms* di Thomas Este (1604)

Autore	Tune	Salmo / nome del tune
John Dowland		2, 10, 13, 17, 20, 26, 28, 32, 35, 38, 47, 51, 53, 56, 60, 64, 71, 75, 80, 84, 85, 86, 95, 98, 101, 106, 109, 114, 118, 138, 142, <i>A thanks giueing</i> . 270.
Edward Blanks		4, 7, 8, 11, 15, 19, 24, 29, 33, 36, 39, 43, 48, 54, 57, 62, 65, 73, 76, 81, 82, 87, 90, 93, 96, 99, 102, 107, 110, 115, 123, 131, 139, 143, 144, 149.
E. Hooper		45, 50, 67, 705, 9, 12, 16, 22, 23, 27, 31, 24, 27, 40, 42, 49, 55, 58, 63, 66, 74, 79, 83, 89, 91, 94, 97, 100, 105, 108, 117, 128, 129, 133,

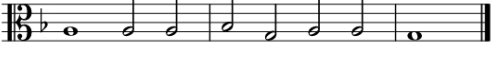
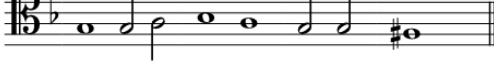
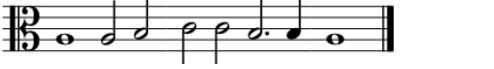
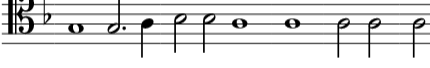
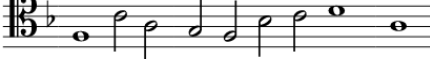
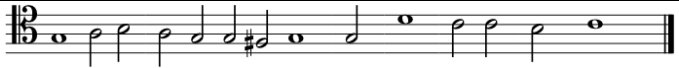
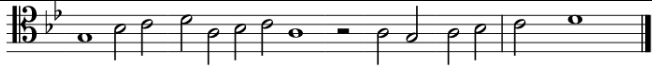
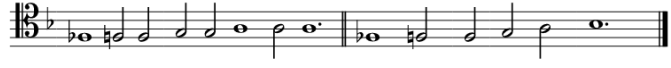
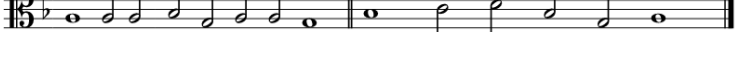
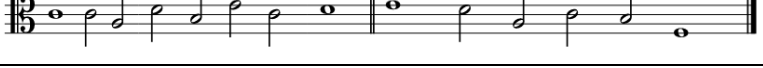
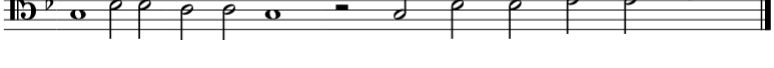
		140, 150, <i>A prayer to the holy Ghost</i> , fol. 266
J. Farmer		88, Glastenbury tune
R. Allison		92, Kentish tune
G. Kirby		116, Suffolk tune
J. Farmer		146, Cheshire tune

Tavola dei *tune* in Ravenscroft 1621 e incipit musicali.

English Tunes	Salmi	Incipit
Bath and Wels, or Glastenbury	19, 63; 140	
Bristoll	16, 64	
Cambridge	2, 73, 106, 117, 128	
Canterbury	25	
Chichester	22, 53, 110	
Christ Hospitall	72, 107	
Ely	2, seconda parte di 51	
Exceter	15, 65	
Glocester	10, 48, 144	

Lincolne	7, 56, 142	
Lichfield & Couentry	9, 58	
London	67	
Norwich	5, 55, 102	
Oxford	4, 74, 109, 129	
Peterborough	8, 57	
Rochester	24, 82, 139	
Salisbury	17, 54	
Winchester	23, 84, 98, 101, 116, 133, 150	
Windsor or Eaton	62, 85, 108, 123	
Woluerhampt on	26, 83	
Northerne Tunes	salmi	incipit
Yorke	27, 66, 115, 138	
Durham	28, 76	
Cheshire	31, 80, 129, 146	
Carleile	29, 79	
Southwell	seconda parte di	

	50, 70, 134	
Manchester	147	

	111, 113, 121, 122, 124, 126, 130	
The 10 Commandements. English Tunes imitating the High Dutch, Italian, French, and Netherlandish Tones: 1, 3, 6, 14, 18, 21, 30, 38, 41, 44, 51, 52, 59, 61, 68, 69, 71, 77, 78, 103, 104, 119, 131, 136, 137, 141.		

Tavola dei salteri citati e altre edizioni coeve

Titolo sintetico	Anno	Editore	Revisore	Tipo
<i>The Psalter of David newly translated into Englysh metre</i>	1549	Robert Crowley		—
<i>One and Fiftie Psalmes of David in Englishe metre</i>	1556	John Crespin	Thomas Sternhold	canto piano
<i>Pseaumes de David</i>	1560	Pierre Davantes	Clement Marot, Theodore de Bèze, Pierre Davantes	canto piano
<i>The residue of all Davids Psalmes in metre</i>	1562	John Daye	John Hopkins	—
<i>The Whole Booke of Psalmes collected into Englysh metre</i>	1562	John Daye	Sternhold & Hopkins; William Whittingham, Thomas Norton e John Pullain	quattro voci
<i>Le Pseaumes mis en rime francoise</i>	1563	Iean Bonnefoy	Clement Marot, Theodore De Beze	canto piano
<i>The Whole Booke of Psalmes collected into Englysh metre</i>	1574	John Daye	Sternhold & Hopkins	canto piano
<i>The Whole Book of Psalms</i>	1592	Thomas Este	Thomas Este	quattro voci
<i>The Whole Book of Psalms</i>	1604	Thomas Este	Thomas Este	quattro voci
<i>The Booke of Psalmes: Englished both in Prose and Metre</i>	1612	Henry Ainsworth	Henry Ainsworth	canto piano
<i>The Whole Booke of Psalmes</i>	1621	Thomas Ravenscroft	Thomas Ravenscroft <i>et. al.</i>	quattro voci
<i>Bay Psalm Book</i>	1640 [1903]	Eames	Richard Mather, Thomas Welde, John Eliot	—

<i>Bay Psalm Book</i>	1698	Stephen Daye	Richard Mather, Thomas Welde, John Eliot	cantus e bassus
<i>The Whole Book of Psalms</i>	1677	John Playford	John Playford	tre voci
<i>New Version of the Psalms of David</i>	1696	Tate & Brady		canto piano

5.3. Lo sviluppo del “Core Repertory” (1710-1770)

Con l'istituzione delle prime *singing school* a Boston, tra il secondo e il terzo decennio del '700, si apre una stagione editoriale intensa durante la quale si pubblicano nuovi libri di musica sacra preceduti da una sezione introduttiva di fondamenti di teoria musicale, Bailey Birge 1973, 6-7:

The reformers finally won their point, and we learn that as early as 1723, “the churches of Boston, Roxbury, Dorchester, Cambridge, Taunton, Bridgewater, Charlestown, Ipswich, Newbury, Andover, Bradford and some other places had commenced singing by ‘rule and art’. From this advance in musical standards other improvements gradually followed. The better singers began to sit together in a group; out of this grew the idea of a choir, and finally the choir was given formal recognition and seated in a gallery.”

Fino alla seconda metà del '700, gli *hymn* (poemi sacri e parafrasi dai salmi scritti dai principali teologi del tempo) erano pubblicati alcun riferimento alla musica eseguita, persino uno degli ultimi salteri seicenteschi, tra i primi a circolare nel New England, l'edizione di *New Version of the Psalms of David*, di Nahum Tate & Nicholas Brady, del 1696, era del tutto privo musica²²⁴ (Britton 1989, 23-24): «The obvious course to pursue, in the light of the situation as a whole, was to publish separate books of tunes with incorporated musical instructions.» Nel corso del secolo, in coincidenza con la ricezione del teologo dissidente Isaac Watts, e in particolare dei suoi *Psalms of David Imitated*, (1719) si pubblicano in America i seguenti libri didattici di musica sacra: *A very plain and easy Introduction to the Art of Singing Psalm Tunes* di John Tufts (la datazione è incerta fra il 1710 e il 1714, cfr. Ayars 1932);²²⁵ *The Grounds and Rules of Music Examined or an introduction to the art of singing by note* (1721) di Thomas

²²⁴ Cfr. Tate, Brady 1696.

²²⁵ Riguardo la datazione della prima edizione del libro di Tufts vi sono diverse ipotesi. Irving Lowens dubita che la prima uscita sia antecedente il 1721 (1954, 90).

Walter; *Urania*, di Lyon (1761); *A Collection of Best Psalm Tunes in Two, Three and Four Parts* (1764) di Josiah Flagg e *The New England Psalm-Singer: or, American Chorister* di William Billings (1770).

Questi testi sono di fatto i primi *tunebook* utilizzati nell'ambito delle *singing school* istituite in New England e hanno avuto una funzione fondamentale nell'educazione musicale popolare, Green 2011, 169-170:

The first recorded attempts at improving music making in America involved church music carried from England to the colonies. The early settlers in the colonies sang metrical psalms to familiar tunes, and the quality of these practices quickly degenerated. As a result, the desire for better musical experiences took hold in early America. This movement introduced tools for musically educating the public such as the tune book, easily identified by its oblong shape. A group of singing school masters who rose to prominence during the eighteenth century produced at least 319 different editions of these tune books by 1800.

In particolare i salteri per tre voci (*cantus*, *medius* e *bassus*) di Tufts²²⁶ e Walter, sono le prime raccolte musicali complete nella storia dell'editoria americana dedicata alla didattica della musica (Gates 1988, 170-171), che precedono di cinquant'anni l'affermazione della prima scuola stilistica americana degli “Yankee Tunesmith” (o First New England School of Composers).

5.3.1. «*This substituted letters for notes*»²²⁷: John Tufts

John Tufts, al tempo pastore della chiesa di Newbury, Massachusetts, è considerato pioniere e teorico del movimento delle *singing school* in America (Lowens 1954, 90):

Thanks to the singing school movement and the teacher-composers who were its products, the last two decades of the eighteenth century were to see a tremendous upsurge of musical creativity, the uniqueness and vitality of which is only now beginning to be fully realized. After Tufts, no forward step of comparable magnitude was taken in the field of American music education until the advent of Lowell Mason in the 1820's.

Nel 1712 pubblica *A very plain and easy Introduction to the Art of Singing Psalm*

²²⁶ Cfr. Gates 1988: 170-171: «it was the first psalmbook to contain music notation and the first to add a bass part (“bassus”) to the melody (“cantus”). The music of the ninth edition was used in some later editions of the Bay Psalm Book, but this music was usually reengraved, most often without the bassus. Tufts's third edition (1723) also added the bassus to the cantus. The 1716 and 1720 Bay Psalm books and Brady and Tate's 1720 psalmbook, titled *A New Version of the Psalms of David, Fitted to the Tunes Used in Churches*, were used to compare tonal centers and tune titles. Since these contain only the cantus, further musical comparisons were less than illuminating for this project. Both the Walter tune book (1721) and the Tufts fifth edition (1726) contain three-part arrangements with a middle part (“medius”) added between the cantus and the bassus.»

²²⁷ Cfr. Ayars 1937, 3, nota 2, a proposito di *A very plain and easy introduction* di John Tufts.

Tunes: With the Cantus, or Trebles, of 28 Psalm Tunes contrived in such a manner as that the Learner may attain the Skill of Singing them with the greatest ease and Speed imaginable, un libretto comprendente una ventina di *psalm tune* a tre voci: *cantus*, *medius* e *bassus* (Ayars 1937, 3). La datazione è incerta, si ritiene che la prima edizione, andata persa, risalga al 1710 (Ayars 1932). Irving Lowens è certo che non vi siano prove dell'esistenza di copie anteriori al 1721, nonostante le edizioni del 1710, 1712, 1714 e 1715 siano state citate da importanti bibliografi (George Hood 1846, John W. Moore 1852, Charles Evans 1910, Clifford K. Shipton 1937),²²⁸ cfr. Lowens 1954, 90:

it is extremely doubtful that Tufts' Introduction was issued before 1721. The first known reference to the actual publication of any musical work found in an American newspaper is the following advertisement from the January 2/9, 1721, Boston News-Letter: "A Small Book containing 20 Psalm Tunes, with Directions how to Sing them, contrived in the most easy Method ever yet Invented, for the ease of Learners, whereby even Children, or People of the meanest Capacities, may come to Sing them by Rule, may serve as an Introduction to a more compleat Treatise of Singing, which will speedily be published. To be Sold by Samuel Gerrish Bookseller; near the Brick Church in Cornhill. Price 6d." (...) Until indubitable evidence of earlier publication can be produced, it must be assumed that this "Small Book containing 20 Psalm Tunes" was, in fact, the genuine first edition of Tufts' pamphlet. It would appear that the tunes were printed un-harmonized. The "more compleat Treatise of Singing" cited is undoubtedly a reference to Thomas Walter's considerably more elaborate *Grounds and Rules of Musick Explained* (Boston, 1721), announced by Gerrish as "just published" in the News-Letter for May 15/22, 1721. The "Small Book" seems to have met with a cordial reception among the inhabitants of Boston, and the edition was probably completely disposed of very shortly after it was offered for sale.

Le edizioni citate nella *Boston News-Letter* del gennaio 1721 descrivono *A very plain and easy Introduction* come un pamphlet di salmi associati a un metodo didattico semplice e innovativo, dedicato in modo particolare a bambini, giovani e adulti senza alcuna esperienza musicale. Sempre Lowens informa che nel *Catalog of the American Library* del 1881 è citata l'ultima edizione del volume, descritta come «assai rara» già in quegli anni (Lowens 1954, 91):

this copy, though not quite complete, is in good condition, and retains half of its original marbled wrapper. The Introduction occupies four pages, with the imprint (as above) in colophon. The number of Tunes is sixteen. In printing them *letters* are used upon the staff instead of *notes*; F, S, L, M, for Fa, Sol, La, Mi (See Hood, p. 66.) The *Cantus* (Treble) only is given. There are no *bars*, except for marking the end of lines and verses.

²²⁸ Irving Lowens si riferisce a *Complete Encyclopedia of Music* di John W. Moore; *Sibley's Harvard Graduated* di Clifford Shipton; *A History of Music in New England* di George Hood e *American Bibliography* di Charles Evans, vol. 6 (1779-1785), cfr. Lowens 1954, 90, note 4-7.

L'edizione digitalizzata del 1744 che ho consultato per questo studio è stata stampata a Boston da Samuel Gerrish, ed è attualmente conservata alla Oberlin College Library. Il testo è suddiviso due sezioni: la prima consiste in un breve scritto pratico-didattico, la seconda parte presenta 37 salmi scritti con un metodo innovativo che associa e sostituisce le lettere F, S, L, M alle note, seguendo la nomenclatura del sistema *fasola* (Tufts 1744, 5-6):

The Comparison between the Letters made use of in the following Tunes and the Musical Characters commonly used in Psalmody, may be of advantage to some. A few Lessons are nex' plac'd to assist in *Raising* and *Falling* of Notes either Gradual or by Leaps; the *Ground Work* of all good Singing, and is not to be attained ordinarily without the Help of some skilful Person, or of an Instrument. But being attained, and observing the few foregoing Rules, you will be able to leap with your Voice from one Note to another as they occur in their various Distances, and with a little Practise, to sing all the Tunes in this Book, or others prick'd after this method, in all their Parts with Ease and Pleasure.

Secondo Lowens tra le fonti da cui Tufts ha preso spunto per il suo nuovo metodo le più evidenti sono *Introduction to the Skill of Musick* di John Playford, e il salterio francese del 1560 di Marot e de Bèze, con prefazione di Pierre Davantes, e perciò detto “Davantes Psalter” (Lowens 1954, 97).²²⁹ Nella sua breve introduzione, Tufts spiega le relazioni tra le varie note che compongono la scala, la loro “vera distanza”, intendendo con questa espressione la qualità e la tipologia degli intervalli:

The Tunes which follow are set down in such a plain and easy Method, that a few Rules may suffico for direction in Singing them. The Letter, F, S, L, M, mark'd on the several Lines and Spaces in the following Tunes, stand for these Syllables, viz *Fa*, *Sol*, *La*, *Mi*, and are to shew you, I: The Distance of the Notes one from another, or to give you the true Pitch of every Note. Therefore observe from *Mi*, to *Fa*, and from *La* to *Fa* ascending; or, from *Fa* to *La*, and from *Fa* to *Mi*, descending are but Semitones, or half Notes. From *Fa* to *Sol*, from *Sol* to *La*, and from *La* to *Mi*, ascending; or, from *Mi* to *La*, from *La* to *Sol*, and from *Sol* to *Fa* descending are Tones, or whole Notes.

Chiarisce la funzione del *mi* che definisce “nota principale” (Tufts 1744, 2) e che può essere alterata, cioè aumentata o diminuita «by *Flats* and *Sharps* put at the Beginning of the five Lines on which the Tunes are prick'd». Nella scala diatonica di Do – specifica Tufts – il “posto naturale” del *mi* è nella linea del *si* («called B»), come nel caso del *tune* di *Windsor*.

²²⁹ Lowens si riferisce a *Pseaumes de David mis en rythme françoise* compilato da Clement Marot e Theodore de Bèze, supervisionato da Pierre Davantes e pubblicato nel 1560.

F S L F S L M F

tono tono semitono tono tono tono semitono

fa sol la fa sol la mi fa

semitono tono tono tono semitono tono tono

fa mi la sol fa la sol fa

65. Scala di Do maggiore ascendente nella notazione alfabetica, in “round notes” (ascendente e discendente) con apposizione della nomenclatura nel sistema *fasola* e indicazione dei semitoni.

F S L F S L M F

L M F S L F S L

F S L F S L M F

L M F S L F S L

F S L F S L M F

L M F S L F S L

F S L F S L M F

L M F S L F S L

F S L F S L M F

L M F S L F S L

F S L F S L M F

L M F S L F S L

66. Nomenclatura *fasola* abbreviata, relativa ai centri tonali e ai modi presenti in Tufts 1744.

Tufts chiarisce la posizione del “mi” nei vari centri tonali impiegati spiegando che se in chiave è segnalato un sib – come nel *psalm-tune* intitolato *London New* – il “mi”, cioè il settimo grado della scala, si trova in corrispondenza del mi(E) («“mi” stands in E.»), secondo la nomenclatura standard della scala di Fa maggiore. Se sono segnalati sia il si(B) sia il mi(E) bemolli, come nel caso del *tune* di *Manchester*, allora il “mi”, sempre inteso come settimo grado della tonalità di riferimento che in quel caso è Sib maggiore, è il la(A). La stessa cosa vale per i diesis, contrassegnati all'inizio del pentagramma con una “x”: se in chiave è indicato il fa#, come nel caso del *tune* di *Canterbury*, allora il “mi” è il fa(F); se sono segnati fa(F) e do(C) diesis, come nel salmo 148, il “mi” è do(C), se i diesis in chiave sono fa(F), do(C) e sol(G), come nel caso del salmo 100, il “mi” è sol(G) (cfr. Tufts 1744, 2-3). In sostanza, Tufts spiega con parole molto semplici come individuare il settimo grado nelle tonalità di Fa, Sib, Do, Sol, Re e La e delle relative minori, ma questa spiegazione lascia anche intendere la consuetudine a recepire melodia e armonia in una prospettiva dimensionale svincolata dal concetto di altezza assoluta e propensa a mettere in primo piano la relazione lineare fra i toni della scala (*tune*) e la verticalità nel rapporto fra *tune* e le altre voci (*bassus* e *cantus*, oppure *bassus*, *altus* e *cantus*). Al tempo nel New England, specialmente nello sviluppo del *Regular Singing Movement*, gli strumenti erano banditi dalle performance di musica corale e i coristi perciò dovevano fare affidamento unicamente sulla propria voce. Il concetto di tipologia della tonalità si lega al *tune* specifico, ad esempio, *London New* è generalmente scritto in Fa maggiore (Playford 1677, 152, 173, 180, 281, Tufts, *A Collection* 1744, 3); il *tune* di *Manchester* è quasi sempre in Sib maggiore (v. Este 1604; Ravenscroft 1621 254; Playford 1677, 106, 163, 185, 270); *Canterbury* è segnalato da Tufts in Sol maggiore; il salmo 148 è indicato in Re maggiore (v. Playford 1677, 278, *proper tune*), mentre il salmo 100 è quasi sempre scritto in La maggiore (v. Playford 1677, in Re maggiore con apposizione del sol#). Nella pratica, non essendo ancora diffuso il concetto di diapason, né potendo utilizzare strumenti musicali, l'intonazione non doveva essere così precisa. Il *pitching*, come si vedrà più avanti, è introdotto da William Billings.

Dopo queste indicazioni, Tufts illustra la misura delle note («the *Lenght* of the Notes», Tufts 1744, 4):

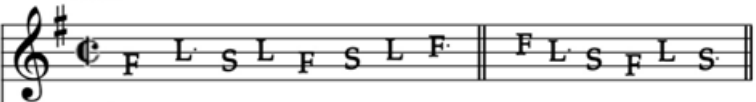
- 1) la breve  è indicata dalla lettera seguita da due punti “F.”;
- 2) la semibreve  è indicata con un punto a destra della lettera, ad esempio “F.”;
- 3) la minima  è rappresentata da una lettera senza punti “F”;

4) due lettere affiancate e legate (es. “Fm Sf”) determinano una successione di seminimime

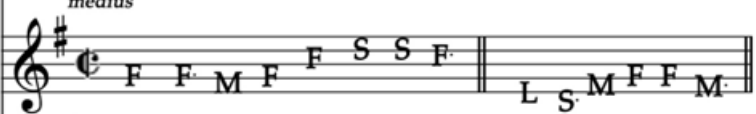


I tempi utilizzati sono il *Common Time* in quarti  oppure in mezzi  e il *Triple Time* segnalato semplicemente con un **3**, tranne per il salmo 149 indicato chiaramente con un 3/2. Qui sotto, un esempio delle prime due battute del *tune* di *Canterbury* armonizzato per tre voci.

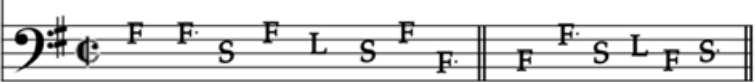
cantus



medius

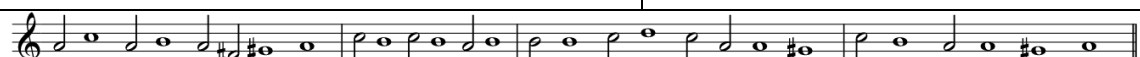
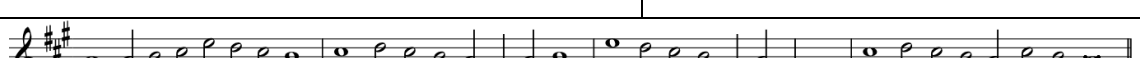


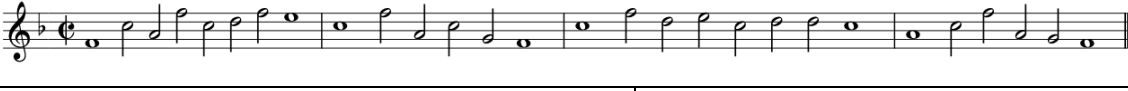
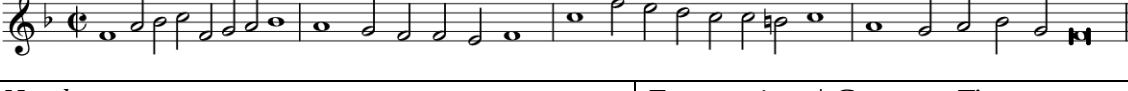
bassus

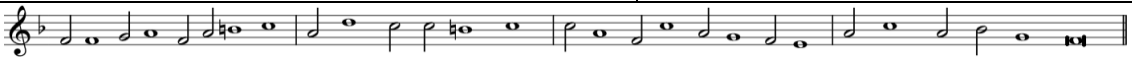
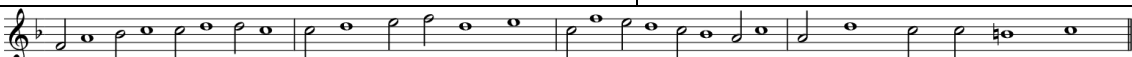
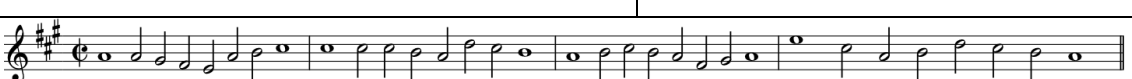


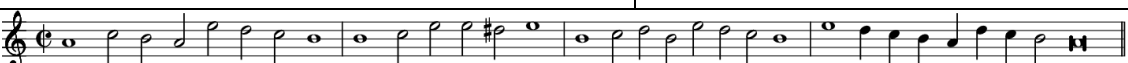
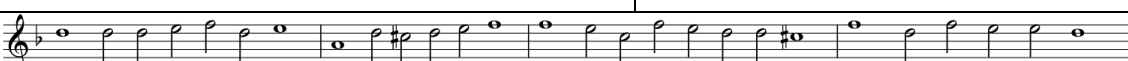
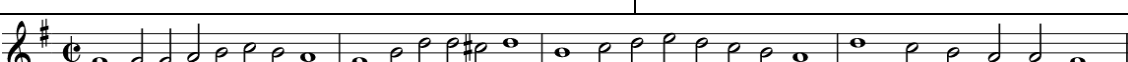
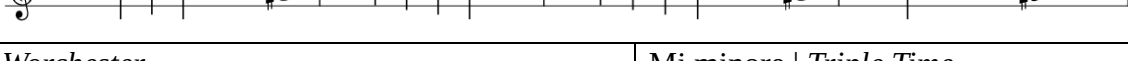
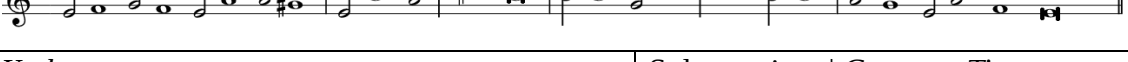
67. Una mia trascrizione delle tre parti (*cantus*, *medius* e *bassus*) nell'armonizzazione del *tune* di *Canterbury* in notazione alfabetica (cfr. Tufts 1744).

Tavola dei *tune* in Tufts 1744

Titolo*	Centro tonale Tempo
<i>Tune del cantus</i>	
* segue l'indice di Tufts 1744	
<i>Bella</i>	Sol maggiore <i>Common Time</i>
	
<i>Canterbury</i>	Sol maggiore <i>Common Time</i>
	
<i>Cambridge</i>	La minore <i>Triple Time</i>
	
<i>Commandment</i>	La maggiore <i>Common Time</i>
	
<i>David's</i>	Sol maggiore <i>Common Time</i>

	
Exeter	Fa maggiore <i>Common Time</i>
	
Gloucester	Sol maggiore <i>Common Time</i>
	
Hackny, or St. Mary	Mi minore
	
(St.) James's	Do maggiore <i>Common Time</i>
	
Isle of White	Sol minore <i>Common Time</i>
	
London	Fa maggiore <i>Common Time</i>
	
London New	Fa maggiore <i>Common Time</i>
	
Manchester	Sol minore <i>Triple Time</i>
	
Martyr's	Fa# minore <i>Triple Time</i>
	
Norwich	Fa maggiore <i>Common Time</i>
	
Northampton	Fa maggiore <i>Common Time</i>
	
Oxford	La minore armonico <i>Triple Time</i>
	

<i>Peterborough</i>	Sol maggiore <i>Common Time</i>
	
<i>Portsmouth</i>	Fa maggiore <i>Triple Time</i>
	
<i>Penitential Hymn</i>	Sol minore <i>Triple Time</i>
	
<i>Psalm 18</i>	La minore <i>Common Time</i>
	
<i>Psalm 81</i>	Fa maggiore <i>Triple Time</i>
	
<i>Psalm 85 or 112</i>	Re minore <i>Common Time</i>
	
<i>Psalm 100</i>	La maggiore <i>Common Time</i>
	
<i>Psalm 100 New</i>	La minore <i>Triple Time</i>
	
<i>Psalm 113 or 115</i>	Fa maggiore <i>Common Time</i>
	
<i>Psalm 119</i>	Mi minore <i>Common Time</i>
	
<i>Psalm 148</i>	Re maggiore <i>Common Time</i>
	

Psalm 149	Sib maggiore <i>Triple Time</i>
	
Southwell	La minore <i>Common Time</i>
	
Sabbath Hymn	Sol maggiore <i>Triple Time</i>
	
Standish	La minore <i>Common Time</i>
	
Veni Creator	Re minore <i>Common Time</i>
	
Westminster	Sol maggiore <i>Common Time</i>
	
Windsor	La minore/Do maggiore <i>Common Time</i>
	
Worcester	Mi minore <i>Triple Time</i>
	
York	Sol maggiore <i>Common Time</i>
	

5.4. Regole e Competenze

The Grounds and Rules of Musick (1721) di Thomas Walter (1696-1724) rappresenta un esempio più completo di introduzione didattica al *tunebook* rispetto a quello proposto da Tufts. L'organizzazione dei contenuti nei rudimenti di teoria nel libro di Walter è stato preso a modello da molti compilatori per la gran parte delle successive edizioni tra '700/'800. L'autore specifica nelle premesse che le regole da lui proposte servono a

ottenere “una bella e lodevole funzione religiosa” («a Beautiful and Laudable performance of that holy Service (...) Glorify God (...) edify one another with the *Spiritual Songs* wherewith he has enriched us.») e per questo raccomanda al lettore di attenersi ai *tune* tradizionali così come sono scaturiti “dalle mani dei compositori”, sottraendosi al “dubbio e incerto entusiasmo della tradizione orale” e affidandosi unicamente alle fonti scritte al fine di evitare quell’“orribile miscuglio di rumori disordinati e confusi, torturati, rivoltati e velocizzati”, cfr. Walter 1721, 2-3: «For to compare small things with great, our *Psalmody* has suffered the like Inconveniences which our *Faith* had laboured under, in case it had been committed and trusted to the uncertain and doubtful Conveyance of *Oral Tradition*.»

I revisori di *Grounds and Rules of Musick* furono: Joseph Sewall, Thomas Prince, John Webb, William Cooper, Thomas Foxcroft, Samuel Checkley, Cotton Mather (zio di Thomas Walter), Nehemiah Walter (padre di Thomas Walter), Joseph Belcher, Benjamin Wadsworth, Benjamin Colman, Nathanael Williams, Nathanael Huntin e Peter Thacher. Nella premessa, Walter apre una polemica sul fatto che tra le chiese non vi sia uniformità e che ciascuna pur dichiarandosi esponente dell'*old way of singing* alteri i *tune* tradizionali fino a renderli irriconoscibili, «left to the Mercy of every unskinful Throat to chop and alter, twist and change» (Walter 1721, 3). Non esistono – ribadisce Walter – due chiese che cantino un *psalm tune* con la stessa melodia: «I have my self heard (for Instance) *Oxford Tune* sung in *three Churches* (...) with as much difference as there can possibly be between *York* and *Oxford*, or any two other different Tunes.» Per i sostenitori della *new way* – come Thomas Walter – l'*old way* sta nelle “regole della musica” (*Scale and Rules of Musick*), non nella libera interpretazione della scrittura, e per questo motivo incoraggia soprattutto le nuove generazioni ad apprendere e a perfezionare lettura e intonazione (sia in assemblea, sia individualmente), per uniformare il canto (cfr. Walter 1721: i-iii; 1760: i-iii):

(...) all, more particularly our *Young People*, to accomplish themselves with Skill to *sing the Songs of the Lord*, according to the *good Rules* of *Psalmody*: Hoping that the Consequence of it will be, that not only the *Assemblies of Zion* will, *decently and in Order*, carry on this Exercise of Piety, but also it will be the more introduced into private *Families*, and become a Part of our *Family-Sacrifice*. At the same Time we would, above all, exhort, That the *main Concern* of all may be, to make it not a meer *Bodily Exercise*, but *sing with Grace in their Hearts*, and with Minds attentive to the *Truths* in the *Psalms* which they sing, and affected with them; so that in their *Hearts they may make a Melody to the Lord*.

L'introduzione è composta da sedici “*Instructions for Singing*” che qui riassumo:

- 1) la scelta dell'ottava acuta o grave a seconda del proprio registro (1721, 5);
- 2) la scala musicale, la successione di toni e semitoni e la nomenclatura nel sistema *fasola* (1721, 5);
- 3) la tavola degli esacordi (*The Gamut, or Scale of Musick*, 1721, 7);
- 4 e 5) l'introduzione alla lettura cantata delle note nelle chiavi di sol (*gs*) e di fa (♭) (1721, 8-10);
- 6) la funzione del *mi* come “Master Note”: «when you have found which Note is *Mi*, call the Notes above *Fa, Sol, La, Fa, Sol, La*, then the Eighth Note will be *Mi*, according to the Rule before mentioned *that every Eighth is the same.*» (1721, 10; cfr. fig. 68)
- 7) il posto del *Mi* nelle due chiavi di sol e fa (1721, 10-11);
- 8) la funzione delle alterazioni (1721, 12-13);
- 9, 10, 11, 12) la trasposizione dei toni nei vari registri vocali (1721, 14-18);
- 13) il riconoscimento del modo maggiore (*sharp key*) e minore (*flat key*) basato sulla regola della finale (1721, 18):

Tunes are said to be upon a *flat Key*, or a *Sharp Key*. To know whether your Tune be upon a flat Key, or a sharp Key, this is the general rule. If the Two Notes above the last Note of your Tune be *whole Notes*, it is upon a *sharp Key*; but if the Two Notes above, be one an *whole Note*, and the other an *half Note*, then it is a *flat Key*. For Instance, in *Canterbury Tune*, the last Note is upon G, and is called *Fa*; the Notes above must be *Sol, La*, which are two *whole Notes*, so that from *Fa* to *La* is a *Greater Third* (...).

- 14) “the old Way of naming the Notes from the Keys”, cioè l'utilizzo scorretto di alterazioni per il settimo grado (1721, 19);

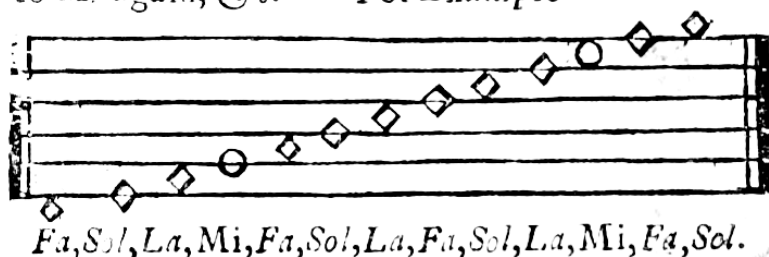
- 15) la durata delle note: *Breve, Semibreve, Minim, Crotchet, Quaver, Semiquaver* (le ultime due – dice Walter – difficilmente sono utilizzate per il canto dei *psalm tune*, ma sono più frequenti in canti, madrigali e arie leggere; 1721, 20). A questo punto, riporta alcune indicazioni specifiche che riguardano la prossemica e la performance:

As for their *absolute* Length and measure of Time in Sounding; a *Semibreve* is sounded in the Time that a Man may let fall his Hand slowly and raise it again; letting his Hand fall at the first sounding, and talking it up then it is half done, which lifting up of the Hand finishes it. As for their *Comparative* Length, one *Breve* contains two *Semibreves*, one *Semibreve* two *Minims*, one *Minim* two *Crotchets*, &c. So that if a *Semibreve* is sounding while a Man lets fall his Hand, and raises it again, by Consequence a *Minim* is sounded while the Hand is falling, and another *Minim* while it is rising. And two *Crotchets* while it is falling, and two while it is rising, &c.

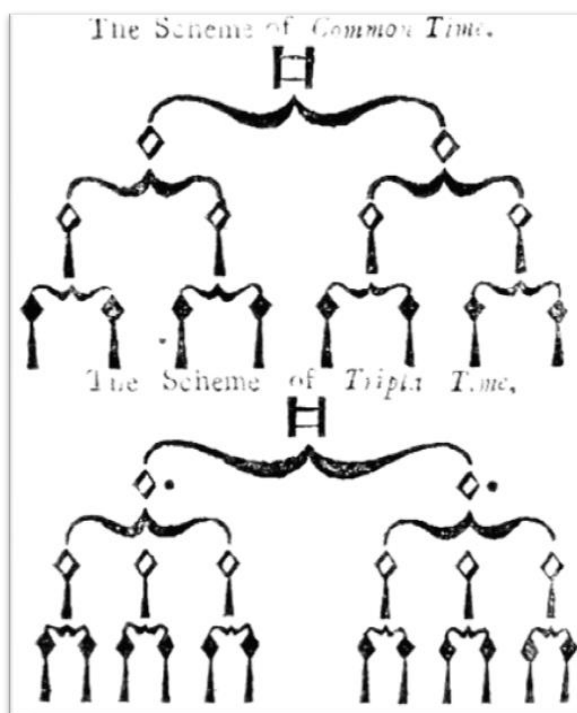
- 16) l'utilizzo del *Common Time* e del *Triple Time* in relazione alla misura delle note (1721, 21; cfr. *infra*, fig. 69)

Nell'ultimo ragionamento di Walter riguardante l'utilizzo di consonanze (*concord*) perfette e imperfette e di dissonanze (*discord*), il canto liturgico diventa oggetto di considerazioni di carattere estetico per cui la qualità dell'ascolto dipende dall'organizzazione delle voci e dalle loro relazioni e dinamiche: «this serves to keep the Auditor in a longing Suspence, till all the Parts fall into a perfect Set of *Chords*, which finishes and compleats the Harmony, and strangely charms the Hearer.»

The Notes below *Mi* are the forementioned reverfed, *La, Sol, Fa, La, Sol, Fa*, then you come to *Mi* again, &c. For Example



68. Immagine tratta dalla riproduzione digitalizzata di *The Grounds and Rules of Music*, Walter 1721, 10. Esplicazione della funzione del *mi*.



69. Immagine tratta dalla riproduzione digitalizzata di *The Grounds and Rules of Music*, Walter 1721, 21. Gli schemi dei tempi binario e ternario.

5.4.1. «*Make yourself Master*»

Sull'avvio delle *singing school* nel New England si hanno poche notizie sparse che riguardano l'istituzione e la formazione di classi di canto a Charleston, nel 1730, guidate da John Salter; a New York nel 1754, con William Tuckey; a Philadelphia nel 1757, sotto la guida di Josiah Davenport (Bailey Birge 1973, 9, 11):

It began as a crude choir school. But though the religious influence was paramount for a long period, it progressively adapted itself to the currents of social and political feeling which from one generation to another affected the common life of the people. It was truly educational in that both of its major aims, the study of choral music and acquiring the art of music reading, laid the national foundations for musical culture and appreciation, the full strength of which did not become evident until the next period. And when we reflect that until music began to be taught in the public schools, the singing-school was the sole means of musical instruction in the popular sense of the word, that from the beginning it was allied with the church, the center of the social as well as the religious life of the community and that old and young were drawn to it for the pleasure of singing together and for social intercourse, some of the reason for its growth and its tenacious hold upon the affection of the people become plain.

Nel 1761, il ministro presbiteriano e *singing master* di Philadelphia James Lyon (Bailey Birge 1973, 11) pubblica *Urania. Or A Choice Collection of Psalm-Tunes, Anthems, and Hymns*, il primo *tunebook* che comprende non solo i *psalm tune* tradizionali, ma anche *fuging tune*, *anthem* e *hymn* (Temperley 1997, 12). L'esecuzione degli *anthem*, in particolar modo tra '700 e '800, costituiva più un'eccezione che una regola; ogni denominazione li eseguiva in modo diverso, «even churches of the same persuasion varied in musical practices in the same locality.» (Kroeger 1987, 105). Con l'inserimento nei *tunebook*, queste lunghe ed elaborate composizioni escono dall'ambito concertistico e da contesti performativi di musica colta di influenza europea per entrare nelle *singing school* urbane e rurali. Le indicazioni date da James Lyon in *Urania* (1761) si possono leggere alla luce di questa nuova situazione, di fatti in conclusione della parte introduttiva-didattica, puntualizza alcuni importanti suggerimenti dedicati esclusivamente al cantante (Britton 1989, 24-25, cfr. Lyon 1761, x):

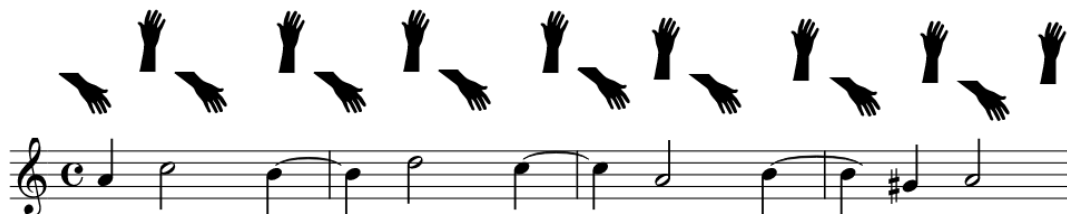
Some Direction for Singing. 1. In learning the 8 Notes get the assistance of some Person well acquainted with the Tones & Semitones. 2. Chuse that Part which you can sing with the greatest Ease and make yourself Master of that first. 3. Sound all high Notes as soft as possible, but low ones hard and full. 4. Pitch your Tune so that the highest and lowest Notes may be sounded distinctly.

Da alcuni specifici chiarimenti del compilatore si deduce in che modo la pratica e la performance di musica sacra stia mutando in quegli anni. Nei *rudiments*, Lyon specifica alcuni elementi di carattere ritmico e melodico mai menzionati nei *tunebook* precedenti,

ad esempio:

- «A Slur or Tye (...) drawn over or under any Quantity of Notes signifies that they are all together sung to one Syllable.» (1763, vii).

- «Of Syncopation. All Notes placed in such a Part of the Bar that they require the Hand to be taken up or put down while they are sounding; or divided by a single Bar as in this example (...) are call'd Notes of Syncopation. Note. They are also called driving Notes.» (1761, ix)



70. Trascrizione dell'esempio di *tune* sincopato presente in Lyon (1761, ix) corredato da una mia rappresentazione grafica, esemplificativa, del relativo “hand beating” sincopato.

A Collection of the best Psalm Tunes in two, three, and four Parts (1764), di Josiah Flagg segue e migliora gli elementi introdotti nella riforma musicale di Tufts e Walter. Pubblicato a Boston nel 1764 include un'introduzione ai fondamenti di teoria musicale (v. *Introduction*) ispirata proprio al modello di Thomas Walter. La prima sezione è suddivisa in: (a) una prefazione e sintesi dei contenuti; (b) un indice in ordine alfabetico di *psalms*, *hymns* e *anthems*; (c) un'introduzione alla teoria della musica (*The Gamut or Scale of Musick*, *The Scale Divided*, *Of the Names & measures of Notes & of their Rests*, *The Different Moods of Common & Triple Time*, *Of Rising & Falling the 8 Notes*, *Of the Notes upon a Key*). I salmi armonizzati per quattro voci aumentano anche in questo caso in modo esponenziale rispetto alle edizioni precedenti e includono nuove composizioni.²³⁰ Flagg inoltre è stato autore di *Sixteen Anthems* (1766, cfr. Kroeger

²³⁰ L'indice presenta le seguenti *tune* armonizzate: *Abington*, *Ailoff Street*, *All Saints*, *Amsterdam*, *America*, *Angels*, *St. Ann's*, *Apostles*, *Armley*, *Avely*, *Bangor*, *Blackmore*, *Bemminster*, *St. Bennets*, *Boston*, *Brentwood*, *St. Bridget's*, *Brooms Grove*, *Burford*, *Buckland*, *Burnham*, *Burlington*, *Canterbury*, *Cambridge*, *St. Christopher's*, *Charlotte*, *Chorus*, *Christ'n [Christian] Soldier*, *Cliston*, *Colchester*, *Colchester New*, *Cumberland*, *Cannon*, *Dalston*, *Denton*, *Eagle Street*, *St. Edmonds*, *Evangelist*, *Even'g Hymn*, *Fareham*, *Funeral thought*, *Gainsborough*, *St. Georges*, *Goodmans*, *Grays*, *Greens*, *Guilford*, *Harlington*, *Hallifax*, *St. Humphris*, *St. James*, *Irish*, *Isle of Wright*, *Kettering*, *Kingsbridge*, *Laindon*, *Leighton*, *Leeds*, *Littleton*, *St. Luke's*, *March of Rich[mond]*, *St. Martins*, *Mecklinbourg*, *Morton*, *Morning Hymn*, *Nazing*, *Newcastle*, *Newbury*, *Norfolk*, *S. Okendon*, *St. Pancras*, *St. Patrick's*, *Penbury*, *Plymouth*, *P.M.*, *Plymouth*, *Psalm 50th old*, *Psalm 50th new*; *Psalm 67th*, *Psalm 81st*, *Psalm 85th*, *Psalm 100 old*, *Psalm 100 new*, *Psalm 108th*, *Psalm 136th*, *Psalm 148th*, *Psalm 149th*, *Psalm 90th*, *Psalm 103rd*, *Portsmouth*, *Quercy*, *Rickmansworth*, *Rochester*, *Rothwell*, *Sheffield*, *Southwell*, *Solomon's Songs*, *Stortford*, *Standish*, *Stroud*, *Sutton*, *Trinity*, *Trumpet*, *Troy*, *Wansted*, *Wantage*, *Warwick*, *Westminster*, *Westminster new*, *Wendover*, *Welsh*, *Westonsavel*, *Willingail*, *Windsor*, *Worksop*, *Yarmouth*, *York old*, *Anthems to 117 Psalm*, *to 136 Psalm*. Nel documento digitalizzato è presente un'apposizione manoscritta che indica la presenza dell'armonizzazione della melodia di *Little Malborough* a p. 19.

1987, 106 nota 3), la prima raccolta di soli *anthem* composti e arrangiati da soli autori americani (William Knapp, Tans'ur, S.M. William, P.M. Williams, Stephenson, Ashworth). Nella prefazione al lettore scrive:

Although the Rules in my first Book of Psalm Tunes are concise and plain; yet, I thought it not improper to add the following, viz. Observe to give every note a clear sound; neither forcing the sound through your nose nor teeth, which is very offensive to a musical ear; but let your voice come easy, smooth and clear, speaking your words proper, which is a grace to the whole performance. Words ending in ti, ty, ry, ri, si, shi, bi, ci, di, ni, pi to be sounded as tee, ree, she, &c. which, though the letter are well express'd in reading, yet they seem to alter when they are sung.

Quest'ultima precisazione fa pensare che le persone a destinatarie del chiarimento non fossero scolarizzate al punto da riconoscere questa differenza. Alcuni fogli battuti a macchina allegati alla copia digitalizzata della Library of Congress citano un articolo promozionale in *The Massachusetts Gazette and Boston News-Letter* del 2 ottobre 1766 che dà alcune informazioni di carattere biografico su Flagg che aiutano a contestualizzare il volume (cfr. *inter aliis* Music 1989, 143 cita un articolo della *Boston Gazette* del 15 settembre 1766):

Of all' Tansu'r's, and a Number of other Anthems, from Williams, Knapp, Ashworth, and Stephenson. To which are added some Tunes from Lion, Smith, Ravencraft, &c. — Just Published and to be sold by Josiah Flagg (who teaches Psalmody, on Monday and Thursday Evenings) at his House near the Old North Meeting House;²³¹ also to be sold at his Shop in Fifth Street, by Mess'rs Thomas Leveret, and Samuel Webb in Cornhill, and the rest of the Booksellers in Boston, by Benjamin Loring, at the Head of the Long Wharff, and by Mr. Salmon, at his House near the Sign of the Lamb. N.B. A sufficient Number of Persons appearing that want any particular Anthem, or Tune, may have it struck off immediately.

5.4.2. *Forme e strutture del “Core Repertory”*

Richard Crawford definisce alcune tra le principali forme musicali sviluppate nel corso del '700 che a loro volta sintetizzano elementi della tradizione orale e stili derivati dalla scrittura colta: 1) *common-tune style*, 2) *dactylic tunes*, 3) *triple-time tunes*, 4) *decorated duple tunes*, 5) *declamatory duple tunes*. Il *common-tune style* (Crawford 1984, xii) sviluppato nell'Inghilterra protestante nel corso del '500 definisce una tipologia di *tune* al quale sono in genere associati più testi, in opposizione alla dicitura *proper tune* che indica al contrario una corrispondenza univoca della melodia a un testo. Nei *tunebook* americani i *common-tune* si distinguono per il “*duple meter*” cioè per

²³¹ *Meeting House* è sinonimo di parrocchia. In questo caso il riferimento è alla seconda più antica congregazione di Boston.

l'organizzazione in quattro parti melodiche distinte le une dalle altre, con una forte corrispondenza tra il valore della nota e il valore metrico del testo poetico. Alcuni esempi di questo tipo sono *Old Hundred* (il salmo 100), *Windsor, Canterbury, Psalm 148* e *Southwell*, «“the old slow church music,” and a sober gravity of motion (...) the common tunes assign equal stress to each text syllable.» (Crawford 1984, xii).²³²

Contrariamente al *common-tune style* dove a ogni sillaba corrisponde un valore metrico-ritmico equivalente, nei *dactylic tune* le frasi sono organizzate in pattern di misure lunghe alternate a misure brevi, che traggono forma e spunto dal piede greco del dattilo — ˘ ˘. Lo stile ispirato alla formalizzazione del dattilo è particolarmente evidente nelle composizioni della seconda metà del '700, alcuni esempi sono *Chester*, di William Billings (1770, cfr. *The Sacred Harp* 1991, 479) e *Windham* di Daniel Read (1785, cfr. *The Sacred Harp* 1991, 38b)²³³. Ma Crawford indica anche *Aylesbury* (in Chetnam, *A Book of Psalmody* 1718, cfr. *The Sacred Harp*, 1991, 28t), *Rochester* (di Israel Holdroyd 1722, cfr. *The Shenandoah Harmony*, 2015, 418t)²³⁴ e *Wells* (di Israel Holdroyd 1724, cfr. *The Sacred Harp*, 1991, 28b) come esempi improntati su questa tipologia (Crawford 1984, xii)²³⁵:

Common Meter (8.6.8.6.), and Long Meter (8.8.8.8.), respectively, all of which were first published between the years of 1718 and 1724— derive a sharp rhythmic thrust from the dactyl, which suggests that this pattern was a device newly rediscovered at about that time. *Aylesbury*, manages five, *Rochester* six, and *Wells* eight dactyls in four phrases. The dactyls introduces an element of rhythmic propulsion into duple meter that must have encourages singers to take a faster tempo.

²³² Continua Crawford: «The result is a piece that in performance can resemble the clanging of a great church bell, with each note and syllable sounding in a separate attack, and the slower the tempo, the ore disconnected the syllables. It is no wonder that both in England and America the "old way of singing" — in which congregational singers freely decorated the notes of the original psalm tunes, slowing the tempo even further— grew up in the seventeenth and eighteenth centuries within the framework of the duple common tunes.» (1984, xii).

²³³ cfr. Little, Smith 1798, 14b; Carden 1820, 26t; Walker 1835, xix e 48.

²³⁴ cfr. Little, Smith 1798, 17b, anche Carden 1820, 23.

²³⁵ cfr. Little, Smith 1798, 21b e Carden 1820, 22.



71. La mia trascrizione della partitura di *Old Hundredth*, tratta da *A Collection of Psalm Tunes* (Flagg 1764, 32t)

Aylesbury (6.6.8.6)



And am I born to die? / **To lay this** body down? /



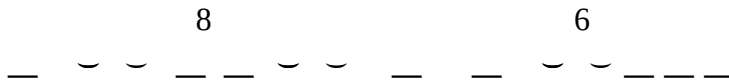
And must my trembling spirit fly / **Into a** world unknown?



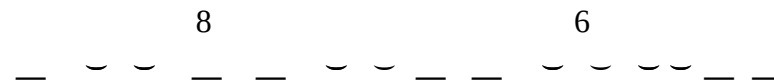
(testo e musica tratto da *Southern Harmony*, Walker, 1854, 281)²³⁶

²³⁶ Il *tune* di *Aylesbury* è comune ad altri brani intitolati *Wirksworth*. L'autore è John Chetnam, compilatore di *A Book of Psalmody* (1718). Sotto quest'ultimo titolo, tale *tune* si trova in *Urania*, cfr. Lyon 1761, 25.

Rochester (8.6.8.6)



God my supporter and my Hope, / My help forev-er near



Thine arm of mercy held me up / When sinking in de-spair.



(testo tratto da *A Collection of Psalm Tunes*, Flagg 1764, 52)

Wells (8.8.8.8)



Ye nation of the earth rejoice / Before the Lord your sov'reign King



Serve him with cheerful heart and voice, / With all your tongues his glory sing.



(tune e testo tratti da *Southern Harmony*, Walker 1854, 278).



72. La mia trascrizione della partitura di *Rochester*, tratta da *A Collection of Psalm Tunes* (Flagg 1764, 52).

Il giambo $\sim$ — è il metro più frequentemente impiegato nei *Triple-Time tune*. Quest'ultima tipologia nel corso del '700 ha avuto un impatto decisivo nella produzione di nuovi *tune* rappresentando, di fatto, circa un quarto del cosiddetto “Core Repertory” individuato da Crawford (1984, xiii). Confrontando i modelli più antichi in *Triple-Time* con quelli più recenti, è evidente la mutazione da una formula rigida “nota contro nota” a uno schema più flessibile, talvolta ornato. Alcuni esempi di questo tipo sono *Portsmouth* (1711), *Bath* (1713)²³⁷, *Burford*, composta in pieno '700, *Colchester* (1735), *Plymouth* (1735)²³⁸ e *All Saints* (quest'ultimo uno studio sul moto continuo nel registro del tenore)²³⁹.

²³⁷ cfr. Little, Smith 1798, 13 Law 1803, 63; Carden 1820, 70; Leavitt 1831, 56.

²³⁸ cfr. Little, Smith 1798, 29; Leavitt 1831, 37.

²³⁹ cfr. Leavitt 1831, 52. cfr. anche McIntosh 1867, 50

Bath



Nature with open volume stands, / To spread her Maker's praise abroad /



And every labour of his hands, / Shews something worthy of a God.



Trascrizione del *tune*, tratto da *The Easy Instructor* di William Little e William Smith (1798, 13)

Plymouth



Now let our lips with holy fear! / And mournful pleasure sing,



The suff'rings of our great High Priest, / The sorrow of our King.



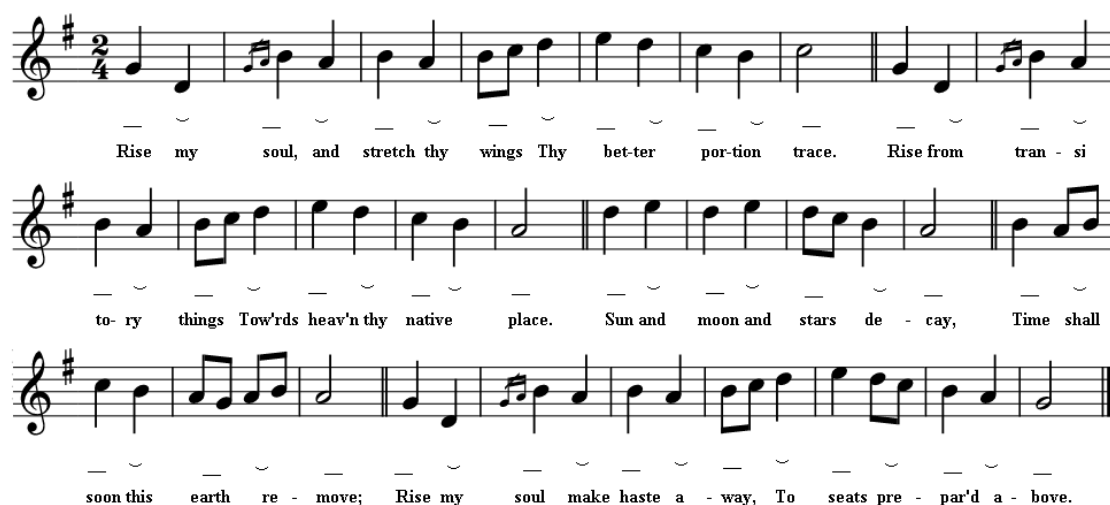
Trascrizione del *tune*, tratto da *The Christian Lyre* di Joshua Leavitt 1833, 37

Le *decorated duple tunes* compaiono durante il Revivalismo wesleyano: ne è un esempio *Amsterdam* (Crawford 1984, xiv), apparsa per la prima volta nella raccolta *Foundery Collection* del 1742. Presenta un testo coevo di Robert Seagraves, in metro trocaico con una struttura musicale AABA e una struttura rimica ABAB che combina settenari e senari (7.6):

Rise my soul, and stretch thy **wings**,
Thy better portion **trace**.
Rise from transitory **things**,
Tow'rds heav'n thy native **place**.

Sun and moon and stars **decay**,

Time shall soon this earth **remove**;
 Rise my soul and haste **away**,
 To seat prepar'd **above**.



74. Trascrizione del *tune* integrale di *Amsterdam*, tratto da *The Beauty of Harmony*, di Freeman Lewis (1814, 32); musica di Daniel Read.

Le *declamatory duple tunes* sono le ultime in ordine di tempo a entrare nei *tunebook* del '700 e per certi versi risultano analoghe allo stile precedente per l'uso più esteso di semiminime, con l'unità massima rappresentata dalla minima e non più dalla semibreve e scritte in tempo 2/2. Uno dei primi esempi di questo stile è *Psalm 34* di Joseph Stephenson. Il brano è tripartito e consiste in una prima parte in stile isoritmico (sette battute) seguito da una seconda parte di sette battute in *fugin' style*, con un rapporto di una semiminima per ciascuna sillaba, che rappresenta un *chorus* (o *refrain*; nella terza e ultima parte le voci di *bass*, *tenor* e *treble* sono isoritmiche a distanza di una terza (*treble*) e una quinta (*tenor*) rispetto al *bass* che, in area di dominante, parte dalla fondamentale. L'eccezione è l'*alto* per il quale è stata scritta una parte di sostegno armonico prevalentemente in minime: «The result was a newly aggressive kind of rhythmic movement.» (Crawford 1984, xiv).²⁴⁰

²⁴⁰ cfr. Little, Smith 1798, 31; Wyeth's *Repository* 1820, 93b.



75. Riproduzione digitalizzata della partitura di *Psalm 34*, in *The Easy Instructor*, di William Little 1798, 31b.

Tabella riassuntiva degli stili del “Core Repertory” settecentesco (Crawford 1984)

Tipo	Tempo Metro	Piede
Common Time Tune	binario 8.6.8.6	spondeo —
Dactylic Tunes,	binario 6.6.8.6 / 8.6.8.6 / 8.8.8.8	dattilo —
Triple-Time Tunes	ternario	giambo —
Decorated Duple Tunes,	binario 7.6.	trocaico —
Declamatory Duple Tunes	binario 8.6.8.6	quattro sillabe brevi —

Tavola dei salteri e tunebook citati

Titolo	Curatore	Anno	Notazione
<i>New Psalms of David Imitated</i>	Nahum Tate & Nicholas Brady	1696	—
<i>A Plain and Easy Method</i>	John Tufts	1744 (1712)	letters
<i>A Book of Psalmody</i>	John Chetnam	1718	
<i>The Grounds and Rules of Musick</i>	Thomas Walter	1721	“round notes”
<i>Urania. Or A Choice Collection of Psalm-Tunes, Anthems, and Hymns</i>	James Lyon	1761	“round notes”
<i>A Collection of the best Psalm Tunes in two, three, and four Parts</i>	Josiah Flagg	1764	“round notes”
<i>Sixteen Anthems</i>	Josiah Flagg	1766	“round notes”
<i>The Easy Instructor</i>	William Little & William Smith	1798	“four shapes”
<i>The Musical Primer</i>	Andrew Law	1803	“four shapes” senza pentagramma
<i>The Beauty of Harmony</i>	Freeman Lewis	1814	“four shapes”
<i>Wyeth's Repository of Sacred Music</i> , 5th edition	John Wyeth	1820	“four shapes”
<i>Missouri Harmony</i>		1820	
<i>The Christian Lyre</i>	Joshua Leavitt	1831	“round notes”

<i>Southern Harmony</i>	William Walker	1835	“four shapes”
<i>Southern Harmony</i>	William Walker	1854	“four shapes”
<i>Tabor, Or The Richmond Collection of Sacred Music, 3rd edition</i>	R.M. McIntosh	1867	“round notes”

Capitolo 6. American Harmony: persone e movimenti (1770-1870)

6.1. *L'importanza della competenza*

Le *singing school* in America tra '700 e '800 vengono istituite e si sviluppano in seguito a un vivace dibattito tra esperti di musica sacra e vari esponenti dei movimenti protestanti, europei e americani, sulla possibilità di educare le persone alla lettura e alla conoscenza dei testi sacri con e attraverso lo studio e l'esperienza della musica. Tale dibattito portato avanti, non senza polemiche, da personalità con background differenti, operanti sia negli ambienti musicali sia in quelli religiosi, ha come principale obiettivo quello di mettere la musica sacra al centro del discorso educativo, come elemento necessario sia a rafforzare la fede, sia ad aggregare persone e nuclei familiari residenti nella stessa comunità.

During the four generations since 1838, when public school music was first introduced, nearly the whole of our educational history has been in the making. In that short space of ninety years we have fought four wars, have gone from stage-coach to flying-machine, from tallow dip to electric light, from the melodeon to the broadcasted concert of the radio, and from the district school with the three R's and a little singing for diversion, to a highly complex school system with music functioning in a dozen activities, and with high school orchestras playing symphonies and choruses singing the great oratorio. It will be worth our while to take a backward glance at an institution which at the beginning of this period was as universal as the crossroads country store and the village post-office, and which gave to school-music its first methods and all of its first teachers. This institution was the singing-school. (Bayley Birge 1937, 1)

Dal primo periodo coloniale (1640-1700) il panorama musicale si è evoluto con le società e le varie politiche, con l'insediamento di nuove comunità e lo sviluppo di nuovi movimenti religiosi sia connessi al vecchio continente, sia sorti nel nuovo mondo (metodisti wesleyani e battisti americani) per rispondere alle esigenze spirituali di società insediate in territori perlopiù inesplorati. Per raggiungere l'obiettivo di introdurre la pratica del *Regular Singing* (*singing by note* o *Regular Way*) nel canto collettivo, i riformatori e didatti bostoniani istituiscono formalmente le scuole di canto popolare allo scopo di diffondere la cultura musicale e divulgare nozioni di teoria e metodi didattici indispensabili ai *singing master* operativi in comunità urbane e rurali. In aree periferiche, oltre che nella più moderna Boston, la *singing reform* (Tufts 1721) è

sostenuta da teorici e trattatisti tra cui Peter Thacher, autore di *A Brief discourse concerning regular singing, shewing from the Scriptures, the necessity and incumbency thereof in the worship of God* (1725) e Nathaniel Chauncey, ministro a Durham (Connecticut) che nel 1728 pubblica *Regular Singing Defended* proprio per contrastare pregiudizi e sentimenti di orgoglio che aleggiavano ancora in comunità religiose legate alla tradizione del *lining out*. Chauncey apre uno spiraglio sulla possibilità di cambiamento, perché, nelle sue parole: «very often Pride is the great opposed of Truth» (1728, 5).

Thacher concentra il suo scritto sul concetto di competenza (*skill*) e spiega il motivo per cui sia necessario acquisire una maggiore conoscenza delle regole della musica, partendo proprio dalla definizione del termine: «*First. WHAT is here meant by Skill, or what it is to Sing with Skill? Secondly. WHY this Skill is Necessary in Psalmody.*» Per Thacher la competenza è una buona conoscenza dell'arte e della scienza musicale basata principalmente sull'istruzione e sulla pratica («from good Instruction and Experience») e poiché nessuna arte è priva di regole, solo l'acquisizione e la piena consapevolezza dei principi che regolano le arti possono rendere competenti (1725, 3). Sulle ragioni della necessità e dell'urgenza di ottenere tali competenze, Thacher risponde con poche indicazioni, concise, semplici e dirette:

1) l'abilità con cui gestire le melodie (*tune*) è sottoposta alle regole dell'armonia, perciò il canto dei salmi implica che vi sia un accordo tra armonia e melodia e per avere una buona armonia si deve essere coscienti di tutte le regole della musica: della differenza tra le chiavi, della diversità di toni, note e suoni. È fondamentale quindi conoscere concordanze (*chords*) e dissonanze (*discords*), saper eseguire salti ascendenti e discendenti o passare da un'armonia all'altra, saper tenere il tempo e realizzare cadenze appropriate.

2) chi è competente in genere ha l'orecchio musicale ed è abile nel distinguere tra i vari suoni e percepire velocemente quali tra questi siano sgradevoli, per questo motivo il cantore esperto non si affida alla "vecchia maniera" (*good old way*), venerandola, ma al contrario abbraccia la sola, vera, "vecchia maniera" (*the real good old way*).

3) una voce competente è intonata ed è capace di condurre una melodia gradevole all'orecchio; in una certa misura, questa competenza può essere un "dono naturale" oppure può essere acquisita con il duro impegno e la pratica: in entrambi i casi l'intonazione (*pitching*) è un'abilità indispensabile al cantore. Conoscere tutte queste cose soltanto in teoria non rende musicisti né cantanti competenti; in conclusione:

«Good Knowledge of Rules with an agreeable Dexterity to Practice them makes an Artist, and such as have attained these may be said to be Skilful indeed.» (Thacher 1725, 4).

Lo storiografo Nathaniel Gould ha sottolineato come proprio in questo periodo storico gruppi e movimenti religiosi in America abbiano agito con spirito di autonomia, contrastando l'«oppressione» inglese, in materia di trasmissione e modi di eseguire la musica: «The few tunes that were brought from England, and for more than a hundred years known as foreign manufacture, owing to their slow movement, but more especially for the drawling and dragging manner of singing them, became truly obnoxious.» (Gould 1853, 41). Le *fugin' tune* e gli *anthem* – che ho segnalato nel capitolo precedente come materiale innovativo introdotto nei *tunebook* americani alla fine del '700 – sono due delle forme musicali che rappresentano meglio lo sviluppo di un'autonomia creativa sganciata dalle regole e dagli stilemi musicali d'importazione europea. Entrambi i *fugin' tune* e gli *anthem* sono già largamente diffusi in Inghilterra ben prima della pubblicazione dei volumi di Lyon (1761) e Flagg (1764, 1766) (Temperley 1981, 2):

Fuging tunes were written for the use of country parish choirs of a kind that had begun to appear in the 1680s. First, societies were formed, with the primary object of disciplining the young men of a parish by means of religious meetings conducted by the clergyman. Among other activities, the members were taught to sing from notes, to rehearse the traditional psalm tunes, and to lead an improvement in congregational singing (Temperley 1979a, vol. 1, 103-5, 141-62). Once the choir had been formed, however, it frequently began to attempt more ambitious music, encouraged by itinerant singing masters who printed and sold their own collections of church music. Anthems for country choirs were first provided by Henry Playford in 1701 (*ibid.*, 163-4) and soon afterwards by country singing masters. In some northern churches, choirs even began to chant the psalms and liturgy (*ibid.*, 167-70). The psalm tunes themselves gradually became more elaborate and less congregational. (...)

Con l'uscita di *The Divine Companion* (1701) di Henry Playford, figlio di John Playford, si afferma la "Georgian Psalmody" o "West Gallery Music" nella prima metà del '700, e anche quest'ultima forma di salmodia polifonica e strumentale oscilla fra le due dimensioni di tradizione scritta e tradizione orale.²⁴¹

²⁴¹ Cfr. Steel 2010, 41-42: «In England's American colonies, the "old way of singing" prevailed weel into the eighteenth century. Led by a single"chorister," the entire congregation attempted to sing together a melody that most of them had learned by ear. English-born magistrate and diarist Samuel Sewall (1652-1730), though hardly chosen for his poverty, acknowledged his inadequacy and frustration while attempting to "set the psalm" in his local meeting house during the years 1693-1718: "[The preacher] spake to me to set the Tune; I intended Windsor, and fell into High-Dutch, and then essaying to set another Tune, went into a Key much too high. So I pray'd Mr. White to set it; which he did well,

In America, le *fuging tune* vengono definite “Yankee music”, l'appellativo “yankee”, che al tempo era riservato agli americani “bianchi” degli stati del nord, in questo caso si riferisce alla musica composta dagli esponenti della First New England School di Boston: ovvero gli “Yankee Tunesmith”, termine con cui generalmente si fa riferimento a: Daniel Read, Supply Belcher, Lewis Edson, Timothy Swan, Justin Morgan, Jeremiah Ingalls, Jacob French e William Billings (cfr. Murray 1975, 433).

6.1.1. «*Delightfully secular*» ²⁴²

Gli istituti scolastici generici, in nord America, sono fondati con la massima urgenza, nel primo periodo coloniale, per sopperire alla quasi totale mancanza di scuole, e in conformità all’“Old Deluder Satan Act of 1647” che con cui si decreta l'assunzione di un maestro nelle città con più di cinquanta nuclei familiari e l'istituzione di una scuola superiore nelle città con più di cento nuclei familiari («college-preparatory education», Becker 1982, 88). Le colonie di Connecticut e Massachusetts sono state condannate in seguito per non aver portato a compimento quanto previsto da questo documento. Bayley Birge specifica che intorno al 1723 le chiese di Boston, Roxbury, Dorchester, Cambridge, Tauton, Bridgewater, Charlestown, Ipswich, Newbury, Andover, Bradford e altre ancora aderiscono alla riforma musicale: «The better singers began to sit together in a group; out of this grew the idea of a choir, and finally the choir was given formal recognition and seated in a gallery.» (1937, 7). Nel descrivere l'*Establishment of schools*, Gould ammette l'assenza di notizie storiche anteriori al 1720 che attestino l'esistenza di enti scolastici più o meno istituzionalizzati, e sottolinea che in realtà molte comunità del tempo non fossero concordi nel praticare la polifonia, considerata da molti inammissibile e disdicevole («wicked», cfr. Gould 1853, 77). Da *singing master* quale è Gould difende la dignità di queste prime scuole di musica prendendo le distanze dalle crude affermazioni di altri esponenti del mondo musicale del suo tempo che le descrivono come ambienti bizzarri e grotteschi, «ridicule or burlesque» (Gould 1853, 75) we disclaim anything of the kind. We wish only to present and preserve this portion of the history of past times, so that the present and after generations may know and realize how great and multiplied their means and privileges are, compared with those of former generations; and inquire whether, with these additional privileges, they have made

Litchfield Tune. The Lord humble me and Instruct me, that I should be occasion of any Interruption in the Worship of God.»

²⁴² Jackson 1933, 7.

corresponding improvements.

Le prime scuole organizzate sulla base di sottoscrizioni popolari (Jackson 1933, 8), con un comitato scelto per la preparazione delle lezioni, vengono inizialmente screditate dalle autorità religiose poiché il canto era percepito «more like dancing than psalm tunes» (Gould 1853, 80). In *Location of Schools.—Instructors* Gould lascia un commento significativo sulla pratica di combinare *secular* e *sacred music* sia nel contesto delle *singing school*, sia in ambito editoriale, attraverso la pubblicazione di *song-book* dichiaratamente sacri, ma di fatto comprendenti armonizzazioni di *tune* tradizionali profani:

The next important question was, "Where shall the school be kept?" Lecture-rooms then were scarcely known. A common school-house was too dull and lonely a place. A hall in public house, then called a tavern, of which more or less were to be found in every village, was the only place to meet the approbation of the majority. Besides, the terms for the use of the hall were generally made easy; for it was well understood, by all parties, that the profits arising from the sales in the bar-room, to scholars and spectators, would amply compensate for the use of the room. (...) We would merely suggest to our readers not to be too severe in your criticisms in regard to the impropriety of their conduct in this kind of exercise, after the school has closed, lest it should be written, some twenty years hence, of us, that we sung, during the hours of school, sacred and secular music alternately. We hope the readers will not be too severe in their denunciations, when they are told that in the hours of school every individual was intent on learning sacred music, lest it should be written of them hereafter that in the schools at the present day, sacred and secular music are sung alternately, not only so, but published in the same book.

Anche Jackson sottolinea la complessità di un repertorio sacro per definizione, ma di fatto «delightfully secular» (1933, 7) e, proprio per questo motivo, guardato con contrarietà dal potere religioso locale. Ma se Gould descrive il decennio 1770-1780 come un'epoca buia («dark age», cfr. Jackson 1933, 8), in realtà è proprio in quel frangente e dagli ambienti delle *singing school* bostoniane che vengono fuori gli esponenti più influenti della prima scuola stilistica americana che a loro volta influenzano compositori, revisori, musicisti e cori delle generazioni successive (1933, 8):

The pupils were taught the clefs, syllables or notes, keys, note lengths (semibreve, minimi, crochet, quaver, semiquaver, demisemiquaver). Then they sang a song through by note (syllables), part by part, and time after time. And not until it was thoroughly learned were they allowed to sing the words. The music was usually in three parts—air, bass, and counter. The air "lead," or tune, was sung by males of the higher-voiced type, the bass by the deep-voiced males, and the counter (a sort of tenor part) by the females. Everybody beat time with the right hand while singing. The beating was usually merely up and down. But three-part time demanded, and sometimes got, a three-part beating: (1) fingers on the table, (2)

flat hand on the table, and (3) hand raised.²⁴³

I membri della First New England School recepiscono la lezione dei compositori britannici William Tans'ur e Aaron Williams, a loro volta portavoce della Georgian Psalmody in Gran Bretagna e autori, rispettivamente, di *The Royal Melody Complete* e *Universal Psalmist* usciti a Boston in una stessa raccolta pubblicata da Daniel Bayley (1767) e ristampata nuovamente col titolo *The American Harmony, or Universal Psalmist* (1771, 1773). *The American Harmony* segna un passaggio importante in America dello stile tipico dell'innodia britannica, recepita dagli “Yankee Tunesmith” e in modo particolare da Billings, considerato il patriarca del movimento. William Billings nasce e cresce a Boston, in seguito si sposta in vari territori del New England come *singing master* itinerante. Per ciò che riguarda questo studio, è indispensabile segnalare tre suoi testi in particolare: *The New-England Psalm-Singer* (1770), *The Singing Master's Assistant* (1778) e *The Suffolk Harmony* (1786).²⁴⁴ Quest'ultimo è un libro di *anthem* pubblicato appena dopo la Rivoluzione americana, come spiega lo stesso Billings negli *advertisements* (1786, 2-3):

By way of Apology, I take this Method to acquaint the Public, that the Book of Anthems which I promised them, was just upon the point of publication, when Hostilities commenced between Britain and the Colonies; which Unhappy War, was the sole motive that induced me to “hang my harp upon the willows,” and suppress the publications; but relying so far upon their Candour, as to suppose myself already forgiven, I here renew my former promise of publishing as soon as our political affairs have assumed a still brighter aspect. (...) To the several Teachers of Music, in this, and the adjacent States. My Brethren, I have drawn up the rules of Practical Music, as concise as the nature of the thing would admit, and have inserted them in course, as they should be taught; I recommend it to you to teach after the manner they are inserted; it being the best method I have yet found, from long experience.

Dal punto di vista politico, Billings è vicino al partito radicale dei Whigs, antimonarchico e antianglicano; alcuni studi del secolo scorso, condotti attraverso l'analisi di corrispondenze, hanno messo in evidenza delle forme di pregiudizio provenienti da alcune personalità della cultura americana ed europea nei suoi confronti e nei riguardi delle opere “Yankee Tunesmith”), dei giudizi connessi sostanzialmente alla condizione sociale, sulla base della quale di volta in volta è stato definito «“self taught

²⁴³ Qui G.P. Jackson descrive e sintetizza lo svolgimento di una *singing lesson* ma non è chiaro se queste siano sue osservazioni oppure se trasponga qualche sua esperienza diretta parlandone al passato o, ancora, se siano testimonianze raccolte dalla bocca di qualche protagonista più anziano, nelle “*fasola community*” in cui ha svolto le sue ricerche. In questo punto, Jackson non cita nessuna fonte in particolare, oltre Nathaniel Gould (1853).

²⁴⁴ Altre pubblicazioni sono: *Music in Miniature* (1779), *The Psalm-Singer Amusement* (1781) e *The Continental Harmony* (1794).

man (...) without a proper education (...) inferior excellence (...) without any address”» (cfr. Bentley in Anderson 1978, 52). Nathaniel Gould ha discusso anche gli effetti politici che ebbero le opere di Billings e degli altri “Yankee” negli ambienti delle *singing school* urbane e periferiche, specialmente nel momento storico cruciale in cui sono state scritte, prima e durante la Rivoluzione (1765-1783). In questi anni William Billings elabora *Chester*, un *anthem* che fonde motivi religiosi e patriottici, una vera e propria esortazione a liberarsi dalla schiavitù degli oppressori (inglesi, cfr. Gould 1853, 44)²⁴⁵:



76. La mia trascrizione della partitura di *Chester* (L.M.), tratta da *The New England Psalm-singer, or American Chorister*, di William Billings (1770, 91).

Anche se ci sono ancora dubbi sull'effettiva paternità del testo – che però compare per la

²⁴⁵ *Chester* non compare nell'edizione *The Sacred Harp* di B.F. White del 1860, ma viene reintrodotta in *Original Sacred Harp* di J.S. James: «Last edition. Fifth and Last Part of Original Sacred Harp. Prepared, revised and arranged in 1911. It contains a large number of tunes heretofore in the Sacred Harp but removed by the revisors of that book in the revision of 1850, 1859, and 1869. These tunes have been greatly improved, alto added and many parts made new and are now valuable melodies. Other tunes have been selected from the compositions of the best sacred music writers the country affords. A large number of new tunes are herein contained never before published, all of which are high, standard and superior sacred melodies. all the music here presented has been written and revised into dispersed and extended harmony, possessing many valuable combinations and chords not found in other books nor in other parts of this volume. (...) We put in this appendix the tune, "Chester," one of his master pieces, on account of Billings being the first American to compose and publish sacred music. Chester is a fine old melody and was printed in Billings' song book from 1870-94, and in many of the early American tune books. It is still popular in many sections of the country. The words and tune as they are here presented, are found in John Wyeth Repository of Music, 1810, page 47.» (James 1911, 478). Il testo, sia in *Wyeth's Repository* sia in *Original Sacred Harp*, è del teologo inglese Philip Doddridge, ed è mantenuto in *The Sacred Harp* 1991, 479.

prima volta nell'edizione di *The New England Psalm-Singer* di Billings (1770, 91) – nel secolo successivo, e in particolar modo nelle varie edizioni di *The Sacred Harp* curate da Benjamin Franklin, le liriche patriottiche sono state sostituite con un poema religioso di Philip Doddridge, privo di qualsiasi nesso a politica e società (Gould 1853, 44):

Let tyrants shake their iron rod, / And slavery clack her galling chains; / We'll fear them not, we'll trust in God; / New England's God forever reigns (...) These words, and the tune attached to them, were learned by every choir, and in every family, and by every child, and sung in the house and by the way, like popular songs at the present day, and perhaps did more to inspire a spirit of freedom than any one thing that occurred at this critical moment. (...) Besides, previous to this time, the old tunes sung used to be "set," or struck up," without any certainty of the right pitch, and performed without any correct time or tune: but now the singers were in some measure instructed, and the music, in and about Boston and New England, performed by *choirs*, so that it was a new era in the manner and spirit of singing; and Billings may, in some sense, be called a reformer; and although, after many years, his music declined in the estimation of the public still his zeal, perseverance, originality, and native talent, were so manifest, that his name, and many of his melodies, and some of his tunes, in almost their original form, will outlive thousands of more modern date.

6.1.2. «*Both in Old and New England*»²⁴⁶

In *Spiritual Songs of Early America* George P. Jackson distingue alcune varietà di canti sacri: *early psalm tune*, *evangelical hymn*, *spiritual song*, *religious ballad*, *fugin' tune* (o «“fuguing” songs») e *anthem*. Ciascuno di questi tipi rappresenta una fase specifica dello sviluppo poetico musicale della musica sacra in America. Lo studioso definisce alcuni di questi come *folksong* specificando però che i *psalm tune* non possono essere considerati vero e proprio materiale tradizionale, in quanto non sono scaturiti dal “popolo”, tanto meno dal “popolo” americano. Poiché questo suo studio in particolare è incentrato perlopiù sulla musica sacra di tradizione orale, Jackson esclude dalla sua trattazione oltre ai *psalm tune* (che però dichiara essere stati usati per la creazione di *religious folksong*), anche gli *anthem* e i *fuguing song*. Riguardo questi ultimi due tipi, specifica che si tratti di esempi primigeni di composizione americana – celebri specialmente tra le comunità anglofone degli stati del sud – e che i compositori abbiano attinto ampiamente a temi melodici della tradizione orale per la loro elaborazione (1937, 4-5). Nonostante ciò, Jackson comunque decide di escluderli poiché assimila la creazione individuale alla dimensione creativa della musica colta europea.

L'analisi di questo repertorio, però, può essere fatta considerando una prospettiva

²⁴⁶ Citazione da Lowens 1953, 44.

diversa da cui non si fa distinzione tra il corpus di *fugin' tune* e *anthem* e il resto dei *folk hymn tune* solo sulla base di una categorizzazione scaturita dall'opposizione "creazione collettiva = tradizionale/creazione individuale = non tradizionale". Al contrario, questo repertorio deve essere accorpato alla tradizione del New England, specialmente per le caratteristiche di omogeneità e specificità stilistica. Inoltre, è un corpus diffuso in breve tempo in modo capillare, dai territori del nord-est al centro-sud poiché la maggior parte degli autori sono lavoratori "itineranti" impegnati sia in attività e professioni che non hanno direttamente a che fare con la musica, sia come *singing master* e collaboratori redazionali dei *tunebook* pubblicati in varie comunità locali.

Da questa prospettiva, oltre che da un punto di vista strettamente formale musicale, *fugin tune* e *anthem* entrano a pieno titolo nell'ambito di quella tradizione musicale sacra in bilico tra oralità e scrittura, accanto ad altre tipologie di canti che esaminerò più avanti (*camp meeting song*), a loro volta ulteriore espressione di creatività individuali e collettive emerse in contesti diversi rispetto a quelli trattati in questo paragrafo.

Per completare la panoramica sin qui portata avanti, che riguarda il cosiddetto "core repertory" nella definizione di Crawford (1984), è utile dare una definizione di cosa siano *fuging tune*, *ode* e *anthem* e capire in che modo (e attraverso quali figure) queste forme musicali entrino nel repertorio di musica corale tradizionale del tardo '700 e del primo '800, in un periodo di grande fermento editoriale, oltre che di grandi cambiamenti sociali.

Delle *psalm tune* esaminate nel capitolo precedente, solo alcune restano nelle pubblicazioni posteriori al 1770 come modelli rappresentativi della tecnica del discanto indicata da John Playford in *A Brief Introduction to the Skill of Musick* (1654). Brani come *Old Hundred*, *Mear*, *Aylesbury* e *Wells* continuano a essere eseguiti nelle assemblee pubbliche e per questo motivo permangono nei volumi del secondo periodo (1770-1810) come espressione di solennità e di scrittura arcaica, basata sulla prima o la seconda specie del contrappunto e sviluppata fondamentalmente nell'alternanza di armonie "consonanti" sul tempo forte (unisono, ottava, quindicesima, terza, decima, quinta, dodicesima, sesta e tredicesima) e dissonanze poste sul tempo debole (seconda, quarta, settima «which being sometime mixt with Concords, make the best Musick, being orderly taken.»²⁴⁷).

Irving Lowens ha dato la seguente definizione di *fugin' tune*:

²⁴⁷ Cfr. Champion 1671, *Of the Cords and Discords*.

(...) a distinctive variety of psalm or hymn tune, severely delimited in its structure by the metrical nature of the texts to which it was set and by the exigencies of practical performance. The very etymology of its name displays its pedigree: “fuging tune” is a shortened version of the term “fuging psalm tune” current in 18th-century England.

Non si tratta quindi di una fuga vera e propria, poiché questo tipo di composizione non presenta più temi contrappuntati ma, al contrario, solo un breve episodio iniziale seguito da una sezione di carattere imitativo che ricorda il canone. Formalmente, la *fugin' tune* è in genere tripartita: 1) la prima breve sezione, accordale, presenta il *tune* al *tenor* armonizzato in blocchi nelle altre due (o tre) voci (*treble*, *alto*, *bass*); 2) la seconda sezione consiste nell'ingresso singolo delle voci, in genere (ma non sempre) dalla più grave (*bass*), in stile imitativo; 3) la terza e ultima parte è di nuovo impostata su una forma tipicamente accordale. Dal punto di vista tonale una *fugin' tune* comincia e finisce sulla tonica seguendo solitamente lo schema tipico dell'armonia classica *tonica-dominante-tonica* (I/V/I). Un'analisi ravvicinata chiarisce e mette in risalto ciascuno di questi elementi; *Milton* (v. fig. 77) è un esempio tra i primi di *fugin tune*, tratto da *The New England Psalm-Singer, Or American Chorister*, di William Billings (1770, 44).



Area di tonica (I)



Area di dominante (V)

Prima sezione (*tune*)

The will I laud my God and King And blessed my name all - way

This tri - bute da - i - ly will I bring. And constant ho - mage pay.

Seconda sezione (imitativa, *fugin'*)

This tribute daily I will bring

This tribute daily I will bring (rip.)

This tribute daily I will bring (rip.)

This tribute daily I will bring (rip.)

Terza sezione (accordale)

77. Trascrizione delle tre sezioni (esposizione del *tune*; *fugin' tune* e sezione accordale) di *Milton*, in *The New England Psalm-Singer, Or American Chorister* (Billings 1770, 44).

La filastrocca *On Music* che Billings inserisce nella sua introduzione a *The New-England Psalm-Singer* simboleggia proprio questo passaggio verso la piena consapevolezza delle potenzialità della polifonia, immaginata dal compositore bostoniano come un gruppo di caratteri diversi, ciascuno con un ruolo definito: il *bass* non rappresenta più soltanto la base della struttura armonica, ma diventa figura che “dirige arie maestose” (1770, 18):

In order to make good Music, there is great Judgment required in dividing the Parts properly, so that one shall not over-power the other. In most Singing Companies I ever heard, the greater Failure was in the Bass, for let the Three upper Parts be Sung by the best Voices upon Earth, and after the best Manner, yet without a sufficient Quantity of Bass, they are no better than a Scream, because the Bass is the Foundation, and if it be well laid, you may build upon it at Pleasure.

Billings prevede (e suggerisce) inoltre che dentro al coro vi sia una proporzione 3:1 di voci gravi sulle voci acute, cioè che a ogni voce nel registro alto (*treble* e *alto*) corrispondano almeno tre *bass* (1770, 18):

Therefore in order to have good Music, there must be Three Bass to one of the upper Parts. So that for Instance, suppose a Company of Forty People, Twenty of them should sing the Bass, the other Twenty should be divided according to the Discretion of the Company into the upper Parts, six or seven of the deepest Voices should sing the Ground Bass, which I have set to most of the Tunes in the following Work, and have taken Care to set it chiefly in the compass of the Human Voice, which if well sung together with the upper Parts, is most Majestic, and so exceeding Grand as to cause the Floor to tremble, as I myself have often experienced.

Anche le altre voci sono presentate come figure dotate di un carattere definito: il *treble* è

stridulo («shrill»), il *tenor* è delicato («gentle»), l'*alto* dà forza e vigore («force»):

On Music. From a Miscellany of the Rev. Dr. Byles.

Down steers the *Bass* with grave Majestic Air, / And up the *Treble* mounts with shrill Career; / With softer Sounds, in mild Melodious Maze, / Warbling between the *Tenor* gently Plays: / But if th'aspiring *Altus* join its Force, / See! like the Lark, it Wings its tow'ring Course; / Thro' Harmony's sublimest Sphere it flies, / And to Angelic Accents seems to rise; / From the bold Height it hails the echoing *Bass*, / Which swells to meet, and mix in close Embrace. / Tho' diff'rent Systems all the Parts divide, / With Music's Chords the distant Notes are ty'd; / And Sympathetick Strains enchanting winde / Their restless Race, till all the Parts are join'd: / Then roll the Rapture thro' the Air around / In the full Magic Melody of Sound.

Ancor prima di Billings, in *Urania* di James Lyon compaiono esempi di *fugin' tune*; in particolare segnalo: *St. Mathew's Tune* (1761, 22); *Cranley*, (1761, 38) che in questo caso inizia con la sezione imitativa; *12th Psalm-tune* (1761, 46) e *15th Psalm-tune* (1764, 48). Alcuni lunghi ed elaborati *anthem* inclusi in *Urania* presentano frammenti di aree imitative simili a quelli usati nei *fugin' tune* del primo '800, in particolare ne ho riscontrati alcuni nella parte finale di *An Anthem Taken about 100th psalm* (1761, 103-106 e 115); in *An Anthem Taken about 47th psalm* (1761, 118); in *An Anthem Taken about 97th psalm* (1761, 133) e *An Anthem Taken about 145th psalm* (1761, 142) — il modello stilistico del frammento imitativo nella parte finale di quest'ultimo *anthem* (cfr. Lyon 1761, 148) somiglia molto a quello usato in quasi tutte le seconde sezioni in stile imitativo delle *fugin' tune* pubblicate dal 1800 in poi che ho incontrato nei miei studi (v. sotto due esempi):

And I will al - so tell al - so tell of thy great - ness.

And I will al - so tell And I will al - so tell of thy great - ness.

And I will al - so tell And I will al - so tell al - so tell of thy great - ness.

And I will al - so tell And I will al - so tell And I will al - so tell of thy great - ness.

78. Trascrizione della sezione finale di *An Anthem Taken about 145th psalm*, in *Urania* di James Lyon (1761, 142)



79. Seconda sezione di *Russia*, composta da Daniel Read (1786) e tratta da *The Easy Instructor* 1798 di William Little.²⁴⁸

To shew thy love by morning light And talk of all thy truth at night

To shew thy love by morning light And talk of all thy truth at night

To shew thy love by morning light To shew thy love by morning light And talk of all thy truth at night

To shew thy love by morning light To shew thy love by morning light And talk of all thy truth at night

80. Seconda sezione di *Bridgewater*, composta da Lewis Edson (1782) e tratta da *The Easy Instructor* di William Little 1798.²⁴⁹

Gli *anthem* necessitano un'argomentazione altrettanto specifica, poiché si tratta di brani molto più complessi dal punto di vista formale, che non sempre si possono classificare in base a elementi come la lunghezza, la tipologia ritmica o gli schemi metrici e la dinamica tra le varie voci. Per questo motivo mi rifaccio inizialmente ai commenti di più studiosi che si sono soffermati su aspetti contenutistici e formali, oltre che su questioni relative all'uso di questi canti in ambito liturgico, para- ed extraliturgico.

Jackson si limita a un elenco dei più celebri «some of which fill as many as eight pages each» (1933, 28): *Easter Anthem*, *Rose of Sharon* e *Funeral Anthem*, di William Billings, *Heavenly Vision* di Jacob French, *Judgment* di Mr. Morgan, *Claremont* e *Ode on Science* di Jazaniah Sumner (1933, 207):

(...) pieces of considerable length and variety which included solo and duet passages for the different voices. These anthems were looked upon as the musical high point of the fasola folk, the masterpieces of their art. There were a dozen or so of these at the end of each book, and from book to book the group of

²⁴⁸ vedi anche Lowens 1953, 45.

²⁴⁹ *Idem*.

anthems was much the same.

Per Karl Kroeger si tratta di estesi lavori di musica corale compresi in un unico movimento ed elaborati musicalmente sulla base di un testo sacro o devozionale. Nel 19° secolo si eseguono soltanto in via eccezionale durante le funzioni religiose e molto più spesso in speciali occasioni sociali a sfondo religioso (1987, 105). Nella sua analisi, Kroeger mette in evidenza la presunta difficoltà del *singing master*/compositore a maneggiare il materiale musicale e quello testuale per la creazione di questo tipo di composizioni (1987, 106):

To the American composer of sacred music of the time, trained in the singing school and limited in opportunities for musical growth, the anthem presented formidable problems. Its large-scale form and unmetered text denied him the structural props found in strophic, metered verse. Also, the text of the anthem usually contained dramatic elements, the appropriate setting of which strained his limited technical means and musical experience.

McKenzie (1988) si sofferma proprio sull'indefinitezza formale, specificando che qualsiasi definizione di *american anthem* comporti in realtà dei rischi e dei limiti e per questo motivo debba sempre essere ben argomentata: alcuni studiosi e musicisti – spiega – utilizzano il termine *anthem* per definire e categorizzare una qualsiasi complessa musica corale adattata a un testo religioso; altri usano questo termine per riferirsi unicamente a brani che presentano caratteristiche metriche libere, quindi dei testi non necessariamente strofici ma, al contrario, tendenti alla prosa e, di conseguenza, senza rima (1988, 249). Non sempre però tutte queste definizioni descrivono un *anthem*; prendo a esempio *Easter Anthem* di William Billings, sulle liriche di Edward Young (tratte da *The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality*), uno degli *anthem* più celebri e maggiormente diffusi, per mostrarne la struttura generale a partire dal testo:

(6) The Lord is ris'n indeed!

(4) Hallelujah!

(rip.)

(prosaico, oppure 8 + 10) Now is Christ risen from the dead And become the first fruits of them that slept

(solo *bass*; coro, rip.)

(4) Hallelujah,

(4) Hallelujah,
(4) Hallelujah! (rip.)

(4) And did He rise?

(4) And did He rise?

(3) Did He rise?

(5) Hear it, ye nations!

(5) Hear it, O ye dead!

(4) He rose, He rose

(4) He rose, He rose!

(6) He burst the bars of death,

(6) He burst the bars of death,

(6) He burst the bars of death,

(6) And triumph o'er the grave. (rip.)

(5) Then, then, then I rose,

(6) Then I rose, then I rose,

(prosaico, oppure 6 + 10) Then first humanity triumphant passed the crystal ports of light,

(6) and seized eternal youth (rip.)

(6+1) Man all immortal hail, hail,

(10) Heaven all lavish of strange gifts to man

(10) Thine's all the glory man's the boundless bliss (rip.)

EASTER ANTHEM.

"But now is Christ risen from the dead, and become the firstfruits of them that slept." - 1 Cor. 15:20.

A Major Edward Young.

William Billings, 1787.

The Lord is ris'n in deed! Hal - le - lu - jah! The Lord is ris'n in deed! Hal - le - lu - jah. Now is Christ ris-en from the dead, and be-come the first-fruits of them that slept. Now is Christ ris-en from the dead and be-

EASTER ANTHEM. Continued.

237

And did He come the first-fruits of them that slept. Hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah, hal - le - lu - jah! And did He rise? And did He rise? And did He rise? Did He rise? Hear it, ye na-tions! Hear it, O ye dead! He rose, He rose, He rose, He

rose, He burst the bars of death, He burst the bars of death, He burst the bars of death, And tri-umphed o'er the grave. Then, then, then I rose, then I rose, then I rose, then I rose, Then first hu-man-i-ty tri-um-phant passed the

EASTER ANTHEM. Concluded.

239

crys-tal ports of light, and seized e-ter-nal youth, Man all im-mor-tal hail, hail, heav-en, all lav-ish of strange gifts to man, Thine's all the glo-ry, man's the bound-less bliss; Thine's all the glo-ry, man's the bound-less bliss.

81. Riproduzione digitale di *Easter Anthem*, musica di William Billings (1797), testo di Edward Young, in *The Sacred Harp* (1991, 236-239). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

Dal punto di vista musicale, è composto da otto sezioni o blocchi, tutti diversi per molti

aspetti che qui riassumo in uno schema complessivo. Le prime due colonne a sinistra espongono il materiale musicale e la metrica impiegata (quantitativa), al centro e nelle colonne a destra riporto l'ingresso delle voci (Tr= *treble*; A= *alto*; Te= *tenor*; B= *bass*), la forma musicale in ciascuna sottosezione e le battute corrispondenti.

8 blocchi: A B A' B' - C | C (rip.) | D (rip.) | E F G (rip.) | H I | L (rip.) | M | N O (rip.)

Materiale musicale		Testo	Voci / registri (Tr, A, Te, B)	Forma	Battute
1	A	6	B	esposizione	1-4
	B	4	Tr, A, Te	cadenza (V)	5-6
	A	6	Tr, Te	esposizione	7-10
	B	4	Tr, A, Te, B	cadenza (I)	11-13
	C	prosaico	B	esposizione	15-22
2	C	<i>idem</i>	Tr, A, Te, B	” ” rip.	23-30
3	D	4+4+4	Tr, A, Te, B	refrain	31-37
4	E	4	B > Te > Tr > A	fugin'	39-45
	F	3	Tr, A, Te, B	cadenza (IV)	46-47
	G	5+5	Tr, A, Te, B	cadenza (I)	48-50
5	H	4+4	B/Tr > Te	fugin'	51-55
	I	6+6	B, Te; A, Tr;	botta e risposta	56-59
		6+6	Tr, A, Te, B	cadenza	59-64
6	L	2	Tr, A, Te, B	esposizione	66-67
		3+3+3	B, Te; Tr; B, Te;	fugin'	68-73
		3	Tr, A, Te, B	cadenza (V)	74-75
		prosaico	Tr, A, Te, B	esposizione	76-80
7	M	6	Tr, A, Te, B	cadenza (I), rip.	81-84
8	N	6 (5+1),	B, A	cadenza (V)	85-93
	O	5+5	B, Te	cadenza (I)	94-97
		5+5	Tr, A, Te, B	rip.	98-101

Contrariamente a *Easter Anthem*, scritta integralmente in 2/4, altri *anthem* come *Claremont*, *Heavenly Vision*, *Rose of Sharon* e *Farewell Anthem* sono accomunati da una scrittura in tempi misti. *Claremont* alterna 6/4 e 4/4, *Heavenly Vision*, come *Easter Anthem*, presenta otto blocchi ma quattro tempi diversi (4/4, 2/2, 3/2, 6/4) a cui

Ottavo blocco: 2/2; stile *hymn tune*, solenne.



Continued.

151

lands, thousands of thousands, and ten times thousands, thousands of thousands, and ten times thousands, stood be-fore the

thousands, thousands, &c. thou-sands of thousands, and ten times thousand, stood be-fore the hosts, and they had places in their

thousands, & ten times thou-sands, thousands, &c. thousands, &c. stood be-fore the

thousands, &c. thousands of thousands, and ten times thousands of thousands, stood be-fore the

hands, & they cease not day nor night, say-ing Ho-ly, Ho-ly, Ho-ly, Ho-ly, Ho-ly Lord God Al-mighty, who art seated on the right hand of the Father, and thou shalt be praised by the angels, and the saints, and the spirits of the just, for ever and ever, Amen.

Continued.

152

and is, and is to come. And I heard a mighty an-gel fly-ing thro' the midst of heav'n cry-ing with a loud voice,

Wo, Wo, Wo, W be un-to the earth by rea-son of the trumpet which is yet to sound. And when the last trumpet sounded



82. Riproduzione digitalizzata di *Heavenly Vision*, di Jacob French, in *The Worcester Collection* (1786, 150-153). <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/MillsSpColl.WorColl>

6.2. «*The Makers of the Sacred Harp*» (1770-1830)²⁵⁰

Nel secolo scorso tra Irving Lowens e James T. Lightwood (eminente autorità della salmodia metodista inglese) si è accesa una polemica sull'effettiva incidenza dello stile inglese nello sviluppo dei *fugin' tune* americani. Secondo Lightwood questi ultimi devono essere relegati unicamente al repertorio locale poiché non condividono nulla con la tradizione salmodica britannica settecentesca. Secondo Lowens, invece, Lightwood è incapace di individuare nei *fugin' tune* americani le tracce – a suo parere evidenti – dei modelli stilistici inglesi di quel periodo:

It is an indubitable fact that a considerable number of English tune books published around the middle of the 18th century contain easily recognizable fusing psalm tunes. Some of the collections even stress their presence on the title-page. On occasion, some of the psalmists who bitterly attacked the form—such as John Arnold—were not averse to composing fusing psalm tunes themselves. These attacks on the idiom alone, a popular form of relaxation in England and somewhat later in America, incontrovertibly establish the existence of the fusing psalm tune in the Old World. Clearly, one attacks only what exists. By the time the first American-composed specimen appeared in print in William Billings's *New England Psalm-Singer* (Boston, 1770), the form already had a significant prehistory in both old and New England.

Lowens nelle sue ricerche traccia una parabola che mostra lo sviluppo di un “*idiom*” propriamente americano di *fugin' tune* a partire dal primo '800, e in particolar modo nelle composizioni di Daniel Read, Jacob French, Timothy Swan, Stephen Jenks, Supply Belcher, Abraham Maxim, Lewis Edson, Joseph Stone, Elisha West, Justin Morgan e Daniel Belknap, specificando che ancora nella scrittura di Billings sono presenti molti elementi stilistici analoghi a quelli della tradizione inglese (1953, 44).

Nei decenni successivi alla Rivoluzione americana (1765-1783), un gruppo di intellettuali bostoniani, tra cui Joseph Stevens Buckminster,²⁵¹ si riunisce stabilendo di ripristinare il vecchio stile musicale della salmodia tradizionale britannica, dopo alcuni decenni trascorsi sotto l'influenza degli “Yankee tunesmith” che – a loro parere – ha determinato un mutamento radicale della composizione e della performance musicale («epitomized in the rustic harmony and fusing tunes of composers such as William Billings and Jeremiah Ingalls»), nei centri urbani e nelle periferie delle colonie americane: «Several compilers opened their hymnals with prefaces apologizing for their inadequacy as untrained American composers.» (Robin 2015, 248). David Warren Steel (2010) ha stilato un lungo elenco di autori maggiori e minori, includendo alcuni dei

²⁵⁰ Titolo del volume di David Warren Steel (2010).

²⁵¹ Predicatore unitariano di Boston (Massachusetts).

nomi sopra menzionati e molti altri che a vario titolo – e i cui lavori in varia forma – sono stati inseriti nell'edizione di *The Sacred Harp* del 1991 la quale, qui lo ricordo, è l'ultima (oltre che la più diffusa) di tante revisioni compiute a partire dal 1844, anno della pubblicazione a cura di Benjamin Franklin ed Elisha White. Molte delle composizioni citate da Steel sono state incluse nei *tunebook* pubblicati a partire dalla prima edizione di *The Easy Instructor* (1798), poche altre sono anteriori. L'elenco di Steel comprende perciò anche i compositori e gli arrangiatori del periodo cui faccio riferimento in questo paragrafo (1770-1830) tracciandone la biografia essenziale.

La tabella che qui propongo, basata soprattutto sulle informazioni bio-bibliografiche in Steel (2010, 82-172) ricolloca i compositori (molti dei quali hanno operato in qualità di *singing master* nel periodo di maggior sviluppo delle scuole di canto diffuse) insieme alle loro raccolte di componimenti e arrangiamenti pubblicate tra il 1770 ca. e il 1830 ca., ai brani presenti anche in *The Sacred Harp* e ai titoli dei *tunebook* in cui trovare alcune varianti. Nella colonna a destra indico quali tra questi, nello specifico, siano *fugin' tune*, *anthem* oppure *hymn tune*. Questo raggruppamento è utile per iniziare ad avvicinarci piano piano all'iconica raccolta *The Sacred Harp* (1844) dell'omonimo movimento, compilata sulla base di queste e altre composizioni.

Autori	Tunebook o altre opere	Titoli in <i>The Sacred Harp</i> (1991)	pagina	Stile
Thomas Augustine Arne (1710-1778)	<i>Artaxerxes</i> (1762)	<i>Arlington</i> anche in <i>Southern Harmony</i> (1854, arrangiamento dell' <i>andante</i> dell'aria di apertura di <i>Artaxerxes</i> (1762)	73	<i>hymn tune</i>
Supply Belcher (1751-1836)	<i>The Harmony of Maine</i> (1794)	<i>Conversion</i>	297	<i>fugin' tune</i>
Daniel Belknap (1771-1815)	<i>The Harmonist's Companion</i> (1797)	<i>Lena</i>	210	<i>hymn tune</i>
William Billings (1746-1800)	<i>The New-England Psalm-Singer</i> (1770)	<i>Jordan</i> ; <i>Assurance</i> ; <i>Phoebus</i> ; <i>Petersburg</i> ; <i>Africa</i> ; <i>Vermont</i> ; <i>Easter Anthem</i> ; <i>Rose of Sharon</i> ; <i>David's Lamentation</i> ; <i>Bear Creek</i> (arrangiata da B. White, originariamente intitolata <i>Washington</i>); <i>Majesty</i> ; <i>Funeral Anthem</i> ; <i>Chester</i> ; <i>Beneficence</i>	66 91 173 174 178 180 236 254 268 269 291 320 479 486	<i>fugin' tune</i> <i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i> <i>anthem</i> <i>anthem</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>anthem</i> <i>hymn tune</i> <i>anthem</i>
Henry Rowley Bishop (1786-1855)	<i>Clari, or the Maid of Milan</i> (opera) 1823	<i>Sweet Home</i>	161	<i>hymn tune</i>
Stephen Bovell (1770-1840)	contributore in <i>Kentucky Harmony</i> (1816)	<i>Salem</i>	68t	<i>hymn tune</i>
Robert Boyd (1771-1822)	contributore in <i>Kentucky Harmony</i> (1816, 1817)	<i>Albion</i>	52	<i>hymn tune</i>

Bartholome w Brown (1772-1854)	<i>Bridgewater Collection</i> (1802-1834)	<i>Mount Zion (First)</i> anche in <i>The Worcester Collection</i> (1792)	220	<i>fugin' tune?</i>
Oliver Brownson (1746-1815)	<i>Select Harmony</i> (1783) <i>A New Collection of Sacred Harmony</i> (1797)	<i>Virginia</i> , anche in <i>The Chorister companion</i>	191	<i>hymn tune</i>
Elihu Carpenter (1752-1827)		<i>Southwell</i> anche in <i>The American Musical Magazine</i> (1786)	365	<i>fugin' tune?</i>
James P. Carrell (1787-1854)	Autore di <i>Songs of Zion</i> (1821) e Co-autore di <i>Virginia Harmony</i> (1831)	<i>Messiah</i> <i>Sons of Sorrow</i> (arrangiato da William Houser, 1848)	131 332	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>
Castle (attivo tra il 1804 e il 1810)	Contributore di <i>New York and Vermont Collection</i> e della sesta edizione di <i>The Easy Instructor</i> (1808-1810)	<i>Sardinia</i>	296	<i>hymn tune</i>
Solomon Chandler (1756-1827)		<i>Enfield</i> , anche in <i>Select Harmony</i> (1785)	184	<i>hymn tune</i>
Amzi Chapin (1768-1835)		<i>Primrose</i> (o <i>Twenty-Fourth</i>); <i>Vernon</i> * <i>Orange</i> anche in un supplemento stampato per il <i>singing master</i> John Logan nel 1812.	47 95	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>
Lucius Chapin (1760-1842)		<i>Ninety-Third Psalm</i> (variante del <i>tune</i> intitolato <i>Delay</i>) anche in <i>Christian Harmony</i> (di Jeremiah Ingalls, 1805).	31	<i>hymn tune</i>
Simeon Coan (1767-1815)		<i>Delight</i> , anche in <i>Social Harmony</i> (1798)	216	<i>fugin't tune</i>
Ananias Davisson (1780-1857)	<i>Kentucky Harmony</i> (1816) <i>Supplement to the Kentucky Harmony</i>	<i>Idumea</i>	47	<i>hymn tune</i>

	(1820)			
Charles (1747-1814) o Mark Deolph, o Dewolf (1748-1820)		<i>Mount Pleasant</i> anche in <i>American Harmony</i> (1793)	218	<i>fugin' tune</i>
Eliakim Doolittle (1772-1850)	<i>The Psalm Singer's Companion</i> (1806)	<i>Exhortation;</i> <i>Immensity;</i> <i>Hampton</i>	272 315 538	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Edson Lewis (1747?- 1820)		<i>Lenox,</i> <i>Bridgewater</i> anche in <i>The Chorister's Companion</i> (1782)	40 276	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Abner Ellis (1770-1844)	compilatore del supplemento di <i>Columbian Harmonist</i> (ANNI)	<i>Harmony</i> anche in <i>Delight of Harmony; or, Norfolk Compiler</i> (1805)	172	<i>fugin' tune</i>
Jacob French (1754-1817)	<i>Harmony of Harmony</i> (1802)	<i>Heavenly Vision,</i> <i>Farewell Anthem</i>	250 260	entrambi <i>anthem</i> con sezioni <i>fugin'</i>
Felice Giardini (1716-1796)	*autore di <i>Viva tutte le vezzose</i> nota nella cultura anglosassone col titolo <i>Here's a health to all good lasses</i>	arrangiato da White e Searcy col titolo <i>Loving Jesus</i> *attribuito anche a Pietro Guglielmi	361	<i>anthem</i> con <i>fugue</i>
Ezra Whiting Goff (1760-1828)		<i>Stratfield</i> anche in <i>Worcester Collection</i> (1786)	142	<i>fugin' tune</i>
Graham -		<i>Prospect</i> anche in <i>The Southern Harmony</i> (1835)	30	<i>hymn tune</i>
William Andrew Grambling (1783-1874)		<i>Mission</i> anche <i>The Southern Harmony</i> (1835)	204	<i>hymn tune</i>
Amariah Hall (1758-1827)		<i>All Saints New</i> (1791)	444	<i>fugin' tune</i>

Ralph Harrison (1784-1872)	<i>Sacred Harmony</i> (1784)	<i>Arlington</i> (v. Arne)	73	<i>hymn tune</i>
Thomas Hastings (1784?-1872)	<i>A Dissertation on Musical Taste</i> (1822)	<i>Ortonville</i> (arrangiato da B. White)	68	<i>hymn tune</i>
Hibbard -		<i>Exhortation (First)</i> anche in <i>Select Harmony</i> (1779)	171	<i>fugin' tune</i>
Hitchcock -	collabora a <i>Rudiments of Music</i> (1787-1790)	<i>Fairfield</i>	29	<i>hymn tune</i>
Oliver Holden (1765-1844)	<i>Sacred Dirges</i> (1800)	<i>Coronation</i> ; <i>Cowper</i> ; <i>Concord</i>	63 168 313	<i>hymn tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Israel Holdroyd	<i>Spiritual Man's Companion</i> (1722-1753)	<i>Wells</i>	28	<i>hymn tune</i>
Samuel Holyoke (1762-1820)	<i>Harmonia Americana</i> (1791) <i>The Massachusetts Compiler</i> (1795); <i>Columbian Repository of Sacred Harmony</i> (1803); <i>Christian Harmonist</i> (1804); <i>The Instrumental Assistant</i> (1800, 1807)	<i>Chambers</i> (arrangiamento di Savoy, di B.F. White); <i>Norwich</i> (arrangiamento di Malabar)	120 362	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Howd -		<i>Whitestown</i> anche in <i>Musical Harmonist</i> (1800)	211	<i>fugin' tune</i>
R.D. Humphrey	contributore di <i>Kentucky Harmony</i> (1816) e <i>Supplement to the Kentucky Harmony</i> (1820); una variante identita intitolata <i>Nashville</i> è in <i>Tennessee Harmony</i> (1818)	<i>Kingwood</i>	266	<i>hymn tune</i>
Jeremiah Ingalls	<i>Christian Harmony, or Songster's Companion</i>	<i>The Young Convert</i> ; <i>Northfield</i>	155	<i>fugin' tune</i>

(1764-1838)	(1805)			
Thomas Jarman (1776-1861)	<i>Sacred Harmony</i> (1803)	<i>Nativity</i> (la sezione imitativa è stata rimossa in <i>The Sacred Harp</i> 1991)	350	<i>fugin' tune</i>
Stephen Jenks (1772-1856)	<i>The New-England Psalmist</i> (1799), <i>The Musical Harmonist</i> (1800), <i>The American Compiler</i> (1803), <i>The Delight of Harmony</i> ; or, <i>Norfolk compiler</i> (1805), <i>Additional Music, to the Delights of Harmony</i> (?), <i>The Jovial Songster</i> (1806), <i>The Hartford Collection of Sacred Harmony</i> (1807), <i>The Royal Harmony of Zion</i> ; or, <i>Union Compiler</i> (1818), <i>The Whistle</i> (1818)	<i>Mount Vernon</i> ; <i>Babel's Stream</i> ; <i>Liberty</i> ; <i>Dartmouth</i> ; <i>Evening Shade</i> ; <i>North Salem</i>	110 126 137 169 209 440	<i>fugin' tune</i> <i>hymn tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>hymn tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Alexander Johnson (1791-1832)	<i>Tennessee Harmony</i> (1818)	<i>Devotion</i> <i>Nashville</i>	48 64	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>
Jacob Kimball (1761-1826)	<i>The Rural Harmony</i> (1793); <i>The Essex Harmony</i> (1800)	<i>Invitation</i> anche in <i>Select Harmony</i> (1784)	327	<i>fugin' tune</i>
James C. Lowry	collabora a <i>Kentucky Harmony</i> (1816) e <i>Supplement to the Kentucky Harmony</i> (1817)	<i>Pisgah</i> ; <i>Family Bible</i>	58 165	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>
Simeon Butler Marsch (1798-1875)		<i>Martin</i>	452	<i>hymn tune</i>
Lowell Mason (1792-1872)	<i>Boston Handel and Haydn Society Collection</i> (1822)	<i>Sweet Affliction</i> (arrangiamento); <i>Boylston</i> ; <i>Laban</i> ;	145 147 147	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>

		<i>Shawmut;</i> <i>Hebron</i>	535 566	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>
Abraham Maxim (1773-1829)		<i>Turner</i> (in <i>The Sacred Harp</i> 1859, arrangiato da Absalom Ogletree); <i>Heavenly Dove</i> (arrangiato da A. Ogletree); <i>Portland</i>	371 556	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
John Mercer (1776-1852)	<i>The Cluster</i>	<i>Greensborough</i>	289	<i>hymn tune</i>
David Merrill (1768-1859)	<i>The Psalmist's Best Companion</i> (1799), contribuisce a <i>Northern Harmony</i> (1808)	<i>Claremount</i>	245	<i>fugin' tune</i>
Reubin Monday	collabora alla seconda edizione di <i>Kentucky Harmony</i> (1817)	<i>New Topia</i>	215	<i>fugin' tune</i>
Hezekiah Moors (1775-1814)	<i>Province Harmony</i> (1809)	<i>Pittsford;</i> <i>Swanton</i>	351 352	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Justin Morgan (1747-1798)		<i>Symphony;</i> <i>Montgomery;</i> <i>Huntington;</i> <i>Sounding Joy</i>	151 189 193 391	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i> <i>fugin' tune</i>
Amos Munson (1774-1810)		<i>Newburgh</i>	182	<i>fugin' tune</i>
Amos Pilsbury (1772-1812)	<i>United States Sacred Harmony</i> (1799)	<i>Morning</i>	163	<i>fugin' tune</i>
Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831)		<i>Pleyel's Hymn (First);</i> <i>Pleyel's Hymn (Second)</i>	143 523	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>
F. Price	collabora a <i>The Southern Harmony</i> (1835)	<i>Christian Soldier</i> <i>King of Peace</i> <i>Saint's Delight</i>	57 74 114	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>
John Randall (1717-1790)	<i>A Collection of Psalm and Hymn Tunes</i> (1794)	<i>Cambridge</i>	287	<i>hymn tune</i>
Daniel Read (1757-1836)	<i>The American Singing- Book</i> (1785)	<i>Winter,</i> <i>Windham,</i>	38 38	<i>hymn tune</i> <i>hymn tune</i>

		<i>Mortality,</i> <i>Stafford,</i> <i>Russia,</i> <i>Amity,</i> <i>Greenwich,</i> <i>Sherburne,</i> <i>Westford,</i> <i>Calvary,</i> <i>Lisbon</i>	50 78 107 150 183 186 280 300 467	<i>hymn tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>hymn tune</i>
John Hall Rollo (1774-1847)	contribuisce a <i>Connecticut Harmony</i> (1796), <i>Musical</i> <i>Monitor</i> (1820), <i>The</i> <i>Christian Lyre</i> (1830)	<i>Repentance</i>	214	<i>fugin' tune</i>
Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)	<i>Le Devin du Village</i> (1752)	<i>Sweet Affliction</i> (arrangiamento di J.B. Cramer dell'aria <i>Rousseau's</i> <i>Dream</i> tratta da una danza strumentale in <i>Le Devin du</i> <i>Village</i>)	145	<i>hymn tune</i>
P. Sherman		<i>Exit,</i> <i>Protection,</i> <i>New Lebanon</i>	181 187 202	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Nehemiah Shumway (1761-1843)	<i>American Harmony</i> (1793), contribuisce a <i>The Easy Instructor</i> (1798)	<i>Schenectady,</i> <i>Ballstown</i>	192 217	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Joseph Stephenson (1723-1810)	<i>Church Harmony</i> (terza edizione 1760)	<i>Milford</i>	273	<i>fugin' tune</i>
Joseph Stone (1758-1837)	<i>The Columbian</i> <i>Harmony</i> (1793)	<i>Showers of Blessing</i>	528	<i>fugin' tune</i>
Jazaniah Sumner (1753-1835)		<i>Ode on Science</i>	242	<i>ode</i>
Timothy Swan (1758-1842)	<i>Federal Harmony</i> (1788) <i>New England Harmony</i>	<i>Rainbow,</i> <i>Bristol,</i> <i>Poland</i> (anche in <i>Select Harmony</i>	344 468 86	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i> <i>hymn tune</i>

	(1801)	1785), <i>China</i>	163	<i>hymn tune</i>
Samuel Temple (1770-1816)	contribuisce a <i>Psalmist's Best Companion</i> (1799)	<i>Claremont</i> anche in <i>Psalmist's Best Companion</i>	245	<i>anthem</i>
Elisha West (1756-1808)	<i>Musical Concert</i> (1802)	<i>Sharon</i> anche in <i>American Harmony</i> (1793), <i>Edom</i> anche in <i>A New Collection of Sacred Harmony</i> (1797)	212 200	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Truman Spencer Wetmore (1774-1861)		<i>Florida</i> anche in <i>The American Compiler</i> (1803), <i>America</i>	203 36	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>
Aaron Williams (1731-1776)		<i>St. Thomas</i> anche in <i>The Psalm-Singer's Help</i> (1769)	34	<i>hymn tune</i>
J. Williams		<i>The Trumpet</i> anche in <i>Christian Lyre</i> (1831)	149	<i>hymn tune</i>
Hugh Wilson (1766-1824)		<i>Sacred Throne</i>	569	<i>hymn tune</i>
Abraham Wood (1752-1804)	<i>The Columbian Harmony</i> (1793)	<i>Worcester</i> , anche in <i>Select Harmony</i> (1778), <i>Marlborough</i>	195 228	<i>fugin' tune</i> <i>fugin' tune</i>

6.3. “Above all sing spiritually”: Il Grande Risveglio

Nel primo '800, al corpus di canti fino a ora esaminati si aggiungono dei nuovi brani arrangiati per tre o quattro voci e classificati come *camp meeting song* (Benson 1915, Gilchrist 1928, Jackson 1933 e 1937 *et al.*). La definizione di questo nuovo tipo di *folk hymn* prende il nome dal *camp meeting*, un particolare raduno spirituale di massa, considerato l'espressione più rappresentativa della grande rinascita spirituale americana (The Great Awakening) tra '700 e '800. Anne Gilchrist è stata una delle prime a analizzare questo corpus di canti, mettendoli in relazione a gruppi di *tune* tradizionali, attraverso un'accurata ricerca filologica, e indagandoli anche sotto il profilo performativo, premettendo che (1928, 61):

The camp-meetings of the early Methodists – as distinct from the field-preaching of Wesley and other divines – seem to have had their rise both in England and America about the beginning of last century, as a feature of religious revivals among the humbler classes. In America a revival about the year 1800 started camp-meetings in Kentucky and Ohio, and these meetings of the “Western Methodists” were the source of some primitive hymns, which though destitute of poetry served to arouse feelings of devotion and stir up a spirit of excitement amongst the company assembled.

Prima di discutere questa tipologia di canti *multipart*, è essenziale inquadrare gli ambienti sociali e il periodo storico in cui in America si sviluppa da un lato il movimento revivalista e dall'altro il movimento metodista, sotto l'influenza del metodismo wesleyano britannico, fra crisi politiche e scismi occorsi tra alcune denominazioni religiose. “Revival”, che significa principalmente “rinascita” (“to revive” = rivivificare; cfr. Barber 1979, 20), è un termine usato per indicare l'impulso di rinnovamento dei movimenti cristiani protestanti, in particolar modo in Inghilterra e in America, in un periodo compreso tra la fine del '700 e la prima metà dell'800. Il Revivalismo, o Grande risveglio spirituale perciò è definito dagli storici come un ampio “movimento [religioso] intercoloniale” la cui incidenza su molte comunità di varie regioni d'America si manifesta già intorno alla metà del '700. I *camp meeting*, in un primo momento, sono adunate informali dove ciascun individuo e gruppo sociale fa la propria esperienza di “rinascita spirituale” (*To be born again*) dietro la guida di figure carismatiche, inizialmente religiosi eversivi, capaci di fomentare masse di individui attraverso “impulsi di carattere locale” (Hofstadter, Warren Sweet, Lockridge in Butler 1981, 305). Durante il primo Grande risveglio (1740-1800 ca.) si sono verificate «esperienze intensamente mistico-estatiche (...) alla cui fondazione presiede l'opera di una o più grandi personalità religiose» (Lanternari 2006, 51) e profetiche; nel caso specifico «revivalists saw unity in awakenings occurring in diverse communities separated from each other by great distances.» (Lambert 2021, 4). Prima scendere nel dettaglio delle varie situazioni, vorrei porre l'accento sulla difficoltà di orientarsi in questo ambito quando si tenta di condurre analisi sociologiche, etnografiche o, come in questo caso, musicologiche, poiché il carattere ibrido e mutevole delle varie denominazioni, specialmente in America, è un fenomeno complesso e sfuggente, e tale ibridismo si riflette a sua volta sulla musica e sulle scelte di ciascuna comunità (cosa cantare, come cantare, con chi cantare). Smith sottolinea che (1990, 225):

Although the importance of religion as an attitudinal predictor in general and as a marker of cultural pluralism in particular has been increasingly acknowledged in recent years (Smith, 1986), the use of religion in sociological analysis has been stunted by the difficulty of working with denominational

variables. The basic reason for the difficulty is the complex nature of America's denominational profile.

Il problema di ordinare e schematizzare le tantissime denominazioni presenti in America è stata affrontato fra gli anni '70 e '80 del secolo scorso partendo innanzitutto da un raggruppamento fondato sulle similitudini storico-teologiche (v. Backman 1983, Jacquet 1980, Synan in Jacquet 1980 e Hunter 1981, in Smith 1990, 225); altri sistemi hanno invece tenuto conto del tipo di amministrazione di ciascuna chiesa, distinguendo inoltre fra sette e denominazioni (v. Wilson 1970 in Smith 1990, 225). Alcuni scienziati sociali hanno preferito prendere come riferimento il momento di passaggio da forme religiose fondamentaliste a forme liberiste, secondo una concezione di tipo evolutiva, ma, anche in quest'ultimo caso, la metodologia è risultata problematica per la chiara difficoltà di tracciare un percorso comune in termini lineari per tutte le denominazioni esistenti. Smith porta a esempio i Fondamentalisti, un movimento conservatore protestante, inizialmente pentecostale e in seguito separatosi da questa denominazione (fine '800) poiché avverso alla secolarizzazione e alla modernizzazione della dottrina.

Our tradition of religious pluralism goes deeply into our colonial history. Edwin S. Gaustad noted that even as early as the 17th century one found "Huguenots in Charleston, Anglicans in Tidewater Virginia, Catholics in St. Mary's City, Swedish Lutherans along the Delaware, Quakers and Presbyterians further up the river, Dutch Reform in Manhattan, Puritans in New England, Baptists, and Heaven-knows-what-else in Rhode Island." Early in the history of the American republic, the French aristocrat Talleyrand is reported to have derisively observed that the United States had 32 religions, but only one sauce. Since then America has continued to both import foreign and spawn indigenous religions, until by the late 1970s Melton came up with a list of 1,187 primary denominations in the United States. This makes religion a difficult variable to collect and probably even more troublesome to use. It leaves the analyst with a myriad of small, obscure, and easily confused groups to sift through.

Il panorama che include la nascita e lo sviluppo di molti nuovi movimenti in pieno '800 è quindi abbastanza complesso da rendere inefficace una semplificazione. Se nel '700 le tredici colonie erano distribuite in tre grandi aree eterogenee in termini sia sociali, sia religiosi – 1) New England (Massachusetts, New Hampshire, Rhode Island, Connecticut) prevalentemente congregazionalista; 2) colonie centrali (New York, New Jersey, Pennsylvania, Delaware) perlopiù quacchere, anglicane, luterane, battiste, presbiteriane e seguaci della chiesa riformata olandese; 3) colonie del Sud (Maryland, Virginia, Carolina del Nord, Carolina del Sud, Georgia) anglicane, battiste, presbiteriane e, in misura minore, quacchere – più difficile è tenere una traccia precisa di ciascuna denominazione attiva in America in periodi successivi.

Il movimento metodista si sviluppa in Inghilterra, nella prima metà del '700, ponendosi

da subito in contrasto alla dottrina calvinista sulla predestinazione con una visione escatologica inclusiva, sintetizzata dal motto “free grace for all”²⁵². Si espande in America attraverso i fratelli Charles e John Wesley, fondatori del movimento, Alexander Kilham, pupillo di J. Wesley e ideatore della "New Itineracy" – rinominata "Methodist New Connexion" nel 1797 – e George Whitefield, anch'egli allievo di Wesley, emigrato come predicatore nella nuova colonia della Georgia, fondata nel 1732.

Il primo volume di inni di Wesley è stampato nel 1737. Già nel 1740 a Philadelphia si ristampa *Hymns and sacred Poems* (1739). Nel 1781, sempre a Philadelphia, Melchior Steiner riunisce tre testi in un solo volume: (1) *Hymns for those that seek and those that have redemption in the Blood of Jesus Christ*; (2) *Hymns and Spiritual Songs, intended for the use of real Christians of all denominations*; (3) *A Collection of Psalms and Hymns. Published by John Wesley, M.A, Fellow of Lincoln College, Oxford; and Charles Wesley, M.A., Student of Christ Church, Oxford*.

Secondo Louis Benson – che dedica un capitolo di *The English Hymn: Its Development and Use in Worship* (1915) alla nascita del movimento metodista, al suo sviluppo e alla sua espansione in America – quest'ultimo volume è stato in uso presso i metodisti della chiesa di St. George (Philadelphia) sin dal 1770 (Benson 1915, 280-281).

Nel 1761, John Wesley pubblica *Select Hymns with Tunes Annext*, il primo *tunebook* metodista: «The following Collection contains all the Tunes which are in *common Use* among us. They are pricked *true*, exactly as I desire all our Congregations may sing them (...)» (Wesley 1761, iv). Il volume è suddiviso in due parti: la prima, consiste in una raccolta di inni (solo testo); la seconda è composta da una raccolta di 102 *tune*: alcuni tradizionali (cfr. *Old 112th Psalm Tune*, 23rd Psalm, 1761, 84; *113th Psalm Tune*, 1761, 98; *St. Matthews*, 1761, 31; *Westminster*, 1761, 96; *York*, 1761, 99), altri inediti e altri ancora di origine tedesca (cfr. *Handels March* 1761, 101; *Old German*, 1761, 5). In appendice, Wesley espone sette “indirizzi” (*directions for singing*), cfr Wesley 1761, 110:

- I. Learn *these Tunes* before you learn any others; afterwards learn as many as you please.
- II. Sing them *exactly* as they are printed here, without altering or mending them at all; and if you have learned to sing them otherwise, unlearn it as soon as you can.
- III. Sing *All*. See that you join with the Congregation as frequently as you can. Let not a slight Degree of Weakness or Weariness hinder you. If it is a Cross to you, take it up and you will find a blessing.
- IV. Sing *lustily* and with good courage. Beware of singing as if you were half dead, or half asleep; but lift up your voice with strength. Be no more afraid of your voice now, nor more ashamed of its being heard,

252 Il motto si rifà al celebre sermone 128 predicato da John Wesley a Bristol (cfr. Wesley 1739).

than when you sing the songs of *Satan*.

V. Sing *modestly*. Do now bawl, so as to be heard above or distinct from the rest of the congregation, that you may not destroy the harmony; but strive to unite your voices together, so as to make one clear melodious sound.

VI. Sing in *Time*: whatever time is sung, be sure to keep with it. Do not run before nor stay behind it; but attend closely to the leading voices, and move therewith as exactly as you can. And take care you sing not *too slow*. This drawling way naturally steals on all who are lazy; and it is high time to drive it out from among us, and sing all our tunes just as quick as we did at first.

VII. Above all sing *spiritually*. Have an eye to God in every word you sing. Aim at pleasing him more than yourself, or any other creature. In order to this attend strictly to the sense of what you sing, and see that your *Heart* is not carried away with the sound, but offered to God continually; so shall your singing be such as the *Lord* will approve of here, and reward when he cometh in the clouds of heaven.

Il volume *A Collection of Hymns for the Use of the People Called Methodists* (1780) pubblicato da Wesley undici anni prima della sua morte diventa in seguito il corpus centrale dell'innodia metodista americana, nonostante la scissione dai moraviani e dai metodisti calvinisti e la cacciata di Alexander Kilham in occasione della conferenza metodista del 1796 (Benson 1915, 274):

When the lines between Wesleyan Methodism on the one hand and Moravianism and Calvinistic Methodism on the other had been definitely established, Wesley himself became and continued to be the centre of union of the United Societies. By the Deed of Declaration the United Societies became, on Wesley's death in 1791, a "Connexion" but not a separate Church; with provision for a continuance of Wesley's authority in a Conference of ministers. But the great question of the relation of the Connexion to the Established Church remained undetermined, and the people were unwilling that either an autocrat or body of ministers should exercise Wesley's authority. There followed a period of controversy, resistance to authority and schism. Numerous preachers were expelled; and one after another of these became the leader of an independent movement, and with his sympathizers the nucleus of an independent Methodist sect. In the course of time these seceding bodies have grown in numbers to constitute in the aggregate almost one half of British Methodism, and demand therefore some attention to their Hymnody. In the case of each secession its leaders and people took in their hearts their warm love for Methodist Song and in their hands their familiar copies of Wesley's *Collection* of 1780. The *Collection* thus became the nucleus of the independent Methodist Hymnody, and with such changes and supplements as gave expression to denominational proclivities, continued to form the main body of it.

Nel corso della prima conferenza di Alexander Kilham, si autorizza la circolazione della *Collection* con un inserto di inni predisposti sia per l'amministrazione dei sacramenti sia per i festival. Qualche anno più tardi, esce un supplemento di 276 *hymn* ristampato più volte. Nel 1835 compare l'ampia raccolta *Hymns for the use of the Methodist New Connexion. Principally from the Collection of the Rev. John Wesley, M.A.*; nel 1863 a

Londra si pubblica *Hymns for Divine worship. Compiled for the use of the Methodist New Connexion*. La "Methodist New Connexion" di Kilham e la United Methodist Church si fondono soltanto nel 1907 (Benson 1915, 275).

6.3.1. *"You sing like a Primitive": i camp meeting in Inghilterra e America*

Ricapitolando, Benson elenca i quattro rami del metodismo britannico tra la fine del '700 e i primi del '900: 1) The Methodist New Connexion; 2) The Primitive Methodists; 3) The United Methodist Free Church; 4) The Bible Christians. Il «camp meeting experiment in America» ha inizio negli anni successivi all'espulsione di Hugh Bourne dal movimento metodista wesleyano, verso la fine del '700, grazie all'impulso di alcuni religiosi tra cui gli ex presbiteriani William e John McGee, in Kentucky (Gorham 1854, 14), e Lorenzo Dow, predicatore girovago,²⁵³ cfr. Benson 1915, 275-276:

In England as in America the camp meeting was felt to demand a new type of hymn, familiar in style, adapted to stirring melodies, and making use of the refrain or "chorus". Bourne had already printed in 1809 *A general Collection of Hymns and Spiritual Songs for camp-meetings, revivals, &c.*, in which he made much use of Dow's hymn book, and included his own characteristic "Camp Meetings with success are crown'd." The book became so popular that its sale often paid the expenses of conducting a mission on the new ground; and the rude heartiness of the singing did much to extend the new Church, giving rise to the expression, "You sing like a Primitive." The Annual Meeting in May, 1821, directed the preparation of a larger collection, "properly suited to the purposes of worship," which appeared the same year as *A Collection of Hymns, for camp meetings, revivals, &c. for the use of the Primitive Methodists. Edited by Hugh Bourne* (Bemerly near Tunstall). This collection of 154 Hymns, including many from the earlier book, came to be known as *The small Hymn Book*, and to be widely identified by its opening couplet:—"Christ he sits on Zion's hill, / He receives poor Sinners still." (...) Bourne was thus one the founders of Englis "Camp-meeting Methodism" and for many years the ruling spirit of its Hymnody. He regarded the camp meeting as the development of Wesley's field preaching, and its songs as a needed supplement to Wesleyan Hymnody. It is altogether unlikely that Wesley would have approved the camp meeting, and it

²⁵³ Lorenzo Dow, nato il 16 ottobre 1777 a Coventry (County Tolland, Connecticut), è stato un predicatore itinerante americano, in New England, Canada, Inghilterra, Irlanda e nelle Indie occidentali: «As a matter of fact there was much in the argument of the church against Lorenzo Dow at this time. The young preacher was not only ungraceful and ungracious in manner, but he had severe limitations in education and frequently assumed toward his elder an air needlessly arrogant and contemptuous. On the other hand he must reasonably have been offended by the advice so frequently given him in gratuitous and patronizing fashion.» (Brawley 1916, 267). Dal 1802 risiede a Savannah (Georgia) poi si sposta per la Carolina del nord, spingendosi oltre il Mississippi; «in England (...)He did succeed in introducing his camp-meetings into the country, however; and although the Methodist Conference registered the opinion that such meetings were "highly improper in England," Dow prolonged his stay (...) Returning to America, the evangelist set out upon one of the most memorable periods of his life, journeying from New England to Florida in 1807, from Mississippi to New England and through Georgia and North Carolina and back to New England in 1810, (...) working southward to Virginia in 1812, and spending 1813 and 1814 in the Middle and Northern states, where the public mind was "darkened more and more against him."» (Brawley 1916, 268-269). Muore a Georgetown (Columbia) nel 1834.

is quite certain that he would have said sharp things of the hymns of Dow and Bourne and Sanders. With the growth of the denomination, some years after the superannuation of Bourne, the Conference put its Hymnody into the hands of John Flesher, Bourne's successor in the Book Room. He prepared, and published in 1854 *The Primitive Methodist Hymn Book. Partly compiled from the large and small Hymn books, prepared by the late Mr. Hugh Bourne, partly from hymns by numerous popular authors, ... and enriched with original Hymns, and selected ones, altered or re-made.* (...) [Flesher's] habitual mutilation of the texts of the hymns must have been a trial to some "Primitives," and brought some reproach upon the denomination. It is likely that more were annoyed by this omission of so many revival hymns; and this led to a new collection for camp meetings, edited by William Harland. (...) Its new book, prepared by direction of the Conference of 1882, appeared in 1887 as *The Primitive Methodist Hymnal*. Of its 1052 hymns, 500 are Wesleyan: the remainder is a judicious winnowing of the whole body of Hymnody ancient and modern.

In Inghilterra i *camp meeting* si sviluppano inizialmente dietro la spinta dei movimenti metodisti e presbiteriani (in Scozia) e consistono in assemblee dedicate alla preghiera, alla predicazione e al canto, svolte intorno al periodo pasquale (*communion season* o *harvest time*, cfr. Dickson 1974, 6) all'interno e tutto intorno a una struttura detta *tabernacle* (tabernacolo).



TABERNACLE

83. Immagine di un tabernacolo allestito durante un *camp ground*, tratto da *History of Tabernacle United Methodist Church 1784-1984*, Townsville: North Carolina, 1984, 6.



84. Camp meeting of the Methodists in N. America. Digital ID: (b&w film copy neg.) cph 3a06175 <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3a06175>; Reproduction Number: LC-USZC4-772 (color film copy transparency) LC-USZ62-2497 (b&w film copy neg.); Repository: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA

L'influenza del movimento metodista è vigorosa sulla società e cultura americana; basti pensare che se nel 1840 un americano su venti è metodista solo un decennio dopo lo è uno su quindici (cfr. Robins 1994, 166, v. nota 8), questo perché nel ventennio 1820-1840 aumenta non soltanto il numero di chiese, ma pure quello delle scuole metodiste istituite e specializzate nella critica al Calvinismo. Intorno al 1870 alcuni esponenti del movimento entrano anche in politica, schierandosi con i repubblicani e portando avanti molte istanze sociali, tra cui il *Temperance Movement* contro l'abuso di alcolici (Robins 1994, 167):

They took their responsibility for America seriously, and, by the 1870's, Methodists were of all church members the most likely to vote. But the Methodist entry into politics, as *politicians* and not simply as voters, is perhaps the most important index of Methodism's rise into the nation's establishment.(...) In 1845, Americans elected a closet Methodist, James Polk, to the presidency. He had been converted in 1833, but, out of respect for his family (and perhaps for the nation), he maintained his Presbyterian membership. An irregular Methodist, Ulysses S. Grat, followed in 1869. Rutherford B. Hayes, an indifferent Methodist, won office in 1877. Finally with the election of William McKinley in 1897, a devout Methodist reached the White House.

Il Revival nell'America del 19° secolo, pur essendo spesso collegato al movimento

metodista, prende le mosse anche da altre esperienze locali. Oltre a quella di Lorenzo Dow, è stata di fondamentale importanza l'incidenza del reverendo presbiteriano James McGready il quale in seguito alla fondazione di tre diverse congregazioni nella comunità della contea di Logan, in Kentucky – Gaspar River, Red River e Muddy River – introduce in quel territorio l'idea e la pratica dei grandi raduni spirituali pensati esclusivamente per la predica, per la “rigenerazione” spirituale e per la redenzione di tutti i fedeli (Smith 1835, 565):

Therefore we bind ourselves to observe the third Saturday of each month, for one year, as a day of fasting and prayer, for the conversion of sinners in Logan County, and throughout the world. We also engage to spend one-half hour every Saturday evening, beginning at the setting of the sun, and one-half hour every Sabbath morning, at the rising of the sun, in pleading with God to revive his work.

Il *camp meeting*, perciò, si sviluppa in varie situazioni, come nuova forma di aggregazione sociale, e solo in un secondo momento è agevolato dal movimento metodista nell'organizzazione e diffusione in molti territori d'America, specialmente nella cosiddetta “frontiera” (Benson 1915, 291).²⁵⁴

The people far and wide had been notified by Mr. McGready to come prepared to encamp on the ground; and a great concourse formed a regular encampment of tents or covered wagons in the form of a hollow square, with a preaching-stand and rows of logs for seats in the centre. (...) The assistance of the Methodists was thus the more welcome; and once admitted as assistants they soon became leaders, and gained the preponderating influence.

Secondo il parere dello storico presbiteriano Robert Davidson,²⁵⁵ l'influenza maggiore dei metodisti, in ambito musicale, si manifesta inizialmente nella massiccia circolazione di fonti scritte (dai volumi ai fogli volanti degli inni di Wesley (cfr. Benson 1915, 292):

This will be acknowledged to have been of itself a potent engine to give predominance to the Methodists, and to disseminate their peculiar sentiments.” The book thus referred to was presumably *The Pocket Hymn Book*, of which the “23rd edition” had just appeared, and the hymns those long familiar in Methodists use.

Benson spiega che da un certo momento in poi i revivalisti avvertono il bisogno di andare oltre la sobrietà e la solennità tipiche del canto congregazionale per creare nuovo materiale musicale a partire da forme improvvisate e rielaborazioni autonome di testi e poemi sacri già circolanti:

²⁵⁴ Secondo alcuni studiosi, il primo *camp meeting* si è svolto nella chiesa di Gaspar River nel luglio 1800 (Benson 1915, 291; Jackson 1933, 337-344).

²⁵⁵ Benson (1915, 292) fa riferimento, in modo particolare, a *History of the Presbyterian Church in the State of Kentucky*, New York, 1847, p. 141, di R. Davidson.

(...) with the tumultuous enthusiasm that soon developed, the old hymns were felt to be too sober to express the overwrought feelings of the preacher and the throng. Spontaneous song became a marked characteristic of the camp meetings. Rough and irregular couplets or stanzas were concocted out of Scripture phrases and every-day speech, with liberal interspersing of Hallelujahs and refrains. Such ejaculatory hymns were frequently started by an excited auditor during the preaching, and taken up by the throng, until the meeting dissolved into a "singing-ecstasy" culminating in a general hand-shaking. Sometimes they were given forth by a preacher, who had a sense of rhythms, under the excitement of his preaching, and the agitation of his audience. Hymns were also composed more deliberately out of meeting, and taught to the people or lined out from the pulpit. Many of these rude songs perished in the using, some were written down, passing from hand to hand.

I primi *camp meeting song book* comparsi in America verso il 1810 rappresentano lo sviluppo della cosiddetta *American camp meeting hymnody*, in termini sia musicali sia poetico-contenutistici; da questa esperienza emerge una nuova generazione di autori e arrangiatori. I *camp meeting song* sono canti perlopiù canti narrativi, esperienziali, in forma responsoriale o di "botta e risposta" tra predicatore e coro; il testo, che spesso incoraggia a mantenere viva la fede e la speranza di salvezza, è espressamente dedicato a nuove e specifiche figure: reietti, peccatori ed emarginati sociali (Benson 1915, 292).

A ragione Benson specifica che un *camp meeting hymn* non sia "cosa di chiesa" («is not churchly»), ma espressione diretta dell'amicizia, della condivisione di tempo, spazio ed esperienze di vita, della conoscenza reciproca e dell'idea di *penitent band* predicata dallo stesso John Wesley. Un *camp meeting hymn* è "individualistico" nella misura in cui partendo dall'immagine stereotipata del singolo peccatore mira a raggiungere e a coinvolgere spiritualmente un intero gruppo di persone ciascuna delle quali, a suo modo, va alla ricerca della propria salvezza e redenzione (Benson 1915, 293):

(...) the companionships of the rough journey to the camp reappear in songs of a common pilgrimage to Canaan, the meetings and parting on the ground typify the reunion of believers in Heaven, and the military suggestions of the encampment furnish many themes for songs of a militant host, brothers in arms in the battle of the Lord. In Kentucky the martial spirit of the Revolution had been kept alive and developed by Indian wars as nowhere else in the Union; and the military ideal pervades many of these early songs. A longing for the heavenly rest and a vivid portrayal of the pains of hell were both characteristic; and a very special group of hymns was designed for the instruction and encouragement of the "seekers," who at the close of the sermon came forward to the stand or "altar," and occupied the "anxious bench."

I raduni inizialmente durano per alcuni giorni e si svolgono generalmente in aree non urbanizzate, a margine di qualche foresta, nei pressi di corsi d'acqua (cfr. Gorham 1854). La maggior parte dei partecipanti sono lavoratori a tempo pieno; il contesto non

è religioso in senso stretto («without the restraints of “polite religious behaviour.”») (George Pullen Jackson, in Barber 1979, 21), al contrario si tratta di situazioni in cui è consentita una certa libertà espressiva, in modi da alcuni giudicati al limite con la blasfemia («this dissent included such things as ecstasy, shouting, speaking in tongues, and use of literally any type of music. Emotional involvement was primary.», Barber 1979, 21). L'obiettivo dei predicatori nell'ambito di un *camp meeting* è quello di impressionare i fedeli, facendo breccia nel loro animo con espedienti espressivi (musicali e oratori) di vario tipo (Benson 1915, 291; Barber 1979, 22). Anne Gilchrist, ad esempio, fa alcune importanti considerazioni sull'utilizzo di frammenti *negro spirituals* in alcuni *camp meeting song* pubblicati da Hugh Bourne in *A Collection of Hymns, for Camp Meetings, Revivals, &c. for the use of the Primitive Methodists* (Tunstall, 1821) cfr 1928, 61:

Many of the hymns in it are of illiterate character, but interesting as pointing to early Methodist sources for many lines and phrases afterwards to be found embedded in negro spirituals. “Meeting in the air”—“Shout salvation as I fly to glory, glory glory”—“Cross bold Jordan's stormy main” (!)—“Shout and sing for evermore”—“Glory hallelujah” refrains—the couplet *I do believe without a doubt / That a Christian has a right to shout!*—

Dal 1830 in poi si sviluppa una vera e propria narrativa letteraria sul *camp meeting*, spesso incentrata unicamente sul carattere dissoluto di questi raduni e sulla compresenza di comunità anglo- e afroamericane, negli anni che precedono l'abolizione della schiavitù. Il diario di viaggio dell'inglese Frances Trollope, intitolato *Domestic Manners of the Americans* (1832) racconta il Revivalismo americano dal punto di vista di una donna europea. L'autrice descrive le situazioni in cui si è trovata durante il suo tragitto, tra queste, un *camp-meeting* nell'Indiana: «the religious hysteria (...) was too often a repellent feature of these gatherings» (Gilchrist 1928, 61).²⁵⁶ Il suo è un sentimento di profonda inquietudine (Trollope 1832, 172):

About a hundred persons came forward, uttering howlings and groans so terrible that I shall never cease to shudder when I recall them [...] they appeared to drag each other forward, and on the word being given “Let us pray”, they all fell on their knees; but this posture was soon changed for others that permitted greater scope for the movements of their limbs; and they were all soon lying on the ground in an indescribable confusion of heads and legs.

Da osservatrice diretta, però, Trollope registra il “paesaggio sonoro” del raduno al margine della foresta; dal suo racconto viene fuori un ambiente estremamente affollato,

256 Gilchrist si riferisce al capitolo XV intitolato *Camp-meeting* (cfr. Trollope 1832, 139-145).

dentro cui si riesce a distinguere nettamente chi partecipa da chi osserva, incuriosito, come spettatore: «Great numbers of persons were walking about the ground, who appeared like ourselves to be present only as spectators (...)».²⁵⁷ Una parte del suo racconto è dedicata al *singing* svolto dentro un'area recintata (*pen*). Riporto l'intero paragrafo per l'accurata descrizione di ciascuna fase che contraddistingue, in questo caso, un *singing* notturno: il canto iniziale del predicatore, al centro dell'area recintata, la risposta del coro (“chorus”), la rapida ascesa di un'isteria collettiva “incessante e violenta”, seguita da una grande confusione generale. Il climax, nella descrizione di Trollope, giunge alle prime luci dell'alba, prima del ritiro in preghiera nelle rispettive tende disposte in un'area naturale appartata:

“The pen” was the space immediately below the preacher's stand (...) The preachers came down from their stand, and placed themselves in the midst of it, beginning to sing a hymn, calling upon the penitents to come forth. As they sung they kept turning themselves round to every part of the crowd, and by degrees, the voices of the whole multitude joined in chorus. This was the only moment at which I perceived anything like the solemn and beautiful effect which I had heard ascribed to this woodland worship. It is certain that the combined voices of such a multitude, heard at dead of night, from the depths of their eternal forests, the many fair young faces turned upward, and looking paler and lovelier as they

257 Cfr. Trollope 1832, 139-144: «The spot chosen was the verge of an unbroken forest, where a space of about twenty acres appeared to have been partially cleared for the purpose. Tents of different sizes were pitched very near together in a circle round the cleared space; (...) Through this triple circle of defense we distinguished numerous fires burning brightly within it; (...) a scene totally unlike anything I had ever witnessed. Four high frames, constructed in the form of altars, were placed at the four corners of the enclosure; on these were supported layers of earth and sod, on which burned immense piles of blazing pine-wood. On one side a rude platform was erected to accommodate the preachers, fifteen of whom attended this meeting, and with very short intervals for necessary refreshment and private devotion, preached in rotation, day and night, from Tuesday to Saturday. When we arrived, the preachers were silent; but we heard issuing from nearly every tent mingled sounds of praying, preaching, singing, and lamentation. The curtains in front of each tent were dropped, and the faint light that gleamed through the white drapery, backed as it was by the dark forest, had a beautiful and mysterious effect, that set the imagination at work; and had the sounds which vibrated around us been less discordant, harsh, and unnatural, I should have enjoyed it; but listening at the corner of a tent, which poured forth more than its proportion of clamor, in a few moments chased every feeling derived from imagination, and furnished realities that could neither be mistaken nor forgotten. (...) One tent was occupied exclusively by Negroes. They were all full-dressed, and looked exactly as if they were performing a scene on the stage. (...) One of these, a youth of coal-black comeliness, was preaching with the most violent gesticulations, frequently springing high from the ground, and clapping his hands over his head. Could our missionary societies have heard the trash he uttered, by way of an address to the Deity, they might perhaps have doubted whether his conversion had much enlightened his mind. At midnight a horn sounded through the camp, which, we were told, was to call the people from private to public worship; and we presently saw them flocking from all sides to the front of the preachers' stand. (...) we were thus enabled to witness the scene which followed without personal danger. There were about two thousand persons assembled. One of the preachers began in a low nasal tone, and, like all other Methodist preachers, assured us of the enormous depravity of man as he comes from the hands of his Maker, and of his perfect sanctification after he had wrestled sufficiently with the Lord to get hold of him, *et cætera*. (...) this comparative tranquility did not last long: the preacher told them that “this night was the time fixed upon for anxious sinners to wrestle with the Lord;” that he and his brethren “were at hand to help them,” and that such as needed their help were to come forward into the “pen.”»

met the moonbeams, the dark figures of the officials in the middle of the circle, the lurid glare thrown by the altar fires on the woods beyond, did altogether produce a fine and solemn effect, that I shall not easily forget; but ere I had well enjoyed it, the scene changed, and sublimity gave place to horror and disgust. The exhortation nearly resembled that which I had heard at “the revival,” but the result was very different; for, instead of the few hysterical women who had distinguished themselves on that occasion, above a hundred persons, nearly all females, came forward, uttering howlings and groans so terrible that I shall never cease to shudder when I recall them. They appeared to drag each other forward, and on the word being given, “let us pray,” they all fell on their knees ; but this posture was soon changed for others that permitted greater scope for the convulsive movement of their limbs ; and they were soon all lying on the ground in an indescribable confusion of heads and legs. They threw about their limbs with such incessant and violent motion, that I was every instant expecting some serious accident would occur. But, how am I to describe the sounds that proceeded from this strange mass of human beings? I know no words which can convey an idea of it. Hysterical sobings, convulsive groans, shrieks, and screams the most appalling, burst forth on all sides. I felt sick with horror. As if their hoarse and overstrained voices failed to make noise enough, they soon began to clap their hands violently.

Per Robins è in questi contesti di isteria collettiva che si improvvisano nuovi canti su materiali preesistenti o se ne inventano di nuovi, funzionali alla “drammatizzazione”, ovvero alla messa in scena della caccia al peccatore fra i partecipanti. La ricerca vera o fittizia dei “sinners” coinvolge chiaramente tutti i presenti (cfr. 1994, 170):

“Sinners” needed to be identified and involved in a drama that was, after all, directed at them. In the camp meeting *ordo salutis* they would, by the power of the Spirit and the preaching of the Word, become “mourners” and, finally, “converts.” (...) The conversion ritual was most effectively enacted in the evening service, where the rhythms of sermon and exhortation, hymn and chorus, testimony and prayer cultivated a rising spiritual poignancy that issued in what the Methodists tellingly described as being “melted down.”

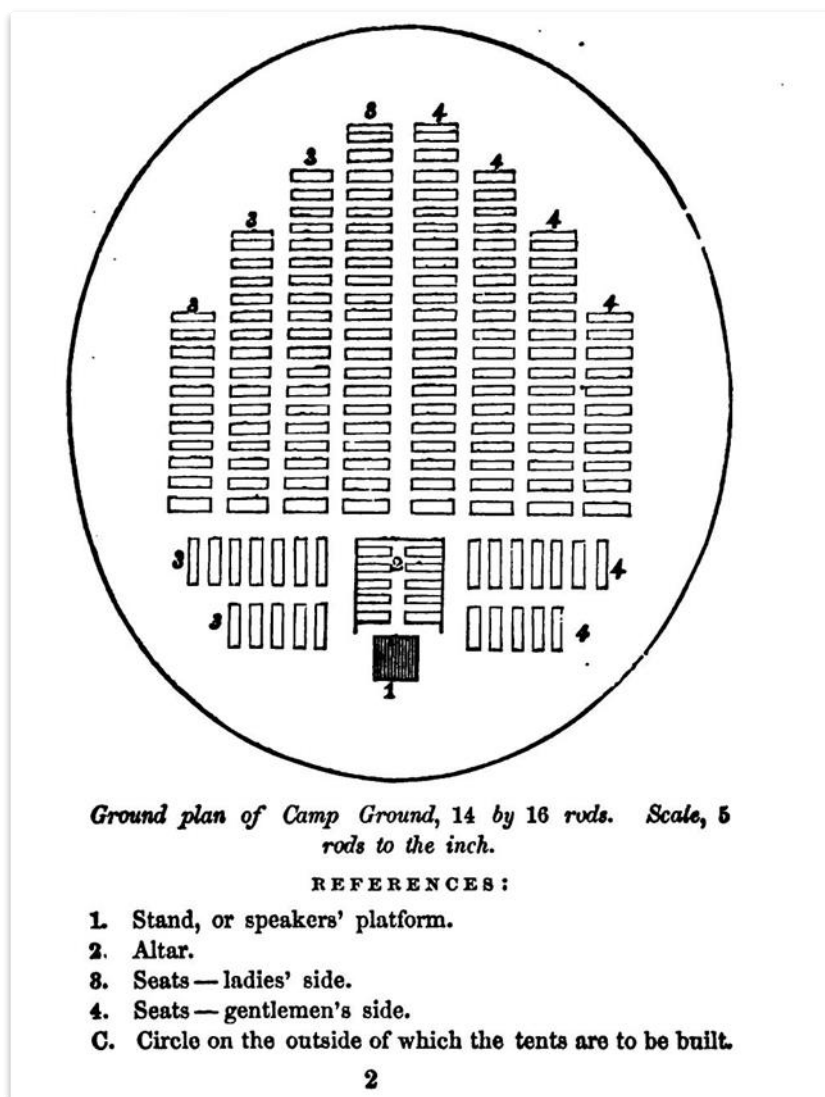
Qualche anno dopo la pubblicazione di *Domestic Manners of the Americans*, Andrew Reed e James Matheson, due membri della Congregation Union of England and Wales, pubblicano il loro diario di viaggio *A Narrative of the Visit to the American Churches* (1835),²⁵⁸ e dalla loro esperienza si evince, allo stesso modo, una dimensione sonora molto particolareggiata, tra suoni della natura e suoni umani; pur trattandosi anche in questo caso di una narrazione soggettiva, emergono i contorni dell’“historical drama” messo in atto da predicatori e fedeli in ambienti appartati e suggestivi (Reed, Matheson 1935, 274-276):

These were the more public and regular services; but other engagements were always fulfilling. The

²⁵⁸ <http://www.teachushistory.org/second-great-awakening-age-reform/resources/description-camp-meeting-attendee>

ministers were invited by their friends to the several tents, to exhort, and sing, and pray, so that when they ceased in one place, they were renewed in another. And at all time, those who liked to gather within the altar, and sing, were allowed to do so; and, as when they were weary, others came up and supplied their places, the singing was without ceasing. What you cannot escape wearies you. The service had been long, and not very interesting; and still the singing was continued. After getting some refreshments with kind friends, I was glad to stroll away into the forest, and to ruminate on what I had seen and heard. Now that I had leisure to admire, it was a lovely evening. Through many a green alley I wandered; and often did I stop and gaze on those exquisite combinations of light, shade, and picture, which forest scenery supplies on a fair summer evening. In all my wanderings, the singing followed me, and was a clue to my return; but it now formed a pleasing accompaniment to my solitary walk, for it did not force itself on the ear, but rose and fell softly, sweetly, on the evening breeze. Soon, however, the hoarse notes of the horn vibrated through the air, and summoned me to return. It was the notice for worship at sundown; and as there is little twilight here, the night-fall comes on suddenly. I hastened to obey the call, and took my place with the brethren on the preachers' stand. The day had now expired, and with it the scene was entirely changed, as if by magic, and it was certainly very impressive. On the stand were about a dozen ministers, and over their heads, and surrounding them with such lights and shadows as Rembrandt would love to copy. Behind the stand were clustered about 300 negroes, who, with their black faces and white dresses thrown into partial lights, were a striking object. Before us was a full-sized congregation collected (...)

Questi e altri resoconti descrivono alcuni aspetti legati allo svolgimento del *camp meeting* ma non dicono molto sull'importanza di queste forme di aggregazione per la popolazione locale. Oltre l'aspetto puramente devozionale, il *camp meeting* è anche il pretesto per incontrare persone sconosciute in un momento di celebrazione collettiva e di sospensione dalle attività lavorative (Johnson 1952, 112).



85. Piantina di un *camp ground* tratta da *Camp Meeting Manual: A Practical Book for the Camp Ground; in Two Parts*, di Barlow Weed Gorham (1854, 135).

I *camp* propriamente metodisti si sviluppano in pieno '800 nei territori della “frontiera”.²⁵⁹ Anche in questo caso le attività riguardano principalmente la preghiera, la predicazione, il canto e la narrazione di esperienze individuali (Gorham 1854, 22). In un primo momento questi raduni si pongono persino in contrasto con le leggi civili che assegnano ai ministri uno specifico territorio entro il quale professare (Cooley 1996, 131). Il concetto di *frontier* è fondamentale per comprendere appieno la spinta al superamento dei limiti imposti principalmente dalla geografia di un continente semisconosciuto. Uno dei primi teorici della frontiera, Frederick Jackson Turner (1861-1932) ha specificato proprio nel suo documento *The Significance of the Frontier in*

²⁵⁹ Cfr. Robins 1994, 168, v. nota 18: Charles A. Johnson, *The Frontier Camp Meeting: Religion's Harvest Time*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1955

American History (1893) che lo sviluppo americano si può interpretare come un eterno ritorno al primitivismo sociale e, al tempo stesso, come un incessante impulso a ricostruire la società dal principio, ogni volta che il limite della frontiera è spostato più a ovest sulla cartina geografica: «This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch tiwh the simplicity of primitive society (...)» (Turner 1893, 200). I predicatori metodisti – figure centrali e catalizzatrici nei raduni – preferiscono di fatto la libera circolazione nei territori della frontiera (“Methodists placelessness”, cfr. Cooley 1996),²⁶⁰ portando avanti il motivo della “battaglia spirituale” nello spazio del *camp ground* che diventa teatro itinerante di un dramma storico in cui sono tutti coinvolti («historical drama» cfr. Russell 1991, in Robin 1994): «a self-portraying and self-fulfilling organization of space and time» (Robin 1994, 166).

6.3.2. *Il declino dei camp meeting*

Nella seconda metà dell'800, la creazione e moltiplicazione di numerosi edifici cultuali trasforma profondamente la fisionomia di questo tipo di raduni di massa che cessano gradualmente di essere manifestazioni itineranti: «the necessity for Camp Meetings is passed away in consequence of the ample supply of church edifices, which the church is come of late to possess.» (Gorham 1854, 24).²⁶¹ Come dicevo poco prima, nel primo

260 Sul concetto di “placelessness”, si legga Edward Relph, *Place and Placelessness*, London: Pion 1976. Sul tema “methodists placelessness”, cfr. *The Doctrines and Discipline of the Methodist Episcopal Church* (1852) in particolare, *Rules on Preaching*, part I, p. 64: «Section XII. *Of the Matter and Manner of Preaching*. Quest. 1. What is the best general method of preaching? Answ. 1. To convince: 2. To offer Christ: 3. To invite: 4. To build up: And to do this in some measure in every sermon. Quest. 2. What is the most effectual way of preaching Christ? Answ. The most effectual way of preaching Christ is, to preach him in all his offices; and to declare his law, as well as his gospel, both to believers and unbelievers. Let us strongly and closely insist upon inward and outward holiness in all its branches. Section XIII. *Rules by which we should continue, or desist from, Preaching at any Place*. Quest. 1. Is it advisable for us to preach in as many places as we can, without forming any societies? Answ. By no means. We have made the trial in various places; and that for a considerable time. But all the seed has fallen by the way-side. There is scarce any fruit remaning. Quest. 2. Where should we endeavour to preach most? Answ. 1. Where is the greatest number of quiet and willing hearers. 2. Where there is most fruit. Quest. 3. Ought we not diligently to observe in what places God is pleased at any time to pour out his Spirit more abundantly? Answ. We ought: and at that time to send more labourers than usual into that part of the harvest.»

²⁶¹ Negli ultimi trent'anni si è aperto un dibattito sull'influenza culturale delle donne ministre nella predicazione itinerante, segnalo qui lo studio di Lawless (1991) sull'esperienza, sul ruolo e sulla funzione delle donne nel movimento pentecostale e sull'importanza della funzione narrativa nel contesto dei *camp meeting* (1991, 60, 66): «Large camp meetings and revivals, where women testify and tell their stories provide a forum for exchange not only of performance structure and style, but content as well. Both in the pan-Pentecostal religious arena, as well as in the local churches, there is clearly community collaboration on the “authentic” story, its structure, its components and its performed delivery. The spiritual life stories of women preachers illustrate the collaborative aspects of community-shares narrative. (...) Revivals were like carnivals come to town. In isolated rural areas, the church was and still is often the focal point of activity, at least of activity that could include all members of the family. (...) the church was an area for

'800 i *camp meeting*, sebbene spesso associati in tutto al metodismo americano, non furono immediatamente accolti e autorizzati dalle varie assemblee; solo intorno alla seconda metà del secolo i metodisti ne garantiscono la piena diffusione in tutto il territorio americano (cfr. Lee 1810, 362) «its partisans proclaiming the conversion of thousands, its detractors wondering what those conversions were worth. And the Methodists were the most hospitable denomination.» (Dickson 1974, 8). I documenti delle conferenze metodiste episcopali tra 19° e 20° secolo dimostrano come la prassi dei *camp meeting* sia già in parte istituzionalizzata. Nel 1885 la Newark Conference Camp Meeting Association entra in possesso della proprietà di Mount Tabor Camp Ground.²⁶² Intorno al 1904, tra gli stessi partecipanti delle edizioni precedenti si scorge un chiaro segnale di disinteresse a proseguire le attività all'aperto, in modo informale. Comparando gli ordini del giorno delle conferenze del 1901, 1903, 1904 e 1905, relativi all'organizzazione di *camp meeting* a Mount Tabor si intuisce lo stato di graduale declino, il progressivo disinteresse dei fedeli diventa tema centrale delle assemblee tenute in questi anni (cfr. *Methodist Episcopal Church* 1901, 71):

Camp Meeting. Among the numerous forces which characterize this aggressive age we recognize the modern camp meeting as being an agency of no small magnitude in the intellectual and spiritual uplift of men. While the contrast between the present and the past is marked, making the methods an working of former days in large measure inapplicable under the changed aspects of society, still in the moral needs of human nature remain the same, and we have not outgrown the necessity of that divine and transforming force which is adapted to every age and never becomes futile from any change or condition in the relations of men. It seems to us that there is still a place for the camp meeting in our economy, and that our own Conference camp meeting at Tabor may become an increasing power for good through the attendance and cooperation of our pastors and people, coupled with the assured presence and promised outpourings of the Holy Spirit. It is our conviction that a larger attendance on the part of our preachers and their families might be secured by providing some suitable building where they could be entertained at a moderate cost, and while we are gratified with the efforts that have been made by the trustees to furnish all necessary facilities for the physical and spiritual entertainment of the people, there are indications that there may be provided some suitable structure that will be comfortable, convenient, and economical (...)

Nel 1903 l'assemblea lamenta l'assenza di partecipazione, nel ricordo degli anni

all members of the family to participate. The strict religious standards did not allow for exploring new places or possibilities—with the exception of the revival and camp-meeting circuit. For young girls in this context, there were all too few role models—their mothers, female schoolteachers, and the occasional woman preacher. Clearly, women preachers and religious leaders made an impression on many young women.»

262 Mount Tabor è un ex *camp-meeting* metodista, fondato nel 1869 nella contea di Morris (New Jersey), v.cmatabor.org.

precedenti in cui vi era un maggiore coinvolgimento da parte di comunità e famiglie (*Minutes...*1903, 65 e segg.):

Your committee desires to present some items of interest in reference to our Conference Camp Meeting at Tabor. The question, "What shall we do with our Conference Camp Meeting?" is no longer being asked, as it was about a decade ago, for it has become a center of attraction and a power for good, the blessings and influence of its spiritual services reaching throughout, and far beyond the bounds of the Newark Conference. There was a place in Methodism in the past for camp meetings, because of the people's need of salvation, and as this need still remains, we believe there is a wonderful mission and a great future for Tabor.

Le modalità di svolgimento dei *meeting* a Mount Tabor, così come le infrastrutture predisposte per accogliere fedeli e viaggiatori sono un argomento centrale nel dibattito su un tipo di organizzazione rinnovata, più sofisticata e inclusiva di varie attività.²⁶³

²⁶³ Di seguito, un estratto dai *Minutes* del 1904, 70-71: «(...) The changed and changing conditions of society make necessary modifications even in our methods in Church work, the necessity for the camp meetings of the Fathers in our Israel is less imperative because of the greatly increased facilities of the local churches, yet the special features of the camp meeting still have a place and a mission. It is obvious that of recent years there has been a diminution of interest both on the part of ministers and laymen in camp meetings, and we are compelled to admit our belief that the cause of Christ has suffered there from. How to awaken an interest in these services so signally blessed of God in the past is a question of vital importance to the Church, and one we earnestly commend to the prayerful consideration of our brethren. The larger number of conversions attendant upon former camp meetings are not now realized, the unsaved are not present as aforetime, yet our own Mount Tabor and other places send us the glad tidings of many being led to Christ in their services. We would suggest that if our ministers and laymen would give their presence and interest they might influence more of the unconverted to attend. We are glad to report that Mount Tabor camp meeting is retaining much of its former glory and interest and that last year's meeting was one of the best in many years. The attendance was encouragingly large and the Holy Spirit accompanied the evangelistic sermons, fervent prayers, and inspiring songs with his presence and power. Many were converted, a large number greatly quickened, and doubtless the churches represented felt the extending influence of the services. The natural attraction of Mount Tabor as a health resort cannot be overestimated; its high elevation, bracing atmosphere, beautiful scenery, and abundance of pure water, to which may be added most excellent facilities for athletic sports, make it a most delightful summer home. The association is doing its utmost to provide for the comfort and convenience of the large numbers who spend the summer on this most picturesque spot. Your committee make the following suggestions: First, to the association, we have heard frequent criticisms that the arrangements for the entertainment of the preachers are very inadequate. We recommend that the managers make the best offers possible to the preachers, either in the form of tents, the enlargement of the ministers' cottage, or provision at the Hotel Arlington or the boarding-houses; we further recommend that the camp meeting be held for ten days and be so arranged that it does not conflict with Ocean Grove camp meeting. We also recommend that conventions or institutes be held at intervals during the month of July and that reduced railroad rates be secured. We suggest, in the second place, to the Newark Conference that it remember that Mount Tabor camp meeting belongs to It, looks to its preachers and laity for their continued interest and support. We recommend our brethren to refer to the camp meeting and read notices sent by our committee from their pulpits. The association recommends that the camp meeting begin on Tuesday, August 9, 1904, the first four days being devoted to anniversary occasions, in the following order: Woman's Christian Temperance Union, Woman's Foreign Missionary Society, Woman's Home Missionary Society, and Epworth League Rally; the opening camp meeting proper Saturday evening, August 13, continuing until Tuesday morning, August 23. The association also recommends that the Conference appoint as a committee to take charge of these religious services A. B. Richardson, C. S. Woodruff, and C. B. Scudder. We are most hopeful from all the indications now presented that the coming camp meeting will be one of special interest and attractiveness, and we exhort our brethren to heartily cooperate with our Conference committee. Let us by our prayers, presence, and ready services help to revive the interest,

Si mettono a punto di programmi estivi in un ambiente molto diverso rispetto ai *camp meeting* di mezzo secolo prima, «and Mount Tabor became a summer town.» (*Minutes...*1905, 60); il sito di Mount Tabor, come di altri *camp* scelti proprio in virtù delle caratteristiche di *locus amoenus*, diventa sede istituzionale della Newark Conference of Methodist Episcopal Church, acquisendo negli anni successivi lo status di municipalità con caratteristiche politiche e amministrative analoghe a quelle di una istituzione comunale. Oggi il Mount Tabor Historic District è inserito nell'elenco del Registro nazionale dei luoghi storici (National Register of Historic Places).²⁶⁴

6.4. *Camp Meeting Songs nei “Ruggenti Quaranta”*

Le osservazioni di Bruce Dickson (1974) mettono in luce il carattere “performativo” dei *camp meeting* dato dalla compresenza di partecipanti, appartenenti a varie comunità, e curiosi spettatori di varia provenienza.²⁶⁵ In questo contesto si sintetizzano le esperienze del protestantesimo europeo trapiantato in America e le nuove pratiche musicali della “Southern frontier”. Tra gli obiettivi del *camp meeting* vi è quello di convertire senza illudere, attraverso la narrazione e l'argomentazione di esperienze concrete nella vita di frontiera della cosiddetta “plain-folk”, un termine (dispregiativo) che indica il ceto medio-basso di coltivatori o lavoratori di città «who were neither rich nor starving»²⁶⁶ (...) Gatherings provided an opportunity, usually after harvest time, for people to get together for days of unencumbered social activity, and in a region where population was sparse and work hard, such an opportunity must have been greatly appreciated» (1974, 4-6).

Per Downey (2001) il periodo tra il 1740 e il 1850 è quello che segna il momento di

rekindle the fires, and perpetuate the glorious results associated with the God-honored and God-honoring institution of our Conference and Church. (Signed) A. Van Deusen, Chairman. A. B. Richardson. P. C. Bascom, Secretary. G. G. Vooel. C. E. Scudder.»

²⁶⁴ v. http://mounttabornj.org/about/national_register_awareness/: «Since 1970, the State of New Jersey has recognized and protected historic properties with a straightforward and effective law, the New Jersey Register of Historic Places Act (N.J.S.A. 13:1B-15. 128 et seq.). The law allows historic properties to be nominated and entered in the New Jersey Register of Historic Places, which is maintained by the Historic Preservation Office. (...)» http://www.mounttabornj.org/wp-content/uploads/2015/04/MountTaborHistoricDistrict_slideshow_2012_04.pdf

²⁶⁵ Bruce Dickson fa riferimento diretto alla narrativa di Timothy Flint, pastore, autore e pioniere americano, autore di *A Condensed Geography and History of the Western States* (1828).

²⁶⁶ Il termine *plain-folk* è spiegato dall'autore con un rimando a chi lo ha coniato (Dickson 1974, 4): «The term (...) has become, after Frank Laurence Owsley, the technical term for referring to the great mass of ante-bellum Southern farmers and townspeople who were neither rich nor starving, and it is used in that technical sense here. See Owsley, *Plain Folk of the Old South*. Others, including Blanche H. Clark, have used the term “yeomen” or, as in the case of Ulrich B. Phillips and Bell Irvin Wiley, have chose to call this group “the plain people.” (...)»

maggior sviluppo del *camp meeting* come fenomeno sociale e dei *white spiritual* come genere musicale, derivato dalla definizione biblica di “canti spirituali” (*spirituall songs*) introdotta e diffusa nel primo '700 per distinguere i salmi metrici tradizionali dai nuovi inni. In particolare, sotto il cappello di *white spiritual* sono inclusi: «folk hymn, the religious ballad and the camp-meeting spiritual, which is the counterpart of the black spiritual and shares with it certain musical elements, symbolism and probably, (in part, at least) a common origin» (Downey e Oliver 2001, I). Per Downey e Oliver la specificità dei *camp-meeting song*, o *spiritual*, è racchiusa in quattro elementi stilistici: la semplicità melodica, la ripetizione frequente dei versi, la presenza di un *refrain* che contraddistinguerebbe questi canti da ogni altra composizione inclusa nei *tunebook* del 19° secolo e, infine, dagli slogan («tag lines» cfr. Downey e Oliver 2001, II):

Its music is related to existing folktunes, but is not entirely derivative. It resulted from a new wave of revivalistic activity beginning in 1800 in the areas of pioneer settlement (the Great Revival). The camp meeting, an open-air religious service lasting several days, brought together thousands of settlers of all denominations. At similar Baptist services as early 1770 hymns with added refrains were sung, although James McGready was credited with organizing the first camp meeting in 1800 in Logan County, Kentucky. Diversity of belief and practice was secondary to the religious fervour that permeated the preaching, singing, baptisms and Communion rites. The event was primarily social giving settlers a release from the isolation and hardship that characterized their daily lives; it provided occasions for religious frenzy, fed by evangelists of all persuasions and by the constant singing in the encampment. Out of this came the camp-meeting spiritual, directly prompted by the emotional fervour of the participants, and as varied in texts and tunes as the divers religious practices represented in the meeting. Within the camp, particularly in the southern states, blacks, both slaves and freemen, mingled with whites, but conducted their religious meeting separately. The similarity of texts and tunes between white and black spirituals indicates a free exchange of musical elements and influences.

I *camp meeting song* sono trascritti, arrangiati e pubblicati in forma di canti brevi con *refrain*, i testi elaborati in un linguaggio succinto, spirituale ma non rigorosamente religioso: i motivi musicali spesso sono presi in prestito dalla tradizione orale oppure sono inventati sulla base di riduzioni o frammenti di lunghi poemi sacri dell'innodia colta inglese (Isaac Watts, Charles Wesley, Philip Doddridge *et al.*); i *refrain* molto probabilmente sono totalmente improvvisati²⁶⁷ e organizzati in «stock phrases» (cfr.

267 Cfr. Dickson 1974, 90-91: «Like the camp-meetings in which they were sung, the spirituals were creations of the church-folk and in form and content comprised a type of song which was a response to the peculiar condition imposed on the practice of religion by the frontier. The songs were quick tempoed and lively, and were distinguished from other forms of religious song—psalms and hymns—by the presence of a repeated and extremely simple refrain which appeared either by itself or attached to a verse (...) In some parts of the country the songs were even called “choruses.” Most of the verses were products of English hymnody and can be found without refrains in standard denominational hymnals from the

Dickson 1974, 95) al fine di comunicare e memorizzare poche, chiare informazioni. I *song maker* hanno perciò a disposizione una serie di frasi, dispositivi, forme poetiche popolari e melodie della tradizione orale a cui attingere, «each participant could well have had a different idea about what actions had religious significance» (Dickson 1974, 93).

Molti di questi *song* si trovano in libri di musica corale pubblicati all'inizio del 1800, tra cui *The Christian Harmony* (1805) di Jeremia Ingalls, *The Pilgrim Songbook* (1810), e *The Kentucky Harmony* (1816) di Ananias Davisson. Attraverso questi e altri *tunebook* se ne favorisce la circolazione anche al di fuori del circuito dei *camp meeting*; *The Sacred Harp* (1844) contiene delle versioni di *camp meeting song*, per cominciare, due canti tratti da *Select Hymns* di John Wesley (1761): *Amsterdam* e *Cookham*.

Il testo di *Amsterdam* è di Robert Seagraves (1742) mentre il *tune* è tratto dalla raccolta *Foundery Collection* (1742) di John Wesley²⁶⁸ ma di fatto *Hymn 123* una versione pubblicata venti anni dopo in *Select Hymns* (1761, 90-91), è di gran lunga più simile al profilo melodico in *The Sacred Harp* (cfr. 1991, 84). Il *tune* della *Foundery Collection* (Wesley 1742, 29-30), pur presentando alcune somiglianze, differisce sotto il profilo metrico.



86. La mia trascrizione del *tune* di *Amsterdam*, in *Foundery Collection* (Wesley 1742, 29-30)

Il testo di *Hymn 123* (7, 6, 7, 7, 7, 6) in *Select Hymn* (1761, 90-91) presenta la seguente struttura: strofa (7, 6) + *refrain* (7, 7) + strofa (7, 6), lo schema musicale è ABA e dal punto di vista metrico combina trocaico + giambico:

[strofa]	trocheo	giambo
—	U — U — U —	U — U — U —

(7) God of unexampled Grace, / (6) Redeemer of Mankind,

nineteenth century (...) The choruses have no such pedigree. Their ancestry was not the literary tradition of the English hymn, but, as their greatest student George Pullen Jackson asserted, the “folky” hymns of eighteenth-century New England Baptists.»

268 La raccolta *Foundery Collection* contiene quarantatre melodie e relativo testo, cfr. Wesley 1742.

[refrain] **trocheo** **trocheo**
 — U — U — U — — U — U — U —
 (7) Still our choicest strains we bring: / (7) Still the joyful Theme pursue:
 [strofa] **trocheo** **giambo**
 — U — U — U — U — U — U —
 (7) Thee the Friend of Sinners sing, / (6) Whose Love is ever new.



87. La mia trascrizione del *tune* di *Amsterdam* per l'hymn 123 in Wesley 1761, 90-91.

Anche il testo di Seagraves in *The Sacred Harp* (1844, cfr. 1991, 84) è una combinazione di settenari e senari (7s & 6s), abbina quindi trocheo e giambo e anche in questo caso il distico in settenari rappresenta il *refrain*:

[strofa]	trocheo	giambo
	— U — U — U —	U — U — U —
(7) Rise my soul, and stretch thy wings, / (6) Thy better portion trace,		
[strofa]	trocheo	giambo
	— U — U — U —	U — U — U —
(7) Rise from all terrestrial things / (6) T'wards heav'n, thy native place.		
[refrain]	trocheo	
	— U — U — U —	
(7) Sun and moon and stars decay;		
	— U — U — U —	
(7) Time shall soon this earth remove:		
[strofa]	trocheo	giambo
	— U — U — U —	U — U — U —
(7) Rise my soul, and haste away / (6) To seats prepared above.		

Come si evince dalla scrittura musicale, il *refrain* di *Amsterdam* è eseguito soltanto da *treble* e *bass* (v. fig. 89). Una variante del testo di Seagrave, *Invocation (First)* (1991, 131b), presenta le stesse caratteristiche: metro trocaico, ritmo ternario, identico schema sillabico 7. 6 (fig. 88).

INVOCATION (First). 7, 6, 7, 6, 7, 7, 6. 131

"Thou shalt have treasure in heaven." -- Matt. 19:21.

G Major Robert Seagrave, 1742. Southern Harmony, 1835.

1. Rise, my soul, and stretch thy wings, Thy better portion trace, Sun, and moon, and stars decay, Rise, my soul, and haste away, To seats prepared above.
Rise from tran-si-to-ry things, To heav'n, thy native place. Time shall soon this earth remove,

2. Cease, ye pilgrims, cease to mourn, Press onward to the prize: Yet a season, and you know, All our sorrows left below, And earth exchanged for heav'n.
Soon our Savior will return, Triumphant in the skies. Hap-py en-trance will be giv'n,

88. Riproduzione digitale di *Invocation (First)*, musica tratta da *Southern Harmony* (1835), testo di R. Seagraves (1741), in *The Sacred Harp* (1991, 131b). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

AMSTERDAM. 7s & 6s. 84

"Let them that suffer according to the will of God commit the keeping of their souls to him in well doing, as unto a faithful Creator." -- 1 Pet. 4:19.

G Major Robert Seagraves, 1742. Foundry Collection, 1742.

1. Rise, my soul, and stretch thy wings, Thy bet-ter por-tion trace, Rise from all ter-res-trial things T'wards heav'n, thy na-tive place.

2. Riv-ers to the o-cean run, Nor stay in all their course; Fire, as-cend-ing, seeks the sun, Both speed them to their source;

Sun and moon and stars de-cay; Time shall soon this earth re-move: Rise, my soul, and haste a-way To seats pre-pared a-bove.

So a soul that's born of God Pants to view His glo-r'ous face; Up-wards tends to His a-bode To rest in His em-brace.

89. Riproduzione digitale di *Amsterdam*, musica tratta da *Foundry Collection* (Wesley 1742), testo di R. Seagraves (1741), in *The Sacred Harp* (1991, 84). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

(2) Il *tune* di *Cookham* è tratto da *Harmonia Sacra* di Thomas Butts (1760, 48) a sua volta incluso, l'anno successivo, in *Select Hymns* (Wesley 1761, 16, *hymn* 26). Il testo è di Charles Wesley (1735); in entrambe le fonti settecentesche il brano è in 4/4, in *The Sacred Harp* è scritto in 6/4, ma in tutti e tre gli esempi il metro è trocaico.

— *Harmonia Sacra* (1760, 48)

— U — U — U — U

(4+3) Clap your hands, ye people all,

— U — U — U — U

(7) Praise the God, on whom ye call;

— U — U — U — U

(7) Lift your voice, and shout his praise,

— U — U — U — U

(7) Triumph in his sov'reign grace.



90. La mia trascrizione in “round notes” di *Cookham* a tre voci, in *Harmonia Sacra* (1760, 48)

— *Select Hymns* (1761, 16)

— U — U — U — U

(3+4) Clap your hands, ye people all,

— U — U — U — U

(7) Praise the God, on whom ye call;

— U — U — U — U

(7) Lift your voice, and shout his praise,

— U — U — U — U

(7) Triumph in his sov'reign grace.



— *The Sacred Harp* (1844, cfr. 1991, 81b)

Testo di Charles Wesley, in *A Collection of Hymns for Social Worship: More Particularly Designed for the Use of the Tabernacle Congregation, in London*, di George Whitefield (1758, 24)

— U — U — U — U

(7) Hark, the herald angel sing,

— U — U — U — U

(7) Glory to the newborn king,

— U — U — U — U

(7) Peace on earth, and mercy mild,

— U — U — U — U

(7) God and sinners reconciled

COOKHAM. 7s. 81

"Christ Jesus came into the world to save sinners." -- 1 Tim. 1:15.

G Major Charles Wesley, 1735. *Harmonia Sacra, 1760*

1. Hark! the her-ald an-gels sing, "Glo-ry to the new-born King: Peace on earth, and mercy mild, God and sinners rec-on-ciled."
 2. See, He lays His glo-ry by; Born that man no more may die; Born to raise the sons of earth; Born to give them second birth.

3. Hail, the ho - ly Prince of Peace! Hail the Sun of righ-teous-ness; Light and life to all He brings, Ris'n with heal-ing in His wings.
 4. Let us then with an-gels sing, "Glo-ry to the new-born King! Peace on earth and mercy mild, God and sinners rec-on-ciled!"

91. Riproduzione digitale di Cookham, musica tratta da *Harmonia Sacra* (1760), testo di C. Wesley (1735, 1758), in *The Sacred Harp* (1991, 81b). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

6.5. Tipologie di camp meeting song

In generale i *camp meeting song* sono incentrati su alcuni temi quali il viaggio e la battaglia spirituale (*Bound To Canaan, Christian Warfare*), sulle allegorie del peccatore redento o del pellegrino nell'annosa ricerca della salvezza dell'anima (*Albion, Parting*

Friends). Si possono spiegare alcune tipologie specifiche, tenendo sempre conto del fatto che non si tratta di classificazioni stringenti, ma di semplici indicazioni utili a individuare insieme particolarmente rilevanti di *camp meeting song* tra: (1) *Experiential* o *Mourner song*; (2) *Martial spirit song*; (3) *Farewell song*; (4) *Revival spiritual*; (5) forme brevi; (6) *African American spiritual*.²⁶⁹

(1) *Experiential song* o *mourner song* (Johnson 1952, 118) sono canti che si distinguono in genere dall'espressione "Come all ye" oppure "Come, ye (...)", nell'incipit, cui segue la narrazione di vicende legate al soggetto (in genere un peccatore) dalla nascita al momento della conversione oppure la trattazione di temi pregnanti come la caducità della vita e l'imminenza del giorno del giudizio finale. Esempi di questo tipo in *The Sacred Harp* sono:

(a) *Albion* (testo di Isaac Watts, 1707; musica di Robert Boyd, 1816; cfr. 1991, 52t)

Strofa Come, ye that love the Lord
And let your joys be known.
Join in a song with sweet accord,

Refrain While ye surround his throne, / While ye surround his throne.

Strofa Let those refuse to sing
Who never knew our God,
But servants of the heav'nly King

Refrain May speak their joys abroad, / May speak their joys abroad.

Strofa The men of grave have found
Glory begun below;
Celestial fruit on earthly ground

Refrain From faith and hope may grow, / From faith and hope may grow.

(b) *Beach Spring* (testo di Joseph Hart, 1759; arrangiamento di Benjamin White, 1844; cfr. 1991, 81t):

Strofa

(8) Come, ye sinners, poor and
needy,
(7) Weak and wounded, sick and
sore.

Rip. →

Refrain

(8) He is able, He is able,
(7) He is willing, doubt no
more;
(8) He is able, He is able,

²⁶⁹ Johnson (1952), da cui ho tratto spunto per sviscerare e analizzare le varie tipologie, fa riferimento ai "negro spirituals".

(8) Jesus ready stands to save you,		(7) He is willing doubt no more;
(7) Full of pity, love and pow'r.		
(8) Let not conscience make you	← Rip.	(8) This He gives you, This He
linger,		gives you,
(7) Nor of fitness fondly dream,		(7) 'Tis the Spirit's rising beam;
(8) All the fitness He requireth	Rip. →	(8) This He give you, This He
(7) Is to feel your need of Him.		give you,
		(7) 'Tis the Spirit's rising beam
(8) Agonizing in the garden,	← Rip.	(8) "It is finished, it is finished!"
(7) Lo! your Master prostrate lies;		(7) Sinners, will not this suffice?
(8) On the bloody tree behold Him,		(8) "It is finished, it is finished!"
(7) Hear Him cry before He dies:	Rip. →	(7) Sinners, will not this suffice?
(8) Lo' th'incarnate God ascended,	← Rip.	(8) None but Jesus, none but
(7) Pleads the merit of His blood;		Jesus
(8) Venture to Him, venture wholly,		(7) Can do helpless sinners
(7) Let no other trust intrude.	Rip. →	good;
		(8) None but Jesus, none but
		Jesus
		(7) Can do helpless sinners
		good.

Una variante del testo integrale di Hart si trova in *The Christian Harmony* di Jeremiah Ingalls (1805, 18-19) sotto il titolo di *Invitation*, anche se in questo caso non è menzionato l'autore:²⁷⁰

Strofa Come ye sinners poor and wretched,
 Weak and wounded, sick and sore,
 Jesus ready stands to save you,
 Full of pity join'd with pow'er;

Refrain He is able, he is able, he is able,
 He is willing, doubt no more.

S. Ho! ye needy, come and welcome,

²⁷⁰ *Come, ye sinners, poor and needy* di Joseph Hart è pubblicato in *Hymns Composed on Various Subjects* (1759). Hart è stato un libertino inglese convertito al calvinismo in età adulta. Nel 1741 ha pubblicato *The Unreasonableness of Religion*, in contrasto con John Wesley.

- God's free bounty glorify,
True belief and true repentance,
Ev'ry grace that brings us nigh;
- R.** Without, money, without money, without money,
 Come to Jesus Christ and buy.
- S.** Let not conscience make you linger,
Nor of fitness fondly dream;
All the fitness he requires,
Is to feel your need of him:
- R.** This he gives you, this he gives you, this he gives you,
 'Tis the spirit's rising beams.
- S.** Come ye weary, heavy laden,
Bruis'd and mangled by the fall;
If you tarry till you're better,
You will never come at all:
- R.** Not the righteous, not the righteous, not the righteous,
 Sinners Jesus came to call.
- S.** View him grov'ling in the garden,
Lo your maker prostrates lies!
On the bloody tree behold him,
Hear him cry before he dies,
- R.** It is finish'd, it is finish'd, it is finish'd,
 Sinners will not this suffice?
- S.** Lo th'incarnate God ascended,
Pleads the merits of his blood;
Venture on him, venture wholly,
Let no other trust intrude;
- R.** None but Jesus, none but Jesus, none but Jesus,
 Can do helpless sinners good.
- S.** Saints and angels join'd in concert,
Sing the praises of the Lamb!
While the blissful seats of heaven
Sweetly echo with his name,
- R.** Hallelujah, hallelujah, hallelujah,

Sinners here may sing the same.

(2) *Martial spirit song* (Johnson 1952, 119). Si tratta di canti esortativi con cui si dichiara fedeltà a Cristo nella battaglia contro il peccato (*Christian warfare*), anche in questo caso gli incipit aiutano a scorgere questa tipologia: "Brethren, don't you hear the sound?" (cfr. *The Martial Trumpet*, in Walker 1835, 61); "Ye soldiers of Jesus"; "Am I a soldier of the Cross" (cfr. *Christian Soldier*, in *The Sacred Harp* 1991, 57);²⁷¹ "Hark listen to the trumpeters" (cfr. *The Trumpeters* in Walker 1854, 301); "Hark! how the gospel trumpet sounds" (cfr. *Gospel Trumpet* in *The Sacred Harp* 1991, 99); "Hark! the jubilee is sounding" (cfr. *Jubilee*, in *The Sacred Harp* 1991, 144)²⁷². Allo stesso modo, però, incipit e titoli possono trarre in inganno, ad esempio *Pilgrim*, (incipit: "Come, all ye mourning pilgrims dear", su testo di John Adam Granade 1801 ca., in Carden 1820, cfr. 1991, 201) è un *martial spirit song* (sia per l'uso del *common metre*, 8. 6. sia per il tipo di messaggio espresso) sviluppato però in forma breve:

Strofa	Come, all ye mourning pilgrims dear,
(x 2)	Who're bound for Canaan's land,
	Take courage and fight valiantly,
	Stand fast with sword in hand,
Refrain	Our Captain's gone before us,
	Our Father's only Son,
	Then, pilgrims dear, pray do not fear,
	But let us follow on.

(3) *Farewell song* (Johnson 1952, 120). Questa categoria include sia dei canti di addio che spesso hanno a che vedere con la tristezza di chi deve lasciare il *camp ground* per tornare alla propria vita, sia canti di gioia attraverso cui si esprime il desiderio di ritrovarsi di nuovo insieme, a viaggiare verso una meta comune. Anche in questo caso gli incipit aiutano a individuare i canti, in particolare sotto "Come, thou fount of every blessing" si trovano diversi *camp meeting song* di questo tipo: *Olney* (in *Tennessee Harmony* 1818, cfr. *The Sacred Harp* 1991, 135), *Warrenton* (di J. William e W. Walker, 1835; cfr. *The Sacred Harp* 1991, 145); *Restoration* (in Walker 1835; cfr. 1991, 312). Oppure arrangiamenti più tardi come *Rest for the Weary* (arr. di B.F. White, 1869, cfr. 1991, 154); *Family Circle* composta da R.E. Brown e B.F. White, inclusa nella

²⁷¹ Su testo di Isaac Watts (1724) e musica di F. Price (1835).

²⁷² Anche in Davisson 1825, 90.

riedizione di *The Sacred Harp* del 1850 (cfr. 1991, 333). Alla prima celebre stanza

1. Come, thou fount of every blessing,

Tune my heart to sing Thy grace;

Streams of mercy never ceasing,

Call for songs of loudest praise.

si può aggiungere la seconda strofa:

2. Teach me some melodious sonnet,

Sung by flaming tongues above.

Praise the mount, oh, fix me on it,

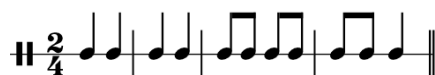
Mount of God's unchanging love.

e poi ancora una terza diversa (3.). In genere 1., 2. e 3. sono sempre seguite da un *refrain*, ma nel caso di *Olney* la stanza 2. diventa essa stessa *refrain*. La metrica è sempre 8. 7. mentre dal punto di vista ritmico, questa tipologia presenta alcune affinità: la maggior parte dei canti sono in tempo 2/4, le strofe sono scritte generalmente in semiminime, mentre il *refrain* è prevalentemente velocizzato (♩), la posizione degli accenti è molto simile nelle composizioni del primo '800:

Olney, 1818 (1991, 135)



Warrenton, 1835 (1991, 145)



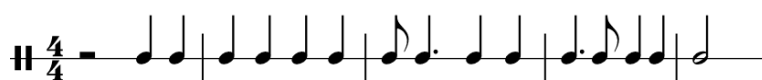
Restoration, 1835 (1991, 312)



Family Circle, 1850 (1991, 333)



Rest for the Weary, 1869 (1991, 154);



I seguenti *farewell song* rappresentano il viaggio spirituale che si compie da soli oppure insieme alla "band" (in senso wesleyano), per raggiungere un mondo migliore («a better

world»); la terra promessa («promised land»); la terra di Canaan («bound for Canaan»; «Canaan's land»):

(a) *Imandra (New)* (1991, 45b) tratta da *Southern Harmony* 1835, su testo di Thomas Cleland (1807), incipit "Farewell, my dear brethren, the time is at hand"

(b) *Service of the Lord* (1991, 80b), incipit "Farewell vain world, I'm going home" (testo anonimo e arrangiamento di B.F. White, 1844).

(c) *Ragan* (1991, 176), incipit "Farewell, vain world, I'm going home / I belong to this band hallelujah." (arrangiamento di W.F. Moore, 1869).

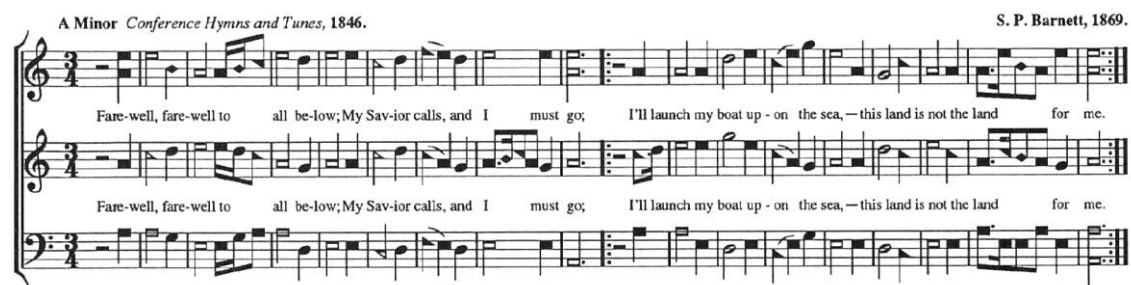
(d) *Travelling On* (1991, 208) sul testo di Samuel Crossman (1644), musica di S.M. Denson e J.S. James (1911), incipit "Farewell, my loving friends, farewell", con un lungo *chorus* in stile imitativo (a mo' di *fugin' tune*).

(e) *Parting Friends (First)* (1991, 267), arrangiato nel 1842 da John G. McCurry, autore di *The Social Harp* (1855).²⁷³

(f) *Arkansas* (1991, 271t), il testo è tratto da *Conference Hymns and Tunes* del 1846, la musica è di S.P. Barnett (1869), anche in questo caso si tratta di una forma breve (fig. 92):

ARKANSAS. L.M. 271
"Be yet not conformed to this world." -- Rom. 12:2.

A Minor *Conference Hymns and Tunes, 1846.* S. P. Barnett, 1869.



92. Riproduzione digitale di *Arkansas*, in *The Sacred Harp* (1991, 271t). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

(g) *The Golden Harp* (1991, 274t), scritto integralmente da J.P. Reese, nel 1869 e pubblicato nell'edizione coeva di *The Sacred Harp*, distico iniziale "Farewell, vain world, I'm going home / To play on the Golden Harp."

(h) *Travelling Pilgrim* (1991, 278), scritto integralmente da H.S. Reese, nel 1850, distico iniziale "Farewell, vain world, I'm going home, / Where there's no more stormy

²⁷³ John G. McCurry (1821-1886) fu un coltivatore, sarto e *singing master* residente nella contea di Hart nella Georgia nordorientale, v. University of Georgia Press, <https://ugapress.org/book/9780820331515/the-social-harp/>

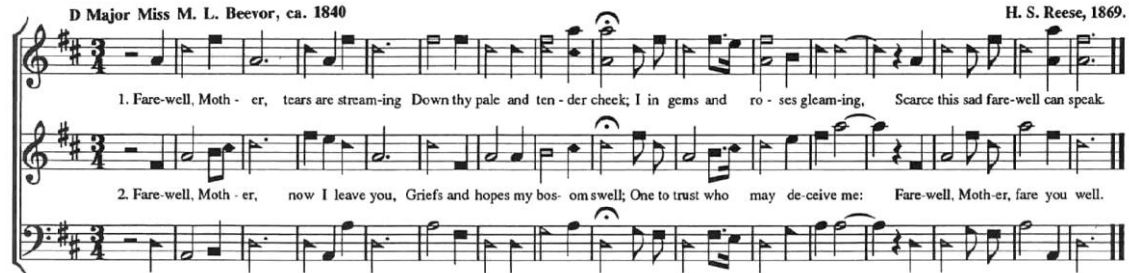
clouds to rise."

(i) *I'm Going Home* (1991, 282), scritto integralmente da Leonard P. Breedlove nel 1850.

(j) *The Bride's Farewell*, un canto nuziale in forma breve,²⁷⁴ il testo è di Miss M.L. Beevor, scritto intorno al 1840, e la musica di H.S. Reese (1869) (fig. 93).

THE BRIDE'S FAREWELL. 8,7. 359
"And they lifted up their voice, and wept again: but Ruth clave unto her." -- Ruth 1:14.

D Major Miss M. L. Beevor, ca. 1840 H. S. Reese, 1869.



93. Riproduzione di *The Bride's Farewell*, in *The Sacred Harp* (1991, 359b). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

(4) *Revival spiritual* (Johnson 1952, 121). Si tratta in generale di componimenti strutturati sempre sull'alternanza di strofe e ritornelli (spesso quartine), come nel caso di *Antioch* (1991, 277) e del gruppo di *song* scritti sulla base del celebre inno di Samuel Stennet *On Jordan's stormy banks I stand* (cfr. Rippon 1801, 584): sotto questo incipit ricadono cinque brani inclusi in *The Sacred Harp* a partire dal 1844 e anche in questo caso la prima strofa fissa è associata a una seconda strofa mobile, che può fungere da *refrain*:

(1) On Jordan's stormy banks I stand And cast a wishful eye, To Canaan's fair and happy land Where my possessions lie.	+ <i>refrain variabile</i>

Di seguito, il testo integrale di Stennet (1801):

1. On Jordan's stormy banks I stand,
 And cast a wishful eye,
 To Canaan's fair and happy land,

²⁷⁴ Miss M.L. Beevor ha pubblicato il testo in *The Ladies Pearl and Literary Gleaner* (vol. 1, no. 3) 1840; la musica in quel caso è di Thomas Williams (Fatout 1945, 471).

Where my possession lie.

2. O the transporting, rapturous scene.
That rises to my sight!
Sweet fields array'd in living green,
And rivers of delight!

3. There generous fruits that never fail,
On trees immortal grow:
There rocks and hills, and brooks and vales,
With milk and honey flow.

4. All o'er those wide extended plains
Shines one eternal day:
There God the Sun for ever reigns,
And scatters night away.

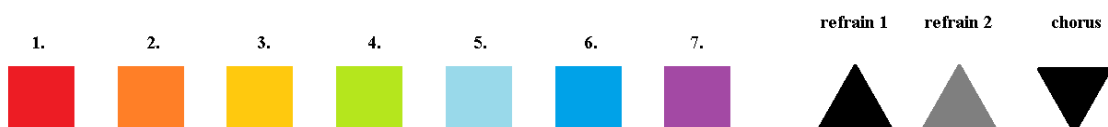
5. No chilling winds, or poisonous breath
Can reach that healthful more:
Sickness, and sorrow, pain and death
Are felt and fear'd no more.

6. When shall I reach that happy place,
And be for ever blest?
When shall I see my Father's face,
And in his bosom red ?

7. Fill'd with delight, my raptur'd soul
Can here no longer fray:
Tho' Jordan's waves around me roll,
Fearless I'd launch away.

Per visualizzare in che modo le stanze di questo poema siano di volta in volta combinate nei vari arrangiamenti, presento una serie di schemi che sintetizzano e rappresentano la loro posizione nello spazio musicale.

Legenda



I titoli che seguono sono gli arrangiamenti e le composizioni su questo testo, inclusi in *The Sacred Harp*:

(a) *My Home* (1991, 51), arrangiata da C.F. Letson nel 1869, utilizza 1. e 2. come strofe e un *refrain* inventato:

[Domanda]

Don't you feel like going home,
Don't you feel like going home;
My home, it is in the promised land,

[Risposta]

Yes I feel like going home,
Yes I feel like going home;
My home, it is in the promised land,

And I feel like going home.

And I feel like going home.

SCHEMA: 1. + *refrain* a + 2. + *refrain* b    

(b) *Sweet Prospect* (1991, 65), composta da William Walker (1833) associa alle stanze 1., 4. e 5. il *refrain* costituito dalla strofa 2.

SCHEMA: 1. (strofa) + 2. (*refrain*); 4. (strofa) + 2. (*refrain*); 5. (strofa) + 2. (*refrain*).



(c) *The Promised Land* (1991, 128), nell'arrangiamento di M. Durham (1835) è strutturata sui primi due distici delle strofe: 1., 2. e 7. cui segue il *refrain*:

I am bound for the promised land,
I am bound for the promised land,
Oh, who will come and go with me,
I am bound for the promised land.

SCHEMA: 1. + *refrain*; 2. + *refrain*; 7. *refrain*.



(d) *Heavenly Port* (1991, 378)

SCHEMA: 1. + *chorus* + 6.   

(e) *Jordan* (1991, 439) in realtà è un *fuging tune* composto nel 1908, ma è un utile esempio che mostra come queste classificazioni risultino inadatte di fronte a brani che combinano più elementi formali e stilistici — in questo caso, lo stile del *fuging tune* è fuso con quello tipico delle forme brevi (v. sotto) di un *camp meeting song*.

SCHEMA: 1. (strofa) + 2. (*refrain*) + 1. (strofa).



(f) *New Jordan* (1991, 442)

SCHEMA: 1. (strofa) + 2. (*refrain*) | 3. (strofa) + 4. (*refrain*)



(x2) Scoffing, scourging, crucifying, → B': Safe in the promised
land

Nobly for their Master dying,

Those who've washed their robes and made them

(x3) White and spotless pure and laid them → B': Safe in the promised
land

Where no earthly stain can fade them,

(6) *African American spiritual*. Frederick Douglass, attivista abolizionista, autore ed ex schiavo, offre il suo punto di vista e la sua personale esperienza di *camp meeting* nel libro *My Bondage and My Freedom* (1855) dal quale si evincono ulteriori informazioni sull'organizzazione e lo svolgimento degli incontri e sul divieto fatto agli afroamericani di entrare nel recinto delle prediche (*pen*), luogo riservato unicamente ai bianchi (1855, 195-196):

In the month of August, 1833, when I had almost become desperate under the treatment of Master Thomas, and when I entertained more strongly than ever the oft-repeated determination to run away, a circumstance occurred which seemed to promise brighter and better days for us all. At a Methodist camp-meeting, held in the Bay Side, (a famous place for camp-meetings,) about eight miles from St. Michael's, Master Thomas came out with a profession of religion. He had long been an object of interest to the church, and to the ministers, as I had seen by the repeated visits and lengthy exhortations of the latter. He was a fish quite worth catching, for he had money and standing. In the community of St. Michael's he was equal to the best citizen. He was strictly temperate; perhaps, from principle, but most likely, from interest. There was very little to do for him, to give him the appearance of piety, and to make him a pillar in the church. Well, the camp-meeting continued a week; people gathered from all parts of the county, and two steamboat loads came from Baltimore. The ground was happily chosen; seats were arranged; a stand erected; a rude altar fenced in, fronting the preachers' stand, with straw in it for the accommodation of mourners. This latter would hold at least one hundred persons. In front, and on the sides of the preachers' stand, and outside the long rows of seats, rose the first class of stately tents, each vieing with the other in strength, neatness, and capacity for accommodating its inmates. Behind this first circle of tents was another, less imposing, which reached round the camp-ground to the speakers' stand. Outside this second class of tents were covered wagons, ox carts, and vehicles of every shape and size. These served as tents to their owners. Outside of these, huge fires were burning, in all directions, where roasting, and boiling, and frying, were going on, for the benefit of those who were attending to their own spiritual welfare within the circle. Behind the preachers' stand, a narrow space was marked out for the use of the colored people. There were no seats provided for this class of persons; the preachers addressed them, "over the left" if they addressed them at all. After the preaching was over, at every service, an invitation was given

to mourners to come into the pen ; and, in some cases, ministers went out to persuade men and women to come in. By one of these ministers, Master Thomas Auld was persuaded to go inside the pen. I was deeply interested in that matter, and followed ; and, though colored people were not allowed either in the pen or in front of the preachers' stand, I ventured to take my stand at a sort of half-way place between the blacks and whites, where I could distinctly see the movements of mourners, and especially the progress of Master Thomas.

Douglas chiarisce anche il perché gli africani americani privilegino alcuni canti rispetto ad altri, così se Johnson sbrigativamente spiega che una delle definizioni più diffuse di *spiritual* è quella di "Bibbia orale" per gli analfabeti, facendo riferimento ad alcuni passaggi in particolare che si ritrovano nel repertorio *spiritual* – «"Jordan's Banks," "Canaan's Fields," and the "New Jerusalem" were mentioned frequently. The Judgment Day was most vividly described (...)» –, Douglass, già un secolo prima, scrive (1855, 278-279):

We were, at time, remarkably buoyant, singing hymns and making joyous exclamations, almost as triumphant in their tone as if we had reached a land of freedom and safety. A keen observer might have detected in our repeated singing of "O Canaan, sweet Canaan, I am bound for the land of Canaan," something more than a hope of reaching heaven. We meant to reach the *north*—and the north was our Canaan "I thought I heard them say, There were lions in the way, I don't expect to stay Much longer here. Run to Jesus—shun the danger—I don't expect to stay Much longer here," was a favorite air, and had a double meaning. In the lips of some, it meant the expectation of a speedy summons to a world of spirits; but, in the lips of *our* company, it simply meant, a speedy pilgrimage toward a free state, and deliverance from all the evils and danger of slavery.

Per alcuni studiosi, le ripercussioni del modello revivalista sullo sviluppo dei movimenti civili delle comunità afroamericane sono evidenti proprio nella trasformazione della funzione dichiarativa in molti *folk hymn* e *spiritual* in elemento espressivo, performativo, funzionale alla coesione della comunità e alla diffusione di specifici messaggi, richiami e sollecitazioni, che nel tempo hanno acquisito stili e forme specifiche (Chappell 2002, 581-582):

The Civil Rights Movement fit into a long tradition of religious revivals, going back to the First and Second Great Awakenings, a tradition that incidentally transcends the cultural boundaries of the black church. (...) Religious revivals are hard to define, but they always include a collective, region-wide enthusiasm for charismatic preachers, belief in miracles, and emotional conversion experiences either described in public "testimony" or enacted directly before an audience.

Nathan Hatch in *The Democratization of American Christianity*, ha evidenziato il carattere democratico e anticlericale del revival, indicando proprio la *camp meeting hymnody* come elemento fondamentale della "cultura religiosa di massa" di quegli anni,

avvantaggiata dalla diffusione di volumi di musica (Marini 2002, 275):

Democratization produced sectarian competition, according to Hatch, and hymnody functioned principally to attack all forms of religious hegemony and to articulate unique sectarian identities. What was most important, therefore, was hymnic difference, not similarity. Analysis of early evangelical hymnals, however, show that such anti-clerical and explicitly pro-sectarian texts were relatively rare. They indeed articulated sectarian identity, as Hatch argues, but they were overwhelmed by hymns that expressed evangelicalism's most powerful and characteristic beliefs, practices, and spirituality. If we are adequately to assess the meaning and significance of early American evangelical hymnody and the religiousness it expresses, this generic core of sacred lyrics must also be explored and interpreted.

I *camp meeting* per circa un secolo hanno rappresentato una sospensione dalla faticosa vita lavorativa e dalla routine quotidiana, ma soprattutto un graduale processo di incontro, inclusione e amalgama di varie comunità provenienti dall'Europa (Mode 1921, 339-340):

Soon followed the Second Awakening, the stirrings of which were felt not only along the seaboard and particularly in the colleges, but in the remote settlements of the Carolinas, Kentucky, Tennessee, and the Western Reserve, where immense congregations assembled for sacramental communion, social fellowship, and curiosity. (...) Following this long period of revivals, a season of controversy elapsed. The Presbyterians had their theological troubles, and the Methodists and Baptists were inflamed over the slavery issue. Evangelism necessarily was thrown into the background.

Nel 1965 l'etnomusicologo James C. Downey incoraggia lo studio e la documentazione di queste “neglected areas” per la ricerca di relazioni significative tra musiche e comunità «to show how a practice on the periphery of Western musical development may acquire significance only as it is related to the religious and social mores of a nation. (...) through the objective atonement of the death of Christ on the Cross.» (Downey 1965, 115-116).

Capitolo 7. American Folk Songs: migrazioni e nuove comunità

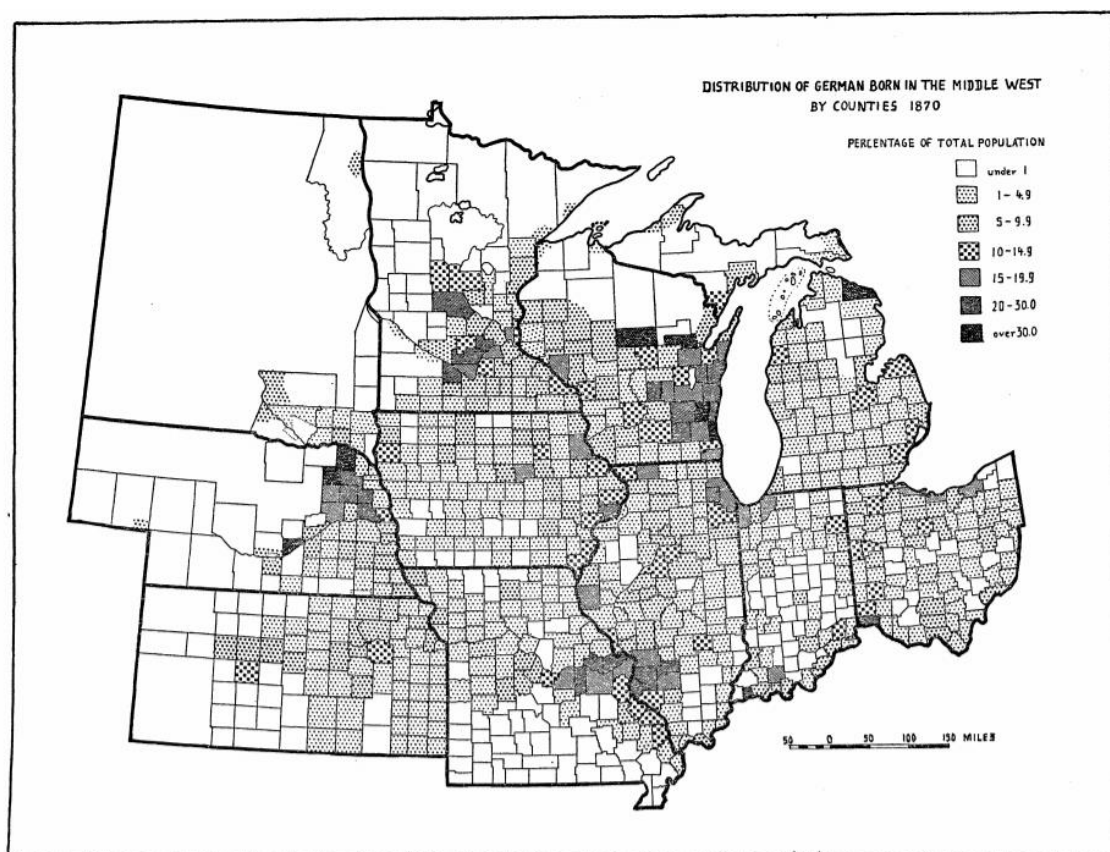
Fra il 1850 e la fine del secolo, la più imponente migrazione verso l'America è quella di tedeschi e irlandesi: circa uno su cinque milioni di tedeschi immigrati si stabilisce nei territori del Midwest, precisamente nel cosiddetto “German triangle” tra Missouri, Ohio e Wisconsin, mentre oltre quattro milioni di irlandesi sono costretti a lasciare l'isola a causa della Grande carestia (*The Great Famine*).²⁷⁶ Oltre ai due grandi “distretti tedeschi” di Philadelphia (Pennsylvania) – colonizzata intorno al 1830 (Bergquist 1984) – e Baltimora (Maryland), altri centri con prevalenza di comunità provenienti dalla Germania in questo periodo sono: Saint Louis (Missouri), Cincinnati e Cleveland (Ohio), Louisville (Kentucky), Milwaukee (Wisconsin), Chicago (Illinois), nella regione dei Grandi Laghi (Bergquist 1984, 11). La geografa Hildegard Binder Johnson specifica che quando si parla di comunità tedesche in America bisogna comprendere anche i gruppi germanofoni provenienti da Olanda, Belgio, Francia, Svizzera, Austria, Polonia, Russia e paesi baltici, quasi mai segnalati nelle anagrafi come “persone nate in Germania” ma di fatto parte integrante della cultura teutonica (1951, 1). In ciascuna di queste città le comunità tedesche creano un proprio spazio (“German district”) nell'assetto urbano, ricavandosi un'area generalmente non lontana dal centro abitato e dal quartiere degli affari, estesa verso la periferia e le aree rurali (Bergquist 1984, 9):

Within it a visitor could walk for blocks, perhaps for miles, hearing little else but strange Teutonic sounds. The pervasive “foreignness” of the district was reinforced by the sight of shops bearing signs in German, restaurants and public houses advertising their German fare, German bookshops and newspaper offices, German physicians, grocers and banking houses—all the elements of a rather complete and self-contained community.

²⁷⁶ Per una mappa della popolazione proveniente dall'Irlanda, e insediata negli Stati Uniti, aggiornata al 1880, sulla base del decimo censimento, si prenda visione dell'atlante statistico di Scribner's Son (New York, 1883 ca.), digitalizzato dalla Library of Congress e consultabile al seguente indirizzo: <https://www.loc.gov/resource/g3701gm.gct00009/?sp=78&r=0.03,0.489,0.334,0.087,0>
Tale atlante è incluso nell'ampia pubblicazione *Scribner's Statistical Atlas of the United States. Showing by Graphic Methods Their Present Condition and Their Political, Social and Industrial Development*, by Fletcher W. Hewes and Henry Gannet Chief Geographer of the United States Geological Survey. Formerly Geographer of the Tenth Census of the United States, New York, Charles Scribner's Sons 743 and 745 Broadway, 1883.

Anni	Germania		Irlanda		Gran Bretagna	
	Numero	% nati in Europa	Numero	% nati in Europa	Numero	% nati in Europa
1850	583.774	26.0	961.719	42.8	278.675	12.4
1860	1.276.076	30.8	1.611.304	38.9	433.494	10.5
1870	1.690.533	30.4	1.855.827	33.3	555.046	10.0
1880	1.966.742	29.4	1.854.571	27.8	664.160	9.9
1890	2.784.894	30.1	1.871.509	20.2	909.092	9.8
1900	2.666.990	25.8	1.618.567	15.6	842.078	8.1

Tabella di Binder Johson (1951), tratta dal *Twelfth Census of the United States, 1900*, I, p. clxxi.



94. Mappa della percentuale di tedeschi distribuiti nelle contee del Midwest, nel territorio dei Grandi Laghi, estratta dal *Ninth Census*, vol. 1, Washington 1872. Nel 1870 i tedeschi occupavano 804 su 831 contee registrate, fonte e mappa tratta da Binder Johnson 1851, 5.

La comunità tedesca di Philadelphia prende forma tra il 1830 e il 1840 e rapidamente fa sorgere diverse istituzioni culturali: nel 1836 si pubblica il primo quotidiano tedesco; la prima *singing society*, Mönnerchore, è fondata nel 1835 e tra il 1836 e il 1837 si istituiscono biblioteche e teatri (Bergquist 1984, 12). Rachel Wells Hall, *sacred harp*

singer di Philadelphia, ha condotto di recente una ricerca sui principali siti editoriali connessi alla *shape note music*, prima e dopo la pubblicazione di *The Sacred Harp* (Philadelphia, 1844), mettendo in evidenza il legame fra la città e alcune tra le più influenti pubblicazioni di *shape note music* «Although shape-notes were associated with southern and western music, the most successful four- and seven-shape notation systems have their origins in Philadelphia»; nel 1798, il mercante John Connelly progetta le quattro forme per le tavole incise di *The Easy Instructor*, pubblicato a Philadelphia nel 1801 (Wells Hall 2017). Jesse B. Aikin, insegnante di organo e membro della Brethren Church e dei Dunkers (un ramo dei tedeschi pietisti), si fa promotore del sistema di notazione *seven shape*, attraverso la pubblicazione di *The Christian Minstrel* (Philadelphia, 1847); Isaac R. Hunsberger e Jacob C. Allebach (del negozio Hunsberger and Allebach Organ per cui Aikin lavora fino al 1879) compilano due *tunebook* utilizzando la *seven-shape notation* inventata da Aikin (un modello differente rispetto a quello utilizzato da William Walker per il suo *Christian Harmony*): *Readable Notes for the Sunday School* (1872) e *The Temple Harp* (1872), cfr. Hammon 1985, 443.

Dal 1846 al 1873 il *Christian Minstrel* di Aikin è ristampato oltre cinquanta volte, e venduto per diverse decine di migliaia di copie, cifre straordinariamente elevate per quegli anni, se messe in rapporto alla popolazione americana: «Aikin provided his audience with the European-oriented “better music” repertoire of Lowell Mason, but he chose the shape-note notation of American folk hymnody that Mason had rejected» (cfr. Hammond 1985, 444 e *infra*), oltre a ciò, introduce alcune riforme alla teoria musicale diffusa nei *rudiments*, eliminando del tutto le chiavi ed equiparando nella scrittura tutti e quattro i registri ponendo il Sol sul terzo rigo di ciascun pentagramma, per facilitare l'apprendimento. Aikin pubblica altri quattro *tunebook* a Philadelphia: *The Juvenile Minstrel* (1847), *Harmonia Ecclesiae; or, Companion to the Christian Minstrel* (1853), *The Sabbath-School Minstrel* (1859) e *The True Principles of the Science of Music* (1891), quest'ultimo è l'unico dei suoi volumi scritto in notazione standard (*round note*).

7.1. Ballads e folk songs dall'Europa

In questo periodo al repertorio di *camp meeting song*, di cui ho parlato nei paragrafi precedenti, si aggiungono nei *tunebook* alcuni arrangiamenti per tre e/o quattro voci di motivi melodici derivati da *folk song* europee (perlopiù tedesche) e *ballad* inglesi, scozzesi e irlandesi. Nell'introduzione a una importante revisione di *English and*

Scottish Popular Ballads di Francis Child la *ballad* è definita da George Nyman Kittredge come un canto che racconta una storia, o una storia cantata, un poemetto narrativo, dalla trama e dalla struttura metrica semplici, generalmente suddiviso in stanze. Specifica inoltre che si tratti di un poema elaborato in forma impersonale poiché non ha autori e, proprio per questo motivo, chiunque può farne una versione propria (1904, xi). Questa prospettiva, nel caso delle “Child Ballads” così come di altre raccolte precedenti e coeve (v. Thomas Percy, *Reliques of Ancient Poetry*; Walter Scott, *Minstrelsy of the Scottish Border*), mette al centro il testo e relega sullo sfondo la musica, i suoi creatori e interpreti, e di conseguenza anche la relazione tra musica e testo e fra creatore/interprete e ascoltatore/i: in questa visione il “folk” è un'astrazione, non si prende in considerazione la centralità e quindi l'importanza sociale della *presenza* del cantore come persona capace di compiere scelte, differenziare il processo creativo (Kittredge, in Child 1904, xi):

The teller of the story for the time being is as much the author as the unknown (and for our purposes unimportant) person who first put it into shape. (...) Not only is the author of a ballad invisible, and, so far as the effect which the poem produces on the hearer is concerned, practically non-existent, but the teller of the tale has no role in it. (...) The first person does not occur at all, except in the speeches of the several characters. Finally, there are no comments or reflections by the narrator. He does not dissect or psychologize. He does not take sides for or against any of the dramatis personae. He merely tells what happened and what people said, and he confines the dialogue to its simplest and most inevitable elements. The story exists for its own sake. If it were possible to conceive a tale as telling itself, without the instrumentality of a conscious speaker, the ballad would be such a tale.

Questa in sintesi è la prospettiva generale degli studiosi tra '800 e '900 e, più nello specifico, tra gli studiosi americani di *popular ballad* (Hauch 1937, 138):

The theory of the communal origin of the popular ballads, as asserted by the Grimms and commonly understood, seems to have maintained itself with somewhat greater energy and longevity in America than in the land that gave it birth, or at least it seems to have enjoyed a reviviscence here about the beginning of the present century.

Lo stesso Tristram Coffin, autore di *The British Traditional Ballad in North America* (1950) parla di suddivisione delle varianti americane di *ballad* europee sulla base di due costanti: trama e “mood” delle «story types» (Coffin 1950, xv):

Story variation, as opposed to variation of the actual texts, or textual variation, is a vital and generally neglected part of ballad study. The story of a folk song only exists at the length and with the dramatic mood at which that song is remembered. What it was, and even what it will be, are unimportant while it is being passed along. Thus, new ballads grow from the old, and the ways of folk art reveal themselves with

respect to plot and mood, just as they do with respect to text.

Coffin specifica però che per qualsiasi studio o descrizione delle varianti americane si debbano tenere in conto tre aspetti fondamentali e interconnessi tra loro: i fattori personali, il trend della musica di tradizione e la stampa. Su quest'ultimo punto, sostiene che sia molto difficile quantificare l'incidenza della stampa e che in primo luogo «(...) printed broadsides, chapbooks texts, songster versions, etc. are no longer ballads to be safely studied as a part of folklore.» Questa tesi è sostenuta da molti studiosi, tra cui Cecil Sharp, poiché è opinione diffusa che l'editoria e la musica a stampa in generale, per quanto accurate e rispettose della tradizione orale, tendano a sopprimere del tutto gli “ingredienti essenziali” di una *ballad*: l'oralità, l'imprevedibilità, l'anonimato. Coffin però si pone una problematica specifica, ovvero se una *ballad* possa o meno rinascere attraverso la stampa e se si possa considerare a tutti gli effetti come *folk song* un canto della tradizione orale ricomparso attraverso la scrittura per ritornare alla tradizione orale (1950, 4): « There seems no reason that it cannot. (...) In addition, there is ample evidence that a number of folk songs have not only been reborn from print, but have had their origin on paper.»

Il poeta e folklorista tedesco Ludwig Uhland si discosta un poco dalle concezioni romantiche dei folkloristi americani e britannici, insistendo invece sulla funzione del poeta e sul suo rapporto col pubblico (o sul rapporto tra poeta e comunità); entrambi «constantly condition[ing] one another and react[ing] one upon the other» (Hauch 1937, 138). In generale poco è detto sulla rete di saperi e significati che musicisti, cantori e pubblico costruiscono insieme e di come le variazioni nella musica e nel testo siano profondamente legate proprio a questi significati di socialità. Per quanto riguarda la classificazione – ben prima della massiccia opera di tassonomia e catalogazione di George Malcolm Laws (1957) e, successivamente, di Steve Roud (1970 ca.-) – si è discusso se collocare o meno le *ballad* in uno o più generi poetici specifici e sulla possibilità, o meglio sull'impossibilità di assimilarle al genere epico per la varietà delle loro forme e funzioni: «It can certainly not be said that ballads gave the death blow to the poetic kinds, nor that the inclusion of ballads in the accepted genres even constituted an intentional attack on classical theory.» (Stewart 1957, 136)

A ragione, Arthur K. Moore afferma che tra '800 e '900 si consideri la *ballad* come il cimelio di una società primitiva in cui il processo letterario è governato dall'istinto, in modo particolare parla di una speculazione sulla questione delle “origini” (Moore 1958, 1): «For some time now, the theory of communal composition has been in the discard,

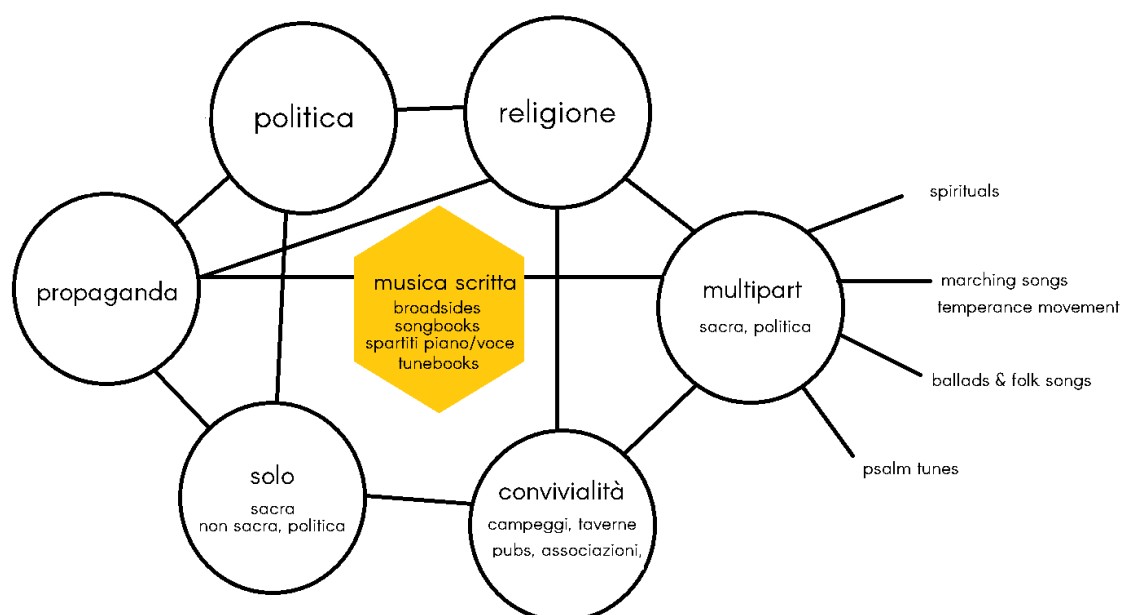
but discussions of the ballad continue to be colored by romantic attitudes toward the ill-defined folk and their creative activity.» Nel 1955 Donald Wilgus sostiene semplicemente che non sia possibile studiare al tempo stesso il testo e la musica di una *ballad* poiché l'uno e l'altra hanno intrapreso strade diverse e tali divergenze rendono difficile, se non addirittura in alcuni casi impossibile, distinguerla in tutto e per tutto da altre tipologie di canti tradizionali. In parte è vero, in parte no; è vero poiché il testo è storicamente l'elemento più indagato e nell'ambito dello studio delle *ballad* resiste una particolare attenzione a considerare maggiormente gli aspetti metrici e poetici connessi alla parola e alla lingua, specie in virtù della relazione narrativa di cui parla Wilgus che custodirebbe e rappresenterebbe il “racconto-tipo” (non a caso proprio a partire dall'idea di *tale type* negli anni '50 iniziano le grandi classificazioni e tassonomie delle *ballad*, cfr. Wilgus 1955, 96):

(...) *a particular ballad is a narrative folksong which preserves a particular story of tale-type*. The approach is not new. Phillips Barry suggested in 1913 that we should classify ballads by their themes. But (...) the approach has been neglected or inconsistently applied.

Meno vero è, però, se si considera la stampa come un punto di partenza o come ausilio per il recupero di e la ricerca storica su molte comunità collegate fra loro in termini culturali. Da questi intrecci si desumono elementi importanti che hanno direttamente a che fare con la performance e i performer, e fanno luce su alcune situazioni altrimenti poco chiare: significati, funzioni, modalità esecutive, creatività condivise che producono stili musicali e tecniche trasmesse oralmente.

Ancora, sempre secondo Wilgus, il criterio di classificazione attraverso l'analisi del soggetto e la chiarificazione della funzione è inapplicabile alle *ballad* americane per il fatto che molte ricadono nell'ambito di così tante altre categorie di *folksong* da far perdere loro ogni contorno:

“John Henry” may be a Negro song, a railroad song, or a hero song. Because the categories are not mutually exclusive, placement of an individual ballad is highly arbitrary, and the organization does not even aid the reader. Who would expect to find “Little Mohee” listed in “Songs from the Mountains”?



95. La centralità della musica scritta e la sua relazione con una pluralità di contesti socio-politici e di pratiche musicali di tradizione orale.

Trovo utile avvicinarmi a questo repertorio seguendo in parte le indicazioni di Meredith McGill che ribadisce come non sia possibile – né forse esatto – incasellare le *ballad* in generi (*genre*), modelli (*format*) o *media* rigidi, semmai sia più vantaggioso considerare gli ambienti e quindi, specialmente in questo caso, gli ambienti connessi alla stampa (mittenti e destinatari dei volumi pubblicati per *singing* e *sunday school*) e i vari generi in cui frammenti o parti integrali di *ballad* si riversano, come dei contenitori dinamici (McGill 2016, 157):

Broadening our gaze to take in the poem's publishing history and its swift remediation into musical and visual culture suggests that, in the nineteenth-century, the ballad did not signal nostalgia for a disappearing folk. Rather, it offered much-desired access to an emergent, multimedia mass culture.

Nel caso del Sacred Harp e, più in generale, della *shape note music* che proprio nel pieno '800 si diffonde attraverso la stampa dei *tunebook* in ogni regione e nuovo stato d'America, *ballad* e altri *folk song* di origine europea o creati in America vengono man mano assorbiti come repertorio sacro. Molti motivi musicali della tradizione britannica e nordeuropea circolano in America anche grazie al mercato di *broadside* che a metà '800 si sviluppa e accresce in modo esponenziale (Lamson 1939, 112):

In both England and America in the 19th century, sheet-songs of the broadside variety almost completely displaced the broadside ballad, but the practice of writing contemporary words to well-known tunes, so important as a broadside practice, became a feature of the verso of the broadside type found in the many

songsters from 1830 to 1860.

Una prima classificazione delle *ballad* angloamericane in *American Balladry from British Broad-sides* di George Malcolm Laws si estende, appunto, anche alle varianti nel nord America, suddividendo tutto in otto grandi gruppi (1957, 6): «War Ballads, Ballads of Sailor and the Sea, Ballads of Crime and Criminals, Ballads of Family Opposition to Lovers, Ballads of Lovers' Disguises and Tricks, Ballads of Faithful Lovers, Ballads of Unfaithful Lovers, and Humorous and Miscellaneous Ballads» distinti tra *British broadsides*, *American ballads* e *Child ballads* (Laws 1957, 2). Anche nella visione di Laws, però, la personalità dell'interprete, messa in secondo piano rispetto all'importanza del testo, si ritrova in questo caso nella posizione di intermediario tra un messaggio impersonale e astratto e il suo destinatario (“the folk”), cfr, Laws 1957, 3:

The singer tends to suppress his own personality and to let the ballad speak for itself. He rarely varies his emphasis to suit the subject matter, nor does he attempt to act out any part of the story. The concert style of singing, which emphasizes the personality, the technical skill, and frequently the acting ability of the singer, is foreign to the true folk singer.

Si intuisce, a questo punto, la polemica espressa da George Pullen Jackson, di cui ho parlato nel primo capitolo, riferita espressamente e in modo particolare a Cecil Sharp e ai suoi collaboratori, oltre che agli altri studiosi del suo tempo, tutti indifferenti nei confronti della tradizione musicale sacra in America. Di fatto tra il 1840 e la fine del secolo molti profili melodici di *secular ballad* e *folk song* vengono arrangiati e il *tune* elaborato in armonizzazioni per tre e/o quattro voci, mentre il testo profano è sostituito da poemetti sacri di autori locali e grandi teologi del '700. Come nel caso dei *fuging' tune* e dei *camp meeting song* anche in questo – e ben oltre la sola incidenza dovuta all'importazione e alla distribuzione di *broadside ballad* – è fondamentale considerare soprattutto il ruolo svolto dai singoli autori, compositori, cantori, arrangiatori e *singing master*, l'impiego e la condivisione delle proprie competenze musicali in varie comunità (scolastiche, religiose) nell'ambito di *singing* e *sunday school* (cfr. Kubik 1999, 98). La presenza e l'influenza di queste figure, cui ho già fatto accenno, è importante anche nel processo di rilettura della tradizione: gli arrangiamenti di *ballad* e *folk song* nei *tunebook* di metà '800 remano contro ogni convinzione accademica sull'idea di “purezza” e “autenticità” della tradizione, sulla possibilità remota di rintracciare il tipo “originale” e altre idee di questo tipo. Nel processo creativo la melodia di un *folk song* si adatta a strutture, forme e caratteri diversi, oltre che intorno a nuove e diverse narrazioni: nelle *murder ballads* (siano o meno tratte da *broad-sides* locali oppure

d'importazione) si raccontano passaggi particolari della vita (*Henry Lee*), si esprimono ammonimenti (*Omie Wise, The Merchant's Daughter*), morali e si raccontano le grandi trasformazioni sociali e tecnologiche (*The Wreck of the old 97, Peg and Owl*), si informano e veicolano anche messaggi di carattere sociale. Nel caso del Sacred Harp e del *shape note singing* l'arrangiamento di un *tune* presuppone una scelta accurata delle parole per quella musica specifica – siano le proprie o quelle di qualcun altro – con l'obiettivo di parlare di sentimenti e paure individuali attraverso i testi sacri, a una comunità a cui si appartiene o si sente di appartenere; si tratta quindi di canti sociali, non a caso Harry Smith sceglie proprio questa definizione (*Social Music*) per il secondo volume dell'*American Folk Music* (1952) dedicato interamente alla musica sacra tradizionale.

Nella pratica, il motivo musicale di un *drinking song* diventa in alcuni casi la base di partenza per l'armonizzazione di un canto sacro, viceversa un *psalm tune* si trova in collezioni di musica non direttamente connesse a situazioni religiose. Lo stesso Alan Lomax, durante un'intervista a Buell Cobb, pone l'accento sull'importanza della melodia come elemento trainante della trasmissione musicale nella tradizione angloamericana, e lo fa proprio ragionando sul senso della parola “tradizione” in generale e, nello specifico, nell'ambito del movimento del Sacred Harp:

(...) it's exciting that it is multi-melodic, and each of the parts is an old-fashioned powerful West European song like *Barbara Allen*, or like *The Braes of Balquhither* or like *Captain Kidd* or like *Soldier's Joy*, and it's in this passion... the passion for melody that is so important in the British American tradition (...) ²⁷⁷

7.2. *Drinking Song vs Temperance Song*

Frammenti di *drinking* e *german song* sono elaborati e riadattati in forma polifonica e, per contro, alcuni tra i più antichi *psalm tune* sono associati a testi di propaganda del *Temperance Movement*, nel pieno sviluppo di questo movimento, fra il 1810 e il 1850 ca.: alcuni esempi sono *Old Hundred, Lenox, Hebron* e *Boylston* (cfr. *The Sacred Harp* 1991 49t, 40, 566, 147t) i cui testi cambiano in funzione di un nuovo messaggio:

Old Hundred (cfr. Hubbard 1859, 118):

1. God of our father! Thee we praise;
Today, our grateful thanks ascend;
Accept these thanks, our cheerful lays
With organ's solemn chantings blend.

²⁷⁷ v. <https://archive.culturalequity.org/node/1468>, 4' 00"-4' 27".

2. Thy grace the wretched drunkard found
Cast out and weltering in his blood.
Now from *his* tongue doth praise resound,
He owes that praise to thee, O God!

3. Restored to virtue by thy hand,
The father, brother, son, arise;
From sin and wo reclaimed, they stand
And swell thy praise with tearful eyes.

4. The mother, sister, daughter, too,
With tears of gratitude and praise,
Behold the change, and now, anew,
Receive their friends to their embrace.

5. No longer poverty and shame—
A sad inheritance—are theirs;
Their altered looks aloud proclaim
A happy change in their affairs.

6. Thanks, thanks, to thee, O God, we give!
What better tribute can we pay?
'Tis on thy bounties that we live;—
We praise thee for this festal day!

Sotto il titolo di *The Temperance Ship*, (cfr. Hubbard 1859, 126) è specificato il *tune* di *Lenox*, composto in *fugin' tune* da Lewis Edson nel 1782 e già pubblicato nella prima edizione di *The Sacred Harp* (1844, cfr. 1991, 40). Anche nel primo caso il testo è sviluppato sul tema del movimento di temperanza:

1. Speed, speed the temp'rance ship!
Ye winds fill every sail,
Behold her on the deep,
Outriding every gale
fugue The tempest's fury she outbraves,
And hosts of deathless drunkard saves.

2. Speed, speed the Temperance ship!
Who joins us in the cry?
Mother O cease to weep,
Our ship is passing by,
fugue We wish to take you all on board,
A freight of mercy to the Lord.

3. Speed, speed (etc...)

For her we'll ever pray,
 'Tis Israel's God can keep
 In safety, night and day;
fugue On him we'll evermore depend
 Who is the contrite drunkard's friend.

4. Speed, speed (etc...)

Ye young and aged shout,
 Behold her on the deep!
 With all her streamers out,
fugue Bound for the true tee-total shore,
 Where streams of death are drank no more.

Altri esempi analoghi nella raccolta di Hubbard sono *Hebron* (1859, 134; cfr. *The Sacred Harp* 1991, 566) e *Initiation (Second Hymn)* sul *tune* di *Boylston* (Hubbard 1859, 144, cfr. *The Sacred Harp* 1991, 147) entrambi composti da Lowell Mason rispettivamente nel 1823 e nel 1832 sul testo di due inni di Isaac Watts (1707):

The New Temperance Melodist

tune di *Hebron*



Let Temp'rance and her sons rejoice,
 And be their praises loud and long,
 Let ev'ry heart and ev'ry voice
 Conspire to raise a joyful song.

The Sacred Harp

tune di *Hebron* (Mason 1832) in *Long Meter* (8.8.8.8.)



Thus far the Lord hath led me on,
 Thus far his pow'r prolonged my days;
 And ev'ry ev'ning shall make known
 Some fresh memorials of His grace.

Mi limito a mostrare il *tune* poiché il profilo armonico non è molto diverso nelle due versioni di *Hebron* e in ogni caso potendomi basare unicamente su fonti scritte forse non ha molto senso argomentare piccolissime differenze di arrangiamento. È interessante però la disuguaglianza dell'organizzazione ritmico-melodica, che pur

basandosi sullo stesso metro, in questo caso il *long meter* (quartine di otto sillabe: 8.8.8.8.), si sviluppa nelle due versioni in due tempi diversi, il 3/2 e il 4/4 sfruttando in entrambi i casi l'attacco sul tempo debole:

Let Temp'rance and her sons re-joyce, And be their praises loud and long,

Thus far the Lord hath led me on, Thus far his pow'r prolonged my days;

Cambi di tempo sono frequenti nel repertorio sacro e variano sulla base della scelta del revisore o dell'editore dei *tunebook*, ad esempio *Wayfaring Stranger* nella revisione di Denson di *The Sacred Harp* (1932, 1991) è scritto in 6/4 mentre nella revisione di Cooper è in 4/4. In Hubbard ci sono almeno altri tre esempi di *sacred song* riadattate per l'esecuzione di *temperance song*: Il *tune* di *Boylston* scritto e armonizzato da Lowell Mason sul testo di Isaac Watts (1707)

Boylston (Mason 1832) in *short meter* (6.6.8.6.)

My God, my life, my love,
To Thee, to Thee I call;
I cannot live if Thou remove,
For Thou art all in all.

Initiation (Second Hymn)

Blest be the tie that binds
Our hearts in purest love,
The fellowship of kindred minds
Is like to that above.

Quest'ultimo è riadattato sul testo di *Brotherly Love* del teologo britannico John Fawcett (1782, 188-189).

Anche il *tune* di *Coronation* (cfr. *The Sacred Harp* 1991, 63) composto da Oliver Holden è usato per l'arrangiamento dell'omonimo *temperance song* incluso nella raccolta di Hubbard. In questo caso le parole sono riadattate sulla base di un poemetto di Edward Perronet (1779) con sostanziali cambiamenti che lo rendono canto di propaganda del movimento di temperanza e, nello specifico, della sottoscrizione del

“Washingtonian Pledge”:²⁷⁸

Coronation (*The Sacred Harp* 1991, 173), musica di Oliver Holden (1793)

1. All hail the pow'r of Jesus name
Let angels prostrate fall.
Bring forth the royal diadem
And crown Him Lord of All.
Bring forth the royal diadem
And crown Him Lord of All.
2. Ye chosen seed of Israel's race,
A remnant weak and small;
Hail Him who saves you by His grace;
And crown Him Lord of all;
Hail Him who saves you by His grace;
And crown Him Lord of all.
3. O that with yonder sacred throng,
We at His feet may fall!
We'll join the everlasting song,
And crown Him Lord of all;
We'll join the everlasting song,
And crown Him Lord of all.

Coronation (Hubbard 1859, 131), musica di O. Holden.

1. All hail the pow'r of **Abstinence**,
Let **drunkards sound the call**,
Bring forth the **Washingtonian pledge**,
And let us sign it all.
2. Save you who love the **Temperance cause**,
The tippler from his fate;
Now is the time to stop his course,
Before it be too late.
3. O save them from so dread an end,
'Tis duty to your God!
And in the rescued **drunkard's thanks**
You'll find a sure reward.

Il *tune* per l'arrangiamento di William Houser di *O Come Away*, nel 1848,

²⁷⁸ Il Washingtonian Pledge, letteralmente l'impegno washingtoniano si riferisce alla firma di un documento redatto dalla Washingtonian Temperance Society, sorta a Baltimora nel maggio 1840. In un anno la società raccoglie oltre 200.000 firme e nel 1842 conta oltre un milione di sottoscrizioni. v. <https://historyengine.richmond.edu/episodes/view/4139>

successivamente inserito nell'edizione di *The Sacred Harp* del 1850 (cfr. *The Sacred Harp* 1991, 334) è un *german fraternity drinking song* precedentemente intitolato *Krambambouli* oppure *Krambambuli* (cfr. Hadamer 2000). A questo proposito, Hadamer parla della “drammatica conversione” di un *drinking song* – quindi di un canto prettamente goliardico, intonato in situazioni di convivialità studentesca – in un “inno all'astinenza” – «Its apparently most dramatic metamorphosis was the conversion from a merry student and drinking song into a rousing hymn of abstinence, piety and revivalist spirit» – definendolo un “incidente paradossale” («This strikingly paradox incident in American music history invites to conclude a well-aimed parody by those who had initially adapted the song in this way.» Il canto è ispirato a una taverna nella città di Danzica famoso per il suo liquore chiamato *krambambuli* o *krammet*. Il *tune* qui sotto è tratto da una trascrizione in Hadamer (2000, 110) a sua volta estrapolato dagli *Studentenlieder* in *Erk's deutscher Liederschaltz* di Ludvig Erk (1916, 205) e lì indicata come *folk tune* del 18° secolo:²⁷⁹



Krambambuli è diffuso principalmente nella Germania del sud, in Alsazia e in Svizzera e successivamente anche in America, in particolare nello stato della Pennsylvania, anche grazie alla pubblicazione di un *handbook* del 1854 intitolato *Westentachen-Volks-Liederbuch* (Hadamer 2000, 111). William Houser (altrove indicato anche come Hauser), ministro metodista di origini tedesche, è autore di *Hesperian Harp*, un *tunebook* in notazione *four-shape*²⁸⁰ in cui è presente *O Come, Come Away* (Houser 1874, 472-473). Il brano compare, con testo differente anche in *The Southern Harmony* di William Walker (1854) insieme ad altri due «folk hymns of German ancestry»: *Green Field* e *The Singing Christian* (Walker 1854, 71 e 264), cfr. Hadamer 2000, 114:

The role of *O Come, Come Away* as a folk hymn was also confirmed within oral tradition and manifests itself as such in a collection of spirituals made in Pennsylvania. As part of the 19th-century revival

²⁷⁹ L'edizione online che ho consultato riporta la data del 1745.

²⁸⁰ Un *temperance song* intitolato *Come, Come Away* si trova anche in *The New Temperance Melodist: Consisting of Glees, Songs, and Pieces* (1859) di Stephen Hubbard, autore di *Wesleyan Sacred Harp* (cfr. McDonald 1858). *Come, Come Away* è presente anche in quest'ultima raccolta, ma l'indicazione di Hubbard è quella di intonare il canto sul *tune* di “Near the Lake” (Hubbard 1859, 40-41).

movements, the German revivalist churches and their practice of camp and prayer meetings yielded a repertoire that also included takeovers from their English-speaking neighbors. Some tunes were adapted to new hymns in a «dutchified» German and entered folk tradition. In the case of *O Come, Come away*, this produced a Pennsylvania German hymn text which is a mixture of older «mutilated» German hymns and something like a translation of the English title, the whole being a musical repatriation to the German via the English language: “O kumm, kumm mit uns! Wir reissen nach demn Himmel, Wu Yesus iss, we Yessus is, O kumm, kumm mit uns! [...]”

In *Hesperian Harp* sono presenti molti altri *temperance song*; nell'edizione del 1874 (l'unica che ho potuto consultare) vi è un intero comparto di canti raggruppati nella parte finale del libro:

The Drunkard's Burial (Houser 1874, 530)

Meeting of the Waters (Houser 1874, 531)

The Drink (Houser 1874, 532)

Hail to the Cause (Houser 1874, 534-535), “Scotch Air” su un testo proibizionista

The Washington Badge (Houser 1874, 536)

Auld Lang Syne (Houser 1874, 537), “Scotch Air” su un testo proibizionista (incipit: Be days of drinking wine forgot)

The Last Distiller (Houser 1874, 538)

Away the Bowl! (Houser 1874, 541)

Sparkling and Bright (Houser 1874, 542)

Sign of of the Sons of Temperance (Houser 1874, 543t)

The Drunkard's Wife (Houser 1874, 543b)

One Glass More (Houser 1874, 545-546)

192. Krambambuli.

205

Ged. von Crescentius Koromandel, d. i. Hofrath Wittekind in Danzig. (1745.)

Fröhlich.

Volksweise des 18. Jahrh.

1. Krambambu - li, das ist der Ti - tel des Tranks, der sich bei uns be - währt; Des Abends spät, des
er ist ein ganz pro - ba - tes Mit - tel, wenn uns was Bö - ses wider - fährt.

2. Bin ich im Wirthshaus ab - ge - stiegen, gleich ei - nem gro - ssen Ca - va - lier, dann bläst der Schwager
dann lass' ich Brod und Braten lie - gen und grei - fe nach dem Pffropfenziehr!

1. Morgens früh trink' ich mein Glas Kram - bambu - li, Kram - bim - bam - bambu - li, Kram - bambu - li!
2. Tan - tran - ti zu ei - nem Glas Kram - bambu - li, Kram - bim - bam - bambu - li, Kram - bambu - li!

3. Braust mir's im Kopf, reisst mich's im Magen, hab' ich zum Essen keine Lust; wenn mich die bösen Schnupfen plagen, hab' ich Katarrh auf meiner Brust: was kümmern mich die Medici? ich trink' mein Glas Krambambuli! etc.

4. Wä'r' ich zum grossen Herrn geboren, wie Kaiser Maximilian, wä'r' mir ein Orden auserkoren, ich hängte die Devise dran: „Toujours fidèle et sans souci, c'est l'ordre du Krambambuli!“ etc.

5. Ist mir mein Wechsel ausgeblieben, hat mich das Spiel labet gemacht, hat mir mein Mädchen abgeschrieben, ein'n Trauerbrief die Post gebracht; dann trink' ich aus Melancholie ein volles Glas Krambambuli! etc.

6. Ach, wenn die lieben Eltern wüssten der Herren Söhne grosse Noth, wie sie so flott verkeilen müssten, sie weinten sich die Auglein roth! Indessen thun die Filii sich bene beim Krambambuli! etc.

7. Und hat der Bursch kein Geld im Beutel, so pumpt er die Philister an, und denkt: Es ist doch Alles eitel, vom Burschen bis zum Bettelmann! Denn das ist die Philosophie im Geiste des Krambambuli! etc.

8. Soll ich für Ehr' und Freiheit fechten, für Burschenwohl den Schläger ziehn, gleich blinkt der Stahl in meiner Rechten, ein Freund wird mir zur Seite stehn; zu ihm sprech' ich: „mon cher ami, zuvor ein Glas Krambambuli!“ etc.

9. Ihr dauert mich, ihr armen Thoren! ihr liebet nicht, ihr trinkt nicht Wein; zu Eseln seid ihr auserkoren, und droben wollt ihr Engel sein. Sauft Wasser, wie das liebe Vieh, und meint, es sei Krambambuli! etc.

10. Krambambuli soll mir noch munden, wenn jede andre Freude starb, wenn mich Freund Hain beim Glas gefunden und mir die Seligkeit verdarb; ich trink' mit ihm in Compagnie das letzte Glas Krambambuli! etc.

11. Wer wider uns Krambambulisten sein höhnisch Maul aus Missgunst rümpft, den halten wir für keinen Christen, weil er auf Gottes Gabe schimpft; ich gäb' ihm, ob er Zeter schrie, nicht einen Schluck Krambambuli! etc.

Edition Peters.

8759

96. Riproduzione digitalizzata dello spartito per pianoforte e voce di *Krambambuli* (cfr. Erk 1916, 205).

O COME AWAY. P.M.

"And be not drunk with wine wherein is excess." -- Eph. 5:18.

D Major Hauser's Hesperian Harp, 1848.

Arr. - William Houser, 1848.



1. O come, come a-way. From la-bor now re-pos-ing, Our ju-bi-lee has set us free — O come, come a-way!

2. We wel-come you here! With heart and hand wide o-pen, Ye gal-lant sons of tem-per-ance — We wel-come you here!

3. We wel-come you here! Ye who with taste per-vert-ed Have seized the cup, and drank it up — We wel-come you here!

Come, hail the day that cel-ebrates The ran-som of th'in-e-bri-ates From all that does in-tox-i-cate, O come, come a-way!

Heav'n's bless-ings on your plans, we pray! Ye come our sink-ing friends to save, And res-cue from a drunk-ard's grave; We wel-come you here!

Come, join us in our ho-ly aim, The poor be-sot-ted to re-claim, The bro-ken heart to cheer a-gain; O come, sign the pledge!

96. Riproduzione digitale di *O Come Away*, in *The Sacred Harp* 1991, 334. Arrangiamento di William Houser del 1848, tratto da *Hesperian Harp* (1848). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

7.3. Secular tune in musica sacra e propaganda elettorale

Nella prima edizione *The Sacred Harp* e in quelle seguenti compaiono nuovi arrangiamenti di *tune* generalmente associati a *murder ballad* e *folk song* di origine scozzese, britannica e irlandese. Uno di questi, *Sawyer's Exit*, è un brano a tre voci (*treble, tenor, bass*), arrangiato da John Massengale nel 1850, e incluso nell'edizione del 1860 (cfr. *The Sacred Harp* 1991, 338); scritto in 6/4, riprende il *tune* di *Old Rosin the Bow* (o *Rosin the Beau*) una *ballad* diffusa in nord America anche grazie all'incremento del mercato di *broadside* e *sheet song*. James definisce l'aria di questo *tune* una delle melodie nazionali più antiche d'America (cfr. James 1911, 338):

The air of this tune is one of the old national melodies of America, and in its Secular form it was called "Old Rozen the Bow". It took its present name, "Sawyer's Exit," from Rev. S.B. Sawyer. The words of the tune were composed by him on the day of his death, with a request that they be applied to the melody and published, and on completing the words his spirit took its eternal flight into its new life. Prof. Massengale applied the words to the tune. These words composed by this Christian man, shows the glorious and

triumphant death of the righteous. See numerous sketches of John Massagale in other parts of this volume. We have no further data about Mr. Sawyer than the above.

In effetti, testo e *tune* di “Old Rosin the Beau” sono stati usati in contesti diversi per tutto il secondo '800 e questa grande quantità di impieghi dà l'idea del trasformismo della melodia e del tipo di adattamento di testi (improvvisati o scritti) a uno schema metrico tradizionale che utilizza il 9.8.

U | U U U | U U U | U —

U | U U U | U U U | —

U | U U U | U U U | U —

U | U U U | U U U | —

Per un'idea sulla trasversalità di melodie popolari come questa, presento alcuni esempi di *song* in cui il *tune* di *Old Rosin* è servito per la propaganda politica elettorale nelle presidenziali tra il 1840 e il 1872, nella fattispecie per la campagna elettorale di William Henry Harrison, Henry Clay e Abraham Lincoln:

1) William Henry Harrison, *The Hero of Tippecanoe* (cfr. Norton 1888, 51-52):

[The following song was sung at the convention held at Columbus, February 22, 23, '40.]

Tune, “*Rosin the Bow*.”

Ye jolly young lads of Ohio,

And all ye sick Vanocrats too,

Come out from amongst the foul party,

And vote for old Tippecanoe, etc.

And vote for old Tippecanoe, etc.

The great Twenty-Second is coming,

And the Vanjacks begin to look blue,

They know there's no chance for poor Matty,

If we'll stick to old Tippecanoe,

If we'll stick, etc.

I therefore will give you a warning,

Not that any good it will do,

For I'm certain you all are a going,

To vote for old Tippecanoe,

To vote, etc.

Then let us be up and doing,

And cling to our cause brave and true,

I'll be you a fortune we'll beat the,

With the hero of Tippecanoe,
With the hero, etc.

Good men from the Vanjacks are flying,
Which makes them look kinder eskew,
For they see they are joining the standard,
With the hero of Tippecanoe,
With the hero, etc.

They say that he lived in a cabin,
And lived on old hard cider too,
Well, what if he did, I'm certain,
He's the hero of Tippecanoe.
He's the hero, etc.

Then let us all go to Columbus,
And form a procession or two,
And I tell you the Vanjacks will startle,
At the sound of old Tippecanoe,
At the sound, etc.

As for one I'm fully determined,
To go, let it rain, hail or snow;
And do what we can in the battle,
For the hero of Tippecanoe,
For the hero, etc.

And if we get any ways thirsty,
I'll tell you what we can do,
We'll bring down a keg of hard cider,
And drink to old Tippecanoe.
And drink, etc.²⁸¹

2) Henry Clay, *Harry, the Honest and True* (cfr. *The National Clay Minstrel*... 1843, 77-78):

Tune—*Rosin the Beau*.

Ye gallant true Whigs of the army
That conquered for Tippecanoe,
Come with us, and join now the standard,
Of Harry, the honest and true;
Of Harry, the honest and true;

²⁸¹ In Norton sono presenti altri cinque canti di propaganda intonati sul *tune* di *Rosin the Beau*: *Old Tippecanoe*; *Have You Heard The Good News*; *Hard Cider*; *Liberty Cabin Raising*; *Song [written for the Celebration of the 5th of May, 1840, at St. Louis]*; (cfr. Norton 1888, 26-27; 33-34; 62-63; 87; 100-101).

Who “fought in the ranks,” as a soldier,
With us, for old Tippecanoe.

We have not, my friends, now to lead us,
Our former commander, 'tis true,
For death has been here and promoted
Our chieftain, brave Tippecanoe;
Our chieftain, brave Tippecanoe;
Our gallant old Tippecanoe;
He's left us to join the high army
Of those who are faithful and true.

Yet in the same cause we're united,
We fight the same enemy too,
And have for our leader invited
The friend of old Tippecanoe;
He's left none behind him more worthy
Than Harry, the gifted and true.

We know that he never will leave us,
To join with the enemy's crew;
We know he will never deceive us,
He ever was honest and true;
The Statesman, bold fearless and true;
Our Harry, the honest and true;
The trusty and cherished supporter,
And friend of old Tippecanoe.

Our gallant old chief when he left us,
Bequeathed us a “Captain,” thought true,
But the traitor has since joined the army,
That fought against Tippecanoe,
That fought against Tippecanoe,
Our noble old Tippecanoe;
But come, boys, we'll yet “head the Captain,”
With Harry, the dauntless and true.

The victory we gained once so nobly,
We've lost, and by treachery too,
But shall ever the soldiers despair, boys,
Who've fought with old Tippecanoe?
Who've fought with old Tippecanoe,
The gallant old Tippecanoe;
Pick your flints again—look to your priming,

And—fire! boys, for Harry, the true.

e Abraham Lincoln, *Lincoln and Liberty*, cfr. Bungay, Hutchinson 1860, 71-72, in questo caso si tratta della propaganda del 1860 per le elezioni presidenziali con riferimenti diretti e specifici al programma politico di Lincoln che prevedeva, tra le altre cose, l'abolizione della schiavitù:

Air—"Rosin the Bow."

Hurrah for the choice of the nation!

Our chieftain so brave and so true;

We'll go for the great Reformation—

For Lincoln and Liberty too!

We'll go for the son of Kentucky—

The hero of Hoosierdom through;

The pride of the Suckers so lucky—

For Lincoln and Liberty too!

Our David's good sling is unerring,

The Slaveocrats' giant he slew;

Then shout for the Freedom-preferring—

For Lincoln and Liberty too!

They'll find what, by felling and mauling,

Our rail-maker statesman can do;

For the People are everywhere calling

For Lincoln and Liberty too!

Then up with our banner so glorious,

The star-spangled re-white-and-blue,

We'll fight till our flag is victorious,

For Lincoln and Liberty too!

Per congiungermi al tema dell'antischiavismo, il *tune* di *Rosin the Bow* è associato anche a un canto intitolato *The Liberty Ball*, incluso nella raccolta *The Anti-slavery Harp* di Willam Wells Brown, del 1849; anche in questo caso, il testo è pregno di riferimenti alla politica e in particolare al movimento di liberazione degli schiavi (Brown 1849, 8-9):

Come all ye true friend of the nation,

Attend to humanity's call;

Come aid the poor slave's liberation,

And roll on the liberty ball—

And roll on the liberty ball—

Come aid the poor slave's liberation,
 And roll on the liberty ball—
 The liberty hosts are advancing—
 For freedom to *all* they declare;
 The down-trodden millions are sighing—
 Come break up our gloom of despair.
 Come break up our gloom of despair, &c.
 Ye Democrats, come to the rescue,
 And aid on the liberty cause,
 And millions will rise up and bless you,
 With heart-cheering songs of applause,
 With heart-cheering songs, &c.
 Ye Whigs, forsake slavery's minions,
 And boldly step into our ranks;
 We care not for party opinions,
 But invite all the friends of the banks,—
 And invite all the friends of the banks, &c.
 And when we have formed the blest union
 We'll firmly march on, one and all—
 We'll sing when we meet in communion,
 And *roll on* the liberty ball,
 And roll on the liberty ball, &c.

Una delle tante versioni irlandesi di questa *murder ballad* è *Rose Connolly* o *Rosy O Connell*, in questo caso il testo è registrato da Mairtin O Mainnin a Galway, nel 1929, direttamente dalla voce di Joe Joyce (cfr. Wilgus 1979, 174)

Rosy O Connell

1. It was on a Saturday morning
 my true love and I did meet
 Yonder a soddely garden
 our sorrows we did relate
 2. A bottle of poison I brought her
 of which she did not know
 which made me murder my darling
 all under the banks below
 3. Rosy O Connell she loved me
 as dear as she loved her life
 It was my whole intention
 to make her my loving wife

4. When it was the devil's temptation
that soon entangled me
which made me murder my darling
all under the ivy tree

5. My mother she reared me tenderly
for seven long years and more
But seldom ever she thought of
that gallows would be my store

6. My father often told me
that money would set me free
But now I am found in this country
and its hung I will surely be

7. I live in a castle of comfort
a little beyond the fair
grief it is my comfort
and sorrow is my care

8. My bolsted feathers are dingling
the whole lenght of day
I have but the cold floor to walk on
to pass the time away

9. My father stood at the hall-door
with a watery eye
looking at his own dear son
hanging on the gallows so high

10. I leave it written on my tombston
to read as they pass it by
That my name is James Mullrooney
that murdered Rose Conolly

Una variante del *tune* di *Rose Connolly* («Author and date unknown»), in tempo 6/8, è
arrangiato per pianoforte nella raccolta *The Ancient Music of Ireland* del 1840 del
musicista e pioniere del folkore irlandese Edward Bunting, con l'indicazione “a little
quick” (Bunting 1840, 14):



tune:



John Massengale arrangia una delle varianti di questo *tune* adattando il profilo melodico al testo sacro e alla dimensione *multipart* mantenendo un tempo ternario più largo, 6/4; qui sotto una mia trascrizione della melodia nelle prime battute del *tenor* (corrispondenti al primo distico), che ho trasposto per comodità in Mi + (la tonalità indicata in *The Sacred Harp* è La):



Il testo di *Sawyer's Exit* mantiene lo schema metrico comune di 9.8., incentrandosi sull'immagine del coro che si identifica in questo caso col Rev. Sawyer nel momento sua della dipartita e ascesa al cielo:

How bright is the day when the Christian
Receives the sweet message to come,
To rise to the mansions of glory,
And be there forever at home.

The angels stand ready and waiting,
The moment the spirit is gone,
To carry it upward to heaven,
And welcome it safely home.

The saints that have gone up before us,
All raise a new shout as we come,
And sing hallelujah the louder
To welcome the travelers home.

Il *tune* e l'arrangiamento per quattro voci si trova sotto il titolo *Mifflin* anche nell'innario mennonita scritto nella notazione di Aikin, intitolato *Hymns and Tunes: for Public and Private Worship, and Sunday Schools* (1890, 110). La commissione editoriale di questa collezione, che condivide gran parte del repertorio con *The Sacred Harp* (1844 e segg.), oltre a indicare l'indice metrico e dei *tune* ha assegnato ciascun brano a 27 categorie suddivise per soggetto; *Mifflin* è sua volta incluso in un sottogruppo di brani aventi

come soggetto il paradiso ("Heaven").²⁸²

92 HEAVEN.

MIFFLIN, M. 52.

Now is our salvation nearer. Rom. 13: 11. M. 52.

126 **H**ow bright is the day when the Christian
 Receives the sweet message to come
 ||: To rise to the mansions of glory,
 ||: And be there forever at Home.:|| And be there.

2 The Angels stand ready and waiting
 The moment the Spirit is gone,
 ||: To carry it upward to heaven,
 ||: And welcome it safely at Home.:|| And welcome.

3 The saints that have gone up before us
 All raise a new song as we come,
 ||: And sing Hallelujah the louder
 ||: To welcome the travelers Home.:|| To welcome.

4 And there are our friends and companions
 Escaped from the evil to come,
 ||: And crowding the gates of fair Zion
 ||: To wait our arrival at Home.:|| To wait.

5 And there is the blessed Redeemer,
 So mild on His merciful Throne,
 ||: With heart and hands widely extended
 ||: To welcome his ransom'd ones Home.:|| To welcome.

6 Then let us go onward rejoicing
 Till Jesus invites us to come
 ||: To share in his glorious kingdom,
 ||: And rest in his bosom at Home.:|| And rest.

97. Riproduzione digitalizzata di Mifflin, in Rupp (1890, 110), v.
<https://hdl.handle.net/2027/nc01.ark:/13960/t2v41s354?urlappend=%3Bseq=110>

²⁸² L'indice contiene i seguenti soggetti: «Activity (...) Atonement (...) Baptism (...) Christmas (...) Consolation (...) Communion (...) Crucifixion (...) Death (...) Evening (...) Heaven (...) Invitation (...) Lord's Day (...) Morning (...) New Year (...) Penitence (...) Prayer (...) Praise (...) Parting (...) Refuge (...) Resignation (...) Rejoicing (...) Resurrection (...) Rest (...) Trust (...) Thanksgiving (...) Unity (...) Warning» (Rupp 1890, vi).

7.4. Americana. Le tante strade di un folk tune

In *White Spirituals in the Southern Uplands* Jackson lascia una lista referenziata di ottanta *tune* e relativi varianti nel capitolo "The Songs Themselves: Eighty Most Popular Tunes". Negli anni della guerra di secessione (1861-1865) molte *singing school* e *convention* sono sospese con la conseguente interruzione del processo di transizione dal sistema *four-shape* a quello *seven-shape* intrapreso intorno al 1860 attraverso la pubblicazione di nuovi *tunebook*: «(...) mostly new books rather than new editions of old books (...) used the new do-re-mi notation, were quite hospitable to new songs, and showed the influence of younger song makers.» (Jackson 1933, 128).

Gli ottanta canti sono scelti sulla base dell'analisi di quindici *tunebook* pubblicati, tra il 1815 e il 1860, su richiesta stessa dei membri di varie comunità e senza alcuna intromissione da parte di comitati e organi superiori (1933, 129)

The reliability of this popularity yardstick is vouched for by the fact that the compilers took no orders, in the selection of the songs they should include, from anybody but the singers. They knew no such groups as "boards of publication" or church-appointed "song book committees." The inclusion of the popular and the exclusion, from edition to edition, of the less widely sung songs was, therefore, the compiler's first and last law. And from the workings of this law we can see that the rural liked and did not like.

Di seguito, trascrivo l'elenco di questi testi – molti dei quali sono già stati menzionati nei capitoli precedenti – includendo l'acronimo utilizzato da Jackson per la loro identificazione univoca (cfr. Jackson 1933, 128-129):

Titolo	Anno	Curatore	Abbreviazione
<i>Supplement to the Kentucky Harmony</i>	1820	Ananias Davisson	SKH
<i>Kentucky Harmony</i>	1821	Ananias Davisson	KYH
<i>Columbian Harmony</i>	1825	William B. Moore	CH
<i>Genuine Church Music</i> (ovvero la prima edizione di <i>Harmonia Sacra: a compilation of genuine church music</i>)	1832	Joseph Funk	GCM
<i>Missouri Harmony</i>	1836?	Allen D. Carden	MOH
<i>Union Harmony</i>	1837	William Caldwell	UH
<i>Knoxville Harmony</i>	1838	John B. Jackson	KNH
<i>Hesperian Harp</i>	1848	William Houser	HH
<i>Christian Minstrel</i>	1850	Jesse B. Aikin	CM
<i>Western Psalmodist</i>	1853	Johnson of Cornersville	WP
<i>Southern Harmony</i>	1854	William Walker	SOH

<i>Sacred Harp</i>	1854	Benjamin Franklin White	SAH
<i>Timbrel of Zion</i> (in seven-shapes)	1854	T.K. Collins, Jr	TZ
<i>Harp of Columbia</i>	1855	Marcus Lafayette Swan, W.H. Swan	HOC
<i>Social Harp</i>	1859	John Gordon McCurry	SOCH
<i>Original Sacred Harp</i>	1911	Joseph Stephen James	OSH

Jackson distingue i canti “exotic” dai quelli “indigenous” definendo i primi come prodotti “artistici”, “ecclesiastici” «inherited from earlier times and from sources that were more artistic and more specifically churchly.» (1933, 129) e i secondi, «domestic homemade songs», tra *camp meeting song* e canti eseguiti durante le *singing sunday school* (1933, 130, 131).

Un primo gruppo di quindici canti rappresenterebbe perciò questo primo insieme “esotico”, un aggettivo che nella terminologia di Jackson fa riferimento alla loro provenienza europea o comunque a una identità euro- o angloamericana: *Albion, Arlington, Aylesbury, Bethel, Balerma, China, Duke Street, Hebron, Mear, Ortonville, Old Hundred, Pleyel's Hymn 7's, Saint Thomas, Wells* e *Wyndham*. Tra questi lo studioso indica i quattro canti che hanno trovato maggiore diffusione anche grazie alla stampa, e che perciò definisce *standard hymns*: *Old Hundred, Mear, Wells* e *Windham*, già trattati nei capitoli precedenti: «Their tunes are dignified. Their harmony is *correct*.²⁸³»; scritti ed eseguiti prevalentemente nel modo maggiore, sono canti composti da una semplice melodia e un testo tratto dai salmi di David. Nella sensibilità dei *sacred harp singer* degli anni '30, e quindi durante periodo in cui Jackson svolge le sue ricerche nelle comunità georgiane, questi brani sono avvertiti come “reperti” di un passato mitizzato: «They were relics from musical-culturally better times and places.» (cfr. Jackson 1933, 130).

Nel successivo paragrafo (*Songs Listed According to Melody*), Jackson presenta un elenco di canti sulla base della ricorrenza e trasformazione melodica, associando al *tune* diversi incipit poetici («the southern rural is primarily a singer, not a poet»). Di fatto, nel suo schema, ciascun *tune* è concatenato al successivo e assimilabile al precedente per forti similitudini del profilo melodico. Dall'analisi, deduce che molti fra gli ottanta canti raccolti siano varianti di varianti (1933, 131-132):

²⁸³ Corsivo mio.

As a result of my hunt for "most popular domestic tunes" I found eighty not one of which occurred in less than three books, and many in all fifteen, the average occurrence being about six books. I said there were eighty tunes, The figure is a bit arbitrary, for the differences between some of them are slight, so slight indeed that the tunes in question might be looked on as variants of the same tune instead of distinct melodies. But the point is not important. (...) When more than one tune began on the same note, the pitch of their second notes determined their respective positions in the card file, the card with the lowest second note preceding the one with the lowest, just as "Aaron" precedes "Abbott" in an alphabetical list. It seldom became necessary to take into consideration more than the first three or four notes of any tune. For if two melodies were identical as far as that, they were usually found to correspond throughout. In the case of such identity all that was necessary was to record the place of its new occurrence and the first lines of its text if these lines varied from those already recorded with the first occurrence of the tune. In the classification of these eighty tunes—around five hundred occurrences—this method has worked out satisfactorily. It has been for the sake of brevity that I have reproduced only the beginning phrase of the melodies. Each tune, without regard to its original key, has been presented in the key of B flat major or in G minor.

Jackson però esclude molti elementi che riguardano direttamente le persone che eseguono questi canti, gli eventi peculiari delle performance e il rapporto tra le varie voci: il carattere “multimelodico”, nella definizione di Charles Seeger e Alan Lomax. Omette approfondimenti su tutti quei momenti cruciali come il *fasola* o il *keying* (o *pitching*) affidato generalmente a persone estremamente competenti da cui dipende l'accordo dell'intero coro. Si trovano degli accenni a questa pratica in alcuni *rudiments*, ad esempio già Carden in *Missouri Harmony* si raccomanda ai *singing master* di insegnare il *pitching* agli allievi o di relegare questo compito a qualcuno che sia altrettanto competente (Carden 1836, 11):

13. Some teacher are in the habit of singing too long with their pupils. It is better to sing but six or eight tunes at one time, and inform the learners concerning the nature and disposition of the pieces, and the manner in which they should be performed, and continue at them until they are understood, than to skim over 40 or 50 in one evening, and at the end of a quarter of schooling, perhaps few, besides the teacher, know a flat keyed piece from a sharp keyed one; what part of the anthems, &c. require an emphasis; or how to give the pitch of any tune which they have been learning, unless one person informs them. It is easy to name the notes of the piece, as it requires attention and practice to *sing* one.

Un altro aspetto messo in rilievo da Jackson – ma definito impropriamente un errore “tipico” (cfr. 1933, 133) – è la disuguaglianza dei tempi o dei ritmi nella musica scritta, brani come *Wayfaring Stranger* si presentano sia in 3/4 sia in 4/4, rispettivamente nelle due revisioni “Denson” e “Cooper” di *The Sacred Harp*; altri, ad esempio *The Church Desolation* e *Louisiana* (cfr. *The Sacred Harp* 1991, 89 e 207) pur essendo scritti nello

stesso tempo (4/4) presentano caratteristiche ritmiche diverse, sulla base dello stesso *tune*. Di seguito, l'elenco delle ottanta *religious ballad* individuate da Jackson nei quindici volumi sopra indicati. Nella colonna mediana è indicato il titolo dei brani individuati sullo stesso *tune* o su una variante melodica il cui profilo sia sufficientemente aderente a quello precedente; la colonna a destra indica il solo cognome dell'autore del testo (Watts, ad esempio, sta per Isaac Watts) seguito dal cognome dell'autore della musica oppure, altre volte, dal cognome del curatore del libro, o ancora soltanto dal titolo del *tunebook*. In alcuni casi ai cognomi segue il titolo della raccolta di inni che a sua volta è stata presa come riferimento musicale dal quello specifico compositore/arrangiatore/revisore, ad es. la dicitura «Walker, Caldwell» in corrispondenza del n. 30, indica contemporaneamente William Walker, il revisore di *The Southern Harmony* (1854, abbr.: SOH) e William Caldwell, il revisore di *Union Harmony* (1837, abbr.: UH), mentre la dicitura «Dover's Selection, Baptist Harmony» indica il titolo dei due volumi consultati da Walker e Caldwell per l'arrangiamento del *tune* (o la composizione) inserita rispettivamente in SOH (*The Southern Harmony*) oppure in UH (*Union Harmony*). Specifico tutti questi elementi per chiarire le indicazioni che lascia Jackson; inoltre, nella riga sottostante ciascun numero sono indicati i riferimenti bibliografici ai quindici *tunebook*, nelle loro forme abbreviate univoche (es. GCM = *Genuine Church Music*) seguite dal numero di pagina in cui trovare le varianti. Ho omesso di inserire il *tune* su pentagramma poiché Jackson si attiene a un suo personale sistema di classificazione e scrittura («Tune indexing is still an infant endeavor», cfr. Jackson 1933, 132, nota 1) che dichiaratamente tende a uniformare le linee melodiche senza tenere conto della loro altezza reale, nella tradizione orale, o delle variazioni, nella tradizione scritta («Each tune, without regard to its original key, has been presented in the key of B flat major or in G minor» cfr. Jackson 1933, 132). Preferisco, invece, soffermarmi su alcuni di questi canti, traendo spunto dai suggerimenti dello studioso, per tessere alcuni collegamenti che mi sembrano avere un maggior rilievo sul piano della trasmissione musicale, e approfondire di più le questioni connesse alla circolazione di materiali tradizionali, omesse o parzialmente indagate nella sua trattazione:

Numero	Titolo	Testo e musica
1	<i>Supplication, Bourbon, Consolation</i>	Watts, Dean, Chapin.
in KYH 20, SKH 61, MOH 60, GCM 159, HH 8, KYH 28 (variante), MOH 25-26, GCM 110, SOH 5,		

UH 14, KNH 31, SAH 45, HH 5, SOCH 55, Choral Music 48.		
2	<i>Liberty Hall</i>	Isaac Watts, Wyeth, Chapin
MOH 32, GCM 127, UH 22, KNH 99, KYH 27		
3	<i>Leander</i>	Austin
SOH 128, UH 66, SAH 71, CM 310, HOC 61, WP 52, TZ 100.		
4	<i>Dismission</i>	
MOH 143, UH 17, HH 8.		
5	<i>Primrose</i>	Watts, Chapin.
KYH 18, MOH 21, GCM 86, SOH 3, UH 21, KNH 19, SAH 47, HH 3, SOCH 24, WP 15, <i>Choral Music</i> 65.		
6	<i>New Britain, Symphony, Solon, Redemption</i>	A.W. Johnson, <i>Village Hymns, Baptist Harmony</i>
SOH 8, WP 27, GCM 105, SAH 45, HH 104, SOCH 190, TZ 90.		
7	<i>Deep Spring</i>	Douglass
UH 89, KNH 90, SOCH 249, HOC 93.		
8	<i>Detroit</i>	Bradshaw
SKH 85, SOH 40, UH 33, KNH 23, SAH 39, HH 158, SOCH 175.		
9	<i>Solemnity</i>	Davisson
KYH 40, MOH 40, GCM 97, UH 38, KNH 74, HH 6.		
10	<i>Salem</i>	Bovelle, <i>Methodist Hymn Book</i>
KYH 45, MOH 47, SOH 53, UH 22, KNH 26, SAH 68, HH 17, HOC 23.		
11	<i>Idumea</i>	Watts, Davisson
MYH 33, GCM 36, SOH 31, UH 19, KNH 36, SAH 47, HH 224, SOCH 55, HOC 44, TZ 122, MOH 38.		
12	<i>Dublin</i>	Watts, Kirby
KYC 22, MOH 27, GCM 55, SOH 13, UH 29, SAH 46, HOC 129, WP 31.		
13	<i>Restoration</i>	
SOH 5, HH 217, WP 25.		
14	<i>Star in the East</i>	Caldwell, Jackson, <i>Baptist Harmony</i>
SOH 16, UH 36, KNH 40, HH 306, HOC 108, WP 76.		
15	<i>Fiducia</i>	Watts, Robertson, Robison, J. Robertson
KYH 39, MOH 43, GCM 186, SOH 92, KNH 97, TZ 101.		
16	<i>Tender Thought</i>	Rippon, Davisson
KYH 25, MOH 30, GCM 133, HH 11.		
17	<i>King of Peace</i>	F. Price, B.F. White
SOH 6, KNH 60, SAH 74, SOCH 59.		
18	<i>Fairfield</i>	Watts, Hitchcock

KYH 39, MOH 43, GCM 186, SOH 48, KNH 24, SAH 29, HH 64, SOCH 54, HOC 20, WP 18, TZ 91.		
19	<i>Solemn Thought</i>	F. Price, Caldwell, Carrell, Davisson
SKN 66, SOH 29, UH 56, MNH 108, HH 225.		
20	<i>Promised Land, Heavenly Armor</i>	Miss M. Durham, John A. Cooper, A.M. Scott, Walker)
SOH 51, SAH 128, HH 154, SOCH 114, HOC 47, WP 53, HOC 56.		
21	<i>Bound for Canaan, Converted Thief, The Pilgrim's Lot, Contemplation</i>	Mercer's, E.J. King, More, A.Gramblin, Caldwell
*simile alla no. 30 SOH 193, SAH 82, SAH 44, SOH 9, SOH 138, UH 28, HH 152, SAH 156, HOC 104, HOC 48.		
22	<i>Holy Manna</i>	More, Moore, <i>Baptist Harmony</i>
SOH 103, KNH 88, SAH 59, HH 244, SOCH 191, HOC 107, WP 89, TZ 301.		
23	<i>Devotion</i>	Rippon
SKH 9, MOH 34, GCM 91, SOH 13, UH 48, SAH 48, WP 17.		
24	<i>Protection, Christian's Farewell, Bellevue</i>	C. Chambless, <i>Village Hymns</i>
GCM 196, SOH 334, UH 58, KNH 72, SOH 204, HOC 57, SAH 72.		
25	<i>Ninety-third</i>	Watts, Chapin, <i>Baptist Harmony</i>
KYH 26, MOH 31, GCM 125, SOH 7, UH 39, KNH 35, SAH 31, HH 422, SOCH 187, HOC 25, WP 21.		
26	<i>Reflection</i>	Davisson
KYH 42, MOH 44, UH 31, KNH 22, HH 63, HOC 13, WP 36.		
27	<i>Prospect</i>	Graham
SOH 92, SAH 30, HH 33, HOC 15.		
28	<i>Pisgah</i>	Watts, Lowry
SKH 25, MOH 59, GCM 104, SOH 80, UH 23, KNH 56, SAH 58, HH 112, SOCH 205, WP 83, TZ 92.		
29	<i>Rockingham</i>	Watts, B.F. White, Chapin
KYH 35, MOH 39, GCM 31, SOH 300, SAH 284, HH 55, CM 61 (variante), WP 56 (variante).		
30	<i>Hallelujah, Way to Zion, Heavenly Armor, Sweet Prospect</i>	Walker, Caldwell, <i>Dover Selection, Baptist Harmony</i>
SOH 107, SAH 146, HH 102, SOCH 207, HH 242 (variante), SOH 93 (variante), SAH 129 (variante), HOC 56 (variante), UH 97 (variante). Il <i>tune</i> è associabile alla no. 21.		
31	<i>Kingwood</i>	Humphreys, <i>Village Hymns</i>
SKH 44, GCM 36, SOH 98, UH 71, KNH 162, SAH 66, HH 371, HOC 83, TZ 300.		
32	<i>Plenary</i>	A. Clark, A.C. Clark
SOH 262, SAH 162, SOCH 123, WP 74.		
33	<i>Concord</i>	Caldwell
SOH 321, UH 41, KNH 70, HOC 46.		
34	<i>Animation</i>	Mercer's

SAH 103, HH 192, SOCH 125.		
35	<i>Complainier</i>	Walker
SOH 18, KNH 77, SAH 141, HH 416, WP 51.		
36	<i>Washington</i>	Munday, Monday
SKH 27, SOH 67, UH 74, KNH 103, SAH 147, HH 444, WP 109.		
37	<i>The Romish Lady, Star in the East</i>	R. Herron
HH 257, KNH 188, SOH 82. Una variante si trova anche in GCM 104 e SAH 175.		
38	<i>Rockbridge</i>	Watts, Chapin
KYH 16, MOH 22, GCM 93, SOH 288, UH 16, KNH 28, HH 4, TZ 42, <i>Choral Music</i> 48.		
39	<i>Bower of Prayer</i>	Richerson e Walker, E.J. King
SOH 70, HH 327, SOCH 26, TZ 296.		
40	<i>Olney</i>	Dr. Rippon, Chapin, Boyd
SKH 65, MOH 33, GCM 90, SOH 64, UH 30, SAH 135, HH 378, SOCH 127, TZ 185.		
41	<i>Liverpool</i>	M.C.H. Davis, Bradshaw
SOH 1, UH 27, SAH 36, HH 83, HOC 113, WP 36, SOCH 76.		
42	<i>New Port, New-Port, Newport</i>	Caldwell
HOC 17, HH 115, KNH 71, UH 24.		
43	<i>Tribulation</i>	Davisson, Chapin
KYH 43, MOH 46, SOH 119, UH 37, KNH 38, SAH 29, HH 55, <i>Choral Music</i> 64 (variante).		
44	<i>Abbeville, Golden Hill</i>	E.J. King, Davisson
SAH 33, SOCH 120, KYH 42, MOH 42, HH 211, CM 141, TZ 107.		
45	<i>Parting Hand, Departing Saint</i>	<i>Baptist Harmony</i> , William Walker
SOH 113, KNH 102, SAH 62, HH 46 (due varianti), SOCH 112, HOC 95, WP 33, TZ 46.		
46	<i>Webster</i>	<i>Psalmist</i>
SKH 60, SOH 10, KNH 74, SAH 31, SOCH 119, TZ 123.		
47	<i>Sweet Rivers</i>	<i>Baptist Harmony</i> , More
SOH 166, KNH 75, SAH 69, HH 106, SOCH 124, WP 27.		
48	<i>Minister's Farewell</i>	
SOH 14, KNH 75, SAH 69, HH 106, SOCH 124, WP 27.		
49	<i>Vernon</i>	Chapin
SKH 77, MOH 35, SOH 34, HH 352, SAH 55.		
50	<i>Antioch, Immortality, Columbus, Hopewell, The Old Ship of Zion</i>	Mercer's, F.C. Wood, Thos. W. Carter, Swan, Caldwell, Wm. C. Davis.
SAH 277, SOH 55, SAH 67, HH 128, UH 57, KNH 42, HOC 37, SOCH 109, SOCH 158. <i>Tune</i> simili si trovano in SAH 79, HH 355, SOCH 203, HOC 64.		
51	<i>Albion</i>	Rippon, Boyd, R. Boyd
MOH 49, KYH 18, GCM 171, SOH 23, UH 21, KNH 51, SAH 52, HH 201, HOC 12.		

52	<i>Dunlap's Creek</i>	Watts, F. Lewis
SKH 83, GCM 63, SOH 276, SOCH 238, WP 44, TZ 77.		
53	<i>Resignation</i>	M.H.
GCM 144, SOH 38, KNH 137.		
54	<i>Royal Proclamation</i>	<i>Dover Selection</i>
SKH 107, SOH 146, UH 91, KNH 91, HH 468.		
55	<i>Mear</i>	Watts, Brown
KYH 26, MOH 24, GCM 34, SOH 24, UH 46, KNH 29, SAH 49, HH 4, SOCH 129, GM 80, HOC 14, WP 65, TZ 67.		
56	<i>Glasgow</i>	Davisson, Dare
KYH 45, MOH 47, SOH 295, HH 17.		
57	<i>Communion, Tennessee, The Christian's Comfort, Come and Taste</i>	Watts, Chapin, J. Robertson, L.P. Breedlove, Wm. C. Davis, Walker
SKH 23, GCM 134, SOH 28, SAH 51, HH 140, HOC 114, WP 96, TZ 94, SOCH 78, SOCH 81, SOH 105.		
58	<i>Clamanda, Clamandra</i>	Chapin
SKH 47, UH 63, KNH 109, SAH 42, SOCH 168, HH 28.		
59	<i>Salvation</i>	Boyd, Rippon
SKH 47, UH 63, SAH 42, SOCH 168 HH 28.		
60	<i>Pilgrim</i>	
MOH 147, SOH 150, KNH 57, SAH 201, HH 392, SOCH 117, WP 46.		
61	<i>China</i>	Swan
KYH 29, MOH 32, SOH 276, SAH 37, HH 57, CM 111, HOC 39, TZ 74.		
62	<i>Saints Bound for Heaven</i>	J. King e W. Walker
SOH 258, SAH 224, HH 219, TZ 297.		
63	<i>Family Bible</i>	
SOH 20, KNH 133, HH 310. Con le stesse parole ma <i>tune</i> attribuito a William Caldwell: UH 110, SAH 165, SOCH 58.		
64	<i>Imandra</i>	A. Davisson, W. Caldwell
SKH 21, MOH 146, SOH 134, UH 15, HH 316.		
65	<i>Pleyel's Hymn (Second)</i>	Pleyel M. H.
MOH 76, GCM 114, KNH 152, SAH 143, HH 105, SOCH 93, HOC 151, TZ 95.		
66	<i>Vernon</i>	E. Heritage
SOCH 210, CM 219, WP 38, TZ 267.		
67	<i>Never Part, Never Part Again</i>	John Carwell
SOH 198, SAH 294, HH 80, SOCH 94, CM 302, TZ 284.		
68	<i>Spiritual Sailor</i>	I. Neighbors
SOH 41, KNH 135, SAH 150, HH 198.		

69	<i>Solitude in the Grove</i>	Davisson
KYH 41, MOH 45, UH 73, KNH 127, SAH 138, HH 166, HOC 154.		
70	<i>The Morning Trumpet</i>	B.F. White
SOH 195, SAH 85, SOCH 111, HOC 99.		
71	<i>Kedron</i>	Dare, Dr. Rippon
GCM 165, SAH 48, SOCH 175, HOC 45, WP 16, SOH 3.		
72	<i>Greenfields</i>	Edson, <i>Methodist Harmony</i> , <i>Baptist Harmony</i>
SKH 18, MOH 52, GCM 144, SOH 71, UR 112, KNH 80, SAH 127, HH 345, SOCH 30, CM 24, HOC 16, WP 74, TZ 237.		
73	<i>Home</i>	
GCM 196, SOH 251, UH 118, KNH 73, SAH 161, SOCH 84, HOC 55.		
74	<i>Rhode Island</i>	M.H.B.
SOH 145, SAH 70, HH 376, SOCH 198.		
75	<i>Missionary Hymn</i>	L. Mason, <i>Baptist Harmony</i>
UH 40, KNH 69, SAH 133, CM 197, WP 50, TZ 215, SOH 111, HOC 88.		
76	<i>Happy Land</i>	L.P. Breedlove
SOH 89, SAH 354, SOCH 79, TZ 278.		
77	<i>Sweet Prospect</i>	Wm. Walker
SOH 137, SAH 65, HH 122, SOCH 166.		
78	<i>Pilgrim's Farewell</i>	Dover, French
GCM 164, SOH 158, UH 72, KNH 110, SAH 185, HH 358, TZ 282.		
79	<i>Morality</i>	White e Davisson
SKH 75, MOH 54, SOH 44, UH 77, KNH 78, SAH 136, HH 264, HOC 89.		
80	<i>Importunity, Sweet Affliction, Greenville</i>	Rousseau, Rippon
HH 255, CM 218, WP 33, TZ 179, HOC 60, KNH 66, UH 62, GCM 30, SOH 259, SAH 145.		

7.5. Solo e multipart

Alcuni canti inclusi nelle prime edizioni di *The Sacred Harp*, tra cui *New Britain*, *Wayfaring Stranger* e *Wondrous Love*, sono *ballad* estremamente diffuse che narrano storie di pentimento, solitudine, esclusione, giudizio morale, salvezza e sofferenza personali, e rimandano anche implicitamente a storie e leggende di uomini con un passato controverso (John Newton), tormentato o peccaminoso (William Kidd). Nella cultura popolare il *tune* di *New Britain*, più noto nella sua variante intitolata *Amazing Grace*, è considerato una sorta di “national anthem” americano: «Perhaps more than any other popular song in American culture, “Amazing Grace” has become a source of

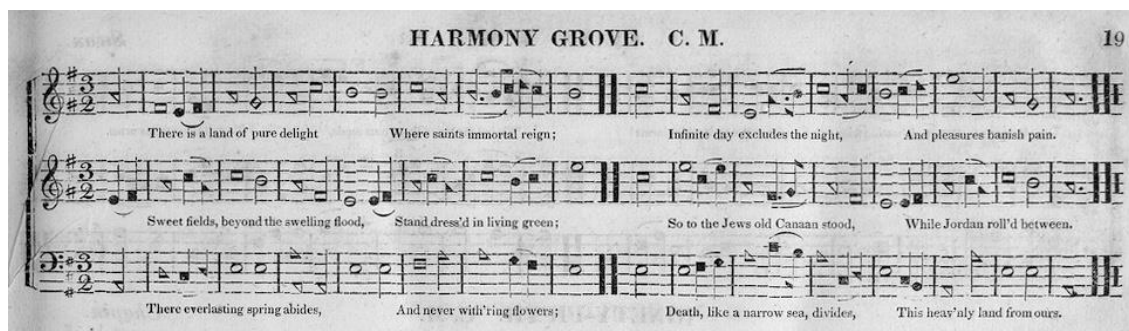
strength and solace for many of our country's presidents, across the political spectrum, in times of struggle and hardship.»²⁸⁴ Si tratta in questo caso dell'arrangiamento per tre o per quattro voci del *tune* di *Amazing Grace*, apparso nell'edizione di *Southern Harmony* (1835), tratto a sua volta dalla raccolta *Baptist Harmony* (1834, 123). Come per altri esempi già illustrati, anche in questo caso la melodia è presente in tradizioni musicali e contesti esecutivi diversi (Boyer 1979, 28):

in the current practice of selecting one or more of the stanzas of the hymn "Amazing Grace," traditionally performed as a slow or "without rhythm" song, to be one the of the verses in a fast song, is the song has eight bars. Because the standard form of a gospel song is always associated with the person or group who first performed the song —rather than the song's composer—the tempo used in the first performance, usually heard in a recorded version, becomes that tempo permanently associated with the song. An axiom in gospel music is "the slower the song, the more elaborately embellished the melody, and the faster the song, the more syncopation is to be applied.

In un recente articolo Rachel Wells Hall ha fornito ulteriori indicazioni su altre versioni del *tune* di *Amazing Grace*, segnalando in particolare *Harmony Grove*, pubblicata in *The Shenandoah Harmony* (2012, 300t) e a sua volta tratto da *The Virginia Harmony* (1831, 19). Ciascuna di queste fonti presenta diversi sviluppi dell'armonia, il caso specifico di *Harmony Grove*, fra gli altri, è del tutto singolare,²⁸⁵ se osservato da una prospettiva classica. Già Charles Seeger suggerisce di scrutare queste elaborazioni tenendo bene a mente che «Is is not, in any orthodox sense, a harmonic style. The tones sung by the various voices upon any given beat are not conceived of as being fundamentally a unit—a chord.» (cfr. Seeger 1940, 483).

²⁸⁴Il presidente Barack Obama nel 2015 intona *Amazing Grace* in risposta alla sparatoria di Charleston avvenuta per motivazioni a sfondo razziale; l'anno dopo Donald Trump se ne serve come ingresso vittorioso alla sua carica presidenziale. <https://www.kqed.org/news/11856396/the-enduring-power-of-amazing-grace-and-what-it-says-about-american-unity>

²⁸⁵ Recentemente ho proposto a Emily Ross di eseguirla durante uno dei suoi appuntamenti quotidiani in video-diretta, e lei stessa ha avuto difficoltà a intonarla, interrompendosi più volte perché il *tune* le appariva "anomalo".



98. Riproduzione digitalizzata di *Harmony Grove* in *The Virginia Harmony* (Carrell 1831, 19)

99. Riproduzione digitalizzata di *New Britain* in *The Southern Harmony* (Walker 1835, 8)

Da una prospettiva fortemente orientata a privilegiare il contributo dei bianchi del sud, rispetto a ogni altra comunità, Donald Davidson rivendica l'origine “anglo” di questo e altri brani da lui definiti come parte integrante del repertorio standard di musica sacra tradizionale statunitense. Tra questi presenta *Morning Trumpet* che dichiara essere un esempio di acquisizione della tradizione angloamericana da parte delle comunità di afroamericani. Davidson reclama inoltre un'appartenenza del repertorio alla “Southern culture” in profondo contrasto con l'ambiente culturale del nord, ricco e sofisticato. In risposta a Newman I. White (autore *American Negro Songs*, 1928) replica sul dibattito dell'attribuzione a questa o a quella collettività, chiudendo seccamente una polemica aperta sin dalla fine del 19° secolo (Davidson 1935, 460):

There could be no better proof of the ignorance of the educated than this extraordinary neglect of one of the richest and most flourishing parts of our native musical tradition. (...) there could be no better illustration of the folly of the 1920's than its assumption that metropolitan America of the North and Mid-West had all the culture and the backward South had none.

Nella collezione di Brett Sutton e Peter Hartman del 1976, esito della campagna di ricerca nelle congregazioni anglo- e afroamericane dei battisti primitivi del Virginia, vi è

un gruppo di registrazioni intitolato “New Britain Family tunes” che presenta alcune varianti sul profilo melodico di *New Britain*.²⁸⁶

Oltre a ciò, una variante di *Morning Trumpet* è inclusa in *Story of the Jubilee Singers*, una pubblicazione americana del 1901 sul coro della Fisk University fondata nel 1866 per la formazione accademica degli ex schiavi africani (Marsh 1880, 1-2):

The story of the Jubilee Singers seems almost as little like a chapter from real life as the legend of the daring Argonauts who sailed with Jason on that famous voyage after the Golden Fleece. It is the story of a little company emancipated slaves who set out to secure, by their singing, the fabulous sum of \$ 20,000 for the impoverished and unknown school in which they were students. (...) the social prejudices that confronted them were as terrible to meet as fire-breathing bulls or the warriors that sprang from the land sown with dragons' teeth; and no seas were ever more tempestuous than the stormy experiences that for a time tested their faith and courage. They were at times without the money to buy needed clothing. Yet in less than three years they returned, bringing back with them nearly one hundred thousand dollars. They had been turned away from hotels, and driven out of railway waiting-rooms, because of their color.

La prefazione all'appendice musicale di questo testo, scritto da Theodore Frelinghuysen Seward²⁸⁷ presenta i Jubilee Singers come un gruppo talentuoso, capace di sconcertare i musicofili più raffinati (cfr. in Marsh 1880, 121):

they are never "composed" after the manner of ordinary music, but spring into life, ready-made, from the white hear of religious fervor during some protracted meeting in church or camp. (...) They come from no musical cultivation whatever, but are the simple, ecstatic utterance of wholly untutored minds.

²⁸⁶ The Southern Folklife Collection at the Louis Round Wilson Special Collection Library: SFC Audio Open Reel 579: Dubbing of the best hymns gathered in the Religious Folksongs in the Virginia Mountains Project. New Britain tune family: Side 1, parte della Serie 1, Sound Recordings 1976 (226 elementi): 1. "In All My Lord's Appointed Ways," Union Primitive Baptist Church; 2. "There is a Fountain Filled With Blood," Ephesus Primitive Baptist Church; 3. "God Moves in a Mysterious Way," Spoon Creek Primitive Baptist Church; 4. "Must Jesus Bear the Cross Alone," Shady Grove Primitive Baptist Church; 5. "Long Have I Tried Terrestrial Joys," Spoon Creek Primitive Baptist Church; 6. "There is a House Not Made With Hands," Old Republican Primitive Baptist Church. v. <https://dc.lib.unc.edu/cdm/ref/collection/sfc/id/66061>; <https://finding-aids.lib.unc.edu/20042>

²⁸⁷ T.F. Seward (1835-1902) è stato allievo di Lowell Mason e Thomas Hastings. Nel 1871 pubblica *The Pestalozzian Music-Teacher* (New York). È fondatore del movimento “Don't Worry” spiegato e discusso in un'edizione del New York Times (1897): «Aim of the Movement. The first “Don't Worry” circle was formed—Mr. Seward objects to the term “organized” in connection with it—about six weeks ago. It originated almost spontaneously at a meeting in a private house on Nov. 3. Mr. Seward says: “I doubt if any movement ever spread so rapidly. There are already four ‘Don't Worry’ circles in existence in this city, three in connection with church congregations, and one entirely social. Other are soon to be formed at Plainfield, N.J., and in Hartford, Conn. The purpose of the movement is not only to help overcome the habit of worrying, but most of all to study religious truth from the scientific and practical side. This truth, when really understood, relieves the mind from anxiety and worry and thus the movement perpetuates itself. It also aims to encourage those who become interested in scientific methods of religious thought to remain in respective churches.” The principles which underlie all religious truth, Mr. Seward believes, are the “divine immanence” and “universal providence.” (...)» cfr. «The New York Times», Dec 19th 1897, p. 7. v. <https://www.newspapers.com/clip/2797714/rules-for-theodore-f-sewards-dont/>

Seward fa un'analisi tecnica delle melodie proposte dalla Jubilee Band, mettendo in risalto il ritmo «often complicated (...) so new and strange» ed evidenziando la quasi totale assenza di *triple time*, che adduce alla consuetudine di battere i piedi per accompagnare il canto («This motions are in even measure, and in perfect time»); per quanto riguarda le questioni di carattere metrico l'autore sottolinea come non sempre si trovi un'esatta corrispondenza tra le sillabe e la durata delle note scritte e che per questo motivo l'esecuzione di ciascun brano dipende soltanto dalla competenza di chi canta (Marsh 1880, 125). Il libro include *I'll hear the trumpet sound* (Marsh 1880, 136 n.11), cui fa riferimento Davidson, il quale tiene a precisare che la fonte di questo canto sia *Morning Trumpet* («probably the source of the Negro spiritual») inclusa in *Harp of Columbia* di M.L. Swan (1849) e non viceversa (cfr. Davidson 1935, 473; Marsh 1880, 242-243).

THE MORNING TRUMPET. 7s & 6s. 85
"There shall be a resurrection of the dead, both of the just and unjust." -- Acts 24:15.

F# Minor John Leland, 1793. B. F. White, 1844.

1. O when shall I see Je-sus, And reign with Him above, And shall hear the trumpet sound in that morn - ing? Shout, O glo - ry! for I shall
 And from the flow-ing four-tain Drink ev-er-last-ing love.

2. When shall I be de-liv-ered From this vain world of sin, And shall hear the trumpet sound in that morn - ing? Shout, O glo - ry! for I shall
 And with my bless-ed Je - sus, Drink endless pleasures in,

mount a - bove the skies, When I hear the trum-pet sound in that morn - ing.

3. But now I am a soldier,
 My Captain's gone before; And shall...
 He's given me my orders,
 And bids me ne'er give o'er; And shall...
 Chorus

4. His promises are faithful --
 A righteous crown He'll give, And shall...
 And all His valiant soldiers
 Eternally shall live. And shall...
 Chorus

5. Through grace I feel determined
 To conquer, though I die, And shall...
 And then away to Jesus
 On wings of love I'll fly; And shall...
 Chorus

6. Farewell to sin and sorrow,
 I bid them both adieu! And shall...
 And, O my friends, prove faithful,
 And on your way pursue. And shall...
 Chorus

7. Where'er you meet with troubles,
 And trials on your way, And shall...
 Then cast your cares on Jesus,
 And don't forget to pray. And shall...
 Chorus

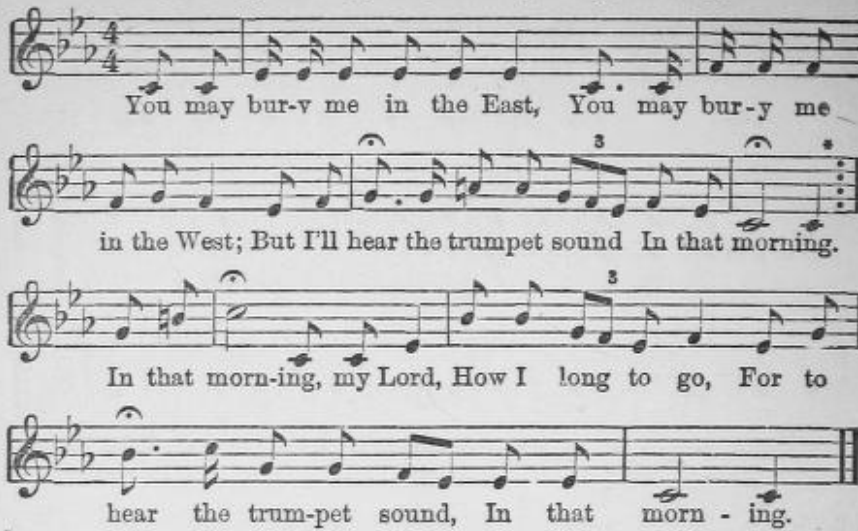
8. Gird on the gospel armor
 Of faith, and hope, and love, And shall...
 And when the combat's ended,
 He'll carry you above. And shall...
 Chorus

9. O do not be discouraged,
 For Jesus is your Friend; And shall...
 And if you lack for knowledge,
 He'll not refuse to lend. And shall...
 Chorus

10. Neither will He upbraid you,
 Though often you request, And shall...
 He'll give you grace to conquer,
 And take you home to rest. And shall...
 Chorus

100. Riproduzione digitale di *The Morning Trumpet*, musica di B.F. White (1844), testo di John Leland (1793), in *The Sacred Harp* (1991, 85). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

No. 11. I'll hear the Trumpet Sound.



You may bur-y me in the East, You may bur-y me
in the West; But I'll hear the trumpet sound In that morning.
In that morn-ing, my Lord, How I long to go, For to
hear the trum-pet sound, In that morn - ing.

2. Father Gabriel in that day, He'll take wings and fly away, For to hear the trumpet sound In that morning. You may bury him in the East, You may bury him in the West; But he'll hear the trumpet sound, In that morning. <i>Cho.</i> —In that morning, &c.	3. Good old christians in that day, They'll take wings and fly away, &c. <i>Cho.</i> —In that morning, &c. 4. Good old preachers in that day, They'll take wings and fly away, &c. <i>Cho.</i> —In that morning, &c. 5. In that dreadful Judgment day, I'll take wings and fly away, &c. <i>Cho.</i> —In that morning, &c.

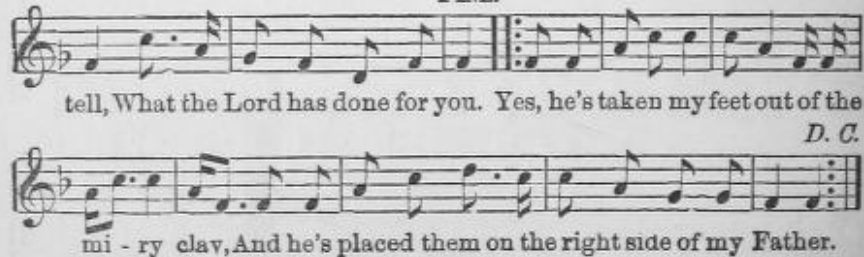
* Repeat the music of the first strain for all the verses but the first.

No. 12. Rise, Mourners.*



1. Rise, mourners, rise, mourners, O can't you rise and
2. Rise, seekers, rise, seekers, O can't you rise, &c.
3. Rise, sinners, rise, sinners, O can't you rise, &c.
4. Rise, brothers, rise, brothers, O can't you rise, &c.

FINE.



tell, What the Lord has done for you. Yes, he's taken my feet out of the
mi - ry clay, And he's placed them on the right side of my Father.

* This hymn is sung with great unction while "seekers" are going forward to the altar.

Davidson parla in particolare di due minacce, che sente incombere sulla “white southern shape note tradition”. La prima proviene dalla scuola progressista dei *seven shapers* del nord: in questo caso il “problema”, secondo lo studioso, non sta tanto nella differenza di grafia o nel diverso modo di intonare col solfeggio cantato, quanto nell'introduzione di uno stile simile a quello dei *gospel hymn*: «Their music is vigorous. Their creative fecundity is amazing. Every year they produce new song-books (...) But the music is jiggling, empty, banal. It is one part old tradition diluted by ninety-nine parts of modern revivalism and sanctified jazz.» L'altra “minaccia” proverrebbe dalla “civiltà moderna”, quindi dall'invenzione, introduzione e diffusione nella vita ordinaria di radio, automobili e “fast living” propagate in tutto il sud: una cultura che definisce “urbana, disillusa, sradicante”, trasmessa da promotori entusiasti che, considerando arretrata la popolazione del sud, tramandano alle nuove generazioni il messaggio per cui la propria eredità culturale – che comprenderebbe «valuable institutions as the all day singing and the “shape note” music» – debba esser messa da parte per far posto al “progresso”: «At its worst this education will lead to destruction or neglect of the old music. At its best it will replace the old music with - whatever the Better Music boosters of the 20th century think important: a dash of oratorio, of operetta, of Russian or Czech folk song.» (Davidson 1935, 470).

Di fatto molti canti in *The Sacred Harp* presentano forti similitudini con gli *spiritual* e in particolare con i tipi concepiti sul tema di “The old ship of Zion”;²⁸⁸ il contorno melodico di *Antioch* (cfr. *The Sacred Harp* 1991, 227) composto da Francis C. Wood nel 1850 – come è già stato notato da Jackson (1933, 259) – è molto simile a quello di *North Port* composto da R.R. Osborne, nello stesso anno (cfr. 1991, 324),²⁸⁹ un *tune* molto simile si trova in *The Dett Collection of Negro Spiritual*, del compositore R. Nathaniel Dett e ancor prima in *Religious Folk Songs of the Negro* di Fenner, pubblicato con l'ausilio di Dett nel 1909.²⁹⁰

288 Definiti impropriamente “negro spiritual” da Scarborough 1925; Allen, Pickard, Garrison 1867, 125; Jackson 1933, 257-259 ed Henry 1938, 419-420.

289 Wood e Osborne, oltre a essere coetanei, erano entrambi originari del Georgia e successivamente residenti in Alabama, rispettivamente nella contea di Chambers e di Pickens. *Antioch* e *North Port* sono state entrambe composte nel 1850, pertanto sono inserite nelle edizioni di *The Sacred Harp* successive alla prima.

290 cfr. Jackson 1933, 259; «The words in the above hymn were first published in “Medley's Hymns” in 1800. It originally contained nine stanzas as it appears in the hymn. Mr. Medley was a Baptist minister, born in England in 1739 and died in 1799. The hymn was composed about 1784. He had 230 hymns in his book. U. G. Wood composed the music to the above tune. We cannot state anything definite about him, except B. F. Wilson in leading this tune in the various Musical gatherings in Georgia, stated that Mr. Wood, whom he knew intimately, was a good man, fine singer and director of music, and that he was

ANTIOCH. L.M.

277

"For I know that my Redeemer liveth, and that he shall stand at the latter day upon the earth." -- Job 19:25.

G Minor Samuel Medley, 1775. F. C. Wood, 1850.

1. I know that my Re-deem-er lives, Glo-ry, Hal-le-lu-jah! Shout on, pray on, we're
com-fort this sweet sen-tence gives, Glo-ry, Hal-le-lu-jah!

2. He lives to bless you with His love; Glo-ry, Hal-le-lu-jah!
He lives to plead my cause a-bove; Glo-ry, Hal-le-lu-jah!

3. He lives to crush the fiends of hell; Glo-ry, Hal-le-lu-jah!
He lives and doth with-in me dwell; Glo-ry, Hal-le-lu-jah! Shout on, pray on, we're

gain-ing ground, Glo-ry, hal-le-lu-jah! The dead's a-live, and the lost is found, Glo-ry, hal-le-lu-jah!

gain-ing ground, Glo-ry, hal-le-lu-jah! The dead's a-live, and the lost is found, Glo-ry, hal-le-lu-jah!

102. Riproduzione digitale di *Antioch*, musica di F.C. Wood (1850), testo di Samuel Medley (1775), in *The Sacred Harp* (1991, 277). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

killed by a falling tree or limb. Mr. Wood also composed the treble to "Pray, Brethren Pray," page 467. Dr. Wood's death occurred since 1869, in which year he composed the above named treble. Alto by S. M. Denson 1911, and to him we are indebted for this sketch.», cfr. *Original Sacred Harp* (1911, 277); cfr. Davidson 1935, 470.

NORTH PORT. L.M.

"The Lord . . . sat on the right hand of God." -- Mark 16:19.

A Minor John Cennick, 1743.

R. R. Osborne, 1850.

1. Je - sus, my all, to heav'n has gone, Glo - ry, hal - le - lu - jah; He whom I fix my hopes up - on! Glo - ry, hal - le - lu - jah! I

2. His track I see and I'll pur-sue, Glo - ry, hal - le - lu - jah; The nar-row way till Him I view, Glo - ry, hal - le - lu - jah! I

3. Lo! glad I come; and Thou, dear Lamb, Glo - ry, hal - le - lu - jah; Shalt take me to Thee as I am, Glo - ry, hal - le - lu - jah! I

want a seat in Par - a - dise, Glo - ry, hal - le - lu - jah! I love that un-ion nev - er dies, Glo - ry! Hal - le - lu - jah!

want a seat in Par - a - dise, Glo - ry, hal - le - lu - jah! I love that un-ion nev - er dies, Glo - ry! Hal - le - lu - jah!

103. Riproduzione digitale di *North Port*, musica di R.R. Osborne (1850), testo di John Cennick (1743), in *The Sacred Harp* (1991, 324). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>

Ride On.—Concluded.*D. C.***Let Us Praise Him.**

1. Let us praise Him, Let us praise Him,
 2. I... once was los' But now I am foun',
 3. I... nev-er shall for-get dat day,

Glo-ry Hal-le-lu-jah! Let us praise Him,
 Glo-ry Hal-le-lu-jah! I... once was los',
 Glo-ry Hal-le-lu-jah! When Je-sus wash'

O praise, O praise, Glo-ry Hal-le-lu-jah!
 But now I am foun', Glo-ry Hal-le-lu-jah!
 my sins a-way, Glo-ry Hal-le-lu-jah!

104. Riproduzione digitalizzata di *Let Us Praise Him*, in *Religious Folk Songs of the Negro as Sung on the Plantations*, Fenner 1909, 121.

7.6. Religious Ballads

In *Spiritual Songs of Early America* (1937) Jackson definisce le *religious ballad* come canti polifonici o monodie accompagnate che intonano una narrazione in prima persona.

I temi più comuni, in questo caso, sono quelli del “povero viandante straniero” («poor wayfaring stranger just a-going over Jordan», *Wayfaring Stranger*), del predicatore o del missionario in partenza (*The Dying Minister*), del giovane uomo o della giovane donna morenti (*The Dying Boy*, *The Dying Christian*, *The Dying Friend*) e del buon cacciatore d'oro, agonizzante sulla strada verso la California (*The Dying Californian*).²⁹¹ La successione ritmico-melodica dei modelli di *folk tune* sui quali sono state improntate le *religious ballad* è stata determinante nell'organizzazione della scrittura musicale a più voci e come per le *secular ballad* (cfr. Laws 1957, 4) anche in questi casi non c'è quasi mai una corrispondenza univoca fra testo e melodia. Allo stesso modo il titolo è molto spesso associato al nome del *tune* sul quale si basa l'arrangiamento o la composizione. Le riflessioni proposte dagli allievi di George Malcolm Laws, mettono al centro proprio le relazioni fra testo e musica e lo stesso studioso si è interrogato su tali rapporti, prendendo le distanze dalla scuola di Cecil Sharp, cfr. Laws 1957, 4:

(...) whose primary interests were in music, [Sharp] had this to say on the subject: "It is a well-known fact that the folk-singer attaches far more importance to the words of his song than to its tune; that, while he is conscious of the words that he is singing, he is more or less unconscious of the melody." (*English Folk-Songs, Some Conclusions*, p. 18). Not all students of folksongs agree with Sharp, however. Alexander Keith, for example, writes as follows: "In Aberdeenshire, at any rate, folk-singers are not liable to attach 'far more importance to the words than to the music... Folk-poetry and folk music are essentially and intimately related, and as a general rule the one is incomplete without the other." (*Last Leaves of Traditional Ballads*, pp. xlii-xliii).

L'intreccio e, al tempo stesso, l'estrema flessibilità di testi e contorni melodici diventano una questione ancor più complessa in ambito polifonico, specialmente nell'ambito dello *shape note singing* in cui convivono sia la trasmissione orale dei saperi e delle tecniche, sia una tradizione di scrittura. Molti sono gli elementi ritmici, metrici e melodici connessi ai modelli di *ballad* britanniche e angloamericane.

Wayfaring Stranger (Roud 3339 e 1900), ad esempio, è estremamente diffusa e prediletta sia tra le comunità che praticano il *sacred harp singing*, sia come canto solista accompagnato. L'analisi che affianca la trascrizione di Jackson (1937, 70-72) presenta una serie di elementi e riferimenti specifici che riguardano la sua diffusione e il tipo di adattamenti del *tune* alle varie circostanze sociali e performative:

It appears in *Good Old Songs* as a bare melody, no armonic parts. I suggest, as an explanation of the *d-flat*

²⁹¹ Con la definizione di “corsa all'oro” (Gold Rush) si indica un periodo storico di grandi migrazioni verso ovest, in particolare nella “corsa all'oro californiana” (California Gold Rush) tra il 1848 e il 1859 vi fu un rapido afflusso di cercatori (300.000 persone ca.) provenienti dai territori dell'est.

in the fifth measure from the end, the intrusion of dorian influence. The earliest known recording among the fasola folk was in the first edition of the *Sacred Harp*, 1844. The negro adoptions and adaptations are reviewed WS 251ff. The tune is quite evidently borrowed from secular environment. I list here a number of secular songs whose tunes are variously related: 'Barbara Allen', Sharp, i. 194 and 195; 'In Old Virginny', Sharp, ii., 232-234; 'Come All Ye Fair and Tender Ladies', Sharp, ii., 128-136; 'Katie Morey', Sharp, ii. 120; 'Dear Companion' Sharp, ii., 109; 'George Reilly', Sharp, ii., 26; 'Awake, Awake', Sharp, i., 358—364, and Petrie, Nos. 1222 and 265. A note on this song in the *Social Harp* says that the compiler, John G. McCurry, Hartwell, Georgia, "when eight years old, learned the air of this tune from Mrs. Catherine Penn." That was therefore in the year 1829. Text passages in the secular ballads which remind of those in the fasola song are seen in 'In Old Virginny', where we read: am a man of constant sorrow, I have seen troubles all my days, I'll bid farewell to old Virginia, The place where I was partly raised. We see also in 'Awake, Awake', how the poor wayfaring stranger appears as "your true love" who "is going away."

Jackson mette in evidenza la presenza del re# e del reb come elemento cardine della scala su cui è incardinata questa melodia. Queste alterazioni sono assenti nella trascrizione di John Lomax, qualche anno più tardi. Entrambe, però, sono costruite sulla scala pentatonica.



105. *Poor Wayfaring Stranger* nella trascrizione di Jackson (1937, 70), tratta a sua volta da *Good Old Songs*.

Nella trascrizione di Lomax, che riprende quella di Sidney Robertson e Charles Seeger, la melodia costruita sulla scala pentatonica non presenta alcuna alterazione del settimo grado (il *do*, in questo caso).



106. *Over Jordan (Wayfaring Stranger)* nella trascrizione di John Lomax (1949, 37), L.L. McDowell, Smithvill, Tenn. By courtesy of Sidney Robertson and Charles Seeger.

Contrariamente alle precedenti, la variante *multipart* di *Wayfaring Stranger* inclusa in *The Sacred Harp*, arrangiata per quattro voci da John Dye, nel 1935, ha un profilo melodico esatonico (in Fa# min.: fa#-sol#-la#-si-do#), per cui il *mi* (o *master note*), che nel modo minore dello *shape note singing* corrisponderebbe al secondo grado della scala, si presenta, già nella prima cadenza in corrispondenza della fine del primo verso, in sostituzione del terzo grado, con un risultato sonoro del tutto differente.



Tune al tenor.

Anche Alan Lomax include *Wayfaring Stranger* tra le *religious ballad* (Lomax 1947, 330-331). David Warren Steel, ipotizza che il testo sia ispirato al poemetto intitolato *The Libby Prison Hymn*, diffuso attraverso un *broadside* fra i soldati dell'unione, verso la fine della Guerra civile, specifica inoltre che una prima versione in lingua inglese sia stata pubblicata in *The Christian Songster* (cfr. Bever 1858, 34), a sua volta frutto di un adattamento di *Ein Pilgrim bin auch ich auf Erden* (1816) di Isaac Niswander, ministro

della contea di Rockingham (Virginia), di origini tedesche (2010, 234).^{292,293} Un poema simile è stato musicato da Johann Sebastian Bach, *Ich bin ein pilgrim auf der Welt* (Sono un pellegrino nel mondo) cfr. Dürr 1958, 424:

Ich bin ein Pilgrim auf der Welt,
 Ich sehe sie new in dem Gange,
 Drum hab ich meinen Stab stets weiter fortgestellt,
 Dass ich die Heimath bald erlange.
 Hier fin ich Creutz und Noth,
 Verderbter Wollust Überfluss,
 Und nach dem herrlichsten Genuss
 Folgt endlich auch der bittre Tod.

Qui sotto, la mia trascrizione della sola linea melodica di questa cantata a quattro voci, attribuita a Johann Sebastian Bach e conservata nella collezione di Carl Philipp Emanuel Bach (BWV Anh. 190 / Anh. I 02; cfr. Dürr 1958, 426)



L'incipit è improntato sulla combinazione di un peone quarto + digiambo:

U U U – U – U –

Going over Jordan (Bever 1858, 34)

1. I am a pilgrim and a stranger,
 While wandering through this world of woe;
 But there's no sickness, death, nor sorrow,
 In that bright world to which I go.

chorus

I'm going there to see my father,
 I'm going there to see my Lord:
 I'm just a going over Jordan,

²⁹² La prigione di Libby (Richmond, Virginia) denominata anche "La Bastiglia" fu un deposito utilizzato dalla Confederazione, a partire dal 1862, per il confino temporaneo di funzionari sindacali. Per una storia più dettagliata si legga Frank L. Byrne. 1958. "Libby Prison: A Study in Emotions". *The Journal of Southern History*, 24/4: 430-444. <https://www.jstor.org/stable/2954671>

²⁹³ Cfr. *Going over Jordan*, in Bever 1858, 34-35.

2. I feel my sins are all forgiven,
I feel I'm on my journey home;
I'm going away to that sweet heaven,
Where Jesus smiles and bids me come.

I'm going there to see my mother, &c.
3. I'm going away to life's bright river,
I'm going there to see my Lord;
I'm going there to live forever,
According to his precious word.

I'm going there to see my brethren, &c.
4. I'm going to a world of pleasure,
That's far beyond this world of strife;
For there's my heart and there's my treasure,
And there's the blooming tree of life.

I'm going there to see my sister, &c.
5. I'm going there to rest forever,
From all my labors and my toils;
Where kindred spirits ne'er shall sever,
In that eternal word of joy.

I'm going there to see my children, &c.



Un *tune* simile ma improntato sul tempo binario è *Parting Friends (First)* (cfr. Jackson 1933, 250-252 e *The Sacred Harp* 1991, 267), un esempio di ciò che Jackson definisce impropriamente un “errore tipico”, così come la versione di *Wayfaring Stranger* nella revisione “Cooper” di *The Sacred Harp* (2012).



419

WAYFARING STRANGER. P.M.

"Thus have they loved to wander. . . -- Jer. 14:10.

457

F Minor Bever's Christian Songster, 1858.

Arr. - John M. Dye, 1935.

1. I am a poor, way-far-ing stran-ger, While jour-n'ing thru this world of woe, I'm go-ing there to see my
Yet, there's no sick-ness, toil nor dan-ger, In that bright land to which I go.

2. I know dark clouds will gath-er o'er me, I know my way is rough and steep; I'm go-ing there to see my
Yet beau-t'ous fields lie just be-fore me, Where God's re-deemed their vig-ils keep.

3. I want to wear a crown of glo-ry, When I get home to that good land; I'm go-ing there to meet my
I want to shout sal-va-tion's sto-ry, In con-cert with the blood-washed hand.

Fa-ther, I'm go-ing there no more to roam; I'm on-ly go-ing o-ver Jor-dan, I'm on-ly go-ing o-ver home.

Moth-er, She said she'd meet me when I come; I'm on-ly go-ing o-ver Jor-dan, I'm on-ly go-ing o-ver home.

Sav-ior, To sing His praise for-ev-er more; I'm on-ly go-ing o-ver Jor-dan, I'm on-ly go-ing o-ver home.

106. Riproduzione digitale di *Wayfaring Stranger*, in *The Sacred Harp* (1991, 457). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>.

PARTING FRIENDS (First). P.M.

"For I am now ready to be offered, and . . . my departure is at hand." -- 2 Tim. 4:6.

267

F# Minor

Arr. - John G. McCurry, 1842.

Fare - well, my friends, I'm bound for Ca-naan, I'm trav-'ling through the wil-der-ness; I go a-way, be-hind to leave you;
Your com-pa-ny has been de-light-ful, You, who doth leave my mind dis-tressed.

Per-haps nev-er to meet a-gain, But if we nev-er have the plea-sure, I hope we'll meet on Ca-naan's land.

107. Riproduzione digitale di *Parting Friends*, in *The Sacred Harp* (1991, 267). Used by permission of the Sacred Harp Publishing Company, Inc. (1040 New Mexico Rd, Bowdon, GA, 30108, USA), <http://originalsacredharp.com>.

1. I am a poor, way-far-ing stran-ger, While journeying thro' this world of woe; Yet there's no sickness, toil, nor dan - ger, In that bright world to which I go.

2. I know dark clouds will gather round me, I know my way is rough and steep; Yet beauteous fields lie just be - fore me, Where God's re-deem-ed vi-gil keep.

3. I'll soon be freed from ev'-ry tri - al, My bo-dy'll sleep in the old churchyard; I'll drop the cross of self - de - ni - al, And en-ter on my great re-ward.

4. I want to wear a crown of glo - ry, When I get home to that good land; I want to shout sal - va-tion's stor - y, In concert with the blood-washed band.

Chorus:

I'm go-ing there to see my fath - er, I'm go-ing there, no more to roam; I'm on-ly go - ing ov - er Jor - dan, I'm on-ly go - ing ov - er home.

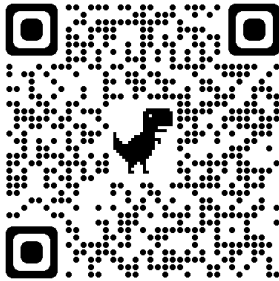
I'm go-ing there to see my moth - er, She said she'd meet me when I come; I'm on-ly go - ing ov - er Jor - dan, I'm on-ly go - ing ov - er home.

I'm go-ing there to see my classmates, Who've gone before me one by one; I'm on-ly go - ing ov - er Jor - dan, I'm on-ly go - ing ov - er home.

I'm go-ing there to see my Sav - ior, To sing his praise for ev - er more; I'm on-ly go - ing ov - er Jor - dan, I'm on-ly go - ing ov - er home.

Arranged on May 5, 1908 in DoKah county, Alabama.

108. Riproduzione digitalizzata di *The Poor, Wayfaring Stranger*, nella revisione “Cooper” di *The Sacred Harp* (2012, 492).



xxxiv. *The Poor, Wayfaring Stranger* secondo la revisione Cooper, eseguita dei Florida Sacred Harp, v
<https://youtu.be/lA0a4PpJqrw>

U.S. 10.
WAYFARING STRANGER.

12
12x19 1/2
I'm a poor wayfaring stranger
While journeying through this world of wo,
Yet there's no sickness toil or danger
In that bright world to which I go;
I'm going there to see my father,
I'm going there no more to roam,

I'm just agoing over Jordan
I'm just agoing over home.

I know dark clouds will gather o'er me,
I know my pathway's rough and steep,
Yet beauteous fields lie just before me,
Where God's Redeemed their vigilance keep.
I'm going there to see my classmates
Who've gone before me, one by one.

I'm just a going over Jordan
I'm just a going over home.

I feel my sins are all forgiven,
My hopes are placed on things above,
I'm going away to yon bright heaven,
Where all is joy, peace and love;
I'm going there to see my mother,
Who said she'd meet me when I'd come.

I'm just agoing over Jordan,
I'm just agoing over home.

I want to sing Salvation's Story
In concert with the blood-washed band,
I want to wear a crown of glory
When I get home to that good land;
I'm going there to see my children
I know they're near my Saviour's throne,

I'm just a going over Jordan
I'm just a going over home.

I'll soon be done with every trial,
My body will sleep in the old church yard;
I'll drop the cross of self-denial,
And enter on my great reward,
I'm going there to see my Saviour
To shout his praise in heaven's dome;

I'm just a going over Jordan
I'm just a going over home.

17, 18, 19, 20, 1931
H 137451

50 2

Libby Prison Hymn.

I am a poor, way-faring stranger,
I'm journeying through this world of woe;
There is no sickness, toil or danger,
In that bright world to which I go.
CHORUS—I'm going there to see my mother,
She said she'd meet me when I come.
I'm just a going over Jordan,
I'm just a going over home.

I know dark clouds will gather round me,
I know my path is rough and steep;
But beautiful fields lie just before me,
Where God's redeemed their vigils keep.
CHORUS—I'm going there to see my children,
They've gone before me, one by one.

I want to sing salvation's story,
In concert with that blood-washed throng;
I want to wear a crown of glory,
When I get home to that good land.
CHORUS—I'm going there to see my sister,
She said she'd meet me when I come.

I'll soon be free from every trial,
My body sleep in the old church-yard;
I'll drop the cross of self-denial,
And enter on my rich reward.
CHORUS—I'm going there to see my Savior,
To sing his praise in heaven's dome.

110. Riproduzione digitalizzata del broadside di "The Libby Prison hymn" (1864). *Harris*
Broadsides. Brown Digital Repository. Brown University
Library. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:278571/>

7.7. Tune Families

Tutti questi esempi illustrano un aspetto sul quale si è molto discusso e che continua a suscitare curiosità tra chi pratica il *sacred harp* o lo *shape note singing*: la presenza di *tune families*, cioè di gruppi omogenei di variazioni melodiche che ritraggono la mutevolezza del rapporto tra forme musicali e contesti esecutivi. Un ultimo caso che presento è quello di *Wondrous Love* (*The Sacred Harp* 1991, 159), un brano per quattro registri che riprende in parte alcuni elementi ritmici, metrici e melodici della celebre *ballad* di William Kidd, diffusa in America nel primo '800 col titolo di *Captain Kidd* (o *Captain Kid*). Uno dei primi arrangiamenti per tre voci si trova in *The Christian Harmony* sotto il titolo *Honor to the Hills* (Ingalls 1805, 47); successivamente si diffonde tramite *The Missouri Harmony* (Carden 1820, 57), *The Supplement to the Kentucky Harmony* (*Solemn Thought*, cfr. Davisson 1925, 66) e *The Southern Harmony* (*Captain Kidd*, Walker 1835, 50) – quest'ultimo su un testo mutuato da *Mercer's Cluster* (1823, 498).²⁹⁴ Hallam Bonner illustra l'esistenza di tre *broadsides* intitolate rispettivamente *Captain Kid's Farewel to the Seas*, una *ballad*; an *Elegy on the Death of Capt. William Kidd* in distici, e *Dialogue Between the Ghost of Captain Kidd and the Napper in the Strand* (1944, 362): «It was so popular in the Colonies where Kidd had established his home, and it was so changed through myriad renditions that it became a definite part of American balladry and folklore. It thus became one of America's first ballads, (...) our first folk legend.»

In *New England History in Ballads* (1903), Edward Hale riporta un resoconto piuttosto dettagliato del viaggio di William Kidd, un mercante newyorkese cui è affidato il compito di prendere il comando della nave corsara *Adventure Galley*, e che successivamente diventa egli stesso un pirata (Hale 1903, 38). La narrativa è incentrata perciò sul viaggio, sulla cattura e sull'esecuzione di Kidd.

Metrica:

Honors to the Hill (cfr. Ingalls 1805, 47)

6, 6, 6, 3, 6, 6, 6, 6, 3.

Captain Kidd (cfr. Walker 1935, 50)

²⁹⁴ Un brano intitolato *Captain Kidd* tratto dal *Tennessee Harmony* di Johnson (1818) è stato incluso in *Shenandoah Harmony* (2012, 48t), su testo attribuito a Elder Hilbard (1792); l'arrangiamento dell'*alto* è di Rachel Wells Hall. Una versione di *Wondrous Love*, incipit: «What wondrous love is this, O my soul, O my soul» è incluso anche nella raccolta di *camp meeting song* intitolata *A General Selection*, di S. Mead (1811).

6, 6, 6, 3, 6, 6, 6, 6, 6, 3.

Wondrous Love (cfr. *The Sacred Harp* 1991, 150)

12, 9, 6, 6, 6, 6, 6, 3.

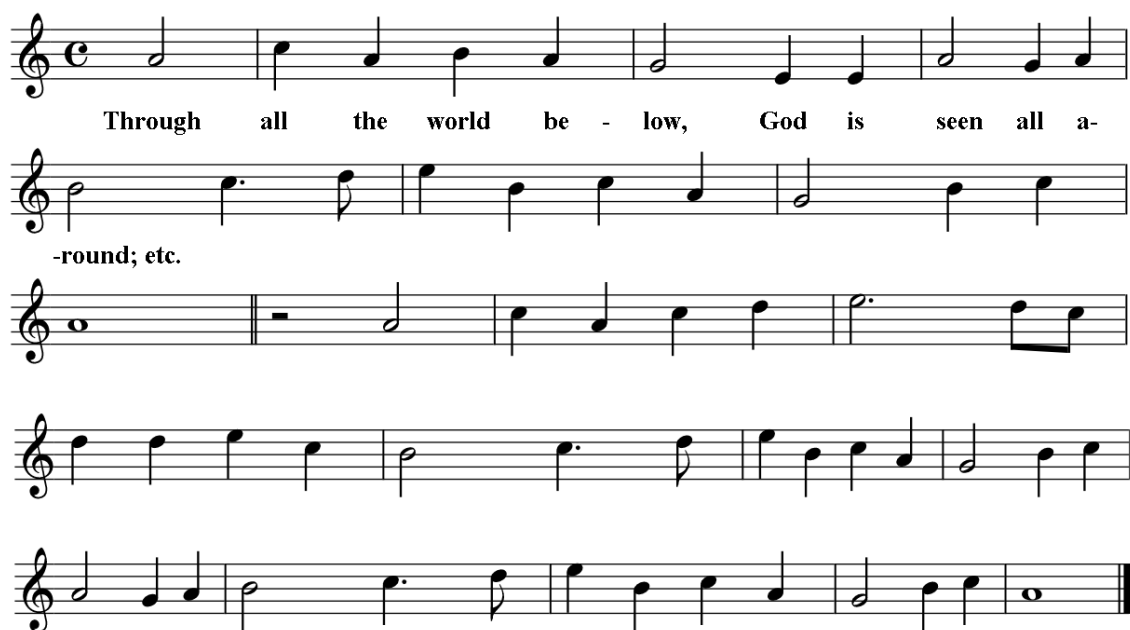
Solemn Thought (cfr. *The Supplement to the Kentucky Harmony* 1825, 66; *The Christian Harmony* 2010, 361)

12. 6, 6, 6, 12, 9.

Through all the world be - low God we see all a -
round, Search hills and val - lies through, There he's
found. In grow - ing fields of corn, The
li - ly and the thorn, The plea - sant and for -
- lorn, All de - clare God is there; In
mea - dows drest in green, There is seen.

111. Trascrizione in “round notes” del *tune* al tenor di *Honor to the hills* (Ingalls 1805, 47).

La versione di *Southern Harmony*, intitolata *Captain Kidd* presenta lo stesso testo, su un *tune* simile:



112. Trascrizione in “round notes” del *tune* al *tenor* di *Captain Kidd* in *The Southern Harmony* (Walker 1835, 50).

Negli anni '40 degli studi approfonditi individuano una famiglia più estesa di *tune* che comprendono alcuni modelli di *ballad* incentrate sulla figura di *Jack Hall*.

Bronson (1942) ha indicato alcune varianti britanniche diffuse in America tramite *broadside*, tra cui *Jack Hall* (cfr. Sharp 1911, 1916), *Samuel Hall* e *Jack the Chimney Sweep*²⁹⁵. Dal punto di vista testuale, l'elemento che ricongiunge tutte queste versioni, compresa *Wondrous Love*, si configura nella ripetizione al secondo verso:

O my name it is Jack Hall

+ *Chimney sweep, chimney sweep* (Jack Hall)

O me name is Captain Kidd

+ *As I sail, as I sail* (Captain Kidd)

What wondrous love is this?

+ *O my soul, o my soul.* (Wondrous Love)

Remember, sinful youth,

²⁹⁵ Cfr. una serie di *broadside* stampate a Londra tra il 1819 e il 1859, in particolare una delle prime, circolata tra il 1819 e il 1844 pubblicata per i tipi di Pitts, J., Roud No. 369, intitolata *Jack the chimney sweep*, incipit: *My name it is Jack All chimney sweep chimney sweep*.
<http://ballads.bodleian.ox.ac.uk/static/images/sheets/05000/02742.gif>

+ *you must die, you must die* (Solemn Thought)

Infine se da un lato le varianti britanniche della *ballad* di Jack Hall condividono questo particolare con la versione di *Captain Kidd* e *Wondrous Love*, d'altra parte gli arrangiamenti in Ingalls e Walker presentano un testo maggiormente riconducibile al modello dei *song of harvest*.



O my name it is Jack Hall chim-ney sweep, chim-ney sweep, O my name it is Jack Hall, chim-ney

sweep. O my name it is Jack Hall, and I've robbed both great and small, And my neck shall pay for

all when I die, when I die, And my neck shall pay for all when I die.

113. Tune della *ballad* di Jack Hall, cfr. Sharp 1911, 4th series, 20-21



What won-drous-love-is this! O, my soul O, my soul! What won-drous-love-is this! O, my soul!

What won-drous-love-is this! That caused the Lord of bliss to bear the dread-ful

curse for my soul, for my soul, To bear the dread-ful curse for my soul.

114. Trascrizione del *tune* al *tenor* di *Wondrous Love*, in *The Sacred Harp* (1991, 159).

Pur non presentando la ripetizione che contraddistingue le altre varianti (*chimney sweep-chimney sweep*; *O, my soul-O, my soul* et al.), le varianti in Ingalls e Walker si configurano nell'ambito dello stesso *tune family* specie per quanto riguarda il carattere

metrico e ritmico nella reiterazione dell'anapesto finale: UU – / UU –.

Prima stanza

The Southern Harmony

Through all the world below,
God is seen all around (6+6)

The Sacred Harp

What wondrous love is this,
O my soul, o my soul (6+6)

Refrain

The Southern Harmony

The growing of the corn,
the lilly and the thorn (6+6)

The Sacred Harp

What wondrous love is this that caused the Lord of bliss. (12)

La maggior parte delle varianti britanniche presentano lo schema metrico 7, 6, 7, 3.

Captain Kidd

O me name is Captain Kidd,
as I sailed, as I sailed (7+6)
O me name is Captain Kidd, as I sailed (7+3)

Jack Hall

O my name it is Jack Hall,
chimney sweep, chimney sweep (7+6)
O my name it is Jack Hall, chimney sweep. (7+3)

Le trascrizioni di *Captain Kidd* svolte da Anne Gilchrist, conservate alla Vaughan Williams Memorial Library (AGG/3/120), rimandano a una collezione di circa trecento canti, pubblicata nel 1889, che includerebbe una variante di 25 versi, per pianoforte e voce (Roud no. 1900, *You captains bold and brave*, cfr. Johnson 1909, 171-173). Nel breve paragrafo introduttivo la studiosa spiega:

Captain Kidd was not named Robert, and was not a pirate,—so say the historians of the latest date in spite of tradition and old songs. His name was William, and he was born in Greenock, Scotland, in 1650. He followed the sea from his youth, and was sent by the British government against pirates. He was finally accused of turning pirate himself, and of murdering one of his men. He landed at Boston, and was arrested by the Governor, and sent to England. There he received a scandalously unfair trial; being allowed no counsel, and no opportunity to send for witnesses or papers, although he stoutly protested his

innocence, and his ability to clear himself from both charges. He was hanged, with nine of his associates, in London, May 24, 1701. The wonderful tales of his treasure, hidden somewhere on the American coast, have gone from lip to lip for more than a century; and every school-boy still feels an impulse, at some time, to start off with spade and pickaxe, in search of the buried gold. Poe's ingenious story of "The Gold Bug" is founded upon his legend. I can learn nothing of the history of the ballad, but it is evidently of English origin.

HARDING B.11 (1849)



JACK THE CHIMNEY SWEEP.

MY name it is Jack All chimneysweep chimney sweep,
O my name it is Jack All chimney sweep;
My name it is Jack All, and rob both great and small,
And my life must pay for all when I die, when I die,
And my life must pay for all when I die.
I furnish'd all my rooms every one, every one,
I furnish'd all my rooms every one;
I furnish'd all my rooms with black brushes and black brooms,
Besides the chimney pot which I stole which I stole.
I sold candles short of weight, that's no joke,
that's no joke,
I sold candles short of weight that's no joke;
I sold candles short of weight and they nap'd me by the sly,
All rogues must have their right so must I, so must I,
All rogues must have their right so must I.
O they told me in the jail where I lay where I lay,
O they told me in the jail where I lay.
They told me in the jail that I should drink no more brown ale,
But I swore I'd never fail 'till I die 'till I die.
O they told me in the hole where I lay where I lay,
They told me in the hole where I lay.
They told me in the hole, that the candles that I stole,
Was to light me to the hole where I lay where I lay,
Was to light me to the hole where I lay.
A going up Holborn hill in a cart, in a cart,
Going up Holborn hill in a cart;
Going up Holborn hill, at St. Giles' had my fill,
And at Tyburn made my will that went hard,
that went hard,
And at Tyburn made my will that went hard.
Now I must leave the cart toll the bell, toll the bell,
Now I must leave the cart toll the bell;
Now I must leave the cart sorrowful broken heart,
And the best of friends must part so farewell,
so farewell,
And the best of friends must part so farewell.

Pitts, Printer, wholesale Toy and Marble warehouse,
6, St. Andrew Street, Seven Dials.

HARVEST HOME.

Come all you merry merry lads and lasses,
Kate and Sue and Nelly too,
We will have a caper on the grass,
Since we are so witty witty grew;
For you lads of hey down derry,
Drink beer as brown as a berry,
Here is good strong beer to drown all care,
For to welcome harvest home, home,
For to welcome harvest home.
Now Nell and Sue they call'd for a dance,
As was agreed upon as there came by chance,
A fiddler on the green, a fiddler on the green;
Then in came little jumping Ben,
With his can of beer so neat and trim,
Here fill your glasses to the brim to welcome
harvest home, home,
To welcome harvest home.
Now the dance being almost o'er,
Why you are out says Nick you lie says Dick,
And the fiddler play'd it wrong says Tom,
And we will have it all o'er again, and we will
have it all o'er again
Then every lad took his lass, and they gently
jogg'd it on the grass,
And away went their tails like a windmill sail,
To welcome our harvest home home,
To welcome our harvest home.

HAL THE WOODMAN.

STAY traveller tarry here to night,
The rain still beats the wind is loud,
The moon too has withdrawn her light,
And gone to sleep behind a cloud.
'Tis seven long miles across the moor,
And should you from our cottage stray
You'll meet I fear no friendly door,
No soul to tell the ready way,
Come dearest Kato the meal prepare,
'His stranger shall partake our best,
A cake and rather be his fare
With ale that make the weary blest.
Approach the hearth there take a place,
And 'till the hour of rest draws nigh,
Of Robin Hood and Chevy Chase,
We'll sing then to our pallets hie.
Had I the means I'd use you well,
'Tis little I have got to boast,
But should you of our cottage tell,
Say Hal the woodman was your host



inches 1 2 3 4 5
cm 1 2 3 4 5

© Bodleian Library

Frame:

02742

A C

115. Riproduzione digitalizzata del *broadside* della *ballad* di *Jack Hall*, conservata presso la Bodleian Library. v. <http://ballads.bodleian.ox.ac.uk/static/images/sheets/05000/02742.gif>

Conclusioni e ripartenze

Interrogarmi sulla pratica odierna del *sacred harp singing* ha significato cercare di guardare la fisionomia della società tenendo conto di questioni che non hanno sempre direttamente a che fare con la geografia culturale, o con teorie dell'appropriazione culturale avanzate di recente per l'interpretazione di fenomeni di questo tipo (cfr. Lueck 2017).

Certamente la percezione iniziale che ho avuto della comunità globale dei *sacred harp singer* è stata quella di un gruppo molto vasto di persone sparse nel mondo, ciascuna delle quali mi pareva riponesse nella pratica musicale i propri desideri e aspirazioni per mettersi in connessione ad altri individui spesso non appartenenti al proprio gruppo sociale di origine (mi riferisco ai rapporti derivati dalla famiglia, dalle amicizie e dalle conoscenze che si sviluppano nel corso di una vita). Tuttavia, durante la ricerca ho constatato come in realtà, attraverso la pratica musicale, questo desiderio coesista con una forte volontà di accrescere legami volti anche al rafforzamento e al consolidamento del proprio gruppo locale: creare una realtà che rappresenti il punto di partenza per un approdo al mondo e il “porto sicuro” presso cui tornare ogni volta che si compie un'esperienza al di fuori della propria comunità. Il fenomeno attuale, perciò, è molto complesso poiché si sviluppa su diversi piani: da un lato, infatti, esiste un regolare e durevole rapporto tra persone che si sentono al contempo parte del proprio gruppo e protagonisti in una realtà di tipo transnazionale. Talvolta, in questo costante rapporto “a più parti”, è molto difficile distinguere con chiarezza la qualità dei legami costruiti sulla base di incontri sporadici da quei vincoli che si originano nella persistenza dei *singing* che hanno luogo assiduamente in spazi fisici e virtuali comuni. Non è detto, perciò, che l'assiduità degli incontri locali sia garanzia dello sviluppo di relazioni interpersonali più complesse e durature o che il grado di conoscenza e di competenze acquisite in seno alla propria comunità sia più elevato rispetto al tipo di esperienze maturate attraverso la partecipazione, meno frequente, a incontri di carattere internazionale. Al contrario, infatti, molte persone sono fortemente legate tra loro pur vivendo in posti lontani o incontrandosi dal vivo solo poche volte l'anno, e vivono la pratica quotidianamente anche in autonomia, seguendo un sentire personale. Un caso emblematico e recente, come ho già scritto, è rappresentato dalla progettazione del *tunebook* intitolato *The Shenandoah Harmony*, redatto per volontà di un piccolo gruppo di cantanti ed esperti

residenti in varie località e perciò non appartenenti né vincolate allo stesso ambiente culturale, in senso stretto. La creazione, in questo caso, dell'oggetto-libro continua a essere un pretesto per la messa a punto di incontri di vario tipo, che vanno dalla discussione virtuale alla corrispondenza, dall'organizzazione di incontri finalizzati a revisione e scrittura alla costituzione *ex novo* di ulteriori comunità musicali. Nel caso di *The Shenandoah Harmony*, come pure in altre circostanze, l'intero processo di ricerca, studio e diffusione delle musiche che ho esposto variamente in questa tesi (e di molte altre esistenti di cui non ho potuto parlare) è esso stesso parte integrante della tradizione, poiché reitera quell'antica relazione fra l'esperto maestro di musica arrangiatore e compilatore – colui o colei che promuove il repertorio e tramanda le proprie conoscenze – e l'allievo, ossia il ricevente che ne assorbe il portato culturale, ritrasmettendolo a sua volta nel circuito dei *singing*.

La ricorrenza di questo tipo di relazione è il motivo che mi ha incoraggiata a indagare più approfonditamente proprio il libro. Quest'ultimo, come ho già spiegato a più riprese, oltre a essere elemento e “presenza” fondamentale in ogni *singing*, a prescindere dal grado di conoscenza delle musiche in esso contenute, rappresenta una vera e propria bussola nel mare della musica sacra di tradizione per chi vi naviga quotidianamente. Sin dalle prime pagine di ogni *tunebook* di cui ho preso visione, risulta infatti evidente l'importanza assunta dal rapporto maestro/allievo che non a caso è riproposto in ciascuno di essi attraverso la redazione dei *rudiments of music*, a ribadirne l'essenzialità. La presenza del libro durante i *singing* è simbolo stesso della relazione che si crea tra esperto e principiante. Attraverso di esso i protagonisti del *sacred harp* a ogni livello dialogano intorno alla musica che praticano, attivando un motore che spinge la maggior parte dei cantanti a indagare il repertorio per ricercare ulteriori connessioni ad altre situazioni (reali o immaginate, storiche, collettive o individuali) o a pratiche analoghe di canto collettivo. Questo impulso è il traino del *sacred harp singing* in quanto fenomeno musicale. Per il valore simbolico e per quello formativo che i *tunebook* hanno avuto e continuano ad avere, e nel caso specifico di *The Sacred Harp* (1991), ho ritenuto necessario perciò organizzare la lunga parte storico-musicale (capp. 5-7) tentando quanto più precisamente di chiarire in che modo e attraverso quali persone si sia formato un repertorio permeabile e disseminato in molte altre tradizioni musicali (non soltanto di carattere sacro), in quali situazioni e attraverso quali dinamiche e comportamenti sociali. Tale repertorio, infatti, è solo in apparenza “immutabile”: lo stesso George Pullen Jackson nel suo ambiente di ricerca, quasi cento anni fa, ha messo

in evidenza proprio la reiterazione del rapporto esperto/principiante, parlando a proposito del riutilizzo di materiali preesistenti in *The Kentucky Harmony* di Ananias Davisson che, non a caso, è stato il *tunebook* di riferimento del gruppo dei *makers of the Shenandoah Harmony*, duecento anni dopo. Jackson ha specificato molto chiaramente che, pur trattandosi di un corpus fisso e generalmente dato per scontato, fondato sui “salmi immutabili” e per questo motivo considerati non individuali nella fonte (cfr. Jackson 1933, 29-30), il *tunebook* abbia rappresentato un veicolo per esplorare e rielaborare le musiche e nel processo di conoscenza e pratica di queste musiche i protagonisti abbiano tenuto conto allo stesso modo sia della tradizione scritta, sia dei fatti musicali che man mano emergevano nell'ambito della pratica esecutiva, pertinenti perciò alla sfera della trasmissione orale di questi canti. Emblematicamente, e non a caso, oggi i protagonisti scelgono di utilizzare le statistiche per monitorare le esecuzioni, da un punto di vista quantitativo, ed essere così pienamente coscienti e informati di ciò che accade nel contesto dei *singing*. Attraverso la statistica gli stessi cantanti osservano la mutevolezza delle preferenze e quindi le scelte di persone e gruppi compiute nel tempo: tali preferenze possono dipendere da questioni non necessariamente legate al linguaggio e alla grammatica musicale in senso stretto e in ogni caso devono considerarsi parte del pensiero musicale ed evidenza di costante cambiamento.²⁹⁶

Questo, in estrema sintesi, il motivo principale che mi ha spinto ad addentrarmi nel testo, *The Sacred Harp*, tentando di ricostruire attraverso le fonti scritte una varietà di pratiche musicali che trovano pieno fondamento anche (se non in certi casi unicamente) nella tradizione orale. Questa ricostruzione, è bene dirlo, è stata possibile grazie alla digitalizzazione di una enorme quantità di volumi (tra manoscritti ed edizioni a stampa) e la messa in rete di un patrimonio editoriale e sonoro senza pari. Molti, infatti, sono gli archivi online che mettono a disposizione testi sette-ottocenteschi – i quali di fatto rappresentano la genesi della tradizione scritta –, le riproduzioni delle prime incisioni compiute tra gli anni '20 e '30 del secolo scorso e le registrazioni sul campo svolte negli anni '40/'50 (mi riferisco in modo particolare a quelle prodotte a Fyffe, Alabama, da Alan Lomax e attualmente disponibili sul sito ufficiale dell'Association for Cultural

²⁹⁶ Ho già discusso delle statistiche, cfr. *infra*, p. 51. Emblematica, durante il periodo di chiusura forzata dovuta alla pandemia da Coronavirus, la proposta da parte del gruppo di Cork di registrare nei propri *minutes* un solo canto, ogni settimana: Akin (*The Sacred Harp* 1991, 472); la conseguenza, negli anni seguenti, sarà che di fatto, sulla carta, questo brano risulterà il più eseguito e il preferito di quella comunità, relativamente agli anni 2020 e 2021.

Equity). Tuttavia, la grande diffusione di questo patrimonio non è mai stata riunita esplicitamente in relazione al fenomeno del *sacred harp singing*. Per comporre un quadro unitario, in cui sia presente ogni possibile riferimento a fonti di vario tipo, ho dovuto consultare archivi di natura e con scopi diversi, non sempre chiaramente indicizzati in rete: in questo senso, non esiste un archivio pertinente al fenomeno specifico del Sacred Harp che veda riunito chiaramente tutto il materiale (storico e contemporaneo, quindi multimediale).

Tornando alle persone e ricollegandole a quest'ultimo aspetto, mi tocca mettere in evidenza l'assiduità con cui i protagonisti incontrati, e con cui ho dialogato nel corso di questi tre anni, praticano la musica come fatto quotidiano e come parte integrante della propria vita, sia nell'ambito dei *sacred harp singing* sia in altre occasioni che li vedano coinvolti a livello individuale o insieme ad altri cantanti e musicisti. La disponibilità di poter reperire moltissimi *tunebook* online – specialmente negli ultimi dieci anni – ha garantito soprattutto agli stessi protagonisti del movimento la possibilità di indagare più approfonditamente la storia del movimento attraverso la diffusione e trasmissione della musica, consentendo a chiunque sia di farsi una propria idea, sia di utilizzare questi documenti come fonte di sapere e, al tempo stesso, come espediente per ulteriori pratiche musicali estranee al circuito dei *big singing*, ma gradualmente inglobate, in vari modi, nell'ambito dei *regular singing*.

La partecipazione agli incontri, quindi, ha rappresentato per me lo strumento più efficace con cui analizzare varie situazioni, rapportarmi a persone diverse per carpire da vicino il tipo di esperienze che si generano all'interno di alcuni gruppi locali e comprendere in che modo queste affluiscano in uno scenario transnazionale. Molte questioni dibattute in tempi recenti da vari studiosi di sociologia si legano a problematiche e temi aperti sul fronte dell'identità, in generale, e, nello specifico, dell'identità musicale del “rural South” e del rapporto tra questa e l’“urban North”; un po' meno, invece, si esprimono su ciò riguarda argomentazioni sull'identità di genere e sulle minoranze culturali nel contesto globale (una fra tante, la quasi totale assenza, nei *singing* transnazionali, di persone non caucasiche e, in particolare, di afroamericani che pure praticano il *sacred harp* da molte generazioni). Di fatto, esistono alcuni gruppi nel panorama generale del movimento che rappresentano realtà uniche sotto tanti profili, alcuni tra questi mostrano una maggiore propensione a includere nuovi elementi, a espandersi e inglobare novità, mentre in altri casi ci sono comunità più caute e riservate, specialmente nel contesto di una quotidiana esposizione mediatica (forse per motivi di

carattere sociale o semplicemente perché i protagonisti di questi gruppi agiscono perlopiù al di fuori dell'ambiente informatico-virtuale). Kiri Miller ha toccato alcuni di questi temi (identità, geografie culturali, minoranze, in America), in rapporto all'opposizione fra “traditional singers” e “newcomers” (cioè tra chi è nato e cresciuto nell'ambiente delle *singing family* – a prescindere se pratici o meno il *sacred harp* – e chi giunge al movimento in età adulta), presentando diversi punti di vista da cui osservare la continuità e l'espansione di questa tradizione musicale in America. Primo fra tutti, quello degli esponenti delle comunità dei “Southern traditional singers”. Nella trattazione, Miller si sofferma sulle forme discriminatorie nei riguardi dei cosiddetti *hillbilly* o *redneck*, da parte degli americani del nord. Il termine *redneck* in particolare è riferito in modo dispregiativo agli abitanti di alcuni territori a vocazione rurale, nel sud, un luogo comune con cui vengono distinti dal resto dei bianchi d'America per espressioni e modi di fare ritenuti grezzi, per l'accento considerato sgraziato, per l'abbigliamento e altre consuetudini pensate (o immaginate) negativamente; in particolare Miller fa riferimento a un bias comune fra gli americani del nord per cui la società del sud sia composta prevalentemente da bigotti poco inclini a considerare aspetti della vita diversi dai propri, intolleranti etc... (cfr. Miller 2008, 38-40).²⁹⁷ In questo senso, spiega la studiosa, la tendenza a voler preservare alcuni tratti peculiari (musicali e culturali) del Sacred Harp da parte di alcune comunità del sud, è una specie di meccanismo di difesa, espresso anche attraverso manifestazioni di orgoglio, con cui rivendicare la proprietà esclusiva di una tradizione musicale.

Sempre Miller, in secondo luogo, presenta il punto di osservazione di chi apparterrebbe alle cosiddette “diasporic communities”, una definizione da lei stessa elaborata, in riferimento al Sacred Harp, che, in modo controverso, identificherebbe una parte dei “Northern enthusiasts” come urbani, moderni, democratici (contrariamente ai

²⁹⁷ Miller spiega molto bene questo punto, portando un esempio concreto: «In Sacred Harp circles the Southern accent has become a strategic resource, a mark of authenticity and authority. All “traditional singers” have Southern accents, and such singers are revered as keepers of sacred musical and spiritual wisdom. Thus one encounters Northern singers who affect a Southern accent as part of “traditional Sacred Harp style,” not only when singing but also when calling out page numbers or intoning “Good” at the close of a hymn. This acquired Southern accent is a source of guilt, embarrassment, or irritation for some singers. One survey respondent, a young man who had been singing in Chicago for a few years, related that “I used to (maybe I still do) sing with a bit of a Southern accent, which is partly from learning to sing from people singing that way, I guess, but I think it has also been a way of distancing myself from what I'm singing, so that it isn't really me that's singing the song (though I still vicariously get a certain relief from doing it).” This singer suggests that the distancing effect of his acquired accent connotes dishonesty, or even a betrayal of singers with “standard Christian beliefs” (to whom he referred elsewhere). Even though he picked up the accent through the usually lauded medium of oral tradition, he views it as a kind of disguise, a symbol of insincere role-playing.» (Miller 2008, 40).

“Southerners”, considerati perlopiù di stampo repubblicano), cfr. Nekola, Wagner 2015, 128:

(...) Miller justifies the use of the term “diaspora” through the display of such strongly held and perpetuated traits of the tradition, including an affinity for the American South. Miller cites “persistent nostalgia, divided loyalties, and anxieties about assimilation”, even without a descent-based connection to the region (2008, 29-30). She separates her use of the term from a traditional definition of diaspora, which implies a community with familial and cultural ties, forced by violence or economic need to live away from their homeland. (...) Mark Slobin also responds to the slippery use of the term by current social scientists, commenting that “diaspora studies often asserts that there's something new going on,” and that “what is, perhaps, new is the level of self-consciousness, interconnectedness, and political awareness with which populations, “homelands,” nation-states, and transnational structures interact, made much easier by recent technological shifts and the chance for everyday multisitedness” (2011, 100). Thus, the term “diaspora” and its manifestation in community consciousness can describe the affinity and interaction between dispersed Sacred Harp singers in contemporary multi-sited contexts.

Molti esponenti della cosiddetta “diaspora”, secondo Miller, immaginano i “Southerners” come punti di riferimento esclusivi della tradizione del Sacred Harp, nella convinzione che ciò che dicono ed esprimono durante un *singing* rappresenti il lato più “autentico” del movimento – più di quanto farebbe qualsiasi altro esperto estraneo a quel contesto specifico. Nell'esperienza di Miller, alcuni membri delle comunità “in diaspora” replicherebbero consuetudini e ricalcherebbero accenti che caratterizzano il linguaggio verbale e musicale dei “Southerners” (spesso col disappunto di questi ultimi), nella convinzione che ciò possa rappresentare la chiave d'ingresso nella tradizione. Ancora, però, ci sarebbe un altro punto di vista, quello di chi, pur facendo parte, in teoria, delle cosiddette “comunità in diaspora”, manterrebbe una certa distanza da tali atteggiamenti, evidenziando al contrario la propria appartenenza a comunità urbane, aperte, inclusive. La teoria della “diaspora” del Sacred Harp, già accennata nel cap. 1 e dibattuta ultimamente in ambito storico (Pappas 2013) ed etnografico (cfr. Miller 2004; Lueck 2017; Karlsberg, Dunn 2018), può essere riconsiderata alla luce di altri concetti che a essa si legano in qualche modo, dal momento che prima ancora della sua teorizzazione generale, negli anni '90 (cfr. Safran 1991), sono emerse altre riflessioni, sulle comunità immaginate (Anderson 2006 [1983]), sull'invenzione della tradizione (Hobsbawn 1983) e sull'idea di nazione estesa oltre le definizioni geopolitiche (Tölölyan 1991), che consentirebbero di inglobare ulteriori punti di vista da cui osservare l'origine e lo sviluppo di fenomeni transnazionali e transculturali di questo tipo, ampliando, di fatto il terreno di indagine. Un altro punto di osservazione

efficace, e alternativo a quello espresso dalla rappresentazione di comunità diasporiche, è nell'idea di strategia individuale nel processo di transculturazione, contrapposta a quella dell'appropriazione culturale da parte di comunità estranee a una specifica tradizione locale (Schneider 2011, 13):

I concetti di ibridazione, creolizzazione, transculturazione e altri dello stesso tipo si concentrano più genericamente sulle mescolanze di pratiche culturali differenti che si producono nelle società e nei gruppi di individui, ma rivolgono una minor attenzione alle strategie individuali.

È stimolante pensare le culture «come sistemi aperti nei quali gli attori individuali negoziano l'accesso e trafficano con elementi simbolici che non possiedono significati fissi» e, quindi, dove anche le singole persone possono diventare “punti nodali” e chiavi di accesso a una determinata cultura (Hannerz 1996, 39-42, in Schneider 2011, 13-14). In questo senso, il movimento del Sacred Harp in Europa è emblematico per le modalità con cui è stata negoziata questa cultura musicale, dove anche l'influenza di una sola persona (come, d'altronde, è successo) ha rappresentato il punto di contatto fra due o più contesti diversi, e si è dimostrata ugualmente efficace per la trasmissione, la continuità e la caratterizzazione della tradizione. Il gruppo di Cork si vuole identificare (ed è di fatto identificato) per il suo “sound”, anche il “Poland Style” è riconosciuto ormai a livello transnazionale; nel Regno Unito le piccole e grandi comunità approfondiscono altri repertori di *shape note music*, oltre *The Sacred Harp* (negli *Shenandoah singing* di Edimburgo e Brighton, e nelle esplorazioni collettive di *The Christian Harmony* in gruppi attivi prevalentemente nella capitale), mentre nei *regular singing* in Germania si discutono insieme alcune questioni di carattere filologico, si esprimono le proprie preferenze e si ricreano i propri repertori attingendo alle numerose fonti secondarie disponibili anche grazie alla loro digitalizzazione e diffusione in internet («For example, german singers have collected nineteenth century volumes of german-language shape-note tunes, published contemporaneously to *The Sacred Harp* in Pennsylvania for use in Mennonite communities», Nekola, Wagner 2015, 134). Ciascun gruppo, in sostanza, tende a differenziarsi e definirsi attraverso scelte di carattere musicale, performativo ed extramusicale nate dall'impulso di un singolo o di poche persone, oppure da preferenze che riflettono la volontà dei (e l'accordo tra i) vari partecipanti di una comunità locale. Queste scelte si possono ricondurre anche al peculiare rapporto che ciascuna di esse crea e instaura fra la propria dimensione espressiva e la scrittura, attraverso pratiche orali locali (in cui si pensa insieme e insieme si costruisce l'identità del proprio

gruppo),²⁹⁸ e scambi transnazionali che, in ultimo, rappresentano il principale scenario dell'amalgama di tutte queste specificità.

²⁹⁸ Un esempio emblematico riguarda l'adozione di diversi canoni e modi esecutivi da parte dei Wiregrass Sacred Harp, i quali hanno sviluppato una pratica esclusiva del *sacred harp singing*: «They sing while standing, instead of sitting; they do not sing in the square formation, but use instead a chorus-style arrangement; they do not use the customary dance-like leading style which they call “walking their time,” instead the leader remains still, in one place, and faces the audience not the singers; they do not rotate leaders, instead the group has a named director (...) who leads all the songs; they do not use the highly ornamented singing style normally found in black Sacred Harp singing, but sing th music fairly “straight; and there is little of the call-and-response give and take that characterized traditional black Sacred Harp style. For the Wiregrass Singers are not performing the music as participants in a sing with fifty to one hundred other people of their own community's social and religious milieu. Instead they are performing as a group of ten to fifteen singers who are providing concert entertainment for nonparticipating audiences of people from outside the tradition, usually on a raised stage and often under special lights and with microphone amplification. (...)”» (cfr. Hart, Ferris 2008, 77-78)

Documenti sonori

(Regular singing; all-day singing; singing lesson; convention)

1 giugno 2019, Roma (Italia). “Rome Singing”, Sala istituzionale del Collegio di Sant'Isidoro degli Irlandesi.

Dermot Peel *Exhortation* 171, 0'00"-03'22"
Hugh McKenna *Africa* 178, 03'22"-06'51"
Niamh Madigan *Protection (first)* 187, 06'51"- 9'43"
Ailish McMahon *Clamanda*, 42, 9'43"-12'27"
Desmond O'Flynn , *Gospel Trumpet*, 99, 12'27"-16'34"
Ewa Lichnerowicz, *Eternal Praise*, 377, 16'35"-22'06"
Claire Lacombe *Wayfaring Stranger*, 457, 22'06"-25'50"
Delia Dattilo *Redemption*, 480, 25'50"-28'53"
Dermot Murray *Detroit*, 39t, 28'53"-31'02"
Fratello di Dermot Murray, *Idumea*, 47b 31'02"-35'09"
Dermot Peel *Mear*, 49b, 35'09"-40'00"

~

23 agosto 2019, Dublino (Irlanda). Sacred Harp Singers of Dublin, *regular singing*; Sala del FriaryCenter, Cook Street, *fasola singing*.

348t *Ainslie*, (Dermot e Niamh) 0'00"-2'29"
348b *Fleeting Days* (Dermot e Niamh) 2'29"-6'45"
143 *Pleyel's Hymn (First)* (Dermot, Niamh, me) 6'55"-12'01"
Conversazioni e commenti sul brano 12'30"-12'48"
330b *Fellowship* 12'48"-16'12"
Conversazioni 16'12"-17'00"
324 *North Port* 17'00"-21'00"
Conversazioni 21'00"-21'13"
81t *Beach Spring* (Stephanie) 21'13"-28'03"
217 *Ballstown* 28'03"- 31'03"
290 *Victoria* (Niamh) 31'03"-35'59"
294 *Rocky Road* (Delia Dattilo) 36'00"-40'06"
Conversazioni 40'06"-41'00"
142 *Stratfield* 41'00"- 43'26"
31t *Ninety-Third Psalm* 43'26"-47'26"
Conversazioni 47'26"-47'59"
154 *Rest for the Weary* 47'59"-51'00"
227 *Ode on Life's Journey* 51'00"-54'43"

42 *Clamanda* 54'43"-57'30"
 133 *Hebrew Children* 57'30"-1h 00'09"
 Conversazioni 1h 00'09"-1h 01'02"
 505 *Where Ceaseless Ages Roll* (Stephanie Malpass) 1h 01'02"-1h 05'49"
 504 *Wood Street* 1h 05'49"-1h 09'30"
 Pausa 1h09'30"- 1h 32'32"
 203 *Florida* (Niamh Madigan, Vila) 1h 32'32"-1h 35'13"
 Dialoghi 1h 35'13"-1h 36'12"
 Dialoghi; 209 *Evening Shade* 1h 36'12"-1h 41'55"
 Considerazioni sul brano 1h 41'55"-1h 42'28"
 171 *Exhortation (First)* (Delia Dattilo) 1h 42'28"-1h 45'49"
 Considerazioni sul brano 1h 45'49"-1h 46'44"
 272 *Exhortation (Second)* (Dermot Peel) 1h 46'44"-1h 49'08"
 Considerazioni sul brano 1h 49'08"-1h 50'39"
 410t *The Dying Californian* (Stephanie Malpass) 1h 50'39"-1h 53'15"
 Considerazioni sul brano 1h 53'15"-1h 53'42"
 Dialoghi 1h 53'42"-1h 54'53"
 236 *Easter Anthem* 1h 54'53"-1h 58'50"
 Considerazioni sul brano 1h 58'50"-1h 59'23"
 385t *Fight On* (Vila) 1h 59'23"- 2h 01'53"
 335 *Return Again* (Stephanie Malpass) 2h 01'53"-2h 04'36"
 Saluti 2h 04'36"-2h 06'31"

~

24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (*fasola singing*). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's.

Chairman: Ross Harbison; Vice Chairman: Michael Walker; Secretary: Amanda Parkes

Prima sessione

31t *Ninety-Third Psalm*, leader: Michael Walker 2'30"- 4'54"
 88b *Mount Zion (Second)*, leader: Amanda Parkes 5'00"- 6'29"
 30t *Love Divine*, leader: Colleen Jones 6'29"-7'55"
 30b *Prospect*, leader: Kevin Kennedy 7'56"-9'26"
 35 *Saints Bound for Heaven*, leader: Katie Ahern 9'-26"-10'59"
 442 *New Jordan*, leader: Dermot Peel 10'59"-13'31"
 330b *Fellowship*, leader: Niamh Madigan 13'31"- 15'01"
 410b *Mutual Love*, leader: Kevin Beirne 15'02"-17'14"
 106 *Ecstasy*, leader: Laurie Skelton 17'14"-18'46"
 47t *Primeroose*, leader: Desmond O'Flynn 18'46"-20'28"
 27 *Bethel*, leader: Kate Kirwan 20'28"-22'42"

217 *Ballstown*, leader: Bernhard Rauch 22'42"- 24'27"
 65 *Sweet Prospect*, leader: Ailish McMahon, 24'27"-26'53"
 272 *Exhortation*, leader: Edwin Macadam 26'53"- 28'41"
 133 *Hebrew Children*, leader: Brenda Harvey 28'41"-30'10"
 67 *Columbus*, leader: Matthew Parkinson 30'10"-32'23"
 68t *Salem*, leader: Derek Buckland 32'23"-34'56"
 77t *The Child of Grace*, leader: Aislin Ahern 34'56"-36'50"
 454 *The Better Land*, leader: Judy Whiting 36'50"-39'20"
 95b *Vernon*, leader: Aaron Kahn 39'20"-41'30"
 447 *Wondrous Cross*, leader: Joanna Bennett 41'30"-44'08"
 268 *David's Lamentation*, leader: Ger Wolfe 44'08"-47'11"
 505 *Where Ceaseless Ages Roll* , leader: Stephanie Malpass 47'11"- 49'28".

Seconda sessione

182 *Newburgh*, leader: Kevin Kennedy 0'00"-1'40"
 32t *Corinth*, leader Nigel Bowley 1'41"-3'12"
 148 *Jefferson*, leader: Laurie Skelton 3'12"-4'58"
 101b *Holy City*, leader: Áine Uí Cheallaigh 4'59"-7'02"
 296 *Sardinia*, leader: Chris Brown 7'02"-9'43"
 349 *A Cross For Me*, leader: Dorothy Robinson 9'43"-11'44"
 280 *Westford*, leader: Sheila Girling Macadam 11'44"-14'56"
 411 *Morning Prayer*, leader: Jeri Segal 14'56"-17'40"
 425 *Golden Streets*, leader: Claire Lacombe O' Flynn 17'40"-19'53"
 173 *Phoebus*, leader: Dara Desmond 19'53"-22'08"
 315 *Immensity* leader, Vicky Elliott 22'08"-23'49"
 553 *Anthem on the Beginning*, leader: Aislinn Ahern 23'49"-29'48"
 369 *Send a Blessing*, leader: Michael Walker 29'48"-33'15"
 227 *Ode On Life's Journey*, leader: Niamh Madigan 33'15"-36'22"
 125 *Expression*, leader: Derek Buckland 36'22"-39'05"
 432 *Cheves*, leader: Colleen Jones 39'05"- 41'18"
 496 *The Rock That Is Higher Than I*, leader: Dermot Peel 41'18"-43'44"
 375 *Love the Lord*, leader: Kate Kirman 43'44"-45'49"
 504 *Wood Street*, leader: Aaron Kahn 45'49"-48'35"
 345b *I'm On My Journey Home*, leader: Joanna Bennett 48'35"-50'00"
 372 *Rockport*, leader: Edwin Macadam 50'00"-53'41"
 29t *Fairfield*, leader: Brenda Harvey 53'41"-55'01"

Terza sessione

562 *Infinite Delight*, leader: Mike Morrisroe (incompleta) 0'00"-1'05"
 320 *Funeral Anthem*, leader: Sheila Girling Macadam 1'05"-2'59"
 350 *Nativity*, leader: Rosalind Woods 3'00"-5'31"

506 *The Ark*, leader: Dorothy Robinson 5'31"-7'14"
 448t *Consecration*, leader: Jeri Segal 7'14"-10'15"
 208 *Traveling On* , leader: Judy Whiting 10'15"-11'54"
 142 *Stratfield* , leader: Sinéad Hanrahan 11'54"- 13'38"
 458 *Friendship*, leader: Nigel Bowley 13'39"-15'32"
 269 *Bear Creek*, leader: Katie Ahern 15'33"- 17'54"
 517 *Mars Hill*, leader: Chris Brown 17'54"-19'28"
 203 *Florida* , leader: Stephanie Malpass 19'28"-21'16"
 528 *Showers of Blessings*, leader: Ross Harbison 21'16"-23'40"
 236 *Easter Anthem*, leader: Edwin Macadam (23'40") 24'09"-27'16"
 270 *Confidence*, leader: Joanna Bennett 27'16"-28'42"
 116 *Union*, leader: Derek Buckland 28'42"- 31'14".
 500 *Living Hope*, leader: Ailish McMahon 31'15"-33'03"
 126 *Babel's Stream*, leader: Áine Uí Cheallaigh 33'03"- 34'43"
 274t *The Golden Harp*, leader: Aaron Kahn 34'43"-36'48"
 214 *Repetance*, leader: Dara Desmond 36'48"-38'43"
 324 *North Port*, leader: Brenda Harvey 38'43"-40'16"
 569b *Sacred Throne* , leader: Ger Wolfe 40'16"-44'23"

Quarta sessione

148 *Jefferson*, leader: Desmond O'Flynn (incompleto) 0'00"-1'17"
 339 *When I Am Gone*, leader: Bernhard Rauch 1'17"-3'57"
 51 *My Home*, leader: Sheila Girling Macadam 3'57"-5'46"
 52b *Charlestown*, leader: Matthew Parkinson 5'46"-7'13"
 43 *Primrose Hill*, leader: Judy Whiting 7'13"-10'31"
 360 *The Royal Band*, leader: Michael Walker 10'31"-12'51"
 49t *Old Hundred*, leader: Nathaniel Volfango 12'51"-14'35"
 456 *Sacred Mount*, leader: Dorothy Robinson 14'35"-17'10"
 263 *Doddridge*, leader: Kevin Kennedy 17'10"-20'53"
 209 *Evening Shade*, leader: Aislinn Ahern 20'53"-22'47"
 344 *Rainbow*, leader: Rosalind Woods 22'47"-25'07"
 503 *Lloyd*, leader: Nigel Bowley 25'07"-27'17"
 481 *Novakoski*, leader: Stephanie Malpass 27'17"-30'37"
 176t *Ragan*, leader: Chris Brown 30'37"-32'35"
 38t *Winter*, leader: Colleen Jones 32'35"-34'30"
 348t *Ainslie*, leader: Vicki Elliott 34'30"-36'26'
 42 *Clamanda*, leader: Ailish McMahon 36'26"-38'03"
 368 *Stony Point*, leader: Dara Desmond 38'03"-39'55"
 103 *Animation*, leader: Niamh Madigan 39'55"-41'53"
 455 *Soar Away*, leader: Dermot Peel 41'53"-45'13"
 340 *Odem (Second)*, leader: Katie Ahern 45'13"-47'05"

Ringraziamenti, *closing song* 471 *The Savior's Name*, leader: Ross Harbison; *Closing prayer*, Áine Uí Cheallaigh; Presentazione dei singing futuri 47'05"-57'24"
Kevin Kennedy (Cork Sacred Harp singer), 472 *Akin*. 57'24"-1h01'19"

~

28 agosto 2019, Dublino (Irlanda). “All Shapes” singing lesson di John O'Flynn e regular fasola singing, Friary Center, Cook Street

Conversazioni informali 0'00"-1'43"
Doremi singing e dialogo sul sistema *seven-shape* 1'43"-5'51"
143 *Pleyel's Hymn* (Desmond O'Flynn) e discussione del brano 5'51"-9'51"
142 *Stratfield* (Delia Dattilo) 9'51"-12'00"
276 *Bridgewater* (Claire Lacombe) 12'00"-14'58"
Discussione del brano precedente 14'58"-15'21"
209 *Evening Shade* (John O'Flynn) 15'21"- 18'01"
conversazioni informali 18'01"-20'22"
347 *Christian Farewell* (Dermot Peel) 20'22"-23'42"
Conversazione sul brano e altri dialoghi 23'42"-25'00"
48t *Devotion* (Stephanie Malpass) 25'00"-28'37"
Dialoghi informali 28'37"-29'21"

~

30 agosto 2019, Dublino (Irlanda). Regular singing Sacred Harp Singers of Dublin, Sala del FriaryCenter, Cook Street

Conversazioni informali sul tema dei *singing trip* 0'00"-13'13"
354b *Happy Land* (Dermot Peel) 13'13"-15'26"
47b *Idumea* (Stephanie Malpass?) 15'26"-19'46"
Considerazioni e dialogo sul brano 19'46"-22'53"
65 *Sweet Prospect* (Ailish McMahon) 22'53"-25'31"
46 *Let Us Sing* (Delia Dattilo) 25'31"-28'35"
Conversazioni informali 28'35"-30'33"
154 *Rest For The Weary* (Niamh Madigan) 30'33"-32'35"
Dialoghi informali 32'35"-34'23"
37b *Liverpool* (Stephanie Malpass) 34'23"-36'08"
39t *Detroit* (Dermot Murray) 36'08"-39'09"
280 *Westford* (Dermot Peel) 39'09"-43'09" (interrotto)

~

24 Ottobre 2019, Londra (Regno Unito). Regular ‘Christian Harmony’ singing

(doremi) | St Mary's, Primrose Hill.

Prima sessione

67t *Peterboro*, 2'27"-4'45"
73b *Downs*, 4'45"-6'52"
310b *Weary Sinner*, 6'52"-8'50"
117 *Angel Band*, 8'50"-12'30"
109 *Not Made With Hands*, 12'30"-15'30"
458 *Rolland*, 15'30"-18'57"
88 *Pisgah*, 18'57"-21'53"
412b *Colchester*, 21'53"-25'40"
91 *There Is A Fountain*, 25'40"-29'27"
65b *The Golden Hill*, 29'27"-32'51"
343 *Tell The Story*, 32'51"-36'48"
342 *Blest Morn*, 36'48"-40'05"
210t *Old Hundred*, 40'05"-42'09"
64 *Youthful Blessings*, 42'09"-44'32"
142 *The Solid Rock*, 44'32"-47'06"
164b *The Pilgrim's Song*, 47'06"-49'05"
216t *O, Save*, 49'05"-51'08"
55b *Idumea*, 51'08"-53'49"
136 *Sherburne*, 53'49"-55'47"
253 *Is It Far?*, 55'47"-59'06"

Seconda sessione

485 *Quito*, 0'00"-3'42"
261t *Come Thou Fount*, 3'42"-7'00"
546b *Oak Grove*, 7'00"-10'03"
473 *Bartholday*, 10'03"-13'08"
547 *Higher Ground*, 13'08"-16'01"
168b *Sunrise*, 16'01"-19'19"
288 *Morris*, 19'19"-21'40"
268 *Come Ye To The Waters*, 21'40"-24'40"
72t *Jordan*, 24'40"-26'33"
495 *The Sailor's Home*, 26'33"-30'54"
401t *Tillotson*, 30'54"-34'18" (psalm-tune)
conversazioni finali 34'18"-39'34"

~

25 Ottobre 2019, Londra (Regno Unito). *Singing Lesson*, Michael Walker, prima parte (*fasola singing*) | St Mary's, Primrose Hill.

Introduzione alle figure di Sarah Lancaster e Ruth Denson Edwards 0'00"-1'12"
 111b *To Die No More*, leader: Michael Walker. 1'12"-3'06"
 Introduzione alle figure di Sarah Lancaster e Ruth Denson Edwards 3'06"-5'24"
 460 *Sardis* (musica: Sarah Lancaster), leader: Michael Walker 5'52"-7'16"
 Focus su Sarah Lancaster e altre *alto* 7'16"-8'26"
 543 *Thou Art God* (musica: Ruth Denson Edward), leader: Michael Walker 8'26"-11'00"
 Interpretazione del paragrafo *Music* in *The Sacred Harp* 1991, di Ruth Denson Edwards 11'00"-17'34"
 411 *Morning Prayer* (musica: T.J. Denson), leader: Michael Walker 17'34"-19'10"
 Considerazioni sul *leading* di Ruth Denson Edwards e Buell Cobb 19'10"-20'52"
 225t *Reynolds* (musica di Hugh McGraw), leader: Michael Walker 20'52"-23'13"
 Introduzione al *leading style* di Lonnie Lee Rogers 23'13"-24'49"
 348b *Fleeting Days*, leader: Michael Walker 24'49"-27'03"
 aneddoti su Lonnie Lee Rogers 27'03"-30'20"
 298 *Providence*, leader: Michael Walker 30'20"-31'50"
 aneddoti su Hugh McGraw, spiegazioni sul *four time beat* di Charlene Wallace 31'50"-37'40"
 93 *Frozen Heart*, leader: Michael Walker 37'40"-39'15"
 aneddoti sul *memorial singing* per Hugh McGraw 39'15"-40'27"
 369 *Send A Blessing*, leader: Michael Walker 40'27"-42'23"
 fine prima parte, *recess* 42'50"-44'04"

~

25 ottobre 2019, Londra (Regno Unito). *Singing Lesson*, Michael Walker, seconda parte (*fasola singing*) |St Mary's, Primrose Hill.

145 *Warrenton* incompleto 0'00"-0'37"
 Introduzione ad Amanda Denson Brady 0'37"-10'14"
 77t *The Child of Grace*, leader: Michael Walker 10'14"-11'51"
 Introduzione a Shelbie e Jeff Sheppard, 11'51"-18'58"
 138b *Ogletree*, leader: Michael Walker 18'58"-21'40"
 176t *Ragan* , leader: Michael Walker 21'40"-23'13"
 Citazioni e considerazioni finali sullo stile del sud 23'13"-30'56"
 Discussione 30'56"-39'30"
 Closing song 39'30"- incompleto

~

26, 27 ottobre 2019, Londra (Regno Unito). Double All-Day, Highgate United Reformed Church

26 ottobre 2019, *fasola singing*. Prima sessione

Opening Prayer di Maggie Eiseman-Renyard 0'00"-1'02"
 36b *Ninety-Fifth*, leader: Robin Bisson 1'02"-3'13"
 48t *Devotion*, leader: Teresa Maguire 3'13"-5'24"

187 *Protection*, leader: George Simms 5'24"-8'01"
 171 *Exhortation (First)*, leader: Marjorie Brown 8'01"-10'14"
 47t *Primrose*, leader: Andrew Clark 10'14"-12'12"
 275t *Loving-Kindness*, leader: Joss Tait 12'12"-14'39"
 499 *At Rest*, leader: Carey Smith e Joyce Smith 14'39"-17'32"
 481 *Novakoski*, leader: Stacy Hackner 17'32"-20'17"
 425 *Golden Street*, leader: Machna Nowak 20'17"-22'38"
 314 *Cleburne*, leader: Jan Lawrence 22'38"-24'43"
 556 *Portland*, leader: Seth Dickens 24'43"-28'06"
 335 *Return Again*, leader: Rosa Price 28'06"-30'18"
 477 *Lord, We Adore Thee*, leader: Emily Spademan 30'18"-32'55"
 544 *Praise Him*, leader: Johannes Sauer 32'55"-34'55"
 350 *Nativity*, leader: Mary Hodgkins 34'55"-37'09"
 313b *Cobb*, leader: Greg Carson 37'09"-40'17"
 179 *Christian Warfare*, leader: Tom Sprackland 40'17"-42'55"

recess

26 ottobre 2019, fasola singing. Terza sessione

105 *Jewett*, leader: Inga Huebner 0'00"-2'27" (incompleto)
 517 *Mars Hill*, leader Nigel Bowley 2'27"-4'17"
 290 *Victoria*, leader: Erin Johnson-Williams 4'17"-7'04"
 173 *Phoebus*, leader: Colin Monson 7'04"-9'42"
 283 *Sabbath Morning*, leader: Calum Woods 9'42"-12'11"
 101t *Canaan's Land*, leader: Sara Sandberg 12'11"-14'00"
 442 *New Jordan*, leader: Steve Brett 14'00"-17'03"
 377 *Eternal Praise*, leader: Rachel Jordan 17'03"-19'43"
 419 *Melancholy Day*, leader: Ed Johnson-Williams 19'43"-21'38"
 328 *Praise God*, leader: Caro Stamm-Reusch 21'38"-23'34"
 447 *Wondrous Cross*, leader: Michael Walker 23'34"-26'24"
 81t *Beach Spring*, leader: Leilai Immel-Parkinson 26'24"-28'45"
 422 *Burdette*, leader: Barry Parsons 28'45"-30'28"
 434 *Fillmore*, leader: William Cleary 30'28"-32'39"
 93 *Frozen Heart*, leader: Toni Knetz 32'39"-35'05"
 486 *Beneficence*, leader: Matthew Parkinson 35'05"-36'56"
 31t *Ninety-Third Psalm*, leader: Robin Bisson 36'56"-39'56"
 426b *Jasper*, leader: Joshua Lant 39'56"-42'23"
 547 *Granville*, leader: Laurie Burk 42'23"-45'40"
 455 *Soar Away*, leader: Nick Hall 45'40"-48'37"

~

28 febbraio 2020, Cork (Irlanda). Singing Lesson, Sadhbh O' Flynn (fasola

singing); Auditorium della scuola St. Maries of the Isle.

Prima parte

incompleto 0'00"-0'25"

95, *Burk*, leader: Cork singer? 0'25"-1'35"

Ross Harbison: presentazione della *singing lesson* di Sathbh O'Flynn 1'35"-7'02"

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 7'02"-17'58"

212b *Restoration*, leader: Sathbh O'Flynn 17'58"-19'24"

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 19'24"-19'34"

168 *Cowper*, leader: Sathbh O'Flynn 19'34"-21'17"

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 21'17"-21'38"

547 *Granville*, leader: Cork singer? 21'38"-24'34"

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 24'34"-34'45"

282 *I'm Going Home*, leader: Cork singer? 34'45"-36'44"

31t *Ninety-third Psalm*, leader: Cork singer? 36'44"-39'02"

30b *Prospect*, leader: Michael Walker 39'02"-41'20"

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 41'20"-51'18"

recess 51'18"-55'19"

Seconda parte

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 0'00"-6'29"

313t *Concord*, leader: Cork singer? 6'29"-9'03"

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 9'03"-9'42"

236 *Easter Anthem*, leader: Sathbh O'Flynn 9'42"-13'13"

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 13'13"-23'05"

86 *Poland*, leader: Sathbh O'Flynn 23'05"-24'56"

481 *Novakoski*, leader: Cork singer? 24'56"-27'30"

47b *Idumea*, leader: Sathbh O'Flynn 27'30"-30'26"

448t *Consecration*, leader: Ross Harbison 30'26"-32'56"

Sathbh O'Flynn *singing lesson* 32'56"-45'19"

46 *Let Us Sing*, leader: Sathbh O'Flynn 45'19"-46'53"

Conversazioni 46'53"-47'25"

84 *Amsterdam*, leader: Cork singer? 47'25"-49'22"

178 *Africa*, leader: Sathbh O'Flynn? 49'22"-52'23"

383 *Eternal Day*, leader: Sathbh O'Flynn 52'23"-54'38" (interrotto)

~

29 febbraio 2020, Cork (Irlanda). 10th Ireland Sacred Harp Convention.

Auditorium della scuola St. Maries of the Isle.

Prima sessione del mattino

276 *Bridgewaters*, leader: Ross Harbison. 0'00"-1'45" (incompleto)

Introduzione di Ross Harbison 1'45"-4'32"
 Opening prayer: Marjorie Brown 4'32"-5'02"
 Apertura di Ross Harbison 5'02"-5'24"
 48t *Devotion* (per Nigel Bowley), leader: Michael Walker 5'24"-7'39"
 52t *Albion*, leader: Sinéad Hanrahan 7'39"-9'33"
 217 *Ballstown*, leader: Colleen Jones 9'33"-11'34"
 278t *Love Shall Never Die*, leader: Dermot Peel 11'34"-14'43"
 73t *Cusseta*, leader: Niamh O'Sullivan 14'43"-16'27"
 340 *Odem*, leader: Niamh Madigan 16'27"-18'31"
 274b *Roll Jordan*, leader: Kayne Coy 18'31"-20'34"
 81t *Beach Spring*, leader: Ger Wolfe 20'34"-23'08"
 268 *David's Lamentation*, leaders: Silvia Da Rocha and Calum Woods 23'08"-25'55"
 51 *My Home*, leader: Alec Williams 25'55"-28'09"
 182 *Newburgh*, leader: Helen Brown 28'09"-30'46"
 455 *Soar Away*, leader: Eimear Cradock 30'46"-33'22"
 183 *Greenwich*, leader: Desmond O'Flynn 33'22"-36'32"
 171 *Exhortation (First)*, leader: Anne Altringham? 36'32"-38'27"
 178 *Africa*, leader: Greg Carson? 38'27"-41'07"
 179 *The Christian Warfare*, leader: Althea Willette 41'07"-44'00"
 349 *A Cross For Me*, leader: Stephanie Malpass 44'00"-45'46"

recess

Terza sessione del mattino

227 *Ode On Life's Journey*, leader: Al McCready 0'00"-0'22" (incompleto)
 discorso ai partecipanti; 528 *Showers of Blessing*, leader: Michael Walker 0'22"-4'09"
 107 *Russia*, leader: Frédéric Eymard 4'09"-5'32"
 313b *Cobb*, leader: Laurie Burk 5'32"-8'58"
 542 *I'll Seek His Blessings*, leader: Philippe Doyle-Gosselin 8'58"-10'38"
 204 *Mission*, leader: Kevin Barrans 10'38"-12'46"
 201 *Pilgrim*, leader: Jeannette DePoy 12'46"-14'28"
 129 *Heavenly Harmor*, leader: Jonathon Smith 14'28"-16'29"
 522 *Ye Heedless Ones*, leader: Julius Pasay 16'29"-18'42"
 142 *Stratfield*, leader: Holly Mixon 18'42"-20'44"
 270 *Confidence*, leader: Dorothy Mitchell 20'44"-22'37"
 365 *Southwell*, leader: Esther Wade 22'37"-25'01"
 263 *Doddridge*, leader: Andy Ditzler and Aislinn Ahern 25'01"-29'36"
 Preghiera in gaelico di Áine Uí Cheallaigh, prima del dinner-on-the-ground 29'36"-30'50"

Quarta sessione (post dinner-on-the-grounds)

65 *Sweet Prospect* (per i suoi genitori), leader: Scott DePoy 0'00"-1'44"
 302 *Logan*, leader: Becky Wright 1'44"-4'21"

434 *Fillmore*, leader: Nancy Novotny 4'21"-6'27"
 189 *Montgomery*, leader: David Brodeur 6'27"-8'32"
 384 *Panting For Heaven*, leader: Leigh Cooper 8'32"-10'36"
 304 *Morgan*, leader: Thom Fahrback 10'36"-13'37"
 121 *Florence*, leader: Mary Jane Wilkie 13'37"-15'40"
 377 *Eternal Praise*, leader: Kate Coxon 15'40"-17'43"
 83t *Vale Of Sorrow*, leader: Mark Godfrey 17'43"-20'02"
 89 *The Church's Desolation*, leader: Bobby Watkins 20'02"-22'28"
 506 *The Ark*, leader: Sadhbh O'Flynn 22'28"-24'44"
 411 *Morning Prayer* , leader: Sam Kleinman 24'44"-27'01"
 454 *The Better Land*, leader: Darlene Dalton 27'01"-29'29"
 228 *Marlborough*, leader: Alison Brown 29'29"-31'24"
 383 *Eternal Day*, leader: Bridgett Hill Kennedy 31'24"-33'53"
 39t *Detroit*, leader: Cyprian Stevens 33'53"-35'53"
 82t *Bound For Canaan*, leader: Laura Eisen 35'53"-37'57"
 428 *World Unknown*, leader: Ana Tighe 37'57"-39'50"
 272 *Exhortation (Second)*, leader: David Carlton 39'50"-41'44"
 37b *Liverpool*, leader: Sara Elana Wilson 41'44"-43'04"
 501 *O'Leary* (in memoria di Stephen O'Leary), leader: Inga Huebner 43'04"-44'41"
 49b *Mear*, leader: Steve Biggs 44'41"-47'16"
 pausa per *dinner-on-the-ground* 47'16"-47'54"

1 marzo 2020, Cork (Irlanda). 10th Ireland Sacred Harp Convention

Auditorium della scuola St. Maries of the Isle.

Prima sessione (nella sezione delle *alto*)

61 *Sweet Rivers*, leader: Amanda Parkes 0'21"-2'19"
 416 *The Christian's Nightly Song*, leader: Kevin Kennedy 2'19"-3'46"
 176t *Ragan*, leader: Lisa O'Grady 3'46"-5'52"
 38b *Windham*, leader: Chris Tuohy and Tariq Joyce 5'52"-8'26"
 207 *Louisiana*, leader: Ailish McMahon 8'26"-10'35"
 318 *Present Joys* , leader: Áine Uí Cheallaigh 10'35"-12'57"
 224 *Save, Lord, Or We Perish*, leader: Ewa Lichnerowicz 12'57"-14'35"
 47b *Idumea*, leader: Joan Gordon 14'35"-16'52"
 53 *Jerusalem* (per il compleanno di Peter Kocher), leader: Walburga Ruhl 16'52"-19'46"
 275t *Loving-Kindness*, leaders: Claire Lacombe O'Flynn and Linda Booth 19'46"-22'38"
 312b *Restoration*, leader: Laurie Skelton 22'38"-24'42"
 413 *The Loved Ones*, leader: Inga Huebner 24'42"-28'07"
 475 *A Thankful Heart* , leader: Erin Johnson-Williams 28'07"-30'06"
 335 *Return Again*, leader: Eimear Maguire 30'06"-32'21"
 210 *Lena*, leader: Petra Ertl 32'21"-34'01"

100 *The Bower Of Prayer*, leader: Joyce Smith 34'01"-36'03"
319 *Religion Is A Fortune*, leader: Dominik Fraune 36'03"-38'24"
269 *Bear Creek*, leader: Werner Ullah and David Brodeur 38'24"-40'56"
445 *Passing Away*, leader: Taylor Watkins 40'56"-43'55"
recess

~

1 marzo 2020, Cork (Irlanda). Pub singing, prima parte, 1h 13'41".
Althea Willette, *Larimer Street* (di Utah Phillips, 1973) 0'00"-3'59"
1 marzo 2020, Cork (Irlanda). Pub singing, seconda parte, 1h 36'23".
“An Spailpín Fánach”, 29 S Main St. Center.

~

Documenti sonori privati, online singing (Zoom)

Brighton Shenandoah Singing 22 maggio 2020
Minnesota Singing Convention workshop 25 settembre 2020
Minnesota Sacred Harp Convention 26 settembre 2020

~

Documenti video

All-Day Singing, Cork. 24 agosto 2019, (*fasola singing*)

Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre. (4 video)

Video 1: terza sessione

320 *Funeral Anthem*, leader: Sheila Girling Macadam 0'00"-0'26" (incompleto)
350 *Nativity*, leader: Rosalind Woods 0'26"-2'48"
506 *The Ark*, leader: Dorothy Robinson 2'48"-4'25"
448t *Consecration*, leader: Jeri Segal 4'25"-7'32"
208 *Traveling On*, leader: Judy Whiting 7'32"-9'12"
142 *Stratfield*, leader: Sinéad Hanrahan 9'12"-11'00"

Video 2: quarta sessione

148 *Jefferson*, leader: Desmond O'Flynn (dal primo *refrain*) 0'00"-0'59"
339 *When I Am Gone*, leader: Bernhard Rauch 0'59"-3'34"
51 *My Home*, leader: Sheila Girling Macadam 3'34"-5'26"

Video 3: quarta sessione, 52b *Charlestown*, leader: Matthew Parkinson 0'00"-0'35"
(incompleto)

Video 4: Closing Prayer 0'00"-1'46"

Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione

St Mary's, Primrose Hill (4 video)

Video n. 1

- 139 *The Wanderer's Grave*, leader: Machna Nowak 0'33"-2'49"
492t *Ramesis*, leader: Amy Cutts 2'49"-5'03"
343 *Tell The Story*, leader: Elizabeth Lobel 5'03"-8'46"
111b *Judkins*, leader: Andrew Clark 8'46"-12'26"
65 *The Golden Hill*, leader: Leilai Immel-Parkinson 12'26"-15'20"
146b *Bangor*, leader: Paul Zaba 15'20"-18'58"
417b *Zanesville*, leader: Werner Ullah 18'58"-21'27"
167b *Come Along*, leader: Matthew Parkinson 21'27"-23'25"
332 *Among That Band*, leader: George Simms 23'25"-26'18"
544 *Life's Troubles*, leader: William Cleary 26'18"-28'56"
144t *Tribulation*, leader: Greg Carson 28'56"-31'48"
319 *Weary Pilgrim*, leader: Derek Buckland 31'48"- interrotto

Video n. 2

- 319 *Weary Pilgrim*, leader: Derek Buckland interrotto 0'00"-2'07"

Video n. 3

- 418t *Chimes*, leader: Phil Price 0'00"-2'28"
8 *Creation*, leader: Johannes Sauer 2'28"-4'59"
336t *Sweet Harmony*, leader: Joss Tait 4'59"-7'26"
432b *Fish Pond*, leader: Marjorie Brown 7'26"-10'17"
294 *Carmarthen*, leader: Laurie Burk 10'17"-12'31"
55b *Idumea*, leader: Stacy Hackner (accompagnata da un secondo leader) 12'31"-15'07"
458 *Rolland*, leader: Julie Russel 15'07"-17'36"
109 *Not Made With Hands*, leader: Diane Heywood (accompagnata da Michael Walker) 17'36"-20'40"
163b *Burroughs*, leader: Catherine Roberts 20'40"-22'29"
419t *Rockingham*, leader: Teresa Maguire 22'29"-25'17"
Raccolta di offerte 25'17"-26'33"
411 *The Trumpeters*, leader: Duane Nasis (in *four time beat*) 26'33"-28'57"
282 *Friendship*, leader: Erin Johnson-Williams 28'57"-32'05"

Video n. 4

- 421b *Caddo*, leader: Hyke Sakaras 0'00"-2'36"
Ringraziamenti di Robin Bisson; resoconto finale: 2'36"-5'43"
Closing song 203 *Cumberland*, leader: Michael Walker 5'43"-8'38"
Closing prayer 8'38"-9'33"

**Dublino (Irlanda). 23 Novembre 2019, Isaac Watts's Day, Robert Emmett Center,
1h (video integrale)**

~

Interviste online

Constance Des Marais (*sacred harp singer*, London) 5 novembre 2020, 1h 31'

Esther Morgan-Ellis (*sacred harp singer*, Georgia) 9 gennaio 2021, 41'00"

Althea Willette (*sacred harp singer*, Galway e Twin Cities) 2 dicembre 2020, 1h 45'

~

Materiale multimediale (donazioni da parte di sacred harp singer)

1) (audio) "Song of P Dan Brittain", Camp Fasola, Polonia; 12 giugno 2013 (Jonathon Smith), 1h 12' 38"

2) (audio) "Song of P Dan Brittain", Camp Fasola, Polonia; 4 luglio 2013 (Jonathon Smith), 1h 10' 00"

3) (audio) *Boylston on the Canal*, singing all'aperto per tre parti; Anne Altrigham maggio 2021, 2'00"

4) (audio) "Phoenix Park Exile singing" registrazione di un *singing* all'aperto dei Sacred Harp Singers of Dublin; maggio 2020: 47b *Idumea*, 48t *Devotion*, 49b *Mear*, 56b *Villulia*, 84 *Amsterdam*, 274 *Golden Harp*, 276 *Bridgewater*, 335 *Return Again (with "book slam")*, fornite da Dermot Peel (Sacred Harp Singers of Dublin)

5) (multimediale) *Quabbin*, materiale multimediale per un progetto di Constance Des Marais 9 febbraio 2021.

6) (multimediale) *Angel*, materiale multimediale e tracce singole di ciascun partecipante per un progetto cinematografico di Constance Des Marais, 9 febbraio 2021.

7) (audio-video) *Greenwich*, estratto dal First Frenzy Fasola (Dermot Peel) 15 febbraio 2020, 3'06".

8) (audio-video) Tutorial *multipart virtual singing* (Emily Ross) 14 aprile 2020, 10'00"

9) *Symyadda*, (*The Shenandoah Harmony* 2012, 429b), eseguita dai Twin Palm Shape Note Singers, Los Angeles (California). 26 agosto 2021, video di Peter Stenshoel.

Riferimenti discografici (in ordine cronologico)

78 rpm

Mixed Choir of the Original Sacred Harp Singers, *Penick C.M.* Brunswick 5146-A 8358, 1922

Mixed Choir of the Original Sacred Harp Singers, *The Christian Warfare* Brunswick 5146-B 8359, 1922

Mixed Choir of the Original Sacred Harp Singers, *Easter Anthem* Brunswick 5147-A 8365, 1922

Mixed Choir of the Original Sacred Harp Singers, *Antioch* Brunswick 5147-B 8364, 1922

Mixed Choir of the Original Sacred Harp Singers, *New Britain* Brunswick 5150 8148, 1922

Mixed Choir of the Original Sacred Harp Singers, *Canaan's Land* Brunswick 5150 8402, 1922

Mixed Choir of the Original Sacred Harp Singers, *Soft Music* Brunswick 5151, 1922
Pleyel's Hymn Brunswick 5151, 1922²⁹⁹

Original Sacred Harp Choir *Penick C.M.; The Christian Warfare; Easter Anthem; Antioch L.M.; New Britain C.M.; Canaan's Land C.M.D.; Soft Music; Pleyel's Hymn C.M.* New York, NY State Brunswick Records 1922

Georgia Sacred Harp Quartet *Wondrous Love; Windham.* Texas, Georgia, Okeh 8738 Records, 1924.³⁰⁰

Jenkins family *Land Where We'll Never Grow* Okeh 9619-A, OK 45055, 12/03/1926.³⁰¹

Alfred G. Karnes, *Where We'll Never Grow Old*, 29 luglio 1927, Victor, no. BVE-39740.

George Long and his Singers, *What Shall Our Answer Be?*; Memphis, Tennessee, Victor Talking Machine Company, BVE-37970 1927³⁰²

George Long and his Singers, *I'm Going Home To Die No More*, Memphis, Tennessee, Victor Talking Machine Company, BVE-37972 1927³⁰³

Old Southern Sacred Singers *'Tis A Picture From Life's Other Side; Where We Never Grow Old* Brunswick Records, E4218-219, 1927

J.T. Allison's Sacred Harp Singers *I'm A Long Time Traveling Away From Home; I Belong To This Band Hallelujah* Birmingham Gennett Records Alabama, 1927

Rev. J.M. Gates, *Oh Death Where Is Thy Sting*, Victor 35789B, 1927.

Simmons Sacred Singers, *Sleep On, Departed Ones*, Okeh, W81397, 23/09/1927

Simmons Sacred Singers, *Why Don't You?*, Okeh, W81398, 23/09/1927

Simmons Sacred Singers, *Mother, Oft I Think Of Thee*, Okeh, W81399, 23/09/1927

Simmons Sacred Singers, *Bloom Brightly, Sweet Roses*, Okeh, W81600, 23/09/1927

Simmons Sacred Singers, *Death Is Only A Dream*, Okeh, W81601, 23/09/1927

²⁹⁹ Mixed Choir of the Original Sacred Harp Singers, cfr. Laird 2001.

³⁰⁰ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/317481/Georgia_Sacred_Harp_Quartet

³⁰¹ Jenkins Family, cfr. Russell, Pinson 2004.

³⁰² https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/317419/George_Long_and_his_Singers

³⁰³ *idem*.

Simmons Sacred Singers, *Hold To God's Unchanging Hand*, Okeh, W81602, 23/09/1927
 Simmons Sacred Singers, *Lost*, Okeh, W401354, 20/11/1928
 Simmons Sacred Singers, *Precious Memories*, Okeh, W401355, 20/11/1928
 Simmons Sacred Singers, *Swinging 'Neath The Old Oak Trees*, Okeh, W401356, 20/11/1928
 Simmons Sacred Singers, *Work, Sing, Pray*, Okeh, W401357, 20/11/1928
 Simmons Sacred Singers, *The Tree Of Life*, Okeh, W401358, 20/11/1928
 Simmons Sacred Singers, *When Jesus Comes*. Okeh, W401359, 20/11/1928³⁰⁴

Hamp Reynolds's Sacred Harp Singers *Hallelujah!*, *Soft Music*, *Return Again*, *Fillmore* Atlanta, Georgia Victor Talking Machine Company 1928
 Alabama Sacred Harp Singers *Present Joys*, Atlanta, Georgia, Columbia Records 15274-D, 1928.
 Alabama Sacred Harp Singers, *Rocky Road*, Atlanta, Georgia, Columbia Records 15274-D, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Heaven's My Home*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6482, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Bound For Canaan*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6482, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *The Golden Harp*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6499, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Sweet Canaan*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6499, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Hallelujah*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6514, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *The Heavenly Port*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6514, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Exhilaration*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6550, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Long Sought Home*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6550, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Murillos' Lesson*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6564, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Sharpsburg*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6564, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Old Ship of Zion*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6583, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Weeping Pilgrim*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6583, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *The Loved ones*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6584, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Primrose Hill*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6584, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Esther*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6606, 1928.
 J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Sweet Morning*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6606, 1928.

³⁰⁴ Cfr. Discography of American Historical Recordings (DAHR) <https://adp.library.ucsb.edu/>

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *The Morning Trumpet*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6622, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Traveling Pilgrim*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6622, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Journey Home*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6639, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Sweet Rivers*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6639, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Antioch*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6658, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Sweet Prospect*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6658, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Jewett*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6675, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Pisgah*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6675, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Not Made With Hands*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6691, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Happy Land*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6691, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Penick*; Richmond, Indiana, Gennett Records 6794, 1928.

J.T. Allison's Sacred Harp Singers, *Weeping Mary*. Richmond, Indiana, Gennett Records 6794, 1928.³⁰⁵

Daniels-Deason Sacred Harp Singers *Primerose Hill; Coronation*; Atlanta, Georgia Columbia Records.

Alabama Sacred Harp Singers (J.C. Brown e Whit Denson) *Religion Is A Fortune; Cuba* Atlanta, Georgia, Columbia Records 1928.

Denson Quartet *Christian Soldier; I'm On My Way Home* Atlanta, Ge Columbia Records.

Denson's Sacred Harp Singers of Arley *Ninety Fifth; The Christian Hope, Happy Sailor; Protection* Birmingham Alabama Brunswick Records 1928.

Dye's Sacred Harp Singers *Calvary; Land of Beulah; Victoria; Bethel; Heavenly Armor; Pleyel's Hymn; New Hosanna; Olney; Amazing Grace; How Firm A Foundation* Richmond, Indiana Gennett Records 1928.

Charles Butt's Sacred Harp Singers *Lenox; Murillo's Lesson, I Would See Jesus; Promise Land*. Atlanta, Georgia Okeh Records 1928.

Huggins and Philips Sacred Harp Singers, *Unknown*; Birmingham, Alabama; Brunswick Records, BIRM792, 1928.

Huggins and Philips Sacred Harp Singers, *Blooming Youth*; Birmingham, Alabama; Brunswick Records, BIRM793, 1928.

Huggins and Philips Sacred Harp Singers, *Murilla's Lesson*; Birmingham, Alabama; Brunswick Records, BIRM796, 1928.

Huggins and Philips Sacred Harp Singers, *Sherburne*; Birmingham, Alabama; Brunswick Records, BIRM797, 1928.

³⁰⁵ Cfr. Russell, Pinson 2004, 60.

Huggins and Philips Sacred Harp Singers, *Jesus Died For Me*; Birmingham, Alabama; Brunswick Records, BIRM798, 1928

Huggins and Philips Sacred Harp Singers, *Not Made With Hand* Birmingham, Alabama; Brunswick Records, BIRM799, 1928

Okeh Atlanta Sacred Harp Singers, *Penick*; Atlanta, Georgia, Okeh Records, W402359, 1929

Okeh Atlanta Sacred Harp Singers, *Return Again*; Atlanta, Georgia, Okeh Records, W402360, 1929

Okeh Atlanta Sacred Harp Singers, *Edom*; Atlanta, Georgia, Okeh Records, W402361, 1929

Okeh Atlanta Sacred Harp Singers, *Parting Hand*; Atlanta, Georgia, Okeh Records, W402362, 1929

Okeh Atlanta Sacred Harp Singers, *Ortonville*; Atlanta, Georgia, Okeh Records, W402363, 1929

Okeh Atlanta Sacred Harp Singers, *Ninety Fifth*. Atlanta, Georgia, Okeh Records, W402364, 1929

Old Southern Sacred Singers *Will There Be Any Stars In My Crown; Lord, I'm Coming Home*. New York Brunswick Records, E301721929

Lee Wells and His Jasper, Alabama Sacred Harp Singers *Roll Jordan Roll* (rejected); *Jackson* (rejected); *New Hope* (unissued); *We'll Soon Be There* (rejected); *Morning Sun* (rejected); *Worlds Unknown* (unissued); *The Morning Trumpet* (unissued); *Sweet Morning* (rejected); *All Is Well* (unissued); *Ninety Fifth* (unissued); *Ortonville* (unissued); *Parting Hands* (unissued); *Passing Away* (unissued); *Victoria* (unissued); *Anthem On The Savior* (unissued); *Reverential Anthem* (unissued); *Rocky Road* (unissued). *North Port* (pubblicate da Jewel, Oriole, e Romeo); *The Christian's Flight* (pubblicate da Jewel, Oriole, Romeo e Perfect) New York American Record Company 1930.

Middle Georgia Singing Convention No.1, *This Song Of Love* Atlanta, Georgia, Okeh Records, W404656, 1930.

Carter Family, *Where We'll Never Grow Old*, 24 febbraio 1932, Victor, no. BVE-71615.³⁰⁶

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Fillmore*; Bluebird, BVE-82896, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *New Britain*; Bluebird, BVE-82897, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Conversion*; Bluebird, BVE-83801, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *The Heavenly Port*; Bluebird, BVE-83800, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Blooming Youth*; Bluebird, BVE-83802, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *The Good Old Way*; Bluebird, BVE-83803, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Calvary*; Bluebird, BVE-83804V, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Vain World Adieu*; Bluebird, BVE-83805, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Ragan*; Bluebird, BVE-82898, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Raymond*; Bluebird, BVE-82898, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Mount Zion*; Bluebird, BVE-83806, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *The Christian's Hope*; Bluebird, BVE-83807, 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Sing To Me Of Heaven*; Bluebird, BVE-83808 , 1934.

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Concord*; Bluebird, BVE-83809, 1934.

³⁰⁶ Cfr. Discography of American Historical Recordings (DAHR) <https://adp.library.ucsb.edu/>

Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Resurrected*; Bluebird, BVE-83810, 1934.
 Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Reverential Anthem*; Bluebird, BVE-83811, 1934.
 Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Passing Away*; Bluebird, BVE-83812, 1934.
 Denson-Parris Sacred Harp Singers, *Exhortation*; Bluebird, BVE-83813, 1934.
 Roswell Sacred Harp Quartet *Odem; Weeping Mary; Jubilee; White Atlanta*, Ge Bluebird Records 1940

Long Playing

Library of Congress *Afro-American Spirituals, Work Songs, and Ballads* (AFS L3, 1933-1939), 1942.

Archive of American Folk Song (Library of Congress), *Sacred Harp Singing*, a cura di G.P. Jackson e Alan Lomax. 37th Alabama Sacred Harp Singing Convention, Birmingham (AL), (AAFS L11, 1942), 1942.

Archive of American Folk Song (Library of Congress), *Negro Religious Songs and Services* a cura di B.A. Botkin (AAFS L10, 1934-42) 1943.

Library of Congress *Negro Religious Songs and Services*, 1949.

Old Harp Singing, di Sam Eskin Tennessee, liner notes di Sidney Robertson Cowell. Old Harp Singers of Eastern Tennessee, Folkways Records FW02356, 1951.

American Folk Music, di Harry Everett Smith, Folkways Records, FP253, 1952.

Library of Congress Album XI: *Sacred Harp Singing: from the Archive of American Folk Song*, 1977.

Music From The South. Field recordings taken in Alabama, Louisiana, and Mississippi under a grant from the John Simon Guggenheim Memorial Foundation by Frederic Ramsey, Jr. With photographs, notes, and personnels. Voll. 6-7, Elder Songsters 1, 2; Folkways Records FA 2655, 1956

1959 Alan Lomax original tapes, United Convention
<https://archive.culturalequity.org/node/859>

Primitive Baptist Hymns of the Blue Ridge, a cura di Joel Brett Sutton e Peter D. Hartman, The University of North Carolina Press, 0-8078-4083-1, 1982.

Sacred Harp Singing, (AFS L11), a cura di G.P. Jackson, registrazioni di A. Lomax. 1977

All Day Singing from "The Sacred Harp", a cura di Alan Lomax e Carla Rotolo, *Southern Journey series* vol 7. Prestige International INT-25007, 1960.

White Spirituals, United Sacred Harp Musical Association Convention, a cura di Alan Lomax Atlantic Record Label, Southern Folk Heritage Series, Atlantic SD-1349, 1960.

Compact Disc

The Colored Sacred Harp, Wiregrass Sacred Harp Singers, New World Records 80433-2, 1993.

Religion Is a Fortune: Sacred Harp Singing, County Records, CO-3532, 2004.

Allison's Sacred Harp Singers. Heaven's My Home 1927-1928. County Records. CO-

CD-3531, 2004.

Estratti sonori e audiovideo da QR code

- i. *Sounding Indian Melodies New Haven* di Seth Wenger (2018), Centuries-old 'Indian Melodies' come to life through collaborative project, v. <https://vimeo.com/270227329>, cfr. *infra*, p. 79.
- ii. *It Is Finished*, di Judge Jackson (*Colored Sacred Harp*), eseguita dai Wiregrass Sacred Harp Singers, © 1993 Anthology of Recorded Music, Inc., v. <https://youtu.be/zMPQHi0zavU>, cfr. *infra*, p. 81.
- iii. *Florida Storm*, di Judge Jackson (*Colored Sacred Harp*), eseguita dai Wiregrass Sacred Harp Singers, © 1993 Anthology of Recorded Music, Inc., <https://youtu.be/RO6vel2b1T8>, cfr. *infra*, p. 81.
- iv. *Idumea* (The Sacred Harp 1991, 47b), in *Documenti sonori*, 1 giugno 2019, Roma (Italia). "Rome Singing", Sala istituzionale del Collegio di Sant'Isidoro degli Irlandesi; fratello di Dermot Murray, *Idumea*, 47b 31'02"-35'09", <https://youtu.be/1BK-4Ct84Wc> cfr. *infra*, p. 101.
- v. *Idumea* (The Sacred Harp 1991, 47b), in *Documenti sonori*, *Materiale multimediale (donazioni da parte di sacred harp singer)*; 4) (audio) "Phoenix Park Exile singing" registrazione di un singing all'aperto dei Sacred Harp Singers of Dublin; maggio 2020: 47b *Idumea*. <https://youtu.be/xZMSbp47kMw>, cfr. *infra*, p. 101.
- vi. *Salem* (The Sacred Harp 1991, 68t). vi. *Documenti sonori*; 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione; 68t *Salem*, leader: Derek Buckland 32'23"-34'56", <https://youtu.be/u9ouYAMuZYs>, cfr. *infra*, p. 105.
- vii. *Exhortation (First)* (The Sacred Harp 1991, 171), in *Documenti sonori*, 1 giugno 2019, Roma (Italia). "Rome Singing", Sala istituzionale del Collegio di Sant'Isidoro degli Irlandesi; fratello di Dermot Murray, *Idumea*, 47b 31'02"-35'09", https://youtu.be/0_wOt9AnLQM, cfr. *infra*, p. 106.
- viii. *Exhortation (First)*, eseguita durante la 7th Ireland Sacred Harp Convention, Cork (2017), v. <https://youtu.be/pj0xPtcE8Zc>, cfr. *infra*, p. 106.
- ix. *Ninety-Third Psalm* (The Sacred Harp 1991, 31b). In: *Documenti sonori*, 28 febbraio 2020, Cork (Irlanda). Singing Lesson, Sadhbh O' Flynn (fasola singing); Auditorium

della scuola St. Maries of the Isle. Prima parte; 31t *Ninety-third Psalm*, leader: Cork singer? 36'44"-39'02", <https://youtu.be/ODl-0wfnqAQ>, cfr. *infra*, p. 108.

x. *Prospect* (*The Sacred Harp* 1991, 30b). In: *Documenti sonori*, 28 febbraio 2020, Cork (Irlanda). Singing Lesson, Sadhbh O' Flynn (*fasola singing*); Auditorium della scuola St. Maries of the Isle, Prima parte, *Prospect* (1991, 30b), 39'02"-41'20". <https://youtu.be/XDatSKtiyFY>, cfr. *infra*, p. 108.

xi. *The Enquirer* (1991, 74t). In: *Documenti video*; Dublino (Irlanda). 23 Novembre 2019, Isaac Watts's Day, Robert Emmett Center, 1h (video integrale), 1'30"-4'47", in 6/4, <https://youtu.be/maEwRu67kxo>, cfr. *infra*, p. 115.

xii. *Beach Spring* (*The Sacred Harp* 1991, 81t) richiesta da Stephanie Malpass durante il *regular singing* del 23 agosto 2019, Dublino; discussione post *singing* tra Dermot Peel e gli altri cantanti della comunità di Dublino, sul *leading* in "four beats to the measure", <https://youtu.be/UBG6hf1hYP4>, cfr. *infra*, p. 116.

xiii. *Cumberland* (*The Christian Harmony* 2010, 203). *Leading* di Michael Walker in "four beats to the measure", In: *Documenti video*, Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione, St Mary's, Primrose Hill (4 video); Video n. 4, Closing song 203 *Cumberland*, leader: Michael Walker 5'43"-8'38", <https://youtu.be/iQd9lZnZ970>, cfr. *infra*, p. 116.

xiv. *Caddo* (*The Christian Harmony* 2010, 421b), In: *Documenti video*, Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione St Mary's, Primrose Hill (4 video); Video n. 4, 421b *Caddo*, leader: Hyke Sakaras 0'00"-2'36", <https://youtu.be/iaKRIUxceos>, cfr. *infra*, p. 121.

xv. *Weary Pilgrim* (*The Christian Harmony* 2010, 326), In: *Documenti video*, Londra (UK), 27 ottobre 2019, Double All-Day, doremi singing terza sessione St Mary's, Primrose Hill (4 video); Video n. 2, 319 *Weary Pilgrim*, leader: Derek Buckland interrotto 0'00"-2'07", https://youtu.be/oq_5dhOy4hM, cfr. *infra*, p. 124.

xvi. *Mutual Love* (*The Sacred Harp* 1991, 410b), In: *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (*fasola singing*). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione: 410b *Mutual Love*, leader: Kevin Beirne 15'02"-17'14", <https://youtu.be/4hwJnTqLNKk>, cfr. *infra*, p. 125.

xvii. *Mutual Love*, eseguita durante la 9th Ireland Sacred Harp Convention, Cork, v.

<https://youtu.be/ZhcauuzRwzI>. cfr. *infra*, p. 126.

xviii. *Union* (*The Sacred Harp* 1991, 116), In: *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Terza sessione, 116 *Union*, leader: Derek Buckland 28'42"- 31'14", <https://youtu.be/sqRcDAo20hg>, cfr. *infra*, p. 126.

xix. *Greenwich*, eseguita durante la 2nd Ireland Sacred Harp Convention, Cork, *leading* di Rachel Jordan. Registrazione del gruppo Cork Sacred Harp, v. <https://youtu.be/5aTn1qGLO2A>, cfr. *infra*, p. 126.

xx. *Greenwich* (*The Sacred Harp* 1991, 183). In: *Materiale multimediale (donazioni da parte di sacred harp singer): 7* (audio-video) *Greenwich*, estratto dal First Frienzy Fasola (Dermot Peel), Firenze, 15 febbraio 2020, 3'06". <https://youtu.be/qeJuTpHKl8Q>, cfr. *infra*, p. 127.

xxi. *Ainslie*, *The Sacred Harp* 1991, 348t nella versione a due voci di Niamh Madigan e Dermot Peel, durante il *regular singing* del 23 agosto 2019, Dublino, Friary Center, Cook St., <https://youtu.be/82Bjc4OlNbo>, cfr. *infra*, p. 134.

xxii. *Fleeting Days*, *The Sacred Harp* 1991, 330b nella versione a due voci di Niamh Madigan e Dermot Peel, *regular singing* del 23 agosto 2019, Dublino, Friary Center, Cook St., <https://youtu.be/4dFcBd4IaLw>, cfr. *infra*, p. 136.

xxiii. *Pleyel's Hymn (First)*, (*The Sacred Harp* 1991, 143); In: *Documenti sonori*, 23 agosto 2019, Dublino (Irlanda). Sacred Harp Singers of Dublin, *regular singing*; Sala del FriaryCenter, Cook 143 *Pleyel's Hymn (First)* (Dermot, Niamh, Delia) 6'55"-12'01", https://youtu.be/7Vg_A8ZF4Lg, cfr. *infra*, p. 138.

xxiv. *Pleyel's Hymn (First)*, (*The Sacred Harp* 1991, 143); In: *Documenti sonori*, 28 agosto 2019, Dublino (Irlanda). "All Shapes" singing lesson di John O'Flynn e *regular fasola singing*, Dublino, Friary Center, Cook St.: 143 *Pleyel's Hymn* (Desmond O'Flynn) e discussione del brano 5'51"-9'51", https://youtu.be/tvkr0qmf_Mk, cfr. *infra*, p. 138.

xxv. *Ode on Life's Journey* (*The Sacred Harp* 1991, 227); In: *Documenti sonori*, 23 agosto 2019, Dublino (Irlanda). Sacred Harp Singers of Dublin, *regular singing*; Sala del FriaryCenter, Cook Street, *fasola singing*. 227 *Ode on Life's Journey* 51'00"-54'43", <https://youtu.be/XwFiG6JfQyg>, cfr. *infra*, p. 139

xxvi. *Ode on Life's Journey* (*The Sacred Harp* 1991, 227); In: *Documenti sonori*, 24

agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Seconda sessione, 227 *Ode On Life's Journey*, leader: Niamh Madigan 33'15"-36'22", <https://youtu.be/ThenCisB3lA>, cfr. *infra*, p. 139-140.

xxvii. *Where Ceaseless Ages Roll* (*The Sacred Harp* 1991, 505); In: *Documenti sonori*, 23 agosto 2019, Dublino (Irlanda). Sacred Harp Singers of Dublin, regular singing; Sala del FriaryCenter, Cook Street, fasola singing, 505 *Where Ceaseless Ages Roll* (Stephanie Malpass) 1h 01'02"-1h 05'49", <https://youtu.be/bEuZe-dCeRY>, cfr. *infra*, p. 141.

xxviii. *Where Ceaseless Ages Roll* (*The Sacred Harp* 1991, 505), In: *Documenti sonori*, 24 agosto 2019, All-Day Singing, Cork (fasola singing). Refettorio della cattedrale di St. Fin Barre's. Prima sessione, 505 *Where Ceaseless Ages Roll*, leader: Stephanie Malpass 47'11"- 49'28", <https://youtu.be/ZKIXDTaX25s>, cfr. *infra*, p. 141.

xxix. *Symyadda*, (*The Shenandoah Harmony* 2012, 429b) nella versione solista di Rachel Wells Hall. In: *Documenti sonori privati, online singing (Zoom)* Brighton Shenandoah Singing 22 maggio 2020, <https://youtu.be/qGdkzzmcP0M>, cfr. *infra*, p. 147.

xxx. *Symyadda*, (*The Shenandoah Harmony* 2012, 429b), eseguito dai Twin Palm Shape Note Singers, Los Angeles (California). 26 agosto 2021, video di Peter Stenshoel, <https://youtu.be/kT5on4BM3ws>, cfr. *infra*, p. 147.

xxxi. *O Jesus, My Saviour*, Cades Cove Primitive Baptist Church, caricata su YouTube il 23 gennaio 2013, v. <https://youtu.be/KgWm047RU7E>, cfr. *infra*, p. 147.

xxxii. The Sacred Harp Quarantine Chorus, *Easter Anthem* – 360° Virtual Singing and Easter Egg Hunt! v. <https://youtu.be/LDbOD3OO20g>, cfr. *infra*, p. 185.

xxxiii. *The Poor, Wayfaring Stranger* secondo la revisione “Cooper”, eseguita dei Florida Sacred Harp, v <https://youtu.be/lA0a4PpJqrw>, cfr. *infra*, p. 421.

Bibliografia

AFRICAN-AMERICAN SEVEN-SHAPE NOTE GOSPEL, Vol. 4, CD 2 (Traditional Musics of Alabama Series), 2005. Liner notes. https://arts.alabama.gov/Traditional_Culture/audiofiles/vol2.pdf

AIKIN, Jesse B. 1847. *The Christian Minstrel. A New System of Musical Notation; With a Collection of Psalm Tunes, Anthems, and Chants, Selected from the Most Popular Works in Europe and America. Designed for the Use of Churches, Singing-Schools, and Societies.* By J.B. Aikin. Philadelphia: Published for the Proprietor by T.K. & P.G. Collins.

AINSWORTH, Henry. 1612. *The Book of Psalmes: Englished both in Prose and Metre. With Annotations, opening the words and sentences, by conference with other scriptures.* By H.A. Amsterdam: Giles Thorp. <https://archive.org/details/bookofpsalmeseng00ains>

ALLAN, T.&G. 1891. *Allan's Illustrated Edition of Tyneside Songs and Readings, with Lives, Portraits, and Autographs of the Writers, and notes on the songs*, revised edition. Newcastle-upon-Tyne: Thomas & George Allan.

ALLEN, W.F.; Pickard, C.; Garrison, L.M. 1867. *Slave Songs in the United States*. New York: A. Simpson & Co. <https://archive.org/details/slavesongsofunit00alle>

ANDERSON, Benedict. 2006. [1983] *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.

ANDERSON, Gillian B. 1978. "Eighteenth-Century Evaluations of William Billings: A Reappraisal". *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 35 (1): 48-58. <https://www.jstor.org/stable/29781761>

ANDERSON, Virginia DeJohn. 1991 "The Origins of New England Culture". *The William and Mary Quarterly*, 48/2: 231-237. <https://doi.org/10.2307/2938071>

ATKINSON, David; Roud, Steve. 2014. (ed.) *Street Ballads in the Nineteenth-Century Britain, Ireland, and North America. The Interface between Print and Oral Traditions*. Farnham: Ashgate Publishing Limited. https://books.google.it/books?id=vSTaAwAAQBAJ&hl=it&source=gbs_navlinks_s

BAILEY BIRGE, Edward. 1973. *History of Public School Music in the United States*, New Augmented Edition. Rowman & Littlefield.

BARBER, C.D. 1979. "A Study of White Spiritual Music and Twelve Related Concepts". Master's Thesis, University of Tennessee. https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/4838

BASEOTTO, Paola. 2019. "The 'Sternhold and Hopkins' Project: A Case Study of the Impact of Translation on Culture, Society, Mentalities, Book Production and Circulation". *Status Quaestionis. A Journal of European and American Studies*. 17: 105-136.

BATESON, F.W. 1972. "Anglo-American: the Word and the Thing". *The Journal of General Education*, 24/3: 171-175.

BEALLE, John. 1997. *Public Worship, Private Faith. Sacred Harp and American Folksong*. Athens, Ge:

University of Georgia Press.

BECKER, Laura L. 1982. "Minister vs. Laymen: The Singing Controversy in Puritan New England. 1720-1740". *The New England Quarterly*, 55 (1): 79-96. <https://doi.org/10.2307/365704>

BENSON, Louis Francis. 1915. *The English Hymn. Its Development and Use in Worship*. Philadelphia: The Presbyterian Board of Publication.
<https://archive.org/details/englishhymnits00bens>

BERGQUIST, James M. 1984. "German Communities in American Cities: An Interpretation of the Nineteenth-Century Experience". *Journal of American Ethnic History*, 4(1): 9-30.
<https://www.jstor.org/stable/27500350>

BEVER, Joseph. 1858. *The Christian Songster: A Collection of Hymns and Spiritual Songs, Usually Sung at Camp, Prayer, and Social Meetings, and Revivals of Religion. Designed For All Denominations. Compiled by Joseph Bever*. Dayton, O.: Printed at the Printing Establishment of the United Brethren in Christ.
<https://archive.org/details/christiansongste00beve>

BEVILACQUA, Emanuele. 2008. (1994) *Guida alla beat generation: Kerouac e il rinascimento interrotto*, Roma: Cooper.

BEY, Hakim. 1995. *Immediatismo!*, Roma: Ripostes.

BEY, Hakim. 1995. *T.A.Z.*, Milano: Shake Edizioni.

BILLINGS, William. 1770. *The New-England Psalm-Singer: Or, American Chorister. Containing A Number of Psalm-Tunes, Anthems and Canons. In Four and Five Parts. [Never before Published]. Composed by William Billings, A Native of Boston, in New-England*. Boston, New England: Printed by Edes and Gill. imslp.org

BILLINGS, William. 1786. *The Suffolk Harmony, Consisting of Psalm Tunes, Fugues and Anthems Composed by William Billings: Author of the Singing Master Assistant*. Boston: Engraved and Printed by J. Norman, for the Author. imslp.org

BINDER Johnson, Hildegard. 1951. "The Location of German Immigrants in the Middle West". *Annals of the Association of American Geographers*. 41 (1): 1-41. <https://doi.org/10.2307/2561181>

BIRD, Frederic M. 1885. "The Church's Hymnology", in William S. Perry (ed.) *History of the American Episcopal Church, 1507-1883*, vol. 2. Boston: James R. Osgood & Co.

BIRD, Joseph. 1849. *Gleanings From The History of Music, From The Earliest Ages to the Commencement of the Eighteenth Century. By Joseph Bird*. Cambridge: Printed for the Author.

BLACKING, John. 1995. *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking edited and with an introduction by Reginald Brown; with a foreword by Bruno Nettl*. Chicago; London: University of Chicago Press.

BLAUSTEIN, Richard. 2006. "Folk Music Revivals in Comparative Perspective" in Ian Russel and Mary Anne Alburger (eds.) *Play It Like It Is. Fiddle and Dance Studies from around the North Atlantic*. The Elphinstone Institute, University of Aberdeen, pp. 50-60.

- BONNER, William Hallam. 1944. "The Ballad of Captain Kidd". *American Literature*, 15/4: 362-362, 380. <https://doi.org/10.2307/2920762>
- BOURNE, Hugh. 1821 *A Collection of Hymns, for Camp Meetings, Revivals, &c. for the use of the Primitive Methodists*. Bemersley near Tunstall: Printed at the office of th Primitive Methodist Connexion by J. Bourne.
- BOYER, H.C. 1979. "Contemporary Gospel Music". *The Black Perspective in Music*, 7/1: 5-58.
- BRANDFORD, Steve; Karlsberg, Jesse Pearlman. 2020. "'Within Thy Circling Pow'r I Stant': Immersive Video from Sacred Harp's Hollow Square". *Southern Spaces*. doi:10.18737/W13974.2020
- BRAWLEY, Benjamin. 1916. "Lorenzo Dow". *The Journal of Negro History*, 1 (3): 265-275. <https://www.jstor.org/stable/3035623>
- BRINNER, Benjamin. 1995. *Knowing Music, Making Music. Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BRITTON, Allen 1989. "The How and Why of Teaching Singing Schools in Eighteenth Century America". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 99: 23-41. <https://www.jstor.org/stable/40318323>
- BROWN, William Wells. 1849. *The Anti-Slavery Harp: A Collection of Songs For Anti-Slavery Meetings, Compiled by William W. Brown*, second edition. Boston: Published by Bela Marsh, no. 25 Cornhill. <https://archive.org/details/antislaveryharpc00brow>
- BRUNSWICK RECORDS. *Supplemental Catalog for Dealer's Use Only. December 1926 to August 1927, Exclusive "Light-Ray" Electrical Recording (Musical Photography)*. 1927. <https://archive.org/details/brunswickrecords00unse>
- BUNGAY, George Washington; Hutchinson, John Wallace. 1860. *Hutchinson's Republican Songster, for the Campaign of 1860*, New York: Davies & Kent, Stereotypers and Electrotypers. <https://archive.org/details/hutchinsonsrepu00hutcgoo>
- BUNTING, Edward. 1840. *The Ancient Music of Ireland, Arranged for the Pianoforte. To Which Is Prefixed a Dissertation On The Irish Harp and Harpers, Including an account of the old melodies of Ireland*. Dublin: Hodges and Smith. <https://archive.org/details/imslp-ancient-music-of-ireland-bunting-edward>
- BUTLER, Charles. 1636. *The Principles of Musick, In Singing and Setting: With The two-fold Use therof, [Ecclesiasticall and Civil.] By Charls Butler Magd. Master of Arts*. London: Printed by John Haviland, for the Author. babel.hathitrust.org.
- BUTLER, Jon. 1981. "Enthusiasm Described and Decried: The Great Awakening as Interpretative Fiction". *The Journal of American History*, 69 (2): 305-325. <https://doi.org/10.2307/1893821>
- BUTTS, Thomas, fl. 1760. *Harmonia Sacra, Or, A Compilation of Psalm And Hymn Tunes: Collected From the Most Celebrated European Masters, As Published In the Different London Editions*. Andover, Mass.: Printed and published by Flagg and Gould, 1816. <https://catalog.hathitrust.org/Record/100218834/>

- BYARD, Herbert. 1970. "A Sternhold and Hopkins Puzzle". *The Musical Quarterly*, 56 (2): 221-229.
<https://www.jstor.org/stable/740991>
- CAMPBELL, G.J. 1997. "«Old Can be Used Instead of New»: Shape-Note Singing and the Crisis of Modernity in the New South, 1880-1920". *The Journal of American Folklore* 110/436: 169-188.
- CAMPBELL, Olive; Sharp, Cecil. 1917. *English Folk Songs from the Southern Appalachians*. New York and London: G.P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press.
- CAMPION, Thomas. 1671. *The Art of Descant: Or, Composing of Musick in Parts. By a most familiar and easie Rule. In Three several Treatises. I. Of making Four Parts in Counterpoint. II. A necessary Discourse of the Several Keyes, and their proper Closes. III. The Allowed Passages of all Concords, Perfect and Impefect. By Dr. Tho. Campion. With Annotations thereon, by Mr. Chr. Simpson*. London: Printed for John Playford, and are to be sold at his Shop in the Temple. imslp.org
- CARDEN, Allen. D. 1820. *The Missouri Harmony, or a choice collection of psalm tunes, hymns and anthems*. St. Louis: Published by the Compiler. Cincinnati: Morgan, Lodge & Co. Printers.
- CARDEN, Allen D. 1836. *The Missouri Harmony; Or a collection of Psalm and Hymn Tune, and Anthems, From Eminent Authors: With An Introduction To The Grounds And Rudiments Of Music. By Allen D. Carden. To Which Is Added A Supplement, Containing A Number Of Admired Tunes Of The Various Metres, And Several Choice Pieces, Selected From Some Of The Most Approved Collections Of Sacred Music. By An Amateur*. Cincinnati: Printed and Published by Morgan and Sanxay. Stereotype Edition.
- CAYCE, Elder C.H. 1913. *The Good Old Songs. A Choice Collection of the Good Old Hymns and Tunes as They Were Sung by Our Fathers and Mothers. The Cream of the Old Music. Selections Suitable for Class Practice and all Occasions of Family Worship, Social, Church or Congregational Singing*. Thornton, Arkansas: Cayce Publishing Company.
<https://dl.mospace.umsystem.edu/mu/islandora/object/mu%3A89339#page/193/mode/2up>
- CAZDEN, Norman; Haufrecht, Herbert; Studer, Norman. 1982. *Folk Songs of the Catskills*. Albany: State University of New York Press.
- CERESA, Aldo Thomas. 2019. *Sacred Harp Tunewriting Workshop*. Camp Fasola. [libretto digitale]
- CESAREO, Vincenzo; Magatti, Mauro. 2005. "La domanda di identità in una società multiculturale", in: *Identità e appartenenza nella società globale. Scritti in onore di Assunto Quadrio Aristarchi*, ed. Patrizia Catellani, Milano: V&P, pp. 45-72.
- CHAPPELL, David L. 2002. "Religious Revivalism in the Civil Rights Movements". *African American Review*, 36 (4): 581-595.
- CHASE, N. 1992. *America's Music. From the Pilgrims to the Present*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- CHAUNCEY, Nathaniel. 1728. *Regular singing defended, and proved to be the only true way of singing the songs of the Lord: by arguments both from reason and scripture: having been heard and approved of, by the General association at Hartford, May the 12th. , with their recommendation of it to the publick*. N.

London: Printed and sold by T. Green. [Image] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/02013752/>

CHILD, Francis. 1904. *English and Scottish Popular Ballads*, edited by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge. Boston and New York: Houghton Mifflin Company. Cambridge: The Riverside Press.

CLARK, J.S. 1858. *Historical Sketch of the Congregational Churches in Massachusetts, from 1620 to 1858*, Boston: Congregational board of publication.

CLAYTON, David L.; Carrell, James P. 1831. *The Virginia Harmony; A New And Choice Selection Of Psalm And Hymn Tunes, Anthems And Set Pieces, In three and four parts, some of which have never before been published. Prepared For The Use Of Singing Societies, Teachers Of Sacred Music, And Individual Instruction. To Which Is Prefixed An Introduction Explanatory Of The System And A Series Of Progressive Lessons*. Winchester: Printed by Samuel H. Davis.

COBB, B.E. Jr. 2004. (1978) *The Sacred Harp: A Tradition and Its Music*. Athens & London: Brown Thrasher Books, University of Georgia Press.

COFFIN, Tristram P. 1950. *The British Traditional Ballad in North America*. Philadelphia: The American Folklore Society. <https://archive.org/details/britishtradition007732mbp>

COLLINS, Randall. 2004. *Interaction Ritual Chains*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

COMMUCK, Thomas. 1845. *Indian Melodies*. New York: Published by G. Lane & C.B. Tippet. imslp.org

COMPOSIUM. 10th Ireland Sacred Harp Convention. 2nd March 2020. [copia elettronica personale privata, caricata dai Cork Sacred Harp Singers, tramite Google Drive, il 19 febbraio 2020], pp. 1-59.

CORSALE, Andrea. 2016. *Geografie delle minoranze tra Baltico e Mar Nero*. Milano: Franco Angeli Editore.

COVEY, Cyclone. 1951. "Puritanism and Music in Colonial America". *The William and Mary Quarterly* 8 (3): 378-388. <https://doi.org/10.2307/1917420>

CRAWFORD, Richard. 1968. *Andrew Law, American Psalmist*. Evanston: Northwestern University Press.

CRAWFORD, Richard. 1984. (ed. by) *The Core Repertory of Early American Psalmody*. Recent Researches in American Music. Volumes XI and XII. Madison: A-R Edition, Inc.

CRONIN, Molly K. 2005. *American Fuging Tunes in The Sacred Harp*. A thesis submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music.

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1267719283&disposition=inline

DAN BOYD, Joe. 1970. "Judge Jackson: Black Giant of White Spirituals". *The Journal of American Folklore*, 83 (330): 446-451. <https://doi.org/10.2307/539666>

DAVENPORT, Linda G. 1992. "American Instruction in Sight-Singing: Then and Now", *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, 13 (2), pp. 90-111. <https://www.jstor.org/stable/40212686>

- DAVIDSON, D. 1935. "White Spirituals: The Choral Music of the South". *The American Scholar* 4/4: 460-473.
- DAVIS, C. 2016. *Beyond Revival: Composition and Compilation Amidst the Sacred Harp Revival*, A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Music, University of California, San Diego.
- DAVISSON, Ananias. 1825. *A Supplement of the Kentucky Harmony*, 3rd edition. Harrisonburg, Virginia: Printed, and sold by the Author. imslp.org
- DAVISSON, Ananias. 1826. *The Kentucky Harmony, Or A Choice Collection of Psalm Tunes Hymns and Anthems; In Three Parts. Taken From the Most Eminent Authors, and Well Adapted to Christian Churches, Singing Schools, or Private Societies. Selected by, Ananias Davisson. Fifth Edition*. Harrisburg, Virginia: Printed and Sold by the Author. imslp.org
- DEBORD, Guy. 1956. "Theorie de la dérive", *Les lèvres nues*, 9: 19-23.
- DICKSON, Bruce D. Jr. 1974. *And They All Sing Hallelujah!* Knoxville: The University of Tennessee Press.
- DIENER, Alexander C.; Hagen, Joshua. 2019. (eds.) *The City as Power. Urban Space, Place, and National Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- DORENKAMP, J.H. 1972. "The Bay Psalm Book and the Ainsworth Psalter". *Early American Literature* 7 (1): 3-16. <https://www.jstor.org/stable/25070549>
- DOUGLASS, Frederick. 1855. *My Bondage and My Freedom*. New York and Auburn: Miller, Orton & Mulligan. <https://archive.org/details/mybondagemyfreed00indoug>
- DOWNEY, James C. 1965. "Revivalism, the Gospel Songs and Social Reform". *Ethnomusicology*, 9 (2): 115-125. <https://doi.org/10.2307/850316>
- DOWNEY, J., & Oliver, P. 2001. Spiritual. *Grove Music Online*. Retrieved 7 Apr. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026433>.
- DRINKER, Henry S. 1952. "The Amateur in Music". *Proceedings of the American Philosophical Society*, 96 (5): 573-577. <https://www.jstor.org/stable/3143658>
- DURKHEIM, Emile. 2005 [1912]. *Le forme elementari della vita religiosa*. Traduzione italiana di Claudio Cividali (1963), rivista da Massimo Rosati. Roma: Meltemi editore.
- DÜRR, Alfred. 1958. "Ich bin ein Pilgrim auf der Welt: Eine verschollene Kantate J.S. Bachs". *Die Musikforschung*, 11 (4): 422-427. <https://www.jstor.org/stable/41113895>
- DURRANT, Colin. 2003. *Choral Conducting. Philosophy and Practice*. New York and London: Routledge.
- EAMES, Wilberforce. 1903. *The Bay Psalm Book. Being a Facsimile Reprint of the First Edition, Printed by Stephen Daye in 1640*. New York: Dodd, Mead & Company. <https://archive.org/details/baypsalmbook00eame>

ELSON, L.C. 1904 *The History of American Music*. New York:

ELY, Ginnie. 2000. "Leading in Four Beats to the Measure: Another Style of Leading Within the Sacred Harp Tradition". Ole Miss University. <https://home.olemiss.edu/~mudws/ely/4beat.html>

ERK, Ludwig. 1916. *Erk's deutscher Liederschatz: Eine Auswahl der beliebtesten Volks-, Vaterlands-, Soldaten-, Jäger- und Studenten-Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Die Texte und Melodien revidiert und auf deren Quellen zurückgeführt von Ludwig Erk*. Leipzig, C.F. Peters. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/93876>

ESKEW, Harry. 1970. "Using Early American Hymnals and Tunebooks". *Notes*, 27/1: 19-23.

ESTE, Thomas. 1604. *The Whole Booke of Psalmes. With Their Wonted Tunes, as they are sung in Churches, composed into foure parts. Being so placed that foure may sing eacj pme a severall part in this booke. Wherin the Church tunes are carefully corrected, & therunto added other short tunes usually sung in London and most places of this Realme. With a Table in the beginning of this Booke, of such tunes as are newly added, with the number of each Psalme places to the sayd Tune. Compiled by X. Sundry Authors who have so laboured heerein, that the unskilful with small practice may attaine to sing that part, which is fitted for their voyce*. London: Printed by Thomas Este, for the companie of Stacioners. <https://archive.org/details/wholealm00lond>

FARRER, Katie. 2004. "'Sing to the Lord a New Song': The Regular Singing Movement in Colonial New England". *The Gettysburg Historical Journal*, 3 (4): 1-22. <https://cupola.gettysburg.edu/ghj/vol3/iss1/4>

FATOUT, Paul. 1945. "Threnodies of the Ladies' Books". *The Musical Quarterly*, 31 (4): 464-478. <https://www.jstor.org/stable/739228>

FAWCETT, John. 1782. *Hymns: Adapted to the Circumstances Of Public Worship, And Private Devotion. By John Fawcett*. Leeds: Printed by G. Wright and Son, for the Author. <http://hdl.handle.net/10392/4918>

FENNER, Thomas P. 1909. *Religious Folk Songs of the Negro As Sung On The Plantations*. Hampton, Va: The Institute Press. <https://archive.org/details/religiousfolkson00fenn>

FISHER, Miles Mark. 1953. *Negro Slave Songs in the United States*. Cornell University Press for the American Historical Association.

FLAGG, Josiah. 1764. *A Collection of the Best Psalm Tunes in two, three, and four Parts. From the most approv'd Authors. Fitted to the all Measures, and approved of by the best Masters in Boston, New England; to which are added some Hymns and Anthems, the Greater part of them never before been Printed in America*. Boston: Paul Rever and Josiah Flagg. imslp.org

FLAGG, Josiah. 1766. *Sixteen Anthems, collected from Tans'ur, Williams, Knapp, Ashworth & Stephenson. To which is added a Few Psalm Tunes. Proper to Entertain and Improve those who have made some Proficiency in the Art of Singing*. Boston, New-England: Printed by Josiah Flagg. <https://www.loc.gov/item/unk85062707/>

FLINT, Timothy. 1816. *The Columbian Harmonist: In Two Parts, To Which Is Prefixed A Dissertation Upon the True Taste in Church Music, by Timothy Flint, A.M.*. Cincinnati: Published by Coleman and

Phillips.

FONTANA, Andrea. 2009. *Manuale di Storytelling. Raccontare con efficacia prodotti, marchi e identità d'impresa*. Milano: Etas.

FOSS, G. 1964. 'The Transcription and Analysis of Folk Music'. *Folksongs and Folksong Scholarship: Changing Approaches and Attitudes*. Dallas: Southern Methodist University Press.

FOSS, G. 1967. 'A Methodology for the Description and Classification of Anglo-American Traditional Tunes'. *Journal of Folklore Institute*. 4/1: 102-126.

FRENCH, Jacob. 1802. *Harmony of Harmony. In Five Parts. Containing, I. The Ground Work, or Principles of Music, by way of Question and Answer. II. The Gamut, or Scale of Music, in a very Plain and Concile Method, together with Observations on Music. III. A Complete Set of Psalm Tunes, Adapted to all the different Metres and Keys usually sung in Churches. IV. A Number of Pieces Set to Particular Psalms and Hymns, together with Odes, Fuging, and Flying Pieces. V. A Number of Anthems, Suitable for different occasions. By Jacob French, Musico Theorico. Author of the New American Melody, and the Psalmist's Companion Published According to the Act of Congress* Northampton: Andrew Wright, for the Compiler.

FUNK, Joseph. 1835. *A Compilation of Genuine Church Music, Comprising A Variety of Metres, All Harmonized for Three Voices. Together with a Copious Elucidation of The Science of Vocal Music. By Joseph Funk. Second Edition, Greatly Improved and Enlarged*. Winchester: Robinson & Hollis, Printers.
imslp.org

GALLOTTI, Catello. 2007. 'Processi di elusione cadenzale: un approfondimento teorico'. *Rivista di analisi e teoria musicale*, periodico dell'associazione Gruppo di analisi e teoria musicale (GATM), 13/1: 37-63.

GAMMON, Vic. 1997. "The Performance Style in the West Gallery Tradition". *The Gallery Tradition. Aspects of Georgian Psalmody*. Papers from the International Conference Organised by The Colchester Institute, August 1995. Ed. by C. Turner, pp. 45-51.

GAMMON, Vic. 2006. "Problems in the Performance and Historiography of English Popular Church Music". *Radical Musicology*, 1. <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Gammon.htm>

GAMMON, V. 2016 *Desire, Drink and Death in English Folk and Vernacular Song, 1600-1900* [2008]. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

GATES, J. Terry. 1988. "A Comparison of the Tune Books of Tufts and Walter", *Journal of Research in Music Education*, 36 (3), pp. 169-193. <https://doi.org/10.2307/3344638>

GIFFORD, C.D. 2001. *Temperance Songs and Hymns*, in *Religions of the United States in Practice*, ed. by Colleen McDannell, I: 158-167.

GILCHRIST, Anne G. 1928 'The Folk Element in Early Revival Hymns and Tunes', *Journal of the Folk-Song Society*, 8/32: 61-95.

GOFFMAN, Ervin. 1974. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- GORDON, Larry; BARRAND, Anthony G. 2012. *The Northern Harmony: Plain Tunes, Fuging Tunes, and Anthems from the New England Singing School Tradition*. Fifth edition. Marshfield, VT: Northern Harmony Publishing Co.
- GORHAM, B.W. 1854 *Camp Meeting Manual, a Practical Book for the Camp Ground*. Boston: H.V. Degen. <https://archive.org/details/campmeetingmanu00gorhgoog>
- GOULD, Nathaniel D. 1972 *Church Music in America* [1853]. New York: AMS Press.
- GOULD, Nathaniel D. 1853 *History of Church Music in America; Treatin of Its Peculiarities at Different Periods; Its Legitimate Use and Its Abuse; with Criticims, Cursory Remarks and Notice Relating to Composers, Teachers, Schools Choirs, Societies, Conventions, Books etc.*, Boston: Gould and Lincoln.
- GRAHAM, Nancy Love. 2015? *The Rehabilitation of George Pullen Jackson and African American Spirituals*, dissertation, Foundations House, Oxford University, The Graduate Theological Foundation. <https://www.academia.edu/10966948>
- GRASHEL, John W. 1984. "John Playford's *An Introduction to the Skill of Musick* and Its Influence on the Musical Textbooks of Colonial America". *The Bulletin of Historical Research in Music Education*. 5/2: 39-54. doi:10.1177/153660068400500202
- GRAYSON, Lisa. 2012. *A Beginner's Guide to Shape-Note Singing. Hints, stories, advice, and minutiae*.
- GREEN, Bradley L. 2011. "Andrew Law's 'Selected Harmony' (1779 Edition): The Context of a Late Eighteenth Century Tune Book", *Journal of Historical Research in Music Education*, 32 (2), pp. 169-185. <https://www.jstor.org/stable/41300419>
- GROOT, Simon. 2016. "The 'Cinquante Pseaumes De David' (Heidelberg 1597): An issue of Protestant Psalms with music by Orlandus Lassus and others". *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 66 (1/2): 62-104. <https://www.jstor.org/stable/26384751>
- GRUHN, W. 1993. "Is Lowell Mason's 'Manual' Based on Pestalozzian Principles? An Inquiry into the Controversy of Methods in the Nineteenth Century". *The Bulletin of Historical Research in Music Education*, 14/2: 92-101.
- GUMM, Alan, J. 2012. "Six Functions of Conducting: A New Foundation for Music Educators", *Music Educator Journal*, 99 (2): 43-49. <https://www.jstor.org/stable/23364286>
- HADAMER, Armin. 2000. "O Come, Come Away. Temperance, Shape Notes, and Patriotism". *Liede un populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 45: 109-120. <https://doi.org/10.2307/849576>
- HALE, E.E. 1903 *New England History in Ballads*. Boston: Little, Brown, and Company. <https://archive.org/details/newenglandhistor00hal>
- HAMLIN, Hannibal. 2000. "«Very Mete To Be Used of All Sortes od People»: The Remarkable Popularity of the 'Sternhold and Hopkins' Psalter". *The Yale University Library Gazette*, 75 (1-2): 37-51.
- HAMMOND, Paul G. 1985. "Jesse B. Aikin and the Christian Minstrel". *American Music*, 3 (4): 442-451. <https://doi.org/10.2307/3051830>
- HARLAN, Daniel. 1970. "78 RPM Recordings of Sacred Harp Songs: Preliminary Notes Contributing

Towards a Numerical Checklist". *John Edwards Memorial Foundation*. Los Angeles: The Foundation.

HART, Mary L.; Ferris, William R. 2008. *Folk Music and Modern Sound*. Jackson: University Press of Mississippi.

HASTINGS, Thomas, Mason, Lowell. 1834. *Spiritual Songs for Social Worship: Adapted to the Use of Families and Private Circles, to Missionary Meetings, to the Monthly Concert, and to Other Occasions of Special Interest*. Boston: Carter, Hendee & Co.

HASTINGS, Thomas. 1854. *History of Forty Choirs*. New York: Mason Brothers.

HATCHETT, M.J. 2003 *A Companion to the New Harp of Columbia*. Knoxville: University of Tennessee Press.

HAUCH, Edward F. 1937. "Ballads and Ballad Origins". *The German Quarterly*, 10: 137:141. <https://doi.org/10.2307/400241>

HAUSMANN, Chris, Amy Jonason, Erika Summer-Effler. 2011. "Interaction Ritual Theory and Structural Symbolic Interactionism". *Symbolic Interaction*, 34 (3), pp. 319-329. <https://doi.org/10.1525/si.2011.34.3.319>

HEARNE, Rory. 2020. *Housing Shock: The Irish Housing Crisis and How to Solve It*. Bristol: Policy Press, University of Bristol.

<https://books.google.it/books?id=0AfpDwAAQBAJ&lpg=PP1&hl=it&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

HEIDER, Anne, Warner, R. Stephen. 2010. "Bodies in Sync: Interaction Ritual Theory Applied to Sacred Harp Singing", *Sociology of Religion*, 71 (1), pp. 76-97. <https://www.jstor.org/stable/25681260>

HENRY, E.M. 1938. *Folk Songs from the Southern Highlands*. New York: J.J. Augustin Publisher.

HICKOK, J.H. 1832. *The Sacred Harp. Containing Part First, A Clear Compendium Of The Rules And Principles Of Vocal Musick. Part Second, A Collection Of The Most Approved Church Tunes, Arranged For Three Or Four Voices ; With a Large Number of Select Hymns, and a Few Set Pieces; Designed to Furnish Singing-Schools and Societies, and Worshipping Assemblies, Of Every Denomination; With a Complete Set of Tunes, Adapted to All Metres in Common Use. Part Third, A Collection of Popular Airs, and Devotional Hymns Designed More Immediately for Prayer Meetings and Social Circles, Than Schools And Societies*. Lewistown, Pa: Printed by Shugert & Cummings.

HOBBSAWM, Eric; Ranger, Terence. 1983. (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

HOLCOMB, Marcus H. 1921. *A Public Letter from the State of Connecticut to the Children in her Schools*. Hartford. <https://archive.org/details/publicletterfrom00conn>

HOOVER, W.L. 2020 *Congregational Song in the Worship of the Church: Examining the Roots of American Traditions*. Wipf and Stock Publishers.

HOUSER, William. 1874. *The Hesperian Harp: A Collection of Psalm and Hymn Tunes, Odes and Anthems; and Sunday-school, Infant, Revival, Temperance, Patriotic, and Moral Pieces: Containing also a number of Scotch, German, Irish, and Other Fine Compositions. Much New Music never before*

Published, And an Exposition of the Principles of Music and of Music Composition. Philadelphia: S.C. Collins, Publisher. <https://shapenote.net/berkley/HesperianHarp.htm>

HOWARD, Joshua Payne. 2010. "An Analytical and Educational Survey of the Sacred Harp by David Liptak". *Theses and Dissertations*. 16. https://csuepress.columbusstate.edu/theses_dissertations/16

HUBBARD, S. 1859. *The New Temperance Melodist: consisting of Glees, Songs, and Pieces, Composed and Arranged for the Use of the Various Temperance Organizations in the United States and Canada*. Boston: Published by Oliver Ditson & Co.
<https://books.google.com.ag/books?id=NszCyfeL9VEC&hl=it&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

HUBBARD, W.L. 1908a. (ed.) *The American History and Encyclopedia of Music. Music Biographies compiled by Janet M. Green, Volume II*. New York, Toledo, Chicago: Irving Squire.
<https://archive.org/details/americanhistorye06hubb>

HUBBARD, W.L. 1908b. (ed.) *The American History and Encyclopedia of Music. History of American Music. With Introductions by George W. Chadwick and Frank Damrosch*. New York, Toledo, Chicago: Irving Squire. <https://archive.org/details/americanhistorye07hubb>

HUBBARD, Phil; Kitchin, Rob; Valentine, Gill. 2004. *Key Thinkers on Space and Place*. (eds.). London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

HUFFORD, Mary. 1991. *American Folklife: A Commonwealth of Cultures*. Washington: American Folklife Center, Library of Congress. loc.gov/folklife/cwc/CWCbooklet.pdf

Hymns and Tunes for Public and Private Worship, and Sundays Schools, compiled by a committee. 1890. Elkhart, Indiana: Mennonite Publishing Company.

INGALLS, Jeremiah. 1805. *The Christian Harmony; or, Songster's Companion*. Exeter, Newhampshire: Printed by Henry Ranley, for the compiler.

JACKSON, George Pullen. 1933. *White Spirituals in the Southern Uplands*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

JACKSON, George Pullen. 1937. *Spiritual Folk-Songs of Early America. Two Hundred and Fifty Tunes and Texts. With an Introduction and Notes* (collected and edited by), New York : J.J. Augustin Publisher. Second edition.

JACKSON, George Pullen. 1943. *White and Negro Spirituals: Their Life Span and Kinship, Tracing 200 Years of Untrammelled Song Making and Singing Among Our Country Folk, with 116 Songs as Sung by Both Races*. New York: J.J. Augustin. <https://catalog.hathitrust.org/Record/006935011>

JAMES, Joseph Stephen. 1904. *A Brief History Of The Sacred Harp And Its Author, B.F. White, Sr., And Contributors*. By J.S. James. Douglasville, Georgia: New South Book and Job Print.

JAMES, Joseph Stephen. 1911. *Original Sacred Harp. Containing: A Superior Collection of Standard Melodies Of Odes, Anthems, and Church Music and Hymns of High Repute Revised, Corrected and Enlarged. Rudiments, Retaining All Valuable Standard Regulations, Arranged With All Modern Up-To-Date Improvements. the Best and Most Valuable Sacred Tune and Hymn Book From the Pens of Authors of Unquestioned Reputation and Ability To Be Found In America and Many Other Countries Also,*

Containing a Large Lot of New Music of Fine Quality The Most Complete Assortment and Collection of Sacred Music Yet Published With Complete Sketch of the Authors of Tunes and Hymns Connected With Each Tune. All Founded on Scripture Text. Quotations and Citations from the Bible. Copyrighted by J.S. James.

JAMIESON, M. 1999. "The place of counterfeits in regimes of value. An anthropological approach". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5: 1-11.

JENSEN, David G. 2016. *A Modal Study of The Sacred Harp (Denson Book) 1991 Edition*.

JENSENIUS, A.R., Wanderley, M.M. Godøy, R.I. And Leman, M. 2010. "Concepts and methods in research". *Musical gestures: Sound, Movement, and Meaning*, (eds.). New York: Routledge.

JOHNSON, Charles A. 1952. "Camp Meeting Hymnody". *American Quarterly*, 4 (2): 110-126.
<https://doi.org/10.2307/3031384>

JOHNSON, H.K. 1909. *Our familiar songs and those who made them; three hundred standard songs of the English-speaking race, arranged with piano accompaniment, and preceded by sketches of the writers and histories of the song.* New York: H. Holt and company.
<https://catalog.hathitrust.org/Record/001290071>

JULIAN, John. 1892. *A Dictionary of Hymnology. Setting Forth The Origin and History of Christian Hymns of All Ages and Nations. With Special Reference to Those Contained in the Hymn Books of English-Speaking Countries, and Now In Common Use. Together with Biographical and Critical Notices of Their Authors and Translators. And Historical Articles on National and Denominational Hymnody, Breviaries, Missals, Primers, Psalters, Sequences, &c. &c. &c.* (ed.). New York: Charles Scribner's Sons.
google books

KARLSBERG, Jesse Pearlman. 2013. "Sacred Harp, 'Poland Style'". *Southern Space*.
<https://southernspaces.org/2013/sacred-harp-poland-style/>

KARLSBERG, Jesse P.; Godfrey, Mark T.; Rees, Nathan. 2013. "The Cold Mountain Bump: Hollywood's Effect on Sacred Harp Songs and Singers", *Newsletter*, Sacred Harp Publishing Company.
<http://originalsacredharp.com/2013/12/31/the-cold-mountain-bump/>

KARLSBERG, Jesse P. 2015. "Regional Roots: Growing Sacred Harp in the Netherlands, Alaska, and British Columbia", *Newsletter*, Sacred Harp Publishing Company.
<http://originalsacredharp.com/2015/12/31/regional-roots/>

KARLSBERG, Jesse Pearlman; Dunn, Robert A.W. 2018. "Mapping the 'Big Minutes': Visualizing Sacred Harp's Geographic Coalescence and Expansion, 1995-2014", *Southern Spaces*.
<https://doi.org/10.18737/43256.2018>

KARLSBERG, Jesse P., Bransford, Steve. 2020. "'Within Thy Circling Pow'r I Stand': Immersive Video from Sacred Harp's Hollow Square". *Southern Spaces*, doi:10.18737/W13974.2020

KELLEY, Robert T. 2006. "Sacred Harp Harmony: A Part-Writing Primer for Shape-Note Hymnody", pp. 1-16. academia.edu

- KELLEY, Robert T. 2016. "A Corpus-Based Model of Harmonic Function in Shape-Note Hymnody". Lander University, pp. 1-17. academia.edu
- KELLEY, Robert. 2013. "Harmonious Union. How Sacred Harp Brings People Together", *Newsletter*, Sacred Harp Publishing Company. <http://originalsacredharp.com/2013/03/14/harmonious-union-how-sacred-harp-brings-people-together/>
- KERCHEVAL, S. 1833. *A History of the Valley of Virginia*. Winchester: S.H. Davis.
- KINGDON, R.M. 1979 'Protestant Parishes in the Old World and the New. The Cases of Geneva and Boston'. *Church History*, 48/3: 290-304. <https://doi.org/10.2307/3163984>
- KROEGER, Karl. 1987. "William Billings's 'Anthem for Easter': The persistence of an Early American Hit," *Proceedings of the American Antiquarian Society*, 97: 105-128. <https://www.americanantiquarian.org/proceedings/44539397.pdf>
- KROEGER, Karl. 1991. *Catalog of the Musical Works of William Billings*. New York: Greenwood Press.
- KROEGER, Karl. 1993. *American Fuging-Tunes, 1770-1820: A Descriptive Catalog*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- KROEGER, Karl. 2004. *Daniel Read: Musica Ecclesiae, or Devotional Harmony*. Middleton, WI: A-R Editions, Inc.
- KUBIK, Gerhard. 1999. *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- LAIRD, Ross. 2001. *Brunswick Records. A Discography of Recordings, 1916-1926*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- LAMSON, Roy Jr. 1937. "English Broadside Ballad Tunes of the 16th and 17th Century". *Papers Read by the Members of the American Musicological Society*: 112-121. <https://www.jstor.org/stable/43873165>
- LANTERNARI, Vittorio. 2006. *Religione, magia e droga*. San Cesario di Lecce: Piero Manni s.r.l.
- LAW, Andrew. 1792. *The Musical Magazine; Containing a Variety Of Favorite Pieces. A Periodical Publication. By Andrew Law, A.M. Number First*. Cheshire, Connecticut: Printed and Sold by William Law. A.D. imslp.org
- LAW, Andrew. 1803. *The Art Of Singing: In Three Parts: To Wit, I. The Musical Primer, II. The Christian Harmony, III. The Musical Magazine. By Andrew Law. Fourth Edition With Additions and Improvements. Printed Upon a New Plan. Published According to Act of Congress*. Cambridge: W. Hilliard. imslp.org
- LAW, Andrew. 1805a. *The Art Of Singing The Art Of Singing: In Three Parts: To Wit, I. The Musical Primer, II. The Christian Harmony, III. The Musical Magazine. By Andrew Law. Fourth Edition With Additions and Improvements. Printed Upon a New Plan. Part Second. Published According to Act of Congress*. Windsor: Nahum Mower. imslp.org
- LAW, Andrew. 1805b. *The Supplement to the Musical Primer, Containing A Variety of Plain and Simple Tunes. By Andrew Law. Printed Upon the Author's New Plan*. Philadelphia: Printed for the Author, By Robert & William Carr, No. 51. Sansom Street. imslp.org
- LAWLESS, Elaine J. 1991. "Rescripting Their Lives and Narratives: Spiritual Life Stories of Pentecostal Women Preachers.", *Journal of Feminist Studies in Religion* 7(1): 53-71.

<https://www.jstor.org/stable/25002145>

LAWS, George Malcolm. 1957. *American Balladry From British Broad-sides. A guide for Students and Collectors of Traditional Song*. Philadelphia: The American Folklore Society. catalog.hathitrust.org/Record/001026719

LEAVER, R.A. 2015 “More than Simple Psalm-Singing in English: Sacred Music in Early Colonial America”. *Yale Journal of Music and Religion*, 1/1, article 5. <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1012>

LEAVITT, Joshua. 1830. *The Christian Lyre*. New York: Published by Jona. Leavitt, at the Theological Bookstore. imslp.org

LEAVITT, Joshua. 1833. *The Christian Lyre; A Collection Of Hymns and Tunes Adapted for Social Worship, Prayer Meetings, and Revivals of Religion. The Work Complete, Two Volumes in One, With a Supplement. By Joshua Leavitt. Sixteenth Edition, Revised*. New York, Boston: Published by Jonathan Leavitt; Crocker and Brewster. imslp.org

LEE, James. 1810. *A Short History of the Methodists*. Baltimore: Magill and Clime.

LEFEVBRE, Henri. 1991. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

LENZO, T.B.; Resta, C. 2011. “Two Brothers, Two Cities: Music Education in Boston and Cincinnati from 1830-1844”. *Contribution to Music Education*, 38/1: 27-43. <https://www.jstor.org/stable/24127173>

LEWIS, Freeman. 1814. *The Beauty of Harmony, Containing the Rudiments of Music on a New and Improved Plan; Including, With the Rules of Singing, An Explanation of the Rules and Principles of Composition. Together with an Extensive Collection of Sacred Music, Plain Tunes, Fuges, Anthems, &c. Some of Which Are Entirely New to the Whole is Added an Appendix Containing Explanations of Musical Terms, Characters, &c. Original and Selected. By Freeman Lewis*. Pittsburgh: Published by Cramer, Spear & Richbaum and Freeman Lewis (Proprietors). imslp.org

LITTLE, William; Smith William. 1798. *The Easy Instructor; Or, A New Method of Teaching Sacred Harmony*. Albany: Printed by Charles R. and George Webster, and Daniel Steele. imslp.org

LOMAX Alan, Lomax John. 1942. *Afro-American Spirituals, Work Songs, and Ballads*. Archive of American Folk Song. Liner notes. AFS L3. Washington: Library of Congress. https://www.loc.gov/folklife/LP/AfroAmerSpiritualsL3_opt.pdf

LOMAX Alan, Lomax John. 1947. *Best Loved American Folk Songs (Folk Song: U.S.A.) collected, adapted and arranged by John A. Lomax & Alan Lomax. Music arrangements by Charles Seeger & Ruth Crawford Seeger*. New York: Grosset & Dunlap. <https://archive.org/details/bestlovedamerica0000unse>

LOMAX, John A.; Lomax, Alan. 1949. *Our Singing Country A Second Volume Of American Ballads And Folk Songs*. New York: The Macmillan Company. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.158045>

LOMAX, Alan. 1975. *Alan Lomax Collection, Manuscripts, Sacred Harp*. [Manuscript/Mixed Material] Retrieved from the Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms160402/>

LOMAX, Alan. 1978. *Alan Lomax Collection, Manuscripts, American Patchwork, -1991, Appalachian Journey, Sacred Harp*. to 1991. [Manuscript/Mixed Material] Retrieved from the Library of Congress,

<https://www.loc.gov/item/afc2004004.ms080414>

LORING, W.C. Jr. 1943 "Arthur Bird, American", *The Musical Quarterly* 29/1: 78-91.
<https://www.jstor.org/stable/739353>

LOVE, W.D. 1899. *Samson Occom and the Christian Indians of New England*. Boston: Pilgrim Press.

LOWENS, Irving. 1952. "John Wyeth's *Repository of Sacred Music, Part Second*. A Northern Precursor of Southern Folk Hymnody". *Journal of the American Musicological Society*, 5 (2): 114-131.
<https://doi.org/10.2307/830183>

LOWENS, Irving. 1953. "The Origins of the American Fuging Tune". *Journal of the American Musicological Society*, 6 (1): 43-52. <https://doi.org/10.2307/829998>

LOWENS, Irving, Britton, Allen P. 1953. "*The Easy Instructor (1798-1831)*. A History and Bibliography of the First Shape Note Tune Book". *Music Education*, 1 (1): 30-55. <https://doi.org/10.2307/3344565>

LOWENS, Irving. 1954. "John Tufts' *Introduction to the Singing of Psalm-Tunes (1721-1744)*: The First American Music Textbook". *Journal of Research in Music Education*, 2 (2): 89-102.
<https://doi.org/10.2307/3343691>

LOWENS, Irving. 1955. "The Bay Psalm Book in 17th-Century New England". *Journal of the American Musicological Society*. 8 (1): 22-29. <https://doi.org/10.2307/829584>

LUECK, E. 2017. "Sacred Harp Singing in Europe: Its Pathways, Spaces, and Meaning". Wesleyan University, Ph.D. Dissertation. Faculty of Wesleyan University.

LYON, James. 1761. *Urania, Or A Choice Collection of Psalm-Tunes, Anthems, and Hymns, From the most approv'd Authors, with some Entirely New in Two, Three, and Four Parts. The whole Peculiarly adapted to the Use of Churches, and Private Families. To which are Prefix'd The Plainest, & most Necessary Rules of Psalmody. By James Lyon, A.B.* n.p. imslp.org

MACCHIARELLA, Ignazio. 2004. "La pratica corale amatoriale nel Trentino". In: *Professione: musicista*, a cura di Rossana Dalmonte e Carlo Nardi, pp. 96-122.

MACCHIARELLA, Ignazio. 2012. "Theorizing on Multipart Music Making". In: *Multipart Music: a Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. (ed.) Udine: Le Note.

MACCHIARELLA, Ignazio. 2016. "Multipart Music as a Conceptual Tool. A Proposal". *Res Musica*, 8: 9-28. iris.unica.it

MARINI, Stephen. 2002. "Hymnody as History: Early Evangelical Hymns and the Recovery of American Popular Religion". *Church History* 71/2: 273-306. <https://www.jstor.org/stable/4146468>

MARINI, Stephen. 2003. *Sacred Song in America: Religion, Music, and Public Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

MAROT, Clement; de Beze, Theodore. 1563. *Les pseumes mis en rime francoise par Clement Marot, & Theodore de Beze*. Geneve: Par Jean Bonnefoy [pour Antoine Vincent].
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314605p/>

MARSH, J.B.T. 1880. *The Story of the Jubilee Singers; with their Songs*. Revised Edition. Seventy-Eight Thousand. Boston, Cambridge: Houghton, Mifflin and Company, The Riverside Press.

<https://library.si.edu/digital-library/book/storyofjubilees00mars>

MASARYK, Tomáš Garrigue. 1997. (1917) *La nuova Europa. Il punto di vista slavo*. Roma: Edizioni Studio Tesi.

MASON, Lowell. 1834. *Manual of the Boston Academy of Music, For Instruction in the Elements Of Vocal Music, On the System of Pestalozzi. By Lowell Mason, Professor in the Academy*. Boston: Carter, Hendee & Co. books.google.it

McCULLOGH, J. 1967. "Hillbilly Records and Tune Transcriptions". *Western Folklore*. 26/4: 225-244. <https://doi.org/10.2307/1499326>

McCURRY, John C. 1855. *The Social Harp. A Collection of Tunes, Odes, Anthems, and Set Pieces, Selected from Various Authors; Much New Music Never Before Published; Suited to All Metres, and Well Adapted to All Denominations, Singing-Schools, and Private Societies. With a Full Exposition of the Rudiments of Music. And the Art of Musical Composition So Simplified that the Most Unlearned Person Can Comprehend It with the Utmost Facility. By John G. McCurry*. Philadelphia: Published by T.K. Collins, Jr.

McDONALD, W.; Hubbard, S. 1858. *The Wesleyan Sacred Harp. A Collection of Choice Tunes and Hymns for Prayer Class, And Camp Meetings, Choirs, and Congregational Singing. By Rev. W. McDonald, of the Maine Conference, Author of the Wesleyan Minstrel. And S. Hubbard, Esq., Author of "Songs of Canaan," "Musical Gems," and "Temperance Melodist," Etc*. Boston: Published by John P. Jewett & Company.

McGREGORY, Jerrilyn. 1997. *Wiregrass Country*. Jackson: University Press of Mississippi.

McGREGORY, Jerrilyn. 2010. *Downhome Gospel. African American Spiritual Activism in Wiregrass Country*. University Press of Mississippi.

McINTOSH, R.M. 1867. *Tabor Or The Richmond Collection of Sacred Music. Designed for the various Religious Societies of the Southern and South-Western States. By R.M. McIntosh*. Columbia, S.C.; Nashville: W.J. Duffie; J.B. McFerrin, Agent to the Southern Methodist Publishing House.

McKAY, D., Brady, C. 2005. "Practices of place-making: Globalization and locality in the Philippines". *Asia Pacific Viewpoint* 64 (2): 89-103. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1467-8373.2005.00268.x>

McKENZIE, Wallace. 1988. "Anthems of the Sacred Harp Tunesmiths". *American Music*, 6 (3): 247-263. <https://doi.org/10.2307/3051882>

McKENZIE, Wallace. 1989. "The Alto Parts in the 'True Dispersed Harmony' of 'The Sacred Harp' Revisions". *The Musical Quarterly*, 73 (2): 153-171. <https://www.jstor.org/stable/i229708>

METHODIST EPISCOPAL CHURCH 1852 *The Doctrines and Discipline of the Methodist Episcopal Church*. New York: Carlton & Phillips. <https://books.google.bj/books?id=3p3zm7atzZ0C>

METHODIST EPISCOPAL CHURCH. 1901-1905. *Minutes of the forty-fourth session of the Newark Conference of the Methodist Episcopal Church*. <https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433082253752>

- MILLARD, A. 1995. *America on Record: A History of Recorded Sound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER, Kiri. 2004. "First Sing the Note': Oral and Written Traditions in Sacred Harp Transmission". *American Music*, 22 (4): 475-501. <https://doi.org/10.2307/3592990>
- MILLER, Kiri. 2008. *Traveling Home: Sacred Harp Singing and American Pluralism*. Champaign: University of Illinois Press.
- MILLER, Kiri. 2010. "Like Cords Around My Heart': Sacred Harp Memorial Lessons and the Transmission of Tradition". *Oral Tradition* 25/2: 253-281.
- MINUTES OF CARROLL, Cobb, Coweta, Douglas, Fulton, Haralson, Heard, Paulding, and Polk Counties, Georgia. *Sacred Harp Singings, 1965*. Nashville: The Sacred Harp Musical Association. <http://originalsacredharp.com/wp-content/uploads/2014/04/Minutes-1965-United-Sacred-Harp-Musical-Association.pdf>
- MODE, Peter G. 1921. "Revivalism as a Phase of Frontier Life". *The Journal of Religion*, 1 (4): 337-354. <https://www.jstor.org/stable/1195154>
- MORGAN-ELLIS, Esther. 2021. "Like Pieces in a Puzzle": Online Sacred Harp Singing During the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology* 12:627038. doi: 10.3389/fpsyg.2021.627038
- MURRAY, Sterling E. 1975. "Timothy Swan and Yankee Psalmody". *The Musical Quarterly*, 61 (3): 433-463. <https://www.jstor.org/stable/741323>
- MUSIC, David W. 1989. "Josiah Flag". *American Music*, 7 (2): 140-158. doi.org/10.2307/3052200
- MUSIC, David W. 1995. "Seven 'New' Tunes in Amos Pillsbury's United States' Sacred Harmony (1799) and Their Use in Four-Shape Shape-Note Tunebooks of the Southern United States Before 1860", *American Music*, University of Illinois Press, 13(4): 403-447.
- MUSIC, David W. 2005. *A Selection of Shape-Note Folk Hymns. From Southern United States Tune Books, 1816-61* (edited by). Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc.
- NEKOLA, Anna Elizabeth; Wagner, Thomas. 2015. *Congregational Music-Making and Community in a Mediated Age*. Farnham, UK: Ashgate Publishing Limited.
- NÍ CHONGHAILE, Deirdre. 2013. "In Search of America: Sidney Robertson Cowell in Ireland 1955-1956". *The Journal of American Folklore*. 126 (500): 174-200. <https://doi.org/10.5406/jamerfolk.126.500.0174>
- NORTON, A.B. 1888. (ed.) *Tipecanoe Songs of the Log Cabin Boys and Girls of 1840*. Mount Vernon, O., and Dallas, Texas: A.B. Norton & Co. <https://books.google.it/books?id=SpU-AAAAYAAJ&hl=it&pg=PA2#v=onepage&q&f=false>
- OLSON, Ted. 2015. "The 1927 Bristol Sessions: The Big Bang, of the Big Brag, of Country Music?". *Appalachian Journal*, 42/3-4: 262-283. <https://www.jstor.org/stable/26341084>
- ONG, Walter. 1971. *Rhetoric, romance, and technology; studies in the interaction of expression and culture*. Ithaca: Cornell University Press.

- ORING, E. 1994. "The Interests of Identity". *The Journal of American Folklore*, 197/424: 242-247. <https://doi.org/10.2307/541202>
- ORLIKOWSKA, Justyna "'Take My Staff and Travel On': A Sacred Harp Journey", *Newsletters*, Sacred Harp Publishing Company, <http://originalsacredharp.com/2013/07/29/>
- PAGE, James P. 1989. 'Thomas Commuck and his *Indian Melodies*, Wisconsin's Shape-note Tunebook'. Corrected May 1993: 1-4. Culture of the American South and West (1700-1820)". *Thesis and Dissertations—Music*, University of Kentucky. https://uknowledge.uky.edu/music_etds/12
- PAPPAS, Nikos. 2013. "Rigdon McCoy McIntosh and the Tabor," *Commonplace: the journal of early American life*, accessed March 29, 2021. <http://commonplace.online/article/rigdon-mccoy-mcintosh-and-the-tabor/>
- PASTICCI, Susanna. 2008. *Parlare di musica*. Roma: Meltemi.
- PATTERSON, Beverly Bush. 1995. *The Sound of the Dove. Singing in Appalachian Primitive Baptist*. University of Illinois Press.
- PATTERSON, Daniel W. 1988. "William Hauser's Hesperian Harp and Olive Leaf: Shape-Note Tunebooks as Emblems of Change and Progress". *The Journal of American Folklore*, 101 (399): 23-36. <https://doi.org/10.2307/540247>
- PERKINS, A.E. 1922. "Negro Spirituals from the Far South", *Journal of American Folklore*, 35 (137): 223-249. <https://doi.org/10.2307/535007>
- PERYCZ, Gosia. 2013. "A Hollow Square in My Homeland: Bringing Camp Fasola to Poland", *Newsletter*, Sacred Harp Publishing Company. <http://originalsacredharp.com/2013/03/14/a-hollow-square-in-my-homeland-bringing-camp-fasola-to-poland/>
- PLAYFORD, John. 1655. *An Introduction to the Skill of Musick. In two books*. London: Printed for John Playford, & are sold at his shop in the Inner Temple. imslp.org
- PLAYFORD, John. 1677. *The Whole Book of Psalms: with the usual Hymns and Spiritual Songs; together with all the ancient and proper Tunes sung in Churches, with some of later Use. Compos'd in Three Parts, Cantus, Medius, & Bassus: In a more Plain and Useful Method than hath been formerly published*. London: Printed by W. Godbid for the Company of Stationers, and are sold by John Playford near the Temple-Church. imslp.org
- POWELL, Douglas Reichert. 2016. *Critical Regionalism. Connecting Politics and Cultures in the American Landscape*. University of North Carolina press.
- PRATT, Waldo Selden. 1921. *The Music of the Pilgrims. A Description of the Psalm-book brought to Plymouth in 1620*, Boston: Oliver Ditson Company. <https://catalog.hathitrust.org/Record/001454759/Home>
- PRZYBYLSKI, Liz. 2021. *Hybrid Ethnography. Online, Offline, and in Between*. Qualitative Research Methods, vol. 58. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne: Sage Publications Inc.

- QUINN, Ian. 2012. *Best Practices for Sacred Harp Keying*, may 10, 2012. <http://phillysacredharp.org/wp-content/uploads/2016/10/SH-keying-handout.pdf>
- QUINN, Ian; Hamrick, Raymond C. 2013. "The Pitcher's Role in Sacred Harp Music". Sacred Harp Publishing Company Newsletter, posted on July 29, 2013. <http://originalsacredharp.com/2013/07/29/the-pitchers-role-in-sacred-harp-music/>
- RAINEY, D.W., Larsen, J.D. 2002. "The Effect of Familiar Melodies on Initial Learning and Long-term Memory for Unconnected Text". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 20/2: 172-186.
- RAMSEY, Frederick 1956a. "A Study of the Afro-American Music of Alabama, Louisiana, and Mississippi, 1860-1900". *Ethnomusicology*, 1/8: 28-31
- RAMSEY, Guthrie P. 2004. *Race music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- RAVENSCROFT, Thomas. 1621. *The Whole booke of Psalmes: with the hymns evangelicall, and song spirituall. Composed into 4. parts by sundry Authors, with such severall Tunes as have beene, and are usually sung in England, Scotland, Wales, Germany, Italy, France, and the Nether-lands: Never as yet before in one volumne published. Also: A briefe Abstract of the Prayse, Efficacie, and Vertue of the Psalmes. Newly corrected and enlarged by Tho: Ravenscroft Bachelor of Musicke*. Printed at London for the Company of Stationers. <https://archive.org/details/wholebookeofpsal00rave/>
- REED, Andrew; Matheson, James. 1835. *A Narrative of the Visit to the American Churches by the Deputation from the Congregational Union of England & Wales*. London: Jackson and Walford. <https://archive.org/details/anarrativevisit01mathgoog>
- REYNOLDS, Simon. 2012. *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Berkeley: Soft Skull Press.
- RIPPON, John. 1801. *A Selection of hymns from the best authors: intended to be an appendix to Dr. Watts's Psalms and hymns*. Burlington: Printed by S.C. Ustick. <https://archive.org/details/selectionofhy1801ripp>
- RITTER, Frédéric Louis. 1883. *Music in America*. New York: Charles Scribner's Sons.
- ROBIN, William. 2015. "Travelling with 'Ancient Music': Intellectual and Transatlantic Currents in American Psalmody Reform". *The Journal of Musicology*, 32 (2): 246-278. <https://doi.org/10.1525/jm.2015.32.2.246>
- ROBINS, R. 1994. "Vernacular American Landscape: Methodists, Camp Meetings, and Social Respectability". *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*, 4/2: 165-191. doi:10.1525/rac.1994.4.2.03a00020
- ROSENBERRY, Lois Kimball Mathews. 1909. *The Expansion of New England; the spread of New England settlement and institutions to the Mississippi River, 1620-1865*, Boston: Houghton Mifflin. <https://archive.org/details/expansionofnewen00roserich>
- RUPP, Henry S. 1890. *Hymns And Tunes for Public And Private Worship, And Sunday Schools*. Elkhart,

Ind.: Published by Mennonite Pub. Co. <https://catalog.hathitrust.org/Record/012193616/Cite>

RUSSELL, Tony, Pinson, Bob. 2004. *Country Music Records*. New York: Oxford University Press.

SAAR, Maarja; Palang Hannes. 2009. "The Dimensions of Place Meanings", *Living Rev. Landscape Res.* 3(3). doi:10.12942/lrlr-2009-3, URL: <http://lrlr.landscapeonline.de/lrlr-2009-3>.

SAFRAN, William. 1991. "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return". *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1(1): 83-99. <http://doi.org/10.1353/dsp.1991.0004>

SAMPSEL, Laurie J. 2009. *Samuel Babcock (1760-1813), Archetypal Psalmist of the First New England School of Composers*, Ph.D. Dissertation submitted to the Graduate Faculty of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Pittsburgh, Arts and Science.

SANDERS, Paul D. 2018. "The Sabbath School Movement, Two Early Children's Psalm Books, and Their Influence on the Introduction of Public School Music Education in the United States". *Contribution to Music Education*, 43: 117-136. <https://www.jstor.org/stable/26478002>

SANDERS, Paul D. 2006. *Lyrics and Borrowed Tunes of the American Temperance Movement*. Columbia and London: University of Missouri Press.

SCANLON, Mary Browing. 1946. "Thomas Hastings", *The Musical Quarterly*, 32/2: 265-277. <https://www.jstor.org/stable/739135>

SCARBOROUGH, Dorothy. 1925. *On the Trail of Negro Folk-Songs*. Cambridge: Harvard University Press. <https://archive.org/details/ontrailofnegrofo00scar>

SCHMIDT DI FRIEDBERG, Marcella. 2008. "La città – un infinito limitato", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona, Universidad de Barcelona, XII/270 (61) <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-270/sn-270-61.htm>

SCHNEIDER, Arnd. 2011. "Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali", *Annuario di Antropologia* 11(13): 13-32.

SCHOLES, Percy A. 1962. *The Puritans and Music in England and New England*. New York: Russell&Russell.

SCHOLTEN, James. 1988. "Lowell Mason and His Shape-Note Tunebook in the Ohio Valley: 'The Sacred Harp', 1834-1850", *Contribution to Music Education*, 15: 47-52. <https://www.jstor.org/stable/24127445>

SCHOLTEN, James. 1980. "The Tunebook That Roars: The Sound and Style of Sacred Harp Singing", *Music Educators Journal*, 66 (6), pp. 32-37, 74-75, 77. <https://doi.org/10.2307/3395805>

SCOGGINS, M.C. 2013 *The Scotch-Irish Influence on Country Music in the Carolinas: Border Ballads, Fiddle Tunes & Sacred Songs*. Charleston, SC: The History Press.

SEEGER, Charles. 1940. "Contrapuntal Style in the Three-Voice Shape-Note Hymns". *The Musical Quarterly*, 26/4: 483-493. <https://www.jstor.org/stable/738918>

SEEGER, Charles. 1951. *Folksongs of Florida* by Alton C. Morris; Leonard Deutsch; *Texas Folksongs*

by William A. Owens; Willa Mae Kelley Koehn; *Folksongs of Alabama* by Byron Arnold. *Notes*. Second Series, VIII/3: 523-525.

SHARP, Cecil James. 1911. *Folk Songs from Somerset: Gathered and Edited with Pianoforte Accompaniment*. Fourth Series. London: Simpkin & Co., LTD Schott & Co. Taunton: Barnicott and Pearce, Wessex Press.

SHARP, Cecil James. 1916. *One Hundred English Folksongs editd by Cecil J. Sharp for Medium Voice*. Boston: Oliver Ditson Company. New York: Chas. H. Ditson & Co. Chicago: Lyon & Healy.

SHEARON, Stephen. 2012. "Reviewed Work(s): Downhome Gospel: African-American Spiritual Activism in Wiregrass County by Jerrilynn McGregory". *American Music*, 30/4: 523-525. <https://doi.org/10.5406/americanmusic.30.4.0523>

SHENTON, Andrew, Smolko Joanna. 2021. (eds.) *Christian Sacred Music in the Americas*. London, Lanham: The Rowman & Littlefield Publishing Group

SINGH, Rani. 1999. (a cura di) *Think of the Self Speaking. Harry Smith - Selected Interviews*, with an introduction by Allen Ginsberg. Seattle: Elbow/Cityful Press.

SKINNER, K. 2006 "‘Must Be Born Again’: Resurrecting the ‘Anthology of American Folk Music’". *Popular Music*. 25/1: 57-75. <https://www.jstor.org/stable/3877543>

SMITH, Christopher Matthew. 2016. *A Comparative Study of Select Choral Conductor's Approaches to Unification of Choral Sound, Rehearsal, Conducting, and Leadership: Frieder Bernius, Tõnu Kaljuste, Stephen Cleobury, John Eliot Gardiner, Weston Noble, and Robert Shaw*, Submitted to the graduate degree program in the School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, Date Defended: 25 April 2016. https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/21617/Smith_ku_0099D_14538_DATA_1.pdf

SMITH, Harry Everett. 1952. *American Folk Music*. New York: Folkways Records, liner notes. https://folkways-media.si.edu/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40090.pdf

SMITH, James. 1835. *History of the Christian church: from its origin to the present time; compiled from various authors. Including a history of the Cumberland Presbyterian church, drawn from authentic documents*. Nashville Nashville, Tenn.: Cumberland Presbyterian Office. <https://catalog.hathitrust.org/Record/009732638>

SMITH, Tom W. 1990. "Classifying Protestant Denomination". *Review of Religious Research*, 31 (2): 225-245. <https://doi.org/10.2307/3511614>

SMOLEK, Sondra, Patricia K. Baughman, T. Chris Aplin, Jugy Ng, and Mari Isaacs. (eds.) 2004. "The Sam Eskin Collection, 1939-1969. AFC 1999/004". Washington: Library of Congress, American Folklife Center, 1-108. <https://corpora.tika.apache.org/base/docs/govdocs1/194/194347.pdf>

SONGS FOR THE HOLY OTHER. *Hymns Affirming the LGBTQIA2S+ Community*. 2019. The Hymn Society. <https://thehymnsociety.org/wp-content/uploads/2019/07/Songs-for-the-Holy-Other-FINAL-7-10-19.pdf>

- STECKER, A. Mitchell V. 2019. *"If I Can Reach The Charming Sound, I'll Tune My Harp Again": The Fasola Tunebook Publication Renaissance*. A thesis presented to the graduate school of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music, University of Florida. https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/05/45/21/00001/STECKER_A.pdf
- STEEL, David Warren. 1995 *Stephen Jenks. Collected Works*. Madison: A-R Editions, Inc.
- STEEL, David Warren. 1997. "Shape-Note Singing in the Shenandoah Valley". An Address delivered to the Singers Glen Music and Heritage Festival, August 16, 1997, on the sesquicentennial of music printing at Singers Glen, Virginia. Copyright © All rights reserved.
- STEEL, David Warren. 2006. *I Belong To This Band. Eighty-five Years of Sacred Harp Recordings*. Liner notes. Dust-to-Digital. Atlanta, Georgia.
- STEEL, David Warren; Hulan, Richard. 2010. *The Makers of the Sacred Harp*. University of Illinois Press.
- STEIDL, Jason. 2018. "Sacred Harp Singing and the Christian Eschatological Imagination". *SARTS Society for the Arts in Religious and Theological Studies*. <https://www.societyarts.org/sacred-harp-singing-and-the-christian-eschatological-imagination.html>
- STERNHOLD, Thomas; Hopkins, John. 1556. *One and Fiftie Psalmes of David in Englishe Metre*. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/adb673db-f391-4f64-898f-567a98c6ab6c/>
- STERNHOLD, Thomas; Hopkins, John. 1574. *The Whole Booke of Psalmes Collected Into Englishe Metre By Thom. Sternh. John Hopkins And Others, Conferred with the Ebrue, with apt Notes to sing them withall. Set forth and allowed to be sung in all Churches, of all the people together before and after Morning and Evening prayer: as also before and after Sermons, & moreover in private houses, for their godly solace and comfort, laying apart all ungodly songs and balades, which tend onely to the nourishing of vice, & corrupting of youth*. London: Printed by John Daye, dwelling over Aldergate. <https://archive.org/details/wholebookeofpsal1574ster>
- STEVENSON, Robert 1978. "American Musical Scholarship: Parker to Thayer". *19th-Century Music*, 1 (2): 191-210. <https://doi.org/10.2307/746410>
- STEWART, Keith. 1957. "The Ballad and the Genres in the Eighteen Century". *ELH*, 24 (2): 120-137. <https://doi.org/10.2307/2871825>
- STONE, Joseph; Wood Abraham. 1793. *The Columbian Harmony. Containing the Rules of Psalmody together with a Collection of Sacred Music. Designed for the use of Worshipping Assemblies & Singing Societies by Joseph Stone and Abraham Wood*. Published according to Act of Congress.
- STONE-DAVIS, Férdia J. 2015. "Sense Making and Place Making Through Music", *Contemporary Music Review* 34 (1): 1-4. <https://doi.org/10.1080/07494467.2015.1077561>
- SUTTON, B. 1989. "Shape-Note Tune Books and Primitive Hymns". *Ethnomusicology*, 26/1: 11-26. <https://doi.org/10.2307/851398>
- SWAN, Marcus Lafayette. 1919. *The New Harp of Columbia: A System of Musical Notation, with a Note for Each Sound, and a Shape for Each Note: Containing a Variety of Most Excellent Psalm and Hymn*

Tunes, Odes and Anthems, Happily Adapted to Church Service, Singing-Schools and Societies. Original and Selected. By M.L. Swan. Nashville, Tenn.; Dallas, Tex.; Richmond, Va.: Publishing House of the M.E. Church, South. Smith & Lamar, Publishing Agents. imslp.org

SYMMESE, T. 1720. *The Reasonableness of Regular Singing, or Singing by Note; To Revive the True and Ancient Mote of Singing Psalm-Tunes, according to the Pattern in our New-England Psalm Books; the Knowledge and Practice of which is greatly decay'd in most Congregations.* B. Green. [copia digitalizzata e posseduta dalla East Carolina University Library]

TAGG, Philip. 1994. "From Refrain To Rave. The Decline of Figure and the rise of Ground", *Popular Music*, 13 (2): 209-222. <https://www.jstor.org/stable/853215>

TATE, Nahum; Brady, Nicholas. 1696. *A New Version of the Psalms of David, Fitted to the Tunes Used in Churches.* By N. Tate and N. Brady. London: Printed by M. Clark: for the Company of Stationers. <https://archive.org/details/newversal00brad>

TATE, Nahum; Brady, Nicholas. 1772. *A New Version of the Psalms of David By N. Tate & N. Brady. Together with some Hymns adapted to Christian Worship, collected from I. Stennet, Is. Watts, S. Browne: and I. Mason, as used in the English established Church in Amsterdam. And set to Musick by J.Z. Triemer.* Amsterdam: Printed by Henry Gartman, Bookseller.

TEMPERLEY, Nicholas. 1972. "John Playford and the Metrical Psalms". *Journal of the American Musicological Society*, 25 (3): 331-378. <https://doi.org/10.2307/830935>

TEMPERLEY, Nicholas. 1981^a. "The Old Way of Singing: Its Origins and Development". *Journal of the American Musicological Society*. 34 (3): 511-544. <https://doi.org/10.2307/831191>

TEMPERLEY, Nicholas. 1981^b. The Origin of the Fuging Tune. *Royal Musical Association Research Chronicle*, 17: 1-32. <https://www.jstor.org/stable/25099364>

TEMPERLEY, Nicholas. 1997. "First Forty: The Earliest American Compositions". *American Music*. 15 (1): 1-25. <https://doi.org/10.2307/3052695>

THACHER, Peter. 1725. *A Brief discourse concerning regular singing shewing from the Scriptures, the necessity and incumbency thereof in the worship of God.* Boston, New England: Printed by B. Green, Jun. for John Eliot, at his shop at the south end of the town. <http://name.umd.umich.edu/n02194.0001.001>

THE CHRISTIAN HARMONY 2010 Revised Edition. 2010. Valdosta, Ga: The Christian Harmony Music Company, Inc.

THE NATIONAL CLAY MINSTREL. And True Whig's Pocket Companion, For The Presidential Canvass Of 1844. Philadelphia: Published by George Hood 15 North Sixth Street, and sold by all the principal booksellers throughout the United States. 1843.

<https://books.google.it/books?id=s58MAQAIAAJ&hl=it&pg=PA5#v=snippet&q=tippecanoe&f=false>

THE SACRED HARP 1991 Revision. The Best Collection of Sacred Songs, Hymns, Odes, and Anthems Ever Offered the Singing Public for General Use. 1991. Carrollton, Ga: The Sacred Harp Publishing Company, Inc.

THE SACRED HARP Revised Cooper Edition. 2012. Samson, Al: The Sacred Harp Book Company.

[electronic edition]

THE SHENANDOAH HARMONY. A collection of shape-note tunes, ancient and modern, for singing groups large or small. 2012. Boyce (VA): The Shenandoah Harmony Publishing Company [electronic edition]

TILLEY, Jessica. 2007. "Death in Sacred Harp." Thesis, Georgia State University. https://scholarworks.gsu.edu/rs_theses/11

TITFORD-MOCK, Fynn. 2013. "Celebrating Sacred Harp in Europe, September, 2012", *Newsletter*, Sacred Harp Publishing Company. <http://originalsacredharp.com/2013/03/14/celebrating-sacred-harp-singing-in-europe-september-2012/>

TITON, Jeff Todd. 1988. *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*. Austin: University of Texas Press.

TÖLÖLYAN, Khachig. 1991. "The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface". *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1(1): 3-7. <https://doi.org/10.1353/dsp.1991.0008>

TROLLOPE, Frances Milton. 1832 *Domestic Manners of the Americans*. By Mrs. Trollope. London; New York: Printed for Whittaker, Treacher, & Co. <https://archive.org/details/domesticmannerso00troliala>

TUFTS, John. 1744. *An Introduction to the Singing of Psalm-Tunes, In a plain and easy Method. With A Collection of Tunes In three Parts. By the Reverend Mr. Tufts*. Boston, N.E.: Printed for Samuel Gerrish.

TURINO, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago and London: University of Chicago Press.

TURNER, Frederick Jackson. 1893. *The Significance of the Frontier in American History*

VINSON, Duncan. 2006. "As Far from Secular, Operatic, Rag-Time, and Jig Melodies as Is Possible: Religion and the Resurgence of Interest in the Sacred Harp, 1895-1911", *The Journal of American Folklore*, 119(474): 413-443. <https://www.jstor.org/stable/4137649>

VOGAN, Nancy F. 2001. "Eighteenth-Century Fasola Tunebooks", *Journal of Historical Research in Music Education*, 22 (2), pp. 134-145. <https://www.jstor.org/stable/41300439>

WAHRMAN, D. 2001. 'The English Problem of Identity in the American Revolution'. *The American Historical Review*, 106/4: 1236-1262.

WALLACE, J.B. 2007. "Stormy Banks and Sweet Rivers: A Sacred Harp Geography", *Southern Space*, june <http://www.southernspaces.org/2007/stormy-banks-and-sweet-rivers-sacredharp-geography>

WALKER, William. 1835. *The Southern Harmony, and Musical Companion: Containing a Choice Collection of Tunes, Hymns, Psalms, Odes and Anthems: Selected from the Most Eminent Authors in the United States*. Spartansburg, S.C.: Sold by the Author.

WALKER, William. 1854. *The Southern Harmony, and Musical Companion: Contaning a Choice Collection of Tunes, Hymns, Psalms, Odes and Anthems: Selected from the Most Eminent Authors in the United States*. Philadelphia: Published by E.W. Miller.

WALKER, William. 1867. *The Christian Harmony; Containing a Choice Collection of Hymn and Psalm*

Tunes, Odes and Anthems, Selected from the Best Authors in Europe and America; Together With A Large Number of New Tunes, From Eminent Composers, Never Before Published; Embracing a Great Variety of Metres Suited to Nearly All the Metres Contained in the Various Hymn and Psalm Books Used by the Different Denominations of Christians Designed Also for The Use of Singing Schools, Choirs, Social and Private Singing Societies. In the Seven-Syllable System of Musical Notation, With Seven Characters. Also a Copious Elucidation of the Science of Vocal Music, and Plain Rules for Beginners. By William Walker, Author of "Southern Harmony," and "The Southern and Western Pocket Harmonist." Philadelphia: Published by E.W. Miller and William Walker.

WALTER, Thomas. 1721. *The Grounds and Rules of Music Explained: Or, An Introduction to the Art of Singing by Note. Fitted to the meanest Capacities.* Boston: Printed by T. Franklin, for S. Gerrish. <https://archive.org/details/groundsrulesofmu00walt>

WALTON, Shena. 1991. "All-Day Singing and Dinner on the Ground", in *Folklife in Louisiana. Louisiana's Living Traditions*. https://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/creole_art_allday_singing.html

WARRINGTON, James. 1898. *Short Titles of Books Relating to Or Illustrating the History and Practice of Psalmody in the* <https://archive.org/details/shorttitlesbook00warrgoog>

WATTS, Isaac. 1707. *Hymns And Spiritual Songs. In Three Books. I. Collected from the Scriptures. II. Compos'd on Divine Subjects. III. Prepared for the Lord's Supper. With an Essay Towards the Improvement of Christian Psalmody, by the Use of Evangelical Hymns in Worship, as well as the Psalms of David.* By I. Watts. London: Printed by J. Humfreys, for John Lawrence at the Angel in the Poultry. <https://www.hymnologyarchive.com/isaac-watts>

WAYLAND, J.W. 1902. "The Germans of the Valley". *The Virginia Magazine of History and Biography*, 9/4: 337-352. <https://www.jstor.org/stable/4242456>

WELLS, Rachel Hall. 2014. "Meter, Rhythm, and the Most Awkward Farewell". *The Shenandoah Harmony*. <https://www.shenandoahharmony.com/2014/meter-and-rhythm/>

WELLS, Rachel Hall. 2017. "Philadelphia, Birthplace of the Shapes and Center of Shape-Note Publishing". *Original Sacred Harp*. <http://originalsacredharp.com/2017/09/01/philadelphia-birthplace-of-the-shapes-and-center-of-shape-note-publishing/>

WESLEY, John. 1739. *Free Grace. A Sermon Preach'd At Bristol, By John Wesley, M.A. Fellow of Lincoln-College, Oxford.* Bristol: Printed by S. and F. Farley. <https://archive.org/details/freegracesermonp00wesl>

WESLEY, John. 1742. *A Collection of Tunes, Set to Music. As they are commonly Sung at the Foundery.* London: Printed by A. Pearson, and sold by T. Harris, at the *Looking-Glass and Bible*, on *London-Bridge*; T. Tyre, at *Gray's-InnGate*, *Holborn*, and at the *Foundery*, near *Upper Moorfields*. <https://static1.squarespace.com/static/5b11858da2772cf01402ee6e/t/5b2a8e70562fa782a81a477f/1529515647180/Wesley-1742CollectionofTunes.pdf>

WESLEY, John. 1761. *Select Hymns: with Tunes Annex: Designer chiefly for the Use of the People called Methodists.* London: [s.n.] <https://archive.org/details/selecthymnswitht00wesl>

- WESTIN, C. 2010. "Identity and inter-ethnic relations". In: *Identity Processes and Dynamics in Multi-Ethnic Europe* (eds. Westin, C., Bastos, J., Dahinden, J., Góis, P.), Amsterdam University Press.
- WHEATLEY, Henry B. 1893. *The Diary of Samuel Pepys M.A. F.R.S. clerk of the Acts and Secretary to the Admiralty. Transcribed from the Shorthand Manuscript in the Pepysian Library Magdalene College Cambridge by the Rev. Mynors Bright M.A. Late Fellow and President of the College. With Lord Braybrooke's Notes.* Vol 1. London, Cambridge: George Bell & Sons York St. Covent Garden, Deighton Bell & Co.<https://archive.org/details/diaryofsamuelpep04200gut>
- WHITE, N.I. 1928 *American Negro Folk Songs*. Cambridge: Harvard University Press.
- WHITEFIELD, George. 1758. *A Collection of Hymns for Social Worship, more particularly design'd for the Use of the Tabernacle Congregation in London.* (7th ed.) London: Printed by William Strahan, and to be sold at the Tabernacle near Moorfields.
<https://play.google.com/books/reader?id=CCgPAAAAIAAJ&pg=GBS.PP8&hl=it>
- WICKS, Sammie Ann. 1989. "A Belated Salute to the 'Old Way' of 'Snaking' the Voice on Its (ca) 345th Birthday". *Popular Music*, 8 (1): 59-96. <https://www.jstor.org/stable/853482>
- WILGUS, Donald K. 1955. "Ballad Classification". *Midwest Folklore*, 5 (2): 95-100. <https://www.jstor.org/stable/4317511>
- WILGUS, Donald K. 1979. "Rose Connoley: An Irish Ballad". *The Journal of American Folklore*, 92 (364): 172-195. <https://doi.org/10.2307/539387>
- WILLIAMS, Kathy. 2015. "A Long Time Traveling: A Sacred Harp Tour to the UK Convention, Camp Fasola Europe, and the Poland Convention", *Newletter*, Sacred Harp Publishing Company. <http://originalsacredharp.com/2015/05/28/a-long-time-traveling-a-sacred-harp-tour-to-the-uk-convention-camp-fasola-europe-and-the-poland-convention/>
- WOLFE, Charles W. 1983. "Frank Smith, Andrew Jenkins, and Early Commercial Gospel Music". *American Music*, 1/1: 49-59. <https://doi.org/10.2307/3051574>
- WOLFE, Irvin; Wolfe Charlotte. 2014. "Our Debt to George Pullen Jackson", *Read The Old Path*, Sacred Harp Publishing Company. <http://originalsacredharp.com/2014/05/12>
- WORK, John Wesley; Work, Frederick J. 1907. *Folk songs of the American Negro* (ed.). Nashville, Tenn. <https://babel.hathitrust.org/>
- WORK, John Wesley. 1940. *American Negro Songs and Spirituals. Comprehensive Collection of 250 Folk Songs, Religious and Secular. With a Foreword by John W. Work.* New York: Crown Publishers. <https://digitalcollections.nypl.org/items/4b2ff470-9a59-0134-06a4-00505686a51c>
- WYETH, John. 1820. *Wyeth's Repository of Sacred Music. Selected from the Most Eminent and Approved Authors in that Science. For the Use of Christian Churches, of Every Denomination. Singing-Schools & Private Societies. Together with a Plain and Concise Introduction to the Grounds of Music, and Rules for Learners. By John Wyeth. Fifth Edition.* Harrisburgh, Penn.: John Wyeth, Printer and Bookseller.
- YOUNG, Carlton R. 2016. "The Canterbury Dictionary of Hymnology (CDH): Past, Present, and Future". *The Hymn*, 67 (4): 10-27.

YOUNG, Edward. 1798. *Night Thoughts by Edward Young, D.D. With the Life of the Author And Notes Critical & Explanatory*. London: Printed by C. Whittingham for T. Heptinstall.
archive.org/details/nightthoughts00youn