

IL MOTU PROPRIO di PIO X (1903):

una persistente attualità.

di Angelo Corno

Il Motu proprio di Pio X può essere considerato il punto di arrivo che raccoglie fermenti, istanze e principi riformatori ispirati da uomini illuminati, coraggiosi e convinti della necessità di un rinnovamento della vita liturgica e della musica sacra, oppure il punto di partenza per una rinnovata riflessione teologica e pastorale sulla liturgia e in particolare sul canto sacro che troverà il suo compimento nelle acquisizioni della Costituzione Liturgica del Concilio Vaticano II.

Un documento storico infatti può essere letto in riferimento al tempo in cui fu scritto con l'intento di scoprire i motivi che lo hanno provocato, gli effetti che ha sortito, e nello stesso tempo può essere studiato in una prospettiva più ampia e nell'eventuale sua carica profetica: quanto cioè abbia saputo interpretare, prevedere, scavalcare la contingenza per affermare principi e additare valori universali.

Non è materialmente possibile passare in rassegna tutti i documenti pontifici che hanno direttamente o indirettamente affrontato la questione della musica sacra. Di uno almeno è importante fare cenno, la Costituzione *Docta Sanctorum Patrum* del 1324, poiché tra i due documenti papali, benché cronologicamente molto distanti tra loro, esiste un sottile filo che li unisce: il totale e convinto apprezzamento del canto gregoriano.

Nel primo documento (*Docta Sanctorum Patrum*) il canto gregoriano viene invocato in un momento storico nel quale stava perdendo la propria identità, nel secondo (*Motu Proprio*), ormai recuperato allo splendore della genuina tradizione, il canto gregoriano viene consacrato come canto proprio della liturgia romana. E' il segno che la Chiesa ha sempre dimostrato una certa "sollecitudine" verso ciò che considera uno dei ministeri più alti che Cristo le ha donato: l'azione liturgica, come memoria del suo sacrificio, e con essa il canto sacro.

A rileggere la Costituzione *Docta sanctorum patrum* di Giovanni XXII del 1324, il primo di una lunga serie di documenti papali sulla musica sacra, ci spinge dunque la ricerca di alcune conferme storiche che sono alla base dei pronunciamenti successivi della Chiesa sul canto sacro; insomma è interessante indagare e scoprire quanto dei principi che oggi professiamo con Pio X, Pio XII, Paolo VI e Giovanni Paolo II sia contenuto in quel documento e quanto quelle antiche norme abbiano contribuito alla formazione dell'attuale patrimonio di idee e convinzioni.

Qual era il contesto culturale in cui la Costituzione *Docta sanctorum patrum* fu concepita?

Una scossa alla musica ufficiale liturgica fu data certamente dai movimenti mistici duecenteschi: per la prima volta si configurava un tipo di canto religioso in volgare, confezionato per il popolo



in contrapposizione con la raffinatezza del repertorio latino. In quegli anni nasceva la Divina Commedia, opera piena di fermenti, idealità, compendio della cultura universale dell'epoca e di una specifica visione religiosa del mondo, ma anche strumento di affermazione delle lingue volgari. Nell'ambito della musica colta si allargavano gli orizzonti espressivi con la sperimentazione di forme polifoniche nuove e ciò veniva realizzato, almeno nei primi tempi, con quel canto che era quotidianamente tra le mani dei musicisti, cioè il canto liturgico.

E' stato proprio il canto gregoriano che, per la prima volta nel corso della sua storia, ha pagato le spese di questo periodo di transizione. Quel tipo di canto che aveva raggiunto pochi secoli addietro vertici altissimi di perfezione stilistica, purissimo nella sua cristallina monodia, frutto portato a maturazione e alla pienezza di sapore da una diuturna e vissuta "ruminatio" del testo sacro, sul finire dell'epoca medioevale era progressivamente ignorato e soffocato da voci prive di una precisa identità che gli venivano caoticamente sovrapposte. Tali erano gli organa e i moteti. Per di più: un modo grossolano di scansione ritmica, basato sul ritorno periodico delle accentuazioni (modi ritmici) e sulla misurazione matematica dei valori (mensuralismo), tendeva gradualmente a prevalere sul libero e fluido snodarsi di frasi unicamente modellate sulla naturale musicalità della parola latina. Questi due elementi, il discanto e il mensuralismo, decretarono la fine del canto gregoriano.

In un secondo momento questi canti, la cui destinazione era sempre liturgica, cominciarono a imbastardirsi con l'applicazione alle voci superiori di testi in lingua diversa e con significati sempre più differenziati fino a quelli profani, satirici, erotici. Insomma, mentre una parte eseguiva Haec dies quam fecit Dominus le altre due si divertivano a imprecare e maledire coloro che non permettevano agli amanti di soddisfare liberamente i loro desideri d'amore.

Tutto ciò provocò la giusta disapprovazione dell'autorità ecclesiastica. Ed ecco il documento Docta Sanctorum Patrum. Spesso si è interpretato questo testo come "una condanna dell'intero sistema della polifonia misurata che con l'ars nova aveva raggiunto un assetto per certi aspetti definitivo". (Alberto Gallo, La storia della musica, il Medioevo II, E.D.T.). In realtà il papa Giovanni XXII affronta il problema dal punto di vista liturgico e pastorale, unicamente preoccupato del decoro del canto ecclesiastico e quindi della preghiera cristiana.

Ecco le parole iniziali del documento: "La dotta autorità dei Padri decretò che negli uffici della lode divina che si offrono per ossequio di doveroso servizio sia vigile la mente di tutti, non incespichi la parola e la modesta gravità dei salmeggianti canti ogni cosa con placida modulazione. Infatti (sta scritto che) <nella loro bocca risuonava un dolce suono>. E risuona veramente dolce il suono nella bocca dei salmodianti quando, mentre pronunciano parole accolgono Dio nel cuore e con i canti accendono la devozione verso di lui".

Fin dalle origini la Chiesa ha fissato un rapporto gerarchico tra canto e preghiera cristiana, nel senso che il primo era destinato al servizio della seconda: l'aspetto musicale di rivestimento sonoro non doveva risaltare a discapito della comprensione del testo liturgico; non solo, ma doveva essere coerentemente in accordo con il decoro della casa di Dio e la solennità della lode divina.



Lo stesso sant' Ambrogio, il più grande musicista dei Padri, che precede di parecchi secoli l'epoca d'oro del canto gregoriano, chiedeva un canto sacro consono all'azione liturgica. Diceva: "La Scrittura ci insegna a cantare con gravità, a salmeggiare spiritualmente": "Docuit nos Scriptura cantare graviter, psallere spiritualiter" (Commento al Vangelo di Luca). E ancora: "Il salmo è dolce ad ogni età, si addice all'uomo e alla donna. Lo cantano i vecchi, deposta la rigidità della vecchiaia, lo cantano i giovani senza rischio di sensualità, le fanciulle senza che vacilli il loro candore..." (Commento al Salmo 1). Insomma un canto davvero diverso da quello chiassoso e agitato delle occasioni profane.

Anche nella composizione dei suoi inni Ambrogio ebbe idee molto chiare, nonostante l'ostacolo quasi insormontabile per un autore cristiano di mettere in versi un testo sacro: fare poesia, a quei tempi, significava imitare l'arte pagana; e né Ambrogio, né altri avrebbero osato comporre poesie dal contenuto cristiano, utilizzando forme metriche pagane. Il vescovo milanese risolse il problema in maniera esemplare:

dal punto di vista metrico scelse il dimetro giambico (breve/lunga), raramente usato dai poeti classici e quindi non portatore di reminiscenze paganeggianti;

dal punto di vista formale evitò qualsiasi espressione che riconducesse a immagini mitologiche;

dal punto di vista dei contenuti fu costante il riferimento alle Sacre Scritture, facendo dell'inno uno strumento poderoso di insegnamento e di catechesi;

dal punto di vista ritmico, il sistema quantitativo cominciò a cedere il passo al sistema accentuativo, cioè si venne a delineare un rapporto nuovo tra l'accento verbale e il ritmo musicale. In tal senso Ambrogio fu sorprendentemente l'iniziatore di una nuova forma poetica rispettosa del ritmo naturale della parola.

Il papa Giovanni XXII si rifà dunque all'esempio dei Padri, non dice chi sono, ma probabilmente li intende nel loro insieme, come modello a cui riferirsi in materia di canto liturgico almeno fino al secolo X, epoca d'oro del canto ecclesiastico, nella quale si realizzò ciò che viene considerato ancora oggi un tesoro insuperato di musica ed espressività liturgica.

Alcune frammenti significativi del documento:

"La parola non incespichi e la modesta gravità dei salmeggianti canti ogni cosa con placida modulazione". E' un'evidente allusione al caos prodotto dagli Organi e dai Moteti: era necessario ritornare ad una più adeguata e rispettosa proclamazione della parola biblico-liturgica, in preminenza assoluta rispetto a qualunque tipo di musica. Questa non doveva trascurare ma rafforzare il senso delle parole. Il testo: esigenza prima e irrinunciabile, allora, oggi e domani.

"Dulcis sonus": non è una dolcezza intesa in senso romantico-edonistico, ma una dolcezza strutturale, ontologica che il canto sacro deve possedere come dote innata, come modo di essere adeguato a sostenere e favorire la preghiera. Siamo molto lontani dalle qualità distintive indicate dai documenti più recenti; tuttavia sembra di cogliere un punto essenziale e attualissimo: il canto sacro deve essere dolce, soave, cioè in forma sapida, più intensa e



maggiormente penetrante di quella espressa solo oralmente. Così la preghiera cantata è compatibile con il rito ed espressione della più pura interiorità dell'uomo, diventando strumento di comunicazione della fede e strumento di comunione dei cuori. A proposito di centenari, ascoltiamo ciò che afferma, ribadendo questi concetti, Giovanni Paolo II il 21 settembre 1980, centesimo anniversario dell'Associazione Italiana Santa Cecilia: "La musica destinata alla liturgia deve essere sacra per caratteristiche particolari, che le permettono di essere parte integrante e necessaria della liturgia stessa. Come la Chiesa, per quanto concerne luoghi, oggetti, vesti, esige che abbiano una predisposizione adeguata alla loro finalità sacramentale, tanto più per la musica, la quale è uno dei più alti segni epifanici della sacralità liturgica, essa (la Chiesa) vuole che posseda una predisposizione adeguata a tale finalità sacra e sacramentale, per particolari caratteristiche, che la distinguano dalla musica destinata, ad esempio, al divertimento, all'evasione o anche alla religiosità largamente e genericamente intesa".

A questa dichiarazione fanno eco le parole pronunciate in un discorso del 1971 da Paolo VI:

"non tutto è valido, non tutto è lecito, non tutto è buono nella liturgia, esercizio del sacerdozio di Gesù Cristo, azione sacra per eccellenza". Ancora: "Non indistintamente ciò che sta fuori del tempio (pro-fanum) è atto a superarne la soglia" (discorso di Paolo VI del 1973). Si potrebbe stabilire un nesso molto stretto che ricongiunge secoli di storia della Liturgia in un unico significato: dulcis sonus = predisposizione adeguata = sacro. Dove predisposizione adeguata significa quell'adesione interiore di chi si accinge ad un'opera tanto impegnativa qual è quella di cantare a Dio, "per accendere (dice il documento papale) la devozione verso di Lui".

Le stesse parole ritroviamo nel Motu Proprio: "affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione" (par. 1).

Un'ultima citazione che interessa da vicino il canto gregoriano: "I compositori di Organa, conductus... hanno perso il senso della modalità originaria (tonos nesciant), le loro melodie obbediscono ormai ad una nuova e diversa sensibilità tonale e diventano irriconoscibili nelle nuove scale; non sono più quelle del Graduale o dell'Antifonario". Proprio qui deve essere ricercato il motivo principale dell'allarme del papa e di quanti avevano a cuore la sana tradizione del canto gregoriano: quel canto quasi "divinitus inspiratus", intoccabile, veniva lacerato da rimaneggiamenti che dovevano apparire enormi e inaccettabili. Evidentemente al pontefice sfuggiva la piena consapevolezza del modus, della modalità, intesa come comportamento della melodia in simbiosi con il testo e in rapporto alla collocazione liturgica dei singoli brani, ma certamente il documento fu un forte richiamo al ritorno di uno schema strutturale della modalità, rispettosa del testo, con il quale la melodia ha uno strettissimo rapporto, e della forma legata al ruolo liturgico: insomma il pontefice, anche se in modo ingenuo e impreciso, avvertiva l'esigenza di ripristinare le melodie gregoriane in tutti i suoi aspetti, testuale, melodico e modale



poiché soltanto la simbiosi di questi tre elementi era in grado di rappresentare al sommo grado la tradizione del canto liturgico. Sembra di riconoscere in questo appello “ante litteram” le ragioni di ciò che sarà il percorso di restaurazione del canto gregoriano intrapreso dai monaci benedettini di Solesmes nel secolo XIX.

Il documento fu ascoltato? In parte sì in parte no.

Qualche risultato fu ottenuto: il mottetto politestuale e di carattere profano, principale imputato, uscì di chiesa definitivamente. Le cosiddette Messe di Avignone (manoscritti di Ivrea del XIV secolo), successive al documento, hanno un carattere stranamente ascetico e calmo e una struttura musicale chiara e intelligibile. Comunque, al di là di ogni considerazione contingente, l'importanza storica del documento, per quanto datato, fu e rimane nella formulazione dei principi, dei quali ancora oggi risente l'attuale teologia della musica liturgica.

Dal punto di vista storico il canto gregoriano purtroppo subì un declino inarrestabile: la tropatura e le prime forme polifoniche portarono inevitabilmente alla disgregazione del ritmo naturale del nostro canto liturgico fino a giungere all'Editio Medicea del 1614, uno dei punti più bassi del processo di decadenza sia sotto l'aspetto della melodia, ormai lontanissima dall'originale, sia dal punto di vista della notazione quadrata per l'utilizzo di forme grafiche proporzionali. Questo “Graduale mediceo”, stampato “iussu Pauli V” è tristemente famoso perché, ristampato dall'editore Pustet di Ratisbona nel 1870 e favorito da un privilegio trentennale accordato dalla Santa Sede, servì lungamente da testo ufficiale di riferimento per le melodie gregoriane diventando, negli ultimi decenni del 1800, un concreto e serio ostacolo alla Restaurazione Gregoriana.

I redattori dell'Editio Medicea, appassionati, come sappiamo, della classicità, consideravano il latino ecclesiastico alla stregua del latino classico, prosodicamente organizzato secondo una metrica quantitativa (alternanza di sillabe lunghe e brevi: una sillaba lunga durava esattamente il doppio di una breve). Quindi anche al latino del canto gregoriano doveva essere applicato un ritmo musicale, rigorosamente rispettoso della quantità prosodica delle sillabe. Sicuri della verità della loro teoria metrica, i nostri esteti del Rinascimento si sentirono in dovere di correggere la melodia del canto gregoriano, quando non rientrava nei canoni enunciati, definendo tali anomalie dei “barbarismi”.

I precedenti storici del Motu Proprio di Pio X.

I precedenti storici che portarono alla redazione del Motu Proprio si possono identificare in due grandi avvenimenti, i cui germogli spuntarono nei primi decenni del XIX secolo:

1: l'opera di restaurazione di Solesmes che si realizzò attraverso l'infaticabile lavoro dei suoi pionieri Guéranger, Pothier, Mocquereau, monaci benedettini di grande levatura culturale e spirituale, ai quali deve essere affiancata la figura importante del canonico Gontier.



2: il movimento ceciliano, che contribuì, attraverso il Congresso internazionale di Arezzo, a dare una prima scossa al privilegio accordato da Roma all'Edizione di Ratisbona.

1. L'idea restauratrice di Dom Prosper Guéranger si spiegò in due grandi direzioni, che si integravano a vicenda: la rinascita dell'ordine benedettino in Francia, dissolto dalla rivoluzione francese e il ripristino della liturgia romana, da tempo sostituita dalle liturgie locali (gallicanesimo). La prima opera sarà il mezzo più efficace per realizzare la seconda.

Le tappe di questo prodigioso cammino:

1833: viene ristabilita la vita benedettina nel Priorato di Solesmes.

1837: Guéranger viene eletto abate superiore generale della Congregazione benedettina di Francia e Solesmes diventa abbazia, casa madre della congregazione stessa.

1839-1851: pubblicazione delle sue opere fondamentali a favore di una liturgia riformata: le "Institutions liturgiques" e l'"Année liturgique" (500.000 copie vendute), con le quali ha rivelato a tutto il mondo cattolico il tesoro di bellezza e di pietà nascosto nella preghiera ufficiale della Chiesa. Per Guéranger, la liturgia era "l'insieme di simboli, di canti e di atti attraverso i quali la Chiesa esprime e manifesta la sua religione verso Dio". Egli riteneva che non si poteva riformare la liturgia fino a quando il canto non fosse "restituito alle sue tradizioni antiche". Questa idea della spiritualità benedettina fortemente dipendente dalla liturgia sarà il principio ispiratore dei fondatori dei vari centri monastici di Beuron e Maria Laach, di St. Ottilien, dei monasteri inglesi e italiani. Pio X ha consacrato ufficialmente questo nuovo indirizzo, proclamando nel Motu Proprio la Liturgia come "la prima e indispensabile fonte della pietà cristiana".

1849-1852: ai Consigli Provinciali si afferma l'autorità dell'abate Guéranger e successivamente le diocesi francesi ad una ad una ritornano a Roma.

1875: data della sua morte; la Francia intera è ricondotta alla liturgia romana, l'ordine benedettino risorto si arricchisce di opere e uomini illustri.

1876: viene tessuto l'elogio del defunto abate dal pontefice Leone XIII, che lo definisce: "strumento provvidenziale preparato da Dio alla Francia per ripristinare gli ordini religiosi, sostegno alla Chiesa romana per ristabilire l'uniformità dei riti distrutti dal vizio dei tempi".

L'opera di restaurazione liturgica ebbe necessariamente un primo effetto, quello di sviluppare gli studi storici e critici sulla antichità cristiana. Ma, mettere in luce il valore degli antichi testi sacri, confermarne l'autorità e mostrarne la bellezza voleva dire occuparsi di ciò che accompagnava i testi medesimi e che aveva una parte così importante nel rito cattolico: il canto. Quel poco di integro che restava delle antiche melodie liturgiche bastò a dargli un'idea altissima della dignità del canto gregoriano e del compito di edificazione ad esso correlato. Per merito di Guéranger si fece strada un concetto importante: il canto è elemento integrante della liturgia.



Due erano i problemi da risolvere: ritrovare l'autentica frase gregoriana nel duplice aspetto testuale e melodico e rintracciare il metodo di esecuzione.

Per il primo punto egli enunciò un canone lapidario che dominerà tutte le ricerche successive: "Quando manoscritti differenti di epoca e area geografica si accordano su una versione, possiamo affermare che si è ritrovata la frase gregoriana". (dalle "Institutions liturgiques"). Il primo passo verso la restaurazione fu fatto nella direzione del testo, restituito alla sua pronuncia autentica e tradizionale (la pronuncia romana) e alla sua integrità formale (praticata dalla liturgia romana) nel rispetto di un fraseggio chiaro e ben declamato. Nella stessa opera, l'abate afferma l'esigenza di una vera restituzione della melodia gregoriana, auspicando il ritorno all'antichità in quanto depositaria di una liturgia autentica. I suoi sforzi non approdarono ad un risultato concreto come per esempio una rinnovata edizione di canto gregoriano. Pur seguendo le edizioni allora in corso, in particolare quella di Reims-Cambrai, aveva decisamente rifiutato le edizioni che riproducevano il canto riformato di Guillaume Nivers, organista de la "Chapelle du Roi", che addirittura aveva osato presuntuosamente modificare e talora creare ex-novo le melodie gregoriane per renderle degne del "decoro ecclesiastico". L'abate era un critico avvertito e buon giudice sul valore delle edizioni correnti. Consultato nel 1846 per il progetto di un'edizione di canto sulla base di un solo codice riaffermò con decisione il principio che la lezione primitiva del canto gregoriano poteva essere ritrovata non sulla base di un solo manoscritto ma dal confronto di più manoscritti delle diverse chiese: è la prima grande intuizione verso il vero metodo paleografico che solo avrebbe condotto alla ricostruzione dell'antico canto della Chiesa.

Per quanto riguarda il modo di eseguire il canto gregoriano, la sua ancorché limitata conoscenza dei primi manoscritti che venivano alla luce in quel periodo gli aveva dato la netta sensazione che nessuna teoria mensurale potesse accordarsi a quelle antiche notazioni musicali, delle quali ancora non si conosceva l'esatto significato. Non esitava a vedere "l'opera del diavolo" in quel canto battuto e misurato, che toglieva il carattere religioso (*dulcis sonus*) alla preghiera liturgica. L'abate giudicava il ritorno all'autentica interpretazione delle melodie gregoriane altrettanto importante del ritorno alla melodia primitiva. Era certamente una affermazione di grande rilievo: se si pensa che le edizioni dei libri liturgici adottate nelle varie diocesi francesi, in particolare il già citato Graduale di Reims-Cambrai, si servivano di quattro tipi di note, di durata multipla, e che il vezzo di cantare il canto gregoriano a lunghe e brevi datava già dall'epoca rinascimentale e barocca, si comprende la portata innovatrice del ritorno al ritmo libero. Dom Guéranger indusse i suoi monaci a cantare con maggior scioltezza, senza considerare le note lunghe e brevi, con una dizione accurata e un andamento declamatorio comodo e naturale. Fu una vera rivoluzione, poiché il ritmo libero era ancora sconosciuto e sembrava irrimediabilmente perduto.

La fortuna volle che l'abate incontrasse un dotto sacerdote di Le Mans, il canonico Augustin-Mathurin Gontier, il quale, colpito dalla bellezza dei canti che l'abate faceva eseguire con metodo intuitivo nel monastero, volle dare una base storica e teorica al canto gregoriano con la sua "Méthode raisonnée de plain-chant", dato alle stampe nel 1859. E' il primo documento di valore in materia, un'opera a cui lo studioso d'oggi deve guardare se vuole risalire alla sorgente moderna delle proprie ricerche e della propria identità. In questo lavoro è enunciato un principio



fondamentale e valido ancora oggi: il ritmo libero oratorio è il ritmo proprio del canto gregoriano. Proprio perché nasce dal testo, il canto gregoriano ne assorbe pienamente tutte le qualità, dunque, accanto alla qualità melodica, anche quella del ritmo verbale, che rifiuta il concetto moderno di battuta o misura, ma poggia il suo fondamento sul fenomeno dell'“articolazione sillabica”, termine con il quale si intende il passaggio da una sillaba all'altra, da una parola all'altra, individuando in tal modo il procedimento essenziale che genera il movimento verbale nel suo continuo e diversificato fluire. E' indispensabile “donare a ciascuna sillaba il suono e il valore che le appartengono, a ciascuna parola l'accento che le è proprio, a ciascun periodo la distinzione dei membri che lo compongono, per mezzo di una pausa regolare nel movimento di recitazione”.

Altre affermazioni rilevanti sono contenute nella “Méthode”: “la nota o tempo primo gregoriano è indivisibile”; “il canto è una lettura intelligente, ben accentata, espressa in buona prosodia, in buon fraseggio”; “il canto gregoriano non è che musica allo stato di prosa, cioè musica naturale. Il suo ritmo non è che il ritmo della prosa”. Erano affermazioni di carattere generale, non ancora supportate dalle conoscenze paleografiche successive, ma che volevano contrastare le esecuzioni mensuralistiche dell'epoca e orientare decisamente gli sforzi verso la restaurazione scientifica del canto gregoriano. Infatti nella prefazione il canonico scrive: “noi auspichiamo con tutte le forze una edizione che riproduca, perfezionandola, una versione del sec. XV; desideriamo ardentemente che un consesso di persone che studino e pratichino il canto piano si metta all'opera e doti la Chiesa di una edizione basata sui principi della scienza e della tradizione”. Ancora: “Nel canto piano sono presenti due caratteri il cui contrasto colpisce in modo singolare. Innanzitutto la semplicità, la naturalezza che gli assicura la perpetuità. Il canto piano è la preghiera cantata del popolo; suo testo è la prosa, suo movimento la recitazione; sua prosodia l'accentazione popolare, sua tonalità, la tonalità del popolo, la scala naturale dei suoni. Ma, eleviamo i nostri cuori, sursum corda, c'è nel canto gregoriano un senso misterioso e intraducibile. È l'accento della fede e la dolcezza della carità; è un'umiltà piena di confidenza, che sembra voler penetrare il cielo”.

Sembra anche qui di risentire l'espressione di Giovanni XXII quando parlava di “dulcis sonus”: deve penetrare nell'animo con dolcezza per orientarlo alla devozione. Ecco perché la rigidità compassata e inflessibile della mensuralità non ha mai potuto essere l'espressione vera della preghiera pubblica: nel valore metrico della nota c'è qualcosa di mondano e artificiale (opera del diavolo, diceva Guéranger) e la nota misurata cancella in un certo modo il significato del canto; mentre “la recitazione è la natura”, e nella declamazione in prosa del canto piano valori e misura si fanno da parte, “numeri latent”, per far risaltare completamente il senso che è nel testo e nella musica. Sembra anche di avvertire un collegamento con l'estetica medievale della luce la quale è concepita come forma che tutte le cose hanno in comune: è il semplice che conferisce unità al tutto, e quindi, non diversamente dall'unisono nella musica, soddisfa l'anelito ad una armonia definitiva, alla riconciliazione del molteplice nell'unità, che è l'essenza dell'esperienza medievale della bellezza così come è l'essenza della sua fede.

Di fronte ad alcune esitazioni di Guéranger, Gontier ripeteva con insistenza che Solesmes doveva portare a compimento con determinazione l'opera di restaurazione appena intrapresa; non



doveva fermarsi a metà del cammino o accontentarsi di un'opera provvisoria. Per lui le mutilazioni, le "correzioni" erano "corruzione". In una lettera indirizzata a dom Guéranger diceva: "Non abbiate timore di ingannarvi: voi riproducete un testo che non appartiene a voi, ma appartiene alla storia e alla liturgia".

Joseph Pothier, anch'egli monaco di Solesmes, diede grande organicità, spinta, completezza e rinnovata modernità ai concetti sul ritmo espressi dal coraggioso Gontier. Chi, dopo la lettura della *Méthode*, si dedicherà alle "Mélodies grégoriennes d'après la tradition" comprenderà ancora meglio il cammino luminoso che sta alla base della restaurazione del canto gregoriano.

Pothier infatti possedeva quelle doti musicali che mancavano a Guéranger e a Gontier, e che fecero di questo monaco benedettino un gigante che riuscì a tradurre in pratica le illuminanti intuizioni dei suoi precursori. I risultati dei suoi lunghi studi furono consacrati in due opere fondamentali: "Les mélodies grégoriennes d'après la tradition" del 1880, che nell'intenzione dell'autore doveva servire da prefazione a "Il Liber Gradualis", pubblicato nel 1883. I lavori di Pothier segnano nella storia della restaurazione gregoriana una pietra miliare da cui ha origine un lungo e fecondo periodo di studi di carattere scientifico e di utilità pratica incontestabile. Sì, il fine dell'illustre monaco fu principalmente pratico: il canto tradizionale doveva tornare intatto a vivere nella liturgia, non rimanere un bellissimo oggetto da museo per la curiosità degli eruditi. Pothier alla competenza teorica aggiungeva una preziosa esperienza, quella che gli offriva quotidianamente il coro nel monastero. In una materia così delicata solo un affinamento prolungato dell'orecchio poteva guidare sulla giusta via. I suoi principi sulla pronuncia corretta del latino, sulla unione delle sillabe e della melodia, sulla divisione della frase musicale, sulla esecuzione dei gruppi neumatici fecero scuola: "la frase gregoriana doveva essere cantata con elasticità e calore, come un oratore proclama il suo discorso, e ciò non poteva essere realizzato attribuendo un valore proporzionale ai singoli suoni".

Anch'egli, come Gontier, affermava che per il canto sillabico tutto il ritmo è nel testo; anche nel canto melodico, melismatico diremmo oggi, non si deve mai perdere di vista il testo; tuttavia nella melodia pura o nella frase neumatica più ampia ci sono delle note più forti, nelle quali portiamo "un maggiore impulso", ciò che Gontier chiamava "accento melodico". Ma, mentre il canonico diceva che tale accento era riconoscibile nella notazione (in particolare nella nota caudata), Pothier sosteneva che "né archeologicamente, né teoricamente, né praticamente" si poteva ravvisare l'accento melodico nella notazione, ma si doveva risolvere in modo naturale, dando un impulso ora su una nota ora su un'altra. Pothier si mostrerà sempre decisamente ostile a una esagerata precisione nella determinazione del ritmo della frase gregoriana: "la combinazione e il calcolo nel canto piano, scriveva, non esiste che nell'istinto naturale dell'orecchio, non ci sono regole per fissare le leggi del ritmo". La posizione di Gontier sarà alla base delle ricerche di Mocquereau, ma con una sostanziale differenza: Gontier assimilava l'ictus ritmico al tempo forte, Mocquereau, pur ammettendo la necessità di precisare il ritmo, ne segnalava l'indipendenza dall'intensità, sviluppando l'intuizione di Pothier e portandola alle estreme conseguenze con l'invenzione dei "segni ritmici".



Il primo risultato concreto delle ricerche di Pothier, in collaborazione con un altro monaco, dom Jausions, finissimo calligrafo morto prematuramente, fu il *Directorium chori*, di rito monastico, pubblicato nel 1864. È importante perché viene ripristinata la notazione gregoriana in base alla forma che i neumi avevano nei manoscritti su rigo dell'epoca guidoniana. È il primo libro di canto restaurato a Solesmes, dove sono contenute le semplici preghiere che si cantavano nel refettorio: per le note isolate viene impiegata soltanto la nota quadrata; non compare né la caudata né la losanga, si scrivono d'un sol tratto i raggruppamenti neumatici divenuti perfettamente riconoscibili, non compare alcuna nota "forte": tutto il ritmo è nel testo e di conseguenza viene abbandonata definitivamente la scrittura proporzionale.

Pothier, uomo libero e nemico di ogni sistematizzazione, soleva dire: "L'importante è saper dare al canto il movimento naturale della recitazione, individuare le divisioni sillabiche o melodiche necessarie ad un linguaggio semplicemente accentato o modulato, saper scegliere tra le diverse forme di raggruppamenti, quella che rende il testo più intelligibile e insieme conferisce più dolcezza alla melodia". Ecco perché si dimostrò sempre contrario alle edizioni ritmiche del *Graduale* del 1908, uscito dal seno della Commissione Pontificia incaricata da Pio X di redigere una nuova e definitiva edizione dei libri di canto gregoriano per tutta la Chiesa: Pothier non riteneva necessario ricorrere a segni supplementari per meglio indicare i principali incisi della frase melodica, contrariamente a Mocquereau, altro gigante della restaurazione gregoriana, che spese molta parte della sua vita a costruire un buon sistema di "ponctuation" (la nostra punteggiatura) per facilitare l'esecuzione d'insieme del coro. È necessario ammettere che questo fu un grosso limite di questo grande monaco solesmense: quando si cerca di precisare troppo si rischia di cadere nell'arbitrario, cioè nell'errore che egli stesso voleva assolutamente evitare.

Nelle ricerche di questi studiosi, comunque, è sempre viva e ricorrente l'esigenza di ritrovare il ritmo naturale della parola. È questo principio che viene riaffermato nelle "Mélodies grégoriennes" del 1880, opera che ebbe subito una risonanza internazionale e nella quale per la prima volta si descrive e si spiega con sicurezza il significato dei neumi, le leggi del ritmo oratorio sono chiarite, la natura e il ruolo dell'accento latino sono messi in luce in modo definitivo. Nella prefazione Pothier ci rivela che lo stesso Guéranger aveva riveduto il manoscritto e suggerito parecchie correzioni. Fu una precisazione utilissima per ricollegarsi alla memoria del defunto abate, il quale, se non aveva ritenuto opportuno pubblicare l'opera, l'aveva tuttavia condivisa e assistita personalmente.

A conclusione di questo paragrafo su Pothier è utile citare alcune frasi da *Les Mélodies grégoriennes* in ordine al concetto che l'autore aveva della musica sacra (canto gregoriano): "Per ben cantare, bisogna saperlo fare con arte... quando il canto ha per oggetto la lode di Dio, l'ignoranza e l'incuria non sono scusabili ed arrecano un grave disordine... senza dubbio la diligenza messa a ben cantare non deve degenerare in ostentazione: ciò che dobbiamo ricercare nel canto non è la soddisfazione dei sensi o il piacere dell'udito; tuttavia non bisogna credere che per lodare Dio degnamente, sia possibile offendere le orecchie e allontanare dalle nostre ufficiature ogni grazia". E ancora: "Il canto gregoriano è un genere di musica capace di rendere i più svariati effetti, ma che deve attingere i suoi mezzi in se stesso e non nello sforzo e nell'arte di



colui che canta. Non discostarsi dalla naturalezza è il sommo dell'arte: in questa semplicità e in questo buon gusto si ritrova il principale merito d'una buona esecuzione del canto gregoriano”.

2. Il movimento ceciliano e il congresso di Arezzo. E' il secondo precedente storico che favorì una maturazione della musica sacra nella liturgia e, in qualche modo contribuì ad accelerare la riforma del canto sacro. Riprenderemo più avanti la storia della restaurazione gregoriana con un altro grande monaco di Solesmes, dom André Mocquereau.

Erano gli anni in cui il fervore ceciliano, acceso dal canonico Franz Xaver Witt a Bamberg nel 1868 con la fondazione del Cacilien-Verein (Associazione Ceciliana), si propagava in tutta la Cristianità. In Europa e negli Stati Uniti sorsero numerose le Associazioni Ceciliane. A Milano don Guerrino Amelli inaugurava nel settembre del 1880 l'Associazione Italiana di S. Cecilia. Un nuovo spirito fermentava in campo musicale ecclesiastico e da più parti, in particolare in Francia e in Italia, si avvertiva l'urgenza di una riforma. L'ostacolo da superare era l'Editio Ratisbonensis, che, come si è detto sopra, non era altro che una riedizione dell'Editio Medicea, che la Sacra Congregazione dei Riti aveva dichiarato autentica in quanto conteneva il vero canto gregoriano.

La seconda assemblea generale dei Ceciliani d'Italia, tenuta a Milano nell'ottobre del 1881, aveva deliberato di solennizzare l'inaugurazione del monumento a Guido d'Arezzo nella sua città natale con un Congresso internazionale di canto liturgico. Don Guerrino Amelli profuse tutte le sue forze per organizzarlo degnamente. Alcune proposizioni enunciate nel documento preparatorio contenevano senz'altro una carica esplosiva, di cui lo stesso Amelli non fu in grado di valutare la portata, ma che andavano nella direzione di una riforma radicale del canto liturgico:

si affermava che il congresso era indetto “allo scopo di migliorare le condizioni del canto liturgico;

si indicava “l'opportunità di un ristabilimento del canto liturgico secondo la sua vera tradizione”;

si auspicava una “edizione pratica dei libri di canto fermo da sottoporsi all'esame definitivo della S. Sede, affinché, una volta riconosciuta e approvata come veramente più conforme al genuino canto liturgico, venga adottata in tutte le chiese”.

Il Congresso sembrava sovrapporsi alla Sacra Congregazione dei Riti strappandole di mano l'iniziativa di una riforma. L'incauto promotore fu costretto a restringere il programma, assicurando di dirigere le discussioni dei congressisti nel rispetto dell'edizione Pustet allora in uso.

In effetti la Santa Sede riponeva in quel giovane pretino troppa fiducia: il suo animo di artista e di ricercatore appassionato lo farà deviare, suo malgrado, dalla consegna affidatagli.

Al Congresso di Arezzo si trovarono di fronte solesmensi e ratisbonensi, i primi capitanati da dom Pothier e dom Schmitt, i secondi da Franz Xavier Haberl, lo strenuo difensore dell'edizione di Ratisbona.



I solesmensi giunsero ad Arezzo ben documentati e pronti quasi a sostenere una battaglia.

Dom Pothier, rivelando una volta di più le proprie doti di paleografo e la profonda conoscenza del canto gregoriano, aveva portato uno studio sulla “virga nei neumi” e un piccolo rapporto sulla “tradizione nella notazione del canto piano”, che giustificavano, da una parte, la natura del ritmo gregoriano e, dall’altra, le restituzioni melodiche di Solesmes. Dom Schmitt presentò un memoriale sul valore dei manoscritti antichi, dove erano formulate con precisione i principi fondamentali della restaurazione gregoriana. Di fronte a tale dotta documentazione, Haberl oppose ai solesmensi soltanto l’argomento dell’autorità: il canto di Solesmes può essere bellissimo, ma “il nostro dovere, diceva, è di servirci dell’edizione di Pustet”, ritenuta autentica dai numerosi decreti pontifici. Tale argomento non fu sufficiente a convincere i musicisti del Congresso. Pothier fu l’eroe del giorno, la sua dottrina fu applaudita e acclamata; e una messa cantata, celebrata il 15 settembre in occasione della festa della Madonna Addolorata, con l’ausilio di estratti ricopiati dal Liber Gradualis, in corso di pubblicazione, entusiasmò sostenitori e avversari.

Il primo dei “voti” (auspici) redatti alla conclusione del Congresso fu: “I libri corali in uso nelle chiese siano resi conformi il più possibile all’antica tradizione”. Inoltre “si incoraggino gli studi teorici sui manoscritti, sia dedicato uno spazio maggiore al canto gregoriano nei seminari; infine l’esecuzione a note uguali e martellate sia sostituita da un’esecuzione ispirata ai principi dell’accentuazione latina”.

Roma, logicamente, fu costretta a sconfessare i voti di Arezzo: l’apparente vittoria dei ratisbonensi sarà tuttavia momentanea, perché il congresso aveva messo a nudo l’intrinseca debolezza della loro tesi, mentre la Santa Sede lasciava alla fine libertà di ricerca e di pubblicazione di edizioni private per scopi scientifici.

Solesmes saprà approfittarne. Anche il successo editoriale delle *Mémoires grégoriennes* incoraggerà l’abbazia a proseguire lungo il cammino intrapreso. Ed è proprio in queste circostanze che viene dato alle stampe il Liber Gradualis nel 1883.

Quando compare il Graduale tutti i competenti di allora ne riconobbero subito l’autorevolezza dal punto scientifico e musicale, soprattutto se confrontato con le edizioni allora in uso: l’edizione di Reims e Cambrai, se si poteva considerare un primo passo importante sulla via della restaurazione, non era certo lo specchio fedele del canto gregoriano. Essa traduceva soltanto la nota, non la formula, essenziale per il ritmo; sopprime gli strofici, le ripercussioni, i procedimenti melodici ripetitivi, cedendo alle pretese dell’accentuazione moderna. Il Liber Gradualis, invece, proseguendo sulla strada del *Directorium chori*, si può considerare il primo vero libro completo di canto liturgico, rispettoso delle antiche tradizioni manoscritte, punto di riferimento di tutte le edizioni future.

Diamo un elenco delle caratteristiche principali:

lezione melodica notevolmente migliorata rispetto alle edizioni precedenti, sulla base del Tonario di Montpellier, seguito fedelmente dal revisore.



carattere tipografico chiaro e definitivo: per chiarire il ritmo vengono utilizzate la “spaziatura “ e l’”aggregazione” tra gruppi neumatici.

scompaiono definitivamente le “lunghe” e le “brevi”.

i raggruppamenti neumatici sono ripristinati rendendo riconoscibile il legato, che non solo si oppone al martellamento, ma tende specialmente all’unità del neuma e all’identificazione di entità verbo-melodiche ben delineate e distinte.

rispetto a Reims e Cambrai c’è una diminuzione di stanghette che rende il canto più sciolto e più fraseggiato.

compare per la prima volta lo stacco neumatico, elemento grafico innovatore e importante nella precisazione del ritmo gregoriano, perché chiarisce ed evidenzia i punti nodali del movimento che esercitano una funzione ordinatrice della frase gregoriana.

Nonostante qualche piccola imprecisione, il Graduale di Pothier fu una tappa fondamentale, un vero caposaldo nel cammino della restaurazione sia dal punto di vista melodico che dal punto di vista tipografico. Era stato raggiunto davvero il primo dei due traguardi auspicati da Guéranger: dopo un lavoro di “ablatio” da tutte le incrostazioni che avevano offuscato il primitivo canto liturgico, quegli antichi segni avevano ridato vita ad una linea melodica tendente all’originale, traguardo indispensabile dal quale ripartire per una completa e definitiva comprensione del fenomeno “gregoriano”. Fu anche il primo serio tentativo di chiarire il ritmo gregoriano, qualcuno dice che questa fu la vera originalità dell’opera, anche se non è stata formulata pienamente la teoria.

Ma c’erano ancora alcuni ostacoli da superare. Non esisteva ancora la prova scientifica che le melodie della neo-medicea non erano altro che una caricatura delle primitive cantilene. La Chiesa, maestra e guardiana delle arti, possedeva in deposito quelle sacre melodie; avrebbe ridato loro l’antica bellezza, se si fosse provata la loro autenticità non più canonica, ma storica e scientifica.

Oltre alla suprema ragione dell’autorità, le argomentazioni preferite dai fautori della neo-medicea si articolavano in due punti:

a) l’edizione di Solesmes non poteva contenere il canto di S. Gregorio, poiché questo canto era definitivamente perduto;

b) qualora fosse stato ritrovato, era impossibile decifrare i manoscritti che lo contenevano.

A queste gratuite affermazioni era necessario dare una risposta, una risposta senza possibilità di replica. Articoli di giornale, riviste, congressi non bastavano più. Era necessario dotarsi di un’arma invincibile per superare tutti gli ostacoli e conquistare la vittoria. Questa nuova macchina da guerra, progettata da Dom Mocquereau, fu la Paléographie Musicale, cioè la



pubblicazione dei principali manoscritti di canto gregoriano, corredati da importanti prefazioni di carattere scientifico.

Questa opera colossale nasce nel 1889 con l'intento di giustificare la recente pubblicazione del Liber Gradualis di Pothier, dimostrando che la versione melodica ivi contenuta si appoggiava su documenti incontestabili, cioè i numerosi manoscritti di canto gregoriano conservati nelle biblioteche europee e di cui i più antichi risalivano ai secoli IX e X. La Paléo era quindi stata concepita, pur mantenendosi sempre nelle alte sfere della ricerca scientifica, con un chiaro intento polemico nei confronti dell'edizione di Ratisbona, di cui per altro compaiono molti riferimenti nei vari volumi a dimostrazione dell'incertezza e inaffidabilità scientifica dell'edizione di Pustet. Lo scopo immediato, quindi, fu quello di provare a tutti, mediante le fonti stesse, la verità della dottrina di Pothier e della versione melodica del suo Graduale. E' necessario dire che Pothier, giunto all'apice dei suoi meriti con la pubblicazione del Graduale del 1883, nel quale venne recuperata in gran parte la linea melodica dell'antico canto liturgico, ritenne di non procedere oltre nello studio dei neumi, nel timore che la pubblicazione dei manoscritti antichi messi a disposizione di dilettanti sprovvisti di adeguata preparazione, avrebbe finito per ritardare la restaurazione gregoriana.

Dom Moquereau, al contrario, sosteneva energicamente lo studio approfondito e comparato dei primi codici notati: "in questi manoscritti, diceva, è racchiuso tutto ciò che vogliamo sapere sulla versione melodica, la modalità, il ritmo e la notazione delle melodie ecclesiastiche (P.M. I, p.23).

- Dai ratisbonensi era stata messa in dubbio la fedeltà di Pothier ai manoscritti: il primo volume provò la sostanziale coincidenza del codice sangallese 339 con il Graduale del 1883.

- Alcuni rilevarono che un solo manoscritto non faceva testo: ed ecco che il secondo e il terzo volume servirono a provare la convergenza di 219 manoscritti diversi sulla versione adottata da Pothier per il graduale *Iustus ut palma*.

- Infine si affacciarono dubbi sulla lettura dei neumi: Mocquereau rispose pubblicando il codice di Montpellier (voll. VII e VIII) in duplice notazione (neumatica e alfabetica), sul quale non erano più possibili dispute melodiche.

L'opera travalicherà abbondantemente l'intento polemico iniziale per la qualità dei codici selezionati, per la vastità del progetto e per le magistrali e dottissime prefazioni redatte dall'autore.

Già la scelta del manoscritto che apre la collezione rivela la novità assoluta del progetto: è un manoscritto del X secolo, "in campo aperto", un codice della scuola di S. Gallo, il 339. Mai Mocquereau avrebbe cominciato la sua collezione con un manoscritto che non fosse un libro liturgico propriamente detto ma un libro di scuola, come era il codice di Montpellier, che conteneva i canti raggruppati per generi e toni, testo base per le revisioni melodiche realizzate fino a quel momento. Primo, perché i codici in campo aperto erano i più antichi e quindi più conformi alla genuina tradizione. Secondo, perché i manoscritti sangallesi, oltre a conservare



fedelmente i raggruppamenti neumatici, erano ricchi di lettere e segni, importantissimi per la determinazione

del ritmo e delle sfumature espressive.

Si ritorna ancora a una delle questioni fondamentali della restaurazione gregoriana, la quale è incompleta se la ritrovata melodia originaria non sia vivificata dal proprio ritmo.

A tale questione Mocquereau dedica molta parte delle prefazioni dei volumi della *Paléo* e i due tomi de “*Le nombre musicale*”: gli studi sull’accento tonico latino e sul *cursus* letterario gli fecero scoprire i segreti delle melodie gregoriane, il carattere spirituale dell’accento latino e la preminenza del ritmo musicale su quello delle parole. Per lui il ritmo gregoriano non è più oratorio ma musicale, dipendente più dalla melodia che dal testo. Il ritmo è libero, non soggetto alla misura, tuttavia è anche sganciato dalla intensità dell’accento tonico e il peso ritmico si appoggia spesso sulle sillabe finali di parola in un gioco di tensione e distensione del movimento. Osservava altresì che la causa principale della decadenza e della rovina del canto tradizionale della Chiesa fu l’insufficienza ritmica della notazione ecclesiastica: era dunque necessario fissare un sistema ritmico che permettesse di eseguire le melodie gregoriane nel modo più elegante, più pratico e più fedele possibile ai dati della tradizione.

E’ da questa esigenza che scaturiranno le edizioni provviste di segni ritmici: un sistema molto preciso anche se un po’ macchinoso, concepito in contrapposizione alle teorie mensurali dell’epoca, ma contrastato da Pothier e disatteso dagli stessi monaci di Solesmes .

In effetti, la teoria ritmica di Mocquereau, l’abbiamo già accennato, è il lato debole di questo insigne studioso, poiché si basa su esigenze pratiche, il cui punto di partenza tuttavia non è la notazione con tutta la ricchezza degli episemi e delle lettere significative, bensì le leggi primordiali del movimento e altre ragioni di carattere prettamente musicale. Anche Gontier parlava di ritmo che nasce dalla parola, di ritmo che trova la sua giustificazione nel testo: le sue affermazioni nel 1850 hanno un’enorme rilevanza. Ma se andiamo a leggere il capitolo II a proposito dell’accento delle parole latine, l’autore non esita a definire alcune sillabe più importanti di altre sulla base di un’analisi grammaticale che vede l’origine del ritmo del canto gregoriano esclusivamente nella materialità del testo, della parola, della sillaba (esempio: *salvum me fac, propter quod...* i monosillabi o le congiunzioni sono “*tout court*” prive di accento, le preposizioni si fondono in una sola parola con ciò che reggono...). Ugualmente Mocquereau non resiste alla tentazione di precisare in modo quasi pignolo e minuzioso le sfumature ritmiche, codificando addirittura un sistema complicato di punteggiatura.

Eravamo soltanto all’inizio del cammino per giungere alla piena comprensione e quindi al pieno recupero del ritmo del canto gregoriano: altri raccoglieranno l’eredità di questi grandi uomini (Eugène Cardine, Luigi Agustoni, Godehard Joppich, Fulvio Rampi) fino a giungere alla soluzione del problema del ritmo, non più inteso come ordine di un movimento primordiale, non solo inteso come semplice corretta pronuncia di un testo (*salmodia*), né come valore materiale delle note e delle sillabe sottese ai neumi, ma come “modo sonoro” di proclamare “quel preciso testo



con quel preciso significato in quel preciso contesto liturgico” (Rampi): il ritmo diventa strumento di senso, di significato, di esegesi.

Alla causa gregoriana Mocquereau guadagnò Padre Angelo De Santi, un gesuita di profonda cultura e maturità di giudizio, figura nobilissima per noi italiani, niente meno che il futuro ispiratore dell’Edizione Vaticana del 1908. Era appena iniziato alla scienza musicale, ma costantemente in contatto con il movimento ceciliano milanese, possedeva idee chiare e sicure a proposito della musica sacra. Incaricato da Leone XIII di trattare le questioni musicali sulla prestigiosa rivista “la Civiltà Cattolica”, egli seppe enunciare i principi che debbono reggere la composizione e l’esecuzione della musica sacra e in una serie di venti mirabili articoli tracciò le linee maestre di una vera teologia della musica.

Sul fronte gregoriano, l’incontro con Mocquereau, che gli mostrò le tavole comparative del graduale *Iustus ut palma*, fece toccare con mano a De Santi che la neo-medicea non fosse che una miserabile caricatura dell’antico canto liturgico. In quanto articolista de “La Civiltà cattolica”, fondata a difesa della S. Sede e delle Congregazioni romane, implicitamente doveva difendere anche la Medicea, anche se, a dire il vero, non consumò moltissimo inchiostro a favore di tale causa. Piuttosto cominciò a tessere elogi nei suoi discorsi e nei suoi scritti nei confronti dei monaci solesmensi e della loro opera.

Ma nel gennaio del 1894 arrivò come un fulmine a ciel sereno l’annuncio che Padre De Santi era stato obbligato ad allontanarsi da Roma. La sua colpa fu quella di schierarsi apertamente contro l’edizione ufficiale e di aver usato tutta la sua influenza per condurre a buon fine l’adozione del canto tradizionale. Inoltre gli si rinfacciava il torto di aver ridato vita al movimento ceciliano. A luglio dello stesso anno venne pubblicato il decreto pontificio *Quod Sanctus Augustinus* che conteneva un nuovo regolamento per la musica sacra: confermava le decisioni anteriori in materia di canto gregoriano ed esortava nuovamente i vescovi ad adottare l’edizione ufficiale di Ratisbona, senza tuttavia imporla. La partita sembrava persa per i fautori del canto tradizionale, tanto più che Haberl aveva trovato un documento che provava che l’edizione medicea era davvero opera di Palestrina.

Nel frattempo prosegue la *Paléo* con la pubblicazione del tomo IV contenente il codice 121 di Einsiedeln della scuola di S. Gallo, a cui Mocquereau fa precedere una prefazione consacrata all’influenza dell’accento tonico e del *cursum* come elementi generatori della struttura melodica e ritmica della frase gregoriana. Segue la pubblicazione dell’Antifonale Ambrosiano, conservato al British Museum, il tomo V con frammenti di notazione antica, il tomo VI (1900) con la notazione su linee completa (è il più antico manoscritto conosciuto dove si conserva la tradizione del canto milanese). Nello stesso anno Mocquereau inaugura una nuova serie della *Paléo*, la serie II o “monumentale”, nel senso che i volumi non compaiono più distribuiti in fascicoli ma in una sola volta in un unico volume. Il primo codice di questa serie fu l’Antifonario di Hartker 390-391, contenente tutti i canti dell’Ufficio, preceduto da una breve ma puntuale prefazione di Mocquereau che riteneva tale codice estremamente importante a motivo della ricchezza delle indicazioni espressive e ritmiche ivi contenute.



Mentre Mocquereau continuava nella realizzazione del suo progetto editoriale, mons. Carlo Respighi, delegato del collegio dei Cerimonieri Pontifici, attaccava sul piano storico la povera edizione di Ratisbona, utilizzando documenti scoperti da padre Angelo De Santi tali da contestare l'attribuzione della medicea a Palestrina. Siamo nel 1899, ad un anno dalla scadenza del privilegio trentennale accordato dalla Santa Sede all'editore tedesco Pustet.

Respighi dimostrò:

1° che la correzione del Graduale romanum, intrapresa da Palestrina sotto Gregorio XIII, fu abbandonata per ordine dello stesso papa;

2° non esiste alcuna prova che il manoscritto, a quello stato di interruzione, sia mai stato portato alla stamperia dei Medici e quindi non è provata l'identità del manoscritto palestriniano con l'edizione medicea.

Queste argomentazioni frantumarono le ultime resistenze dello schieramento ratisbonense. Il privilegio a Pustet fu revocato e papa Leone XIII scrisse il 17 maggio 1901 il Breve di elogio ai monaci di Solesmes "Nos quidem", considerata la Magna Charta della restaurazione gregoriana.

In esso, dopo aver lodato la cura e l'intelligenza con le quali i monaci di Solesmes avevano riportato alla luce il vero canto gregoriano, il Papa afferma che "è per spiegare il senso delle parole che le melodie gregoriane sono state composte con una abilità e un gusto perfetti: esse hanno il potere, dolce e grave ad un tempo, di insinuarsi facilmente nell'animo degli uditori movendoli alla pietà e a pensieri salutari". Questa frase ha un sapore profetico particolare, soprattutto quando dice che "le melodie gregoriane sono state composte per spiegare il senso delle parole".

E' proprio la direzione verso cui si stanno orientando gli studi recenti sul canto gregoriano, in particolare sul significato retorico della notazione sangallese, studi avviati da Godehard Joppich e continuati da Massimo Lattanzi e infine da Fulvio Rampi in ordine alle ultime sorprendenti riflessioni sul fenomeno della liquescenza.

Questo breve documento pontificio chiuse un'epoca di lotte affannose alla ricerca di una giusta via nella restaurazione del canto sacro e preparò il terreno per restituire alla Chiesa il suo canto proprio nella sua integrità, affidando a Solesmes l'allestimento delle nuove edizioni ufficiali.

Pio X e il MOTU PROPRIO

Sarà Pio X, eletto papa nell'agosto del 1903, a condurre a termine il movimento di restaurazione del canto gregoriano con il decisivo aiuto del Padre Angelo De Santi sia per la redazione del Motu Proprio che per la creazione della Commissione Vaticana incaricata della riforma dei libri liturgici di canto gregoriano. Nei mesi che precedettero la stesura del documento, Pio X fu molto esplicito nelle sue dichiarazioni a favore del canto gregoriano: "è necessario che le Chiese principali, che hanno dei buoni manoscritti, siano in grado di farne delle edizioni manuali, risuscitando dappertutto le antiche melodie" (23 settembre a Mons. Respighi); "il canto



gregoriano tradizionale possiede in effetti la verità e l'arte, due qualità indispensabili al canto sacro: è dunque questo che bisogna restaurare" (18 ottobre all'editore Pustet). Il Santo Padre era al di sopra delle questioni di editori e edizioni: egli voleva la restaurazione del canto tradizionale della Chiesa, indipendentemente da ogni edizione particolare.

Le fonti del documento.

Nel novembre del 1903 il Papa decise di rendere partecipe il Padre De Santi della preparazione di un documento pontificio che doveva dare l'avvio alla riforma della musica sacra. Il Padre De Santi propose che si utilizzasse a questo fine l'Istruzione sulla musica sacra contenuta nel Votum del 1893 e che divenisse un documento pontificio per la Chiesa intera. Il Papa approvò e incaricò il De Santi di riordinare il documento. Non c'era bisogno di ricercare il Votum: il De Santi l'aveva già nelle sue carte. Lo conosceva bene questo Votum presentato dal cardinale Sarto alla Congregazione dei Riti nel 1893 e che aveva ispirato la Lettera Pastorale del Patriarca di Venezia sulla musica sacra nel 1895. Fu egli stesso a redigerlo: si trattava soltanto di aggiungere le prescrizioni riguardanti il canto gregoriano.

In quale modo sappiamo di questi rapporti del Motu Proprio con il Votum del 1893? A rivelarci tutto questo è ancora il Padre De Santi in una conferenza tenuta a Venezia nel 1910: "il Motu Proprio, nella sua parte sostanziale e dispositiva, altro non è che il Votum, o meglio l'ultima parte del Votum, che aveva per titolo Istruzioni per la musica sacra, che l'E.mo Sarto, a richiesta della Sacra Congregazione dei Riti, inviava a Roma, pochi mesi dopo la sua elevazione alla porpora e al Patriarcato di Venezia. La S. Congregazione intendeva allora provvedere al miglioramento delle condizioni della musica sacra in Italia con un nuovo Regolamento che si pubblicò di fatto nel 1894, dopo aver chiesto un parere a un buon numero di maestri italiani ed esteri e a tutti gli arcivescovi d'Italia. Il Votum del card. Sarto, senza dubbio il migliore, fu tenuto in grande considerazione, ma messo prudentemente da parte, perché si riteneva che non fossero maturi i tempi per accogliere una riforma così ampia e radicale".

Il Voto, in concreto, fu composto sulla base di una "memoria" sulla riforma della musica sacra e sulla base di un "progetto" di nuovo regolamento preparato da Padre De Santi, in parte con l'aiuto dei suoi amici di Solesmes. Il tutto riunito in un solo documento:

La Memoria: 1. Considerazioni generali sul ruolo della Chiesa in materia di musica religiosa.

2. Osservazioni particolari sulle riforme auspicabili.

Il Regolamento: 3. Istruzione sulla musica sacra; documento di 15 pagine che De Santi trasmise al Cardinale Sarto nel luglio del 1893. Quest'ultima parte fu integrata nel Motu Proprio del 1903 e promulgata per tutta la Chiesa. E' chiaro che, a distanza di dieci anni, a Padre De Santi fu



consentito qualche ritocco, vedremo “sostanziale”, conformemente alle intenzioni che papa Pio X andava manifestando sul canto gregoriano.

E’ per questo che il Motu Proprio dichiara: il canto gregoriano che la Chiesa “ha gelosamente conservato dopo tanti secoli nei suoi manoscritti liturgici” e che “i lavori più recenti hanno così felicemente restituito nella loro integrità e purezza” (cioè i lavori di dom Pothier e dom Mocquereau) è sempre stato considerato “come il modello più perfetto della musica sacra”; bisogna dunque “che sia restituito largamente nelle funzioni del culto”.

Il Papa inoltre diede forza di legge al documento, come è scritto nella Introduzione al Motu Proprio, quasi fosse una prima applicazione del programma pastorale del pontificato di Pio X “instaurare omnia in Christo”, e per conseguenza le affermazioni concernenti il canto gregoriano rivestono qui un’importanza singolare: il canto gregoriano diventa un efficace strumento del programma, quasi uno strumento di catechesi. L’utilizzo della S. Scrittura e in particolare del Libro dei Salmi, la preghiera per eccellenza della Chiesa, nella modalità gregoriana deve costituire un criterio permanente per la musica sacra. Riferirsi alla Parola rivelata significa riferirsi a Cristo, centro immutabile della storia della salvezza e punto di partenza di una nuova ed efficace liturgia: da questa fonte il canto liturgico prende corpo e sviluppa la sua vera essenza.

Insomma è certo che l’estensore materiale del Motu Proprio fu Padre Angelo De Santi. Nonostante l’amore del papa verso la buona musica sacra e il canto gregoriano (nessun cardinale si era occupato come lui di questioni musicali e gregoriane), il pontefice non avrebbe potuto impegnarsi personalmente e in così breve tempo in una ricerca così vasta e minuziosa che avrebbe messo a dura prova qualsiasi musicologo. Il Motu Proprio è un capolavoro di informazione canonica, musicale, liturgica: il suo redattore doveva possedere una competenza di prim’ordine sulla legislazione musicale ecclesiastica, oltre ad avere a cuore la causa gregoriana: Padre Angelo De Santi. Possiamo dire che il Documento fu il frutto di un’armonica collaborazione di entrambi: il Papa va considerato con pieno diritto l’autore morale, anche se De Santi gli fornì i materiali adatti presi dai propri scritti, dai propri articoli, dalle proprie convinzioni.

Struttura del Motu Proprio.

Esso si presenta come un documento composito, che riepiloga tutta la legislazione precedente in materia, perciò ricevette il titolo di codice giuridico della musica sacra attribuitogli nel proemio e confermatogli più tardi dall’enciclica *Musicae sacrae disciplina* di Pio XII.

Si tratta di un documento senza eguali in tutta la storia della musica sacra, nel quale non fu mai raggiunta una visione così limpida dei principi e una successione così lineare delle disposizioni pratiche. Per la prima volta fornisce le ragioni teologiche di fondo di una riforma della musica in chiesa, illustra i principi su cui deve basarsi il rapporto musica- liturgia (l’una è parte integrante dell’altra della quale condivide anche i fini); chiarisce come debba essere la vera musica liturgica,



elencando tre qualità indispensabili: santità, bontà di forme, universalità; infine addita i modelli storici meglio riusciti: il canto gregoriano e la polifonia classica.

Nell'Introduzione si esprime la necessità di mantenere e promuovere il decoro della casa di Dio, proteggendo la liturgia dal pericolo della "mondanità" che può turbare la pietà dei fedeli. Si auspica che i fedeli radunati attingano al vero spirito cristiano dalla sua prima e indispensabile fonte, che è la partecipazione attiva ai sacrosanti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa.

Pio X giustifica l'efficacia della sua attuazione in materia di musica sacra, basandosi sull'importanza decisiva che ha per la vita cristiana tutto ciò che accade nel tempio, dove i fedeli vanno per partecipare ai sacri misteri, fonte prima e indispensabile del vero spirito cristiano. Questa frase è stata profetica: in essa hanno trovato appoggio gli orientamenti di teologia liturgica della prima metà del secolo scorso, a partire da dom Beauduin, Odo Casel, fino all'art. 14 della "Sacrosanctum Concilium".

Il primo definisce la Liturgia "culto della Chiesa", in quanto è "sociale, gerarchica, universale, continuazione di Cristo, santificatrice e composta di uomini". Inoltre "il soggetto unico e universale del culto della Chiesa è il Cristo resuscitato e glorioso, che sta alla destra del Padre...E' lui che esercita il nostro culto, unico mediatore tra Dio e l'umanità, che compie, qui sulla terra, tutta la nostra liturgia. Per effetto della presenza attiva di Cristo, il culto della Chiesa si rivela come esercizio del sacerdozio di Cristo e diventa storia della salvezza in atto, poiché ci costituisce "sua comunità" e quindi noi partecipiamo alla salvezza in quanto membri del "suo corpo mistico".

O. Casel, sviluppando il concetto di "mysterium-sacramentum", scopre che il culto cristiano, realizzatosi nella forma del mistero, non è tanto un'azione dell'uomo che cerca un contatto con Dio, quanto un momento dell'azione salvifica di Dio sull'uomo. In altre parole, nella Liturgia, e cioè nella forma rituale segno-realtà, l'avvenimento stesso della salvezza viene reso presente e attivo per gli uomini di ogni tempo e luogo.

La Sacrosanctum Concilium, dopo aver ripreso queste posizioni teologiche sulla natura della sacra liturgia agli art. 5, 6, 7, definisce la Liturgia, all'art. 14, come "la prima e indispensabile fonte dalla quale i fedeli possano attingere il genuino spirito cristiano", ripetendo le stesse parole di Pio X. Ciò depone a favore dell'attualità del documento circa l'aspetto teologico della Liturgia.

Alla fine dell'Introduzione, come è stato detto, viene data forza di legge al documento come ad un codice giuridico della musica sacra, imponendo a tutti la più scrupolosa osservanza.

L'Istruzione vera e propria contiene 29 paragrafi che affrontano questioni riguardanti principi generali, generi di musica sacra, testo liturgico, forma esterna delle sacre composizioni, cantori, organo e strumenti musicali, ampiezza della musica liturgica, mezzi precipui, conclusione.



Di questi paragrafi saranno analizzati soltanto quelli che si occupano del canto liturgico. Un commento particolare sarà rivolto ai primi due capoversi del par. 3, vero fulcro di tutto il documento, il punto più importante, più originale, il più decisivo, e senz'altro il più realistico a condizione di essere inteso nel senso che gli attribuiva chi per primo lo ebbe ad enunciare.

Ma già al par. 1 ci sono dei pronunciamenti di grande interesse: "La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la gloria di Dio e la santificazione dei fedeli... e siccome suo officio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposto all'intelligenza dei fedeli, così il suo primo fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo...".

Per Pio X, come per tutta la Chiesa in duemila anni, il primato appartiene al testo liturgico, l'elemento musicale è visto come un mezzo per dare risalto alla Parola, per favorirne una più adeguata comprensione, si unisce alla Parola con un vincolo così stretto che non se ne può concepire uno maggiore. Ne segue che la musica così intesa non è solo ornamento o un elemento accessorio, ma parte integrante della liturgia. In altri termini, la Parola, che è la sostanza della liturgia, acquista la sua perfezione con il canto che la interpreta, la esalta, ne amplifica il senso, rende onore a Dio e opera il bene dei fedeli. Questo punto va sottolineato perché da una parte conferma il legame stretto con i documenti del passato, e dall'altra aiuta a comprendere l'evoluzione successiva di questo principio.

Il par. 2 precisa le qualità della musica sacra: la santità, la bontà delle forme e l'universalità.

La prima caratteristica (santità) deve essere vista primariamente nella prospettiva tradizionale della Chiesa che si è costantemente preoccupata di proteggere la liturgia da insidie ricorrenti di "profanità". Anche il Concilio di Trento era intervenuto nel conflitto culturale allora in atto e aveva ristabilito la norma secondo la quale nella musica liturgica l'aderenza alla parola fosse prioritaria, limitando così in maniera sensibile l'uso degli strumenti e indicando anche una chiara differenza tra musica profana e musica sacra. In maniera analoga Pio X stabilisce una netta distinzione tra musica liturgica e musica religiosa in generale, analogamente a quel che accade per l'arte figurativa, che nella liturgia deve seguire criteri diversi da quelli dell'arte religiosa genericamente intesa. Il concetto di "santità", in tale contesto, coinvolge da una parte le proprietà di uno stile (grave, interiore, pacato) e dall'altro l'adozione di un repertorio preferenziale, lontano da contaminazioni teatrali o profane. Oltre a mettere in rilievo questa proprietà intrinseca della musica per il culto, il documento si rivolge anche ai compositori: la musica è santa in quanto fa "santi" coloro che l'ascoltano, la eseguono, la compongono.

Si esige inoltre che le forme siano appropriate, proporzionate, giuste: la musica non deve alterare, con una "propria" forma sonora, la struttura letteraria di un testo, così "formato" e "configurato" dalla tradizione per obbedire ad un'esigenza specifica della liturgia o ad un momento specifico della celebrazione. E qui il rimando al compilatore delle melodie gregoriane è immediato: noi sappiamo quanto il canto gregoriano sia il frutto non solo di una sapienza musicale ma anche biblica, teologica e liturgica profondamente radicata e vissuta dal nostro monaco medievale. Sappiamo che chi ha avuto il compito di trascrivere le melodie gregoriane sulla pergamena era preoccupato non tanto di riportare un dato musicale e nemmeno di creare



un'opera d'arte in sé e per sé, ma di consegnare il "modo sonoro di proclamare quel preciso testo con quel preciso significato in quel preciso contesto liturgico". Pensiamo alla straordinaria varietà delle "forme gregoriane": un Inno, un Introito, un Gloria, un Alleluia, un Pater noster, la salmodia, la cantillazione, le sequenze: ciascuno di questi canti possiede caratteristiche testuali e formali ben definite e funzionali al contesto liturgico. Guardiamo invece all'attuale abuso di "pseudo-salmodie" per riempire ogni passaggio o di strutture "ritornellanti" adottate in modo acritico con il pretesto della popolarità (Gloria di Lourdes), oppure alla povertà letteraria dei testi attuali combinata a una forma musicale spesso inadeguata e quasi sempre banale.

Anche il concetto di universalità nel pensiero di Pio X viene ricondotta al canto gregoriano, quando dichiara che ogni "riproduzione" fedele ai modelli gregoriano e polifonico avrebbe assicurato una qualità "cattolica" alla musica. A questo proposito il card. Sarto affermava nella sua "Lettera Pastorale" del 1895: "la Chiesa ha avuto costante riguardo all'universalità della musica da essa prescritta, in forza di un principio tradizionale, che come una è la legge del credere, così sia una la forma della preghiera, e per quanto è possibile la norma del canto", "canto (e qui il cardinale si riferisce al canto gregoriano), che per la santità della sua origine e delle sue forme è il solo che la Chiesa propone come veramente suo, e quindi il solo che accoglie e prescrive nei suoi libri liturgici".

Questa osservazione della "Lettera Pastorale" sulla Musica sacra del 1895 è sviluppata nel par. 3, che costituisce il cardine su cui è imperniato tutto il Motu Proprio:

"Queste qualità (santità, bontà di forme, universalità) si ritrovano in sommo grado nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto che essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza".

"Per tali motivi il canto gregoriano fu sempre considerato come il supremo modello della musica sacra, potendosi stabilire con ogni ragione la seguente legge generale: tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempio, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme".

"L'antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questa soltanto. In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all'ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi".

Il riferimento alla "Docta sanctorum patrum" è evidente: il canto gregoriano viene definito il canto proprio della Chiesa Romana poiché affonda le proprie radici nella liturgia delle primitive comunità cristiane, si sviluppa e si forma all'epoca dei grandi Padri della chiesa, si consolida e si



costituisce come repertorio universalmente riconosciuto nel periodo carolingio, quando cioè la struttura della Messa, con le letture, le orazioni, i canti, è sostanzialmente conclusa. E' a questo periodo, sembra dire il Motu Proprio, che bisogna fare ricorso per apprendere di quale spirito debbano essere informate le parti cantate della celebrazione. E' il canto gregoriano, quello dei nostri monaci sangallesi o metensi, che può fornire le indicazioni più attendibili per decidere la finalità liturgica a cui deve rispondere ogni nuova composizione.

A proposito dei testi liturgici cantati i paragrafi 7- 8- 9 del documento sottolineano l'esigenza di mantenerli intatti così come la tradizione ce li ha custoditi e tramandati: non sono ammesse alterazioni, omissioni o modifiche di sorta. E' sintomo di una particolare sensibilità verso la sacralità del testo liturgico e della capacità di vedere un legame strettissimo tra Liturgia e Sacra Scrittura. Sappiamo che la Sacra Scrittura è una componente essenziale della Liturgia cristiana: l'avvenimento che si legge nella Scrittura, è quello stesso che si attua nella Liturgia: in essa la Parola scritta assume il ruolo di annunzio-proclamazione di un avvenimento di salvezza presente.

E' per questo che il gregoriano, che attinge a piene mani alla Sacra Scrittura, è qualcosa di più di un canto che accompagna la Liturgia, è qualcosa che ci è stato rivelato perché è Parola di Dio, è per definizione rivelazione, e quindi espressione sempre viva ed efficace della Chiesa. Se per un attimo riandiamo alla concezione che i monaci medievali avevano di preghiera liturgica e preghiera privata, scopriamo che la preghiera liturgica, quindi anche il canto, era costantemente alimentata dalla lectio, mentre la seconda (la preghiera privata) non faceva altro che continuarne la funzione e conservarne i frutti in maniera più duratura. Ciò che noi chiamiamo "vita liturgica" mirava essenzialmente alla meditazione personale, laddove la "lectio" privata era inquadrata in modo totale nella prima, di cui costituiva un prolungamento. Molto significativi a questo riguardo i testi medioevali che parlano di "cantare in silenzio", "cantare segretamente", "salmeggiare, leggere, pregare", basati su una terminologia così singolare da far concludere che non esisteva separazione tra le due forme di preghiera.

L'obiettivo fondamentale era aderire al testo e allo spirito della S. Scrittura, che serviva pienamente alla conoscenza e alla lode di Dio. La liturgia costituiva una preghiera biblica, la Bibbia una lettura orientata verso la liturgia, offrendo entrambe alla comunità monastica la possibilità di contemplare il mistero di Cristo. Sempre valorizzato era il Salterio, considerato come contenente la somma dei più alti misteri della fede cristiana. Gregorio Magno afferma che "è nella salmodia che il Signore rivela alla mente attenta il senso della profezia o le concede la grazia della compunzione; perciò è scritto nel salmo: "sacrificium laudis honorificabit me, et illic iter est quo ostendam illi salutare Dei" (Ps.49,23). E' noto che "salutare" nella lingua latina corrisponde al nome di Gesù nella lingua ebraica. Nel sacrificio della lode perciò si ha la via (iter) per arrivare a Gesù salvatore.

Ancora una piccola osservazione. Le lacrime della compunzione, per Gregorio, sono il risultato della partecipazione viva al sacrificio eucaristico: la Messa appare come il vero e autentico momento della pietà del monaco, a cui egli risponde mediante la contrizione del cuore e l'immolazione di se stesso, nell'imitazione di Colui che viene ricordato nei divini misteri.



Siamo certamente molto lontani, nelle nostre celebrazioni, da questo spirito per il quale la Sacra Scrittura e la Liturgia garantiscono l'oggettività della nostra preghiera. Come pensiamo che questo testo: "Avevo tanta voglia di viaggiare/ Tu mi dicesti: vai, ed io partii/ "Son vivo", dissi allora ad una donna/ a te, amico mio, pensaci tu/" (da "Canta e cammina" della diocesi di Bergamo, 1985) possa diventare materiale per la nostra catechesi o la nostra lectio divina?

Quanto più proseguono gli studi attuali nel campo della liturgia, tanto più si verifica che nell'unità tra preghiera liturgica e preghiera privata vive lo spirito dei Padri, del monachesimo antico e medievale, e questo è garanzia di autenticità. Questa è la Tradizione: anche oggi, come allora, il binomio Bibbia-Liturgia deve alimentare sempre più la pietà cristiana, poiché non c'è dubbio che il nostro principale incontro con la Parola di Dio avviene nella quotidiana o domenicale celebrazione liturgica. Ed è qui che la Parola esercita tutta la sua efficacia sacramentale, quando viene proclamata solennemente o viene cantata, come sappiamo, per darle maggiore forza di penetrazione nei cuori. Naturalmente, questo è un ideale da raggiungere ma non sempre facile da attuare. Tuttavia, la vita cristiana fondata sulla Liturgia e sulla S. Scrittura è la giusta via per arrivarci, ed è anche un ritorno alla più pura tradizione della Chiesa: in questo senso il canto gregoriano è storicamente un punto di riferimento consolidato e sicuro!

Significato e valore del Motu Proprio

I meriti del Motu Proprio non si esauriscono nell'aver definito le caratteristiche della musica sacra: il suo vero pregio sta nell'aver concepito la restaurazione di tutta la musica sacra in funzione dell'archetipo gregoriano. La via indicata dal documento papale per conciliare la musica moderna con le esigenze del culto è proprio quella di riconoscere la supremazia di questo modello; perché della liturgia, quale fu ideata dalle origini, il canto gregoriano è la conseguenza storica e l'incarnazione vivente.

Come viene intesa questa supremazia?

A mio parere, in due modi: questo pronunciamento ha una valenza ideale nel senso che il canto gregoriano è inteso come il naturale fondamento di ogni musica liturgica e quindi la musica per il culto "è tanto più sacra e liturgica quanto più si accosta nell'andamento, nell'ispirazione, nel sapore al canto gregoriano". Non si tratta di costringere la musica moderna, per altro ammessa durante la celebrazione, a procedimenti melodici e strutturali equivalenti al canto gregoriano; ma di invitare i compositori a scrivere musiche che siano "compatibili" con lo spirito della liturgia, sforzandosi di acquisire la stessa sensibilità liturgica che ha presieduto alla redazione del canto gregoriano.

Ma poi sono evidenti delle disposizioni pratiche e molto concrete che prescrivono il ritorno puro e semplice al canto tradizionale. Dal paragrafo (3) si ricava che "l'antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni di culto". Dunque il canto gregoriano è per eccellenza il canto della Chiesa, anzi il solo canto che essa propone come veramente "suo" (testuale nel documento) e che prescrive nei suoi libri liturgici.



Inoltre:

- viene condannata la musica teatrale di stile soprattutto italiano, poiché “presenta la massima opposizione al canto gregoriano” (par.6);
- vengono distinti diversi tipi di composizione liturgica: “le singole parti della messa...devono conservare...quella forma che la tradizione ecclesiastica ha loro dato e che trovasi assai bene espressa nel canto gregoriano”(par.10);
- viene esclusa la musica figurata in particolari momenti della celebrazione: nell’ufficiatura dei Vespri “si prescrive il canto gregoriano per la salmodia”(par.11);
- viene limitata l’ampiezza del Gloria e del Credo: “il Gloria e il Credo, secondo la tradizione gregoriana, devono essere brevi” (par.22).

Si può dire che il canto gregoriano è il filo conduttore che si dipana lungo le singole sequenze del documento. Esso appare insomma la chiave di volta che incentra in sé tutta la raggiera delle prescrizioni che da quel pensiero centrale si dipartono.

E’ necessario anche dire che tale affermazione di Pio X fu “superata” dall’art. 112 della “Sacrosanctum Concilium”, che afferma: “la Musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente sarà unita all’azione liturgica”. Questo pronunciamento del Concilio Vaticano II sembra temperare l’affermazione perentoria di Pio X. Ma se noi pensiamo al canto gregoriano come “al modo sonoro di proclamare quel preciso testo con quel preciso significato in quel preciso contesto liturgico”, riesce difficile immaginare il canto gregoriano disgiunto dall’azione liturgica, data la sua insuperabile aderenza al senso profondo della Parola proclamata nella liturgia, Parola che la Chiesa è chiamata a custodire e trasmettere fedelmente.

Effetti immediati del documento papale.

Nel 1904, un secondo Motu Proprio dichiarò che “le melodie della Chiesa dette gregoriane si dovranno restaurare nella loro purezza e integrità secondo la tradizione dei manoscritti più antichi, ma tenendo anche un conto particolare della legittima tradizione contenuta nel corso dei secoli nei manoscritti, così come dell’uso pratico della liturgia attuale”.

Si procedette quindi alla nomina di una Commissione Pontificia con a capo Dom Pothier con lo scopo di giungere alla pubblicazione “tipica” delle melodie gregoriane. Edizione “tipica” significa ufficiale, definitiva, edizione che fa testo, edizione modello, a cui tutte le altre edizioni devono fare riferimento, perché ha il marchio della suprema autorità ecclesiastica. In un certo senso è opera della Chiesa: nulla deve essere aggiunto, tolto, cambiato. Questo voto fu dichiarato esplicitamente dallo stesso pontefice.

La Commissione, insediata nell’aprile dello stesso anno 1904, non poté arrivare a soluzioni veramente critiche dal punto di vista della restaurazione melodica per l’incompatibilità di due tendenze:



quella di Pothier, che si ispirava al concetto di “tradizione vivente”, considerando come tradizione legittima anche la lezione melodica presente nei manoscritti meno antichi, segnati da varianti e adattamenti.

quella di Mocquereau, il quale era un convinto assertore della assoluta necessità del riferimento prioritario ai più antichi esemplari notati per garantire l’obiettività e permettere una corretta restaurazione sotto ogni aspetto melodico, modale, ritmico.

La preoccupazione della “praticabilità pastorale” del canto gregoriano indusse la Santa Sede a privilegiare ed avallare la tesi di Pothier (le melodie “evolute” erano ancora vive e più facili da eseguire), alla cui diretta responsabilità venne affidata la redazione dei libri liturgici.

I lavori della Commissione portarono alla pubblicazione:

nel 1908 del *Graduale Romanum* che contiene i canti del Proprio della Messa. Nella disposizione dei canti viene seguito il calendario liturgico tradizionale: dapprima il Proprio del Tempo (Temporale): Avvento, Natale, Quaresima, Pasqua, Domeniche dopo Pentecoste; poi il Proprio dei Santi (Santorale), il Comune dei santi e, infine il Kyriale (canti dell’Ordinario).

nel 1912 dell’*Antiphonale Romanum* che contiene tutti i canti dell’Ufficio dalle Lodi alla Compieta.

In queste edizioni ufficiali stampate ed edite dalla Tipographia Polyglotta Vaticana le melodie vengono riportate su tetragramma in notazione quadrata senza l’ausilio di segni aggiuntivi, peraltro già apparsi in edizioni private, tranne le cosiddette stanghette che hanno la funzione di interpunzione della frase letteraria, poiché servono a punteggiare le frasi verbo-melodiche o anche semplicemente melodiche (melismatiche), indicando la gerarchia in cui le frasi stesse si trovano fra loro e rispetto all’intero brano. In realtà la traduzione grafica delle indicazioni ritmiche intrinseche alla notazione antica non trovò piena realizzazione poiché sfuggiva il quadro generale del fenomeno ritmico con tutta la gamma di sfumate e molteplici differenziazioni. Mi riferisco in particolare ai raggruppamenti neumatici variamente configurati, il cui fenomeno più leggibile era certamente quello dello stacco iniziale, agli episemi e alle lettere aggiuntive, ai segni liquescenti, agli elementi neumatici di forma cosiddetta “speciale”.

La Vaticana si limitò a codificare gli spazi-distanza tra le note attraverso un sistema “proporzionale” e a privilegiare alcuni aspetti piuttosto “quantitativi” del ritmo, mediante l’adozione delle stanghette di quattro tipi.

Da quegli anni in poi nelle chiese d’Europa tornarono a risuonare le melodie recuperate al loro antico splendore: questi due libri liturgici (il *Graduale* e l’*Antifonale*) sono ancora oggi la base a cui riferirsi per cantare il gregoriano nelle nostre liturgie.



Fu un traguardo straordinario che coronò lo sforzo immane di tanti monaci benedettini che dedicarono la vita intera alla causa gregoriana, nella piena consapevolezza di svolgere un compito prezioso per la comunità ecclesiale. Essi compresero l'urgenza di ripristinare la melodia originale del canto gregoriano, spinti dalla convinzione che solo in tal modo poteva essere recuperata anche l'autentica manifestazione del significato testuale. In sintesi possiamo dire che: Guéranger volle recuperare il testo, Pothier volle recuperare la melodia, Mocquereau il ritmo. Questi tre elementi sono legati in modo così stretto che ciascuno di essi non può vivere di luce propria: un testo recuperato cantato con melodia impropria rischia di essere incompreso nel suo pieno significato, così come una melodia gregoriana declamata con ritmo improprio rischia di diventare una melodia senza senso.

Dunque l'Edizione Vaticana è la conclusione di tutto questo lavoro di ricerca e di studio iniziato nel 1833 sotto l'impulso del grande abate benedettino dom Guéranger. Nonostante i disaccordi irriducibili di due opposte fazioni tale edizione raggiunse un risultato certamente migliore della pure apprezzabile edizione di Pothier (*Liber Gradualis*). Non solo, ma l'impegno assunto da Solesmes per la redazione della Vaticana produsse una immensa mole di documentazione, di studi, ricerche, riviste specializzate, tableaux comparativi dei migliori manoscritti d'Europa che hanno rappresentato il vanto dell'atelier di Solesmes e che suscitarono in tutto il mondo un interesse enorme e sempre crescente per il canto gregoriano.

Attualità del Motu Proprio

Dall'inizio del secolo XX ad oggi la Chiesa ha emanato sette importantissimi documenti sulla Musica sacra e sono in ordine cronologico:

Il Motu Proprio di Pio X 1903

La Divini cultus sanctitatem di Pio XI 1928 (Costituzione Apostolica)

L'Enciclica *Mediator Dei* di Pio XII 1947

L'Enciclica *Musicae Sacrae Disciplina* di Pio XII 1955

L'Istruzione *De Musica sacra et sacra Liturgia* 1958 (SCR)

La Costituzione *Sacrosanctum Concilium* 1963?

L'Istruzione *Musicam sacram* 1967 (SCR)

E' un numero considerevole, ma ogni documento possiede un valore specifico in base al fine che intende raggiungere. Pensiamo alla differenza che esiste, per esempio, tra il Motu Proprio e l'Istruzione del 1958 o quella del 1967. In modo sintetico potremmo dire che il documento di Pio X riguarda solo la musica sacra, in quanto espressione di culto, mentre le Istruzioni più recenti riguardano soprattutto il culto, che trova una sua espressione privilegiata nella musica. Il cambio



di prospettiva non è di poco conto poiché testimonia la lenta maturazione che si è raggiunta attraverso il movimento liturgico.

Tuttavia gli sviluppi innovativi e profondissimi dei pronunciamenti conciliari sulla Liturgia trovano ispirazione in due principi che Pio X, con spirito profetico e vitalità provvidenziale, inserì nel Motu Proprio e che hanno valore assoluto e attualissimo:

1) il principio della partecipazione attiva, e

2) la definizione di musica sacra.

1) La partecipazione attiva.

Per la prima volta un documento pontificio inculca la partecipazione popolare alla liturgia e al canto (par. 3), un aspetto trascurato dai commentatori: si raccomanda di “restituire il canto gregoriano all’uso del popolo, affinché i fedeli prendano parte più attiva...alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa”. E nell’Introduzione si afferma: “...i fedeli si radunano per attingere tale spirito dalla sua prima e indispensabile fonte, che è la partecipazione attiva ai sacrosanti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa”. In realtà ha origine dal Motu Proprio la pastorale che porterà l’assemblea dei fedeli ad essere maggiormente “partecipe” al mistero liturgico. Dopo una dozzina d’anni questo seme era ancora vivo se il cardinale Gasparri, segretario di Stato di Benedetto XV, poté scrivere all’abate di Monserrat, il 15 marzo 1915: “Diffondere tra i fedeli la conoscenza esatta della liturgia, istillare nei cuori il gusto sacro per le formule, riti e canti, con cui, uniti alla Chiesa, prestano culto a Dio, attrarli ad una partecipazione attiva dei misteri sacri e delle feste ecclesiastiche..”. Fu il primo accenno esplicito al canto dei fedeli, nell’ambito della partecipazione attiva, dopo il dettato di Pio X.

Nella Costituzione apostolica di Pio XI (1928) è espressamente indicato nel canto del popolo, in unione al clero e alla schola, il mezzo più efficace per fare partecipare attivamente tutti i fedeli al divino culto: “Il popolo cristiano...comincia a prendere parte più attiva al rito eucaristico, alla preghiera pubblica e alla salmodia sacra”. E ancora: “Affinché i fedeli prendano una parte più attiva al divin culto, il Canto gregoriano, in ciò che spetta al popolo, sia restituito nell’uso del popolo.

Nella Enciclica MSD di Pio XII (1955) la teologia della partecipazione troverà sviluppo e piena affermazione sia con le prospettive di un autentico apostolato compiuto dagli attori del rito, sia nel forte richiamo all’arte e agli artisti a non svincolarsi dal fine ultimo delle azioni umane: la gloria di Dio.

Nella Istruzione MS et SL del 1958 il principio della partecipazione attiva è portato a maturazione non solo perché ispira e informa tutto il documento, ma per la particolareggiata analisi dei gradi di partecipazione con cui si può realizzare, sia rispetto ai ministri che vi concorrono con diversa responsabilità, che secondo i mezzi proposti per facilitarla. Ecco i tre punti fondamentali:



a) questa partecipazione deve essere in primo luogo interna, attuata cioè con devota attenzione della mente e con affetti del cuore, attraverso i quali i fedeli “strettissimamente si uniscano al Sommo Sacerdote... e con Lui e per Lui offrano il sacrificio e con Lui si donino”.

b) La partecipazione però dei presenti diventa più piena, se all’attenzione interna si aggiunge una partecipazione esterna, manifestata cioè con atti esterni, come la posizione del corpo, i gesti rituali, le risposte, le preghiere, il canto...

c) Finalmente la partecipazione attiva diviene perfetta, quando vi si aggiunge anche la partecipazione sacramentale, per la quale i fedeli presenti partecipano non solo con affetto spirituale ma anche con la Comunione sacramentale...

La Costituzione liturgica del Concilio Vaticano II ha dedicato un intero capitolo sulla musica sacra, il capitolo VI, perfezionando i principi enunciati nei documenti pontifici che lo hanno preceduto.

Al par. 113 si conferma che l’azione liturgica riveste una forma più nobile quando i divini uffici sono celebrati solennemente in canto, con i sacri ministri e la partecipazione attiva del popolo.

Al par. 14 si dice: “E’ ardente desiderio della Madre Chiesa che tutti i fedeli vengano formati a quella piena, consapevole ed attiva partecipazione alle celebrazioni liturgiche, che è richiesta dalla natura stessa della Liturgia ed alla quale il popolo cristiano, “stirpe eletta, sacerdozio regale, nazione santa, popolo di acquisto” ha diritto e dovere in forza del Battesimo. A tale piena e attiva partecipazione di tutto il popolo va dedicata una specialissima cura nel quadro della riforma e dell’incremento della Liturgia: essa infatti è la prima e indispensabile fonte dalla quale i fedeli possano attingere il genuino spirito cristiano...”. (citazione dal Motu Proprio).

Al par. 29: “Anche i ministranti, i lettori, i commentatori e i membri della schola cantorum svolgono un vero ministero liturgico”.

Al par. 30: “Per promuovere la partecipazione attiva, si curino le acclamazioni dei fedeli, le risposte, la salmodia, le antifone, i canti...”.

In questi e altri articoli troviamo puntualizzato il pensiero teologico della Chiesa, che giunge a conclusioni definitive in merito alla partecipazione attiva ai sacri misteri, che sono così riassumibili:

a) i fedeli, per partecipare attivamente, devono essere convenientemente istruiti ed educati e devono sentirsi responsabili, nei limiti delle loro attribuzioni ministeriali e comunitarie;

b) tutti i cristiani partecipano in qualche modo, in virtù del carattere battesimale, al regale sacerdozio di Cristo negli atti comunitari collettivi (...) senza distinzione di privilegio o limitazione in base alla stirpe, al sesso, al censo, alla persona;

c) il popolo cristiano ha il fondamentale diritto di comprendere il segno, il rito, la parola liturgica; il clero perciò deve istruirlo e dargli un’adeguata formazione, mentre la S. Sede, per parte sua, ha giudicato opportuno concedere, in ampia misura, l’uso della lingua volgare;



d)il popolo di Dio è costituito da tutti i popoli della terra, riuniti in una sola famiglia; è quindi giusto che, negli atti di culto, siano usate anche le più nobili forme di espressione scenica, letteraria e musicale delle varie civiltà, sotto il controllo dell’Autorità Ecclesiastica locale.

L’Istruzione Musicam sacram del 1967 ribadisce:

“L’azione liturgica riveste una forma più nobile quando è celebrata in canto, con i ministri di ogni grado che svolgono il proprio ufficio e con la partecipazione del popolo. In questa forma di celebrazione, infatti, la preghiera acquista un’espressione più gioiosa, il mistero della sacra Liturgia e la sua natura gerarchica e comunitaria vengono manifestati più chiaramente, l’unità dei cuori è resa più profonda dall’unità delle voci...e tutta la celebrazione prefigura più chiaramente la liturgia che si svolge nella Gerusalemme celeste” (IMS, art. 5).

All’art. 15 si conferma che la partecipazione deve essere prima di tutto interiore, ma anche esterna attraverso le acclamazioni, le risposte, il canto, e l’ascolto di ciò che i ministri o la schola cantano.

Infine all’art. 16: “Non c’è niente di più solenne e festoso nelle sacre celebrazioni di un’assemblea che, tutta, esprime con il canto la sua pietà e la sua fede”.

E’ interessante ciò che si dice in questi ultimi articoli: quando il popolo non canta deve “saper ascoltare” religiosamente, ossia deve “innalzare la mente a Dio” attraverso la partecipazione interiore: è sottinteso quindi che i musicisti e la Schola devono sapere far pregare!

Come si pone il canto gregoriano nei confronti di questo principio assolutamente imprescindibile della partecipazione attiva?

E’ opportuno ricordare che per raggiungere il fine della gloria di Dio e la santificazione dei fedeli, Pio X si riprometteva dalla musica sacra un particolare effetto ministeriale: rendere più intensa l’efficacia del testo liturgico, sì che questo esercitasse una influenza più durevole sull’uditore. Il documento aveva colto nel segno: era impossibile pensare al canto gregoriano sganciato dalla sua ineliminabile associazione al testo liturgico, anzi se c’era un rivestimento sonoro che esaltava il testo liturgico, quello si chiamava canto gregoriano. Da qui derivava una logica conseguenza, l’assunzione del canto gregoriano a modello insuperato di canto liturgico e quindi il mantenimento del latino nella celebrazione liturgica: il testo liturgico era in latino ed il testo liturgico doveva essere rispettato.

Come conseguenza del principio della partecipazione attiva, dichiarato da Pio X in poi, il Concilio Vaticano II confermò ampiamente le aspettative circa l’introduzione della lingua volgare. Tale conferma, nonostante fosse accompagnata da pronunciamenti netti sul mantenimento del latino e del canto gregoriano, definito ancora una volta canto proprio della liturgia romana, aprì la strada verso l’uso quasi esclusivo della lingua volgare. Per quanto si riferisce al canto, la prima vittima fu il canto gregoriano, condannato senza appello in nome di quella “participatio



actuosa”, della quale si è data spesso una interpretazione univoca e falsata. Quel canto gregoriano, restaurato nella sua antica purezza melodica e nella sua più genuina espressività, dichiarato modello supremo del canto liturgico, a distanza di 60 anni, fu rifiutato ed estromesso da quella liturgia per la quale era stato concepito. Questa spregiudicata decisione travolse qualcosa di molto importante: quel testo liturgico del quale la musica doveva esaltare il senso e fare l’esegesi.

Ma, come conciliare tutto ciò con la partecipazione attiva?

E’ stato detto che l’azione di grazia di Cristo può aver luogo se sono presenti la partecipazione esterna (il fatto di esserci, di essere presente all’atto liturgico con gesti, atteggiamenti, canti) e la disposizione interna, cioè la capacità di associare la propria esistenza a quella del Cristo. Entrambi gli elementi costituiscono la partecipazione attiva, che diventa perfetta quando è concomitante la partecipazione sacramentale. Quindi la “actuosa participatio” (è questo il termine usato nei documenti pontifici) è qualcosa di molto diverso dalla “activa participatio”, sia dal punto di vista linguistico che dal punto di vista sostanziale. Gli aggettivi latini in –osus rimandano ad una pienezza interiore di significato: la partecipazione esterna (partecipazione attiva) deve risultare per così dire da se stessa come conseguenza della partecipazione interna, rimanendo un presupposto per l’efficacia della grazia. Il fine da raggiungere non è la partecipazione dell’assemblea sempre e comunque al canto, ma la comunione sacramentale con Cristo: questa è la vera “participatio actuosa”.

E’ davvero così indecoroso che il coro canti un Kyrie eleison, stimolando la risposta dell’assemblea, oppure si esprima in uno jubilus, interpretando la pienezza di gioia di tutto il popolo di Dio nel rivolgere l’ineffabile lode all’unico Padre? Oppure, alla prima domenica di Avvento, esegua “Universi qui te expectant, non confundentur”? Tutto ciò compromette la partecipazione attiva dell’assemblea oppure qualifica e definisce il senso della celebrazione a lode e gloria di Dio e per la santificazione dei fedeli?

2) Definizione di Musica Sacra.

Il Motu Proprio di Pio X è stato così esatto nel definire la natura della musica sacra che il relativo dettato non ha subito in seguito variazioni sostanziali. Prendiamo, per esempio, l’IMS del 1967 all’art. 4: “Musica Sacra – enuncia il documento – è quella che, composta per la celebrazione del culto divino, è dotata di santità e bontà di forme”.

Il Motu Proprio definì per primo che: “ La musica sacra, parte integrante della solenne liturgia... deve possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la santità e la bontà di forme, onde sorge spontaneo l’altro suo carattere, che è l’universalità”.

L’Enciclica MSD ripropose alla lettera le citate espressioni di Pio X ma ne fece seguire un ampio commento, che andava in una direzione più consapevole circa il concetto di “sacro” in ambito musicale: “Questo canto infatti (si parla di canto gregoriano) non solo si adatta strettamente, grazie all’intima armonia delle sue melodie alle parole del testo, ma trasmette per così dire



anche il suo forte influsso...". "Sacer", dunque, comincia ad apparire come una qualità che viene partecipata alla musica in forza con la sua intima connessione con il testo sacro e che la musica, a sua volta, irraggia in qualche modo all'esterno.

La Costituzione liturgica del Vaticano II ripete le precedenti definizioni, riassumendo e completando così il contenuto: "...il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria e integrante della Liturgia solenne... Perciò la musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente sarà unita all'azione liturgica, sia esprimendo più dolcemente la preghiera e favorendo l'unanimità, sia arricchendo di maggiore solennità i sacri riti". Si noti la forza della dizione "canto sacro unito alle parole" per affermare il primato del Logos sul melos, di origine antica: è soprattutto attraverso questo legame con il Verbum che la musica stessa può diventare parte integrante della celebrazione.

Inoltre sia la Costituzione conciliare, con il noto pronunciamento sul canto gregoriano, che la Istruzione sulla Musica Sacra del 1967 ribadiscono quali sono i generi "esemplari" della Musica sacra: canto gregoriano, polifonia sacra antica e moderna, musica sacra per organo e altri strumenti ammessi, canto popolare sacro. Così la tradizione è saldamente riaffermata, le buone innovazioni sono accolte e legalizzate, e il divenire della Musica Sacra è sostenuto dalla ricchezza del passato, ma anche affidato al genio creativo e religioso dell'uomo di oggi e di domani.

I recenti documenti pontifici fanno dunque appello alla Tradizione ma sono anche orientamento al futuro e al nuovo. Essi si fanno interpreti delle aspirazioni dell'uomo d'oggi, e facendosi guida, offrono l'avvio a soluzioni future. Così era stato per i documenti passati (Docta sanctorum Patrum e Motu Proprio), il confronto con i quali non svela contraddizione ma sviluppo. Così vuole l'armonioso evolversi della Chiesa che non è mai rivoluzione e distruzione, ma costruzione e incremento.

Il principio della partecipazione cosciente richiede certo la comprensione: l'autorizzazione all'espressione della preghiera liturgica nella lingua volgare non poteva essere procrastinata, così come la semplificazione dei riti e il ritorno alla semplicità delle origini si imponevano ormai come soddisfazione di una giusta esigenza di questo nostro tempo.

E' chiaro tuttavia che, accanto a nuovi testi liturgici che, a mio parere, devono germogliare dalle forme già esistenti in modo logico e organico, il documento mantiene fede a "depositi" che alla Chiesa provengono dalle età precedenti e la cui attualità considera ancora viva ed efficace. Così è per la Chiesa latina l'uso della lingua latina, previsto dalla Istruzione all'art. 47 nelle celebrazioni liturgiche nei seminari e nelle Messe solenni, dove "i fedeli sappiano cantare anche in lingua latina le parti dell'Ordinario che loro spettano".

L'Istruzione accetta e convalida tutto quanto "corrisponde allo spirito dell'azione liturgica e alla natura delle singole sue parti" (IMS, 9). Viene accettato, della musica sacra passata e recente, tutto ciò che entra in consonanza con tali principi. Perciò, accanto alle nuove musiche si conservino - non certo nei cassette degli archivi - quelle che nel corso dei secoli hanno man mano accresciuto il tesoro musicale di inestimabile valore e anzi siano coltivate le esecuzioni da



parte soprattutto delle Cappelle che ornano le basiliche, le cattedrali, i monasteri e le altre chiese maggiori (IMS, 20).

Tradizione e novità non si oppongono: si completano vicendevolmente e contribuiscono in accordo allo splendore della Liturgia. E' necessario un orientamento comune da parte di tutti i ministri interessati: un'unità visibile in campo liturgico e una particolare cura nella preparazione delle celebrazioni rappresentano un fortissimo e significativo segno di comunione.

E' auspicabile anche una maggiore prudenza: soluzioni più equilibrate e meditate hanno dimostrato la possibilità di un recupero delle forme musicali tradizionali, senza che ciò disattenda il principio della partecipazione intelligente, attiva e fruttuosa dei fedeli. Anzi, come ha affermato recentemente Fulvio Rampi, "nulla più del canto gregoriano promuove un'autentica "partecipazione attiva" al culto divino. Certo una partecipazione non banalizzata e ridotta alla caricatura di un attivismo liturgico, ma segno di un radicale "essere in sintonia".

Angelo Corno