



Oktober 1957



SUA SANTITÀ PIO XII

PIO . XII . PONT . MAX .

EXIMIO . CONCENTVVM . AESTIMATORI

QVI

DE . DIVINI . CVLTVS . DECORE . APPRIME . SOLLICITVS

PER . ENCYCL . LITTERAS . DE . MVSICA . SACRA . A . MCMLV . PROMVLGATAS

ORATIONE . DISERTA . DOCTRINA . VBERI . SAPIENTIA . MIRABILI

HAC . SVPER . RE . DISCIPLINAM . A . S . PIO . X . SALVTARITER . INSTAVRATAM

LOCVPLETAVIT . PERFECIT

CHRISTIANOQVE . POPVLO . PRECANTI

NOVA . AD . DIVINAS . LAVDES . MAGNIFICENTIVS . CONCINENDAS

PATERE . IVSSIT - ITINERA

SODALES . ITALICAE . CONSOCIATIONIS . A . S . CAECILIA

RECENS . LEGIBVS . INSTRVCTAE . AB . APOSTOLICA . SEDE . PROBATA

HAS . REFLORESCENTIS . NAVITATIS . SVAE . PRIMITIAS

GRATI . MEMORISQVE . ANIMI . TESTES

OBFERVNT

FIXVM . DESTINATVMQVE . SIBI . IN . ANIMO . ESSE . PROFITENTES

MVSICAM . SACRAM

PER . TVTAM . A . CHRISTI . VICARIO . MONSTRATAM . VIAM

AD . GENVINOS . SANCTITATIS . ET . VENVSTATIS . SPLENDORES

TOTIS . VIRIBVS . ADDVCERE

VILLELMUS ZANNONI

L'ENCICLICA

« *MUSICAE SACRAE DISCIPLINA* »

CIRCA L'ORDINAMENTO DELLA MUSICA SACRA

TESTO E COMMENTO

**Hanno
collaborato**

- CARD. GAETANO CICOGNANI, *Prefetto della S. Congregazione dei Riti, Protettore dell'A.I.S.C.*
- CARD. ADEODATO GIOVANNI PIAZZA, *Segretario della S. Congregazione Concistoriale*
- CARD. CELSO COSTANTINI, *Cancelliere di Santa Romana Chiesa*
- MONS. ILARIO ALCINI, *Arcivescovo tit. di Nicea, Presidente Generale dell'A.I.S.C., Visitatore Apostolico dei Seminari d'Italia*
- MONS. GUIDO TONETTI, *Arcivescovo-Vescovo di Cuneo*
- MONS. CARLO ALLORIO, *Vescovo di Pavia*
- MONS. CESARIO d'AMATO, *Abate-Vescovo di S. Paolo fuori le Mura*
- MONS. ALFONSO M. DE SANCTIS, *Vescovo di Todi, Presidente dei Congressi Eucaristici Nazionali*
- MONS. VINCENZO GILLA GREMIGNI, *Vescovo di Novara*
- MONS. ANTONIO MISTRORIGO, *Vescovo di Troia*
- MONS. MAURIZIO RASPINI, *Vescovo di Oppido Mamertina*
- MONS. CARLO ROSSI, *Vescovo di Biella*
- MONS. CORRADO URSI, *Vescovo di Nardò*
- M° AUGUSTO CARTONI
- MONS. ERNESTO DALLA LIBERA, *Professore nel Seminario Vescovile di Vicenza*
- M° ALESSANDRO DE BONIS Salesiano, *Professore nel Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli*
- M° ETTORE DESDERI, *Direttore del Conservatorio di Musica « G. B. Martini » di Bologna*
- P. BARTOLOMEO DI SALVO, *Monaco della Badia di Grottaferrata, Professore nel Pontificio Istituto Orientale*
- MONS. CELESTINO ECCHER, *Professore nel Seminario Maggiore di Trento e nel Conservatorio « Claudio Monteverdi » di Bolzano*
- MONS. MARIO ESTIVI, *Rettore del Seminario Arcivescovile di Pisa*
- D. JOSEPH GAJARD O.S.B., *Maitre de Choeur de Solesmes*

- MONS. SALVATORE GAROFALO, *Professore nei Pontifici Atenei « de Propaganda Fide » e Lateranense*
- P. J. GELINEAU S.J., *del « Centro di Pastorale Liturgica » di Parigi*
- M° ALBERTO GHISLANZONI
- M° GUIDO GUERRINI, *Direttore del Conservatorio di Musica « Santa Cecilia »*
- DR. D. FERDINAND HABERL, *Direttore della Scuola di Musica Sacra di Ratisbona*
- PROF. AUGUSTE LE GUENNANT, *Directeur de l'Institut Grégorien de Paris*
- PROF. RENATO LUNELLI
- M° GIANFRANCESCO MALIPIERO
- D. BENVENUTO MATTEUCCI
- MONS. ERNESTO MONETA CAGLIO, *Preside del Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra*
- D. CORRADO MORETTI
- MONS. DELFINO NAVA, *Professore nel Seminario Arcivescovile di Milano*
- M° D. TEODORO ONOFRI
- D. MAURO PFAFF O.S.B., *Maestro del Coro dell'Abazia di Beuron*
- P. PATRIZIO PILASTRO O.P., *Segretario del P. Maestro Generale dell'Ordine*
- MONS. FIORENZO ROMITA
- MONS. GIUSEPPE ROSTAGNO
- DR. ANDREA SEUMOIS, *Professore nel Pontificio Ateneo « de Propaganda Fide » e nell'Istituto « Regina Mundi »*
- DR. OLIVER STRUNK, *Professore nell'Università di Princeton*
- P. NAZARENO TADDEI S.J., *del « Centro Cattolico Televisivo » di Milano*
- D. GIUSEPPE TURBESSI O.S.B. *Maestro dei Novizi nell'Abazia di S. Paolo fuori le Mura*
- DR. JOS. SMITS VAN WAESBERGHE S.J., *Professore nell'Università di Amsterdam*

L'ENCICLICA
" *MUSICAE SACRAE DISCIPLINA* "

DI SUA SANTITÀ PIO XII

TESTO E COMMENTO

a cura dell'Associazione Italiana S. Cecilia

ASSOCIAZIONE ITALIANA S. CECILIA PER LA MUSICA SACRA
ROMA

PRIMA EDIZIONE



1562137M
CCD 1955010

NIHIL OBSTAT

die 23 julii 1957

ALOYSIUS M. MANZINI *b.ta*

IMPRIMATUR

E Vicariatu Urbis

die 23 julii 1957

† ALOYSIUS TRAGLIA

Archiep. Caesarien.

Vicesgerens

Copyright (1957) by Associazione Italiana S. Cecilia

Via della Scrofa, 70 - Roma

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

INDICE

pag. XVII PRESENTAZIONE

La PRESIDENZA GENERALE dell'A.I.S.C.

XIX PIO XII E LA MUSICA SACRA

Mons. ILARIO ALCINI, Arcivescovo tit. di Nicea, Presidente Generale dell'A.I.S.C., Visitatore Apostolico dei Seminari d'Italia

* * *

4 ENCICLICA

« MUSICAE SACRAE DISCIPLINA »

Testo latino e traduzione italiana a cura dell'A.I.S.C.

ENCICLICA

« MUSICAE SACRAE DISCIPLINA »

Commento

I. ASPETTI GENERALI DELLA
MUSICA SACRA

(Capoversi 1-2)

49 VISIONE UNIVERSALE DELLA MUSICA SACRA

Card. GAETANO CICOGNANI, Prefetto della S. Congregazione dei Riti, Protettore dell'A.I.S.C.

59 TEOLOGIA DELLA MUSICA SACRA

BENVENUTO MATTEUCCI

- pag. 69 LA MUSICA DONO DIVINO
Mons. GILLA VINCENZO GREMIGNI, Vescovo di Novara
- 74 LA DIGNITA' E LA FINALITA' DELLA MUSICA SACRA
*Mons. ALFONSO MARIA DE SANCTIS, Vescovo di Todi,
Presidente dei Congressi Eucaristici Nazionali*
- 79 LA MUSICA SACRA SPLENDORE DEL CULTO DIVINO
*Mons. MAURIZIO RASPINI, Vescovo di Oppido Ma-
mertina*
- 87 LA MUSICA SACRA PER UNA VITA SPIRITUALE PIU'
INTENSA
Mons. CORRADO URSI, Vescovo di Nardò
- 92 LA MUSICA SACRA COME ESPRESSIONE CONCRETA
E COMPLETA DELLA CARITAS CRISTIANA
BENVENUTO MATTEUCCI

II. LA MUSICA SACRA NELLA STORIA

(Capoversi 3-7)

- LA MUSICA SACRA:
- 115 — PRESSO I POPOLI PAGANI
*Dr. JOS SMITS VAN WAESBERGHE S.J., dell'Univer-
sità di Amsterdam*
- 120 — NELL'ANTICO TESTAMENTO
*Mons. SALVATORE GAROFALO, dei Pontifici Atenei
« de Propaganda Fide » e Lateranense*
- 125 — NEL NUOVO TESTAMENTO
*D. GIUSEPPE TURBESSI O.S.B., dell'Abazia di S. Paolo
fuori le Mura*
- 132 — DAL II° SECOLO FINO AGLI INIZI DELLA POLI-
FONIA
D. MAURO PFAFF O.S.B., dell'Arciabazia di Beuron
- 142 QUELQUES REFLEXIONS SUR LES PREMIERES
FORMES DE LA MUSIQUE SACREE
*D. JOSEPH GAJARD O.S.B., Maitre de Choeur de So-
lesmes*

- pag. 180 LA POLIFONIA SACRA DEGLI ANTICHI MAESTRI
Mons. GIUSEPPE ROSTAGNO
- 185 LES DEBUTS DE LA RESTAURATION GREGORIEENNE
A SOLESMES
*D. JOSEPH GAJARD O.S.B., Maitre de Choeur de So-
lesmes*
- 215 LA POLIFONIA SACRA MODERNA
*Mons. CELESTINO ECCHER, del Seminario Maggiore di
Trento e del Conservatorio «Claudio Monteverdi» di
Bolzano*
- 220 LA MISSIONE DELL'ORGANO LITURGICO E L'USO
DELL'ACCOMPAGNAMENTO NELLE ANTICHE
FORME DI CANTO SACRO
Prof. RENATO LUNELLI
- 226 IL CANTO GREGORIANO NELLA MUSICA SACRA
CONTEMPORANEA
M^o. GIANFRANCESCO MALIPIERO
- 228 LA PREMUROSA VIGILANZA DEI ROMANI PONTE-
FICI PER LA MUSICA SACRA
*Mons. DELFINO NAVA, del Seminario Arcivescovile di
Milano*

III. LA MUSICA SACRA, L'ARTE E GLI ARTISTI

(Capoversi 8-17)

- 239 PROBLEMI DELLA MUSICA COME ARTE SACRA
*P. NAZARENO TADDEI S.J., del «Centro Cattolico Te-
levisivo» di Milano*
- 272 DIGNITA' E RESPONSABILITA' DELL'ARTISTA CRI-
STIANO
*Card. CELSO COSTANTINI, Cancelliere di Santa Roma-
na Chiesa*
- 276 FUNZIONE APOSTOLICA DELL'ARTISTA SACRO
Mons. CARLO ROSSI, Vescovo di Biella

IV. VARI ASPETTI DELLA MUSICA SACRA
(Capoversi 18-35)

- pag. 285 FUNZIONE UNIVERSALE DELLA MUSICA SACRA
*Card. ADEODATO GIOVANNI PIAZZA, Segretario della
S. Congregazione Concistoriale*
- 291 UNITA' E UNIVERSALITA' DELLA CHIESA NEL
CANTO GREGORIANO
*Mons. CESARIO d'AMATO, Abate-Vescovo di S. Paolo
fuori le Mura*
- 297 VALEUR SPIRITUELLE ET ARTISTIQUE DU CHANT
GREGORIEN
*Prof. AUGUSTE LE GUENNANT, Directeur de l'Institut
Grégorien de Paris*
- 306 LA MESSA CANTATA CON CANTI IN LINGUA TE-
DESCA
*Dr. FERDINANDO HABERL, Direttore della Scuola di
Musica Sacra di Ratisbona*
- 325 CATECHESI DELLA MUSICA SACRA
*Mons. CESARIO d'AMATO, Abate-Vescovo di S. Paolo
fuori le Mura*
- 329 L'ESERCIZIO DELLA MUSICA SACRA COME APO-
STOLATO
Mons. ANTONIO MISTRORIGO, Vescovo di Troia
- 336 CANTO AMBROSIANO, GALLICANO E MOZARABICO
*Mons. ERNESTO MONETA CAGLIO, Preside del Ponti-
ficio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra*
- 343 INFLUSSO DEL CANTO LITURGICO ORIENTALE SU
QUELLO DELLA CHIESA OCCIDENTALE
Dr. OLIVER STRUNK, dell'Università di Princeton
- 349 LA MUSICA SACRA NEI RITI ORIENTALI
*P. BARTOLOMEO DI SALVO, del Pontificio Istituto
Orientale*
- 357 LA MODERNA COMPOSIZIONE MUSICALE SACRA
*M. ETTORE DESDERI, Direttore del Conservatorio di
Musica « G. B. Martini » di Bologna*

- pag. 364 « L'ORGANO E' PARTICOLARMENTE ADATTO AI
CANTI SACRI E AI SACRI RITI »
D. CORRADO MORETTI
- 370 L'USO DEGLI STRUMENTI IN CHIESA
*Prof. D. ALESSANDRO DE BONIS, del Conservatorio di
S. Pietro a Majella di Napoli*
- 377 IL CANTO POPOLARE
Mons. FIORENZO ROMITA
- 389 LA PREGHIERA DEI SALMI
*P. J. GELINEAU S.J., del «Centro di Pastorale Litur-
gica» di Parigi*
- 394 LA MUSICA SACRA NEI PAESI DI MISSIONE
*Prof. ANDREA SEUMOIS, del Pontificio Ateneo «de
Propaganda Fide» e dell'Istituto «Regina Mundi»*

V. PROBLEMI ORGANIZZATIVI DELLA MUSICA SACRA

(Capoversi 36-43)

- 407 I COMPITI DELL'ORDINARIO DIOCESANO
Mons. CARLO ALLORIO, Vescovo di Pavia
- 417 LA FUNZIONE DELLA SCHOLA CANTORUM DELLA
CATTEDRALE
Mons. GUIDO TONETTI, Arcivescovo-Vescovo di Cuneo
- 422 CORI ECCLESIASTICI E CORI POPOLARI
Mons. FIORENZO ROMITA
- 444 PREPARAZIONE NEI SEMINARI DEI FUTURI APO-
STOLI DELL'AZIONE CECILIANA
*Mons. MARIO ESTIVI, Rettore del Seminario Arcive-
scovile di Pisa*
- 461 LA MUSICA SACRA E ORDINI E CONGREGAZIONI
RELIGIOSE
*P. PATRIZIO PILASTRO O.P., Segretario del P. Mae-
stro Generale dell'Ordine*

XVI

- pag. 466 I COMPITI DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA S. CECILIA
Mons. ERNESTO DALLA LIBERA, del Seminario Vescovile di Vicenza
- 473 LA MUSICA SACRA E L'AZIONE CATTOLICA
M° D. TEODORO ONOFRI
- 482 LO STUDIO DELLA MUSICA SACRA IN ITALIA
M° GUIDO GUERRINI, Direttore del Conservatorio di Musica « S. Cecilia »
- 487 L'EDUCAZIONE DELLE NUOVE GENERAZIONI ALLA MUSICA SACRA
Prof. ACHILLE SCHINELLI

SINTESI

- 497 PROIEZIONE ORIZZONTALE E VERTICALE DELL'ENCICLICA
Mons. FIORENZO ROMITA

APPENDICE

ECHI E COMMENTI ALL'ENCICLICA :

- 517 — NELLA STAMPA ITALIANA
M° AUGUSTO CARTONI
- 526 — NELLA STAMPA ESTERA
M° ALBERTO GHISLANZONI

-
- 533 **Indice analitico**

Questo volume è nato dall'ardente desiderio dei Ceciliani d'Italia di esprimere al Sommo Pontefice felicemente Regnante, Sua Santità Pio XII, la più viva e gioiosa riconoscenza per l'incomparabile dono che Egli ha fatto al mondo con la Enciclica « Musicae Sacrae Disciplina ».

A chi infatti consideri la musica sacra dai primordi ai nostri giorni, l'Enciclica « Musicae Sacrae Disciplina » appare quale il documento pontificio che ne costituisce il vertice più alto e più ambito, tanta è l'ampiezza degli orizzonti che esso le ha dischiuso, tanta è la nobiltà alla quale esso l'ha elevata ponendola al di sopra delle altre arti sacre e qualificando apostoli del Cristo i musicisti di chiesa e i Ceciliani.

Nel tempo stesso, questo volume risponde a una intima esigenza della nostra Associazione. Ai sensi dello Statuto approvato dallo stesso Sommo Pontefice Pio XII, l'Associazione Italiana S. Cecilia ha lo scopo di attuare nella pratica le norme e le direttive pontificie sulla musica sacra. Era quindi necessario che così fondamentale Enciclica venisse presentata ai Soci in una forma solenne, la quale, oltre che sottolineare la straordinarietà dell'avvenimento, fosse di stimolo per tutti a rispondere prontamente, fedelmente, fruttuosamente alle sollecitudini ceciliane del Supremo Pastore.

A questo scopo, più che presentare un commento vero e proprio all'Enciclica, l'Associazione Italiana S. Cecilia ha pensato di offrire una consolante visione di altissimi Prelati e di umili sacerdoti, di studiosi di fama internazionale e di gente impegnata nella piccola ma insostituibile esperienza quotidiana, i quali tutti con lo stesso spirito e con lo stesso zelo hanno mostrato di reagire dal profondo del cuore alla grande parola del Padre comune.

Pertanto, non si può pretendere di trovare in questo volume uno sviluppo organico e un unico filo conduttore del commento. Lo stesso sommario, secondo il quale gli articoli sono stati disposti e che segue l'ordine con cui l'Enciclica pro-

pone i suoi temi, non è potuto riuscire completo, nè seguire — come forse si sarebbe desiderato — la serrata linea logica dell'Augusto documento, poichè molti argomenti sono stati trattati dagli Autori in determinati contesti e sotto diversi angoli visuali e poichè, purtroppo, il ritardo di alcuni collaboratori nella consegna dei manoscritti ha dato forzatamente origine a qualche lacuna, anche notevole.

Tuttavia, i vari aspetti della « *Musicae Sacrae Disciplina* » vengono qui tutti toccati. Ma come illudersi che essi siano trattati sempre con eguale ampiezza e con eguale profondità? Accanto ad articoli — veri studi — che scavano a fondo nel pensiero pontificio e mostrano l'apporto che l'Enciclica ha dato alla scienza, oltre che alla religione e alla pastorale, se ne troveranno altri che sono e intendono restare solo commosse vibrazioni del cuore.

Non stupirà poi che qualche argomento sia toccato più volte e da autori diversi e forse talora anche con divergenze di vedute, almeno in questioni non essenziali. Tutto questo, anzichè nuocere all'unità e alla validità del volume, pensiamo gli apporti un maggiore mordente e un più esteso e completo interesse.

Ci consola finalmente il fatto che — per quanto ci consta — questo è il primo volume nel mondo che affronti un'illustrazione, la meno incompleta e imperfetta possibile, della mirabile Enciclica.

Vogliamo sperare che Clero e fedeli — soprattutto i Ceciliani — l'accolgano con simpatia e con lo stesso amore per la parola del Papa col quale il volume è stato compilato, affinché tutti appunto traggano « incitamento a promuovere con rinnovato ardore e rinnovato impegno l'insigne apostolato (ceciliano) generosamente, alacramente, instancabilmente » (« *M.S.D.* », c. 42).

ROMA, Festività di S. Pio X
3 settembre 1957

LA PRESIDENZA GENERALE DELL' A.I.S.C.

I TEMI DI BASE CHE CARATTERIZZANO
LA PERSONALITÀ DI PIO XII
E LA MUSICA SACRA

Mons. ILARIO ALCINI

Arcivescovo tit. di Nicea
Presidente Generale dell'A.I.S.C.
Visitatore Apostolico dei Seminari d'Italia

pag. XXII I TEMI DI BASE CHE CARATTERIZZANO
LA PERSONALITA' DI PIO XII

- XXII A) INFLUENZA DELLA MUSICA SULL'ANIMO
UMANO
- XXV B) DIGNITA' E SERIETA' PROFESSIONALE NEL-
L'APOSTOLATO
- XXVI C) SENSAZIONE DI UN'EPOCA NUOVA
- XXVIII D) LA PACE

XXX L'OPERA

- XXXI 1) CANONIZZAZIONE DI PIO X
- XXXII 2) I NUOVI STATUTI DELL'A.I.S.C.
- XXXII 3) L'INSEGNAMENTO MUSICALE NEI SEMINARI
- XXXIII 4) LA « FEDERAZIONE INTERNAZIONALE DEI
PICCOLI CANTORI »

XXXIV L'INSEGNAMENTO

- XXXIV A) CONSIDERAZIONI GENERALI
- XLI B) CONSIDERAZIONI PARTICOLARI
- XLI 1. IL CANTO RELIGIOSO POPOLARE
- XLIII 2. PRECISAZIONE DEL CONCETTO
DI MUSICA SACRA
- XLV 3. L'USO DELLA LINGUA LATINA
- XLVI 4. L'USO DEGLI STRUMENTI MUSICALI
- XLVII 5. IL CANTO DELLE DONNE
- XLVIII 6. L'ARTISTA APOSTOLO

« *L'ordinamento della musica sacra Ci è stato sempre sommamente a cuore...* ».

PIO XII

« *Musicae Sacrae Disciplina* »

Ci sono documenti che sono di estrema importanza per le circostanze nelle quali vennero formulati, ma il cui valore non supera i limiti del loro tempo se non nella misura in cui ogni atto umano ha una sua eco lontana. E ci sono invece documenti che si impongono soprattutto al di là delle contingenze, in quanto toccano le radici dei tempi e seguono il ritmo stesso della loro evoluzione.

La « *Musicae Sacrae Disciplina* » appartiene a questa seconda serie.

Per quanto nata dal desiderio di *riprendere una ordinata trattazione ed insieme illustrare con una certa ampiezza molte questioni sorte e discusse in questi ultimi decenni e di venir incontro ai voti* formulati da Ecc.mi Ordinari e insigni maestri in occasione di Congressi di musica sacra, essa è qualcosa di più di una semplice risposta — sia pure alta e illuminata — a questi voti, e di una semplice trattazione — sia pure saggia e ampia — dei problemi contingenti della musica sacra.

Essa proietta la sua importanza sui tempi futuri: per cui si può tranquillamente affermare che determinerà orientamenti del pensiero e della prassi cattolica così come hanno fatto e continueranno a fare — nei rispettivi settori — la « *Mystici Corporis* » e la « *Mediator Dei* », la « *Humani Generis* » e la « *Divino Afflante Spiritu* », la Costituzione Apostolica « *Sponsa Christi* » e altri fondamentali Documenti del regnante Pontefice.

Pertanto, per poter comprenderla a fondo ci pare utile analizzarne — anche se purtroppo sommariamente — le origini profonde ed interiori dalle quali essa è scaturita, quasi logica conclusione di Discorsi precedenti, quasi germoglio di una sensibilità maturata al contatto di esperienze e di meditazioni senza numero, ma sempre aderenti alla più viva realtà.

Anzitutto ci pare opportuno considerare questa Enciclica alla luce della personalità di Pio XII.

Avviene spesso che, di fronte a Documenti di grande valore, ci si limiti a studiarne gli aspetti oggettivi, senza preoccuparsi di ricercarne quelle origini soggettive che li hanno resi possibili. In tal modo, questi documenti vengono, per così dire, spersonalizzati. Ciò non impedisce, è vero, di coglierne il succo e l'essenza; tuttavia impedisce di gustarne l'intima delicata ricchezza. In altre parole, lo studio e l'analisi divengono più freddi e più esteriori; danno l'impressione di essere condotti più su un plastico anatomico perfettamente modellato che su di un corpo vivo e caldo.

Invece, tutti i grandi documenti — e non solo quelli pontifici ma anche quelli della cultura e della storia — sono il frutto di una personalità ben definita, che ha reso possibile una formulazione piuttosto che un'altra, che ha posto l'accento su un particolare piuttosto che su un altro, che giustifica e spiega l'uso di un certo dettaglio o di una certa impostazione; in una parola: una personalità che nel documento lascia le tracce palpitanti della sua umana ricchezza.

Nel preparare questo modesto studio, abbiamo rivisto molti momenti dell'attività del S. Padre, abbiamo riletto moltissimi Suoi Discorsi e Documenti. E quasi a ogni passo, anche quando si trattava di attività e di discorsi estranei alla musica sacra, ci pareva di cogliere la sfumatura di pensiero e di sensibilità che, talvolta a distanza di anni, avrebbe reso possibile una così ricca Enciclica.

Non possiamo, evidentemente, riportare qui tutte quelle nostre impressioni. Ci limiteremo ad accennarle fuggacemente, raggruppandole attorno ad alcuni temi di base che caratterizzano la Personalità di Pio XII.

A) INFLUENZA DELLA MUSICA SULL'ANIMO UMANO

Il primo tema che in tal modo ci occorre è quello dell'influenza della musica sull'animo umano. Se lo consideriamo nella Persona di Pio XII, anziché nell'Enciclica, più che un tema, più che una convinzione, è un fatto psicologico, è un dato di esperienza personale e di sensibilità.

Non staremo a ripetere — a questo proposito — quanto è già noto: l'educazione musicale di Pio XII avuta in famiglia, attraverso lo studio del violino ed assistendo talvolta a esecuzioni di musica classica; la Sua attenzione agli avvenimenti musicali — quand'era Nunzio Apostolico a Monaco — seguiti attraverso quello strumento precursore della radio che fu l'« araldo telefonico »; la Sua predilezione per i grandi compositori tedeschi; la Sua amicizia e anche l'appoggio dato a insigni musicisti.

Ricorderemo, invece, alcuni significativi tratti della Sua vita di Pontefice:

Congratulandosi, il 6 aprile 1940, con l'Orchestra dell'Accademia Naz. di S. Cecilia, che Gli aveva offerto un Concerto nell'Aula delle Benedizioni, Pio XII si esprimeva in questi termini: « *La esecuzione dei capolavori indicati nel programma ha dato a ciascuno di essi — anche alla celebre sinfonia che per secoli rimarrà « incompiuta » — una perfezione « compiuta », che ha trasportato le anime nostre nel regno ideale della melodia, del ritmo, dell'armonia e le ha tratte, sia pure per breve tempo, fuori dei gravi pensieri sorgenti dalla sollecitudine e dal tumulto dell'odierno mondo irrequieto, « desideri infiniti e visioni altere » (Leopardi, Sopra il ritratto scolpito in un monumento), si sono, — all'udire i vostri concerti, — ridestati in Noi, avvolti in quei ricordi di moti dello spirito, indeterminati e inenarrabili, che la ondosa e sublime bellezza della musica strumentale suscita, associa, tempera, annoda e conchiude in un rapimento, che tutto assomma e concentra nella varietà degli affetti del cuore, i quali, dall'intreccio e dal flusso e riflusso dell'onda dei suoni fuggenti prendono forma e consistenza.*

« *Nelle armonie dei grandi Maestri, che Ci avete fatto sentire sotto l'esperta direzione di una mano, il cui gesto — Noi l'abbiamo osservato — diceva profonda e piena penetrazione dell'idea recondita nelle loro melodie, nei loro ritmi, nelle qualità rispondenti, nelle forme e nei modi loro, ha vibrato un linguaggio senza parole, che è stato incanto dei sensi e dell'anima, balsamo alle ferite del cuore.*

Quando il S. Padre pronunciava queste parole, la guerra era già scoppiata. Nel seguito del discorso, infatti, ne faceva esplicito dolorante accenno. Ed è per questo che il brano citato è oltremodo significativo dal punto di vista psicologico.

Identico complesso di sentimenti ritroviamo infatti un mese dopo, l'8 maggio 1940, in un breve Discorso rivolto ai piccoli cantori della « Manécanterie à la Croix de Bois », i quali Gli avevano offerto un saggio dei loro canti: « *Un grazie di cuore, cari fanciulli, a voi come al vostro abile valente e devoto Direttore per il magnifico concerto che avete offerto a Noi e nello stesso tempo a tutto questo uditorio, per i momenti di respiro procurato al Nostro cuore paterno in mezzo alle sollecitudini dell'ora* ».

Come si vede, dunque, la musica ha sul cuore di Pio XII il potere di sollevarLo dalle pressanti preoccupazioni del Suo altissimo e grave ministero. E' una constatazione di fatto, che rivela la presenza d'una delicata sensibilità, d'una ricchezza di reazioni psicologiche e spirituali. Ma tale ricchezza, tutt'affatto personale, è uno di quegli elementi che permettono di scoprire più profonde sfumature della Sua attività nei confronti della musica sacra.

Come in Pio X, prima di arrivare al Pontefice della restaurazione è necessario passare attraverso il Ceciliano di Riese, di Treviso, di Mantova e di Venezia; così in Pio XII è interessante conoscere la sensibilità musicale prima di arrivare alla Sua opera in favore della musica sacra.

Abbiamo citato due soli brani di discorsi, ma potremmo moltiplicare gli esempi: la Sua presenza, il Suo atteggiamento, le Sue parole al concerto celebrativo dell'80° compleanno di Perosi (27 dicembre 1952); la Sua commozione e la intensa, rapita attenzione al breve saggio concertistico offertogli a Castelgandolfo il 16 novembre 1952 dal violinista Gioconda De Vito e dal compianto M.° Fürtwängler, e, più ancora, durante il concerto offertoGli dalla R.A.I., in occasione del Suo 80° compleanno; la Sua predilezione per tutto ciò che è bello e semplice, per tutto ciò che riflette in purezza terrena le supreme perfezioni.

L'opinione pubblica mondiale è stata commossa da alcuni « reportages » giornalistici in cui si è fatto conoscere Pio XII attraverso quelli che, in gergo, si chiamano gli « aspetti minori »: gli uccellini che assistono cinguettando al Suo duro lavoro, gli agnelli immacolati docili alla Sua carezza, i bimbi raccolti nelle Sue braccia.

Sono episodi, è vero, « minori » nella vita di un Pontefice; ma sono molto significativi, perché rivelatori d'un fondo di sensibilità che solo può spiegare certi gesti regali. La psicologia, infatti, ha descritto come l'uomo debba essere considerato nella sua integra

e completa realtà se si vuol cercare di capirlo nei suoi più evidenti e imponenti aspetti esteriori.

Ed è perciò che — prima d'ogni altro — abbiamo voluto sottolineare questo aspetto. Agli occhi dei superficiali potrà forse sembrare troppo lontano dalla maestà dell'opera di Pio XII in favore della musica sacra; ma per chi consideri le cose nella loro profondità, non mancherà di suscitare riflessioni preziose e suggestive.

B) DIGNITA' E SERIETA' PROFESSIONALE NELL'APOSTOLATO

Il secondo tema che ricorre con grande frequenza nella Personalità di Pio XII è il senso della dignità e della serietà professionale che l'apostolo deve avere nel proprio lavoro.

Può sembrare strano che si sia voluto rilevare questo tema, tanto è evidente che l'apostolo dev'essere agguerrito professionalmente in un tempo difficile come il nostro e in cui le nuove scoperte tecniche e artistiche hanno abituato anche gli strati più bassi della popolazione a manifestazioni e ad attività perfettamente organizzate e brillantemente presentate. Tuttavia, se si considera lo spirito di diletantismo diffuso in troppe zone dell'apostolato cattolico, vien fatto veramente di credere alla necessità del nostro rilievo.

Tale spirito dilettantistico è purtroppo tanto diffuso che non manca chi osserva — con paradossale ma dolorosa e non completamente gratuita ironia — che se si vogliono cose poco curate o addirittura malfatte ci si deve rivolgere a persone o a enti cattolici. E non occorre ricordare che è ormai entrata nel linguaggio comune la frase « roba da oratorio », per designare manifestazioni organizzate con criteri dilettantistici o addirittura infantili.

Il nostro rilievo ha dunque la sua importanza, affinché anche nella « *Musicae Sacrae Disciplina* » si sappia scorgere quell'incitamento alla dignità, pure musicale, della musica sacra, ch'essa così intensamente contiene.

Orbene, tutta l'attività del regnante Pontefice — non occorre dirlo — è caratterizzata da una ineguagliabile serietà di lavoro. Ne sono prova i Suoi Discorsi, che, per quanto spazianti nei campi più disparati dello scibile, stupiscono anche gli specialisti per la competenza e per la ricchezza delle idee e delle soluzioni prospet-

tate. Ultimi, ma non unici, esempi: il Radiomessaggio Natalizio 1955, sull'era atomica, che ha reso attenti e pensosi i dirigenti dei due mondi; la nostra Enciclica e il Discorso sulla cultura tenuto recentemente. Non si tratta solo di eccezionali doti personali di intelligenza e di capacità d'analisi e di sintesi; bensì anche di una straordinaria serietà di studio e lavoro.

Ma Pio XII s'è sempre preoccupato di inculcare questa serietà professionale anche negli altri. « *Esortiamo i Sacerdoti* — scriveva già nel lontano 1939 all'Episcopato americano — *a cercare che la loro scienza delle cose divine e umane sia copiosa: non vivano contenti delle cognizioni intellettuali acquisite nell'età giovanile... continuamente... studino con maggiore profondità... Felice la Chiesa se così sarà fondata sugli zaffiri (Is. 54, 11)* ». E dopo aver insistito su tali idee, aggiungeva d'essere « *desideroso che il progresso scientifico in tutto il suo complesso si affermi sempre più* ».

Testi analoghi a questo si ritrovano in moltissimi Discorsi rivolti al Clero, ai Missionari, alle Religiose, alle legioni di laici impegnati in un modo o nell'altro nell'apostolato.

Nella « *Musicae Sacrae Disciplina* » c'è un piccolo dettaglio molto prezioso a questo proposito. Dopo aver detto della grande utilità che può derivare dall'uso degli strumenti musicali, aggiunge subito: « *E' appena il caso d'ammonire che, quando manchino le capacità e i mezzi per tanto impegno, è meglio astenersi da simili tentativi piuttosto che far cosa meno degna del culto divino e delle adunanze sacre* ».

Serietà professionale, dunque, contro diletterantismo, perché i figli della luce non si lascino superare dai figli delle tenebre; perché l'uomo redento non cessi di essere uomo e, in lui, il soprannaturale e il naturale si compenetrino.

E' illusione, ha rimarcato più volte Pio XII, pensare di costruire qualcosa di soprannaturale su di una insufficiente base naturale.

C) SENSAZIONE DI UN'EPOCA NUOVA

Abbiamo già notato all'inizio che la « *Musicae Sacrae Disciplina* » è un'Enciclica che sorpassa i limiti delle circostanze contingenti e si colloca quale punto fisso tra due epoche.

— La sensazione di un'epoca nuova, che sorge dalle rovine più o meno recenti di un'epoca vecchia, è ben netta in Pio XII.

Già nei Messaggi natalizi che portano le date della guerra, Pio XII parlava di un ordinamento nuovo che si sarebbe dovuto affrontare quando il conflitto armato fosse finito. Certamente, in questi e analoghi Discorsi, ci si riferisce soprattutto all'ordinamento politico e alla convivenza pacifica dei popoli. Ma già in essi la vastità degli orizzonti fa intuire nella mente del S. Padre una visione più ampia e abbracciante il fondo stesso dell'epoca e il radicale cambiamento del modo di vivere e di pensare.

Nella mente di Pio XII, dunque, c'è la sensazione di due epoche incrociantesi, l'una al tramonto e l'altra all'alba: lo affermò esplicitamente dicendo che « *Viviamo in un'epoca di transizione!* » (Discorso al Collegio Germanico, 9 ottobre 1952).

Ma Egli ha la coscienza della missione della Chiesa e della Sua propria missione di Capo visibile. Per questo il 10 febbraio 1952 lancia l'appello per la costruzione cristiana dell'epoca nuova; ha pure coscienza che in capovolgimenti così radicali, se è necessario tenersi fortemente ancorati a ciò che deve restare immutabile, è pure necessario aprire la mente e il cuore alle nuove esigenze e mutare ciò che non serve più allo scopo. « *La Chiesa — afferma nel citato Discorso al Collegio Germanico — segue il corso degli avvenimenti con occhio attento, ma anche con senso di sicurezza interna. Essa è ben disposta ad adattarsi ove la sua missione lo richieda; ma essa è pure consapevole di custodire tesori che mai mutano e mantengono sempre intatto il loro valore.* »

E' questo un motivo ricorrente senza tregua, essenziale per capire il tema di base di cui stiamo trattando. E esso si articola in vari elementi.

Il primo è il rispetto e la ricerca di ciò che è veramente valido, sia nell'antico sia nel nuovo; il secondo è il rispetto per la personalità degli individui e dei popoli, rispetto che impone la condanna del totalitarismo sotto qualsiasi nome o colore; il terzo è la funzione illuminatrice e direttrice della Chiesa in ciò che concerne la vita soprannaturale e i suoi presupposti.

Oltremodo espressiva a questo proposito — anche perché si riferisce al campo specifico della musica sacra — è la Lettera Apostolica che, in data 14 agosto 1954, in occasione del II Congresso Internazionale di Musica Sacra di Vienna, il S. Padre inviava al-

l'Em.mo Card. Innitzer: « *S'impone dunque — Egli scriveva — la direttiva: nessun cambiamento dei principii fondamentali, che devono essere perenni; ma applicarli affinché servano anche per lo sviluppo progressivo dell'arte, seguendo le odierne condizioni e necessità della vita spirituale dei nostri giorni. Questo non significa misconoscimento alcuno dei valori spirituali ed artistici dell'arte antica; unicamente si vuole indicare come nel campo della musica sacra le creazioni del passato devono servire per insegnarci le direttrici per il nuovo sviluppo dell'arte, senza mai dimenticare il fine della musica sacra nel tempio.* »

« *Se quindi — proseguiva l'augusto e prezioso Documento — si raccomanda una profonda venerazione verso la musica ecclesiastica tradizionale, questo non impedisce che la Casa di Dio possa aprire le sue porte all'arte nuova, quando questa, animata sempre di vero spirito liturgico e di genio artistico, segua le orme dell'epoca aurea dell'arte sacra e sappia adottare i mezzi nuovi di espressione secondo le tendenze della tecnica dei nostri giorni.* »

« *L'ideale supremo sarà dunque di sapere unire l'antico col nuovo, così che si apra la via ad una musica nuova che piaccia al Signore e sappia elevare le preghiere dei fedeli al Trono dell'Altissimo.* »

E' qui evidente la fondamentale importanza e, vorremmo dire, la perenne novità della impostazione: essa svela una ricchezza interiore e una capacità di conseguenze alle quali forse da secoli non si era più abituati, tantoché nemmeno coloro cui è dato di usufruirne sanno sempre rendersene conto e sufficientemente approfittarne.

Questo terzo tema del pensiero di Pio XII imbeve dunque tutta l'Enciclica « *Musicae Sacrae Disciplina* » e l'opera svolta in favore della Liturgia. Faremo qualche considerazione in proposito, trattando del rapporto tra musica sacra e rinnovamento liturgico.

D) LA PACE

Possiamo così affrontare il quarto tema particolarmente tipico del « *Pastor Angelicus* »: il tema della pace. Il Suo motto araldico « *opus justitiae pax* » è anche il perno di tutta la Sua opera di Uomo e di Pontefice.

Vogliamo invece qui rilevarne il rapporto con l'opera da lui svolta in favore della musica sacra.

La pace — affermava Pio XII all'alba del Suo Pontificato, facendo propria la parola di S. Agostino — la « vera » pace è la « tranquillità dell'ordine ». Da quel lontano Discorso, innumerevoli volte Pio XII avrebbe trattato l'argomento della pace, sempre in nuove prospettive, sviluppando sempre lo stesso concetto di base: Pace, tranquillità dell'ordine, cioè armonia.

Armonia anzitutto interiore degli spiriti e quindi armonia degli uomini con Dio e tra loro, concetto che si richiama al commosso augurio di Cristo: *Ut unum sint* (Io. 17, 11).

Da parte sua, la musica è un'armonia essenziale — per quanto esteriore — di voci diverse. Quando cantano gli uomini sono uniti tra loro, sia che ordinino la propria voce in una comune unità canora, sia che s'uniscano attraverso il diletto del cantare o dell'ascoltare in un'unità di sentimenti e di emozioni.

Questo concetto è stato espresso da Pio XII nella già citata occasione del Concerto offertoGli dall'Accademia Nazionale di S. Cecilia: « *Dono fatto da Dio agli uomini nella sua magnificenza — Dei largitate, come si esprimeva magistralmente S. Agostino — la musica deve alla sua volta condurre gli uomini a Dio ed aiutarli a camminare alla sua presenza nell'osservanza dei suoi comandamenti. Ora legge essenziale per i cristiani è — dopo l'adorazione e l'amore verso Dio Creatore e Padre — la fraterna armonia tra tutti i suoi figli. S. Agostino, meditando sull'esempio del Re David, che fu un poeta ispirato e un cantore immortale, e al tempo stesso un monarca glorioso e saggio, rilevava che l'accordo giusto e regolato di suoni musicali differenti è l'immagine della città ben governata, ove regna l'ordine, grazie alla unione organica di elementi diversi* (1). *Unità nella varietà; diversità, ma concorde; è precisamente ciò che dicono le due parole, di cui avete fatto la vostra divisa: Concordia discors, e che si trovano già nei poeti antichi, in Ovidio ed in Orazio: Quid vetit et possit rerum concordia discors* » (2). *Ciò che la vostra Concordia discors ha inteso e voluto raggiungere con questo delizioso concerto, lo ha anche potuto conseguire; tuttavia il dolore addolcito per alcuni momenti*

(1) *De civitate Dei*, I, XVII c. 14.

(2) *Horat. Epist.* I, 12, 19.

dalla vostra arte resta nel fondo dei nostri cuori: dolore di sentire, in più parti del mondo — invece delle divine melodie della natura, apportatrici di calma — rombare i cannoni; angoscia di percepire la orrenda dissonanza di quei diversi elementi, dei quali soltanto l'accordo può assicurare alle città, alle nazioni, alla umanità intiera l'ordine e la pace: *Concordi varietate compactam bene ordinatae civitatis... unitatem.*

« Il programma del vostro concerto — concludeva il Santo Padre — comprendeva compositori di nazionalità diverse, ma che si trovano tutti riuniti in una regione superiore alle patrie terrestri, nel tempio universale della gloria e dell'arte. Possa la risonanza di questo concerto estendersi e prolungarsi nel mondo, come un simbolico preludio alla desiderata armonia delle nazioni! Possa l'attuale dolorosa discordanza degli uomini e dei popoli risolversi ben presto nell'accordo perfetto e durevole di una giusta pace, ispirata ai divini insegnamenti di Cristo! Allora le nazioni si leveranno giulive per cantare, in un corale maestoso la cui potenza scuoterà terra e cielo: *Laudate Dominum omnes gentes...*, quoniam confirmata est super nos misericordia eius! Allora l'umanità rasserenata prenderà parte a quella « mirabile cantata delle creature » di cui parla Agostino, e della quale l'estatico Poverello d'Assisi, Patrono d'Italia, fece sentire al mondo l'eco immortale ».

Per Pio XII, dunque, il concetto di pace e il concetto di musica hanno una stretta affinità fra loro. Ma questa affinità non è solo simbolica. Nella Lettera di approvazione degli Statuti della « Federazione Internazionale dei Piccoli Cantori » si dice che lo scopo della Federazione è « di creare tra i differenti membri, qualunque sia la loro nazionalità, una comprensione fraterna e dei legami d'amicizia, ... di unirsi per cantare a una sola voce la pace di Cristo ».

Quando poi si consideri la funzione della musica sacra, il concetto di pace e di unità riceve un significato ancor più gravido: essa, infatti, non è solo musica ma preghiera e perciò esercizio diretto di quella *charitas* che fa degli uomini una sola cosa in Cristo.

Anche questo concetto è sviluppato nella « *Mediator Dei* »: « *Ascenda al Cielo il canto unisono e possente del popolo Nostro, come il fragore dei flutti del mare, espressione canora e vibrante di un sol cuore e di un'anima sola, come conviene a fratelli e figli di uno stesso Padre* ». E nella « *Musicae Sacrae Disciplina* »: « (i

canti sacri) *commuovono fortemente i sentimenti e gli animi e suscitano pii affetti; qualora poi nelle funzioni religiose si cantino dalla folla, quasi ad una sola voce, con grande efficacia elevano la mente dei fedeli alle cose celesti... già qui in terra il popolo cristiano incominci a cantare quel cantico di lode che canterà eternamente nel Cielo* ».

« *Per opera della musica sacra adunque viene accresciuto l'onore che la Chiesa porge a Dio in unione con Cristo suo Capo e viene altresì aumentato il frutto che i fedeli... percepiscono dalla sacra Liturgia e sogliono manifestare con una condotta di vita degnamente cristiana* ».

Non c'è dunque da stupire che Pio XII, Pontefice della pace per antonomasia, apra l'Enciclica sulla musica sacra con queste parole: « *Musicae Sacrae Disciplina semper summopere Nobis corde fuit* ».

• • •

Con l'esposizione sommaria di questi quattro temi, abbiamo tentato di cogliere le origini interiori e remote che hanno ispirato la « *Musicae Sacrae Disciplina* » e l'opera di Pio XII in favore della musica sacra.

II - L'OPERA

Dopo aver premesso questa purtroppo sommaria analisi dei temi di base della Personalità di Pio XII, possiamo ora dare un rapido sguardo all'opera stessa. Diamo anzitutto uno sguardo ad alcuni avvenimenti importanti per la musica sacra.

1. CANONIZZAZIONE DI PIO X

Anzitutto la Beatificazione e la Canonizzazione del Santo Padre Pio X, che fu motivo di grande fierezza per tutti i Ceciliani. La restaurazione della musica sacra preoccupò Pio X fin da quando accettò di cingere la tiara. Questo atto fu un incoraggiamento, uno stimolo, per gli apostoli della musica sacra.

2. I NUOVI STATUTI DELL'A.I.S.C.

Il secondo Atto munifico è l'approvazione dei nuovi Statuti dell'Associazione Italiana S. Cecilia. Esso è tanto più significativo in quanto compiuto proprio alla vigilia della menzionata Beatificazione di Pio X, cioè esattamente il 2 giugno 1951.

Vorremmo approfittare di questa coincidenza per notare come in Pio XII gli Atti che riguardano la musica sacra recano quasi sempre una data molto interessante. La «*Musicae Sacrae Disciplina*» veniva infatti pubblicata il 25 dicembre 1955, poche settimane dopo la promulgazione del nuovo *Ordo Hebdomadae* e subito dopo la diffusione del Radiomessaggio Natalizio in cui si dava le direttrici per la soluzione dei problemi dell'era atomica.

Per quanto gli Statuti dell'A.I.S.C., riguardino direttamente i Ceciliani d'Italia, la loro importanza e significato superano i confini del nostro Paese.

Pio XII, volle infatti, che l'A.I.S.C. fosse posta alle dipendenze della S. Congregazione dei Riti e ne riservò direttamente alla Santa Sede la nomina del Presidente. Prova evidente del suo grandissimo interesse per gli sviluppi della musica sacra. Con tale Atto di particolarissima attenzione, l'A.I.S.C. si qualificava quale strumento della S. Sede, acquistando nuovo prestigio; nello stesso tempo, i suoi membri si sentivano particolarmente impegnati a spendere tutte le loro energie per il pieno conseguimento delle mete segnate.

3. L'INSEGNAMENTO MUSICALE NEI SEMINARI

Ma accanto a questi, altri Atti, rivelano la Sua intelligenza lungimirante e organizzativa.

Primo tra essi, l'Istruzione del 15 agosto 1949 della S. Congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi, sulla formazione degli alunni dei Seminari alla musica e al canto sacro.

Su tale argomento s'era già interessato Pio X. Due delle 29 Istruzioni contenute nel «*Motu Proprio*» dispongono infatti che i chierici secolari e regolari vengano istruiti nel canto gregoriano, nella musica sacra in generale e nella liturgia.

Pio XI nella «*Divini Cultus*», disciplina con maggior precisione tale materia, ordinando che «*nei Seminari e negli altri Istituti*

di ecclesiastica educazione, vi sia una breve, ma frequente e pressoché quotidiana lezione o esercitazione di canto gregoriano e di musica sacra ».

Ma è soprattutto con le disposizioni di Pio XII che l'insegnamento della musica sacra viene perfezionato, perché lo studio musicale è introdotto nel programma scolastico e equiparato alle altre discipline. Disposizioni queste che saranno ben presto estese agli Istituti religiosi e alle Università. Pio XII raccomandò inoltre ripetutamente di inviare gli alunni più atti allo studio della musica presso il « Pontificio Istituto di Musica Sacra » in Roma o presso analoghi Istituti.

Quasi a coronamento, poi, di queste disposizioni discrete ma decise, in occasione del 50° del « *Motu Proprio* » di Pio X, il 21 novembre 1953 inviò all'Em.mo Card. Pizzardo, Prefetto della S. Congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi, una lettera per « *esporre alcune considerazioni d'importanza fondamentale... correggere difetti, superare difficoltà e prestare il dovuto conforto a quanti lodevolmente lavorano per la restaurazione liturgico-musicale nello spirito della Chiesa* ».

Tante sollecitudini imponevano un dilemma preciso: risorgere e allinearsi con lo spirito ceciliano di Pio XII e della Chiesa o riconoscersi figli incuranti.

E fu per questo che in questi anni potemmo constatare con commozione il risveglio ceciliano d'Italia e del mondo: risveglio a volte impetuoso, a volte lento come quello di un'enorme macchina che prenda l'abbrivo; comunque effettivo e generale, nonostante il cammino che ancora resta da percorrere.

4. LA « FEDERAZIONE INTERNAZIONALE DEI PICCOLI CANTORI »

Tra tanta rinascita, non possiamo dimenticare un particolare, che rivela ancora una volta la sensibilità di Pio XII; vale a dire l'approvazione, per la durata di 5 anni, degli Statuti della « Federazione Internazionale dei Piccoli Cantori » (Lettera di S. E. l'allora Pro-Segretario di Stato, Mons. Montini, in data 6 aprile 1951).

Se nell'approvazione degli Statuti dell'A.I.S.C., si sente la maestà del Pontefice questo nuovo atto rivela la paterna commozione

di un animo particolarmente sensibile allo spettacolo dell'infanzia che all'alba della vita canta le lodi del Signore. Pensiero da Lui mirabilmente espresso nell'allocuzione dell'8 maggio 1940, quando rivolgendosi ai Piccoli Cantori della « Manécanterie à la Croix de Bois » aveva detto « *Ci piace vedere che i vostri freschi visi, i vostri occhi chiari, le vostre fronti pure giustificano la vezzosa etimologia data al vostro nome « Mane cantores ». Fin dal mattino della vostra vita, voi imparate a cantare Dio, la sua gloria e la delizia di servirlo. Perciò, vedendovi, pensiamo a quel giovane Samuele che, vestito con un camice di lino come voi, serviva davanti al Signore nel tempio di Gerusalemme (1), fra le nubi dell'incenso e l'armonia dei cantici ».*

III - L'INSEGNAMENTO

Arriviamo così all'Atto più solenne di Pio XII in favore della musica sacra, cioè alla recente Enciclica « *Musicae Sacrae Disciplina* ».

Non possiamo soffermarci, evidentemente, a farne un'analisi completa, anche per non prevenire o ripetere quanto Em.mi Cardinali, Ecc.mi Arcivescovi e Vescovi, insigni cultori e maestri dell'Arte sacra hanno scritto in questo volume.

Tuttavia, il nostro discorso sarebbe incompleto se non ne accennassimo almeno le caratteristiche fondamentali.

A) CONSIDERAZIONI GENERALI

Notiamo anzitutto che la « *Musicae Sacrae Disciplina* » si inquadra in un duplice movimento di riforma. Da una parte, si collega alla riforma della musica sacra iniziata da Pio X e continuata dai suoi Successori; di questo lavoro, essa segna il punto culminante e, in certo senso, una svolta decisiva. Dall'altra si inquadra nella riforma liturgica iniziata pure dal regnante Pontefice e di questa costituisce un ovvio e naturale sviluppo.

(1) I Reg. 2, 18.

Di fronte al « *Motu Proprio* » di Pio X e alla « *Divini Cultus Sanctitatem* » di Pio XI, la « *Musicae Sacrae Disciplina* » ha il merito di approfondire i problemi della musica sacra, adattandoli alle nuove circostanze. Pio XII ha inteso con essa *rendere più doviziosa la musica sacra, nella scia delle norme saggiamente fissate da Pio X nel Documento da lui chiamato a buon diritto "Codice Giuridico della Musica Sacra"*; perciò *conformarla alle presenti esigenze, affinché sempre più risponda al suo alto fine*. Lo studio che Pio XII fa della natura della musica sacra in questa Sua nuova Enciclica, non è infatti che la ricerca di basi più profonde per un valido adattamento della riforma iniziata da Pio X.

In altre parole, la nuova Enciclica non intende rinnovare la disciplina ecclesiastica in materia di musica sacra, bensì adattare la musica sacra, con la sua legislazione, al generale rinnovamento liturgico.

In questo senso — rifacendoci anche a quanto dicevamo più sopra a proposito del Pontefice delle due epoche — essa chiude il passato e apre l'avvenire, secondo le esigenze dei nuovi tempi e prendendo dall'antico i tesori insopprimibili e perennemente validi. Non è un'opera di rivoluzione; non è nemmeno esattamente un'opera di restaurazione, come quella di Pio X: è un'opera di adeguamento a tempi e a circostanze nuove; è una tappa nel cammino dell'umanità orante; è un nodo nelle oscillazioni dei secoli cristiani.

Solo un Uomo che — oltre all'altissimo incarico — possedesse la netta sensazione del contingente e dell'eterno poteva compiere tale opera.

Vediamo ora di esaminarne da vicino le caratteristiche.

S. Pio X aveva dovuto affrontare una situazione disastrosa nel campo della musica sacra, in quanto lo spirito profano era entrato nel cuore stesso del tempio. Modi acquisiti e lentamente radicati, un'inerzia profonda anche tra gli ecclesiastici, una penosa mancanza di sensibilità e di gusto artistico, oltre che liturgico, caratterizzavano il panorama morale del tempo.

Lavoro terribile e pesante. Pio X lo affrontò con coraggio lasciando ai suoi Successori un terreno largamente dissodato.

I Papi che seguirono continuarono il lavoro nello stesso senso,

bonificando il terreno ad ogni tentativo di rinascita della vecchia gramigna.

E dunque facile capire lo spirito del « *Motu Proprio* » e della « *Divini Cultus* ».

Il « *Motu Proprio* » rivela la volontà riformatrice: « *Oggi l'attenzione nostra — dice il Santo Pontefice a pochi mesi dalla sua elezione — si rivolge a uno dei comuni (abusi), dei più difficili a sradicare: ... tale è l'abuso nelle cose del canto e della musica sacra* ». E nella Lettera al Cardinal Vicario (8 dicembre 1903) scrive: « *Ed Ella, Signor Cardinale, non adoperi indulgenza, non conceda dilazioni. Col differire, la difficoltà non isminuisce, anzi aumenta; e poiché il taglio è da fare, si faccia immediatamente, risolutamente* ».

A 25 anni di distanza, Pio XI riprendendo l'argomento, sottolinea la necessità di continuare e di diffondere l'opera riformatrice del suo Santo Predecessore: « *Là dove le disposizioni di Pio X sono state osservate — scrive nella "Divini Cultus" — e attuate integralmente, si è avuto, col risorgere delle più elette forme dell'arte, un consolante rifiorire di spirito religioso. ... Ci duole tuttavia rilevare che non dappertutto quelle sapienti disposizioni abbiano avuto l'applicazione dovuta, e che perciò non si siano ottenuti quei vantaggi che si speravano* ». E concludendo lo stesso documento afferma: « *Ben sappiamo quanta solerzia e fatica richieda quanto abbiamo prescritto. ... La difficoltà di questa impresa santissima, non che infrangere, deve piuttosto eccitare e innalzare gli animi* ».

Ma a 50 anni dal « *Motu Proprio* » e a 25 dalla « *Divini Cultus* », il campo della musica sacra presenta un volto nuovo. Noi ne siamo testimoni. Nonostante certe gramigne che si direbbero non sradicabili, tanto riaffiorano con petulanza; nonostante certe zone non ancora sufficientemente dissodate od opportunamente seminate, la situazione offre motivo di viva speranza.

Non c'è da stupire, dunque, che — con la « *Musicae Sacrae Disciplina* » — Pio XII si ponga, per così dire, su un diverso punto panoramico.

V'è inoltre un'altra ragione.

Fin qui ci si era limitati, per forza di cose, a considerare la musica sacra in se stessa, prescindendo da fermenti più vasti che si stavano sviluppando nella Chiesa. La musica sacra era un settore,

più o meno isolato, che cercava di riscattare di volta in volta la sua miseria.

Nel pensiero di Pio XII, invece, la musica sacra viene inserita nel moto di rinnovamento iniziato con audacia in ogni settore, ma soprattutto in quello della Liturgia.

È in questo spirito che la « *Musicae Sacrae Disciplina* » si presenta: « *L'ordinamento della musica sacra Ci è stato sempre sommaramente a cuore; abbiamo quindi creduto opportuno riprenderne una ordinata trattazione per mezzo di questa Enciclica, ed insieme illustrare alquanto più diffusamente molte questioni sorte e discusse in questi ultimi decenni, affinché quest'arte nobilissima sempre più contribuisca a rendere più splendida la celebrazione del culto divino e a dare più efficace impulso alla vita spirituale dei fedeli. Abbiamo desiderato nello stesso tempo venir incontro ai voti che molti di voi, Venerabili Fratelli, secondo il proprio saggio consiglio hanno espresso, e che anche esimi maestri di quest'arte liberale ed insigni cultori di musica sacra hanno formulato in occasione di Congressi su tale materia; voti che sono stati infine opportunamente suggeriti sia dall'esperienza della vita pastorale sia dai progressi della scienza e degli studi su quest'arte. In tal modo nutriamo speranza che le norme saggiamente fissate da S. Pio X... saranno di nuovo confermate ed inculcate, riceveranno nuova luce e saranno corroborate da nuovi argomenti; cosicchè la nobilissima arte della musica sacra, conformandosi alle presenti esigenze ed in certo qual modo risultandone arricchita, potrà sempre più corrispondere al suo alto compito* ».

Si vede dunque anche già nella presentazione della « *Musicae Sacrae Disciplina* » uno spirito rinnovatore; ma si capisce chiaramente che non si tratta di riforma nel senso dei due precedenti documenti.

Là si trattava di correggere abusi, qui di adattarsi a nuove esigenze. E poiché le norme saggiamente fissate da Pio X restano immutate, non si tratta di una riforma, bensì di un inserimento della musica sacra in un quadro più ampio che necessita un aggiornamento.

Un ulteriore raffronto con i precedenti Documenti rivela considerazioni anche più interessanti.

Il « *Motu Proprio* » di Pio X nella sua parte dottrinale presenta la musica sacra, quale parte integrante della Liturgia.

La « *Divini Cultus* » riprende l'identico concetto, sviluppando più ampiamente la dottrina sulla Liturgia, di cui mostra il nesso col dogma, e mette in evidenza l'importanza che la musica sacra ha nel quadro liturgico.

Tali Documenti, affermano dunque, nella loro parte dottrinale che la musica sacra è parte integrante della Liturgia e che di conseguenza essa, occupa un posto preminente nelle « *sollecitudini dell'ufficio pastorale* ».

Tale concetto è fondamentale.

La « *Musicae Sacrae Disciplina* » — che è un Documento essenzialmente dottrinale e che quasi assorbe nella sua parte dottrinale perfino la parte pratica — non sviluppa invece questo imprescindibile concetto. Essa ci porta un passo più in là, ci fa penetrare in zone di pensiero dove quel concetto si suppone già sufficientemente analizzato e acquisito. E non rinvia ai due precedenti Documenti. Questo fatto rivela in modo singolare il posto che la « *Musicae Sacrae Disciplina* » ha nell'opera rinnovatrice di Pio XII.

Tale concetto, infatti, era stato amplissimamente e mirabilmente svolto in un'altra Enciclica dello stesso Pontefice, la « *Mediator Dei* » per cui sarebbe stato inutile riprenderlo.

La « *Mediator Dei* » aveva fatto espliciti accenni all'arte, alla musica sacra e a qualcuno dei suoi principali problemi. La « *Musicae Sacrae Disciplina* » dà « *un'ordinata trattazione* » di tali problemi e delle nozioni filosofico-teologiche che ne stanno alla base.

Se dunque la « *Musicae Sacrae Disciplina* » è la continuazione della « *Mediator Dei* » per quanto si riferisce al campo specifico della musica sacra, è a questa Enciclica anzitutto che ci dobbiamo riferire per comprendere a fondo la stessa « *Musicae Sacrae Disciplina* ».

Orbene, la « *Mediator Dei* » è il documento che dà il via — per così dire — al rinnovamento liturgico.

Essa anzitutto afferma essere proprio della Chiesa operare degli adattamenti anche in campo liturgico; dice inoltre che: « *La gerarchia ecclesiastica non dubitò — salva la sostanza del Sacrificio Eucaristico e dei Sacramenti — mutare ciò che non riteneva adatto. ... La sacra Liturgia, infatti, consta di elementi umani e di elementi divini; questi, essendo stati istituiti dal Divin Redentore, non possono evidentemente essere mutati dagli uomini; quelli, invece, possono subire varie modifiche, approvate dalla sacra Ge-*

rarchia, assistita dallo Spirito Santo, secondo le esigenze dei tempi, delle cose e delle anime ».

Di più, in essa Pio XII dichiara: « *Il Nostro dovere c'impone di seguire con attenzione questo rinnovamento, nella maniera nella quale è da alcuni concepito e di curare diligentemente che le iniziative non diventino né eccessive né difettose* »; da cui si comprende come il Santo Padre proceda non solo per un impulso interiore e personale, bensì anche per esigenze esteriori e oggettive.

Abbiamo del resto davanti agli occhi l'opera rinnovatrice stessa.

Potrà essere interessante esaminare più da vicino un tale rinnovamento. In esso infatti troviamo alcuni concetti ispiratori, ai quali ci pare conveniente di accennare.

Anzitutto il concetto di apostolato liturgico. Dopo averlo ampiamente svolto nella « *Mediator Dei* », Pio XII lo riprendeva anche all'aprirsi della « *Musicae Sacrae Disciplina* », quasi motivo centrale non solo dell'Enciclica, ma di tutta la sua opera. E precisamente « *sempre più contribuisca alla celebrazione più splendida del culto divino e a dare più efficace impulso alla vita spirituale dei fedeli* ».

È un concetto, che ritroviamo espresso quasi con parole identiche, o almeno in termini perfettamente equivalenti, in innumerevoli tratti dei suoi discorsi. Parlando, p. e., ai Parroci e Quaresimalisti di Roma, nel 1945, dice: « *Il fine ultimo di tutte le funzioni sacre è di rendere gloria a Dio e di far crescere i fedeli nella grazia. A questo fine tutto deve convergere, anche l'impressione psicologica che lasciano le cerimonie ecclesiastiche* ».

Parlando alla Guardia Nobile, ai membri dell'Azione Cattolica, ai Religiosi e alle Religiose, agli artisti, ai fedeli adunati per i più diversi motivi, ovunque entri in questione anche fugacemente il tema liturgico, Pio XII ripete questo principio.

Accanto ad esso — che per quanto riguarda lo splendore del culto e l'edificazione spirituale dei fedeli, troviamo già chiaramente espresso anche da Pio X e da Pio XI — si nota un'accentuazione tipica di Pio XII sul fattore « apostolato », cioè una preoccupazione direttamente e particolarmente pastorale.

Estremamente significativo a questo proposito è il nuovo « *Ordo Hebdomadae Sanctae* », che in tutto il movimento rinnovatore costituisce un grande punto di arrivo e di appoggio. Nel Decreto generale « *Maxima Redemptionis Mysteria* » che lo promulga, sono

esposte le ragioni che l'hanno determinato. La prima è una ragione prettamente liturgica e cioè la volontà di ovviare agli inconvenienti introdotti lentamente dal Medio Evo in poi. La seconda ragione è unicamente pastorale e così espressa: « *In epoca più recente, s'aggiunge una mutazione di cose rivelatasi gravissima dal punto di vista pastorale... (e cioè il fatto che il Triduo santo non fu più considerato festivo). Ne seguì che la frequenza dei fedeli ai sacri riti necessariamente andò diminuendo, soprattutto per il motivo che la loro celebrazione avveniva nelle ore del mattino, quando scuole, officine, uffici e negozi d'ogni sorta sono dappertutto in attività. Per ciò stesso, l'esperienza comune e quasi universale insegna che i gravi e solenni riti di questo Triduo si compiono dal solo clero in chiese spesso semideserte. E ciò è veramente lamentabile* ».

Tale preoccupazione pastorale è strettamente connessa con un'altra, quella cioè che il popolo partecipi alle Sacre Funzioni. E infatti il nuovo *Ordo* — che dispone l'orario e le cerimonie per render più accessibili al popolo così augusti riti — nelle rubriche si interessa che i fedeli li seguano davvicino e partecipino personalmente alla celebrazione.

Anche la partecipazione del popolo alla liturgia — già auspicata da Pio X e da Pio XI — è tipica del pensiero di Pio XII.

Nell'Enciclica « *Mediator Dei* », si tratta con dovizia di argomenti della necessità che i fedeli partecipino personalmente al santo sacrificio e alle cerimonie, donde la partecipazione anche al canto e col canto, « *poiché — dice il testo — tutto ciò che viene dall'anima è naturalmente espresso dai sensi, di più perché il culto divino appartiene non soltanto al singolo, ma anche alla collettività umana e quindi è necessario che sia sociale, il che è impossibile, nell'ambito religioso, senza vincoli e manifestazioni sociali* ».

Nella stessa Enciclica — si noti che siamo ancora a 8 anni di distanza dall'« *Ordo Hebdomadae Sanctae* » e a 6 dalla nuova legge sul digiuno e sulle Messe vespertine e ciò conferma la nostra tesi che mette la « *Mediator Dei* » alla base di tutto il rinnovamento liturgico — Pio XII fa capire come intenda prendere disposizioni pratiche per rendere possibile questa attuazione. Dice infatti: « *Nello stesso ordine di idee [cioè della partecipazione dei fedeli], Noi parlando secondo la consuetudine ai Predicatori quaresimali in quest'alma Città nel 1943, li abbiamo esortati calorosamente*

samente ad ammonire i loro ascoltatori perché partecipassero con sempre maggior impegno al Sacrificio eucaristico; e recentemente abbiamo fatto tradurre di nuovo in latino dal testo originale il libro dei Salmi, perché le preghiere liturgiche di cui esso è così gran parte nella Chiesa Cattolica, fossero più esattamente intese e le loro verità più agevolmente percepite ».

Si può pertanto rilevare che tutto il rinnovamento liturgico è stato sollecitato dalla duplice preoccupazione di rendere più attuali e più aderenti alla sensibilità le celebrazioni sacre e portare il popolo a parteciparvi direttamente. Per ottenere ciò s'è ricorso a un mezzo proprio della Chiesa e insieme estremamente attuale: la ricerca dell'essenziale e la eliminazione del superfluo.

Orbene, se la « *Musicae Sacrae Disciplina* » è la continuazione della « *Mediator Dei* » per quanto riguarda il settore specifico della musica sacra, è chiaro che anche la musica sacra è inserita in tale spirito rinnovatore, poichè essa è — dice Pio XII — « *ancella della Liturgia* ». Anche la musica sacra, oltre che mezzo di lode a Dio e di edificazione dei fedeli, deve essere mezzo pastorale di conquista. In questo senso e quadro storico si deve pertanto interpretare lo spirito che informa la « *Musicae Sacrae Disciplina* ».

B) CONSIDERAZIONI PARTICOLARI

Possiamo ora rivolgere la nostra attenzione direttamente agli argomenti trattati dalla « *Musicae Sacrae Disciplina* ». Così saremo in grado di osservare meglio quella convergenza di linee, partenti l'una dalla riforma musicale di Pio X, l'altra dall'opera di rinnovamento liturgico iniziata da Pio XII. Se la prima ci impone di considerare i singoli argomenti secondo una specie di catalogazione giuridica, la seconda li prospetta in un'ambientazione più vasta di quei principi ispiratori.

1. IL CANTO RELIGIOSO POPOLARE

Uno degli argomenti della « *Musicae Sacrae Disciplina* » che maggiormente colpisce l'attenzione è il canto religioso popolare. Anche esso ci collega direttamente alla « *Mediator Dei* », e pre-

cisamente al suo invito « *ad avere cura di promuovere il canto religioso popolare e la sua accurata esecuzione fatta con la conveniente dignità, potendo esso stimolare ed accrescere la fede e la pietà delle folle cristiane* ».

Già Pio X e Pio XI avevano auspicato la partecipazione del popolo al canto liturgico. Tuttavia, il « *Motu Proprio* », trattando dei generi della musica sacra, non fa menzione del canto religioso popolare; e quando parla della partecipazione del popolo al canto, si riferisce al Gregoriano. Dice infatti: « *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* ».

E' vero che, parlando del carattere dell'universalità della musica sacra, Pio X afferma concedersi « *ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria* »; ma si tratta di un accenno indiretto e soprattutto più attinente alla composizione che al vero canto popolare, il quale si serve di testi in lingua volgare.

Pio XI, nella « *Divini Cultus* », tratta con una certa ampiezza della partecipazione del popolo al canto sacro, ma anch'egli non menziona esplicitamente il canto popolare e ripete l'esortazione di Pio X: « *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* ».

Pio XII, invece, nella « *Musicae Sacrae Disciplina* » accosta direttamente ed esplicitamente ai tre generi di musica sacra elencati nel « *Motu Proprio* », anche il canto popolare in lingua viva, vi si diffonde largamente e in più posti; e oltre che raccomandare la diffusione del Canto Gregoriano tra i fedeli, esorta « *vivamente... a voler con ogni cura ed ogni mezzo favorire e promuovere questo canto popolare religioso nelle Diocesi...* ».

Quasi a evitare che si confonda con altri generi di musica sacra, l'Enciclica precisa che esso è popolare non solo per l'indole musicale o perché cantato dal popolo, bensì anche e soprattutto perchè espressione diretta dell'animo e del linguaggio popolare. Dice infatti — citiamo uno solo dei vari testi: « *A questi aspetti che hanno più stretto legame con la Liturgia della Chiesa, si aggiungono, come abbiamo detto, i canti religiosi popolari, compo-*

sti per lo più in lingua volgare, i quali hanno origine dal canto liturgico stesso; essendo però più rispondenti all'indole ed ai sentimenti dei singoli popoli, differiscono non poco tra di loro, a seconda dell'indole delle varie stirpi e regioni».

L'importanza che Pio XII attribuisce a tal genere, appare manifesta dall'ampiezza con la quale ne tratta in vari punti. Parlando, per es. dei paesi di Missione, dove bisogna accontentarsi di fare quello che si può, l'Enciclica esorta vivamente « *gli operai apostolici affinché, pur tra le gravissime preoccupazioni del loro ministero, si applichino con zelo anche a questo compito* » e afferma che sarebbe improvvido tenere in poco conto o addirittura trascurare quell'« *efficace aiuto per l'apostolato* ».

In questa difesa del canto religioso popolare, si sente l'eco di un concetto spesso caro a Pio XII e felicemente formulato nel Discorso del 31 dicembre 1952 alle popolazioni del Malabar: « *E' appena necessario che Noi vi ricordiamo che la Chiesa cattolica domanda a nessuno di abbandonare i suoi usi e costumi nati. La Chiesa appartiene all'Oriente come all'Occidente. Essa non è legata a nessuna cultura particolare; si trova a suo agio presso tutti coloro che rispettano i comandamenti di Dio: tutto ciò che è buono e semplicemente umano, la Chiesa lo permette, lo fa progredire, lo nobilita e lo santifica* ». Benché il contesto non sia in diretta connessione col settore liturgico, non è chi non veda un comune fondo di pensiero aperto e mirabile.

La musica popolare, dunque, fa il suo ingresso ufficiale nei generi della musica sacra. Essa, dice l'Enciclica, « *deve essere tenuta in grande stima* », poiché « *pur non essendo destinata principalmente al servizio della sacra Liturgia, tuttavia per il suo contenuto e per le sue finalità reca molti vantaggi alla religione, e perciò a buon diritto viene chiamata "religiosa"* ». E appresso la chiama esplicitamente un « *genere di musica sacra* », poiché « *ebbe origine in seno alla Chiesa e sotto i suoi auspici conseguì prosperi sviluppi* ».

2. PRECISAZIONE DEL CONCETTO DI MUSICA SACRA

Con la « *Musicae Sacrae Disciplina* », pertanto, il concetto di musica sacra viene in certo senso allargato o — meglio — precisato. Per Pio X e Pio XI, musica sacra era quella che serve di-

rettamente alla Liturgia solenne, e così si spiega il loro limitarsi ai tre generi classici (gregoriano, polifonia, moderno). Pio XII, invece, accanto alla musica strettamente liturgica, pone anche il canto religioso popolare, il quale « è in grado, come l'esperienza dimostra, di esercitare negli animi dei fedeli una grande e salutare efficacia e virtù, sia che venga usato nelle chiese durante le funzioni e le sacre cerimonie non liturgiche, sia fuori di chiesa nelle varie solennità e celebrazioni ».

In altri termini, dunque, la musica popolare ha le stesse finalità della musica sacra; per cui è a pieno diritto musica sacra.

Ma la precisazione del concetto di musica sacra è connesso ad un altro fatto interessante.

Come abbiamo già rilevato, Pio X e Pio XI erano preoccupati di riformare la musica sacra; Pio XII invece è preoccupato di inserirla nell'opera di adattamento liturgico. Questa diversità di punti di partenza implica una diversa orientazione del problema. Mentre infatti Pio X e Pio XI, parlando di Liturgia e di musica sacra, intendono soprattutto la Liturgia solenne e quella musica che a tale Liturgia deve servire, Pio XII invece intende tutta la Liturgia, anche quella non solenne, comprese le cerimonie non strettamente liturgiche, poiché anche queste sono aspetti del culto e servono a risolvere la sua preoccupazione pastorale.

Per quanto poi concerne la Liturgia solenne, si nota in Pio XII il desiderio di superare sempre più quel distacco tra l'altare e la navata, provocato per necessità di cose dalle riforme liturgiche di Pio V, dopo il Concilio di Trento e, a differenza di Pio X e Pio XI che solevano ovviare a tale inconveniente ripristinando la migliore tradizione, va più in fondo e non teme di adattare o correggere la tradizione stessa.

Ciò appare nell'« *Ordo Hebdomadae Sanctae* », che è un Documento normativo e direttamente riformatore. Nella « *Musicae Sacrae Disciplina* », invece, che è un documento dottrinale, ne sono solamente inculcati i principi e mostrate le linee direttrici.

3. L'USO DELLA LINGUA LATINA

Ma da quanto siamo venuti dicendo, non segue affatto che la musica sacra popolare possa essere confusa (ed è ovvio) o sostituita a quella strettamente liturgica. E ciò principalmente perché

non usa la lingua latina. A questo proposito, Pio XII scrive: « *Sappiamo bene che da questa stessa Sede Apostolica sono state concesse al riguardo per gravi motivi alcune ben determinate eccezioni, le quali per altro vogliamo che in nessuna maniera vengano estese ed applicate oltre quei casi, e senza la debita licenza della medesima Santa Sede vengano introdotte in altre regioni. Anzi, anche là dove ci si può avvalere di siffatte concessioni, curino attentamente gli Ordinari e gli altri sacri pastori, che i fedeli fin dall'infanzia imparino almeno le melodie Gregoriane più facili e più in uso, e sappiano pure usarle nei sacri riti liturgici, di modo che anche in ciò sempre più risplenda l'unità e l'universalità della Chiesa* ».

Tuttavia, la preoccupazione pastorale si manifesta notevole anche in questo punto. Infatti, accanto alla chiarezza della norma e fedeltà al pensiero di Pio X, si ammette esplicitamente il ricorso alla S. Sede per ottenere l'eccezione. Inoltre l'Enciclica dichiara: « *Dove una consuetudine secolare od immemorabile ammette che nel solenne Sacrificio Eucaristico, dopo le parole liturgiche cantate in latino, si inseriscano alcuni canti popolari in lingua volgare, gli Ordinari potranno ciò permettere " se giudicheranno che per le circostanze di luogo e di persone tale (consuetudine) non possa prudentemente venir rimossa " (C.J.C., 5), ferma però restando la norma con la quale si è stabilito che non si cantino in lingua volgare le parole stesse della Liturgia, come già sopra è stato disposto* ».

Il successivo capoverso invita i curatori d'anime a illuminare i fedeli sul significato dei testi e delle cerimonie liturgiche (invito ribadito e applicato nel nuovo « *Ordo Hebdomadae Sanctae* ») e un altro ancora afferma che « *sebbene, come abbiamo detto sopra, tali canti (religiosi popolari) nelle Messe cantate solenni non possano usarsi senza speciale permesso della Santa Sede, tuttavia nelle Messe celebrate senza solennità essi — purché siano ben rispondenti alle varie parti del Sacrificio — possono mirabilmente giovare affinché i fedeli non assistano al Santo Sacrificio come spettatori muti e quasi inerti, ma, accompagnando l'azione sacra con la mente e con la voce, siano in grado di unire la propria devozione con le preghiere del sacerdote, come Ci è noto che già si fa con grande gaudio in molte parti del mondo cattolico* ».

Come si vede, c'è tutta una gradazione di casi che rivela come

Pio XII non limiti né voglia limitare l'attenzione alla sola liturgia solenne. I testi che abbiamo citati, sono — più che espressivi — sintomatici. Occorre, pare dire il S. Padre, andare incontro a questo nostro popolo, che già troppi diaframmi di varia natura tengono lontani dall'altare. Nulla si deve infrangere di quanto è posto a difesa di santissime cose; ma nemmeno si deve credere che la Chiesa possieda e proponga un unico modo per unirsi a Dio e dargli pubblica lode. E' il pensiero che Pio XII esprimeva ad analogo, per quanto non identico, proposito nella « *Mediator Dei* »: « *Farebbe cosa pernicioso e del tutto erronea chi osasse temerariamente assumersi la riforma di questi esercizi di pietà per costringerli nei soli schemi liturgici* ». E ancora: « *Quanto poi ai vari modi con i quali si sogliono praticare questi esercizi di pietà, sia ben noto e chiaro a tutti che nella Chiesa terrena, come in quella celeste, vi sono "molte dimore"* ». Anche l'ottimo talvolta può essere nemico del bene, benché resti sempre vero che è all'ottimo che si deve mirare.

La preoccupazione pastorale domina dunque nella trattazione di questi argomenti concreti (generi di musica sacra e uso del latino), che in Pio X erano stati trattati sotto un'altra visuale; visuale, per altro, che non perde nulla del suo valore e del suo interesse ma — ambientata nelle nuove prospettive — viene arricchita e nobilitata.

La stessa preoccupazione si manifesta anche in merito all'uso degli strumenti e per il canto delle donne.

4. L'USO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Anche qui ritroviamo quella precisione e — in certo senso — quell'allargamento di concetti sopra accennato. Pio XII nulla innova o abroga di quanto Pio X aveva stabilito e Pio XI confermato ma riconferma quelle norme con la Sua autorità.

Circa l'uso degli strumenti, Pio X aveva scritto nel « *Motu Proprio* » che « *Sebbene la musica propria della Chiesa sia puramente vocale, nondimeno è permessa eziandio la musica con accompagnamento d'organo. In qualche caso, particolare, nei debiti termini e con i convenienti riguardi, potranno anche ammettersi altri strumenti, ma non mai senza licenza speciale dell'Ordinario, giusta la prescrizione del Coeremoniale Episcoporum* ».

Pio XI riprendeva l'argomento per stigmatizzare gli abusi, per cui la sua parola suona severa.

Pio XII, pur non mutando nulla sostanzialmente, allarga favorevolmente i limiti di una concessione, in passato ispirata a pura tolleranza.

«*Fra gli strumenti — Egli scrive — a cui è aperto l'adito al tempio giustamente e a buon diritto occupa il primo posto l'organo*»; e «*oltre l'organo poi, vi sono anche altri strumenti che possono efficacemente venir in aiuto a conseguire l'alto fine della musica sacra*». Tale larghezza di concezione si fa più sensibile nelle espressioni che seguono nell'uno o negli altri contesti.

5. IL CANTO DELLE DONNE

Così pure per quanto riguarda il canto delle donne la «*Musicae Sacrae Disciplina*» riconferma la legislazione vigente, pur ponendo il problema sotto una luce diversa.

Pio X — impostando la sua riforma su una base strettamente liturgica — dichiarava che «*le donne, essendo incapaci di tale ufficio (liturgico), non possono essere ammesse a far parte del coro o della cappella musicale*»; e che pertanto «*se si vogliono adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste potranno essere sostenute dai fanciulli secondo l'uso antichissimo della Chiesa*».

Pio XI non parla del canto femminile ma si limita ad incoraggiare l'incremento dei «*pueri cantores*» e fa voti che tutti i fedeli e quindi anche le donne alternino il proprio canto con quello del sacerdote o della schola cantorum.

Pio XII, invece, riprende interamente l'argomento; esorta la diffusione delle «*scholae cantorum*» e dei «*pueri cantores*»; ma aggiunge che «*dove poi non si possano istituire Scholae cantorum o non sia possibile trovare un sufficiente numero di Pueri cantores, si concede allora che " un gruppo di uomini e di donne o fanciulle, in un luogo destinato soltanto a tale uso, posto fuori della balaustra, possa cantare i testi liturgici nella Messa solenne, purché gli uomini siano del tutto separati dalle donne e fanciulle, eliminato ogni inconveniente ed onerata in ciò la coscienza degli Ordinari "*» (Decr. S.C.R. 3964, 4201, 4231).

Anche in questo delicato settore, dunque, la legislazione rimane immutata; solo la preoccupazione di servire convenientemente

il culto e di adattarsi alle particolari condizioni del popolo consiglia di dare al problema una soluzione più comprensiva delle necessità locali, senza tuttavia diminuire l'efficacia delle norme tradizionali e prudenti della Chiesa.

6. L'ARTISTA APOSTOLO

Finalmente, un solo, purtroppo fugacissimo, accenno a un altro argomento, il più consolante forse di tutta l'Enciclica. Ne riportiamo il testo senza commento: « *Quanti o compongono musica secondo il proprio talento artistico o la dirigono o la eseguono sia vocalmente sia per mezzo di strumenti musicali, tutti costoro senza dubbio esercitano un vero e proprio apostolato, anche se in modo vario e diverso, e riceveranno perciò in abbondanza da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli apostoli, nella misura con cui ognuno avrà fedelmente adempiuto il suo ufficio. Essi... non sono solamente artisti e maestri dell'arte, ma anche ministri di Cristo Signore e collaboratori nell'apostolato* ».

Se tutta la « *Musicae Sacrae Disciplina* » è un dono per i Ceciliani, queste parole ne sono certamente la parte più preziosa e più gradita.

• • •

Terminando pertanto questa fugace scorsa sull'opera di Pio XII in favore della musica sacra e volendo riassumerla con poche parole che ne contengano tutta l'essenza, non troviamo di meglio che applicare a Lui quanto Egli disse nel panegirico del 3 giugno 1951 del Suo santo Predecessore Pio X: « *Di lui certo può dirsi che in ogni campo, a cui rivolse l'attenzione e la mano, entrò assistito da una intelligenza chiara, alta e larga, e da una rara qualità dell'animo, che lo rendeva egualmente felice nell'analisi, come potente nella sintesi, stampando in ogni sua opera l'impronta della universalità, non meno che dell'unità, volta a tutto ricapitolare e restaurare in Cristo* ».

LETTERA ENCICLICA
"MUSICAE SACRAE DISCIPLINA,"
CIRCA L'ORDINAMENTO DELLA MUSICA SACRA

TESTO

TESTO LATINO

Acta Apostolicae Sedis

vol. XXXXVIII (1956), p. 5 - 25

TRADUZIONE ITALIANA

a cura dell'Associazione Italiana

S. Cecilia

AD VENERABILES FRATRES
PATRIARCHAS, PRIMATES, ARCHIEPISCOPOS, EPISCOPOS
ALIOSQUE LOCORUM ORDINARIOS,
PACEM ET COMMUNIONEM CUM APOSTOLICA SEDE HABENTES

PIO PAPA XII

VENERABILES FRATRES
SALUTEM ET APOSTOLICAM BENEDICTIONEM

I - MUSICAE SACRAE DISCIPLINA *semper Nobis summopere cordi fuit; quare opportunum Nobis visum est eiusmodi causam per Encyclicas has Litteras ex ordine resumere unaque cum ea complures quaestiones postremis hisce decenniis inductas ac disputatas paulo amplius declarare, ut haec nobilissima atque ingenua ars in dies magis conferat ad cultum divinum splendidius celebrandum et ad spiritualem christifidelium vitam efficacius fovendam. Simul etiam votis illis respondere optavimus quae non pauci ex Vobis, Venerabiles Fratres, pro sua quisque prudentia proposuerunt, quaeque etiam liberalis huius disciplinae eximii artifices et praeclari musicae sacrae cultores in id genus Congressibus habitis conceperunt, et quae denique vel pastoralis vitae experientia vel progredientia huius artis ac doctrinae studia opportune suaserunt. Sic speramus fore, ut quae S. Pius X in suo chirographo quem iure meritoque «iuridicum musicae sacrae codicem» appellavit,¹ sapienter sanxit, denuo confirmentur et inculcentur, nova luce illustrentur, novisque commendentur rationibus; ita quidem ut hodiernis condicionibus aptata et aliquo modo locupletata praeclara musicae sacrae ars excelso muneri suo magis magisque respondeat.*

¹ Motu Proprio *Fra le sollecitudini dell'ufficio pastorale: Acta Pii X, vol. I, p. 77.*

AI VENERABILI FRATELLI
PATRIARCHI, PRIMATI, ARCIVESCOVI, VESCOVI
E ALTRI ORDINARI
AVENTI PACE E COMUNIONE CON LA SEDE APOSTOLICA

PIO PAPA XII

VENERABILI FRATELLI
SALUTE E APOSTOLICA BENEDIZIONE

1. — L'ordinamento della musica sacra Ci è stato sempre som-
mamente a cuore; abbiamo quindi creduto opportuno riprenderne
una ordinata trattazione per mezzo di questa Enciclica, ed insieme
illustrare alquanto più diffusamente molte questioni sorte e discusse
in questi ultimi decenni, affinché quest'arte nobilissima sempre più
contribuisca a rendere più splendida la celebrazione del culto di-
vino e a dare più efficace impulso alla vita spirituale dei fedeli.
Abbiamo desiderato nello stesso tempo venir incontro ai voti che
molti di voi, Venerabili Fratelli, secondo il proprio saggio consiglio
hanno espresso, e che anche esimi maestri di quest'arte liberale ed
insigni cultori di musica sacra hanno formulato in occasione di
Congressi su tale materia; voti che sono stati infine opportuna-
mente suggeriti sia dall'esperienza della vita pastorale sia dai pro-
gressi della scienza e degli studi su quest'arte. In tal modo nutriamo
speranza che le norme saggiamente fissate da S. Pio X nel docu-
mento da lui a buon diritto chiamato « codice giuridico della mu-
sica sacra »¹, saranno di nuovo confermate ed inculcate, riceve-
ranno nuova luce e saranno corroborate da nuovi argomenti; cosic-
ché la nobilissima arte della musica sacra, conformandosi alle pre-
senti esigenze ed in certo qual modo risultandone arricchita, potrà
sempre più corrispondere al suo alto compito.

ORIGINI
E
SCOPI
DELL'ENCICLICA

2 - In tot tantisque naturae donis, quibus Deus, in quo perfectissimae concordiae summaeque cohaerentiae est concentus, homines ad suam « imaginem et similitudinem » creatos² exornavit, musica profecto est, utpote quae simul cum ceteris liberalibus artibus ad spiritualia pertineat gaudia et ad animi oblectationem. De ea iure meritoque Augustinus haec habet: « Musica, id est scientia sensusve bene modulandi, ad admonitionem magnae rei, etiam mortalibus rationales habentibus animas Dei largitate concessa est ».³

3 - Nemo igitur mirabitur sacrum cantum et musicae artem, ut ex multis documentis tam antiquis quam recentioribus constat, ad caerimonias quoque religiosas exornandas et decorandas semper et ubique, etiam apud ethnicae nationes, adhibita esse; et cultum potissimum veri et summi Dei, inde a priscis aetatibus, hisce artibus usum esse. Populus Dei e Mari rubro divinae potentiae miraculo incolumis servatus, victoriae carmen cecinit, Domino; et Maria, Moysis ducis soror prophetico donata afflatu, una cum cantante populo tympano concinuit.⁴ Postea, cum arca Dei e domo Obededom in urbem David deduceretur, rex ipse « et omnis Israel ludebant coram Domino in omnibus lignis fabrefactis et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis ».⁵ Musicae autem in cultu sacro exercendae et cantus rex ipse David statuit ordinem;⁶ qui ordo post reditum populi ex exsilio restitutus et usque ad Divini Redemptoris adventum fideliter servatus est. In Ecclesia vero a Divino Servatore condita cantum sacrum inde a primordiis in usu et honore fuisse, haud obscure S. Paulus Apostolus significat, cum ad Ephesios haec scribit: « Implemini Spiritu Sancto loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus »;⁷ atque hunc psallendi morem etiam in christianorum conventibus viguisse indicat hisce verbis: « Cum convenitis, unusquisque vestrum psalmum habet... ».⁸ Idem evenisse post aetatem apostoli-

² Cfr. Gen. 1, 26.

³ Epist. 161, De origine animae hominis, 1, 2; P. L., XXXIII, 725.

⁴ Cfr. Ex. 15, 1-20.

⁵ 2 Sam. 6, 5.

I

2. — Fra tanti e così grandi doni di natura di cui Iddio, nel quale è armonia di perfettissima unità e somma coerenza, ha arricchito l'uomo creato a sua « immagine e somiglianza »², deve certamente annoverarsi la musica, la quale, insieme con le altre arti liberali, riguarda le gioie dello spirito e il diletto dell'animo. Giustamente così scrive di essa Agostino: « La musica, cioè la dottrina e l'arte del bene modulare, a monito di grandi cose è stata concessa dalla divina liberalità anche ai mortali dotati di anima razionale »³.

LA MUSICA
DONO DIVINO

3. — Nessuna meraviglia dunque che il canto sacro e l'arte musicale siano stati usati sempre e dovunque, come consta da molti documenti antichi e recenti, altresì per ornamento e decoro delle cerimonie religiose, anche presso i popoli pagani, e che soprattutto il culto del vero e sommo Dio si sia avvalso di queste arti fin dalla più remota antichità. Il popolo di Dio, scampato incolume dal Mar Rosso per miracolo della divina potenza, cantò al Signore un cantico di vittoria; e Maria, sorella del condottiero Mosè, dotata di spirito profetico, cantò insieme col popolo al suono dei timpani⁴. In seguito, mentre si conduceva l'arca di Dio dalla casa di Obedom alla città di Davide, il re stesso e « tutto Israele danzavano davanti a Dio con strumenti di legno lavorato, cetre, lire, timpani, sistri e cembali »⁵. Lo stesso re Davide fissò le regole della musica e del canto da usarsi nel culto sacro⁶; regole che furono ristabilite dopo il ritorno del popolo dall'esilio e vennero fedelmente conservate fino alla venuta del Divin Redentore. Nella Chiesa poi fondata dal Divin Salvatore il canto sacro fin da principio fu in uso ed in onore, come viene chiaramente indicato dall'Apostolo S. Paolo, il quale scrivendo agli Efesini così si esprime: « Siate ripieni di Spirito Santo, modulando tra voi salmi ed inni e canti spirituali »⁷; e che quest'uso di cantare salmi fosse in vigore anche nelle adunanze dei cristiani, egli lo manifesta con le

LA MUSICA
SACRA:

PRESSO
I PAGANI

NEL VECCHIO
TESTAMENTO

NELLA CHIESA
PRIMITIVA

² Cfr. I *Paral.* 23, 5; 25, 2-31.

³ *Eph.* 5, 18 s.; cfr. *Col.* 3, 16.

⁴ I *Cor.* 14, 26.

cam testatur Plinius, qui eos qui fidem abnegaverant, affirmasse scribit, « hanc fuisse summam vel culpae vel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi deo dicere ». ⁹ Quae romani in Bithynia proconsulis verba praeclare ostendunt ne persecutionum quidem tempore vocem cantantis Ecclesiae plane siluisse; quod quidem etiam Tertullianus confirmat cum refert in christianorum conventibus « Scripturas legi, psalmos cani, locutiones proferri ». ¹⁰

4 - Libertate et pace Ecclesiae restituta, plurima habentur Patrum et Scriptorum Ecclesiae testimonia, quae psalmos et hymnos liturgici cultus in usu fere cotidiano fuisse confirmant. Immo paulatim etiam novae cantus sacri formae creatae sunt, nova canticorum genera inventa, quae a Cantorum Scholis, praesertim in Urbe Roma, magis in dies exulta sunt. Decessor autem Noster fel. rec. S. Gregorius Magnus, ut memoriae proditur, ea omnia quae a maioribus tradita erant, studiose collegit et sapienter digessit, atque opportunis legibus et normis sacri cantus puritatem et integritatem tutatus est. Ex alma Urbe mos cantandi romanus pedetemptim in alias quoque occidentis solis partes invectus est, et non solum is novis formis et modis auctus, sed novum etiam cantus sacri genus, carmen nempe religiosum, interdum lingua vulgari modulatum, in usum inductum est. Ipse autem cantus choralis qui a Sancto Gregorio, eius instauratore, « Gregorianus » appellari coeptus est, inde a saeculo VIII vel IX in omnibus fere Europae christianae regionibus solus non fuit ad cultus splendorem conferendum, cum in sacris aedibus instrumentum, quod « organum » dicitur, adhibitum esset.

5 - Ad hunc cantum choralem, inde a saeculo IX, paulatim etiam cantus polyphonicus accessit, cuius doctrina et usus insequentibus saeculis magis magisque exulta sunt, et qui praesertim

⁹ Plin. Epist. X, 96, 7.

seguenti parole: « Quando vi adunate, ciascuno di voi canta il salmo »⁸. Plinio attesta che dopo l'età apostolica avveniva la medesima cosa, quando scrive che coloro i quali avevano rinnegato la fede asserivano « essere stata questa in sostanza la colpa o l'errore, che cioè erano soliti radunarsi in un dato giorno prima dell'alba e cantavano un inno a Cristo come a Dio »⁹. Queste parole del proconsole romano di Bitinia mostrano chiaramente che neppure al tempo delle persecuzioni taceva del tutto la voce del canto della Chiesa; il che viene confermato anche da Tertulliano quando riferisce che nelle adunanze dei cristiani « si leggono le Scritture, si cantano salmi, si tiene la catechesi »¹⁰.

DOPO L'ETÀ
APOSTOLICA

4. — Restituita alla Chiesa la libertà e la pace, si hanno molte testimonianze dei Padri e degli Scrittori ecclesiastici, le quali confermano che i salmi e gli inni del culto liturgico erano di uso pressoché quotidiano. Anzi a poco a poco si crearono anche nuove forme di canto sacro e furono escogitati nuovi generi di cantici, che sono stati sempre più perfezionati dalle *Scholae Cantorum*, specialmente a Roma. Il nostro Predecessore di f. m. S. Gregorio Magno, secondo la tradizione, raccolse poi con cura quanto era stato tramandato dalle età precedenti e vi diede un saggio ordinamento, provvedendo con opportune leggi e norme a tutelare la purezza e l'integrità del canto sacro. Dall'alma Città il canto romano a poco a poco venne introdotto anche nelle altre regioni dell'Occidente, e non solo ivi esso si arricchì di nuove forme e melodie, ma venne introdotto anche l'uso di un nuovo genere di canto sacro, cioè il canto religioso, composto talora in lingua volgare. Lo stesso canto ecclesiastico, poi, che dal suo restauratore S. Gregorio cominciò a chiamarsi « Gregoriano », a partire dall'VIII o IX secolo in quasi tutte le regioni dell'Europa cristiana non fu solo a conferire splendore al culto, poichè già era stato usato nelle chiese lo strumento musicale chiamato « organo ».

IL CANTO
GREGORIANO

L'ORGANO

5. — A cominciare dal secolo IX, a questo canto Gregoriano si aggiunse gradatamente il canto polifonico, di cui nei secoli successivi sempre più furono coltivate la teoria e la pratica e che, so-

LA POLIFONIA
CLASSICA

¹⁰ Cfr. Tertull. *De anima*, c. 9; *P. L.* II, 701; et *Apol.* 39: *P. L.* I, 540.

saeculo XV et saeculo XVI, summorum artificum ductu, ad mirabilem quandam perfectionem evectus est. Hunc quoque cantum polyphonicum Ecclesia semper in summo honore habuit, et ad sacros ritus magnificentius decorandos etiam in ipsas Basilicas Romanas et in caerimonias pontificales libenter admisit. Eius vis et splendor idcirco etiam aucta sunt, quod cantantium vocibus, praeter organum, aliorum quoque instrumentorum musicorum sonus adiunctus est.

6 - Itaque, Ecclesia faulrice et auspice, musicae sacrae disciplina per saeculorum decursum est longum emensa iter, quo, etsi interdum lente et laboriose, paulatim tamen ad perfectiora ascendit: a simplicibus nempe atque ingenuis, sed in suo genere perfectissimis, Gregorianis modulationibus ad grandia usque ac magnifica artis opera, quae non modo humanae voces, sed organa quoque atque cetera musica instrumenta decorant, exornant atque in immensum fere amplificant. Eiusmodi artis musicae progressus ut manifeste ostendit quantopere Ecclesiae cordi fuerit cultum divinum in dies splendidiorum ac populo christiano iucundiorum efficere, ita etiam patefacit, cur eadem Ecclesia identidem impedire debuerit quominus recti fines excederentur et, una cum veri nominis profectu, etiam profanum aliquid et a sacro cultu alienum in sacram musicam irreperet eamque depravaret.

7 - Huic sollicitae vigilantiae muneri Summi Pontifices nullo non tempore diligenter satisfecerunt; atque etiam Tridentina Synodus sapienter proscripsit «musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur». ¹¹ Ut alios non paucos Summos Pontifices praetermittamus, Decessor Noster fel. mem. Benedictus XIV per Encyclicas Litteras, quas die XIX mensis Februarii, anno MDCCXXXIX, iubilaeo maximo appetente, dedit, quaeque diserta eruditione argumentorumque excellunt copia, Episcopus peculiari modo adhortatus est, ut illicitae immodicae rationes in sacram musicam insolenter inductae omni ope prohiberentur. ¹² Per eandem viam Decessores Nostri ingressi sunt

¹¹ Conc. Trid. Sess. XXII: *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae.*

prattutto nei secoli XV e XVI, raggiunse per opera di sommi artisti un'ammirabile perfezione. La Chiesa ebbe sempre in grandissimo onore anche questo canto polifonico e di buon grado lo ammise nelle stesse Basiliche Romane e nelle cerimonie pontificie per circondare di maggiore magnificenza i sacri riti. Se ne accrebbero l'efficacia e lo splendore, anche perché alla voce dei cantori, oltre l'organo, si aggiunse pure il suono di altri strumenti musicali.

GLI ALTRI
STRUMENTI

6. — In tal modo, per impulso e sotto l'auspicio della Chiesa, l'ordinamento della musica sacra attraverso i secoli ha percorso un lungo cammino, per cui, sebbene talvolta con lentezza e fatica, tuttavia riuscì a salire a poco a poco sempre a maggior perfezione: cioè dalle semplici e pure melodie Gregoriane, nel loro genere però perfettissime, si arrivò fino alle grandiose e magnifiche opere d'arte, le quali non solo dalla voce umana, ma altresì dall'organo e dagli altri stumenti ricevono decoro, ornamento e una grandiosità quasi sconfinata. Tale progresso dell'arte musicale, mentre chiaramente dimostra quanto la Chiesa si sia preoccupata di rendere ognora più splendido e più gradito al popolo cristiano il culto divino, d'altra parte spiega anche come mai la Chiesa medesima abbia talvolta dovuto impedire che si oltrepassassero i giusti limiti e che, insieme con il vero progresso, si introducesse nella musica sacra, depravandola, pure alcunchè di profano e di sconveniente al culto sacro.

LA CHIESA
PER IL
PROGRESSO
DELLA MUSICA
SACRA

7. — I Sommi Pontefici assolsero sempre con diligenza questo dovere di premurosa vigilanza; e anche il Concilio di Trento saggiamente proscrisse « quelle musiche in cui o nell'organo o nel canto si mescola qualcosa di sensuale od impuro »¹¹. Per tralasciare non pochi altri Papi, il nostro Predecessore di f. m. Benedetto XIV con Lettera Enciclica del 19 febbraio 1749, pubblicata nell'imminenza dell'Anno Giubilare e che eccelle per chiarezza di dottrina e ricchezza di argomentazioni, esortò in modo particolare i Vescovi a proibire con ogni mezzo forme illecite ed esagerate che si erano irriverentemente introdotte nella musica sacra¹². Seguirono la

PREMUROSA
VIGILANZA
DEI SOMMI
PONTEFICI

¹² Cfr. Benedicti XIV Litt. Enc. *Annus qui*: Opera omnia (ed. Prati, Vol. 17, 1, p. 16).

Leo XII, Pius VIII,¹³ Gregorius XVI, Pius IX, Leo XIII.¹⁴ Verumtamen iure meritoque asseverari potest Decessorem Nostrum imm. mem. S. Pium X instaurationis ac reformationis sacrae musicae veluti summam confecisse, principiis ac normis a maioribus traditis denuo inculcatis apteque, prout recentioris aetatis conditiones postulabant, opportune in unum redactis.¹⁵ Denique ut proximus Decessor Noster fel. rec. Pius XI, per Constitutionem Apostolicam Divini cultus sanctitatem die XX Decembris, anno MDCCCXXIX, datam,¹⁶ ita Nosmet ipsi per Encyclicas Litteras quae a verbis Mediator Dei incipiunt, die XX mensis Novembris, anno MDCCCXXXVII, superiorum Pontificum praescripta luecupletavimus et confirmavimus.¹⁷

II

8 - Nemo sane mirabitur quod Ecclesia tam vigilanter de musica sacra sollicita sit. Non enim de legibus agitur aestheticis vel technicis, ad nobilem hanc musicae disciplinam quod attinet, ferendis; sed illud Ecclesiae propositum est, ut hanc contra omnia tutetur quibus eadem minus digna reddi possit, quippe quae in re tanti momenti, quanti est cultus divinus, in ministerium accessatur.

9 - Musica sacra hac in re non aliis legibus et normis obtemperat, nisi iis quae omni arti religiosae, immo arti in universum praescribuntur. Iamvero non ignoramus quosdam artis cultores postremis hisce annis, magna cum christianae pietatis offensione, in aedes sacras ausos esse opera inducere ab ipsis confecta, quae omni religionis afflatu careant, et quae etiam rectis artis rationibus prorsus repugnent. Quem deplorandum agendi modum speciosis probare conantur argumentis quae ex propria artis natura et indole fluere asseverant. Instinctum enim illum, quo artificis mens tangatur, liberum esse dicitant neque fas esse eidem imponere leges et normas ab ipsa arte alienas, sive religiosas sive morales, cum

¹³ Cfr. Litt. Apost. *Bonum est confiteri Domino*, d. d. 2 Aug. 1828. Cfr. *Bollarium Romanum*, ed. Prati, ex Typ. Aldina, t. IX, p. 139 sq.

¹⁴ Cfr. *Acta Leonis XIII*, vol. XIV (1895), p. 237-247; cfr. *Acta S. Sedis*, vol. XXVII (1894), p. 42-49.

stessa via i Nostri Predecessori Leone XII, Pio VIII¹⁵, Gregorio XVI, Pio IX, Leone XIII¹⁴. Tuttavia si può affermare a buon diritto che è stato il Nostro Predecessore di i. m. S. Pio X a compiere una organica restaurazione e riforma della musica sacra, inculcando nuovamente i principi e le norme tradizionali ed opportunamente riordinandoli secondo le esigenze dei tempi moderni¹⁵. Infine, come il Nostro immediato Predecessore Pio XI di f. m. con la Costituzione Apostolica *Divini cultus sanctitatem* del 20 dicembre 1929¹⁶, così Noi stessi con l'Enciclica *Mediator Dei* del 20 novembre 1947 abbiamo voluto ampliare e corroborare le prescrizioni dei precedenti Pontefici¹⁷.

II

8. — A nessuno certamente recherà meraviglia che la Chiesa si interessi con tanta premura della musica sacra. Non si tratta, infatti, di dettare leggi di carattere estetico o tecnico in questa nobile disciplina della musica; è intenzione della Chiesa, invece, che questa venga difesa da tutto ciò che potrebbe menomarne la dignità, essendo essa chiamata a prestare servizio in un campo di così grande importanza qual'è quello del culto divino.

LA CHIESA
PER LA TUTELA
DELLA MUSICA
SACRA

9. — In ciò la musica sacra non è disciplinata da leggi e norme diverse da quelle che regolano ogni forma di arte religiosa, anzi l'arte stessa in generale. Certamente non ignoriamo che in questi ultimi anni alcuni artisti, con grave offesa della pietà cristiana, hanno osato introdurre nelle chiese opere composte da loro stessi, che sono prive di qualsiasi ispirazione religiosa e si rivelano in pieno contrasto anche con le buone regole dell'arte. Essi cercano di giustificare questo deplorabile modo di agire con argomenti speciosi, che pretendono far derivare dalla natura e dall'indole propria dell'arte. Vanno infatti dicendo che l'ispirazione artistica è libera, e che non è lecito sottoporla a leggi e norme estranee all'arte stessa, siano

L'ARTE
IN GENERALE

¹⁵ Cfr. *Acta Pii X*, vol. I, p. 75-87; *Acta S. S.* XXXVI (1903-04), 329-339; 387-395.

¹⁶ Cfr. *A. A. S.* vol. XXI (1929), p. 33 sq.

¹⁷ Cfr. *A. A. S.* vol. XXXIX (1947), p. 521-595.

iis et artis dignitas graviter laedatur et artificis actioni sacro afflatu impulsae quasi vincula et compedes iniciantur.

10 - *Huiusmodi autem argumentis quaestio movetur sane ardua et gravis quae ad omnem artem omnemque artificem spectat, neque rationibus artis et aestheticae disciplinae persolvitur, sed e supremo finis ultimi principio decernenda est quo omnis homo omnisque humana actio inviolate sancteque regitur. Hominis enim ad finem suum ultimum — qui Deus est — ordinatio ac directio lege absoluta et necessaria, in Dei ipsius natura et infinita perfectione fundata, ita firmatur, ut ne Deus quidem quemquam ab ea possit eximere. Qua lege aeterna et immutabili praecipitur, ut et homo ipse et omnes eius actiones Dei infinitam perfectionem, in Creatoris laudem et gloriam, manifestent et pro viribus imitentur. Homo igitur, cum ad hunc supremum finem consequendum natus sit, ad divinum archetypum se conformare omnesque facultates suas cum corporis tum animi, recte inter se ordinatas et fini obtinendo debite subiectas, agendo dirigere debet. E sua igitur cum ultimo fine hominis consensione et concordia etiam ars eiusque opera iudicanda sunt; quae ars certe inter nobilissimas humani ingenii exercitationes numeranda est, quippe quae ad infinitam pulchritudinem divinam spectet humanis operibus exprimendam eiusque quasi imago repercussa sit. Quapropter tritum illud effatum «ars propter artem», quo artem, fine illo omni creaturae penitus inhaerente neglecto, a quibusvis legibus quae non ex ipsa sola emanent, omnino eximi perperam asseverant, aut omni vi caret aut ipsi Deo, Creatori et ultimo fini, gravem contumeliam infert. Libertas autem artificis — quae non est caecus ad agendum impetus proprio arbitrio vel quodam novitatis studio ductus —, eo quod divinae legi subiecta est, minime coarctatur vel tollitur, sed potius nobilitatur atque perficitur.*

11 - *Haec, ut de omnibus cuiusvis artis operibus dici debent, ita etiam ad artem religiosam et sacram pertinere in aperto est.*

queste religiose o morali, perché con esse verrebbe lesa gravemente la dignità dell'arte e si verrebbe ad imporre come dei vincoli e dei legami all'azione dell'artista che si svolge sotto l'influsso sacro dell'estro.

10. — Con argomenti siffatti viene sollevata una questione senza dubbio grave ed ardua, che riguarda qualsiasi manifestazione d'arte ed ogni artista; questione che non può essere risolta con argomenti tratti dall'arte e dall'estetica, ma che deve essere esaminata alla luce del supremo principio del fine ultimo, regola sacra e inviolabile di ogni uomo e di ogni azione umana. L'uomo, infatti, dice ordine al suo fine ultimo — che è Dio — in forza di una legge assoluta e necessaria fondata sulla infinita perfezione della stessa natura divina, in maniera tale che neppure Iddio potrebbe esimere alcuno dall'osservarla. Con questa legge eterna ed immutabile viene stabilito che l'uomo e tutte le sue azioni devono manifestare, a lode e gloria del Creatore, la infinita perfezione di Dio, e devono imitarla per quanto è possibile. L'uomo perciò, destinato per natura sua a raggiungere questo fine supremo, nel suo operare è tenuto a conformarsi al divino archetipo e ad orientare in questa direzione tutte le sue facoltà sia dell'animo che del corpo, ordinandole rettamente tra loro e debitamente piegandole verso il conseguimento del fine. Pertanto anche l'arte e le opere artistiche devono essere giudicate in base alla loro conformità ed armonia con il fine ultimo dell'uomo; e l'arte è certamente da annoverarsi fra le più nobili manifestazioni dell'ingegno umano, poiché riguarda il modo di esprimere con opere umane l'infinita bellezza di Dio, e ne è quasi il riverbero. Pertanto la nota espressione « l'arte per l'arte » — con cui, messo in disparte quel fine che è insito profondamente in ogni creatura, erroneamente si afferma che l'arte è del tutto libera da qualunque legge che non promani dalla sua stessa natura — o non ha valore alcuno o reca grave offesa a Dio stesso, Creatore e fine ultimo. La libertà poi dell'artista — che non è un cieco impulso verso l'azione guidato solo dal proprio arbitrio o da una certa sete di novità — per il fatto che è soggetta alla legge divina, in nessun modo viene coartata o soffocata, ma piuttosto nobilitata e perfezionata.

11. — Se ciò deve dirsi di qualsiasi opera d'arte, è chiaro che si applica anche nei riguardi dell'arte sacra e religiosa. Anzi

L'ARTE
ALLA LUCE
DEL SUPREMO
PRINCIPIO
DEL FINE
ULTIMO

L'ARTE SACRA
E RELIGIOSA

Immo ars religiosa Deo eiusque laudi ac gloriae provehenda etiam magis addicitur, cum nihil aliud ei propositum sit nisi ut operibus suis, sive oculis sive auribus oblati, ad christifidelium mentes pie ad Deum convertendas plurimum conferat. Artifex igitur qui fidei veritates non profiteatur vel animo et vivendi ratione procul a Deo versetur, ad artem religiosam manus nequaquam admoveat: caret enim illo quasi interiore oculo quo videat quid postulet Dei maiestas Deique cultus, neque sperare potest fore, ut opera sua religionis expertia, etsi forte hominem artis peritum et dexteritate quadam exteriore praeditum ostendant, revera illam pietatem et fidem spirent quae templum Dei eiusque sanctitatem deceant atque adeo digna sint quae ab Ecclesia, vitae religiosae custode et arbitra, in aedes sacras admittantur.

12 - *Ille autem artifex qui fidem firmiter tenet vitamque christiano homine dignam agit, Dei amore impulsus ac viribus a Creatore sibi concessis religiose usus, omni ope contendet, ut veritates quas tenet et pietatem quam colit, tam scite, tam venuste atque iucunde coloribus vel lineis vel sonis atque concentibus exprimat et proponat, ut haec sacra artis exercitatio et ipsi sit quasi cultus ac religio et populum ad fidem profitendam ac pietatem colendam magnopere excitet et inflammet. Huiusmodi autem artifices Ecclesia semper in honore habuit atque habebit ipsisque templorum ianuas late aperit et pandit, cum gratum ei obveniat non parvum adiumentum quod iidem arte sua et industria afferunt ad ipsius ministerium apostolicum efficacius exsequendum.*

13 - *His quidem artis religiosae normis ac legibus musica sacra etiam arctiore et sanctiore devincitur vinculo, quia propius quam pleraeque aliae artes liberales, ut architectura, disciplina pingendi et fingendi, ad ipsum cultum divinum accedit: illae enim ritibus divinis dignam sedem parare student, haec vero in ipsis caerimoniis sacris et ritibus exsequendis praecipuum quendam obtinet locum. Quare Ecclesia summa cum cura cavere debet, ut abter arceatur quidquid cultum sacrum minus deceat vel fidelibus eadem, quippe quae sit sacrae liturgiae quasi administra, diligen-*

L'arte religiosa per motivi maggiori è vincolata a Dio e diretta a promuovere la sua lode e la sua gloria, perché non ha altro scopo che quello di aiutare potentemente i fedeli ad innalzare piamente la loro mente a Dio, agendo per mezzo delle sue manifestazioni sui sensi della vista e dell'udito. Perciò l'artista che non professa le verità della fede o che è lontano da Dio con il suo animo e con la sua condotta, in nessuna maniera deve occuparsi di arte religiosa; egli infatti non possiede quell'occhio interiore che gli permette di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e dal suo culto. Nè si può sperare che le sue opere prive di afflato religioso — anche se rivelano la perizia ed una certa abilità esteriore dell'autore — possano mai ispirare quella fede e quella pietà che si addicono alla casa di Dio e alla sua maestà; quindi non potranno mai diventare degne di essere ammesse nel tempio dalla Chiesa, che è custode e arbitra della vita religiosa.

12. — L'artista invece che ha fede profonda e conduce una vita degna di cristiano, agendo sotto l'impulso dell'amore di Dio e mettendo le doti elargitegli dal Creatore a servizio della religione, si adopererà con ogni sforzo per esprimere e manifestare la sua fede e la sua pietà — mediante i colori, le linee, i suoni e i canti — con perizia, grazia e soavità tali, che questo sacro uso dell'arte, mentre per lui stesso costituirà un atto di culto e di religione, per il popolo diventerà uno stimolo potente per infervorarlo a professare la fede e a coltivare la pietà. Tali artisti sono stati e saranno sempre tenuti in onore dalla Chiesa; essa dischiude loro ed apre con larghezza le porte dei templi, poiché si compiace del contributo non piccolo che essi con la loro arte e con la loro operosità offrono per un più efficace svolgimento del suo ministero apostolico.

13. — Queste norme e leggi dell'arte religiosa vincolano con un legame ancora più stretto e più santo la musica sacra, poiché essa riguarda il culto stesso divino più da vicino che non la maggior parte delle altre arti belle, quali l'architettura, la pittura e la scultura; queste cercano di preparare una degna sede ai riti divini, quella invece occupa un posto di primaria importanza nello svolgimento stesso delle cerimonie e dei riti sacri. Per questo la Chiesa deve con ogni diligenza provvedere a rimuovere dalla musica sacra, appunto perché ancella della sacra liturgia, tutto ciò che di-

L'ARTISTA
CRISTIANO

LA MUSICA
SACRA
E LE ALTRE
ARTI

adstantibus in mentibus ad Deum extollendis impedimento esse possit.

14 - *Haec enim est sacrae musicae dignitas, hoc sublime eius propositum, ut voces sive sacerdotis offerentis sive populi christiani Summum Deum laudantis pulcherrimis suis modulationibus suisque fulgoribus decoret et exornet, adstantium fidelium mentes vi quadam et virtute sibi innata ad Deum rapiat, liturgicas christianae communitatis preces vividiores ferventioresque reddat, quo validius, impensius, efficacius omnes Deum Unum et Trinum laudare eique supplicare possint. Augetur igitur sacrae musicae ope honor ab Ecclesia cum Christo Capite coniuncta Deo tributus; augetur etiam fructus, quem fideles, sacris concentibus moti, ex sacra Liturgia colligunt, et vita ac moribus christiano homine dignis manifestant, ut et ipsa cotidiana experientia docet et multa monumenta litterarum antiqua et recentiora confirmant. Haec S. Augustinus de cantibus «liquida voce et convenientissima modulatione» prolatis agens fatetur: «Ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur, et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur».¹⁸*

15 - *Hinc facile concluditur musicae sacrae dignitatem et vim eo maiorem esse quo propius ad summum illud christiani cultus opus, Eucharisticum nempe altaris sacrificium, accedit. Nihil igitur altius, nihil sublimius agere potest quam ut sacerdotis divina victima litantis vocem dulci comitetur sono, eiusque appellationibus cum populo adstante laete respondeat ac totam sacram actionem nobili sua arte collustret. Ad hoc excelsum ministerium illud prope accedit quod eadem sacra musica efficit, cum alias liturgicas caerimonias, imprimis Divini Officii in choro recitationem, comitatur et exornat. Huic igitur musicae «liturgicae» summus honor summaque laus tribuenda sunt.*

¹⁸ S. Augustinus, *Confess.*, lib. X, c. 33; P. L., XXXII, 799 s.

sdice al culto divino o può impedire ai fedeli di innalzare la mente a Dio.

14. — E infatti in questo consiste la dignità e la sublime finalità della musica sacra, che cioè per mezzo delle bellissime sue armonie e della sua magnificenza essa apporta decoro ed ornamento alle voci sia del sacerdote offerente sia del popolo cristiano che loda il Sommo Iddio; innalza i cuori dei fedeli a Dio per una sua intrinseca forza e virtù; rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana, onde tutti possano lodare e supplicare Dio Uno e Trino con più slancio, intensità ed efficacia. Per opera della musica sacra, adunque, viene accresciuto l'onore che la Chiesa porge a Dio in unione con Cristo suo Capo; e viene altresì aumentato il frutto che i fedeli, mossi dai sacri concerti, ricavano dalla sacra liturgia e sogliono manifestare con una condotta di vita degnamente cristiana, come dimostra la stessa esperienza quotidiana e confermano molte testimonianze di scrittori antiche e recenti. S. Agostino, parlando dei canti « eseguiti con voce limpida e con melodie perfettamente elaborate », confessa: « Sento che le anime nostre assurgono nella fiamma della pietà con un ardore e una devozione maggiore per quelle sante parole, quando sono accompagnate dal canto, e tutti i diversi sentimenti del nostro spirito trovano nel canto una loro propria espressione che li risveglia in forza di non so quale occulto, intimo rapporto »¹⁸.

15. — Da qui facilmente si può dedurre come la dignità e l'importanza della musica sacra sia tanto più grande, quanto più da vicino la sua azione riguarda l'atto supremo del culto cristiano, cioè il sacrificio Eucaristico dell'altare. Essa adunque nulla può compiere di più eccelso e di più sublime dell'ufficio di accompagnare con la soavità dei suoni la voce del sacerdote che offre la vittima divina, di rispondere gioiosamente alle sue domande insieme col popolo che assiste al sacrificio, e di rendere più splendido con la sua nobile arte tutto lo svolgimento del rito sacro. Alla dignità di questo eccelso servizio si avvicinano poi gli uffici che la stessa musica sacra compie quando accompagna ed abbellisce le altre cerimonie liturgiche, e in primo luogo la recita del Breviario nel coro. Questa musica « liturgica » perciò merita sommo onore e lode.

DIGNITÀ
E FINALITÀ
DELLA MUSICA
SACRA



16 - Nihilominus illa quoque musica magni habenda est quae, etsi sacrae Liturgiae non praecipue inservit, argumento tamen et fine religionem valde iuvat, ideoque iure merito musica « religiosa » nuncupatur.

17 - Verum hoc quoque musicae sacrae genus, quod « popolare » appellatur et ab Ecclesia ortum habuit eaque auspice felicia cepit incrementa, experientia teste magnam salutaremque exercere potest in christifidelium animos vim et virtutem, sive intra templa in actionibus et caerimoniis non liturgicis usurpatur, sive extra sacrarum aedium saepta ad varia sollemnia et celebrationes adhibetur. Horum enim cantuum, qui plerumque vulgari sermone concepti sunt, modulationes nullo paene nisu ac labore memoriae imprimuntur, atque simul cum modulationibus verba quoque et sententiae menti inhaerent, saepe repetuntur, penitus intelleguntur. Quo fit, ut etiam pueri et puellae, tenera aetate eiusmodi sacros cantus ediscentes, iis ipsis egregie iuventur, ut fidei nostrae veritates cognoscant, gustent, memoria teneant, atque ita catecheseos ministerium non parum proficiat. Adolescentioribus autem et adultis carmina illa religiosa, dum ludicris animum recreant, puram et castam praebent delectationem, sollemnioribus conventibus et coetibus magnificentiam quandam religiosam tribuunt, immo ipsis familiis christianis pium gaudium, dulcem consolationem spiritualemque afferunt profectum. Quare hi quoque religiosi concentus populares apostolatui catholico validum praebent adiumentum omnique cum cura colendi atque promovendi sunt.

18 - Cum igitur musicae sacrae multiplicem virtutem et efficacitatem apostolicam extollimus, rem significamus quae omnibus qui eiusdem cultui et exercitationi quocumque modo sese dederunt, summo gaudio et solacio esse potest. Omnes enim qui sive musicos modos ea qua pollent arte componunt, sive qui eos moderantur, sive denique qui vel vocibus vel musicis instrumentis eosdem in concentus traducunt, hi omnes procul dubio, etsi variis diversisque rationibus, verum atque germanum exercent apostolatium et apostolorum praemia et honores, pro suo quisque munere fideliter expleto, a Christo Domino copiose percipient. Ma-

16. — Ciononostante si deve tenere in grande stima anche quella musica che, pur non essendo destinata principalmente al servizio della sacra Liturgia, tuttavia per il suo contenuto e per le sue finalità reca molti vantaggi alla religione, e perciò a buon diritto viene chiamata musica « religiosa ».

**LA MUSICA
RELIGIOSA**

17. — Invero anche quel genere di musica sacra che viene denominato « popolare » — il quale ebbe origine in seno alla Chiesa e sotto i suoi auspici conseguì prosperi sviluppi — è in grado, come l'esperienza dimostra, di esercitare negli animi dei fedeli una grande e salutare efficacia e virtù, sia che venga usato nelle chiese durante le funzioni e le sacre cerimonie non liturgiche, sia fuori di chiesa nelle varie solennità e celebrazioni. Infatti le melodie di questi canti, composti per lo più in lingua volgare, si fissano nella memoria quasi senza sforzo e fatica; e nello stesso tempo, insieme con le melodie, anche le parole e i concetti si imprimono nella mente, vengono spesso ripetuti e più profondamente si comprendono. Ne segue che anche i fanciulli e le fanciulle, imparando nella tenera età questi canti sacri, sono moltissimo aiutati a conoscere, a gustare e a ricordare le verità della nostra fede, e così l'apostolato catechistico ne trae non lieve vantaggio. Quei canti religiosi, poi, agli adolescenti e agli adulti, mentre ricreano piacevolmente l'animo, offrono un puro e casto diletto; danno un certo tono di magnificenza religiosa ai convegni e alle adunanze più solenni; e anzi nelle stesse famiglie cristiane apportano pia letizia, dolce conforto e spirituale profitto. Pertanto anche questo genere di canti religiosi popolari costituisce un valido aiuto per l'apostolato cattolico, e quindi deve essere coltivato e sviluppato con ogni diligenza.

**CANTO
POPOLARE**

18. — Quando perciò esaltiamo i pregi molteplici della musica sacra e la sua efficacia nell'apostolato, facciamo cosa che può tornare di sommo gaudio e conforto a tutti coloro che in qualsiasi maniera si sono dedicati a coltivarla e a praticarla. Infatti quanti o compongono musica secondo il proprio talento artistico, o la dirigono, o la eseguono sia vocalmente sia per mezzo di strumenti musicali, tutti costoro senza dubbio esercitano un vero e proprio apostolato, anche se in modo vario e diverso, e riceveranno

**GLI ARTISTI
E I MAESTRI
SONO MINISTRI
DI CRISTO
E
COLLABORATORI
NELL'APOSTOLATO**

gni igitur hoc suum munus aestiment, quo quidem non solum artifices sunt et artis magistri, sed etiam Christi Domini ministri et in apostolatu adiutores, atque hanc sui muneris dignitatem moribus etiam et vita profiteantur.

III

19 - Cum tanta sit, ut modo exposuimus, musicae sacrae et cantus religiosi dignitas et efficacia, summopere necessarium est, ut in omnibus suis partibus diligenti studio et cura ita conformetur, ut salutare suos fructus feliciter edere possit.

20 - Ac primum quidem cantus ille et musica sacra quae cum liturgico Ecclesiae cultu proxime coniunguntur, ad excelsum sibi propositum finem conducant oportet. Haec igitur musica — quod iam sapienter monuit Decessor Noster S. Pius X —, « proprias liturgiae qualitates possideat necesse est, in primisque sanctitatem ac bonitatem formae; unde alia nota suapte exoritur, universalitas ». ¹⁹

21 - Sancta sit; quidquid profanum sapit, neque in se recipiat neque in eos modos, quibus proponitur, irrepere sinat. Hac sanctitate praeclare praestat cantus ille Gregorianus qui per tot saeculorum decursum in Ecclesiae usu est, eiusque quasi patrimonium vocari potest. Hic enim cantus, ob intimam modulationum convenientiam cum sacro verborum textu, non solum iisdem arctissime accommodatur, sed eorundem etiam vim atque efficacitatem quasi interpretatur, ac suavitatem audientium mentibus instillat; idque efficit musicis modis simplicibus quidem et planis, sed arte tam sublimi tam sancta afflatis, ut et omnibus sinceram moveant admirationem, et ipsis musicae sacrae peritis eiusque artificibus, quasi fons inexhaustus evaserint, ex quo novos hauserint concen-

¹⁹ Acta Pii X, l. c. p. 78.

perciò in abbondanza da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli apostoli, nella misura con cui ognuno avrà fedelmente adempiuto il suo ufficio. Essi perciò stimino grandemente questa loro mansione, in virtù della quale non sono solamente artisti e maestri di arte, ma anche ministri di Cristo Signore e collaboratori nell'apostolato, e si sforzino di manifestare pure con la condotta della vita la dignità di questo loro ufficio.

III

19. — Poiché, come abbiamo ora esposto, tanto grande è la dignità e l'efficacia della musica sacra e del canto religioso, è oltremodo necessario curarne diligentemente la struttura in ogni sua parte, affinché possa felicemente produrre i suoi frutti salutari.

20. — Anzitutto bisogna che il canto e la musica sacra, essendo così intimamente congiunti al culto liturgico della Chiesa, conseguano le proprie alte finalità. Tale musica dunque — come già saggiamente ammoniva il Nostro Predecessore S. Pio X — « deve per conseguenza possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della Liturgia, e precisamente la santità e la bontà delle forme, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è *l'universalità* »¹⁹.

QUALITÀ DELLA
MUSICA SACRA:

21. — Deve esser *santa*; non ammetta in sé ciò che sa di profano, né permetta che esso si insinui nelle forme con cui viene presentata. Per questa santità egregiamente si distingue il canto Gregoriano, che da tanti secoli si usa dalla Chiesa, e che si può considerare come suo patrimonio. Questo canto, infatti, per l'intima rispondenza delle melodie con le parole del sacro testo, non solo ad esse aderisce nella maniera più stretta, ma sembra quasi interpretarne la forza e l'efficacia, istillando dolcezza nell'animo di chi ascolta; e ciò produce con melodie certamente semplici e facili, ma pervase di così sublime e santa arte da suscitare in tutti sentimenti di sincera ammirazione e da divenire per gli stessi intenditori e maestri di musica sacra fonte inesauribile, dalla

SANTA
(CANTO
GREGORIANO)

tus. Hunc sacri cantus Gregoriani pretiosum thesaurum diligenter conservare et populo christiano copiose impertire omnium eorum est, quibus Christus Dominus divitias Ecclesiae suae custodiendas et dispensandas concredidit. Quare, quod Decessores Nostri S. Pius X, qui iure cantus Gregoriani instaurator vocatur,²⁰ et Pius XI²¹ sapienter ordinarunt et inculcaverunt, idem Nos quoque, praeclaris illis perspectis notis, quibus natus pollet Gregorianus cantus, efficiendum optamus et praescribimus; ut nempe in sacris peragendis liturgicis ritibus idem sacer cantus latissime usurpetur, atque omni cum cura prospiciatur, ut recte, digne pieque executioni mandetur. Quodsi, propter dies festos recens in usum inductos, novae componendae erunt modulationes, id a magistris huius artis vere peritis eo modo fiat, ut propriis genuini cantus Gregoriani legibus fideliter obtemperetur, et novae modorum compositiones cum vetustioribus virtute et puritate digne concertent.

22 - Haec si reapse omni ex parte servata fuerint, alteri quoque musicae sacrae proprietati debito modo satisfactum erit, ut ea nempe verae artis specimen praebeat; et si in totius terrarum orbis catholicis templis Gregorianus cantus incorrupte et integre resonuerit, ipse quoque, sicut sacra Romana Liturgia, universitatis prae se feret notam, ita ut christifideles, ubicumque terrarum versantur, familiares sibi ac quasi domesticos percipiant concentus, atque adeo miram Ecclesiae unitatem vero cum animi solacio experiantur. Haec quidem una est ex praecipuis rationibus, cur Ecclesia tantopere exoptet ut cum latinis sacrae Liturgiae verbis eorundem verborum cantus Gregorianus arcte conectatur.

23 - Haud ignoramus sane ab hac ipsa Apostolica Sede ob graves causas quasdam sed omnino definitas exceptiones hac in re concessas esse, quas tamen nequaquam latius proferri vel propagari, nec sine debita eiusdem Sanctae Sedis venia, ad alias regiones transferri volumus. Quin immo ibi etiam, ubi eiusmodi concessionibus frui licet, locorum Ordinarii ceterique sacri pastores se-

²⁰ Lettera al Card. Respighi, *Acta Pii X*, I. c. 68-74; v. p. 73 sq.; *Acta S. Sedis*, vol. XXXVI (1903-04), pp. 325-329; 395-398; v. 398.

quale possono attingere nuove forme musicali. Conservare con cura questo prezioso tesoro del canto Gregoriano e farne ampiamente partecipe il popolo, spetta a tutti coloro ai quali Gesù Cristo affidò il compito di custodire e di dispensare le ricchezze della Chiesa. Perciò, quello che i Nostri Predecessori S. Pio X, a buon diritto chiamato restauratore del canto Gregoriano,²⁰ e Pio XI²¹ hanno sapientemente ordinato e inculcato, ancor Noi vogliamo e prescriviamo che si faccia, tenendo presenti le insigni caratteristiche che son proprie del genuino canto Gregoriano: che cioè nella celebrazione dei riti liturgici si faccia larghissimo uso di tale canto, e si provveda con ogni cura affinché sia eseguito con proprietà, dignità e pietà. E se per le feste introdotte di recente si debbano comporre nuove melodie, ciò si faccia da maestri veramente competenti, in modo che siano fedelmente osservate le leggi proprie del vero canto Gregoriano, e le nuove composizioni possano degnamente gareggiare per valore e purezza con le antiche.

22. — Se queste norme saranno in tutto realmente osservate, si verrà altresì a soddisfare nel modo dovuto ad un'altra proprietà della musica sacra, che sia cioè un modello di *vera arte*; e se in tutte le chiese cattoliche del mondo risuonerà incorrotto ed integro il canto Gregoriano, esso pure, come la sacra Liturgia Romana, avrà la nota dell'*universalità*, in modo che i fedeli, in qualunque parte del mondo si trovino, potranno sentire come familiari e quasi di casa propria quelle armonie, sperimentando così con spirituale conforto la mirabile unità della Chiesa. E' questo certamente uno dei motivi principali per cui la Chiesa mostra così vivo desiderio che vi sia stretto legame tra le parole latine della sacra liturgia e il canto Gregoriano delle parole medesime.

VERA ARTE

UNIVERSALITÀ

LINGUA
LITURGICA

23. — Sappiamo bene che da questa stessa Sede Apostolica sono state concesse al riguardo per gravi motivi alcune ben determinate eccezioni, le quali per altro vogliamo che in nessuna maniera vengano estese ed applicate oltre quei casi, e senza la debita licenza della medesima Santa Sede vengano introdotte in altre regioni. Anzi, anche là dove ci si può avvalere di siffatte con-

L'USO
UNIVERSALE
DEL CANTO
GREGORIANO

²¹ Pius XI Const. Apost. *Divini cultus*; A. A. S. vol. XXI (1929), p. 33 sq.

dulo curent, ut christifideles inde a pueris saltem faciliores et magis usitatas modulationes Gregorianas addiscant, eisque etiam in sacris ritibus liturgicis uti sciant, ita ut hac quoque re Ecclesiae unitas et universitas in dies magis effulgeat.

24 - Verum tamen, ubi saecularis vel immemorabilis consuetudo fert ut in sollemni Sacrificio Eucharistico, post sacra verba liturgica latine cantata, nonnulla popularia vulgaris sermonis cantica inserantur, locorum Ordinarii id fieri sinere poterunt, « si pro locorum ac personarum adiunctis existiment eam (consuetudinem) prudenter submoveri non posse », ²² firma tamen lege qua statutum est ne ipsa verba liturgica vulgari lingua canantur, quemadmodum supra cautum est.

25 - Ut autem cantores populusque christianus recte intellegant quae liturgica verba modulationibus musicis illigata significant, placet Nobis hortationem usurpare a Patribus Concilii Tridentini adhibitam praesertim « pastoribus et singulis curam animarum gerentibus, ut frequenter inter Missarum celebrationem vel per se vel per alios ex iis quae in Missa leguntur, aliquid exponant, atque inter cetera sanctissimi huius sacrificii mysterium aliquod declarent, diebus potissimum dominicis et festis »; ²³ idque praesertim eo tempore agant, cum nempe catechesis plebi christiana traditur. Id hac nostra aetate facilius et expeditius, quam antea saeculis, fieri poterit, propterea quod verba Liturgiae in vulgarem sermonem conversa eorumque explanationes in manualibus libris et libellis prostant, qui in omnibus fere nationibus a peritis scriptoribus confecti, christifideles efficaciter iuvare et illuminare possunt, ut ipsi quoque ea intellegant et quasi participant quae a sacrorum ministris lingua latina proferuntur.

26 - Facile patet quae hic breviter de cantu Gregoriano exposuimus, ad latinum potissimum Ecclesiae Ritus Romanum pertinere; sed pro rata parte ad cantus quoque liturgicos aliorum Ri-

²² Codex Iuris Canonici, can. 5.

cessioni, curino attentamente gli Ordinari e gli altri sacri pastori, che i fedeli fin dall'infanzia imparino almeno le melodie Gregoriane più facili e più in uso, e sappiano pure usarle nei sacri riti liturgici, di modo che anche in ciò sempre più risplenda l'unità e l'universalità della Chiesa.

24. — Dove tuttavia una consuetudine secolare od immemorabile ammette che nel solenne Sacrificio Eucaristico, dopo le parole liturgiche cantate in latino, si inseriscano alcuni canti popolari in lingua volgare, gli Ordinari potranno ciò permettere « se giudicheranno che per le circostanze di luogo e di persone tale (consuetudine) non possa prudentemente venir rimossa », ²² ferma però restando la norma con la quale si è stabilito che non si cantino in lingua volgare le stesse parole della Liturgia, come già sopra è stato disposto.

25. — Affinché poi i cantori ed il popolo cristiano comprendano bene il significato delle parole liturgiche legate alle melodie del canto, Ci piace fare Nostra la esortazione rivolta in modo particolare dai Padri del Concilio di Trento « ai pastori ed ai singoli aventi cura di anime: che cioè spesso durante la celebrazione della Messa spieghino o direttamente o per mezzo di altri qualche parte di ciò che si legge nella Messa, e tra l'altro illustrino qualche mistero di questo santo sacrificio, specialmente nei giorni di domenica e di festa » ²³; e ciò devono fare soprattutto nel tempo in cui si spiega il catechismo al popolo cristiano. Questo può attuarsi più facilmente ed agevolmente oggi che non nei secoli passati, perché le parole della Liturgia si trovano tradotte in volgare, insieme alla loro spiegazione, in manuali e libriccini, che, preparati da scrittori competenti in quasi tutte le nazioni, possono efficacemente aiutare ed illuminare i fedeli a comprendere anch'essi e quasi a partecipare a quanto viene proferito dai sacri ministri in lingua latina.

26. - E' ovvio che quanto abbiamo qui esposto brevemente circa il canto Gregoriano, riguarda soprattutto il rito latino romano della Chiesa; ma può rispettivamente applicarsi anche ai canti li-

LA CATECHESI
LITURGICA

CANTI
LITURGICI
DEGLI ALTRI
RITI

²³ Conc. Trid. Sess. XXII, *De sacrificio Missae*, c. VIII.

tuum accommodari posse, sive occidentalium populorum, ut Ambrosiani, Gallicani, Mozarabici, sive variorum Rituum Orientalium. Hi enim omnes, sicut miram Ecclesiae in actionibus liturgicis et in precum formulis demonstrant ubertatem, ita etiam in suo quisque cantu liturgico pretiosos conservant thesauros, quos non solum ab omni interitu oportet custodire et vindicare, sed etiam ab omni diminutione et depravatione. Inter musicae sacrae monumenta antiquissima et praestantissima, praecipuum quendam procul dubio obtinent locum cantus liturgici variorum Rituum Orientalium, quorum modulationes plurimum valuerunt ad modos musicos ipsius Occidentalis Ecclesiae efformandos, temperamentis habitis pro indole Latinae liturgiae propria. Nostris in optatis est, ut sacrorum Rituum Orientalium concentuum delectus — cui quidem absolvendo sedulo adlaborat Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, sociam ferente operam Pontificio Instituto Musicae Sacrae — laetis proficiat incrementis, ad doctrinam et ad usum quod attinet; ita quidem ut sacrorum alumni ex Orientalibus Ecclesiae Ritibus cantu quoque sacro optime instituti, cum sacerdotale munus adepti fuerint, hac quoque ratione ad decorem domus Dei augendum valde conferre possint.

27 - Mens Nobis non est hisce sententiis, quas in cantus Gregoriani laudem et commendationem modo exposuimus, polyphoniam sacram a ritibus Ecclesiae arcere, utpote quae, si debitis exornetur proprietatibus, ad divini cultus magnificentiam et ad animos christifidelium piis affectibus commovendos insigniter iuvare possit. Neminem sane fugit multos concentus polyphonicos, qui potissimum saeculo XVI compositi sunt, tali artis puritate talique modorum amplitudine refulgere, ut omni ex parte digni habendi sint qui sacros Ecclesiae ritus comitentur et quasi illustrent. Quodsi germana ars polyphonica saeculorum decursu paulatim decidit nec raro profani in eam irrepserunt modi, proximis hisce decenniis indefesso peritorum magistrorum studio felicem nacta est quasi instaurationem, cum et veterum artificum opera sedulo investigentur et hodiernorum modulatorum imitationi et aemulationi proponantur.

— 28 - Sic factum est, ut in Basilicis et cathedralibus aedibus et in familiarum religiosarum templis tam magnifica illa veterum ma-

turgici degli altri Riti d'Occidente, come l'Ambrosiano, il Gallicano, il Mozarabico, e a quelli dei vari Riti Orientali. Tutti questi Riti, infatti, come dimostrano la mirabile ricchezza della Chiesa nell'azione liturgica e nelle sue varie formule di preghiera, così pure conservano, ciascuno nel proprio canto liturgico, tesori preziosi che bisogna preservare e garantire non solo da ogni distruzione, ma anche da ogni danno e alterazione. Tra i più antichi ed importanti documenti della musica sacra hanno senza dubbio un posto preminente i canti liturgici dei vari Riti Orientali, le cui melodie ebbero notevolissimo influsso nella formazione di quelle della Chiesa Occidentale, con i dovuti adattamenti all'indole propria della Liturgia Latina. E' Nostro desiderio che la scelta di canti dei Riti sacri Orientali — a cui sta alacremente lavorando il Pontificio Istituto per gli Studi Orientali con la collaborazione del Pontificio Istituto per la Musica Sacra — venga condotta avanti sempre più felicemente, tanto per la parte dottrinale che per quella pratica; di modo che i seminaristi di Rito Orientale ottimamente preparati anche nel canto sacro, divenuti sacerdoti, possano validamente contribuire anche in questo ad accrescere il decoro della casa di Dio.

27. — Non è Nostra intenzione con ciò che abbiamo detto per lodare e raccomandare il canto Gregoriano, di escludere dai riti della Chiesa la polifonia sacra, la quale, purché ornata delle debite qualità, può giovare assai alla magnificenza del culto divino e a suscitare più affetti nell'animo dei fedeli. Nessuno ignora che molti canti polifonici, composti soprattutto nel secolo XVI, risplendono per tale purezza di arte e tale ricchezza di forme, da esser del tutto degni di accompagnare e render più splendidi i sacri riti della Chiesa. Che se la genuina arte della polifonia nel corso dei secoli a poco a poco decadde e non di rado vi si mescolarono forme profane, tuttavia in questi ultimi decenni per lo studio instancabile di insigni maestri ha conseguito un felice rinnovamento, sia perché sono studiate attentamente le opere degli antichi maestri, sia perché queste vengono proposte alla imitazione e alla emulazione degli odierni compositori.

LA POLIFONIA
CLASSICA
E MODERNA

28. — In tal modo è avvenuto che nelle Basiliche, nelle Cattedrali, nelle chiese dei Religiosi si possono eseguire, con som-

gistrorum opera quam recentiorum auctorum polyphonicae compositiones summo cum sacri ritus decore proferri possint; quin etiam in minoribus aedibus sacris simpliciores, sed sincera arte digne confectos concentus polyphonicos novimus non raro proponi. Ecclesia autem omnes hos conatus favore suo prosequitur; ipsa enim, ut ait Decessor Noster imm. rec. S. Pius X, «artium progressum indesinenter coluit, eique favit, ad religionis usum omnia admittens quae hominis mens bona pulcraque per saeculorum cursum invenit, salvis tamen liturgiae legibus».²⁴ Hae autem leges monent, ut in hoc gravi negotio omnis prudentia et cura adhibeatur, ne tales concentus polyphonici in templa inducantur qui ob tumidum quoddam et inflatum modulationis genus vel sacra Liturgiae verba nimietate quadam obscurent vel divini ritus actionem intercipient vel denique cantorum peritiam et facultatem, cum sacri cultus dedecore, omnino deprimant.

29 - *Hae quidem normae transferendae sunt etiam ad usum organi ceterorumque musicorum instrumentorum. Inter haec autem, quibus ad templa patet aditus, iure merito potioem locum obtinet organum, quippe quod egregie accommodetur sacris canticis sacrisque ritibus, et Ecclesiae caerimoniis mirum addat splendorem et peculiarem magnificentiam, fidelium autem animos sonorum granditate et dulcedine permoveat, mentes laetitia quasi caelesti perfundat, et ad Deum ac superna vehementer extollat.*

30 - *Praeter organum autem alia quoque sunt instrumenta quae efficaciter ad excelsum finem assequendum musicae sacrae in auxilium vocari possunt, dummodo nihil profanum, nihil clamosum et strepens redoleant, quod sacrae actioni et loci gravitati neutiquam conveniat. Praecellunt autem hac in re musica illa instrumenta, quorum chordae parvo, ut dicitur, arcu fricata sonant, quia, tum sola, tum cum aliis instrumentis vel organo sociata, seu maestos, seu laetos animi sensus ineffabili vi quadam exprimunt. Ceteroquin de musicae modis qui a religionis catholicae cultu vix re-*

²⁴ Acta Pii X, l. c. p. 80.

mo decoro del sacro rito, sia i capolavori degli antichi maestri sia composizioni polifoniche di autori recenti; sappiamo anzi che anche nelle chiese minori non di rado si eseguono canti polifonici più semplici ma composti con vero senso d'arte e dignità. La Chiesa favorisce tutti questi sforzi; essa infatti, secondo le parole del Nostro Predecessore di i. m. S. Pio X, « sempre ha riconosciuto e favorito il progresso delle arti, ammettendo al servizio del culto tutto ciò che il genio ha saputo trovare di buono e di bello nel corso dei secoli, salve però sempre le leggi liturgiche ». ²⁴ Queste leggi esigono che in questa importante materia si operi con ogni prudenza e vigilanza, affinché non si introducano nei templi canti polifonici che, per il loro stile tronfio ed ampolloso, o rendano oscure con una certa prolissità le parole sacre della Liturgia, o interrompano l'azione del sacro rito, o infine avviltino del tutto la perizia e l'abilità dei cantori con disdoro del culto divino.

29. — Queste norme devono applicarsi altresì all'uso dell'organo e degli altri strumenti musicali. Fra gli strumenti a cui è aperto l'adito al tempio giustamente e a buon diritto occupa il primo posto l'organo, perché mentre è particolarmente adatto ai canti sacri e ai sacri riti ed aggiunge alle cerimonie della Chiesa mirabile splendore e singolare magnificenza, d'altra parte commuove l'animo dei fedeli con la gravità e la dolcezza del suono, riempiendo la mente di gaudio quasi celeste ed innalzandola potentemente a Dio ed alle cose soprannaturali.

**L'USO
DELL'ORGANO**

30. — Oltre l'organo, poi, vi sono anche altri strumenti che possono efficacemente venir in aiuto a conseguire l'alto fine della musica sacra, purché non abbiamo nulla di profano, di chiassoso, di rumoroso: il che in nessun modo si addice al sacro rito e alla gravità del luogo. Tra essi vengono in primo luogo gli strumenti ad arco, i quali, o soli o insieme con altri strumenti o uniti all'organo, esprimono con un'ineffabile efficacia i sentimenti di mestizia o di letizia dell'animo. Del resto circa le forme musicali che non si devono escludere dal culto cattolico, Noi stessi ne abbiamo già

**L'USO
DEGLI ALTRI
STRUMENTI**

movendi sunt, iam Nosmet ipsi in Litteris Encyclicis quae a verbis Mediator Dei incipiunt diserte clareque constituimus. « Quin immo, si nihil iidem habeant, quod profanum sapiat vel loci ac liturgicae actionis sanctitatem dedeceat neque ex inani quodam miri atque insoliti studio oriantur, tum profecto eis templa nostra pateant, cum ad sacrorum rituum splendorem mentesque ad altiora elevandas simulque ad veram animi refovendam pietatem haud parum conferre quaeant ». ²⁵ Vix tamen opus est monere, ut, ubi vires atque peritia tantis operibus impares sint, ab huiusmodi conatibus potius abstinenceatur quam ut opus cultu divino et sacris conventibus minus dignum proponatur.

31. - Ad haec quae arctius cum sacra Ecclesiae Liturgia coniunguntur, accedunt, ut supra monuimus, cantus religiosi populares, plerumque lingua vulgari concepti, qui ex ipso cantu liturgico originem ducunt, sed cum magis sint ad singulorum populorum mentem et affectum accommodati, secundum variarum gentium et regionum indolem non parum inter se differunt. Ut eiusmodi cantica religiosa christiano populo spiritualem fructum et utilitatem afferant, ad catholicae fidei doctrinam plene conformentur oportet, eam recte proponant et explicent, lingua utantur plana et modulatione simplici, a tumida et inani verborum profluentia immunia sint, ac denique, etsi brevia sunt et facilia, quandam prae se ferant religiosam dignitatem et gravitatem. Hac ratione confecta haec sacra cantica, quasi ex intimis popularis animi penetrabilibus nata, sensus et animos vehementer commovent piosque excitant affectus; et cum in religiosis ritibus a multitudine congregata una quasi voce proferuntur, magna quadam vi fidelium mentes erigunt ad excelsa. Quapropter, etsi, ut supra scripsimus, in Eucharisticis Sacrificiis sollemniter cantatis sine peculiari Sanctae Sedis venia haberi non debent, tamen in sacris non sollemniter celebratis mirum in modum juvare possunt, ut christifideles Sancto Sacrificio non tantum ut muti et quasi inertes spectatores assistant, sed sacram actionem mente et voce comitantes suam pietatem cum sacerdotis precibus coniungant, dummodo cantus illi singulis Sacrificii partibus recte aptentur, ut in multis orbis catholici regionibus iam fieri magno cum gaudio novimus.

²⁵ A. A. S. vol. XXXIX (1947), p. 590.

parlato esaurientemente e chiaramente nell'Enciclica *Mediator Dei*, « Anzi se nulla hanno di profano o di sconveniente alla santità del luogo e dell'azione sacra, né derivano da una vana ricerca di effetti straordinari ed insoliti, allora è necessario certamente aprire ad essi le porte delle nostre chiese, potendo ambedue contribuire non poco allo splendore dei sacri riti, alla elevazione delle menti e, insieme, alla vera devozione »²⁵. E' appena il caso di ammonire che, quando manchino la capacità ed i mezzi per tanto impegno, è meglio astenersi da simili tentativi piuttosto che presentare cosa meno degna del culto divino e delle adunanze sacre.

31. — A questi aspetti che hanno più stretto legame con la Liturgia della Chiesa si aggiungono, come abbiamo detto, i canti sacri popolari, composti per lo più in lingua volgare, i quali hanno origine dal canto liturgico stesso; essendo però più rispondenti all'indole ed ai sentimenti dei singoli popoli, differiscono non poco tra di loro, a seconda dell'indole delle varie stirpi e regioni. Affinché tali canti sacri portino frutto spirituale e utilità al popolo cristiano, devono essere pienamente conformi all'insegnamento della fede cattolica, devono esporla e spiegarla esattamente, devono avere un linguaggio facile ed una melodia semplice senza profusione di parole gonfie e vuote, ed infine, pur essendo brevi e facili, devono possedere una certa religiosa dignità e gravità. Quando abbiano tali doti, questi canti sacri, sgorgati quasi dal più profondo dell'anima del popolo, commuovono fortemente i sentimenti e gli animi e suscitano pii affetti; qualora poi nelle funzioni religiose si cantino dalla folla, quasi ad una sola voce, con grande efficacia elevano la mente dei fedeli alle cose celesti. Pertanto sebbene, come abbiamo detto sopra, tali canti nelle Messe cantate solenni non possano usarsi senza speciale permesso della Santa Sede, tuttavia nelle Messe celebrate senza solennità essi — purché siano ben rispondenti alle varie parti del Sacrificio — possono mirabilmente giovare affinché i fedeli non assistano al Santo Sacrificio come spettatori muti e quasi inerti, ma, accompagnando l'azione sacra con la mente e con la voce, siano in grado di unire la propria devozione con le preghiere del sacerdote, come Ci è noto che già si fa con grande gaudium in molte parti del mondo cattolico.

CANTO
POPOLARE

FAYONNE
A PRIMITIFES
II. CANTO
POPOLARE

21. 8. 1904. 25

32 - *In ritibus autem non plene liturgicis eiusmodi cantica religiosa, dummodo debitis dotibus, ut supra diximus, praedita sint, egregie conferre possunt ad populum christianum salutariter alligendum, erudiendum, sincera pietate imbuendum, ac sancta denique laetitia implendum; idque tam intra sacras aedes, quam extra eas, praesertim in piis ducendis pompis et in peregrinationibus ad sacras imagines, parique modo in religiosis sive unius, sive omnium nationum celebrandis Congressibus. Ea autem potissimum utilia esse poterunt cum de pueris et puellis agitur ad veritatem catholicam informandis, itemque de iuventutis consociationibus et de piarum sodalitatium conventibus, ut non semel experientia manifeste ostendit.*

33 - *Quare facere non possumus quin Vos, Venerabiles Fratres, enixe hortemur ut huiusmodi popularem ad religionem pertinentem cantum in dioecesibus Vobis concreditis omni cura et industria foveatis et promoveatis. Non deerunt Vobis viri huius rei periti, qui huiusmodi cantica, ubi id nondum factum est, opportune colligant et in unum corpus redigant, quo facilius ab omnibus fidelibus edisci, expedite cantari, firmiter memoria teneri queant. Qui religiosae puerorum et puellarum institutioni praesunt, his efficacibus adiumentis debito modo uti ne omittant, et iuventutis catholicae moderatores eadem prudenter in munere gravissimo ipsis concredito usurpent. Sic spes est fore ut illud quoque feliciter obtineatur, quod omnium in votis est, ut nempe profanae illae cantiones quae sive ob modulationum mollitiem sive ob verba saepe voluptaria et lasciva quae eas comitantur, christianis, iunioribus praesertim, periculo esse solent, e medio tollantur eisque locum cedant, quibus casta et pura comparetur delectatio et simul fides ac pietas nutriantur et augeantur; atque ita fiat ut plebs christiana iam hic in terris illud laudis canticum canere incipiat, quod in aeternum cantabit in caelo: «Sedenti in throno et Agno benedictio et honor et gloria et potestas in saecula saeculorum».*²⁶

²⁶ Apoc. 5, 13.

32. — Nelle cerimonie, poi, non strettamente liturgiche, tali canti religiosi, purché, come abbiamo detto, siano dotati delle dovute qualità, possono contribuire notevolmente ad attirare in modo salutare il popolo cristiano, ad ammaestrarlo, a compenetrarlo di sincera pietà e a riempirlo di santa letizia; e ciò tanto nelle chiese come fuori di esse, specialmente nelle processioni e nei pellegrinaggi ai santuari, come pure nei congressi religiosi nazionali ed internazionali. Essi saranno utili in special modo quando si tratta di istruire nella verità cattolica i fanciulli e le fanciulle, e così pure nelle associazioni giovanili e nelle adunanze dei pii sodalizi, come l'esperienza spesso chiaramente dimostra.

33. — Non possiamo perciò fare a meno di esortare vivamente voi, Venerabili Fratelli, a voler con ogni cura ed ogni mezzo favorire e promuovere tale canto religioso popolare nelle vostre diocesi. Non vi mancheranno uomini esperti in materia, i quali opportunamente raccolgano e riuniscano insieme, dove già non sia stato fatto, tali canti, affinché tutti i fedeli possano più facilmente impararli, cantarli speditamente e imprimerli bene nella memoria. Coloro, poi, cui è affidata la formazione religiosa dei fanciulli e delle fanciulle, non trascurino di avvalersi nel debito modo di questi efficaci aiuti, e gli assistenti della gioventù cattolica ne usino con saggezza nell'esercizio dell'importantissimo compito loro affidato. In tal modo si può sperare di ottenere anche un altro vantaggio, che è nel desiderio di tutti, che siano cioè tolte di mezzo quelle canzoni profane le quali o per la sensualità della melodia o per le parole spesso voluttuose e lascive che l'accompagnano, sogliono esser pericolose ai cristiani, ai giovani specialmente, ed esse siano sostituite da altre che procurino un piacere casto e puro ed insieme nutrano e accrescano la fede e la pietà; sicché già qui in terra il popolo cristiano incominci a cantare quel cantico di lode che canterà eternamente nel cielo: « A Colui che siede sul trono ed all'Agnello sia benedizione, onore, gloria e potestà nei secoli dei secoli »²⁶.

IL CANTO
POPOLARE
NELLE
MISSE
E
FESTIVITÀ

FAVORIRE
E PROMUOVERE
IL CANTO
POPOLARE

34 - Quae hucusque scribendo exposuimus, ad illos potissimum Ecclesiae populos pertinent, in quibus religio catholica iam firmiter stabilita est. In sacrarum autem Missionum regionibus fieri non poterit, ut haec singula omnino executioni mandentur, priusquam christianorum numerus satis creverit, aedes sacrae ampliores exstructae fuerint, scholae ab Ecclesia institutae a christianorum filiis rite frequententur, ac denique ad ministrorum sacrorum par necessitatibus adsit numerus. Attamen operarios apostolicos in amplissimis illis vineae Domini partibus sedulo laborantes enixe hortamur, ut inter gravissimas muneris sui curas huic quoque negotio animum diligenter advertant. Multi ex populis Missionalium ministerio concreditus mirum quantum delectantur musicis modulationibus et caerimonias idolorum cultui dedicatas cantu sacro exornant. Prudentiae igitur non est hoc apostolatus subsidium efficax a Christi veri Dei praeconibus parvipendi vel omnino neglegi. Quare Evangelii in ethnicorum regionibus nuntii hunc religiosi cantus amorem, quem homines ipsorum curis commissi fovent, in munere suo apostolico explendo libenter promoveant, ita quidem ut hae gentes suis religiosis canticis, quae non raro etiam excultis nationibus admirationem movent, similia opponant carmina sacra christiana, quibus veritates fidei, vita Christi Domini, ac B. Mariae V. et Sanctorum laudes lingua et modulationibus iisdem gentibus familiaribus, celebrentur.

35 - Iidem autem Missionales memores pariter sint Ecclesiam Catholicam, inde ab antiquis temporibus, cum in regiones fidei lumine nondum collustratas Evangelii praecones mitteret, una cum sacris ritibus liturgicos quoque cantus, inter quos Gregorianos modos, inferre contendisse, idque eo consilio ductam, ut populi, ad fidem adducendi, modulationum suavitate capti facilius ad christianae religionis veritates amplectendas permoverentur.

IV

36 - Ut ea quae, Encyclicis hisce Litteris Decessorum Nostrorum vestigiis insistentes, commendavimus vel praecepimus ad optatum effectum perducantur, Vos, Venerabiles Fratres, omnibus il-

34. — Ciò che abbiamo scritto finora, vale soprattutto per quei popoli appartenenti alla Chiesa, in mezzo ai quali la religione cattolica è già saldamente radicata. Nei paesi di Missione non sarà possibile mettere tutto ciò in pratica, prima che sia cresciuto sufficientemente il numero dei cristiani, che siano costruite chiese più spaziose, che le scuole fondate dalla Chiesa siano ben frequentate dai figli dei cristiani e che infine vi sia un numero di sacerdoti pari al bisogno. Tuttavia esortiamo vivamente gli operai apostolici che lavorano assiduamente in quelle vastissime zone della vigna del Signore, affinché pur tra le gravissime preoccupazioni del loro ministero, si applichino con zelo anche a questo compito. E' cosa meravigliosa osservare quanto si dilettono della musica molti popoli affidati alle cure dei Missionari e come abbelliscano con il canto sacro le cerimonie dedicate al culto degli idoli. Non sarebbe pertanto saggio che questo efficace aiuto per l'apostolato venisse tenuto in poco conto o addirittura trascurato dagli araldi di Cristo vero Dio. Perciò i messaggeri dell'Evangelo delle regioni pagane nell'adempimento del loro ministero dovranno volentieri promuovere questo amore del canto religioso, che è coltivato dagli uomini affidati alle loro cure, di modo che questi popoli ai propri canti religiosi nazionali, che non di rado vengono ammirati anche dalle nazioni civili, possano contrapporre analoghi canti sacri cristiani, nei quali si esaltino le verità della fede, la vita del S. N. Gesù Cristo, della B. Vergine e dei Santi nella lingua e nelle melodie familiari a quelle stesse genti.

35. — Si ricordino poi i Missionari che la Chiesa Cattolica, fin dagli antichi tempi, quando inviava gli araldi del Vangelo in regioni non ancora illuminate dalla fede, insieme con i sacri riti voleva che essi introducessero anche i canti liturgici, tra cui le melodie Gregoriane, e ciò affinché i popoli da convertire alla fede, avvinti dalla dolcezza del canto, fossero più facilmente sospinti ad abbracciare le verità della religione cristiana.

IV

36. — Acciocché ottenga il desiderato effetto tutto quello che, seguendo le orme dei Nostri Predecessori, Noi in questa Lettera Enciclica abbiamo raccomandato o prescritto, voi, Venerabili

IL CANTO
POPOLARE
NELLE
MISSIONI

lis adiumentis sollerter utimini, quae excelsum munus Vobis a Christo Domino concreditum et ab Ecclesia commissum offert, quaeque, uti experiundo constat, in multis christiani orbis templis magno cum fructu adhibentur.

37 - *Ac primum quidem curate, ut in ipso cathedrali templo et, quantum pro rerum condicione licebit, in aliis quoque ditionis vestrae sacris aedibus maioribus, selecta habeatur Schola Cantorum quae aliis exemplo sit et incitamento ad cantum sacrum studiose excolendum et perficiendum. Ubi autem Scholae Cantorum haberi non possunt, vel congruus non invenitur numerus Puerorum Cantorum, conceditur ut « coetus tum virorum ac mulierum seu puellarum, in loco eius soli usui destinato extra cancellos positus, textus liturgicos in Missa sollemni cantare possit, dummodo viri a mulieribus et puellis omnino sint separati, vitato quolibet inconvenienti et onerata super his Ordinariorum conscientia ».*²⁷

38 - *Magna autem cura providendum est, ut qui in vestris Seminariis et in Missionum vel Religiosorum Institutis ad sacros assequendos Ordines contendunt, musicae sacrae et cantus Gregoriani doctrina et usu ad Ecclesiae mentem recte instituantur a magistris harum artium peritis, qui quidem mores et instituta maiorum magni aestiment et Sanctae Sedis praeceptis ac normis omnino obsequantur.*

39 - *Quodsi inter Seminarii vel Collegii religiosi alumnos aliquis habeatur, qui peculiari huius artis facilitate et amore praeditus sit, Seminarii vel Collegii moderatores Vos hac de re monere omittant, ut eidem occasionem praebere possitis has suas facultates altius excolendi, eumque vel in Pontificium huius Urbis Institutum Musicae Sacrae vel in aliquod eiusdem disciplinae Athenaeum mittatis, dummodo iis moribus ac virtutibus polleat, quibus optimum, se fore sacerdotem spem faciat.*

²⁷ Decr. S. Rit. Congr. n. 3964; 4201; 4231.

Fratelli, con premuroso impegno adoperate tutti quei mezzi che l'alto ufficio a voi affidato da Cristo Signore e dalla Chiesa mette a vostra disposizione e che, come risulta dall'esperienza, sono messi in pratica con grande frutto in molte chiese del mondo cristiano.

37. — Innanzi tutto abbiate cura che nella Chiesa Cattedrale e, per quanto è consentito dalle circostanze, anche nelle altre chiese maggiori della vostra giurisdizione venga istituita una scelta *Schola cantorum*, la quale sia alle altre di esempio e di stimolo a coltivare e ad eseguire diligentemente il canto sacro. Dove poi non si possano istituire *Scholae cantorum* o non sia possibile trovare un sufficiente numero di *Pueri cantores*, si concede allora che « un gruppo di uomini e di donne o fanciulle, in un luogo destinato soltanto a tale uso, posto fuori della balaustra, possa cantare i testi liturgici nella Messa solenne, purché gli uomini siano del tutto separati dalle donne e fanciulli, eliminato ogni inconveniente ed onerata in ciò la coscienza degli Ordinari »²⁷.

38. — Con grande sollecitudine poi si deve provvedere che quanti nei vostri Seminari e negli Istituti Missionari o Religiosi si preparano ai Sacri Ordini, siano convenientemente istruiti secondo le direttive della Chiesa nella musica sacra e nella conoscenza teorica e pratica del canto Gregoriano per mezzo di maestri esperti in tali discipline, i quali abbiano in alta considerazione le tradizioni e gli usi del passato e siano del tutto ossequienti alle prescrizioni e alle norme della Santa Sede.

39. — E se tra gli alunni dei Seminari o dei Collegi religiosi ve ne sia qualcuno dotato di particolare attitudine e amore verso quest'arte, i Rettori dei Seminari o dei Collegi non trascurino d'informarvi di questo, onde voi possiate offrirgli occasione di coltivare più a fondo tali doti e lo possiate mandare al Pontificio Istituto di Musica Sacra in questa Città o a qualche altro Ateneo del genere, purché esso si distingua per virtuosi costumi e con ciò dia motivo a sperare che riuscirà un ottimo sacerdote.

SCHOLAE
CANTORUM

PUERI
CANTORES

CORI
MISTI

INSEGNAMENTO
MUSICALE
NEI SEMINARI
E ISTITUTI

PONTIFICIO
ISTITUTO
ROMANO DI
MUSICA SACRA
E ALTRI ATENEI

40 - Huic rei ideo quoque prospiciendum est, ut Locorum Ordinarii et Religionum Moderatores aliquem habeant, cuius auxilio in re tanti momenti utantur, cui ipsi per se, tot tantisque aliis onerati muneribus, pro necessitate vacare haud facile poterunt. Optimum sane factu est, si in dioecesano Artis Christianae Consilio aliquis habeatur qui musicae sacrae et cantus apprime peritus iis quae in dioecesi fiant, sollerter invigilare possit, et qui de rebus actis et agendis Ordinarium certiores faciat, eiusdemque iussa et mandata excipiat et executioni mandet. Quodsi in dioecesi aliqua ex illis Sodalitatibus habeatur, quae ad musicam sacram excolendam sapienter institutae et a Summis Pontificibus valde laudatae et commendatae sint, Ordinarius illa quoque, pro sua prudentia, uti poterit in suo explendo munere.

41 - Eiusmodi autem pias Sodalitates, quae ad populum sacra musica instituendum vel ad eandem disciplinam altius excolendam conditae, verbis et exemplo ad profectum cantus sacri multum conferre possunt, vestro favore, Venerabiles Fratres, adiuuate et promovete, ita quidem ut actuosa vita polleant, ut optimis idoneisque magistris utantur, utque in tota dioecesi musicae sacrae et religiosorum concentuum cognitionem, amorem usumque, debita cum legibus Ecclesiae obtemperazione et plena erga Nosmet ipsos oboedientia, sedulo provehant.

• • •

42 - Haec omnia cum paulo fusius paterna sollicitudine permoti pertractaverimus, fore omnino confidimus, ut Vos, Venerabiles Fratres, huic sacro negotio, quod ad cultum divinum dignius et magnificentius celebrandum tantopere confert, omnem vestram curam pastoralem sedulo adhibeatis. Quotquot autem in Ecclesia, ductu vestro, musicas res moderantur ac dirigunt eos speramus fore ut Nostris hisce Encyclicis Litteris incitentur ad praeclarum huius generis apostolatium novo quodam ardore novoque studio generose, naviter operoseque promovendum. Hinc aspiciat eveniet, ut nobilissima haec ars, quae omnibus Ecclesiae temporibus tanti aestimata est, etiam hodie ad genuinos sanctitatis et venusta-

40. — Oltre a ciò converrà anche provvedere che gli Ordinari e i Superiori Maggiori degli Istituti religiosi scelgano qualcuno di cui possano servirsi come collaboratore in cosa di tanta importanza, poichè essi, fra tante e così gravi altre occupazioni, per forza di circostanze non potranno facilmente attendervi di persona. Cosa ottima a questo fine sarebbe che nel Consiglio Diocesano di Arte Sacra vi fosse qualcuno competentissimo nella musica sacra e nel canto che potesse con solerzia vigilare su ciò che si fa in diocesi, che informasse l'Ordinario di quanto si è fatto e di quanto si deve fare, ricevesse le sue prescrizioni e disposizioni e ne curasse l'osservanza. E se in qualche Diocesi esiste qualcuna di quelle Associazioni che sono state sapientemente fondate per coltivare la musica sacra, e che sono state molto lodate e raccomandate dai Sommi Pontefici, l'Ordinario nella sua prudenza potrà giovarsi anche di quelle nell'adempimento del suo ufficio.

DELEGATO
DIOCESANO
PER LA
MUSICA SACRA

PIE
ASSOCIAZIONI

41. — Tali pie Associazioni, le quali, fondate per istruire il popolo nella musica sacra o per coltivare più profondamente quest'arte, possono molto contribuire con la diffusione delle idee e con l'esempio all'incremento del canto sacro, voi, Venerabili Fratelli, sostenetele e promuovetele col vostro appoggio, in modo che esse fioriscano di vigorosa vita, abbiano ottimi e idonei maestri e in tutta la diocesi diano diligentemente sviluppo alla conoscenza, all'amore e alla pratica della musica sacra e dei canti religiosi, con la debita obbedienza alle leggi della Chiesa e con assoluta sommissione a Noi stessi.

ISTRUZIONE
MUSICALE
DEL POPOLO

* * *

42. — Tutto questo, mossi da sollecitudine paterna, abbiamo voluto trattare alquanto più diffusamente, nella piena fiducia che voi, Venerabili Fratelli, rivolgerete con zelo tutta la vostra cura pastorale a questo compito di natura sacra, che in maniera così segnalata contribuisce alla celebrazione più degna e più decorosa del culto divino. Speriamo, poi, che tutti coloro i quali nella Chiesa sotto la vostra guida hanno nelle loro mani la direzione di quanto concerne la musica, da questa Nostra Lettera Enciclica trarranno incitamento a promuovere con rinnovato ardore e rinnovato impegno tale insigne apostolato generosamente, alacramente, instancabilmente. Così, come auspichiamo, avverrà che questa nobi-

IMPORTANZA
DELL' APO-
STOLATO
DELLA MUSICA
SACRA

*tis splendore adducta excolatur et in dies perficiatur; atque adeo pro sua parte feliciter efficiat ut Ecclesiae filii firmiore fide, spe vigentiore, flagrantiore caritate Deo Uni et Trino in sacris aedibus debitas tribuant laudes, dignis modis suavibusque concentibus expressas, immo ut etiam extra sacri templi saepta in familiis christianis et in christianorum coetibus illud ad effectum deducat, quod iam S. Cyprianus praeclare monet Donatum: « Sonet psalmos convivium sobrium: et ut tibi tenax memoria est, vox canora, adgredere hoc munus ex more: magis carissimos pascis, si sit nobis spiritalis auditio, prolectet aures religiosa mulcedo ».*²⁸

43 - *Interea vero uberiorum laetiorumque fructuum spe freti, quos ex hortationibus hisce Nostris orituros esse confidimus, gratiae voluntatis Nostrae testem et caelestium donorum auspicem, Vobis, Venerabiles Fratres, singulis universis, itemque gregi unicuique vestrum concredito, iis nominatim qui votis Nostris obsequentes musicae sacrae promovendae dant operam, Apostolicam Benedictionem effusa caritate impertimus.*

Datum Romae, apud Sanctum Petrum, die XXV mensis Decembris, in festo Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, anno MDCCCCLV, Pontificatus Nostri septimo decimo.

PIUS PP. XII

²⁸ S. Cypriani Epist. ad Donatum (Epistula 1, n. XVI); P. L., 4, 227.

lissima arte tanto apprezzata in ogni epoca della Chiesa, anche ai nostri giorni, ricondotta ai genuini splendori di santità e di bellezza, sia coltivata e sempre più perfezionata; e pertanto col suo contributo produrrà questo felice effetto che i figli della Chiesa con fede più ferma, con speranza più viva, con carità più ardente, rendano nelle chiese a Dio Uno e Trino il dovuto omaggio di lodi, espresse in forme degne e con soavi armonie; anzi anche fuori degli edifici sacri, nelle famiglie e nei convegni cristiani, si avvererà quello che S. Cipriano egregiamente raccomanda a Donato: « Risuoni di salmi il sobrio banchetto: e se hai tenace memoria e voce canora, assumiti questo officio secondo l'invalsa consuetudine: offri maggior nutrimento alle persone più care, se da parte nostra si ascoltano cose spirituali, se una religiosa dolcezza diletta l'indito ». ²⁸

43. — Frattanto animati dalla speranza di risultati sempre più ricchi e lieti che Ci attendiamo da queste Nostre esortazioni, in attestato della Nostra affettuosa riconoscenza e in auspicio di doni celesti impartiamo con effusione d'animo la Benedizione Apostolica a ciascuno di voi, Venerabili Fratelli, ai fedeli a voi affidati, e in modo particolare a coloro che, assecondando i Nostri voti, si adoprano a dare incremento alla musica sacra.

Dato a Roma presso San Pietro, il 25 dicembre, festa del Natale di Nostro Signore Gesù Cristo, dell'anno 1955, decimo settimo del Nostro Pontificato.

PIO PP. XII

LETTERA ENCICLICA
" *MUSICAE SACRAE DISCIPLINA* ,"
CIRCA L'ORDINAMENTO DELLA MUSICA SACRA

COMMENTO

LETTERA ENCICLICA

“MUSICAE SACRAE DISCIPLINA”

CIRCA L'ORDINAMENTO DELLA MUSICA SACRA

*Gli articoli di commento sono disposti
— benchè non rigidamente —
secondo l'ordine delle parti
e dei capoversi dell'Enciclica.*

ASPETTI GENERALI DELLA MUSICA SACRA

(CAPOVERSI 1-2)

- 98 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 97 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 96 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 95 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 94 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 93 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 92 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 91 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 90 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 89 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 88 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 87 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 86 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 85 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 84 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 83 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 82 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 81 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 80 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 79 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 78 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 77 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 76 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 75 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 74 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 73 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 72 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 71 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 70 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 69 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 68 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 67 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 66 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 65 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 64 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 63 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 62 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 61 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 60 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 59 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 58 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 57 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 56 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 55 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 54 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 53 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 52 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 51 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 50 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 49 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 48 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 47 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 46 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 45 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 44 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 43 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 42 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 41 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 40 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 39 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 38 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 37 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 36 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 35 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 34 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 33 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 32 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 31 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 30 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 29 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 28 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 27 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 26 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 25 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 24 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 23 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 22 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 21 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 20 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 19 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 18 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 17 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 16 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 15 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 14 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 13 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 12 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 11 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 10 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 9 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 8 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 7 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 6 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 5 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 4 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 3 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 2 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO
- 1 LA MUSICA SACRA DOPO DIVINO

I

L'arte e l'architettura monumentale alla vigilia del 1700. Si era alla vigilia dell'anno 1700: l'Europa era in pieno splendore. L'arte e l'architettura monumentale alla vigilia del 1700. Si era alla vigilia dell'anno 1700: l'Europa era in pieno splendore. L'arte e l'architettura monumentale alla vigilia del 1700. Si era alla vigilia dell'anno 1700: l'Europa era in pieno splendore.

- pag. 49 VISIONE UNIVERSALE DELLA MUSICA SACRA
Card. GAETANO CICOGNANI, Prefetto della S. Congregazione
dei Riti, Protettore dell'A.I.S.C.
- 59 TEOLOGIA DELLA MUSICA SACRA
BENVENUTO MATTEUCCI
- 68 LA MUSICA DONO DIVINO
Mons. VINCENZO GILLA GREMIGNI, Vescovo di Novara
- 73 LA DIGNITA' E LA FINALITA' DELLA MUSICA SACRA
Mons. ALFONSO M. DE SANCTIS, Vescovo di Todì
- 78 LA MUSICA SACRA SPLENDORE DEL CULTO DIVINO
Mons. MAURIZIO RASPINI, Vescovo di Oppido Mamertina
- 86 LA MUSICA SACRA PER UNA VITA SPIRITUALE PIU'
INTENSA
Mons. CORRADO URSI, Vescovo di Nardò
- 91 LA MUSICA SACRA COME ESPRESSIONE CONCRETA E
COMPLETA DELLA CARITAS CRISTIANA
BENVENUTO MATTEUCCI

VISIONE UNIVERSALE DELLA MUSICA SACRA

Card. GAETANO CICOGNANI

Prefetto della S. Congregazione dei Riti

Protettore dell'A.I.S.C.

« Sex libros de musica scripsi... quomodo a corporibus et spiritualibus, sed mutabilibus numeris perveniatur ad immutabiles numeros, qui iam sunt in ipsa immutabili veritate ».

(S. AUGUSTINUS, *Retract. Lib. I, c. 11*)

L'anno 1749 sedeva sulla Cattedra di Pietro il Pontefice Benedetto XIV, a noi, della Sacra Congregazione dei Riti, particolarmente caro poichè, oltre ad avere esercitato per lunghi anni il delicatissimo ufficio di Promotore della fede, lasciò tra le molte opere giuridiche quella delle cause di Beatificazione e Canonizzazione dei Servi di Dio, opera classica, che da oltre due secoli serve di guida in materia di tanta trascendenza qual'è quella dei Santi e per cui Benedetto XIV viene abitualmente chiamato con venerazione ed affetto il « Maestro ».

Si era alla vigilia dell'Anno Santo 1750: ricomposta in virtù del Trattato di Aquisgrana la pace dopo gli sconvolgimenti bellici della successione austriaca, era da sperare un grande concorso di pellegrini a Roma e copiosi frutti di penitenza e di pietà.

Spinto dal desiderio che la Città Eterna sappia accogliere i pellegrini accorrenti d'ogni parte, Benedetto XIV rivolge ai Vescovi delle Diocesi dello Stato Pontificio un fervido appello, con cui li esorta, come si conviene quando si vogliono rendere degnamente gli onori di casa, a mettere in bell'ordine le chiese e a curare in modo particolare la musica sacra, affinchè i pellegrini non abbiano a trovare motivi di penosa sorpresa per canti disdicevoli al Tempio santo di Dio.

Di qui l'origine dell'Enciclica « *Annus qui* », in cui il Sommo Pontefice mette in ampio rilievo l'importanza della musica sacra, ne delinea la storia, ne espone l'influsso salutare sulle anime ed afferma, sopra tutto, la necessità che essa sia spoglia di quanto possa sapere di profano e ancor più di teatrale: « nihil profanum, nihil mundanum, nihil theatrale resonet ».

La lettura dell'Enciclica è piena di interesse per le questioni storiche che richiama, per le discussioni di teologi e di Abati che riferisce, per la vivacità descrittiva di abusi inveterati e diffusi, per i suggerimenti e le norme date con paterna insistenza e con autorità suprema. Dal documento pontificio si vede quanto profondo fosse il male, poichè il Pontefice non si limita ad alcune esortazioni, ma svolge un vero e proprio trattato di musica sacra (1).

Perchè — si dirà — tanta preoccupazione e sollecitudine per la musica sacra in quella Roma che anche in questo campo fu Maestra, che seppe rivestire le sue cerimonie con l'austera tonalità del canto gregoriano e che accolse, favorì e sancì le geniali composizioni di Pier Luigi da Palestrina, contrapposte alla impudente arte pagana d'allora? Alla diffusione della grandiosa arte polifonica prestarono il loro zelante contributo fulgide stelle della santità come Carlo Borromeo e Filippo Neri, Cardinali dottissimi come il Bellarmino e il Sirleto, compositori sensibilissimi come lo spagnuolo Tommaso Ludovico da Vittoria, i fratelli Anerio, i due frati Conventuali Costanzo Porta e Tommaso Ludovico Grossi.

E i decreti del Concilio Tridentino? Si dirà.

Purtroppo come suole accadere con la natura umana e come suole succedere anche con la migliore legislazione, *sensim sine sensu*, si erano prodotte deviazioni e smarrimenti che, visti a distanza, si direbbero inconcepibili. Alla severità e genialità della musica del secolo XVI succede, purtroppo, una musica decadente, riflesso, del resto, della decadenza che nel secolo XVII si produsse negli altri campi, e particolarmente in quello letterario e artistico. La musica sacra, pertanto, l'ancella più preziosa della Liturgia,

(1) BENEDETTO XIV, Lettera Enciclica « *Annus qui* » n. 7: « *Ut autem ordine procedamus, primum verba faciemus de iis quae in ecclesia canenda sunt; deinde de modo ac ratione qua cantus institui debet, denique de instrumentis musicis Ecclesiarum propriis, quibus in sacris templis cani debet.* »

chiamata a condurre le anime a Dio, da Dio le distoglie e le distrae; quei canti « avocant, evertunt, alienant ». Il Pontefice cita a tale proposito una forte apostrofe del Drexellius contro i musici di quel tempo. « Con vostra pace vi dirò, o musici, che oggi nelle chiese domina un nuovo genere di musica, fatto più per balli che per il tempio. Cerchiamo l'artificiosità e perdiamo il gusto della preghiera e del canto: " Artificium quaerimus et perdimus priscum precandi ac cantandi studium. Curiositati consulimus, sed revera negligimus pietatem ": vogliamo suscitare la curiosità, ma uccidiamo la pietà al punto che si va ad una commedia vera e propria. E qui una scenetta assai divertente: " in qua cantores velut actores sunt, quorum modo unus prodit, modo duo, modo simul prodeunt omnes et modulatis vocibus colloquuntur, mox iterum unus triumphat..." il tenore, che dà il tono di petto, mentre gli altri sommessamente lo seguono: " coeteris brevi secuturis » (2).

Le cerimonie sacre per la modalità e mondanità dei canti si trasformano in rappresentazioni teatrali: perfino quelle della Settimana Santa, prescritta dalla Chiesa perchè i fedeli meditino sui misteri della passione e morte di Nostro Signore e facciano penitenza, perfino tali cerimonie, così gravi e imponenti, erano divenute motivo di riunioni addirittura scandalose, sì che in diversi luoghi dovettero essere proibite. Lo smarrimento e il diminuito senso della vera natura della musica e delle cerimonie sacre era tale che delle chiese esenti osarono ricorrere alla Santa Sede contro la proibizione emanata da un Vescovo. Il Pontefice a cui fu inviato il ricorso era il Papa S. Pio V, il grande restauratore e riordinatore della Liturgia secondo le norme date dal Concilio di Trento. Il Santo Pontefice lo rigettò, e deplorò la « *humanarum mentium et carnalium hominum caecitatem* », dichiarando che tutti, senza eccezione, dovevano ubbidire alle disposizioni vescovili (3). Non è forse successo qualche cosa di simile in tempi recentissimi, proprio in occasione della Settimana Santa convertita in stagione lirica?

Quali furono i risultati dell'Enciclica « *Annus qui* » nelle cerimonie di quell'Anno Santo e quali le riforme ottenute?

L'Anno Santo 1750 venne celebrato con grande pietà e con

(2) *Ibidem*, n. 9.

(3) *Ibidem*, n. 13.

concorso straordinario di pellegrini. Il Papa Benedetto XIV, naturalmente non si limitò, per prepararlo, a quell'Enciclica, che possiamo considerare come l'introduzione, ma ad essa seguirono altre, illustrando ai fedeli lo scopo del Santo Giubileo. Vennero indette Missioni, grandi processioni di penitenza. Degno di memoria per vigore oratorio e l'ardente sollecitudine fu l'invito che Benedetto XIV diresse ai fedeli del mondo intero, affinché accorressero a Roma per purificarsi nel lavacro salutare della grazia. Le manifestazioni di fervida pietà, di cui fu testimone Roma, inondarono di profonda soddisfazione l'animo del Papa.

Non ostante le lotte religiose che avevano diviso l'Europa nei secoli precedenti e non ostante le pretese dei governi di volersi immischiare negli affari della Chiesa e dirigerli, la cristianità dimostrò, con l'abbondante affluenza dei pellegrini e il fervore delle preghiere e delle penitenze, che la fede non si era affatto spenta.

Volendo, tuttavia, limitarci alla musica sacra, non sapremmo dire con precisione quale fosse l'influsso della « *Annus qui* » sui canti che vennero eseguiti nelle cerimonie dell'Anno Santo. Le cronache del tempo sono piuttosto parche e generiche; non vi erano allora giornali che con competenza critica dessero delle relazioni dettagliate al riguardo. E' da ritenere, tuttavia, che almeno i Maestri di Cappella delle grandi Basiliche abbiano avuto cura di tenere presenti le norme e le indicazioni date dal Pontefice, non solo in ossequio all'Autorità suprema, ma anche per riguardo verso le folle dei pellegrini oranti. Si deve, però, rilevare che i frutti, se ve ne furono, non continuarono. Infatti, appena venticinque anni dopo la « *Annus qui* » l'Abate Gerbert si lamenta dello stato in cui si trovava la musica sacra « *quotidie magis magisque luxuriam, ac insolescens discrimen jam omne musicae sacrae a profana sustulit* ». Sempre più fastosa ed insolente, senza differenza alcuna, da quella profana. Ed avendo chiesto lo stesso Abate delle informazioni in proposito al Maestro Santarelli, questi gli risponde: « Ma e che posso io mai dirle su di un tale argomento che Ella non sappia? V. P. è stata qui tra noi, non sono molti anni... Ora si sta come allora, seppure non si sta peggio » (4).

(4) GERBERT M., *De Cantu et Musica Sacra II*, 355.

Si continuava, pertanto, a considerare il tempio come un teatro, si andava al tempio come ad un teatro, si scriveva per il tempio come per un teatro. Notissimo il giudizio dato dal Padre Martini sullo *Stabat Mater* del Pergolesi. Le parole erano quelle risonanti commozione e dolore per le pene di Maria ai piedi della Croce; ma musicate nello stesso modo con cui il grande musicista aveva musicato l'opera buffa « La serva padrona ». Non si potrebbe dire altrettanto dello *Stabat Mater*, ancor più celebre, di Rossini? Chi non ricorda la graziosissima cavatina dei versetti: « Quae moerebat et dolebat pia Mater... »? L'uno e l'altro *Stabat Mater* sono spesso con molto buon gusto, inclusi nei programmi di concerti dati in teatri, e riscuotono sempre caldi applausi, perchè quelle liriche melodie dilettono tanto l'udito e distraggono lo spirito. Ma suonano stridente contraddizione quando riecheggiano nel Tempio santo di Dio, ivi meditando i dolori della Vergine sotto la Croce.

* * *

Quali le cause di tali storture e addirittura aberrazioni? Il Santarelli le vede nell'ignoranza dei musicisti che spesso si lasciano guidare dal loro capriccio e, pertanto, ci danno una musica che fa solo grande rumore, insultando allo stesso tempo l'orecchio e il retto giudizio degli ascoltatori. Altra ragione — continua il Santarelli — è il loro fanatismo e smanioso desiderio di novità, e — aggiungerei noi — di eccentricità, per mancanza di vera ispirazione. Non vi è, poi, dubbio che un motivo, per altro generale, che avvolge tutti, musicisti e fedeli, sono le lusinghe carezzevoli di questa sirena che è la musica, la quale rapisce facilmente l'animo, e a cui siamo disposti a perdonare molte colpe, anche se gravissime, pur di sentire il nostro spirito trasportato nelle volute dei suoi rapimenti. E' qui la radice del male; a questa radice si deve andare e colpirla con mano sicura, se vogliamo avere un'arte veramente sacra. Fu l'opera decisa e luminosa di S. Pio X.

Non vorrei che si pensasse che l'Autorità della Chiesa abbia accolto, fino alla riforma di S. Pio X, le deviazioni e la decadenza della musica sacra senza reazione alcuna. Un'ampia documentazione sta a dimostrare il contrario. Riferendoci all'immediato predecessore di S. Pio X, vediamo con quanto plauso vennero accolte le iniziative per la riforma della musica sacra, quanto incoraggiati

i nuovi centri e le nuove scuole dirette a purificare la musica sacra, paternamente benedetti i Congressi e gli uomini che li promuovevano.

Le lodi e gli incoraggiamenti di Leone XIII costituirono l'adeguata preparazione alla Riforma di S. Pio X, il cui scopo non fu che questo: far conoscere la missione della musica sacra, rompere senza indugi le tradizioni riprovevoli e vigilare perchè le norme date non restassero lettera morta.

La missione della musica sacra? Condurre le anime al Signore, farle salire di girone in girone per la montagna del Purgatorio, su verso il Cielo. E' la concezione dantesca: in ogni girone si ode il canto di un angelo e quel cantico solleva il Poeta sempre più in alto, sempre più verso Dio. Ma perchè l'arte possa adempiere alla sua missione è necessario che sia arte vera, che sia santa, che l'autore senta e viva in questa santità. Allora l'ispirazione artistica non solo varrà a suscitare sempre più in ogni spirito singolo il senso del divino, ma assurgerà a missione universale di fede e di bene.

Non poche furono le polemiche che causò il celeberrimo « Motu Proprio » di S. Pio X e le Istruzioni date per la sua osservanza, nè poche le critiche; si mossero, anzi, opposizioni, ora aperte, ora più o meno celate, ma l'opera si svolse e si affermò. Nè costituirono le nuove orientazioni un semplice richiamo o una ripetizione pedante dell'antico; molto meno un freno di aspirazioni nobili e costringimento di ispirazioni artistiche. Furono certamente un richiamo alle bellezze dell'antico per meglio illuminare la missione della musica sacra, e nello stesso tempo restaurarne la dignità e il decoro. Si ebbe un fiorire d'iniziative e di scuole di musica, un lavoro copioso e proficuo di metodi e di maestri: tra essi basterà ricordare Lorenzo Perosi, che pochi mesi or sono il Signore chiamava nei cieli della sua gloria a gustare nella loro assenza le armonie di cui, con la potenza del suo genio, ci fece percepire un riflesso terreno (5).

(5) Sulla sua tomba è stato inciso il seguente distico:

*« Aemulus in terris fuerat qui laude modorum
Nunc superis consors additur ille choris ».*

Esso fu dettato, con genialità e con gusto umanista, da Mons. A. Tondini.

Di girone in girone su, per la montagna del Purgatorio, al suono di canti sacri, per poi nel Paradiso continuare con il Poeta di stella in stella fino alla visione beatifica di Dio. Nella revisione generale che S. Agostino fece delle sue opere, ci dice di avere scritto sei libri sulla musica per dimostrare come dalle note materiali e spirituali, ma mutevoli, si possa giungere alle note immutabili che risuonano nella immutabile verità di Dio, sì che « invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur » (*Retractationes*, L. I°, c. 11). Le parole di S. Agostino dalla missione della musica ci elevano a considerarla nella sua essenza e nella sua universalità, riflesso com'è della bellezza infinita di Dio e strumento di lode e gloria al Creatore. L'Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* » del Pontefice gloriosamente regnante colloca la missione della musica sacra nel Corpo mistico di Cristo e l'addita quale mezzo e fine della visione beatifica.

« L'ordinamento della musica sacra — dichiara Pio XII — ci è stato sempre sommamente a cuore; ci è pertanto sembrato opportuno riprenderne una ordinata trattazione ed insieme illustrare alquanto più diffusamente molte questioni sorte e discusse in questi ultimi decenni, affinché quest'arte nobilissima sempre più contribuisca a rendere più splendida la celebrazione del culto divino e a dare più efficace impulso alla vita spirituale dei fedeli » (6). Il Papa infatti ci farà conoscere nell'ampio Documento le questioni che riguardano la musica sacra, la studierà nelle sue forme e nei suoi generi, darà norme per la sua retta applicazione, farà sentire la sua voce esortatrice. Ma ciò che prevalentemente l'Augusto Pontefice ha messo in rilievo è la sua essenza teologica. Ha, infatti, esaminata la questione dell'ispirazione artistica e della libertà che si deve lasciare all'artista nel quadro dell'arte stessa in generale, e perciò « alla luce del supremo principio del fine ultimo, regola sacra e inviolabile di ogni uomo e di ogni azione umana » (7).

A tal proposito il Sommo Pontefice ha indicato le relazioni dell'uomo con il Creatore, relazioni essenziali e indispensabili, per cui « l'uomo e tutte le sue azioni devono manifestare, a lode e

(6) Pio XII, Lettera Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* », c. 1.

(7) *Ib.*, c. 10.

gloria del Creatore, l'infinita perfezione di Dio e devono imitarla per quanto è possibile » (8). Conformità al divino archetipo che importa l'orientamento « in questa direzione di tutte le facoltà sia dell'animo che del corpo, ordinandole rettamente tra loro e debitamente piegandole verso il conseguimento del fine » (9). Pertanto « anche l'arte e le opere artistiche devono essere giudicate in base alla loro conformità ed armonia con il fine ultimo dell'uomo » (10). E' questa la visione della musica considerata di fronte all'universo, considerata nell'uomo chiamato a regnare nell'universo e nell'uomo che piega la fronte innanzi al Signore.

Risuonano in questa superba visione teologica e universale i versi del ricordato Divin Poeta, rapito innanzi alla bellezza estasiante della musica « che fece me a me uscir di mente » sempre che tale musica abbia « li occhi alle superne rote » (11).

Perciò il Santo Padre, insistendo sui vincoli ancor più stretti che a Dio uniscono l'arte religiosa, ha ammonito: « l'artista che non professa le verità della fede o che è lontano da Dio con il suo animo e con la sua condotta, in nessuna maniera deve occuparsi di arte religiosa; egli infatti non possiede quell'occhio interiore che gli permette di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e dal suo culto » (12).

(8) *Ib.*, c. 10.

(9) *Ib.*, c. 10.

(10) *Ib.*, c. 10.

(11) Siamo nella valletta dei principi negligenti: è l'ora della preghiera della sera:

Te lucis ante sì devotamente

le uscio di bocca e con sì dolci note

che fece me a me uscir di mente;

e l'altre poi dolcemente e devote

seguitar lei per tutto l'inno intero,

avendo li occhi alle superne rote.

Purg. VIII, 13-18

Qui abbiamo indicate quali debbano essere le qualità della musica sacra, e quale la sua ispirazione e quali i salutari effetti.

(12) Pio XII, « *Musicae sacrae disciplina* », c. 11.

L'Enciclica afferma poi la superiorità della musica sacra sulle altre arti belle perchè a Dio più vicina e più fervorosamente innalza la mente a Dio. « E infatti in questo consiste la dignità e la sublime finalità della musica sacra... essa apporta decoro e ornamento alle voci sia del sacerdote offerente sia del popolo cristiano che loda il Sommo Iddio; innalza i cuori dei fedeli a Dio per una sua intrinseca forza e virtù; rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana onde tutti possano lodare e supplicare Dio Uno e Trino con più slancio, intensità ed efficacia » (13). Da tutti, in qualunque parte, da tutti e nello stesso modo, da tutti e con lo stesso ritmo, da tutti e con gli stessi frutti, da tutti perchè tutti si perfezionino e vivano la vita divina. Di qui la vera, autentica universalità della musica sacra: un medesimo pensiero, una medesima aspirazione, una medesima voce, un medesimo risultato.

* * *

E' notissima la frase di S. Agostino: « è proprio di chi ama cantare ». Il canto non è solo l'effetto dell'amore, ma è mezzo per accrescere viepiù l'amore. S. Gregorio Magno, che fu anche gran maestro di mistica, proclamava ai suoi monaci: « E' volontà del Signore che la tua vita sia un salmo ». Un salmo?... « Sì, risponderà S. Ambrogio, poichè il salmo è la benedizione del popolo, la lode di Dio, l'elogio delle genti, l'applauso di tutti, il linguaggio generale, la voce della Chiesa, la canora confessione di fede, la piena devozione all'autorità, la gioia della libertà, il grido di giocondità, l'eco della letizia » (14).

S. Agostino, che nel canto aveva esaltato l'espressione più gioconda dell'amore, proclama, con queste fervide esortazioni, la universalità della musica, la quale, manifestazione com'è di lode al Creatore, non può non riecheggiare in tutte le creature: « Ambulate in via cum omnibus gentibus: ambulate in via cum omnibus populis, o filii pacis! Filii unice Catholicae: ambulate in via:

(13) *Ib.*, c. 14.

(14) S. AMBROSIIUS, *Enarrationes in Ps. I*, n. 49.

cantate ambulantes. Faciunt hoc viatores ad solamen laboris... Cantate amatoria Patriae vestrae: meno vetera: via nova; viator novus, canticum novum » (15).

Allo spirito del genio d'Ipbona si profilava l'universalità di tutte le genti, che nella unità del *Corpus mysticum Christi*, formanti l'unum ovile con l'unus Pastor, trasforma il mondo creato nel coro universale di Cristo al Padre: « Chorus est consensus cantantium. Si in choro cantamus concorditer cantemus. Chorus Christi jam totus mundus est. Chorus ab Oriente in Occidentem consonat » (16).

E perchè nel coro vi sia consonanza di voci nelle voci, e perchè quando si canta si canti concordemente, e perchè il coro di Cristo involga il mondo intero, e perchè questo coro risuoni dall'Oriente all'Occidente, fu scritta ed emanata la « *Musicae sacrae disciplina* » altra sublime testimonianza delle paterne sollecitudini del Sommo Pontefice Pio XII per la Chiesa di Cristo, e altro solenne documento che costituirà il *codice* venerato della musica sacra.

(15) S. AUGUSTINUS, *Enarrationes in Ps.* 66, n. 6.

(16) S. AUGUSTINUS, *Enarrationes in Ps.* 149, n. 7.

TEOLOGIA DELLA MUSICA SACRA

BENVENUTO MATTEUCCI

Il termine « *teologia* » non deve sorprendere parlando di musica sacra. San Cirillo di Gerusalemme l'usò, se non erriamo, per primo quando, accennando al « grido » del Sanctus nel culto cristiano, affermava nella liturgia della Chiesa un canto reso efficace dallo Spirito di santità (*Catech. myst.* 5, 6). Ed *elementi fondamentali per una teologia della musica sacra riscontriamo nella stessa Enciclica*: l'origine divina, il costante uso culturale e il mistico senso liturgico basato su testimonianze bibliche, patristiche e sopra documenti del Magistero ecclesiastico. « Fra i molti e grandi doni di natura, leggiamo, dei quali Dio, in cui è armonia di perfetta concordia e somma coerenza, ha arricchito l'uomo, creato " a sua immagine e somiglianza ", deve annoverarsi la musica, la quale, insieme con le altre arti liberali contribuisce al gaudio spirituale e al diletto dell'animo ».

Dono dunque di Dio — « armonia di perfetta concordia e somma coerenza » — è la musica sacra, riflesso estetico nell'uomo della « esemplare » Vita divina trinitaria; dopo e partecipazione analogica dell'armonia intima dell'Essere trascendente che l'artista credente, nella sua esperienza musicale intesa come vocazione responsabile e non come eccentrica disponibilità, capta nell'ordine storico della creazione e della redenzione ed esprime, servendosi dei suoni, pensando al Verbo; e raccogliendo nel canto le sue voci disperse nell'universo esteriore (il cosmo) e nell'universo interiore (l'uomo) quasi invisibile ma sensibile scala verso l'assoluta armonia.

Israele ben comprese questo valore religioso della musica

in inni di vittoria (*Ex.* 15, 1-20), cantando davanti al Signore « con strumenti di legno lavorato, cetre, lire, timpani, sistri e cembali » (*2 Sam.* 6, 5; *1 Paral.* 23, 5; 25, 2-31). E quando lo Spirito Santo, armonia d'amore della vita trinitaria, scende nella sua Chiesa « salmi ed inni e canti spirituali » nascono sotto il suo impulso (*Eph.* 5, 18 ss; *Col.* 3, 16; *1 Cor.* 14, 26). Il canto sacro fa parte integrante della vita teologica, spirituale, liturgica della Chiesa: « si leggono le Scritture, si cantano salmi, si tiene la catechesi » (Tertulliano, *De anima*, c. 9; P.L. II, 701; e *Apol.* 39; P.L. I, 540. Cfr. Plinio, *Epist.* X, 96, 7).

Sorge così dall'uso dei salmi e degli inni, sempre più perfezionati e rinnovati in nuove forme e in nuovi generi melodici specialmente a Roma, la musica sacra, alla quale San Gregorio Magno dette « un saggio ordinamento, secondo la tradizione, radunando con cura quanto era stato tramandato e provvedendo con opportune leggi e norme per assicurarne la purezza e l'integrità »: musica sacra « in servizio del culto divino », che rientra nel finalismo della creazione e della redenzione « diretta a promuovere la lode a Dio e la sua gloria... ad aiutare potentemente i feleli nell'innalzare piamente la loro mente al Signore, agendo per mezzo delle sue manifestazioni sui sensi della vita e dell'udito ».

* * *

Nella Chiesa si opera una consacrazione della vocazione artistica e delle qualità musicali e i suoni vengono, per così dire, assunti — realtà positiva della creazione — e resi strumento, oseremmo aggiungere, « sacramentale » della vivificante presenza dello Spirito suggeritore ed ordinatore. L'Enciclica insiste sull'originalità del senso nativo, storico, pratico del termine « sacro » legiferando sulla difesa dei valori musicali nell'ordine di natura e di grazia, e condannando la singolarità di un liberismo « specioso », « estraneo », « istinto cieco nell'azione e regolato solo dall'arbitrio o da una certa sete di novità ». Il musicista sacro non solo deve, come ogni altro artista, « manifestare, a lode e gloria del Creatore, l'infinita perfezione di Dio ed imitarla per quanto è possibile... conformarsi al divino archetipo ed orientare in questa direzione tutte le facoltà dell'anima e del corpo... e quindi espri-

mere l'infinita bellezza di Dio, di cui l'arte è riverbero »; ma possedere « quell'occhio interiore che gli permetta di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e del suo culto ».

In un certo senso, per l'intima connessione della Verità divina che diviene vita e canto, *la musica sacra fa parte del «sensus fidei»*: « L'artista che ha fede profonda e tiene una condotta degna di un cristiano, agendo sotto l'impulso dell'amore di Dio e mettendo le sue doti a servizio della religione, per mezzo dei colori, delle linee e dell'armonia dei suoi farà ogni sforzo per esprimere la sua fede e la sua pietà con tanta perizia, venustà e soavità, che questo sacro esercizio dell'arte costituirà per lui un atto di culto e di religione, e stimolerà grandemente il popolo a professare la fede e a coltivare la pietà ».

* * *

L'arte musicale sacra ha perciò una sua funzione missionaria, mistica, cristocentrica e insieme ecclesiale « per il contributo non piccolo... ad un più efficace svolgimento del ministero apostolico... Per mezzo delle sue bellissime armonie e della sua magnificenza essa apporta decoro ed ornamento alle voci sia del sacerdote offerente sia del popolo cristiano, che loda il Sommo Dio, eleva i cuori dei fedeli a Dio per una sua intrinseca virtù, rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana, perché Dio Uno e Trino da tutti possa essere lodato e invocato con più intensità ed efficacia... accresce l'onore che la Chiesa porge a Dio in unione con Cristo suo Capo; e aumenta altresì il frutto che i fedeli, stimolati dai sacri concerti, percepiscono dalla sacra liturgia e sogliono manifestare con una condotta di vita degnamente cristiana ».

* * *

Il musicista sacro, cosciente interprete della sua vocazione, partecipa nel suo ordine estetico in qualche modo al sacerdozio « quanto più da vicino la sua azione riguarda l'atto supremo del culto cristiano, cioè il sacrificio eucaristico dell'altare ». Nell'agape nasce, si forma e si sviluppa la Chiesa. In queste adunanze eucaristiche si alza la voce del ministro, e risuona la sua parola. Eucarestia e predicazione si completano. La dottrina nuova che si annunzia è rivelazione del sacrificio che si consuma. Sacerdote e

fedeli esprimono nel canto la gioia della redenzione, divenendo il tempio insieme scuola d'amore e di musicale letizia. « Cantare amantis est », osservava Sant'Agostino; e parlando dei canti « eseguiti con voce limpida e appropriate modulazioni » aggiungeva: « Sento che le nostre anime assurgono nella fiamma della pietà con un ardore ed una devozione maggiore per quelle sante parole, quando sono accompagnate dal canto, e tutti i diversi sentimenti del nostro spirito trovano nel canto una loro propria modulazione, che li risveglia in forza di non so quale occulto, intimo rapporto » (*Confess. Lib. X, c. 33: P.L. XXXII, 799 s.*).

* * *

L'Enciclica afferma il valore e l'efficacia teologico-liturgica della musica sacra: « Essa nulla può compiere di più alto e di più sublime dell'ufficio di accompagnare con la soavità dei suoni la voce del sacerdote che offre la vittima divina, di rispondere gioiosamente alle sue domande insieme al popolo che assiste al sacrificio e di rendere più splendido con la sua arte tutto lo svolgimento del rito sacro. Alla dignità di questo eccelso servizio si avvicinano poi gli uffici che la stessa musica sacra compie quando accompagna ed abbellisce le altre cerimonie liturgiche, e in primo luogo la recita del Breviario in coro ».

La musica « dottrina ed arte del bene modulare, monito di grandi cose, concessa dalla divina liberalità *anche* ai mortali dotati di anima razionale » (Agostino, *Epist. 161, De origine animae hominis, 1, 2: P.L. XXXIII, 725*) ha dunque un suo chiaro e definito nesso teologico-liturgico. L'avverbio « anche » del santo vescovo di Ippona non è pleonastico, ci introduce e ci invita ad ulteriori riflessioni teologiche dei rapporti della musica sacra con la liturgia. Se la musica sacra è espressione della vita intima della Chiesa, alla Chiesa appartengono, insieme ai fedeli in terra, anche gli angeli e i santi nel cielo. Abbiamo citato come il Sanctus degli angeli venga designato nelle liturgie antiche come una lode mistica, una « theologia ». *La teologia-conoscenza di Dio diviene teologia-lode di Dio* perchè il più alto degli esseri creati, l'angelo, non esiste se non per la lode di Dio e tutto si effonde nella glorificazione del Signore.

L'intima relazione della perenne musica angelica nel cielo

glorificante Dio Uno e Trino, la visibile presenza degli angeli dalla nascita alla resurrezione e alla ascensione del Verbo di Dio fatto carne e quella invisibile nella Chiesa, che continua il Mistero della Incarnazione in modo particolare nel sacrificio della Messa, nel canto liturgico ecclesiastico è testimoniata con rari e ricchi riferimenti patristici e bibliografici da Erick Peterson nel suo aureo libretto *Il libro degli angeli* (Roma, 1946: *Das Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung der heiligen Engel im Kultus*. MCMXXXV, bei Jacob Hegner in Leipzig), e non staremo a ripeterne le conclusioni. Osserviamo solo con Peterson che la musica sacra non deriva da una natura autosufficiente e chiusa a se stessa, nè pone la sua radice in una religione mistica della natura; ma nasce da un essere umano credente e vivente per il Cristo nella Chiesa il quale partecipa ed esprime la lode che il mondo corporeo e spirituale, l'universo intero, nell'uomo e per l'uomo, santificati dalla grazia redentrice, rendono al loro Salvatore e Glorificatore.

* * *

Il canto sacro del culto divino è fede, è speranza, è carità che lo Spirito Santo sollecita e trasforma musicalmente in ringraziamento, « eucaristia », alla maniera degli angeli (cfr. Apocalisse, 4, 2 ss.). La corrispondenza mistica del canto dei fedeli con quello degli angeli è espressa ancora dallo stesso movimento melodico, nel fluire delle note e dei suoni, nell'effondersi di là dai limiti, quasi in un abbandono oltre i segni comuni che l'espressione poetica medesima non permette, verso l'ineffabile, nel mondo degli angeli che sono un eterno canto, perchè puri spiriti. *La musica sacra esprime infatti l'ascensione dell'essere umano verso Dio*, un uscire dell'uomo da se stesso, dalla sua vita cosmica, individuale e sociale; un innalzarsi oltre i confini dei sensi e le angustie della carne. La successione graduale dei suoni melodici sembra accorciare le distanze tra cielo e terra, sì che il fedele militante nel tempo par accomunarsi agli angeli e agli arcangeli e ai santi, e approdare alle rive della Chiesa trionfante.

Dalle intimità dell'anima credente sale il canto, anelito di purezza e ansia di spirituali trasformazioni, e risuona con le sfere celesti ripetendo il « gaudium » del « Verbum quod caro factum est », a significare sensibilmente l'elevazione operata dal Verbo di Dio

incarnato, oltre i limiti di tutta la creazione, nell'umanità assunta e glorificata. La musica sacra tenta questa meravigliosa ascesa verso l'illimitato esprimendo in accenti sonori l'inesprimibile ossequio attraverso le parole. « Impredicabile è Iddio, osserva ancora Sant'Agostino, intraducibile e pure impossibile a tacersi. Lo canterai senza costrizione di sillabe e il cuore godrà, libero dall'impaccio delle parole ». Una vittoria quasi sullo spazio, un cavalcare del tempo negli istanti della sua successione, e spazio e tempo purificati ed ampliati con una penetrazione dolce e persistente che fa della musica sacra un « dono », una anticipata se pur inadeguata partecipazione alle melodie della liturgia angelica, un sentimento incomparabile della felicità celeste.

San Tommaso affermava che il *musico dice l'inesprimibile del filosofo e del teologo*. Una intuizione indefinita ma sensibile permette una istintiva percezione di analogie subordinate di ciò che è sostanza di vita spirituale, presta segreti passaggi sotterranei nel sentimento cristiano, le scale cromatiche modulando le più varie e le più diverse tonalità della creazione santificata dalla gioia creaturale che la musica sacra rivela nelle sue espressioni più autentiche. Conoscenza crepuscolare, potremmo chiamarla: oscura e saporosa esperienza dell'ineffabile al quale l'uomo aspira col peso alato delle sue esigenze assolute ed eterne. Dove queste esigenze sono eminentemente spirituali come nei monaci il canto che si eleva è canto di uomini che si sono innalzati in tutta la loro esistenza al di sopra dell'ordine naturale e, vivendo « sicut angeli Dei », « ad una voce » essi cantano e senza strumenti. Il popolo invece canta con voci naturali nell'ordine naturale delle cose col canto polifonico artistico e strumentale (Peterson, *op. cit.*, 44), espressione di una civitas e di una cultura.

* * *

Da queste premesse, che noi abbiamo dedotto dall'Enciclica, si comprende come si possa parlare di una teologia della musica. Per brevità esporremo i principi essenziali, e precisamente il *valore ontologico-teologico* e il *valore mistico-ecclesiale della musica sacra*. La musica quale accordo di suoni, come la poesia è accordo di parole e di immagini, riflette infatti nelle sue armonie il governo di Dio nel mondo, ci avverte di un universo spi-

rituale che è in noi, esprime la nostra ultratemporale destinazione, pur documentando le diverse variazioni delle forme di cultura in un determinato spazio e in un tempo ben definito. Espressione della natura umana individuale e sociale «sapit hominem»: appartiene alla storia; quale riflesso estetico della esemplare Armonia trinitaria «sapit Deum»: è anelito, ansia d'eternità. Nella storia è voce di una coscienza e volto di un'epoca, cioè delle persone e della società; per l'eternità è verità che si esprime musicalmente, e in questo senso attinge la teologia quale incarnazione melodica e rivelazione di una armonica bellezza creaturale, umana e divina. «Se volete sapere se un paese è ben governato ed ha buoni costumi, ascoltate la sua musica», affermava lo stesso Confucio. Pitagora diceva la musica «somma sapienza», Socrate «suprema filosofia» e Platone chiamava il filosofo «filocalo» e musicista. Nelle catacombe Cristo è rassomigliato ad Orfeo, e «summus musicus» è definito nel medioevo.

«Il mistero della creazione, scrive giustamente Theodor Haecker, annotando questo valore trascendente e teologico, si manifesta già alle origini nei primi strumenti primitivi che l'uomo ha creato, perchè essi sono stati creati secondo una idea; esso presuppone lo spirito, quella infinita gigantesca dilatazione dell'Essere di cui ogni realtà è dotata e presuppone una immagine secondo la quale l'uomo crea. Ma l'uomo crea da una materia *data* e crea secondo una idea che egli ha preso dal mondo che è *dato* e non da uno spirito in sé e per sé dotato di idee primitive. La coscienza della propria essenziale impotenza assoluta a creare dal Nulla, non defrauda l'uomo del suo potere creativo entro il creato e il dato, ma lo preserva dalla follia di essere un creatore "come Dio"... L'artista entra in comunicazione col regno della Bellezza, la quale è una proprietà dell'Essere... La musica (forma della forma per così dire) è sempre stata considerata come la vetta suprema dell'arte. Anche la massima creazione del Creatore stesso, termina nell'*alleluia* della creatura libera... La musica può essere e deve essere considerata come la vetta suprema dell'arte, perchè in essa ogni qualsiasi resistenza che la materia oppone alla pura forma viene "attraverso il suono" superata... Appunto perchè la musica è immediata e può superare mediante il suono tutti gli ostacoli ed è estremamente semplice (essa parte da pochi elementi) nelle combinazioni dei suoi ordini, essa è la su-

prema vetta dell'arte e può anche mostrare in modo chiarissimo i limiti di tutte le arti, dell'arte dell'uomo. Ma essa non sostituisce nè può sostituirsi minimamente a ciò che l'uomo deve fare *veramente* nel superamento degli ostacoli nella vita della grazia sostanziale. Questo baratro non si riempie neppure con la bellezza di una melodia di Mozart. Sotto questo aspetto ogni bellezza naturale creata dall'uomo è solo bella apparenza e appartiene al mondo caduco... Esiste una musica magica che è assolutamente l'opposto di quella santa... I tempi dell'apostasia saranno caratterizzati non soltanto dalla mancanza di profondità e di moderazione della loro arte, ma anche dalla preferenza nella musica per il magico... Un individuo "dotato" (prima condizione soggettiva) trova un "dono" fuori di se stesso, trova un datore creante, scopre un creatore dato e posto più in alto che possa creare dal nulla e a sua similitudine crei nel mondo eterno delle forme. A propria immagine, giacchè l'uomo crea la propria arte a propria immagine e somiglianza' (*Schönheit, ein Versuch*, München, 1953: trad. ital. *Della Bellezza*, Milano, 1955, pp. 98, 106 ss.).

* * *

In questo rapporto soggettivo ed oggettivo verso una eterna ed originaria Armonia creatrice, che permette una concorde corallità di suoni dalla molteplicità verso l'unità e supera barriere invalicabili per altre arti umane, consiste il più essenziale valore ontologico-teologico della musica.

Nell'ordine storico dell'artista cristiano che è reale unione di naturale e soprannaturale, di creato e di increato, di umano e di divino, cioè nel piano della Redenzione operata dal Cristo, il musicista sacro soffrendo e agendo nella partecipazione del regno della grazia, della « Charitas », attingerà espressioni, ad altri impossibili, avendo occhi per vedere e orecchi per ascoltare, e supererà e trascenderà motivi strettamente naturali, razziali, nazionali, individuali raggiungendo una cattolicità incomparabile che l'Eros crocifisso e resuscitato e lo Spirito d'amore susciteranno in lui per una collaborazione teandrica nella quale l'artista sarà con-creatore, con-rivelatore, con-redentore col Verbo sia pure in una estetica cooperazione. Santa Ildegarda nel *Liber divinorum operum simplicis hominis* (p. I, visio IV) scrive: « Et quare dicitur Verbum?

Quia cum sonante voce omnes creaturas suscitavit, et eas ad se vocavit. Nam quod Deus in verbo dictavit, hoc Verbum sonando Jussit, et quod Verbum Jussit, hoc Deus in verbo dictavit ».

* * *

Passiamo così a delineare l'altro *valore teologico* che abbiamo chiamato *mistico-ecclesiale*. Intendiamo quell'*intima partecipazione del musico sacro alla realtà della fede e della grazia che gli offre la possibilità di comunicare, in maniera indicibile, emozioni, commozioni, tenerezze e gioie della vita soprannaturale*. La musica sacra, nelle sue più genuine manifestazioni, partecipa infatti un sentimento di maestà e insieme di venerazione ai dogmi della fede ora esprimendo l'onnipotente forza creatrice del Signore ora aderendo spiritualmente alla arcana, dolce e commossa rivelazione dei misteri del Cristo fanciullo a Betlemme, agonizzante sul Calvario, trionfante nella sua resurrezione da morte e nella sua ascensione al cielo. Senza parole la musica sacra confida la gioia della natività divina, le pene della passione, la maestà della glorificazione; ci avvia alla speranza della morte quale introduzione all'eternità, ci dischiude al conforto della comunione dei santi.

Varietà di armonie sembrano rivelarci segreti itinerari attraverso i quali Dio ci viene incontro. Il canto sacro par assumere un potere ascendente di attrazione, che non è vago sentimento magico o illusorio incantesimo, ma senso del ritorno e di quietante riposo, quasi a scoprire nel tempo, espresso nella sua purezza, il fluire dell'eterno, cioè l'impulso simultaneo e successivo di un richiamo sovratemporale in una successione cronologica e logica insieme di là dal tempo e dallo spazio, in un movimento fatto di slancio e di elevazioni nei quali tonalità di timbro, di colori, di pittura, di poesia e soprattutto di architettura s'incontrano e si fondono in una gotica canora cattedrale di suoni. Il fedele che ascolta sembra salire per invisibile scala e attraverso meravigliose leggi musicali sino alla misteriosa intimità di uno sposalizio mistico, alle sorgenti stesse della santità. « Tutti quelli che hanno dimora in Te, cantano e danzano », è scritto nei *Salmi* (LXXXV, 17), e l'agiografia parla di gemiti e canti propri dei mistici nei momenti d'estatica contemplazione. *La musica sacra accompagna parole e gesti rituali, vivente movimento armonico in funzione e si-*

gnificato catarsico; e trasfigurando le esperienze umane più interiori e profonde non esprimibili in parole o figure o forme, diviene esultanza del cuore e della mente intorno alle cose eterne. Sentimenti, affetti, amorosi sensi, atteggiamenti etici lirici e tragici, di dolore e di gioia assumono accenti musicali nei quali l'arte sacra opera uno slancio ascetico che si risolve in distensione e riposo dello spirito. Emozioni, passioni, affanni, ricevono così lenimento e redenzione. Quel senso medicinale che gli antichi pitagorici avevano intravisto nella musica considerandola « cura delle passioni e degli umori » e rasserenante terapeutica psicologica, si attua in ordine e in una esperienza umanamente e religiosamente più profonda e più alta. Dolore e amore, le due realtà fondamentali della vita, vengono così trasfigurati nella musica sacra in una unione che li congiunge insieme: amore che soffre e sofferenza che ama in quella grazia liberatrice che tutto converte nel « gaudium » che il vocabolario mistico chiama « delectatio » (S. Agostino), « exultatio » (San Tommaso), « sentiri et experiri Deo » (cfr. G. Manacorda, *Lineamenti di una estetica del trascendente*, Milano, 1947, pp. 106 ss., 170 ss.).

* * *

Noi crediamo che questi elementi, brevemente tratteggiati e dedotti dalle testimonianze bibliche, patristiche e magisteriali della Enciclica, più ampiamente sviluppati e coordinati sistematicamente, valgano una valida sintesi di quella metafisica estetica religiosa che abbiamo chiamato teologia della musica sacra, come del resto potrà rilevarsi in altra parte del volume nel saggio sulla musica sacra come espressione concreta e completa della « Charitas » cristiana.

LA MUSICA DONO DIVINO

Mons. VINCENZO GILLA GREMIGNI

Vescovo di Novara

Il Santo Padre nella Lettera Enciclica « *Musicae Sacrae disciplina* » ha sapientemente riportato la musica alla sua vera perenne sorgente: Dio creatore. Egli nota infatti: « Fra i molti e grandi doni di natura dei quali Dio, in cui è armonia di perfetta concordia e somma coerenza, ha arricchito l'uomo, creato a sua "immagine e somiglianza", deve annoverarsi la musica, la quale, insieme con le altre arti liberali contribuisce al gaudium spirituale e al diletto dell'animo. A ragione così scrive di essa Agostino: " La musica, cioè la dottrina e l'arte del ben modulare, a monito di grandi cose è stata concessa dalla divina liberalità anche ai mortali dotati di anima razionale " ».

Il misurato ma preciso accenno non è senza perchè, se si considerano soprattutto la superficialità dell'uomo moderno e la sua pretesa autosufficienza, che lo portano a usufruire e godere dei doni della creazione, quasi gli appartenessero di diritto, senza mai elevare la mente e il cuore riconoscenti al divin Donatore.

Naturalmente e abitualmente in possesso di mirabili doni, egli pensa di esserne l'assoluto signore, mentre non è che il semplice usufruttuario e, come tale, destinato inesorabilmente a renderne conto a Chi glieli ha dati. Anche della musica... E se chi fa o si occupa di musica ci pensasse, quanti orrori in meno!

Comunque, chi è cristiano riconosce nella musica — liturgica e non liturgica — uno stupendo dono di Dio, e ne deduce, come legittima conseguenza, che dei doni di Dio non possiamo né dobbiamo servirci contro il volere di Lui.

Il Santo Padre tocca questo concetto, quando prende posizione contro quanti pretendono una libertà dell'arte così assoluta da do-

versi affermare che non sia lecito sottoporla a leggi e norme estranee all'arte stessa, siano queste morali o religiose. E l'argomentazione del Papa a questo punto è mirabile: « L'uomo dice ordine al suo fine ultimo — che è Dio — in forza di una legge assoluta e necessaria, fondata sull'infinita perfezione della natura divina, in maniera così piena e perfetta che neppure Dio potrebbe esimere qualcuno dall'osservarla. Con questa legge eterna e immutabile viene stabilito che l'uomo e tutte le sue azioni devono manifestare, a lode e gloria del Creatore, l'infinita perfezione di Dio e imitarla per quanto è possibile... Pertanto anche l'arte e le opere artistiche devono essere giudicate in base alla loro conformità con il fine ultimo dell'uomo; e l'arte certamente è da annoverarsi fra le più nobili manifestazioni dell'ingegno umano, perchè riguarda il modo di esprimere con opere umane l'infinita bellezza di Dio, di cui essa è quasi il riverbero ».

La musica — che è la più spirituale delle arti belle — rientra di pieno diritto tra quelle nobili manifestazioni dell'ingegno umano, che, più di ogni altra, debbono riportare l'uomo alla fonte di ogni bene e di ogni dono: Dio.

• • •

Sant'Agostino aveva concepito nel suo vasto intelletto un'opera di grande portata dal titolo « *Disciplinarum libri* », nella quale avrebbe voluto trattare a fondo le sette arti liberali. Purtroppo non ebbe tempo che di imbastire gli abbozzi della Retorica e della Dialettica e di due parti della Grammatica. Fortunatamente condusse avanti il trattato « *De Musica* », di cui però compì soltanto i primi sei libri, sul *ritmo*.

Egli chiama la musica « scienza del ben modulare », avendo tuttavia l'avvertenza di dare all'avverbio non solo un significato estetico ma soprattutto un valore *etico*. La musica usa il tempo, come la pittura la luce. O tempo o luce, Agostino non cessa di cercare Dio. E come Pitagora si serviva del numero, cioè del ritmo, per far della cosmologia un sistema mistico, così per Agostino il numero è una tra le tante occasioni per cercare e trovare Dio, attraverso le cose corporee, rese incorporee e spirituali dalla divinità stessa.

In modo particolare il sesto libro del *De Musica* è un vero inno a Dio, poichè l'Autore vi dà ragione di tutta l'arte, toccando i concetti fondamentali di anima, di Dio, di cosmo, di ordine. In

ultima analisi, Agostino vuol dimostrare che il numero che governa le leggi musicali, governa pure il cosmo, perchè di creazione divina.

Le estreme parole del « Curato di Campagna » del Bernanos: « Tout est grâce », potrebbero essere ugualmente espresse con quest'altra frase: « Tutto è dono ». Anche la musica è uno dei più preziosi doni di Dio, soprattutto per la purezza del godimento spirituale che può dare all'uomo, strappandolo così dalle bassezze della materia e, attraverso un complesso meraviglioso di armonie e di sentimenti, elevandolo esultante, grato, adorante, sino al sublime Trono dell'Altissimo.

Trovo anche nelle « Confessioni » (1) un tratto rivelatore. Il Santo va indagando come Dio abbia fatto il cielo e la terra, e si chiede: « Ma donde sarebbe venuta l'esistenza a tutte queste cose, se non le avessi fatte Tu? ». E aggiunge: « Tu hai fatto all'artefice il corpo, tu l'anima, reggitrice delle membra, tu la materia ond'egli fa qualche cosa, tu l'ingegno con cui concepisce il fantasma artistico e vede dentro di sè che cosa debba operare fuori di sè... Tutte codeste cose ti lodano come loro comune Creatore ».

E a me sorride tanto il pensiero di semi infiniti, sparsi da Dio nel mondo, soprattutto nel mondo delle anime. Come si svolgano, Lui solo lo sa. Ma sono meraviglie, sono le Sue Maraviglie.



San Tommaso d'Aquino sfiora il tema nella *Secunda Secundae* (2), quando si chiede se si debbano usare i canti nel lodare Dio.

Risponde affermativamente, con un semplice ragionamento. È giusto servirci di ciò che in qualche modo aiuta il cuore dell'uomo ad amare Dio; ora le diverse melodie dei suoni possono in tal senso disporre l'animo dell'uomo, quindi salutarmente sono esse usate nelle lodi divine a « provocare » l'animo umano, nella sua infermità, alla devozione. Non è un mistero che tutto il creato sia disposto da Dio per la sua gloria, in quanto Egli non può creare che per se stesso « propter semetipsum »; quindi l'uso del suono e del canto in genere e in specie nella sacra liturgia non è che una affermazione del diritto di Dio sul mondo e, soprattutto, sul mondo dell'arte, che è il più sublime, sul mondo dei suoni, che è il più spirituale.

(1) *Le Confessioni*, lib. XI, c. 5, pagg. 434-435, ediz. S.E.I., Torino.

(2) *Ila Ilae*, q. 91, a. 2.

Il Santo Padre nella stessa stupenda Enciclica nota opportunamente, sotto questo rispetto, come la Musica sacra « per una sua intrinseca virtù, rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana, perchè Dio uno e trino da tutti possa essere lodato e invocato con più intensità ed efficacia ».

Mi soccorre, a questo punto, un alato pensiero di Ilario di Poitiers, che conferma i nostri ragionamenti. Egli prende l'ispirazione da quello che è lo strumento sacro per eccellenza, l'organo, il quale sembra quasi voglia confondere attraverso i suoi suoni le più riposte armonie del cuore e della mente dell'uomo con la divina infinita armonia, in un'unità che non è che il ritorno dell'umile rigagnolo alla inesauribile fonte. E scrive: *Organa autem Scriptura esse significat humana corpora, quorum honestis motibus et concinentibus operationibus quae Deo placita sunt psallimus*, cioè, la Scrittura asserisce essere « organi » anche i corpi umani, e noi con la giustezza dei loro movimenti e l'armonia delle loro operazioni, cantiamo le melodie che piacciono al Signore. (1).

Siamo dunque noi tutti uno stupendo « organon », un meraviglioso strumento di musica, creature come siamo del Signore, per lodarlo, glorificarlo, adorarlo. Il dono si fa più stupendo: dal dono al Donatore.

• • •

L'arte — e la musica in modo particolarissimo — non è che una espressione umana di bellezza e Dio solo è la bellezza increata. È dunque questa bellezza che penetra l'uomo e ne fa l'artista. Il filosofo Hello nota giustamente: « Nella creazione artistica, nel preciso ammirabile istante nel quale esprime la bellezza ch'egli pensa, l'artista si sente penetrato da una luce invisibile, luce calda e vivificante, che gli dà la parola » e — aggiungo io — come la parola, la nota, il ritmo, la melodia, il canto.

E osserva ancora che « l'arte è una ascensione. La sua legge è d'innalzarsi. Spinta dalla sua natura verso il tempo eterno delle cose, essa tende verso l'ideale. Il suo occhio penetra nelle cose per scrutare ciò che c'è in esse d'essenziale. Indaga da qual parte esse si aggancino alla verità, e precisamente sotto questo aspetto le osserva. L'arte è il ricordo della presenza universale di Dio ». (2)

(1) *Tract. in Ps.* 136, 2.

(2) Cfr. ERNEST HELLO, *L'homme*, Perrin, Paris, 1928, pagg. 284 e 367.

Questa profonda osservazione riguarda anche la musica, che è quasi eco della mirabile armonia che regge l'universo. Nessuna musica è di essa più stupendamente grande, piena, forte e soave, al tempo stesso. Dio solo potrebbe renderla. Il genio ne capta così, per illustrazione di Lui, qualche briciola: e sono i nostri capolavori.

Ecco una visione del mondo musicale della natura, di un ampio e sconosciuto cosmo, con intuizione primitiva, tolta dal libro Tschuang-tsi, come la trovo nella «Treccani»: — Tu hai forse udito i suoni d'organo degli uomini, ma non ancora quelli della terra. Tu hai forse udito i suoni della terra, ma non ancora quelli del cielo. La grande natura spinge fuori il suo fiato ed ecco il vento. Adesso non soffia, ma quando soffia tutti i pertugi ne risuonano violentemente. Tu non hai ancora udito questo muggio? I precipizi scoscesi fra le foreste del monte, le cavità ed i buchi degli alberi secolari sono come nasi, bocche, orecchi, anelli, mortai. Il vento bisbiglia, frulla, brontola, afferma, chiama, si lamenta, minaccia, romba. Si leva in principio stridente, acuto, e suoni anelanti, trafelati lo seguono. E quando va dolcemente c'è leggiera armonia e quando scoppia in tempesta c'è forte armonia. Ma allorchè esso si placa, tutte le aperture, tutti i buchi rimangono vuoti. Non hai mai veduto, allora, come tutto trema leggiero? (1).

• • •

Non potrei chiudere meglio queste "divagazioni" che con un mirabile pensiero del meditativo Padre Faber, in quanto mi sembra riassume il vero canto della creazione, il vero inno degli infiniti doni di Dio all'uomo, che per logica deduzione debbono tornare a Lui, arricchiti dal povero dono del nostro amore.

«Così come l'uccellino stanco si abbatte sul ramo sul quale si riposa, la creazione trova in Dio il luogo del suo riposo... Tutto è riposo dentro, fuori e intorno a questo impero dell'eterna pace... Così l'amore è la vita della creazione, dall'origine sino alla consumazione». (2)

Perchè l'amore è il massimo dono di Dio, che è Amore. E la musica non è che una sua piccola ancella.

(1) Vol. XXIV, pag. 127 c. 1.

(2) *Oeuvres du P. Faber*, Tome deuxième, Téqui, Paris, pag. 101.

LA DIGNITA' E LA FINALITA' DELLA MUSICA SACRA

Mons. ALFONSO M. DE SANCTIS
Vescovo di Todi, Presidente dei
Congressi Eucaristici Nazionali

Sembrò ardita una volta questa frase di non so quale filosofo: « *la reale presenza del Sommo Pontefice su tutti i punti del mondo cristiano* ». Ma adesso è proprio così: grazie ai moderni mezzi di diffusione e alla meravigliosa attività di Pio XII, oggi il Papa è veramente da per tutto, guarda tutto, è informato di tutto, parla di tutto... e da ogni parte si guarda a Lui.

Pio XII ha fatto del Suo petto una *bibliotheca Christi*: recentemente ha arricchito questa preziosa biblioteca, che è patrimonio della Chiesa, di un nuovo documento di altissimo valore: l'Enciclica « *Musicae Sacrae Disciplina* ».

Dopo aver ricordato subito che l'ordinamento della musica sacra è stato sempre sommamente a cuore della Chiesa, il Pontefice fa Sue le note parole di Sant'Agostino che la musica è un gran beneficio da Dio concesso agli uomini per insegnar grandi cose. Quali?

Dio è una melodia eterna: gli scambi amorosi delle tre persone della Santissima Trinità formano un'armonia continua nella distinzione delle loro auguste relazioni.

Dio governa tutto con armonia: ogni armonia nei suoni, nei colori, nelle forme, nelle proporzioni è un'eco — per quanto debole — delle melodie magnifiche che si nascondono in Lui. Tutti i secoli si succedono dinanzi a Dio come un concerto che ci solleverebbe in estasi, se potessimo ascoltarlo.

Ma vuole la liturgia che le anime nostre trovino nella musica diletto e utilità.

«In ciò consiste la dignità e l'eccelsa finalità della musica sacra, che cioè per mezzo delle sue bellissime armonie e della sua magnificenza apporta decoro e ornamento alle voci sia del sacerdote offerente sia del popolo cristiano che loda il sommo Dio...». (Enciclica).

Di tutte le arti — è stato detto giustamente — quella che va più diritta al cuore per svegliarvi e accendere il sentimento di Dio è la *musica* perchè facile, universale, indipendente quasi dalle leggi della riflessione.

Dinanzi al Mistero noi siamo tutti bambini, e la musica specialmente ce lo fa sentire.

Presso la Culla o la Croce, all'altare del Sacrificio non si ragiona ma si canta.

La preghiera, rivestita di note musicali, sulle ali della meditazione, va a trovare Dio nella più stupenda e più dolce delle sue rivelazioni, nel suo Verbo incarnato, Cristo Gesù.

E chi sa che per la via di queste musiche sacre Egli non entrerà in qualche anima, a porte chiuse, per recarvi la pace che non può dare il mondo?

«Da qui si comprende facilmente come la dignità e l'importanza della musica sacra sia tanto più grande, quanto più da vicino la sua azione riguarda il lato supremo del culto cristiano, cioè il Sacrificio eucaristico dell'altare». (Enciclica).

Qui soprattutto più severi gli ammonimenti, più minute le prescrizioni della Chiesa circa il canto e il suono intimamente congiunti con l'espressione più alta della liturgia.

«Tale musica deve possedere le qualità proprie della liturgia, in primo luogo la santità e la bontà della forma; onde per sé si raggiunge un'altra caratteristica, la universalità».

E Pio XII ribadisce quel che sapientemente ordinava S. Pio X nel suo «*Motu Proprio*».

Canto gregoriano al posto d'onore; la polifonia sacra i cui canti risplendono per tale purezza d'arte e tale ricchezza di melodie, da essere del tutto degni di accompagnare e quasi rendere più perspicui i riti della Chiesa.

Poi potrà favorirsi e accogliersi nell'uso religioso tutto ciò che

l'ingegno umano ha creato di buono e di bello, purchè restino salve le leggi liturgiche.

A questo punto l'Enciclica papale parla dell'organo e degli altri strumenti musicali, e addita nell'organo lo strumento cui è aperto in primo luogo l'adito al tempio, perchè è il più adatto ai canti sacri e alle cerimonie della Chiesa.

Con l'organo l'anima si raccoglie, geme con esso, erompe in voci di gioia o di dolore, prende con esso accenti supplichevoli; con esso si slancia nelle sfere celesti dove sembra perdersi con un sospiro che lascia la terra.

L'anima cristiana ha in sè una sorgente di musica nascosta: va perfettamente d'accordo con l'organo per divenire essa stessa una sinfonia vivente: *symphonialis est anima*.

L'organo è tutta un'orchestra e ne raccoglie, ne filtra — si direbbe — la parte più pura. Di qui tutto un trasparente simbolismo.

La stessa parola *organo* — scrive il grande Dottore S. Ilario — vuole significare il nostro corpo: « *Organa autem Scriptura esse significat humana corpora* ».

Ma noi non siamo soltanto un corpo *organizzato*, siamo un'anima intelligente e libera; siamo un'anima battezzata che, per il Battesimo, è adottivamente resa divina: strumento umano-divino il nostro corpo, domicilio dell'anima, può trarre tesori di armonia, di cui nessun altro strumento è capace: *quae Deo placita sunt psallimus* (in Ps. 136).

Non è puerile nè stentato l'accostamento all'organo della unione nella famiglia e nella società.

L'accordo dei suoni — osserva S. Agostino — ci fa pensare e intravedere nella sua armonica varietà, l'unione di quelle società dove regna la pace: *diversorum sonorum rationabilis moderatusque concentus concordia varietate compactam bene ordinatae civitatis insinuat unitatem* (*De Civit. Dei* 1. 17 c. 14).

« I Papi hanno il genio dell'unità ». L'unità è uno degli attributi di Dio, quasi la firma delle sue opere; deve perciò essere tale nella più grande delle sue opere: la Chiesa. La liturgia e il canto sacro sono fattori energici dell'unità delle menti e dei cuori.

« Assistano — dunque — i fedeli al Santo Sacrificio non tanto come spettatori muti ed inerti, ma, accompagnando l'azione sacra con la mente e con la voce, uniscano la propria devozione con le preghiere del Sacerdote... » (Enciclica).

Su questo punto parole davvero armoniose ha scritto S. Ambrogio: « vincolo di unità vedere tutto un popolo che forma un sol coro musicale! Le corde della cetra sono differenti, ma unica è la sinfonia: *disparēs citharāe nervi sūt, sed una symphonia*. (In Ps.).

Per questo i canti della Chiesa convengono a tutti: l'Apostolo che ha proibito alle donne di parlare in Chiesa non ha proibito loro di cantare ».

E Pio XII nell'Enciclica, dopo aver raccomandato le *Scholae Cantorum* e i *Pueri Cantores*, riferendosi a Decreti già emanati dalla S. Congregazione dei Riti concede che « un gruppo di uomini e di donne o fanciulle in luogo a ciò destinato, posto fuori della balaustra, possa cantare i testi liturgici della Messa solenne, purchè gli uomini siano del tutto separati dalle donne e fanciulli e sia evitato ogni inconveniente, onerata in ciò la coscienza degli Ordinari ».

Gran sollievo questa parola del Papa reca ai Vescovi, i quali, soprattutto in piccole parrocchie di campagna erano spesso costretti a dover *benignamente interpretare la legge*.

Nei secoli passati il popolo che seppe costruire le sue magnifiche cattedrali, si compiaceva di unire la sua voce alla voce del Clero e delle *Scholae Cantorum*... Per troppo tempo è poi rimasto muto e indifferente.

Ma oggi è lieta constatazione che, riaccendendo nel suo petto sempre più viva la fiamma della fede, il popolo riprende parte attiva ai Sacri Misteri, va riacquistando anche la sua voce liturgica.

Dobbiamo esserne grati al Pastore Angelico, al Papa delle Encicliche « *Mediator Dei* » e « *Musicae Sacrae disciplina* ».

E ora — non so perché — io mi vedo in S. Pietro al solennissimo rito di un Pontificale del Papa.

Già è stata eseguita la melodia gregoriana dell'Offertorio, quando giunge un canto lieve di voci che s'intrecciano invitanti

alla preghiera: *oremus pro Pontifice nostro Pio...* Su questo nome si alternano due cori, per erompere in un coro pienissimo, quasi slancio di amore: *oremus, oremus.*

La folla immensa si sente unita al canto che implora lunga e prospera vita al Padre comune: *Dominus conservet Eum, et vivificet Eum et beatum faciat Eum in terra!*

Poi, come se al nostro spirito si presentasse il quadro della Chiesa perseguitata dai suoi nemici, ecco un concitato susseguirsi di voci: l'una incalza l'altra imitandosi vicendevolmente nello stesso disegno ritmico: *et non tradat Eum in animam inimicorum Ejus...* fino al « fortissimo » *non tradat Eum.*

Il cuore trema... ma poi gli occhi s'imperlano alla ripresa dell'invito che sale con dolcezza per smorzarsi infine nella più fiduciosa preghiera: *oremus pro Pontifice nostro Pio!*

Chi ha prodotto in noi questa mistica commozione? Chi ci fa sentire di voler tanto bene al Papa?

La Liturgia della Chiesa. Il canto di tante soavissime voci raccolte nell'ispirato mottetto di Don Lorenzo Perosi.

LA MUSICA SACRA SPLENDORE DEL CULTO DIVINO

Mons. MAURIZIO RASPINI
Vescovo di Oppido Mamertina

*Beatus vir qui...
in lege Domini voluntas eius.*
(Ps. 1)

Tutti i Cecilianiani del mondo, mentre intonano con gioia un solenne « *Benedicamus Domino* » per l'Augusta Enciclica « *Musicae Sacrae disciplina* », si propongono ora un tema di riflessione, per cogliere, *quam primum*, il frutto più auspicato di essa: « *che questa nobile e ragguardevole arte — la Musica Sacra — giovi sempre più allo splendore del culto divino* ».

Teniamo presenti due dati di fatto di somma importanza:

1) Il Santo Padre si rivolge direttamente alla Chiesa Docente, « *ai Venerabili Fratelli: Patriarchi, Primati, Arcivescovi e Vescovi* », perchè le « *norme saggiamente fissate da S. Pio X... siano di nuovo confermate ed inculcate... in guisa che la nobile arte della Musica Sacra, adattata alle presenti condizioni, ed in certo qual modo arricchita, sempre più risponda al suo alto fine* ».

La Chiesa discente non esiti ad accordarsi ai tempi, ai modi, alle tonalità del Sommo Maestro e, docile, senta la « *voluptas* » di donare tutta la sua voce e tutta la sua operosità « *per la celebrazione più degna e più splendida del Culto Divino* ».

2) « *Dato a Roma, presso S. Pietro, il 25 dicembre, festa del Natale di Nostro Signore Gesù Cristo, dell'anno 1955, decimo settimo del Nostro Pontificato. Pio Papa XII* ».

Questo è l'atto di nascita della Enciclica: « *Musicae Sacrae disciplina* » in piena consonanza con la « *Voluptas Natalicia* » di tutta la Chiesa, trionfante e militante: « *Hodie in terra canunt Angeli, laetantur Arcangeli; hodie exultant justi, dicentes: Gloria in excelsis Deo* ».

Il *dies natalis* della Nuova Enciclica arrechi il miglior auspicio: il richiamo di tutto il mondo, *cantantibus organis, et Virgine Maria Timpanistria*, alla adorazione del Verbo fatto Carne per noi: « *Christus natus est nobis, venite adoremus!* ». E così, non solo il 25 dicembre, ma ogni giorno; poichè ogni alba canta il rinnovarsi del mistero natalizio.

... et de lege eius meditabitur
die ac nocte.

(Ps. 1)

Lasciando ad altre dita più esperte il tocco sui tasti della prima tastiera: « la Musica Sacra », proviamo, pur timidi e trepidi, a pulsare i tasti della seconda: « splendore del Culto Divino ». Non rare volte i Maestri d'organo qualificano le loro toccate col termine: meditazione; sia così, ora, la nostra riflessione e, perciò, prometiamo la preghiera: « *Repleatur os meum laude tua...* ».

Splendore, in termine scientifico, è il flusso luminoso irradiato dalla unità di superficie irradiante; questa definizione, applicata al nostro tema, può così enunciarsi: il flusso caldo ed illuminante dell'amor di Dio, che si diffonde dalla azione dei Sacri Misteri, in cui Dio, « *voluptas cordium* », unità irradiante, è presente.

Nella visione beatifica — in Paradiso — Iddio visibilmente e direttamente s'irradierà, splendore d'ogni bellezza e d'ogni armonia, sulle anime; nella visione terrena, Iddio manifesta principalmente il suo amore nei luoghi sacri e nelle azioni sacre, che costituiscono il Culto Divino, con l'ausilio delle arti belle, tra cui premezzia, quale « *Ancella della Liturgia* » la Musica Sacra.

Ecco come Sua Santità Pio XII descrive l'apporto di questo splendore della Musica Sacra: « ... per mezzo delle sue bellissime armonie e della sua magnificenza, essa arreca:

1) decoro ed ornamento alle voci, sia del Sacerdote offerente, sia del popolo cristiano, che loda il Sommo Dio;

2) eleva i cuori dei fedeli a Dio per una sua intrinseca virtù;

3) *rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana;*

4) *perchè, con più intensità ed efficacia, Dio Uno e Trino da tutti possa essere lodato ed invocato ».*

Ogni nostro commento, oltre che superfluo, sarebbe un decolorare la bellezza armoniosa dell'augusta Parola.

Meditiamo: la nostra voce, espressa nel canto sacro, diviene *laus plena, decora jubilatio*; s'innalza e si associa ai Cori Angelici; esprime la sua supplica di perdono o di aiuto, di rendimento di grazie o di adorazione, con un tono sì vivo e caldo da assicurare ai « *cuori dei fedeli* » « *una sua intrinseca virtù* » di aprire e godere i tesori di Dio, Uno e Trino; cosicchè tutto ridondi a suo onore e gloria; con quanta maggior possibilità e con quanta miglior qualità sia concesso a creatura umana, vivificata dalla Grazia Divina.

Del culto divino, cioè del complesso pio ed ordinato degli atti sacri con cui onoriamo Iddio (latria); o la Sua Madre Immacolata (iperdulia); o gli Angeli ed i Santi (dulia), sempre, in questi secondi casi, a gloria dell'Altissimo, che in essi, *cum Christo in Coelo regnantibus*, operò ed opera meraviglie e portenti.

Il Culto può essere:

1) *Pubblico o privato*, a seconda che viene esercitato dal sacro ministro in nome della Chiesa e con atti prescritti da essa; o da una persona — fisica o morale — che non sia la Chiesa.

2) *Interno o esterno*, se viene attuato soltanto nella interiore devozione del pensiero, dell'affetto; ovvero ancora più con la partecipazione dei sensi del corpo.

3) *Assoluto o relativo*, se tende ad onorare direttamente Dio, la SS. Vergine, o i Santi; ovvero se l'ossequio è rivolto a loro, mediante reliquie autentiche o immagini, approvate e benedette dalla Chiesa.

4) *Precettivo o volontario*, se ordinato dai Comandamenti di Dio, dai Precetti della Chiesa, generali o particolari; ovvero se solamente esortato e autorizzato da essa.

5) *Dei sacramenti o dei sacramentali*, se il Sacro Rito è connesso con la Celebrazione, Amministrazione dei Sacramenti, che ci santificano *ex opere operato*; ovvero se il sacro rito è espresso da un'altra diversa azione sacra, autorizzata dalla Chiesa per ottenere, *ex opere operantis Ecclesiae*, altri effetti spirituali.

6) *Del tempo di Avvento, Natale, Quaresima, Pasqua, Pentecoste*, seguendo così l'Anno Liturgico:

Regem venturum Dominum, venite adoremus!

Christus natus est nobis, venite adoremus!

Christus passus est pro nobis, venite adoremus!

Surrexit Dominus vere, alleluja!

Jesum Cristum, Regem regum, venite adoremus!

7) *Eucaristico*, dal suo primo, primario e primitivo oggetto, da cui dipendono e derivano, ed a cui fanno capo, tutti gli altri culti; a gloria di Maria SS. (Mariale); in onore dei Santi (Santorale).

Meditiamo: ecco «*l'Ancella della Sacra Liturgia*», la Musica Sacra, che, esprimendosi per mezzo del Musico Sacro, *segue e serve*, sempre con fedele intuizione, il suo dolce sovrano, Gesù; e come lo *precedette* e lo *servì* nel tempo che prefigurava e preannunciava il suo avvento, nell'Antico Testamento; così lo *segue* e lo *serve*, ora e sempre, nelle vicende delle anime, che genera con la sua grazia, che alimenta con le sue carni, che purifica coi suoi dolori, che santifica coi suoi carismi.

La gamma musicale, coi suoi toni maggiori e minori, con altre minuziose sfumature, che gli studiosi delle onde sonore stanno scoprendo, sono a disposizione di questa umile ancella, la Musica Sacra, eco fedele della voce di Dio, della Chiesa e delle anime.

Sono sette note, come le sette varie manifestazioni della Sacra Liturgia, a disposizione del musico sacro, per servire, *corde pleno*, il Culto Divino. Ecco la ragione intima per cui, rimanendo sempre ancella, la Musica Sacra dona: «*decoro ed ornamento alle voci, sia del Sacerdote offerente, sia del popolo cristiano, che loda il Sommo Iddio*».

*Carmina facta sunt mihi statuta tua
in loco peregrinationis meae.*

(Ps. 118)

Come avviene e come si manifesta questo splendore?

E' la risultanza di tre tastiere: una *divina*, il Sacro Mistero; una *umana*, la voce ed il suono; una terza *divino-umana*, l'Ancella, la Musica Sacra, che, possedendo nella mente e nel cuore la visione di Dio, presente nell'azione sacra, sa degnamente esprimere la co-

municazione del suo amore alla creatura, « le leggi del Signore risuonano quali cantici al suo orecchio »; come, di risposta, sa esprimere efficacemente l'affanno o l'ammirazione, la supplica o la riconoscenza della creatura, « nel viaggio del suo pellegrinare, a Dio ».

E quanto più questa Ancella — la Musica Sacra — è capace di intuire il divino e l'umano della Sacra Liturgia, tanto più sarà la splendida armonia illuminata ed illuminante, che circonda il Tabor di ogni Chiesa: l'Altare; donde Iddio presente parla agli uomini per trasfigurarli nella sua grazia, che è vita, gioia, musica dell'anima, così da ripetere con Pietro: « *Praeceptor, bonum est nos hic esse* ». Allora si avverano i frutti del sacro fascino della « Musica Sacra » nel culto divino, già sopra accennati.

Meditiamo: Devotamente leggiamo i libri sacri, specie il Salterio ed il Vangelo, che ricorrono più sovente nei Sacri Riti, per afferrare tutta la musicalità della parola di Dio, come si presenta nella sua semplicità drammatica o nella sua portentosa grandiosità.

Così procuriamoci una conoscenza intima e pia — quasi pregando e meditando — di tutti i testi ufficiali di Sacra Liturgia: il Messale, il Vesperale, il Pontificale, il Rituale.

Questa meditazione personale sia raffinata dallo studio e dall'uso del Canto Gregoriano, prima espressione dell'anima cristiana in comunione col divino; sia perfezionata dal gusto dei classici della Musica Sacra, uomini di fede e di genio; sia arricchita, pur nella osservanza delle leggi liturgiche, da un prudente e saggio uso dei canti popolari, antichi e moderni, toccanti l'anima di tutto il popolo, affinchè lo splendore reso al Culto Divino sia *santo*, cioè degno di Dio; sia artisticamente *sacro*, ossia degno del Tempio del Signore; sia *universale*, abbracciando tutte le potenze e tutte le manifestazioni della creatura di Dio; e non solo nelle « *Chiese, ma anche fuori degli edifici sacri, nelle famiglie, nei convegni cristiani* ».

Su alcuni di questi splendori fermiamo la nostra considerazione.

*A solis ortu usque ad occasum...
laudetur nomen Domini.*

(Ps. 112)

Una riflessione sul Culto Pubblico. Dal levar del sole al suo tramonto si lodi il Signore, poichè tutto è creatura di Dio, e crea-

tura santificata dal Sangue di Gesù Redentore. Perciò ove si trova la creatura di Dio, ivi è Dio che provvede e governa; ove è un'anima redenta dal Figlio dell'Altissimo, ivi prosegue viva e vivificante la passione, morte e risurrezione di Cristo a pro delle Membra stesse del Corpo Mistico: la Chiesa del Signore. Verità e sentimenti che solo lo splendore della musica sacra può esprimere; musica sacra nel senso proprio e pieno della parola: suono e canto a servizio di Dio, a santificazione delle anime nostre.

Quando il direttissimo allontana il pellegrino da Lourdes, un cumulo d'immagini sonore e visive questi porta con sé: la processione alla Grotta con le invocazioni — sono espressioni più cantate che parlate — degli ammalati; il corteo eucaristico del pomeriggio ricco di stendardi e di bandiere, ma ancora più risonante di note armoniose del « *Benedictus* », del « *Lauda Jerusalem Dominum* »; la sfilata serotina al chiarore di mille luci, fiammeggianti di fede, calde di amore, espresse nello splendido corale, che armonizza tutte le favelle del mondo: Ave, Ave, Ave Maria!

Proposte pratiche: come a Lourdes il Pellegrino trova nel suo libretto i canti processionali, sentendoli, li impara e subito si associa al coro con la sua voce di preghiera, così la A.I.S.C. che già ha curato i preziosi fascicoletti delle gare di canto della A.C., pubblici un accurato *Ordinario processionale*, modesto nel formato e nel... prezzo, guida per tutti di preghiere e di canti nelle varie processioni liturgiche, nei convegni, nei congressi eucaristici: sarà un apporto reale a quel « *decoro ed ornamento* » del Culto Divino auspicato nella Sacra Enciclica.

*Laudabo te in populis, Domine;
psallam tibi in nationibus.*

(Ps. 56)

E nel *Campo Sociale* quando entrerà la Musica Sacra? « A Te, o Signore, innalzerò il mio canto fra tutte le genti ». Non coartiamo il fascino della Musica Sacra al percorso ed all'orario delle Solenni Processioni; come il Cuore di Dio attende il tributo di devozione delle sue creature, sempre e dovunque!

Viviamo questo secolo di meccanicismo, che seguì quello del razionalismo; secoli che tentarono di separare lo spirito dalle sue

opere e dalla ragione; ed ecco un ragionare ed un lavorare senza Dio, una vita per nove decimi senza trascendere l'umano, un lavoro di penna o di maglio, tra cui non manca il canto, ma assente e lontano da Dio; e quando questa società, spinta dal bisogno o dalla disperazione, si rifugia nella Casa dello Spirito, il Tempio di Dio, se ancora gusta il fascino della Musica Sacra, non sa più aprire il suo labbro, e perciò rimane spenta la sua mente e gelido il suo cuore; vede lo splendore del Culto Divino, ma rimane fredda spettatrice, anzichè attrice e familiare della Sacra Azione.

Ci attende questo apostolato « *anche fuori degli edifici sacri* » — così Pio XII — « *nelle famiglie e nei convegni cristiani* » si renda « *il dovuto omaggio di lode a Dio Uno e Trino* ».

« *Nelle famiglie* »; nelle Americhe Latine trenta stazioni radio dell'Apostolato della Preghiera potenziano, ogni giorno, la vita spirituale nelle case consacrate al Sacro Cuore di Gesù, con apposite pie trasmissioni, ricche di magnificenza di musica sacra. Auspichiamo dalla Attività Ceciliana un « *Rituale Familiare* » di preci e di canti, affinchè si avveri il versetto del Cantico di Isaia: « O Casa di Dio, esulta e canta, poichè nel tuo cuore sta il Grande, il Santo del Signore ». E si valorizzino anche i Canti Sacri Dialettali; i Calabresi ne hanno dei meravigliosi e per melodia e per espressione.

« *Nei Convegni Cristiani* »; non *restrictive* si intenda la parola del S. Padre, ma grande, universale, come quella di Dio: « *Vox Domini in magnificentia* ».

Nel Medio Evo, nel periodo glorioso della libertà dei Comuni, furono gli operai, gli artigiani, gli artisti delle Corporazioni a far coincidere l'orario del lavoro o del riposo col sacro suono dell'Angelus; furono essi, al richiamo sabbatino della Salve, a costituire « la fratellanza cristiana » degli operai e dei datori di lavoro, che aveva la sua principale manifestazione nel canto sacro.

Ed oggi ancora, nella nostra diletta Calabria, sono le squadre delle colletttrici d'olive che, a seconda dei giorni, innalzano i loro semplici cori, o mesti a Gesù Passionante, o gioiosi a Maria, Regina del Mondo.

« *Un Rituale Sociale* » aspettano le masse dei cristiani per i loro quotidiani convegni di lavoro, di commercio, di studio, di governo. Già il Rituale Romano offre non poche particolari benedizioni di macchine, di officine, di scuole, ma poi la Presenza, la Provvidenza, la Bontà, la Magnificenza d'Iddio sono lasciate al

culto privato, personale; e questa è una mutilazione dei diritti di Dio; più ancora, è una amputazione dei frutti universali della Redenzione, è un ritardare la Regalità di Cristo e della Chiesa, sua Sposa; « Christum universorum Regem, venite adoremus! ».

Sulle onde del vasto e turbinoso mare della convivenza sociale cammina alto e sicuro il Divino Maestro e ci ripete:

« Abbiate fiducia, sono io, non temete ». Montò sulla barca ed il vento cessò (S. Marco VI, 50).

« *Il Rituale Sociale* » con le sue preci, coi suoi canti sacri, che accompagneranno il lavoratore nelle varie fasi della sua fatica, faccia largo a Gesù, donandogli il primo posto nella nave della vita sociale; sarà uno splendore divino che abbaglierà l'Officina, un fascino di note sacre nel ritmo dei motori, ma più ancora nel palpito di quei cuori, che già, nel piccolo cantiere di Nazaret, erano con Lui, per dar gloria al Padre nella santificazione quotidiana del lavoro.

Così, come auspica S. Paolo ai fedeli di Colossi: « La parola di Cristo, con tutti i suoi tesori, abiti in voi; istruitevi ed esortatevi a vicenda con tutta saggezza e cantate a Dio di tutto cuore la vostra preghiera con salmi, inni, e cantici spirituali, *in gratia cantantes in cordibus vestris Deo* » (S. Paolo Col. 3-16).

Cantantes in gratia!

Cantantes in cordibus nostris!

Cantantes Deo!

E' la Musica Sacra splendore del Culto Divino.

LA MUSICA SACRA PER UNA VITA SPIRITUALE PIU' INTENSA

Mons. CORRADO URSI

Vescovo di Nardò

Il Santo Padre ha voluto datare il prezioso documento dal giorno commemorativo del Natale del Signore, quando gli Angeli fecero risuonare nel mondo il canto del Cielo.

In verità, proprio quel Bambino, nato dalla Vergine, era il Canto Eterno. Come la parola esprime, vestendo di suoni, l'idea, come il canto traduce, vestendo di melodia, i sentimenti impetuosi dell'anima, così Gesù, Verbo Incarnato fu, per così dire, espressione in realtà umana dello Splendore Eterno, della Lode Consostanziale del Padre.

Il Suo silenzioso apparire nel mondo fu annunciato dal canto degli Angeli, che destarono nella notte i Pastori e li avviarono ad adorare il Redentore, primizie dell'Umanità che avrebbe cantato a Dio col Cristo e nel Cristo, vinto finalmente il peccato, la lode perfetta e degna ed avrebbe così raggiunta la propria trasfigurazione nel Divino.

Quel « cantico nuovo », cantato dagli Angeli a Betlem, fu sentito dal Salmista (Ps. 47) e risuonò nella vita di Gesù, che fu tutta un cantico di gloria per il Padre « cerco solo la gloria di Colui che mi ha mandato » e « ciò che piace a Lui faccio sempre »; nei suoi discorsi — chi non percepisce l'intrinseca musicalità delle Beatitudini, delle Parabole? —; nelle lodi, che Egli innalzò al Padre nelle notti consacrate alla preghiera; finché raggiunse accenti ed altezze supreme nel Cenacolo, quando fu cantato dal Cristo assieme agli Apostoli « ... et hymno dicto » (Mt. XXVI, 30) a solennizzare il Mistero Eucaristico, dando inizio alla Liturgia della Chiesa, che nei secoli diresse la formazione cristiana degli uomini e guidò il cammino della civiltà.

Laus perennis, che ha innalzato ai vertici della santità anime pure come Cecilia, la quale, « *Cantantibus organis decantabat dicens: fiat cor meum, Domine, immaculatum ut non confundar* »; e spiriti schiavi dell'orgoglio e dei sensi, da Agostino che nelle *Confessioni* (l. IX, c. 6) rievocava: « *quante lacrime sparsi, sentendomi abbracciare il cuore dalla soave melodia degli inni e dai cantici risuonanti nella Tua Chiesa! Quelle salmodie mi entravano per le orecchie e la verità versavasi nel cuore e destavasi la fiamma dell'affetto e piangevo di consolazione* », fino a Paul Claudel che, entrato a caso in una Chiesa durante il canto dei Vespri, al *Magnificat*, sentì il bisogno di inginocchiarsi e pianse e credette e strinse amicizia con Gesù.

Il Culto a Dio è essenzialmente lode, cioè canto; e nelle espressioni melodiche raggiunge la sua più sublime bellezza e potenza di glorificazione del Signore e di elevazione degli spiriti.

Dai primordi dell'Umanità in tutte le religioni la musica fu elemento sovrano del servizio religioso. Chè la melodia è il mezzo naturale con cui l'uomo dà ali alle sue parole di glorificazione e fa sprigionare dalle profondità del suo spirito i sentimenti incandescenti, spesso intraducibili in parole.

Avviene così — come nota S. Agostino — che nei momenti di più intensa incontenibile gioia o sofferenza noi cantiamo e, a misura che si accende il sentimento e l'emozione, le parole cessano e il canto diventa pura modulazione della voce. In questo senso anche il lamento è un canto.

I musicisti religiosi medievali, che fissarono nelle mirabili melodie, dette gregoriane, gli accenti di purissimo amore a Dio e di profonda catarsi, fluiti dall'anima popolare, vibrante di fede, si abbandonavano a lunghi tratti melismatici come sull'onda di una gioia o di un lamento per raggiungere le rive dell'Eterno.

Destando sentimenti assopiti nelle profondità misteriose dell'uomo e dando enorme efficacia alla parola, il canto muove la vita verso le più alte sfere della bellezza, della bontà, del divino.

Rileggiamo il cap. XXXIII del l. X delle *Confessioni* di Sant'Agostino, il quale più che ogni altro ha sentito il fascino trasumanante del canto sacro. « *Quelle sante melodie, animate dai Tuoi santi pensieri, mi pare che abbiano speciale forza per insinuarsi nel mio cuore* ». « *Quelle sante parole, così modulate, accendono con più*

forza e fervore l'animo mio alla pietà, che non farebbero altrimenti. E sento che gli affetti dell'anima, secondo le varie gradazioni, trovano ciascuna la propria nota nelle modulazioni della voce e certa non so qual rispondenza che li risveglia». « Mi sento più inclinato a mantenere il canto nella Chiesa, affinché con l'allettamento delle orecchie si sollevi lo spirito, pur tanto debole, alle aspirazioni della pietà ».

Quali influenze avrà avuto nei primi cristiani il meraviglioso inno delle Agapi? A quali elevazioni soprannaturali e a quali eroismi cristiani non portarono gli inni che San Ambrogio componeva e faceva cantare dai fedeli assediati nel tempio?

È enorme anche l'effetto sociale della musica sacra. Il canto divulga le idee. Ario propagò la eresia anche con canti popolari. Non altrimenti fecero San Filippo Neri, San Alfonso e altri Missionari per diffondere e far fermentare le verità religiose nelle masse.

La Chiesa pertanto non poteva disinteressarsi di un mezzo tanto potente di espressione e di formazione religiosa. Ed ha ispirato o approvato, ponendo a servizio del Culto, vari generi di musica religiosa e sacra, dall'austera e dolce monodia gregoriana, capace di tradurre in clima di contemplazione e di preghiera tutti i sentimenti dell'anima, i più pacati e i più drammatici, alla polifonia, che traccia costruzioni stupende di armonie, vere cattedrali fatte di suoni, che traducono i sentimenti in forme splendide di arte, ai canti popolari, con cui le masse sfogano con proprio caratteristico linguaggio lirico la piena delle sue spirituali emozioni, fino al suono dell'organo e di altri strumenti musicali, cascate di onde sonore che paiono scendere dal Cielo e rapire in estasi di amore le menti e trasportare, elevandosi in ampie volute, fino al Trono di Dio le offerte e le implorazioni di anime e di popoli.

Durante lo svolgimento dei Sacri Riti il canto e anche il suono degli strumenti, ai cui sentimenti indefiniti irresistibilmente si aderisce, sono i mezzi più facili ed efficaci per la partecipazione del popolo all'Azione Sacra e per il cui tramite penetrano nelle profondità dell'anima le realtà mistiche che i Riti stessi vi proiettano per elevare il tono della vita spirituale: entusiasmo o nostalgia per la virtù, desiderio di purificazione o di penitenza, aneliti a più alta e intima comunione con Dio, impegno di lotta contro il male, pre-gustamento delle beatitudini celesti. Il canto dilata l'anima e l'apre tutta alle mistiche influenze della Grazia.

Cantare amantis est!, Canta chi ama, ma è altrettanto vero che il canto solecita amore e suscita gli amanti.

Purtroppo, infetti come si è oggi di sensualismo, non sempre è facile percepire e gustare i beni dello spirito; frastornati da certa musica profana che solletica troppo la sensibilità, molti non intendono più il linguaggio della musica sacra, per loro troppo austero, soprattutto quello tutto spirituale del canto gregoriano, perfino quello, pur possente della polifonia classica. C'è poi tanta carenza di senso religioso, che non si cerca nella musica il colloquio con Dio nè la sua glorificazione, nè l'elevarsi a Lui con slancio di verace ascesa.

Si vuole ascoltare in Chiesa musica che molcisce l'orecchio, quasi si trattasse d'una sala da concerto.

Colpa anche di un'azione pastorale poco accorta e poco illuminata.

Certi Pastori d'anime mostrano praticamente di ritenere la musica sacra come puro ornamento delle Sacre Funzioni, talvolta come un... numero per attirare la gente, cosa trascurabile quindi che non impegna la loro responsabilità e il loro ministero.

In molte altre chiese il canto è veramente indecoroso. Le parti della Messa vengono affidate a qualche voce mercenaria isolata e poco graziata; si fa abuso di cantorie femminili; il popolo non canta più, non interloquisce coi Sacri Ministri, canta tutt'al più alla fine delle funzioni qualche canzoncina quasi sempre storpiata dall'uso. Gli organi tacciono per dar posto agli armoniums. Nei giorni di massima solennità si organizzano concerti e cori che spesso danno spettacolo di profanazione del tempio e del culto. Tanta incuria fa sì che nessuno oramai studi musica sacra, nessuno impari a suonare l'organo, nessuno intenda la spiritualità della musica sacra.

Il Papa ammonisce i Pastori d'anime di dover con ogni « *diligenza provvedere a rimuovere dalla musica sacra, appunto perchè questa è ancella della Sacra Liturgia, tutto ciò che disdice al culto divino o impedisce ai fedeli di innalzare la mente a Dio* ». Il Santo Padre esige « *esattezza, dignità, pietà* » quali doti impreteribili della musica in Chiesa.

È necessario pertanto rieducare con adatta catechesi il gusto dei fedeli, istradandoli a intendere il mistico linguaggio della Musica Sacra e a servirsene convenientemente per la loro soprannaturale attività. Per questo il canto, il suono, come le Sacre Funzioni,

vanno curati da persone preparate tecnicamente e spiritualmente.

Se in qualche paraliturgia o in qualche adunanza si facesse cantare bene, p. e. l'Inno delle Agapi « Ubi Caritas », magari in lingua volgare, vedreste quanti cuori vibrerebbero a quelle parole meravigliose che trovano nella melodia gregoriana espressione adatta, e come si capirebbe il valore dell'assemblea liturgica e l'imperativo della unità cristiana, quale presupposto del culto, a Dio accetto. E come si avvantaggerebbe in conseguenza la socialità cristiana.

Abbiamo potuto personalmente sperimentare quale raccoglimento, quante salutari emozioni, quali accenti di slancio verso il Signore, e quali sensi di gratitudine si irradiavano da gente colta come da gente semplice, dopo aver assistito a una funzione sacra rettamente svolta e intramezzata da canti che, scaturiti dal cuore più che dalla penna di compositori credenti, ed eseguiti da cori spiritualmente evoluti e dialoganti con la massa dei fedeli, scendevano nell'anima e la muovevano a sublimi ascensioni.

La musica sacra ben eseguita durante le Sacre Funzioni e i canti popolari renderebbero più efficace l'azione pastorale e l'apostolato. Lo avverte il Santo Padre « *Questo genere di musica popolare religiosa costituisce un valido aiuto per l'apostolato cattolico* ».

Che il popolo canti e canti intelligentemente! Canterà anche la sua vita, a gloria del Signore.

LA MUSICA SACRA COME ESPRESSIONE CONCRETA E COMPLETA DELLA CARITAS CRISTIANA

BENVENUTO MATTEUCCI

Entrando in una basilica romana, dove sia in atto la solenne celebrazione di un rito liturgico, il turista più impassibile *avverte istintivamente operante dietro il mistero dell'arte il mistero stesso di Dio*. Architettura, scultura, pittura, poesia dei sacri testi, azione dei ministri si fondono insieme e la musica appare meravigliosa mediatrice dell'anima orante della Chiesa.

Avvolto nell'atmosfera sacra creata da tecnici accorgimenti nella distribuzione della luce, chiuso nella solida compattezza delle pietre consacrate armonicamente fissate in rapporti architettonici, circondato da una civiltà visiva di immagini pittoriche e scultoree rappresentanti santi e religiosi eventi della fede e della pietà cattolica, dal canto che si eleva omogeneo ed associato all'ambiente e contenuto nelle esatte e simboliche proporzioni degli spazi e delle figurazioni, il fedele per spontaneo interiore impulso è *attratto verso l'Altare* sul quale si offre il Sacrificio.

Un'arte aiuta l'altra, il genio serve alla fede, e la musica sacra è elevante espressione di una Luce, di una Certezza, di una Sapienza, di un Amore che il Verbo di Dio fatto carne continua nella Chiesa testimoniando sensibilmente la sua teandrica presenza. Ci s'accorge che « la bellezza pagana è consumata », e nel grembo di questa consumazione stessa, come avvertiva Charles Du Bos, il ponte è gettato fra Dio e quella creazione che liberamente Egli consente al libero genio creatore dell'uomo (1).

L'Altare, simbolo del Cristo e dell'unità del Corpo Mistico, converte l'individuo in comunità. Il fedele più non prega come in-

(1) C. Du Bos, *Quest-ce que la littérature*, Paris, 1945, 110.

dividualità isolata, ma quale membro di una famiglia, la Chiesa, che in lui e per lui prega ed agisce. L'«io» si trasforma in «noi», *in una coralità vivente* che esclude storicizzazioni stilistiche e individualismi carismatici: *Unum sumus omnes de latere Salvatoris*.

Le pietre, «lapides vivi et electi», funzionalmente congiunte; il simbolismo e la venerazione relativa delle sacre immagini, la convergente affluenza dei testi biblici e patristici che la musica rende udibili nella sua composta armonia richiamano ad una unica Realtà che è «pietra angolare», «imago substantiae (Patris)», «Verbum supernum prodiens», «Summus Musicus» (2): il Pensiero, la Parola, la Bellezza di Dio incarnata.

Nella Chiesa il canto offre «animazione» alle cose, dona partecipazione alle essenze degli esseri, dei quali è «voce» e «suono», perché tutta la creazione è piena della gloria divina. Non intendiamo con questo esaltare una deviazione del canto in religione mistica della natura, ma solo rilevare la *poesia soprannaturale che emana da una creazione toccata e consacrata dalla grazia* quando l'artista ne partecipi le occulte implorazioni. Il Canto delle creature di San Francesco d'Assisi (3) e la «Somma» pittorica del Beato Angelico (4) mostrano come santità e poesia collaborino insieme, e la bellezza diventi lode divina e la preghiera bellezza umana negli artisti che vivano in quella celeste e terrestre Gerusalemme, madre comune di tutti noi, e le offrano in ordine estetico una sensibile testimonianza.

La liturgia eucaristica presta al canto sacro un ontologico accordo con la natura e la soprannatura

Ogni manifestazione artistica nella Chiesa per il canto si articola, ascende e diviene *riposo nella luce*. I fedeli ascoltando le

(2) Ci sembra interessante, a questo proposito, la lettura del capitolo IV e la visione attenta delle note sistemate in appendice, del volume *Nelle cose supreme* di G. MANACORDA (Firenze, 1950).

(3) E. PETERSON, *Das Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung der heiligen Engel im Kultus* (Leipzig, 1935), trad. ital.: *Il libro degli angeli* (Roma, 1946), 68.

(4) I. COLOSIO, *Il dottore Angelico e il pittore Angelico*, Firenze, 1956. Cfr. B. MATTEUCCI, *Santità e poesia*, in «Vita Cristiana» (luglio-dicembre 1953), 321-350.

onde melodiche cessano di sentirsi isole, perché un medesimo Spirito di Dio muove le acque e una profondità amorosa lega in continente le anime, e i cuori battono all'unisono nei versi di Francis Thompson: « O mondo invisibile, noi ti vediamo, - o mondo intoccabile, noi ti tocchiamo, - o mondo inconoscibile, noi ti conosciamo, - inafferrabile, noi ti afferriamo ». La musica sacra si presenta come una scala ascendente, in dolce fraternità umana e divina, dai prati verdi della liturgia al cielo.

La liturgia infatti, di cui fa parte integrante, presta al canto sacro un ontologico accordo con la natura e la soprannatura. E' una innaturale forma di apostasia (così comune nelle forme culturali contemporanee chiuse nel circolare linguaggio di una autonomia assoluta) l'arte per l'arte, e in concreto le immagini, le linee architettoniche, le melodie, la poesia fine a se stesse, considerate solo nel loro astratto soggettivo « puro » valore senza quella profonda verace simbolica e intermediaria relazione che la loro evocazione e destinazione nella vita della Chiesa necessariamente esige con le realtà della creazione e della redenzione. Il canto sacro, proprio per questa sua aderenza e connaturalità artistica, esprime la verità cristiana che è nel tempo e vive nel tempo ed è perenne sino alla fine del mondo; rende sensibile la contemporaneità del Cristo: la gioia della sua natività, la tristezza della passione, il tripudio della resurrezione e dell'ascesa al cielo, la certezza di una comunione, che non è solo partecipazione dei fedeli fra loro e col Cristo, ma nel Cristo per la Chiesa comunione con le cose tutte, con l'universo visibile e invisibile, e con tutte le espressioni dell'attività creatrice dell'uomo. L'artista così, per la grazia poetica aiutata pur nel suo ordine naturale dalla grazia santificante, diviene con-creatore e con-rivelatore, col Verbo, nel mistero della prima e della seconda creazione.

Una creazione o rivelazione artistica, che non riesca ad incarnarsi « ecclesialmente » e ad essere « contemporanea », nasce sempre da debolezza spirituale, da limitata ed angusta visione ed espressione della realtà cristiana, legata cioè alla singolarità di un individuo e individuante sentire e circoscritta nelle forme di una particolare cultura piuttosto che articolarsi al « semen quod est verbum Dei » e alla vita di Colui « qui venit semper », per usare la frase di un teologo del settecento, il Thomassin.

Il linguaggio viene dopo le cose, viene dalle realtà della natura

e della grazia che hanno nel Cristo il loro « pleroma » creato e nella Chiesa una sacramentale santificazione (5). Realizzare una sensazione, una idea singola o lo stesso splendore del bello ma in se stesso, senza partecipare « nel gran corpo del mondo il mormorio divino (che) per venire a noi trova tante vene quante sono le creature rette dalla stessa divinità » (6), o senza comunicare ai « gemiti inenarrabili della creazione soggetta alla vanità » e « liberata dalla corruzione che la tiranneggia e chiamata alla libertà dei figli di Dio » (7), significa isolare, interrompere la naturale continuità dell'anima col corpo e per il corpo col mondo (per offrire prestazioni equivoche ed ambigue a misura dell'anarchica partecipazione) e precludersi la *gioia universale* che l'artista raggiunge quando tocca, guarda ed esprime le cose nel fondo comune che tutte le lega.

Segni di una armonia gerarchica ed unitaria esse sono nel mondo, e non si può rivelarle artisticamente senza quella interiore contemplazione e conoscenza che è comunione d'amore, « eucarestia ». Se il significato etimologico del termine « eucarestia » s'intende nella sua pienezza storica e biblica illumina ed avvolge di una luce soprannaturale queste nostre osservazioni sulla musica sacra che intorno all'Altare ha il suo atto di nascita, la sua crescita e la sua definizione (8).

Melodica teologia d'amore è il canto nel servizio divino

Il musicista sacro appare infatti mediatore di un amore che lo trascende, che ha in dono e che dona, in modo che la sua opera può dirsi un ringraziamento a cui cielo e terra partecipano, perché la verità tradotta in melodia è grazia dell'universo creato e redento. *Amantis cantare est*, afferma Sant'Agostino, e il musicista

(5) U. LATTANZI, *Il primato universale di Cristo secondo le scritture*, Roma, 1937, 65 ss.

(6) P.L., LXXV, 707 (SAN GREGORIO MAGNO, *Morale*, V, 29).

(7) Rom. VIII, 19 ss. Cfr. J. MOURoux, *Senso cristiano dell'uomo*, Brescia, 1948, 31 ss.

(8) B. MATTEUCCI, *L'Eucarestia redenzione e glorificazione dell'universo* in « Vita e Pensiero », dicembre, 1948.

davanti a Dio canta, ripercorrendo gli itinerari terrestri di quell'Amore che ogni cosa creando ha ordinato « in pondere numero et mensura » (*Sap.* XI, 21) e tutto l'universo redimendo ha riordinato e compiuto nel suo Corpo Mistico (9).

Poesia e santità si intrecciano, e il canto sacro è melodica teologia d'amore e la teologia canto nel servizio divino, che alla Bellezza increata dà gesto e parola e segno. La Chiesa, madre dei santi e dei poeti, depositaria di questa vivente ed amorosa Bellezza, nella perfezione dell'ordine e nell'unità dell'amore, è per organica struttura ancora genitrice del canto. Grazie all'amore — « amor est diffusivum sui » — la Chiesa esteriormente trasmette e rivela i misteri gaudiosi, dolorosi e gloriosi della sua teandrica vita. *Il mistero della Incarnazione, che le parole della fede consegnano alla intelligenza, i segni melodici fanno sensibili al cuore; e missione dei musicisti sacri è di stabilire una amorosa relazione tra l'inesprimibile Bellezza divina e la sensibilità umana.*

La musica sacra, che l'ineffabile esperienza delle realtà sante del rito liturgico suscita nell'anima, offrirà loro una dolce introduzione. Se non raggiunge questa disposizione spirituale, la musica cessa di essere sacra. Una frase musicale deve religiosamente enunciare la vita interiore della Chiesa come l'espressione di un volto esprime l'anima, in una orante corrispondenza che ne rivela la sua stessa artistica autenticità. La preghiera sta alla musica sacra come la parola al silenzio. Sentimenti che l'alfabeto non vale a tradurre, sono per la musica tradotti in preghiera, anche quando le labbra dell'ascoltatore restano mute. Se l'ordine architettonico e figurativo di una chiesa è esteriormente bellezza della Bellezza, *il canto liturgico è la risposta interiore a questa Bellezza espressa in sensibili armonie.* L'artista dovrà perciò sacrificare l'astratto soggettivo di una vana « cupiditas » al concreto oggetto di una efficace « Caritas », non mosso verso la bellezza musicale per una facile e felice avventura, ma impegnato con tutta la sua anima e con tutto il suo corpo. Il Cristo, Verbo-Carità, è nella Chiesa e per la Chiesa il reale corpo delle incorruttibili essenze musicali.

L'Eucarestia, che della *Caritas*, è sacrificio e comunione, ci appare, come osservato, il principio ontologico da cui deriva e a

(9) B. MATTEUCCI, *Amor Sacro*, Brescia, 1946, 55.

cui deve convergere l'ispirazione e il lavoro musicale. Solo nella compartecipazione mistica all'azione liturgica le idrie della pura tecnica si muteranno in canto di vita. Il musicista diverrà consapevole testimone ed apostolo di una Verità-Vita, cui offre per i sensi vie di comunicazione, occasionando imprevedibili incontri tra Dio e l'uomo, fra l'anima dei singoli fedeli e l'anima della Chiesa, *attraverso la commozione fatta carne*. I suoni, destinati a perdersi nel silenzio, avranno quella indecifrabile continuità che troviamo bene espressa da Sant'Ambrogio le cui parole intendiamo in senso accomodatizio: « Che il vostro santo Spirito penetri nel mio cuore e sia compreso senza che si esprima e riveli ogni verità senza il suono delle parole », e la preghiera di Sant'Ambrogio si riferiva proprio a Dio supplicante per noi: « Lo Spirito stesso prega per noi con gemiti inenarrabili ». (*Rom. VIII, 26*).

*Nella musica sacra si ripete esteticamente
il mistero d'amore della Incarnazione*

Non si può negare alla musica sacra questo valore mistico intemporale che opera una trasmutazione spirituale mediante frasi melodiche che sembrano appelli, interrogativi, sollecitazioni, e sono *strumenti* di una « gratia excitans » in movimento nei vari ritmi del canto. L'anima che ascolta forma una cosa sola con la commozione suscitata, commozione che si incarna in forme espressive, create e insieme creatrici e generatrici di sentimenti che più non appartengono al tempo e alla sua successione. Una indicibile correlazione tra la forma melodica sensibile e l'atto interiore incapace di esprimersi permette infatti all'anima di accedere per sentieri misteriosi, oltre l'intemporale, all'eterno. Il mistero della Incarnazione artisticamente sembra ripetersi, e l'amore ne è origine, nesso, sopravvivenza e significato. Parafrasando un celebre detto di Paul Claudel potremmo affermare: « Chi toglie l'amore distrugge la musica » (10).

Vi sono nell'amore sacro valori di riversibilità, di ringraziamento, di adorazione, di liberazione, quasi una « immensa ottava

(10) Cfr. in *Correspondance* (Paris, 1946) di J. RIVIÈRE e P. CLAUDEL la lettera del 3 marzo 1907 di Claudel a Rivière.

della creazione » nella quale sembrano fondersi insieme le effusioni di un temperamento artistico con i doni dello Spirito Santo. L'invisibile mondo della fede è l'elemento sostanziale del canto liturgico, ma per il teandrico legame col visibile mondo della ragione una inintermittente commozione religiosa si riversa nella coscienza umana nella quale suscita esigenze eterne e infinite. « Tu eras interior intimo meo », direbbe Sant'Agostino a significare il murmure segreto nelle profondità dell'anima, la voce che rivelandosi e donandosi a noi, rivela e dona anche noi a noi stessi.

Raramente la musica sacra penetra come grazia d'improvviso illuminante, più spesso scende quasi luce ombrata nella quale l'io è gradualmente introdotto ad un misterioso convegno, ad un dialogo, ad una conversazione che dapprima indefinita avanza gradualmente in rinascenti emozioni, da esaltanti angosce interiori verso la soglia dove la notte dello spirito cede al giorno. Un oblio delle cose circostanti, di tutto il mondo esteriore, ci sorprende, e nel confidente raccoglimento la verità s'intravede rivestita d'una bellezza piena e semplice, accessibile e quasi palpabile.

La musica sacra è dispositiva a questi istanti estatici nei quali sembra d'aver la percezione sensibile dell'eterno Amore che le parole liturgiche, i testi santi, rendono persuasivo, nel peso della loro rivelazione, che è peso d'amore. Le melodie gregoriane offrono, più d'ogni altra espressione musicale, questo sentimento dell'eternità nella sensazione intemporale che suscitano, in una maestà amorosa di continuo eguale a se stessa eppur graduata in scale ascendenti e discendenti, variate nella loro uniformità, quasi risposdenze ascetiche e mistiche di una preghiera che parta dal cuore dell'uomo e dal cuore di Dio.

Non esiste melodia gregoriana che non si allarghi in queste dimensioni dell'eternità. Parole, gesti, azione nel canto acquisiscono una solennità ieratica, assimilando la melodia tutta l'onda di grazia e di luce pregnante dal rito liturgico ch'essa accompagna.

Ritmi, frasi musicali sono piccoli sentieri, grandi strade alla santità, a seconda delle varie tonalità ed espansione, perché una virtualità ineffabile quanto efficace mediante le note addolcisce asprezze psicologiche, colma valli e feconda impraticabili savane. La tristezza di non esser santi punge l'anima, che più non resiste alla grazia, e si lascia cullare, portata a vela nella corrente melodica in « sante dolcezze » e in « adorabili idee », oltre l'atonìa spiri-

tuale, al consenso della preghiera. Nè questa effusione religiosa deve confondersi con la devota sensualità mistica propria di vacui estetismi. Si tratta di un incantamento, di un potere di attrazione, di una gravitazione spirituale che la musica sacra opera nel sentimento, difficile a spiegarsi in termini sistematici, ma non del tutto irrazionale. Tutto il credente vi partecipa, ed è reso capace di comprendere il « valore sacramentale » del canto sacro per quella meravigliosa attitudine che esso ha di sollecitare in noi quanto vi è di buono, evocando nell'anima echi e risonanze interminabili. In chi non crede le melodie gregoriane susciteranno emozioni più indefinite e non espresse in quella Voce e in quella Pietà che la Chiesa perpetua nelle sue adunanze rituali, ma l'identificazione di questo Sconosciuto mendicante nel canto non sarà lontana.

Via che passa attraverso la grazia artistica per giungere alla grazia santificante del Verbo fatto carne è il canto sacro. Commozioni, emozioni, intuizioni, sono arcane mediatrici per le quali la grazia penetra nella intimità di noi stessi iniziando un processo di ricognizione prima, di introspezione meditativa poi, sino a determinare una *disponibilità psicologica* al « rationabile obsequium ». Non semplice meraviglia, ma intenerimento di tutto l'essere, élan dinamico che nelle sinuosità inconscie del soggetto stabilisce una propensione all'esplorazione ragionevole, e quindi al consenso della fede.

L'anima « naturaliter christiana » riceve così impulsi per un ritorno o per la scoperta del suo paese spirituale, che è la Chiesa; ed è stimolata a muovere i suoi passi, in cammino verso il Cristo.

Nell'agape la musica sacra riceve una concreta e completa espressione redentiva e comunicante

E' bello constatare come questa nipote di Dio che è l'arte possa offrire inviti, in una libera prodigalità di espressioni, al supremo Ispiratore, che renderà possibile l'esecuzione, veglierà sull'anima durante il suo tragitto, e la condizione poetica umana convertirà in condizione reale di figli di Dio.

La « delectatio » estetica è superata nella maturità dell'amore sensibile e liberata spiritualmente nella Caritas, in quel Dio che parla nel duplice ordine dell'intelligenza e del cuore. « Ogni otti-

ma cosa data e ogni dono perfetto viene dal cielo e scende dal Padre dei lumi, nel quale non vi è mutamento nè ombra alcuna di variazione ». (*Lettera di San Giacomo, I, 16 ss.*); ma è per la *Caritas* che la musica sacra riceve la sua concreta e completa espressione, sì da mettere in movimento quel complesso organismo psicologico di cui la grazia si serve per elevare il canto in preghiera.

Agape, non *eros* (11). Una sola parola significa nella nostra lingua l'amor sacro e l'amor profano, l'amor casto e l'amore impuro, la tenerezza familiare e la semplice amicizia: amare. Il verbo greco ha due sinonimi: *agapan*, diligenere; *filein*, amare; significando un amore sensibile e un amore spirituale, un amore che è passione e un amore che è dilezione. *Diligite...* (*Mt. 9, 19*) è l'alta radice che tien viva una voce perita nell'uso comune e la realtà di un amore che è carità, carità cioè perfezione dell'amore.

Dio è Carità, e la sua grazia altro non è che « *Charitas diffusa in cordibus nostris per Spiritum sanctum qui datus est nobis* », secondo la testimonianza di San Paolo. *Il canto della Chiesa per essere sacro sarà dunque espressione di questa Carità.*

L'*eros* è principio di attrazione, forza cosmica, emozione fisica, sentimento affettivo, commozione psicologica che unisce energie e le moltiplica quando esse sono reciproche; legato al contingente è fatto di desiderio, sempre indigente esige e anche quando fa dono di sè resta povero, avido solo d'arricchire la propria miseria — (*Eros*, dice Platone, figlio di Penia e di Poros, cioè della Povertà e dell'Espediente), — e il suo desiderio pur soddisfatto o ripiegato, anziché placarsi, si esaspera sempre inquieto ed inquietante; nasce dall'istinto, tende verso piaceri sensibili, si fonda su qualità esteriori; si abbandona agli impeti e ai moti della natura organica e psichica e cresce cieco, facilmente violento, naturalmente egoista; è passione irrazionale, disponibile nella sua indeterminata effimera varietà e diverso e singolare nelle sue manifestazioni; è esistenza intesa come espansione del sentire umano, quale partecipazione panica alla vita dell'universo.

Libido, cupiditas, ebbrezza, avidità, esaltazione, indipendenza, aspirazioni indefinite animano l'*eros* quando sia circoscritto alla

(11) A. NYGREN, *Eros et Agape*, Paris, 1944; M. SCHELER, *Vom Umsturz der Werte*, 1919.

sensazione, ridotto a pura sensibilità: rivelazione di una felicità terrestre e di un nutrimento sensibile.

Non neghiamo che la musica sia necessariamente legata all'*eros* («*pondus meum amor meus*»), perchè dalla natura umana, di cui l'*eros* è la dinamica espressione, l'artista riceve ogni sua forza creativa. Musicisti fecondi sono gli artisti ricchi d'amore, sterili quelli che d'amore scarseggiano. La passione amorosa accompagna e rinfanca l'arte, la nutrice delle sue pullulanti esigenze. Suoni dispersi e reconditi ovunque l'*eros* capta e organizza in un linguaggio armonioso che raduna ed esprime voci, rumori, desideri delle essenze delle cose, ne trasferisce i segreti messaggi in ritmi e gli inespressi appelli in melodie.

Ma tale amore per esseri come siamo noi, dipendenti dall'infinito e per l'infinito creati e desiderosi di stringerlo fra le proprie braccia, si dimostra *religiosamente inefficace*. Per adempiere quella missione sacerdotale che la musica ha il compito di realizzare — (anche il mondo naturale, e non solo quello della fede, è un mondo sacramentale dove ogni cosa è segno dell'altra, e tutte le cose di Dio, i cui balbettamenti l'artista rende intelligibili in parole e percettibili nei suoni) — l'*eros* nel suo completo effondersi è condizionato alla rinuncia. Un amore, insoddisfatto di sè e delle cose finché non abbia ottenuto l'infinito, non può raggiungerlo senza morire a se stesso, perché possedere l'infinito significa far proprio il dono totale di sè. Per il desiderio, e quindi per l'*eros*, attuarsi, vuol dire innanzi tutto rinnegarsi (12). Abbandonato alle proprie forze l'*eros* creerà una religione dell'amore sensibile, un inconscio misticismo romantico; nella conquista e nel possesso della realtà creaturale ed umana troverà una poesia della vita oscillante tra una irrazionale religiosità delle passioni e un amorale pratico ateismo degli istinti, e quindi darà movimento ad una musica che respirerà nella malinconia del sognato e dell'inappagato, nell'angoscia reale del dubbio e nell'aspirazione vaga dell'infinito sfuggente, ma inevitabilmente chiusa in un cerchio erotico individuale e autonomo.

All'autonomia individuale ed egoistica si deve aggiungere la radicale incapacità ad aprirsi in una concreta universale e soli-

(12) L. BOUYER, *Le Mystère Pascal*, trad. ital. *Il Mistero Pasquale*, Firenze, 1956, 284.

dale comunione cosmica ed umana, rimanendo per l'*eros* l'espressione musicale incarcerata nella rivelazione di una passione, di uno stato d'animo, insomma in una individuata e individuante compartecipazione.

Solo dove l'Essere-Sorgente è raggiunto e goduto nella sua pienezza, l'artista attinge capacità espressive ecumeniche. Può scendere e penetrare e trasformare l'uomo nella sua essenza corporea e spirituale, e per l'uomo partecipare alla vita associata dell'universo, solo chi è nell'uomo e nelle cose tutte è presente per la sua natura, per la sua potenza e per la sua attività. Solo chi ha la pienezza dell'essere può partecipare all'essere relativo (sua orma, vestigio, immagine, similitudine) uno scambio sostanziale di energie, ed essere nel piccolo e nel grande, e fluire in ogni parte con una circolazione di vita e un gerarchico dono d'amore che il singolo e il tutto armonicamente rinnovi e fecondi. Nell'unità dell'essere partecipato, gli esseri creati si ritrovano e si completano, acquistano il senso della universalità, il senso dell'eterno che è di tutti, e nulla esclude e nessuno. La vita dell'uno è vita degli altri, e la personalità è rispettata nella mutua comunione di quel Bene assoluto, del quale ogni cosa nel suo ordine è rivelazione. Solo chi ha raggiunto Dio può perciò avvicinare l'uomo all'uomo, avvicinando l'uomo, le cose, in stesso a Dio.

Una sacralità ecclesiale commemorativa e rappresentativa dona la Caritas alla musica liturgica

L'universalità e la comunione di un'opera d'arte discende quindi essenzialmente dalla moralità e dalla religiosità dell'artista, nasce dall'*humus*, per così dire, in cui germina la sua ispirazione: *ab intus*, non *ab extrinseco*. E questa interiorità religiosa non si conquista con l'*eros*, ma con la *Caritas*. *Caritas* significa, già nella sua origine etimologica e storica, una potenza spirituale insieme ed affettiva, una forza razionale e morale; nasce dal cuore e dalla ragione, tende verso gioie ideali e spirituali, si fonda su qualità interiori; illuminata dalla intelligenza si estende per simpatia, dimentica di sé per benevolenza; è una virtù compenetrata di pensiero e di libertà, una attrazione etica e ragionevole che ha Dio come fondamento e la comunione con Dio nella grazia e nella

gloria; una amicizia umano-divina che non decresce, non muta, non muore, sempre identica pur nella varietà dei temperamenti, nel tempo, e al di là del tempo e dello spazio: germoglia nel bene, progredisce nel meglio, si consuma nel perfetto, rende gli uomini completi, uomini che hanno un dovere, una fedeltà, una missione. La carità è amore ordinato, amore che ascende dal cuore alla ragione e dalla ragione a Dio, nel Cristo, per ridiscendere amore trasformante e redentivo degli uomini e delle cose; è cioè amore personale, originale, ecumenico nello Spirito del Cristo.

Per l'*eros* l'uomo è attratto verso il mondo e il mondo verso l'uomo; per la *Caritas* il mondo nell'uomo e l'uomo stesso è attratto verso Dio. La carità chiude le creature tutte in un cerchio d'amore, in un oceano di cui Dio è il contenuto e la sponda, e nulla è fuori dell'amore che inabita « corporaliter » nel Cristo e pel Cristo nella Chiesa, e tutto parte dall'amore e all'amore ritorna. La *Caritas* è dunque, amore sacro che vive di fede, si alimenta di speranza intorno all'altare dove si spartisce « Pane alla giornata ».

Per la *Caritas* non si tratta tanto di sentire il sacro della liturgia quanto di farlo sentire e quasi rappresentarlo. *Una sacralità commemorativa e rappresentativa ci sembra essenziale alla musica liturgica, alle sue forme, al suo linguaggio, alle sue espressioni.*

Già sin dalle sue origini appare infatti considerata quale iniziazione al mistero, poesia lirica e drammatica del movimento, del quale riproduce oseremmo dire metafisicamente risonanze mistiche e spazi ideali. Dove pittura, scultura, architettura restano immobili, e dove la letteratura nelle sue varie forme s'arresta custode del moto (13), la musica, simultaneamente arte del tempo e dello spazio, vince le resistenze che la materia oppone alla pura forma e attraverso il suono le supera in un linguaggio che è vittoria sui limiti temporali e spaziali. Agendo anzitutto sull'anima (la pittura e la scultura parlano ai sensi, l'architettura ai sensi e all'intelletto) la musica, alla stessa poesia che parla oltre che ai sensi e all'intelletto all'anima, aggiunge una immediata capacità di penetrazione spirituale. Immediata, e perchè immediata, la musica può superare, mediante i suoni, tutti gli ostacoli, e non v'è nulla

(13) G. GONFALONIERI, *Guida alla musica*, Milano, 1955, voll. 2, I, 100.

che la sostituisca o la possa sostituire in questo superamento nell'ambito artistico; e nulla vi è di umanamente esprimibile ch'essa non converta in melodia. Gli stessi motivi individuali, nazionali, razionali, etnici la musica trascende, quando esprima l'ansito della *Caritas*. Piacere romantico, utilità edonistica, configurazione geografica, ogni singolarità personale e sociale che impedisca di cogliere l'unità nella diversità, nella *Caritas* sono, nel loro intimo germinare, soggiogati e vinti. *La magia estetica dell'eros si sostanzia per così dire in religiosa effusione di carità*. La bellezza esiste perchè esiste l'amore, e l'amore non è universalmente bello che per la carità.

***Testimone di una amorosa contemporaneità
del Cristo e della Chiesa è il musicista sacro***

La *Caritas*, pienezza e perfezione dell'amore, compenetrando l'artista nella sua doppia natura sensibile e spirituale, nel suo ordine naturale e soprannaturale, dati cosmici, umani e rivelati, religiosamente accorda ed esteticamente sublima. L'uomo intero canta sugli spalti del visibile e dell'invisibile, il credente cioè in nome di tutta la famiglia cristiana (e non il tedesco, l'italiano, il francese, il persiano, il russo, pur ritenendo ciascuno le proprie caratteristiche) in una Pentecoste melodica. Unica è la natura, unica la fede che la *Caritas* volge al suo principio ontologico: Bellezza e Amore essenziale. La varietà delle forme che nasce dalla nostra limitatezza e dalla successione che il singolo ha nel suo tempo e nelle diversità culturali in cui è inserito, la *Caritas* accorda ed unisce. *Nella misura che l'artista è fedele a questa Caritas la musica sacra sarà universale nel tempo e nello spazio, parteciperà alla contemporaneità del Cristo e della Chiesa; dalla sua fedeltà all'eterno traendo perennemente espressioni alle variazioni temporali della storia.*

La *Caritas* dell'Uomo-Dio, sempre presente sugli altari e nei cuori, è il nascosto e vivente mistero, che offre mai interrotta verità ed armonia ad un « tempo » che dura sino alla fine del mondo. Non in balia di una panica effimera esaltazione, ma nel dolce abbandono alla totalità del « Nunc stans » che per amore si rivela, si dona e permette di essere espresso nella più incom-

parabile varietà simbolica e rappresentativa, il musicista sacro manifesterà l'esperienza amorosa (*sentiri Deo, experiri Christo*, dicono i mistici) della Chiesa alla quale appartiene e della cui vita è testimone.

L'impulso al canto sacro nasce dal mistero e nel mistero si riposa, partecipazione del dramma divino ed umano della Incarnazione sempre in atto per il Sacrificio dell'altare. Percepito il senso del sacro mistero, che teologia e prassi liturgica comunicano, sorge il bisogno di parteciparlo agli altri, perché Dio-Amore, Cristo-Carità non è, né può essere esclusivo possesso di un individuo. *Il canto sacro per questa estensione della Caritas, deve considerarsi non una preghiera melodica nella liturgia e nella Chiesa, ma liturgia e Chiesa divenute preghiera melodica.*

La relazione tra musica sacra e parola teologica e gesto liturgico assume ancora un rapporto che chiameremo «consustanziale», tanto il legame è profondo e comunicante. L'ascoltatore sentirà di uscire di se stesso, scendendo in se stesso in profondità mai raggiunte, per inserirsi nella grande corrente vitale che anima la Chiesa, la cui sorgente è lo Spirito Santo e dalla quale procede ciò che chiamiamo Comunione dei santi. La *Caritas* è principio, termine e via di questa attiva contemplazione. Il canto sacro, oltrepassando la lettera, nello spirito offre una sensibile e rappresentativa concezione del mondo insensibile, dichiarando, pur *nel suo ordine estetico* il primato dello spirituale, e contribuendo quale strumento di ascesi e di impulso mistico, a partecipare al fine generale della liturgia che è la gloria di Dio, la santificazione e l'edificazione dei fedeli.

«*Fidem sanctis vocibus pascimus*», affermava il grande Tertulliano (*Apolog.*, 39) e San Cipriano: «*Orandi nunc et spatia et sacramenta creverunt*» (*De Domin. Orat.*, P.L. IV, 542). «*Sicut corpus Jesu Christi de Spiritu Sancto ex integritate Virginis Mariae natum est, sic etiam canticum laudum, secundum coelestem harmoniam per Spiritum Sanctum in Ecclesia radicum*», scriverà nel medioevo Ildegarda nella sua lettera al capitolo di Mayence (14).

Veicolo di grazia, la musica sacra è al tempo stesso amorosa

(14) J. MARITAIN, *Art et Scolastique*, Paris, 2ème édit., 1947, 227.

adorazione, sempre più intensa nell'artista che più si radichi nell'albero genealogico da cui deriva e prende linfa vitale la Chiesa. Se una «lex credendi» e una «lex orandi» determinano le sue espressioni in rapporto ad una ecclesiale omogeneità e richiedono *l'umiltà e il sacrificio dell'individuo nella coralità liturgica*, rivelatrice di una permanente *Caritas* gerarchica, senza minorazione o depressione della geniale originalità artistica, è ancora la musica sacra.

Solo la «plenitudo caritatis» (rivelante, redimente, ecclesiale, ecclesiastica, magisteriale, sacramentale, liturgica, disciplinare, ecc.) renderà potente il canto, comunicandogli vigore sostanziale che elimina tecnica razionalità e vago sentimentalismo, la schiavitù di una passione e il servilismo di un temperamento, il quale abbandonato a se stesso declinerebbe inesorabilmente l'arte in inquietudine vaporosa e in inefficace sensibilità. Divenendo invece «exultatio mentis prorumpens in vocem» (S. Tommaso, *Commen. in Psalm. Prolog.*) la musica sacra mai invecchierà, valida in tutti e per tutto e in ogni giorno nuova.

Espressione dei valori mistici della Fede è la musica sacra

Vogliamo ancora osservare com'essa partecipi alla conversione dei valori che il Verbo-Carità ha operato ed opera per la vita dei credenti nelle varie culture e civiltà: per i testi divini ai quali dà voce umana, come espressione dell'immobile nel movimento per il suo dominio sul tempo e sullo spazio, per il valico che traccia mediante la liturgia sopra gli abissi che separano le creature e il creatore, la creatura colpevole e il suo renditore; per la pesantezza carnale che vince e trasfigura; per l'interiorità alla quale introduce (il *musico sacro altro non è che la sua musica interiore, cioè il Cristo*); per lo sforzo impersonale e sociale nel superare contingenze individualistiche («Omnis individuatio est negatio», anche nella musica); nella ricerca di valori universali e spirituali; per la sua apertura costante verso l'eterno al punto in cui la sua intimità si dichiara nel suono dischiudendosi alla co-

munione; e infine per il regno di Dio alle cui sponde fa approdare le anime e sulle cui acque dispiega le vele.

*La musica sacra, più che nell'artista che ne è artefice, ha il suo centro rivelativo e catartico nel Corpo Mistico, le cui articolazioni e strutture i suoni rappresentano melodicamente, guidati da Colui che è « suggeritore » e interiore musica delle anime. « Chi possiede il Verbo di Cristo può in verità udire a sua perfezione anche il suo silenzio, sì da operare per quelle cose che il Verbo dice e da conoscere per quelle che il Verbo chiude nel suo silenzio » (Sant'Ignazio d'Antiochia, *Epist. ad Eph.* XV, 2, P.G., V, 653).*

Musica segreta, « musica callada », dunque, il cui fine ontologico ed ecclesiale è quello di « contemplata tradere », e quindi di *condividere la missione che teologia e profezia hanno nella storia*, in cui è l'invisibile che regge il visibile, e Cristo è « nauta » nel mistero della sua presenza eucaristica.

« *Espressio est quaedam assimilatio* », osservava San Bonaventura (*De scientia Christi*, q. 2), e per la *Caritas* nell'intimo legame che il sentimento costituisce con tutte le facoltà della persona umana la musica sacra ha servito e *serve a fissare il costume cristiano*, melodia fatta corpo con la Rivelazione e quindi preghiera, sensibilità, pensiero, azione, manifestazione cioè del volto della stessa vita culturale e sociale. Questa funzione storicamente efficace la musica sacra afferma nel « *Dominum et vivificantem* » del credo cattolico, del quale è continuo offertorio e liturgica artistica incarnazione nei secoli.

L'« *assimilatio* », per la *Caritas* « *quae numquam excidit* » (I Cor. 13, 8), accorcia distanze tra tempo e eternità, e la musica sacra Chiesa militante purgante e trionfante accorda ed associa nelle sue armonie. La *Caritas* infatti allarga il canto della famiglia pellegrinante in terra con quello del cielo, esprimendo la fede e la speranza degli esuli nel tempo, la sofferenza gioiosa dei purganti e la certezza gloriosa dei comprensori.

Allo stesso Mistero trinitario partecipa l'artista sacro: alla paternità di Dio Padre nel raccogliere le voci della creazione, alla fraternità del Figlio nel divenire artisticamente suo con-rivelatore e con-redentore, all'amore dello Spirito santificatore nello stabilire una comunione universale e vitale.

*Ethos e Logos della musica sacra
per il Verbum Dei Verità operante nella Carità*

Dalla verità religiosa nella sua integrale pienezza la musica deriva questa sua efficacia spirituale. Se dai misteri che sostanziano la liturgia sale il canto della fede (« laeti bibamus sobriam ebrietatem Spiritus ») e per la grazia le forme melodiche dispongono al dono che le parole annunziano, *questa efficienza dispositiva della musica sacra è correlativa e proporzionale alla fedeltà dell'artista alla dottrina e alla vita della Chiesa, che è in fondo fedeltà alla propria vocazione cristiana.*

La grazia perfeziona, non distrugge la natura artistica; e quando la grazia si offre per la fede, il desiderio, se è saggio, deve riconoscere che il più grande possesso consiste nel donarsi. Abbandonarsi, rendersi disponibili a Dio rivelatore e vivente nella tradizione della Chiesa significa ricevere una potenzialità religiosamente *efficace anche in ordine estetico.* Dove questa fedeltà è assente, e nella misura che è assente, si attua un congelamento dell'arte sacra in schemi e forme statiche stilisticamente.

Così i canti delle chiese greche, bizantine e slave, pur belli e ricchi di espressione musicale, rimasero inattivi nel loro svolgimento artistico fin quasi ai giorni nostri, mentre i canti della Chiesa occidentale difesi e propagati dal cattolicesimo rimasero sempre vivi e presenti nel cammino dell'arte, e quando decadde fu per generare nuove forme, dove un alito del loro spirito sopravvisse e fecondò l'avvenire (15). Presentarono anch'essi divergenze, si suddivisero in stili: ambrosiano, gallicano, mozarabico, ma sempre fecondi, soprattutto nella liturgia romana, nella quale il gallicano e il mozarabico si riunirono.

Non vogliamo suscitare il problema del primato del *Logos* sull'*Ethos*, ma solo mettere in evidenza l'intima corrispondenza della Verità con la Carità, e quindi rilevare nella musica sacra il suo *valore espressivo della vita liturgica connesso al suo valore espressivo della verità teologica.*

L'armonia delle processioni nella Famiglia Trinitaria mostra

(15) GONFALONIERI, *op. cit.*, 36.

come conoscenza, amore e vita siano consustanziali nelle operazioni delle persone, e simultanee e consustanziali nel musicista sacro sono, per analogia, verità, amore ed espressione artistica. Il canto sacro nasce dalla *Caritas*, e *Caritas* è lo stesso *Verbum Dei*, e quindi il mistero, il dogma, dato assoluto riposante su se stesso, che, pur non avendo bisogno di nessuna giustificazione da parte del mondo morale, pratico e artistico, questo mondo feconda e potenzia. Nell'arte è in atto una circumincessione ordinata, in cui l'essere non l'agire ha il primato. Ma un suo primato ha anche l'amore, perché nel canto sacro la verità è ricercata ed espressa con amore, per amore, nell'amore. L'anima che segue istintivamente l'esigenza di una liberazione spirituale — «la verità vi farà liberi» (Gv. 8, 32) — per la *Caritas* affonda il suo sentire nell'eternità, nell'accordo con le leggi immutabili della vita intera, e mediatrice ne è la liturgia nel suo totale abbandono alla contemplazione, alla adorazione e all'esaltazione della Verità divina discesa nella carne e distribuita nell'Eucarestia.

La musica sacra così, seguendo direttamente la «lex orandi», ipostaticamente riflette potremmo dire la «lex credendi», e *l'uomo ritrova per la preghiera melodica tutta la sua vita cristiana* (teologia, morale, ascetica, mistica, ecc.) nella Chiesa «*Corpus Christi mysticum*». E vita della Chiesa e vita dell'artista cristiano non discordano, perché l'individuo non è diminuito nei suoi valori personali per la preghiera e vita in comune che è incorporazione al Cristo nello Spirito Santo: Spirito del Cristo, della Chiesa e dei singoli credenti. Nel canto la liturgia parla a Dio e la Chiesa parla nel fedele e il fedele nella Chiesa, membro attivo di una vivente unità.

Canto corale ed ecumenico dell'anima della Chiesa nel corpo associato degli oranti e dei credenti

Abbiamo di queste affermazioni una tipica riprova nelle origini del canto sacro. Esso nasce nell'agape: «*Quod essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo, quasi Deo, dicere secum invicem*», attesta Plinio il giovane; e Tertulliano «*in medio canere.. de proprio ingenio*».

Impersonale e personale insieme, espressione suprema della *Caritas*, la musica sacra è canto dell'anima della Chiesa prima

che del corpo associato degli oranti e dei credenti, canto corale. «L'opera d'arte è sempre corale. Nel coro, via via che si raggiunge l'unisono e le voci si fondono in un sola voce il corista prende coscienza della propria individualità e vive nella anima di tutto, nel coro di tutti. La vera realtà spirituale diventa il canto in cui sarebbe vano cercare la persona dei singoli» (16). E qui non s'allude solo al canto gregoriano: recitativo e melodico, soliloquio e colloquio, implorazione e adorazione, amorosa memoria e fiduciosa speranza, grido e acclamazione, interiore supplica e giubilante azione di grazie, introspettivo nel suo periodare ed esplorante nell'espansione della sua ricerca, potente energia musicale con mezzi estremamente semplici; ma alla stessa musica polifonica. Hello ne ha dato una valida interpretazione: «Le style organique, c'est la parole vivante au service de l'idée vivante; il est essentiellement personnel; il sort vivant de l'idée comme la fleur sort du germe; il est vivant et pénétrant comme le feu et comme le regard... style organique plein, ferme et chaste, à la fois expansif et contenu. Il porte avec lui cette pudeur des grandes pensées et des émotions profondes qui, d'autant plus calmes qu'elles sont plus ardentes, ont de la discrétion jusque dans leur plendeur: il a l'intégrité des corps durs qui ont le feu caché dans leurs veines». «O dolcissimo amore di Dio mal conosciuto, chi trovò le tue vene riposò», gemeva San Giovanni della Croce. La musica sacra è ricerca e scoperta delle vene aperte del Salvatore, spirituale riposo nella sorgente d'amore raggiunta. I ritmi, le frasi musicali esprimono l'umile sacrificio di camminare gli uni con gli altri, *contributo individuale e scambio di collaborazione* nel contenuto riserbo di una vita colettiva veramente distinta.

Tutte le variazioni della umana sensibilità nel possesso del mistero liturgico passano alla modulazione di un amore irato, appassionato, inquieto, nostalgico, placato, magisteriale, profetico, sofferente, glorioso. Dal pianto delle lamentazioni del venerdì santo all'esaltazione gioiosa del mattino della resurrezione,

(16) U. SPIRITO, *Impersonalità dell'arte* in «Giornale critico della filosofia italiana», 1952, f. 3, 281 ss. Cfr. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, Brescia, 1930.

l'anno liturgico offre l'occasione a liberare di melodie il cuore dei credenti in una varia rivelazione di sentimenti umani ai quali la musica del Natale, della Pentecoste, dei Defunti, di tutte le festività, presta voce e suono.

« Operatio artis fundatur super operationem naturae, et haec super creationem » (*Summa Theol.*, I, q. 45, a. 8), scriveva San Tommaso. Noi possiamo aggiungere della musica sacra che essa si fonda pure sopra le operazioni della soprannatura cioè della grazia, e questa sulla Redenzione, seconda creazione della *Caritas* crocifissa e resuscitata.

Il canto sacro ci permette così di esprimere tutta la nostra vita nella vita di Dio, in quel movimento che le realtà religiose suscitano nell'ampio mondo della fede. Lo stesso dramma della Chiesa, d'essere cioè umana e divina, temporale ed eterna, composta di peccatori e di giusti, di vivi e di morti, in lotta sempre col « *mysterium iniquitatis* » ha nel canto sacro per la *Caritas* la sua espressione e diciamo pure la sua risoluzione artistica nello sforzo di ristabilire l'unità tra ciò che l'uomo vuole e ciò che ha, tra ciò che dev'essere e ciò che è, tra la condizione di esuli e quella di eletti.

Lo stesso dualismo psicologico che determina una dolorosa tensione tra l'uomo carnale e l'uomo spirituale la musica sacra mira a placare nell'*infanzia spirituale*, della quale è simbolo, ritmo e melodia. La giovinezza dell'anima, la certezza di essere figli di Dio, la percezione di un Dio presente del quale fa sentire il *tempore* e la *vicinanza*, ci sembrano un dono, del quale David danzante davanti all'arca santa è profetico testimone. Racchiude dunque il canto sacro valori non soltanto estetici, ma una misteriosa potenza evocatrice, una bellezza viva e *dispositiva alla santità*.

Il senso di questa bellezza dovrà dunque riguardarsi in ordine alla Salvezza, perché funzione e missione della musica sacra non è *destar meraviglia o incanto*, ma di aiutare i credenti a dar sostanza esistenziale ai valori artistici, in una vita umana e cristiana. Gustare la bellezza e non viverla, significa restare alle soglie di un cenacolo dove la Bellezza eterna si comunica e si dona. Le melodie sacre muovono a percepire questa verità, ma il movimento non deve sospendersi. La Bellezza interiore che ci viene per prima incontro nei Salmi, nei Cantici della liturgia chiede il nostro consenso. Lo stesso Amore creante e redimente ci sollecita. La *Ca-*

ritas resa sensibile al cuore per la grazia artistica esige che non sia separato e disperso ciò che nel dogma e nei sacramenti la fede e la grazia soprannaturale congiungono. Il mistero della Incarnazione, che ha nell'arte un divino riflesso, liberamente domanda agli artisti di *convertire la realtà estetica in realtà mistica*. Andare incontro alla Bellezza, come voleva Platone, con tutta l'anima e con tutto il corpo ci sembra non solo pressante invito ma dovere che la musica sacra imperiosamente impone.

Ogni minore bellezza deve essere sacrificata per il possesso di quella perfetta Bellezza che a tutti e in tutto ha fatto totale dono di sé. *Eros* crocifisso, la chiamerà Ignazio d'Antiochia, *Caritas* la diciamo noi. E originalità, perfezione, salvezza non viene alla musica liturgica se non dall'agape dove in « *fractione panis* » si alza la voce del ministro, e nasce, si forma e si sviluppa la Chiesa.

Dalla *Caritas* la musica riceve dunque una spirituale efficacia missionaria. La Chiesa, dopo aver accolto conservato e composto in artistica sintesi gli elementi della musica antica e in modo particolare gli elementi della musica ebraica, li ha interiormente vivificati sino a considerarli espressione e parte integrale del culto cattolico. Dagli *Atti* degli Apostoli e dalle *Epistole* di San Paolo, attraverso scrittori ecclesiastici e Padri della Chiesa, nei documenti dei Pontefici romani e dei Concili, si ha una continuità di testimonianze normative che, pur lasciando libertà nella scelta dei mezzi tecnici ed estetici, esigono una *funzionale corrispondenza* allo spirito animatore del culto e del costume cristiano.

Questa *invisibile Presenza* la musica sacra, per non tradire la sua missione culturale, deve esprimere nella santità e bontà delle forme, che in sé medesima e nel modo col quale viene eseguita, l'Amor sacro, e non profani sentimenti, essa riveli e renda sensibile nell'ordine della Salvezza, alla quale tutta la prassi liturgica è ordinata.

Non invano perciò pensiamo di aver sottolineato alcuni motivi che indicano la *Caritas*, operante nella Chiesa e per la Chiesa, quale principio suggeritore e vivificatore di un'arte da Dio stesso e dalla Chiesa elevata ad una specifica funzione sacra nella solennità dei suoi riti liturgici.

LA MUSICA SACRA NELLA STORIA

(CAPOVERSI 3-7)

II

- pag. 115 LA MUSICA SACRA PRESSO I POPOLI PAGANI
Dr. JOS. SMITS VAN WAESBERGHE
- 120 LA MUSICA SACRA NELL'ANTICO TESTAMENTO
MONS. SALVATORE GAROFALO
- 125 LA MUSICA E IL CANTO NEL NUOVO TESTAMENTO
M° GIUSEPPE TURBESSI O.S.B.
- 132 LA MUSICA SACRA CRISTIANA DAL II SECOLO FINO
AGLI INIZI DELLA POLIFONIA
M° MAURO PFAFF O.S.B.
- 142 QUELQUES REFLEXIONS SUR LES PREMIERES FOR-
MES DE LA MUSIQUE SACREE
M.° JOSEPH GAJARD O.S.B.
- 180 LA POLIFONIA SACRA DEGLI ANTICHI MAESTRI
MONS. GIUSEPPE ROSTAGNO
- 185 LES DEBUTS DE LA RESTAURATION GREGORIENNE
A SOLESMES
M.° JOSEPH GAJARD O.S.B.
- 215 LA POLIFONIA SACRA MODERNA
MONS. CELESTINO ECCHER
- 220 LA MISSIONE DELL'ORGANO LITURGICO E L'USO
DELL'ACCOMPAGNAMENTO NELLE ANTICHE FOR-
ME DI CANTO SACRO
Prof. RENATO LUNELLI
- 226 IL CANTO GREGORIANO E LA MUSICA SACRA CON-
TEMPORANEA
M° GIANFRANCESCO MALIPIERO
- 228 LA PREMUROSA VIGILANZA DEI ROMANI PONTEFICI
MONS. DELFINO NAVA

LA MUSICA SACRA PRESSO I POPOLI PAGANI

Dr. Prof. JOS. SMITS VAN WAESBERGHE

dell'Università di Amsterdam

La musica si presenta nella storia dell'umanità in molte manifestazioni. Non si può dare una definizione adeguata della musica nè della nozione di colui che la pratica. Perchè mai cominciare questo articolo con una tesi così negativa? Perchè trattando della musica nel culto pagano è assolutamente necessario stabilire innanzi tutto il concetto di « musica » con un significato speciale, cioè nel senso più ampio. Essa deve abbracciare sia il rumore che la musica artistica e così, pure, il concetto dell'uomo che esegue musica nel culto pagano conterrà ora il concetto di un uomo che canta belle melodie ora quello di un uomo che fa del rumore ora quello di un bambino che muove dei braccialetti risonanti o anche del vento che scuote canne di bambù (v. Angklung giavanese).

Tutte queste manifestazioni devono essere considerate « musica » nel culto pagano, perché i pagani hanno una ferma fiducia nella virtù magica della musica intesa nel suddetto significato. L'uomo pagano, credendo nella forza sovrumana degli spiriti buoni e cattivi, degli dèi e dei dèmoni, vive nella doppia convinzione che, da una parte, questi spiriti possano giovare e nuocere alla sua famiglia, ai suoi figli, ai morti, ai nemici, alla fecondità, al raccolto, alla caccia, ecc., e, dall'altra, che la virtù magica della sua musica possa disporre gli dèi e i dèmoni in favore o in disfavore dell'uomo.

I diversi popoli hanno differenti concezioni riguardo agli effetti della « musica » sugli spiriti. Presso alcuni i dèmoni vengono

tenuti a distanza con dei rumori (1), presso altri con belle melodie, come pure vi sono popoli che sono sicuri di potersi propiziare gli spiriti benigni con graziosi canti (oppure anche col silenzio per l'uno o per l'altro dio) e vi sono altri popoli che si propiziano gli dèi con rumore agitato, grida e movimenti sempre più frenetici fino all'*anastasis*. Da questa credenza nella virtù magica della musica deriva il fatto che la musica, spesso, è più che una parte integrante del culto (poichè accompagna i sacrifici agli dèi): essa diviene, cioè, una parte essenziale del culto, la « musica divina » nel senso stretto della parola. Per ben comprendere il significato della « musica » nei culti pagani, bisogna abituarsi all'idea che questa « musica » può servire a tre specie di funzioni culturali: 1) accompagnando strettamente il rituale, sia come ornamento esteriore della cerimonia, sia per dominare rumori sgradevoli (p. es. frastuono dall'esterno, o grida di bambini o animali sacrificati); al contrario delle funzioni seguenti, in questa prima funzione non si tratta ancora di virtù magica;

- 2) funzione rituale come parte integrante di una cerimonia;
- 3) funzione rituale indipendente.

* * *

In questo ristretto articolo è impossibile dare un riassunto delle manifestazioni della musica in tutti i culti pagani, poichè questo soggetto è già stato trattato da etnologi e da musicologi. E' necessario restringersi a rilevare alcuni dettagli che potrebbero dare un'idea dell'uso universale e del modo in cui viene praticata la « musica » in questi culti.

A tal fine conviene distinguere la « musica culturale » presso i popoli « primitivi » e presso i popoli pagani civilizzati; presso questi ultimi si può distinguere ancora la musica nel culto ufficiale dello stato e in quello che non è ufficiale nel senso stretto della parola.

(1) E' praticamente impossibile dare qui un panorama della bibliografia degli strumenti musicali in uso presso i pagani, la loro origine e la loro storia. Si rimanda il lettore alle opere di CURT SACHS, fra le altre: *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1929, *The history of musical instruments*, New York 1940, e di A. SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique*, Paris 1936, p. 54 ecc.

Presso i popoli di civiltà primitiva vi sono, a seconda del livello di cultura, vari gradi nella manifestazione della musica culturale. Il primo grado è quello del rumore provocato battendo senza ritmo con le mani su frutta vuote o tronchi, oppure emettendo grida. Un 2° grado è il rumore ritmato, un 3° è rappresentato dai suoni musicali, ottenuti sia con motivi cantati, sia con strumenti percossi, p. es. tamburi; infine si hanno delle melodie vocali e strumentali o l'uno e l'altro insieme. Strettamente dipendente dal grado di civiltà è pure la fattura degli strumenti, sia di quelli metallici, a percussione o a fiato, sia di quelli a corda. Gli esecutori della musica culturale sono ora il popolo tutto insieme, ora soli uomini, ora donne, ora bambini, ora un gruppo di questi, oppure dei musicisti di professione. Questi appartengono spesso a speciali classi della gerarchia sociale; vi sono fra loro sacerdoti, giudici, professori, indovini, medici, stregoni, come i Druidi presso gli irlandesi e i Celti o Galli.

* * *

Poichè presso tutti i popoli pagani (per quanto ci consta) vi è una credenza nella virtù magica della musica, la manifestazione della musica culturale si trasforma presso uno stesso popolo con l'evoluzione della sua mitologia o religione o della sua cultura. Vediamo, p. es., la storia dei greci. Già al tempo di Omero (prima del 1000 av. Cr.) si hanno sacrifici rituali accompagnati dal suono dell'*aulos* e della *cithara*. Ma la mitologia si arricchirà ancora di nuovi dèi ed anche la cultura si evolverà. Il dio Apollo dà all'umanità la *lyra*. Altri strumenti come il *tympanon* e i *cymbala* (2) fanno parte del culto degli dèi, benchè fra questi ve ne siano alcuni che vengono onorati in silenzio. Dal culto mitico dei greci si sviluppò con la grande cultura ellenica il *dramma* culturale. E' innegabile che questi drammi fanno parte della religione. È per questo motivo che furono eseguiti in occasione delle feste dionisiache e sotto la presidenza del gran sacerdote di *Dionysos*. Anche il contenuto di questi drammi prova questa tesi, più particolarmente in Eschilo e in Sofocle: essi trattano le relazioni tra gli dèi e gli uomini; inculcano la venerazione per gli dèi e per il governo divino del mondo

(2) V. J. SMITS VAN WAESBERGHE: *Cymbala (Bells in the middle ages)*, Rome 1951, p. 12 ss.

e dell'umanità. In questi drammi è importantissima la funzione dei cori, che cantano e danzano i versi spirituali accompagnati da una musica strumentale. Ne consegue che anche nell'alta cultura classica dei greci si ha un culto ben diverso dal vecchio culto mitico, la cui musica cultuale ufficiale si manifesta nel teatro, innalzata al livello delle esigenze più artistiche.

Presso i Romani il flauto fu lo strumento cultuale per eccellenza. Tuttavia essi presero a prestito dai Greci (« ritus graecus ») la *lyra*, la *cithara* e vari strumenti a percussione. D'altronde si usavano nei sacrifici rituali pubblici le trombe, *tubi* (per distinguerli dalle trombe militari, *tubae*) e i « tubicines sacrorum publicorum populi Romani » furono dei sacerdoti, *viri speciosi!* I suonatori cultuali di flauto furono riuniti in un'organizzazione: « collegium tubicinum Romanorum, qui sacris publicis praesto sunt ». Più tardi quest'organizzazione si riunì con i suonatori di *cithara*, i *fidicines*, che ebbero una funzione ufficiale nei *lectisternia*; in seguito essa si chiamò « collegium symphonicorum qui sacris publicis praesto sunt ». L'imperatore Augusto, l'ammiratore di Apollo, il rinnovatore del governo e della religione, incaricò il poeta Orazio di comporre un poema per cantare la gloria del nuovo secolo, la fine del periodo passato ed il principio di un'era nuova. Il suo ben noto « *Carmen saeculare* » in onore di Diana e Apollo, composto per essere eseguito da ragazzi e ragazze, fu senza dubbio cantato e danzato sul ritmo dei versi (3).

Noi constatiamo quindi, tanto per i romani come per i greci, che la cultura classica — oltre la tradizione dei sacrifici pubblici sempre accompagnati dalla musica — fa nascere un culto ufficiale che giunse ben presto al più alto livello d'arte sia per la letteratura che per la musica.

Si possono riscontrare le stesse manifestazioni di musica cultuale presso tutti i popoli pagani civilizzati. Si trovano quasi sempre suonatori di musica professionisti nel culto ufficiale, veri artigiani, che appartengono ad una classe di sacerdoti, uomini e donne, cantanti, danzatori, suonatori di strumenti musicali.

(3) J. QUASTEN, *Musik u. Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike u. Christlichen Frühzeit*, Münster i.w. 1930.

Per concludere, in base alle nozioni offerte dall'etnologia e dalla musicologia sulla musica cultuale pagana, si può affermare:

1. Ogni culto pagano si serve della musica, benchè la manifestazione della musica sia differente nei diversi culti.

2. A questa musica cultuale fu attribuito, presso i popoli pagani, un potere magico sugli dèi e sui dèmoni.

3. Poichè ogni manifestazione di tal genere può estendersi, per la facoltà auditiva, dal rumore alla melodia artistica e, per l'esecutore, dal picchiare, battere, danzare fino al cantare e suonare assai « musicalmente », i due concetti di « musica » e « suonare musica » nel culto pagano vanno intesi nel senso più ampio possibile.

4. Questa « musica » e questo « suonar musica » nel culto pagano rappresentano spesso più che una parte integrante del culto: essi possono essere di per sè una funzione indipendente e, di conseguenza, una parte essenziale del culto nel senso stesso della musica divina. In relazione a questo significato della musica cultuale e della sua virtù magica, gli esecutori ufficiali sono, spesso, sacerdoti e la musica stessa può elevare l'uomo ἐν θείῳ, nell'estasi divina (ἐν θεῷ εἶναι = entusiasmo).

Vi è quindi un contrasto fondamentale tra la musica cultuale presso i pagani e la musica religiosa cristiana. Fu un greco pagano, il poeta Menandro, che irrise a questa virtù magica della musica dicendo: « se l'uomo suonando il tympanon potesse, come egli crede, forzare il dio, l'uomo sarebbe più potente del dio stesso ». Il Cristianesimo, distaccandosi nettamente da quest'idea di virtù magica della musica, non ha stretta necessità di una musica nel suo culto. Per esso la musica, come un dono naturale umano, non può servire che a dare splendore alle cerimonie religiose. Perciò non c'è da meravigliarsi che i compositori cristiani abbiano creato attraverso i secoli un repertorio musicale della più alta qualità artistica per lodare il vero Dio ed i suoi Santi.

LA MUSICA SACRA NELL'ANTICO TESTAMENTO

Mons. Prof. SALVATORE GAROFALO
dei Pontifici Atenei di
Propaganda Fide e Lateranense

Nella Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* », la storia della musica sacra, dopo un rapido accenno ai culti pagani, prende le mosse dall'Antico Testamento: « Nessuna meraviglia... che il culto soprattutto del vero e sommo Dio si sia avvalso, fin dall'antichità, di quest'arte ».

I testi biblici citati dall'Enciclica riproducono alcuni momenti delle vicende della musica sacra in Israele: il cantico di Mosè dopo il miracoloso passaggio del Mar Rosso, l'opera di Davide che, in sostanza, continuò fino ai tempi di Gesù. Uno schema stringatissimo ma sapientemente indicativo.

• • •

Tutta la storia della musica sacra degli antichi Ebrei è esaurita dalla Bibbia; gli scavi nei paesi del Medio Oriente e in Egitto ci hanno fornito raffigurazioni ed oggetti di scavo che permettono conclusioni abbastanza sicure soprattutto sugli strumenti musicali in uso ai tempi biblici; ma sugli aspetti tecnici relativi al canto, i testi, pur offrendo molte indicazioni, sono soggetti ad esegesi discordanti. Il segreto di queste notizie tecniche era già perduto nel III sec. a. C. quando si traduceva in greco il testo ebraico dell'Antico Testamento.

Una prima constatazione forse meraviglierà molti lettori: nonostante il fatto che a Mosè risalga la legislazione religiosa e liturgica ebraica fondamentale, in questa non si trova il minimo accen-

no al canto e alla musica propriamente sacra. L'inno del Mar Rosso citato nell'Enciclica è indubbiamente una composizione sacra, in quanto vi si esalta Dio, onnipotente e misericordioso protettore del suo popolo, ma non è un inno liturgico nè fu composto ed eseguito per un atto di culto. Esso appartiene piuttosto al genere letterario degli epinici, di quei canti, cioè, di trionfo, di cui si hanno esempi, oltre che nella letteratura orientale antica, anche precedente a Mosè, nella stessa Bibbia — basti citare l'epinico di Debora e quello di Giuditta (*Giudici* c. 5; *Giuditta* c. 16) — e negli usi arabi. Il libro dell'*Esodo* dice che, dopo il passaggio del Mar Rosso « Mosè cantò con i figli d'Israele » lo splendido inno conservato in *Es.* 15, 1-18; Maria, sorella del condottiero « prese un tamburello; e tutte le donne uscirono dietro a lei, con tamburelli e danzando » mentre Maria « rispondeva » con il primo verso del cantico (vv. 20-21), forse ripetuto come ritornello.

Per l'epoca di Mosè si parla di due trombe d'argento usate nel culto, ma esse probabilmente servivano soltanto per convocare il popolo alle funzioni e per annunciare un atto di culto o festività (*Numeri* 10, 1-10; cfr. 29, 1; 31, 6).

Si è pensato che questa indifferenza di Mosè per la musica sacra nascondesse una ostilità o almeno una misura di prudenza: egli avrebbe temuto l'uso del canto e della musica nel culto per evitare al suo popolo immaturo la suggestione dei culti pagani nei quali la musica aveva anche una funzione orgiastica; difatti, quando il popolo si radunerà intorno al vitello d'oro, intreccerà canti e danze che rassomigliavano a clamori di guerra e a sfrenate « fantasie » (*Esodo* 32, 17-19).

Per il tempo di Samuele (sec. XI a. C.) si ha notizia di gruppi di uomini zelanti i quali, per entusiasmare il popolo agli ideali religiosi e nazionali, si servivano di canti e strumenti, — arpe, tamburelli, flauti, cetre — per dare pubblicità e vigore alla loro attività (*I Sam.* 10, 5), ma neppure in questo caso si può parlare di vera e propria musica liturgica.

Bisogna arrivare a Davide (1000-970 a. C.), il più grande e più amato re d'Israele, per trovare espresse indicazioni di un servizio musicale nella liturgia.

Nell'elogio delle grandi figure della storia d'Israele, il libro dell'Ecclesiastico (47, 9-10), Vulg. 11-12) dice di lui:

« *Stabili strumenti musicali (1) innanzi all'altare
e modulò canti a suono d'arpa.
Alle feste aggiunse splendore
e decoro alle ricorrenze di tutto l'anno,
facendo lodare il santo nome di Dio
e prima dell'alba risonare il santuario* ».

I libri storici della Bibbia sono a tal proposito ricchi di notizie. Quando il gran re, al culmine della sua potenza, volle fare di Gerusalemme la capitale della nazione riunita sotto il suo scettro, si preoccupò di trasportarvi l'Arca Santa, palladio d'Israele. In seguito a tempestose vicende, questa si trovava in casa di Aminadab a una quindicina di chilometri da Gerusalemme. Il re ne organizzò il trasporto che si svolse in due tempi: nel primo, l'Arca fu portata a Gerusalemme fino alla casa di Obededom, un pio filisteo, dove fu fatta sostare a causa di un tragico incidente; nel secondo, l'arca, tre mesi dopo, raggiunse finalmente l'acropoli della città.

Durante la prima processione « Davide e tutta la casa d'Israele facevano giubilo davanti al Signore (cioè all'Arca) con tutte le forze, e con canti, con cetre, con arpe, con timpani, con sistri, con cembali » (*II Sam.* 6, 5). Per la seconda processione si trova una interessante novità: vi fu un servizio di leviti cantori sotto la guida di tre capicoro che usarono per l'accompagnamento dei canti cembali di bronzo, cetre « sull'ottava (?) » e arpe « per soprano (?) » (*I Paralip.* 15, 16-21. 28).

Dopo la collocazione dell'Arca a Gerusalemme fu istituito un servizio quotidiano di cantori e musicanti sotto la guida di Asaf, Eman ed Etan e distribuiti in 24 gruppi con 24 capimusiche che avevano a disposizione ognuno 12 strumentisti. Gli strumenti erano: cembali, arpe e cetre (*II Paralip.* 16, 1. 4-37. 41-42; 25, 1-31). In tutto, i leviti cantori erano 4000 sui 38000 che prestavano servizio nel tempio (*I Paralip.* 23, 5).

(1) Il greco usa un solo termine composto: *psaltodi*, per indicare cantori e musicisti insieme.

La Bibbia dice che, in questa organizzazione, Davide fu ispirato e guidato dai profeti Gad e Natan (*II Paralip.* 29, 25), e che il re trasmise l'ordinamento a suo figlio Salomone, il quale avrebbe costruito il primo grandioso tempio al Signore (*I Paralip.* 28, 11. 13). Davide dovette far tesoro della sua personale bravura di poeta e di citarista (*I Sam.* 16, 23) e di quanto, nel campo del canto e della musica, si poteva trar vantaggio da esperienze altrui.

La storia della musica sacra ebraica, da Salomone in poi, segue intimamente le vicende del tempio al quale era essenzialmente legata. Nella solennissima festa della dedicazione, cantori e musicisti ebbero la loro parte (*II Paralip.* 5, 12-13) e da allora si installarono nelle imponenti costruzioni salomoniche.

Quando l'empio re di Giuda Acaz (735-715 a. C.) trascurò il tempio fino a chiuderne le porte, i leviti cantori e musicanti ne subirono le conseguenze, finchè il re Ezechia (716-687 a. C.), restauratore del tempio e del culto profanato dal padre, li riportò ai loro compiti (*II Paralip.* 29, 25-30).

La distruzione del tempio di Gerusalemme in seguito alla invasione babilonese (587 a. C.) disperse in esilio tutto il personale del culto. Le cetre furono appese ai salici di Babilonia e tacquero i canti di Sion nella terra straniera (*Salmo* 137, 1-6).

Quando, nel 538 a. C., Ciro consentì agli Ebrei il ritorno dal duro e lungo esilio babilonese, le liste dei rimpatriati ci parlano di 128 o 148 cantori del tempio (*Esdra* 2, 41; *Neemia* 7, 44-45); i duecento cantanti maschi e femmine di *Esdra* 2, 65 non sembrano aver fatto parte dei leviti cantori, in quanto non era consentito alle donne il servizio liturgico nel tempio. In occasione della cerimonia della prima pietra — diremmo noi — del nuovo tempio, i leviti stavano « con cembali a lodare il Signore sulle orme di Davide, re d'Israele » (*Esdra* 3, 10-13) mentre le grida di giubilo si alternavano ai gemiti di coloro i quali ricordavano ancora i favolosi splendori del tempio di Salomone, di fronte al quale quello che stava per sorgere era povera cosa.

• • •

Nel Nuovo Testamento non si trovano, relativamente alla musica sacra ebraica, notizie del genere di quelle raccolte fin qui. Il servizio liturgico era disimpegnato nel tempio con tutto lo splendore

dei tempi antichi e secondo i tradizionali ordinamenti. Echi delle liturgie della Gerusalemme terrena si possono sorprendere in vari luoghi dell'Apocalisse, dove Giovanni descrive la liturgia della Gerusalemme celeste con motivi derivati dallo spettacolo sempre emozionante delle solenni celebrazioni nel tempio alle quali egli aveva preso parte fin dall'infanzia (*Apoc.* 5, 8-14; cfr. 7, 10-13; 12, 2-4; 14, 1-5; 19, 1-7).

Tutti sanno che il libro dei Salmi rispecchia, sia per la origine delle sue varie collezioni sia per le attribuzioni dei singoli Salmi a singoli autori, la storia della musica sacra nell'Antico Testamento. Nei loro « titoli » si trovano indicazioni che interesserebbero enormemente la storia anche generale della musica se si potesse giungere ad interpretazioni sicure. E dal libro dei Salmi — giardino della Bibbia — si può anche avere una idea della importanza somma che ebbe nel mondo ebraico il canto e la musica, che riportavano alla mente e al cuore dei pii israeliti il succo dei libri sacri trasfigurato in poesia e in canto, alimentando la fede dei padri e rinnovando le millenarie speranze nella sospirata redenzione. Al Salterio il Nuovo Testamento fa assiduo riferimento, come al libro che contiene i temi più solenni della rivelazione. Non per nulla, nei secoli, la Chiesa prega ancora con i Salmi.

Accenniamo soltanto al fatto che nella liturgia ebraica l'accompagnamento strumentale aveva una funzione secondaria, nel senso che era destinato unicamente a sostenere il canto e che questo era unisono e affidato alle voci maschili dei leviti.

LA MUSICA E IL CANTO NEL NUOVO TESTAMENTO

Dr. M° GIUSEPPE TURBESSI O.S.B.
dell'Abazia di S. Paolo fuori le Mura

Il Nuovo Testamento non ignora la musica ed il canto, anche se non ha (come il V. T.) alcun libro destinato esplicitamente alla sacra liturgia nè alcuna raccolta di canti.

Nel magnifico Tempio, restaurato ed abbellito da Erode il Grande, continuava sostanzialmente la tradizione musicale e liturgica delle età precedenti. I riti sacri venivano regolarmente compiuti dalle varie classi di quei leviti e sacerdoti, che spesso incontriamo nei testi del Nuovo Testamento. Oltre i libri sacri, non mancano testimonianze contemporanee profane (soprattutto quella di Giuseppe Flavio), che ci mostrano la magnificenza del culto divino nel Tempio, specialmente in occasione delle feste più solenni dell'anno, quando Gerusalemme raccoglieva nelle sue mura le moltitudini ivi pellegrinanti dalla Palestina e dagli angoli più remoti della diaspora giudaica. In quei giorni la gioia spirituale e l'orgoglio d'appartenere ad una stirpe eletta esplodevano entusiasticamente nel suono e nel canto, anche fuori dei sacri recinti del Tempio. Ma soltanto lì dentro si poteva ascoltare il canto dei « Salmi di David », disposti alle arpe ed agli altri strumenti tradizionali, mentre venivano compiuti i sontuosi sacrifici, il cui fumo, misto ai profumi, saliva verso Jahvé con i voti dell'estatica moltitudine orante!

A dire il vero, il N. T. non ricorda neanche tutti gli strumenti musicali, nominati nei libri del V. T. Degli strumenti a corda viene nominata soltanto la cetra (greca) da S. Paolo, allorchè scrive ai Corinti, presso i quali doveva essere ben conosciuta (*I Cor.* 13, 1), S. Giovanni nell'Apocalisse la ricorda pure più volte.

Tra gli strumenti a percussione, oltre ad un'indeterminato « bronzo sonante » (*I Cor.* 13, 1), viene menzionato soltanto il cembalo (loc. cit.). In *Lc.* 15, 25 si accenna a « symphonia » — forse una specie di cornamusa o di zampogna —: dal contesto si vede bene che essa serviva ad accompagnare un coro di gente che cantava e danzava.

Due sono gli strumenti a fiato, ricordati nel N. T., se prescindiamo da *Lc.* 15, 25, cioè il flauto e la tromba, i quali si presentano negli scritti sacri con nomi diversi, in quanto i detti strumenti presero lungo il corso dei secoli delle forme varie.

Il flauto è uno strumento d'indole piuttosto profana e popolare. Era adatto ad esprimere l'esultanza. Nell'Apocalisse la sua assenza è sinonimo di tristezza. In *Lc.* 7, 32 e *Mat.* 11, 17 (testo greco) questo strumento apparisce in mano ai fanciulli, i quali se ne servono per i loro giochi. Nei tempi del N. T. i suonatori di flauto accompagnano anche i riti funebri (cfr. *Mat.* 9, 23): un uso questo del resto assai diffuso nel mondo greco-romano (cfr. GIUSEPPE FL., *Bell. Jud.* III, 9, 5).

La tromba è lo strumento musicale più ricordato nel N. T. Quelle riprodotte nell'Arco di Tito e nelle monete di Barchochebas hanno una forma slanciata e solenne, forse perché d'indole sacra o annunziatrici di liberazione politica. Sono un tubo di metallo allungato ed allargantesi verso l'estremità. La tromba suonerà per convocare gli uomini al giudizio finale (*Mat.* 24, 31; *I Cor.*, 15, 52; *I Tess.* 4, 16 - testo greco; *Vlg.* v. 15). Gesù biasima gli ipocriti, i quali annunziano la loro elemosina a suono di tromba (*Mat.* 6, 2). S. Paolo ci fa sapere che con essa si faceva la mobilitazione generale in caso di guerra (*I Cor.* 14, 8). Lo stesso ci ricorda come essa altre volte avesse risuonato dalle vette del Sinai fumante (*Ebr.* 12, 19).

Ma soprattutto è Giovanni nell'Apocalisse che attribuisce una funzione molto caratteristica al suono della tromba negli eventi escatologici. La voce, che gli comanda di scrivere l'Apocalisse è terribile come lo squillo di una tromba (1, 10; 4, 1). Sette trombe sono consegnate ad altrettanti angeli, che le faranno squillare successivamente, in momenti prestabiliti (cfr. 8, 1-11, 19). Qui la tromba sta ad indicare il giudizio di Dio: giudizio di perdizione per gli avversari del suo regno, giudizio di

trionfo per Cristo ed i suoi fedeli. Ma per ben comprendere tutto il profondo significato di questo simbolo apocalittico bisogna inquadrarlo nell'immediato contesto del libro sacro: la descrizione di un atto grandioso della liturgia celeste. Questa liturgia è come la proiezione di quella celebrata nel Tempio gerosolimitano, nel quale le trombe avevano una parte molto importante. La tromba inoltre esprimeva ai giudei dell'epoca l'idea della libertà: pregavano infatti nella loro « Orazione »: « Suoni la grande tromba per la nostra libertà! ».

Nella visione meravigliosa adunque Giovanni contempla Dio, dinanzi al quale si trova l'altare d'oro o dei profumi. Un angelo, con funzioni sacerdotali, offre le preghiere dei santi, ossia della Chiesa, che in tal guisa compie l'atto suo più importante: l'adorazione di Dio. Egli accoglie con bontà i desideri dei suoi eletti e lancia i fulmini della sua giustizia contro gli avversari di Cristo e del suo regno. I cristiani devono stare tranquilli: il suono della tromba per essi non sarà segno di rovina, ma di trionfo e di letizia. E poi verrà un giorno, nel quale nella Babilonia definitivamente perduta, non si potrà più vedere il gioioso suonatore della tromba (*Apoc.* 18, 22: testo gr.). Tutto l'opposto si verificherà nella Gerusalemme celeste: ivi i 24 Seniori, che circondano il Trono dell'Agnello, cantano le sue lodi, insieme ai santi, sulle cetre di Dio (*Apoc.* 15, 2).

Ma che cosa cantano? Il Canto di Mosè (quello che cantarono gli Ebrei dopo la traversata del Mare Rosso) e il Canto dell'Agnello, con il quale si celebra con espressioni, tolte in prevalenza dal Salterio, la vittoria di Cristo ed i favori che Egli concede ai suoi fedeli (*Apoc.* 15, 3 ss; cfr. pure 5, 9 sq., 12). Sono in sostanza i cantici del V. T., che, al sorgere dei tempi nuovi, acquistano una colorazione diversa, significando delle realtà nuove, affascinanti per la loro bellezza ed abbaglianti per il loro splendore. Il Salterio, che fu già il repertorio ufficiale della liturgia nel V. T., con l'Incarnazione del Verbo, servirà ad esprimere il « culto nuovo » ed i nuovi bisogni.

Questa « sublimazione » del vecchio repertorio innodico e musicale cominciò (lo si può ben affermare) con Cristo stesso. Ma prima di vedere il « canto » di Gesù e della Chiesa nascente, sarà bene dare uno sguardo fuggitivo agli usi giudaici dell'epoca del N. T.

Abbiamo accennato al Tempio di Gerusalemme come al centro della musica e della liturgia; ma come non ricordare qui le moltitudini pellegrinanti verso la Santa Città al canto dei « Salmi dell'Ascesa ». Inoltre in questa epoca si stavano accentuando le manifestazioni della devozione privata coll'introduzione di nuovi formulari di preghiera, quali lo *Shemà* (*Deut.* 6, 4-9; 11, 13-21 e *Num.* 15, 37-41) e con tutta probabilità anche dello *Shemônê 'esrê* o delle 18 petizioni. Queste preghiere non dovevano essere semplicemente recitate, ma in qualche maniera anche modulate, massime nel culto delle Sinagoghe.

Un'altra novità, questa delle Sinagoghe, dell'epoca che immediatamente precedette il N. T. Nelle Sinagoghe, numerosissime, si leggeva ogni sabato la S. Scrittura con delle modulazioni (cfr. *Lc.* 4, 17). Importante per il nostro soggetto la conclusione del culto sinagogale con il *Qaddish* (una breve preghiera a forma di responsorio) e colla solenne *Benedizione* (*Num.* 6, 24-26) che il Sacerdote (quando c'era) pronunziava alzando la voce ed elevando le mani sul popolo, che rispondeva: *Amen*. Tra gli utensili di una sinagoga vi doveva essere anche la tromba.

Leggendo anche solo gli scritti neotestamentari (specialmente gli Atti degli Apostoli) si vede bene come il popolo conoscesse la S. Scrittura e specialmente il Salterio e sapesse pregare. C'erano poi delle persone, che passavano la loro vita nella preghiera e nel raccoglimento. Il Vangelo ci ricorda la « profetessa » Anna (*Lc.* 2, 37). Giuseppe Flavio ed anche altri ci parlano degli Esseni, una specie di monaci del giudaismo, anche se non troppo ortodossi! Le moderne scoperte di Qumrân ci svelano la vita quotidiana di una numerosa comunità di asceti giudaici del I secolo, anche se esse non si sono rivelate di particolare importanza sotto l'aspetto musicale-liturgico. Forse la loro giornata rassomigliava a quella degli Esseni di G. Flavio più che a quella dei Terapeuti di Filone Alessandrino. Questi ultimi più che dei cenobiti, erano degli anacoreti, dediti soltanto alla contemplazione delle verità divine. Infatti la loro giornata era impiegata sulla Thora, sui Profeti e sui Salmi. Avevano anche dei carmi speciali, con relativa musica. Nei giorni di maggiore solennità, dopo il canto e degli inni biblici e dei propri, ad un certo punto venivano formati due cori, uno di uomini ed un altro di donne, cori che si risponde-

vano con strofe ed antistrofe, per formare alla fine un unico coro di voci miste. In tal guisa passavano in una « santa ebbrezza » tutta la notte (cfr. *De vita contemplativa*, ed. Cohn-Wendland-Reiter, 6, 51-71).

* * *

In quest'ambiente, saturo di liturgia e di canto, sbocciò nella pienezza dei tempi il Fiore di Jesse e la sua culla fu allietata dal canto degli Angeli (*Lc. 2, 13*). Cantò il padre del Precursore, ammirando l'aurora di un grande giorno (*Lc. 1, 67 ss.*), cantò il vecchio Simeone, nello stringere tra le braccia l'Atteso dei secoli (*Lc. 2, 28*), cantò, in una maniera ineffabile, la Vergine-Madre, la grandezza di Dio nell'umiltà del suo cuore per la vertiginosa altezza a cui era stata elevata (*Lc. 1, 46*). Peccato che non ci sia stata conservata la musica di questi inni, che nella mentalità semitica non le è mai disgiunta! Anche in questi carmi si osservano molte reminiscenze scritturistiche, specialmente profetiche e salmodiche.

Non soltanto nella liturgia ufficiale infatti, ma anche nella devozione privata il Salterio era il libro della preghiera e del canto per ogni pio israelita. E fu tale anche per Gesù. Tutti i salmi, come tutta la Scrittura, sono orientati verso di Lui; qualche salmo poi lo riguarda personalmente (cfr. *Lc. 24, 44*). Ed Egli fin dal primo suo entrare nel mondo sciolse il suo labbro divino offrendosi al Padre come vittima immacolata, servendosi in questa sua offerta dell'espressione di un salmo (*Ebr. 10, 5 - Salmo 39, 7 sq.*). E quante altre volte non ricorse al Salterio sia nella casetta di Nazareth, sia nel culto sinagogale, sia nella preghiera collettiva dei pellegrini, sia (e questo ci è attestato dai Vangeli) nella celebrazione della Cena pasquale (salmi dell'Hallel, cfr. *Mt. 26, 30*)! E finalmente, agonizzando sulla croce, scandiva i versetti del salmo 21, il salmo del Messia dolorante e redentore (cfr. 27, 46). E rimetteva lo Spirito nelle mani del Padre con le parole del Salmo 30, 6 (*Lc. 23, 46*).

Gli Apostoli raccolsero con somma devozione questo esempio divino ed i Salmi appaiono ben presto come la parte più caratteristica nelle prime preghiere cristiane. Nel N. T. « Salmeggiare » equivale a cantare un inno a Dio. Cfr. *Rom. 15, 9*; *1 Cor. 14, 15*; *Ef. 5, 19*; *Giac. 5, 13*. S. Paolo, scrivendo dalla sua prigionia romana, verso l'anno 63, alla Chiesa di Colossi, così si esprimeva: « Mossi

dalla grazia, innalzate canti a Dio nei vostri cuori con salmi, inni e cantici spirituali, con grazia a Dio cantando nei vostri cuori » (*Col.* 3, 16). Nello stesso periodo di tempo insisteva, con non minore energia, presso gli Efesini: « Siate ripieni di Spirito (Santo) ed intrattenetevi tra voi con salmi ed inni e cantici spirituali, cantando e salmodiando di cuore al Signore, rendendo sempre grazie e per ogni cosa a Dio Padre in nome del Signor nostro Gesù Cristo » (*Ef.* 5, 18-20).

Da questi testi s'intuisce come l'ispirazione al canto fosse considerata un'attività dello Spirito Santo, che agitava e commuoveva i cuori alla gioia, facendo esplodere il labbro nell'inno e nella musica (cfr. *I Cor.* 14, 26). E' un gaudio quello del cristiano, che può coesistere in mezzo ad ogni tribolazione. Ne abbiamo una prova proprio in S. Paolo, il quale, stretto nei ceppi insieme a Sila nel carcere di Filippi, tra lo stupore degli altri prigionieri, in piena notte furono uditi pregare ad alta voce, inneggiando a Dio (*Atti* 16, 25). Cantava Paolo nella sua prigione, egli, che, innalzato al terso cielo, aveva ascoltato parole « ineffabili », che la favella umana non riuscirà mai a tradurre (*2 Cor.* 12, 2-4).

Eppure, molti anni più tardi, Giovanni, il discepolo prediletto di Cristo, anch'egli mentre era in prigione per Cristo, nel corso di una meravigliosa Rivelazione, potrà contemplare la liturgia celeste ed i canti degli Angeli e ce ne farà riudire un'eco nella sua Apocalisse. Certo anche il suo Vangelo è quasi un inno, specie in alcune sue parti. Basta pensare al prologo ed al discorso sacerdotale nell'ultima cena. Non a caso gli antichi dettero a lui il glorioso titolo di « Teologo », che nella loro mentalità equivaleva pure ad « Innologo »! Ma è nell'Apocalisse che quest'ultimo epiteto trova una conferma meravigliosa. La lode di Dio, il suo culto, la sua gloria vengono disposti al suono, all'inno, al canto. Cantano gli Angeli, i Santi: e la Chiesa ancora pellegrina in terra unisce la sua voce a quelle dei beati comprensori. E' come un'unica liturgia quella della Chiesa trionfante e quella della Chiesa militante!

S. Paolo afferma che i fedeli sono assisi con Gesù nelle regioni celesti, nella Gerusalemme celeste, tra le miriadi degli Angeli; essa è la nostra patria, di essa siamo già cittadini (cfr. *Ef.* 2, 6, 19; *Ebr.* 12, 22; *Filip.* 3, 20 sq.). Ma è soprattutto nell'Apocalisse, che trova

una continua conferma questa verità dommatica. In questo libro la vita intima dei fedeli viene rappresentata come un cammino continuo verso il Cielo ed anche come una liturgia celebrata lassù: nonostante tutte le prove e le calamità, la Chiesa cammina verso la ricompensa eterna; in parte già anticipata dalla caparra del gaudio spirituale e dalla possibilità di essere associata agli Angeli nel culto di Dio e nel canto delle sue lodi.

BIBLIOGRAFIA

Derivando il primo canto cristiano da quello ebraico, non soltanto sotto l'aspetto letterario, ma più ancora per la melodia, ci sembra doveroso ricordare l'opera fondamentale di A. Z. IDELSHEN, *Jewish music in its historical development*, New York, 1929 (abbon. bibl.). Un breve cenno anche in: P. THOMAS, in *Encicl. Catt.* 8 (1952) col. 1547-1552. Sugli strumenti musicali della Bibbia, cfr. E. VIGOROUX, *Psautier Polyglotte*, Paris, 1903, pp. 347-72. Per gli Esseni ed i Terapeuti ed i loro usi liturgici, si può vedere: U. HOLZMEISTER, *Historia aetatis N. T. Romae*, 1938, pp. 244-63; nella trad. ital. di C. ZEDDA, Torino, 1950, pp. 187-201. Sul calendario degli asceti di Qumrân cfr. A. JAUBERT, *Le calendrier des Jubilées et de la secte de Qumrân, ses origines bibliques*, in *Vetus Testamentum* 3 (1953) pp. 250-264; J. MORGENSTERN, *The Calender of the Book of Jubilees, its Origin and its Character*, *ib.* 5 (1955) pp. 34-76. Sui Salmi, come preghiera di Cristo e della Chiesa, cfr. A. MILLER, *Die Psalmen*. Trad. it. Torino, 1939; spec. pp. 187-199. Per la Chiesa, come « societas cultica », cfr. A. STOLZ, *De Ecclesia*, Friburgi Br. 1939, pp. 10-23. Per la « teologia » neotestamentaria e patristica del canto liturgico della Chiesa, interessante l'opuscolo di E. PETERSON, *Das Buch von den Engeln*. Trad. it. Roma, 1946. Tralasciamo d'accennare ai commenti scritturistici, limitandoci a segnalare il bello « Excursus » del P. E.-B. ALLO, *L'Apocalypse*, Paris, 1921, pp. 104-106, sul senso delle trombe in Apc.

LA MUSICA SACRA CRISTIANA DAL II SECOLO FINO AGLI INIZI DELLA POLIFONIA

M° MAURO PFAFF O.S.B.
dell'Arciabazio di Beuron

La nostra conoscenza della musica sacra del cristianesimo primitivo si basa esclusivamente su fonti letterarie indirette. I Padri della Chiesa e gli scrittori ecclesiastici non parlano in qualità di cultori di musica ma bensì quali teologi, curatori di anime o storici. Le loro trattazioni, generalmente, non ci danno alcun ragguaglio sulle questioni che interessano il musicista. Esse toccano la musica solo in quanto essa rientra nell'ambito del loro interesse pratico-pastorale.

L'unico esempio di una pratica musicale cristiana conservato e databile, un inno con carattere cristiano più generale, si trova nel papiro di Ossirinco del III secolo. Quest'inno ci presenta un antico stile di canto già decadente e ci testimonia che l'innografia cristiana del primo periodo si avviava al declino.

Numerosi passi della Sacra Scrittura, del Nuovo Testamento, ci fanno conoscere il concetto del canto quale fonte di gioia che era proprio del cristianesimo primitivo. La parola del Signore sulla « Adorazione in Spirito » (*Joh. 4, 23*) non è in contrasto con

ABBREVIAZIONI

GCS: Griechische christliche Schriftsteller hg. von der Kirchenväter-Kommission der Preussischen Akademie, Leipzig.

PG: Migne, Patrologia, series graeca.

ThGL: *Theologie und Glaube*, 1909 ss.

Mansi: J. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 31 vol. Firenze-Venezia, 1757-1798.

CSEL: *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, Vienna.

PL: Migne, Patrologia, series latina.

questo. La posizione del cristianesimo primitivo ne veniva anzi approfondita. Da ciò conseguiva che la filosofia e la mistica pagana richiedevano a loro volta una spiritualizzazione del culto dei loro dèi.

In tal modo, però, esse venivano incontro al cristianesimo anche come aiuto dall'esterno. L'esortazione alla offerta nello spirito (*logike thysia*) fu tuttavia così esagerato dai filosofi pagani, che non rimase più posto neppure per musica più nobile.

Questo spiritualismo fu rifiutato dal cristianesimo, anche se alcuni aderenti hanno poi sempre inclinato verso di esso.

Per la comunità dei primi cristiani il canto dell'ufficio divino era « l'offerta spirituale » ed anche l'unica manifestazione di culto degno di Dio, come ci testimoniano gli « *Oracula Sibyllina* » (prima del 180): « Rallegrandoci con sante voci, con animo lieto, con graziosi salmi e con canti degni del nostro Dio, noi siamo spinti a cantare a Te, Eterno, Infallibile ». (*Oracula Sibyllina* 3, 496; GCS Vol. 8, pag. 173, Geffken). Il rifiuto della musica strumentale pagana risulta dal passo seguente: « Essi (i cristiani) non versano con sacrifici sangue sugli altari; non risuona alcun timpano, alcun cimbalo, alcun flauto dai molti fori, non strumenti ripieni di folli suoni, non il suono del flauto pastorale, non la tromba che risuona con tono selvaggio... » (ivi 3, 113-117; GCS Vol. 8, pag. 147 s. Geffken). A questo rifiuto degli strumenti si associa pure Clemente di Alessandria († verso il 215): « Quando ci si occupa molto di flauti, strumenti a corda, ridde, danze, nacchere egiziane e di simili sconvenienti leggerezze, allora sorge ben presto una forte immoralità e cattiveria; si fa chiasso con il cimbalo ed il timpano, si fa strepito con gli strumenti dell'idolatria; noi dobbiamo lasciare le siringhe di Pan ai pastori, i flauti agli uomini superstiziosi, che corrono a servire gli dèi, e dobbiamo bandire questi strumenti dai nostri sobri pranzi ». (CLEMENS ALEX., *Paedagogus* 2, 4; GCS Clem. Alex. A 1 181, riga 21 e A 1 182, riga 5 Stählin).

Lo scrittore ecclesiastico Tertulliano († c. 240), nel suo scritto sulla preghiera del Signore, raccomanda il canto di salmi e di inni per il culto cristiano: « Noi siamo i veri adoratori ed i veri sacerdoti, noi che preghiamo nello spirito e nello spirito presentiamo la preghiera quale offerta dovuta e gradita a Dio, che Egli stesso richiede, e che Egli anche per sé ha preveduto. Questa

offerta, a Lui consacrata di tutto cuore, alimentata con fede, coltivata con verità, immacolata per innocenza, pura per castità, coronata dall'agape, noi dobbiamo guidarla con il festoso corteo delle buone opere al canto di salmi e di inni, verso l'Altare di Dio. Essa ci otterrà tutto (da Dio)». (TERTULLIANUS, *De oratione* 28, CSEL 20, 198, riga 27 s., Reifferscheid-Wissowa).

Anche la celebrazione dell'agape cristiana non poteva darsi senza canto: « Quando le mani sono levate e le luci sono accese, ognuno è invitato ad alzarsi ed a cantare le lodi di Dio, come egli meglio può secondo la Sacra Scrittura o secondo la sua ispirazione personale ». (TERTULLIANUS, *Apologeticum* 39; CSEL 69, riga 84 s., Hoppe).

Questo concetto cristiano primitivo è dagli autori della prima età patristica già chiaramente definito: il culto cristiano deve essere « Adorazione e offerta nello spirito ». Esso non rifiuta, però, una realizzazione musicale. Viene raccomandato il canto dei salmi e degli inni, canto per cui tanto gli inni della Sacra Scrittura quanto le libere composizioni poetiche improvvisate dei singoli membri della comunità cristiana possono essere adoperate. Si esclude la musica strumentale perché essa ricorda troppo la sfrenata pratica musicale dell'ambiente pagano e perciò rappresentava un pericolo.

Sulla celebrazione del culto cristiano siamo informati anche da un documento non cristiano. Plinio il giovane, luogotenente romano in Bitinia, cita nella sua lettera (intorno all'anno 112) all'imperatore Traiano, a cui chiedeva istruzioni riguardo al processo contro i cristiani, un « carmen » che i cristiani cantano, in canto reciprocamente alternato, a Cristo come a un Dio, e precisamente durante le loro riunioni, in un giorno stabilito, prima del levar del sole. (PLINIUS C. SECUNDUS, *Ep.* 10, 96; Ed. H. Keil, pagina 231). Plinio agisce da informatore oggettivo, poiché si era fatto dare schiarimenti sul culto cristiano da due cristiane. Come non cristiano, infatti, egli si era potuto fare di ciò soltanto un'idea del tutto superficiale. Che egli non avesse raggiunto alcuna chiarezza di cognizioni in proposito, risulta dal tono indefinito della espressione sopraccitata. Sul genere di esecuzione del « carmen » noi apprendiamo solo che esso si svolgeva in canto alternato (*secum invicem*). Se si trattasse di un vero e proprio inno, che veniva eseguito da vari gruppi, o della solenne preghiera eucaristica, oppure si intendesse parlare di una rogazione, che veniva recitata

tra sacerdote, diacono e popolo, la scienza non ha potuto ancora concordemente chiarire. « Carmen » può essere un canto nel senso di inno ma anche una prosa recitata in tono festivo, poiché « dicere » significa tanto parlare quanto cantare.

Alla fine del II secolo (intorno al 197) Tertulliano cita questo passo di Plinio nel suo « Apologeticum »: *coetus ante Lucanos ad canendum Christo et (ut) deo (Apologeticum 2; CSEL 69, pag. 5, riga 27-28)* e suppone un canto per Cristo del tipo di un inno. La formazione letterario-musicale del culto cristiano in Asia Minore si adegua a tradizioni locali che non molto tempo prima servirono da modelli per la rivelazione, descritta nel segreto, della celeste liturgia. Il più antico elemento della musica sacra cristiana è il Libro dei salmi. Su di esso i cristiani hanno fin dal principio pregato e cantato. Il Salterio era divenuto famigliare al culto della preghiera più che alla celebrazione dell'eucaristia.

Sulla forma originaria del canto dei salmi non abbiamo altro che una conoscenza superficiale perché nessuna delle melodie è giunta fino a noi. Noi possiamo supporre che si trattasse di formule di recitativo quanto mai semplice come si trovano ancora nelle ultime propaggini della antica tradizione giudaica di canto. La tradizione ci lascia all'oscuro non solo sull'ulteriore sviluppo della salmodia cristiana dalla prima età fino a forme musicali più ricche, ma anche sopra l'influsso dell'ambiente greco-ellenistico romano. E' certo che la prima società cristiana si serviva di una forma di canto responsoriale che le veniva dal giudaismo. Essa era senza dubbio la più semplice e constava dell'esecuzione solistica di un salmo con relativo ritornello corale (*Responsorium*). Il testo della risposta era attinto o dal salmo stesso o da altri libri della Sacra Scrittura. Esso poteva anche essere liberamente composto. Il tipo di esecuzione responsoriale era praticato nella stessa maniera sia dai cristiani di origine giudaica come da quelli di origine pagana. L'autorità di Tertulliano sta a testimoniare il canto dei salmi con acclamazione. Ne consegue che il salmo veniva eseguito solisticamente. Egli dice: « I devoti oranti sogliono nelle loro preghiere far seguire l'Alleluia ed i salmi in maniera che i presenti possano rispondere alle loro parole finali ».

Là dove Tertulliano parla della celebrazione domenicale cristiana, cita pure il canto dei salmi e precisamente in questo ordine: lettura del Testo Sacro, canto dei salmi, allocuzione, preghiera pub-

blica. Egli fa anche menzione del canto dei salmi e degli inni durante la celebrazione del sacrificio. (*De oratione* 28; CSEL 20, pag. 199, riga 2-3). Persino nella pratica della vita privata i cristiani conoscono il canto dei salmi. (CLEMENS ALEX., *Paedagogus* 2, 4; GCS Clem. Alex. A 1 183, riga 3 Stählin; TERTULLIANUS, *De spectaculis* 29; CSEL 20, pagina 28, riga 5). Oltre i salmi, che egli chiama « oratio saturata », Tertulliano conosce espressamente anche il Trisagion (*De oratione* 3; CSEL 20, pagina 182, 2-3), la dossologia (*De spectaculis* 25; CSEL 20, pag. 25, riga 17 s.) ed altri canti attinti dai salmi.

Dalla metà del secolo III la libera innodia antico-cristiana fu posta in gran pericolo da una reazione che traeva spunto dalla Bibbia. Occasione a questo sviluppo fu offerta dall'eresia che aveva trovato nella libera composizione poetica un eccellente mezzo di propaganda. Il testo e la maniera di canto dovevano essere mantenute il più possibile alla portata del popolo. Il sospetto dell'eresia condusse al punto che la libera composizione poetica fu completamente abbandonata e che ben pochi esempi, cioè solo quelli di carattere strettamente letterario, furono conservati, per esempio l'inno di Cristo di Clemente di Alessandria, l'inno della mattina e della sera delle costituzioni apostoliche e l'antichissimo Phosphilaron.

Formule inniche si trovano già nella letteratura cristiana più antica. Gli inni composti da S. Clemente di Alessandria indicano un notevole livello e fanno supporre una certa consistenza di repertorio innico.

Nella sua polemica con Celso, Origene († 253-254) insiste particolarmente sul fatto che per i cristiani v'ha un unico genere di inni, cioè quelli per Dio e per il Suo Figliuolo, nei quali i cristiani si associano al tributo di lode del sole, della luna, delle stelle e di tutta la schiera celeste. (ORIGINES, *Celsus* 8, 67; PG 12, 1060 C e 1628 A). Origene fa inoltre una netta distinzione tra il canto dei salmi e quello degli inni. L'inno giunge direttamente nel mondo dell'al di là.

Nell'Occidente vi è Tertulliano che dà notizie della Chiesa africana su inni e canti. Vi doveva pure essere un vero tesoro di canti se Tertulliano rammenta ai cristiani che essi avevano già abbastanza canti, migliori di quelli dei pagani. Egli dice: « Noi abbiamo sufficiente letteratura, sufficienti poesie, sufficienti massime

e sentenze, e così pure sufficienti canti ». (TERTULLIANUS, *De spectaculis* 29; CSEL 20, pag. 28, riga 5 Reifferscheid-Wisowa).

« La voce della Chiesa cantante » non tacque nei tempi della persecuzione. Le forme essenziali del canto sacro hanno già nel tempo più antico sperimentato la loro struttura formale. Accanto alla salmodia a cui il popolo partecipava, si sviluppò l'innodia antico-cristiana.

Poiché il culto terreno dei cristiani rappresenta un'immagine di quello celeste, anche il canto sacro deve, secondo la concezione antico-cristiana, essere un imponente accordo delle voci. Perciò Clemente di Roma nel concludere la sua esposizione sul canto di lode degli angeli, ammonisce: « Anche noi vogliamo concordi, unanimi, come una sola bocca, ininterrottamente invocarlo ». (CLEMENS ROMANUS, *Epistola I ad Corinthios* 34, 7; Funk-Bihlmeyer, riga 26).

Il secondo e terzo secolo della prima età cristiana hanno così già indicato la direzione in cui la musica sacra cristiana si doveva espandere. I secoli seguenti, nei quali la Chiesa poteva in libertà dedicarsi alla sua alta missione, hanno continuato a creare sia in Occidente che in Oriente, una musica sacra, la quale nella sua unicità, è definitivamente eterna.

• • •

L'epoca che comincia col secolo IV nella Chiesa occidentale è della massima importanza per l'unicità storica della musica occidentale. Essa comprende all'incirca il periodo che va dalla metà del secolo IV alla fine del secolo VI. Essa non solo ha introdotto nella coscienza musicale cristiana i più importanti principi teorici, etici ed estetici della antica tradizione musicale ellenica con l'aiuto di un geniale scarto sulle epoche di degenerazione sopraggiunte nel frattempo, ma ha pure europeizzato in certo qual modo tutto ciò che aveva forza vitale e capacità di sviluppo di essenza orientale. Essa ha stabilito chiaramente nel senso cristiano in una maniera unica il rapporto tra la musica e la teologia, mentre liberava la musica dal mito connesso con la natura, ed ha infine definito il vero concetto musicale cristiano, che al disopra di tutti i mutamenti poteva ancora aver valore fino ad oggi. (C. J. PERL, *Die Geburt der abendländischen Musik*, in *ThGl* 43 (1953) 102-114).

Nella sua seconda parte, che comincia col secolo VI, questo periodo abbraccia la diffusione del canto sacro nella cristianità occidentale. Inoltre al posto di una concezione puramente religiosa

del canto della chiesa ne subentrò una più musicale. Relativamente all'origine generale del repertorio melodico del canto chiesastico i musicologi accettano oggi una base asiatico-semitico-sinagogale. La fusione di questi singoli fattori dell'ambito di tutta la cultura mediterranea si realizzò nei primi secoli cristiani. Per le comunità cristiane dell'Impero Romano si era data già nel secolo III in diversi luoghi la possibilità di celebrare le funzioni religiose in luoghi pubblici e perfino di costruire anche delle chiese. Il neoplatonico Porfirio (fine del III secolo) riferisce di chiese cristiane che gareggiavano per grandezza con i tempi pagani. In Roma intorno all'anno 300 dovevano esistere già 40 chiese.

L'Editto di Milano (313) cambiò radicalmente la situazione dei cittadini cristiani. Dopo ottenuta la parità dei diritti, la cristianità poteva ora comparire anche in pubblico. Conseguenza di ciò fu un più potente slancio che si manifestò in tutti i campi della vita cristiana. Le arti si misero al servizio della Chiesa e dettero veste artistica al patrimonio della fede cristiana. La liturgia ecclesiastica che ora riccamente si sviluppava, richiedeva la collaborazione dell'arte musicale, in cui veniva sempre più perfezionata la pratica di canto fondata al tempo della persecuzione.

Questa libertà di recente conquistata dalla Chiesa racchiudeva in sé anche dei pericoli. Nell'incontro quotidiano con il mondo pagano era troppo facile che il paganesimo non rimanesse senza influsso. I padri e gli scrittori ecclesiastici alzarono perciò anche in questo tempo instancabilmente la loro voce contro tutto ciò che poteva mettere in pericolo il culto cristiano e la vita religiosa. Essi mettevano in guardia contro l'invasione della musica vocale e strumentale pagana. Appena la Chiesa fu svincolata dalle persecuzioni ad opera dello Stato, sorsero nel suo seno lotte religiose, lotte che, in verità, si erano già parzialmente fatte sentire all'epoca delle persecuzioni. Di queste controversie quella con l'Arianesimo, che occupò tutto il IV secolo, è importante per la storia della musica; giacché proprio col canto questa eresia prese in mano un'arma pericolosa.

Il tipo di esecuzione musicale, pressoché unico fino al IV secolo, ma addirittura classico nel culto cristiano è il canto solistico responsoriale. Esso è il più tipico campo dell'improvvisazione e della variazione musicale. Il salmo eseguito solisticamente veniva interrotto da brevi acclamazioni del popolo. Fin dal principio que-

sta pratica era familiare nell'ambito occidentale e orientale della Chiesa. In verità l'elemento solistico nascondeva in sé dei pericoli. Uomini come Agostino hanno perciò sempre avuto per il canto solistico un certo pregiudizio. Il papa Gregorio I († 604) proibì ai diaconi di prodursi in avvenire come solisti. Era infatti risultato che la bellezza della voce costituiva un pericolo. (*Decreto dell'anno 595*, Mansi 10, 434).

Al desiderio di una più grande partecipazione del popolo al canto sacro venne incontro la pratica del canto antifonale che era stata spesso usata nel IV secolo. Essa di certo non è del tutto nuova, bensì si riallaccia a tradizioni tanto egiziane quanto giudaico-greche. Essenza di questa esecuzione è il canto a due cori alternati. Il canto antifonale si diffondeva dalla Siria (Antiochia) in Oriente e fu introdotto in Occidente da Ambrogio di Milano. « Allora fu adottato (nell'anno 386) il canto degli inni e dei salmi secondo il costume orientale, perché il popolo non si abbandonasse per noia all'afflizione ». Da allora quest'uso si è conservato fino ad oggi (circa l'anno 400) e molti, quasi tutti i tuoi greggi anche nel resto del mondo, lo hanno accettato. (*Confessiones* 9, 7; CSEL 33, 208).

Anche il biografo di S. Ambrogio, Paolino di Milano, riferisce:

« Da quest'epoca ebbe primieramente inizio nella chiesa milanese la solenne celebrazione delle antifone, degli inni e delle vigilie. Questa forma solenne di devozione fu fermamente mantenuta fino al giorno d'oggi non solo nella chiesa sopra nominata ma anche in quasi tutte le provincie dell'Occidente » (*Vita Ambrosii* 13; PL 14, 31). L'effetto del nuovo genere di canto introdotto da Ambrogio — innodia e antifonia — fu così forte che gli avversari del vescovo lo accusarono di aver incantato il popolo con i suoi canti. Ci si può immaginare che l'esecuzione degli inni avvenisse in modo che il popolo partecipasse con una ripetizione tipo ritornello della dossologia, mentre le rimanenti strofe venivano eseguite da gruppi corali. Grazie a questa attività in Milano il grande vescovo poté creare un canto di laici organizzato e dare la prima forma attiva feconda alla lirica cristiana dell'Occidente latino. Egli è divenuto veramente il padre dell'inno latino e del canto sacro strofico.

Ancora al tempo della vita di S. Ambrogio la Chiesa romana esplicò una fruttuosa attività per la formazione artistica del culto. La storia dello sviluppo del canto romano mette in chiara luce,

infatti, quella peculiarità tipica dello spirito romano di afferrare le sollecitazioni dall'esterno, per foggiarle e portarle ad una forma che offrisse le migliori garanzie di riuscita per il loro fine.

È pure possibile senza alcun dubbio che già assai per tempo esistesse un « schola cantorum » romana, specialmente a giudicare da cantori di chiesa nominati ed esaltati in iscrizioni del IV secolo.

Il V e VI secolo continuarono l'arricchimento musicale del culto.

Il papa Gregorio Magno († 604) sta alla fine della prima parte decisiva della storia della musica occidentale. Egli non è il creatore di quello che fu dopo di lui chiamato « canto gregoriano », ma piuttosto riunì in un corpo unico le melodie con l'aiuto dei suoi cantori benedettini, e le fece rivedere sotto un punto di vista unitario. La sua opera ordinatrice liturgica non escludeva l'ordinamento dei canti del culto. Nuove ipotesi accettano un mutamento stilistico alla metà del VII secolo.

Con l'opera dei missionari presso i popoli nordici la tecnica romana del canto cominciò la sua corsa vittoriosa attraverso l'Occidente. In verità si erano già sviluppate varie tradizioni particolari, ma il successo finale fu riservato al canto connesso con la liturgia romana. Ancora sotto Gregorio Magno le lontane Isole Britanniche divennero i primi punti di appoggio e, in seguito, i più fedeli custodi della tradizione romana nell'estremo lembo nord-occidentale dell'Europa.

Col sorgere della potenza politica dei Carolingi l'Europa occidentale fu unificata. Pipino († 768) riunì in primo luogo le Gallie e suo figlio Carlo Magno († 814) creò l'Impero d'Occidente in accordo col Papato. Era logico che le due potenze aspirassero anche nell'ambito ecclesiastico ad una certa unificazione. Avvenne così che, per la prima volta nella storia della Chiesa, la liturgia ed il canto sacro ad essa connesso raggiunsero una regolamentazione unica per tutto il territorio dell'Impero. L'esecuzione di questa aspirazione venne richiesta da molti sinodi imperiali.

Efficace appoggio fu offerto dalla « Schola cantorum » di Roma mediante l'invio di insegnanti di canto romano. Alcuino, ministro di Carlo Magno, promosse lo studio del canto nella scuola palatina di Acquisgrana.

Sotto il vescovo Crodegango si formò presto, ancora prima, una celebre scuola di cantori a Metz. Numerosi monasteri e scuole

di cattedrali dell'Impero divennero importanti centri per lo studio del canto sacro.

Le prime notazioni delle melodie del canto romano per quanto noi in genere possiamo averne conoscenza, cominciano con la scrittura neumatica a partire dall'VIII secolo. L'indagine accetta per principio che nella scrittura neumatica si trova la stessa forma melodica già esistente nel VI secolo, anche se per altri influssi furono intraprese certe trasformazioni. Un tipo di nuova redazione delle melodie non è impossibile, data la generale diffusione del canto europeo.

Come nuove forme tipicamente medievali il tropo e la sequenza, a partire dall'epoca carolingia, tentarono di penetrare nella già compatta orbita della liturgia. Questo fatto corrisponde al bisogno di grande solennità per il culto. Oltre a ciò quell'epoca aveva già una certa avversione per le tecniche di canto più antiche. Le nuove forme musicali attinsero il loro materiale melodico da uno strato diverso da quello del canto gregoriano. Esse sono completamente nuove, ma sono musica molto conforme allo spirito dei tempi, che non rappresenta in alcun modo un mero e mediocre fenomeno secondario della forma tramontata del corale latino. Melodie di tropi continuano a vivere ancora oggi nei canti dell'ordinario della messa. Neppure una delle sequenze dell'epoca classica si è conservata nel libro romano dei canti della messa.

L'importanza storico-musicale di queste due tipiche forme medievali risiede nel fatto che su di esse è stata costruita la nuova polifonia occidentale, quella musica che comparve sulla linea di intersecazione fra l'ambiente romano e quello germanico e solennizzò intorno al 1200 il suo successo sotto grandi maestri negli «organa» della scuola di Nôtre Dame a Parigi. È quella musica che riempì un tempo le volte delle cattedrali gotiche con i suoi suoni potenti ed è fino ad oggi quasi insuperata.

In questo conciso sguardo panoramico è reso evidente come il canto sacro latino, sorto dalla prima musica sacra cristiana, si è riversato come una corrente fecondatrice nel giovane mondo occidentale. Quale forma unitaria della musica sacra esso ha dato alla musica europea un potente impulso con il suo lineare recitativo in collegamento con la polare opposta sensibilità sonora del mondo germanico-nordico. La compagine della musica occidentale europea riposa sul suo fondamento. Ma sino a questo momento musica europea significa «civiltà musicale del mondo attuale».

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES PREMIÈRES FORMES DE LA MUSIQUE SACRÉE

JOSEPH GAJARD O.S.B.

Maître de Choeur de Solesmes

Les origines de la Musique Sacrée se confondent avec celles de l'Eglise, ou mieux avec celles de l'humanité. Comme le remarque excellemment, et avec insistance, l'Encyclique *Musicae Sacrae Disciplina*, elle remonte aux toutes premières manifestations du culte rendu par l'homme à Dieu.

Il n'est pas un seul de nos Livres Saints, qui, sous une forme ou une autre, ne contienne au moins un embryon de cantique, d'hymne de louange à Dieu. Le Livre des Psaumes, qui n'est que chant, ne fait que condenser en quelque sorte et expliciter ce tribut d'adoration qui monte spontanément et irrésistiblement du cœur de la créature raisonnable, et de toute la création inanimée elle-même, vers le Créateur. Notons d'un mot qu'il en va ainsi dans toutes les autres religions, même les plus matérialistes, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

N'y a-t-il pas, dans ce simple fait, indéniable, universel, en même temps que le véritable titre de noblesse de la musique, une première indication, et précieuse, de ce qu'implique essentiellement la notion même du culte public, ou du moins de quelques-uns de ses aspects fondamentaux, caractéristiques, que l'on retrouve toujours et partout, à travers toutes les formes de son évolution, à savoir son caractère à la fois lyrique et social?

Son lyrisme d'abord. L'acte religieux est celui par lequel la créature rend à Dieu l'hommage qui lui est dû. Devant la souveraine Beauté, l'Amour infini, créateur, rédempteur, dispensateur de tous les biens, fin dernière, l'homme qui prend conscience de ces réalités ne peut rester neutre, ni se contenter d'un service purement formaliste, articulé du bout des lèvres; son hommage

doit partir du cœur, l'engager tout entier, être fait d'adoration, de reconnaissance et d'amour. C'est pourquoi il chante, parce que les pauvres mots humains sont trop matériels et trop concrets pour traduire l'ardeur de ses sentiments les plus intimes; et c'est précisément le rôle de la musique de dilater, de porter à ses limites extrêmes la capacité d'expression de la parole. A tout bien prendre, la musique n'est que la projection dans l'ordre sonore de la vie profonde de l'âme; ce n'est pas tant la voix qui chante que l'être tout entier qui vibre et se traduit par elle. On connaît le mot de S. Augustin, dont le clair génie a peut-être donné de la musique sacrée, et même, *mutatis mutandis*, de la musique tout court, la meilleure définition qui soit, sinon la plus complète, du moins la plus profonde: *Cantare amantis est; vox hujus cantoris, fervor est sancti amoris*. «Fervor»: un bouillonnement, un jaillissement de tout le plus intime de l'être (1). Et que le culte divin doive normalement être chanté, voilà qui ouvre de larges horizons sur les dispositions intérieures qu'il exige pour être accompli dignement.

Expression de l'amour divin, le chant est encore éminemment symbole et facteur d'unité: par l'harmonie et la fusion des voix qu'il réclame, par la discipline qu'il impose, et aussi par le nombre qu'il implique normalement, encore qu'il puisse parfaitement être confié à l'occasion à un soliste. De lui-même il évoque l'idée d'une collectivité, organisée, hiérarchisée, soumise à un chef, il est social. Et c'est pourquoi, partout et toujours, l'humanité l'a associé étroitement au culte qu'elle rend à Dieu, culte avant tout social, solennel (au sens juridique du mot), et non simplement in-

(1) Comment évoquer S. Augustin, et la... définition qu'il a donnée de la musique, sans citer l'un au moins des nombreux textes où, dans ses *Enarrations sur les Psaumes*, à propos des « jubili », ou pures vocalises, il a exprimé si magnifiquement sa pensée? Voici peut-être l'un des plus complets et expressifs, où transparaît toute l'âme aimante du saint Docteur:

Illi qui cantant sive in messe sive in vinea, sive in aliquo opere fervent (toujours le mot « fervor »!), *cum cæperint in verbis canticorum exsultare lætitia, veluti impleti tanta lætitia, ut eam verbis explicare non possint, advertunt se a syllabis verborum et eunt in sonum jubilationis. Quem decet ista jubilatio nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est Deus, quem fieri non potes et tacere non debes; quid restat nisi ut jubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum* (In Psalm. XXXII, 8) ?

dividuel, purement intérieur. Nous savons par la Révélation que l'humanité, créée en Adam, a été rachetée en « un », en et par Notre Seigneur Jésus-Christ, et c'est dans l'unité de son Corps mystique qu'elle doit s'acheminer vers Dieu, pour s'unir à Lui. C'est encore ce que nous dit S. Augustin dans le texte cité à l'instant, et qu'il faut cette fois reproduire en entier: *Cantate Domino canticum novum... Quid habet canticum novum, nisi amorem novum? Cantare amantis est. Vox hujus cantoris, fervor est sancti amoris. Amemus, gratis amemus: Dominum enim amemus, quo nihil melius invenimus. Ipsum amemus propter ipsum; et nos in ipso, tamen propter ipsum.*

I. LES FORMES PRIMITIVES PREMIERS SIÈCLES DE L'ÉGLISE

Si telle était l'idée que l'on se faisait de la musique sacrée dans l'ancienne Loi, *umbra futuri*, a fortiori doit-il en être ainsi dans l'Economie nouvelle, la Loi d'amour.

Et de fait, nous savons que, dans leurs assemblées, les premiers chrétiens écoutaient les lectures des Livres Saints et chantaient, à l'exemple du Seigneur lui-même qui, à la Cène, célébra avec ses Apôtres le Hallel traditionnel. C'est évidemment à quoi pensait S. Paul quand il écrivait aux Colossiens et aux Ephésiens son *Loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino, gratias agentes semper pro omnibus...*

1° RÉCITATIFS PRIMITIFS: LECTURES ET PSALMODIES

En quoi consistaient exactement ces chants? Il nous est bien impossible de le dire, et même de décider du sens précis à donner aux trois mots *psalmis, hymnis, canticis*, qu'il énumère dans le même ordre à ses lecteurs respectifs. Ces trois mots sont-ils synonymes? ou bien correspondent-ils, comme dans notre langage actuel, à trois réalités bien distinctes?

Ce qui semble indiscutable, c'est que, outre les lectures, la psalmodie était la base de ces chants, comme d'ailleurs elle le

restera toujours, et l'est encore. Et cette psalmodie, tant dans sa langue que dans sa forme mélodique, a évidemment varié selon les lieux et les époques. Dans les communautés de Judée et de Syrie, on a continué pendant longtemps sans doute le système psalmodique hérité de la Synagogue, alors qu'au fur et à mesure de la pénétration du christianisme dans l'Empire romain, c'est en grec puis en latin que l'on chantait, selon la langue alors en cours. Il y eut ainsi une psalmodie juive, une psalmodie grecque, une psalmodie latine, chacune d'elles d'abord tributaire de ses devancières, et s'en libérant peu à peu pour évoluer de plus en plus selon son génie propre, jusqu'à ce que la psalmodie latine l'emportât définitivement, grâce à la primauté, de droit et de fait, de Rome.

Lectures et psalmodie avaient ceci de commun qu'elles étaient des récitatifs, et par conséquent affaire de diction, soumise avant tout aux lois de l'accentuation. Nous assistons là à la naissance de notre musique sacrée occidentale. *Musica, cujus imago prosodia*, dit Varron (116 - 27 av. J.C.), résumant l'enseignement universel de son temps, et à quoi fait écho le *Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior* de Cicéron. Fort heureusement, les mêmes grammairiens nous précisent, du moins de quelque manière, en quoi consiste ce *cantus obscurior*; tous s'accordent à enseigner qu'à cette époque l'accent tonique latin était, comme il l'est resté encore longtemps, avant tout mélodique, *acuta*, une élévation à l'aigu de la syllabe accentuée. D'où un embryon de musique, une mélodie discrète, mais réelle, résultant des inflexions naturelles, à l'aigu et au grave, de la voix humaine.

Nous avons là, à n'en pas douter, et encore qu'il soit impossible d'apporter des précisions sur leur dessin lui-même, l'état premier des récitatifs, tant des lectures que de la psalmodie, dans les tout premiers temps de l'Eglise, à Rome: sorte de débit régulier et quasi rectiligne, scandé par une légère élévation mélodique des syllabes accentuées. C'est de-là que, par une série de transformations, est sorti peu à peu tout le répertoire grégorien actuellement encore en vigueur.

Il est probable en effet que l'on ne s'en tint pas longtemps à surélever ainsi mélodiquement les accents toniques tout au long des récitatifs, et que des inflexions plus marquées vinrent de bonne

heure distinguer certains mots et surtout marquer les cadences ou fins de phrases, pour ponctuer logiquement le texte.

Tout autant qu'aigu, l'accent latin était léger, en élan; après l'avoir franchi, la voix retombait sur la finale, plus lourde, où elle avait tendance à se reposer quelque peu, et même à s'attarder sur quelques notes de surcroît, qui avaient en outre le mérite de servir de liaison entre les mots d'une même phrase, ou de conclusion sur les finales de la phrase. C'est ainsi que la musique naissait peu à peu des paroles, et enlevait à la pure diction sa sécheresse et sa monotonie. N'oublions pas par ailleurs la musique profane, que les chrétiens connaissaient comme tous leurs contemporains, et qui ne pouvait manquer dès maintenant et surtout plus tard d'exercer une grosse influence sur les développements progressifs de la musique religieuse.

De tous ces facteurs réunis, et sans qu'on puisse apporter des précisions sur la part de chacun, ni sur le processus suivi, sortit la psalmodie telle qu'elle nous est attestée vers les III^e et IV^e siècles, non plus la psalmodie primitive des premières réunions chrétiennes, ni sans doute déjà la psalmodie variée et travaillée de l'âge d'or, qui nous émerveille encore aujourd'hui, mais tout de même une psalmodie pourvue d'une forme régulière, vraiment élaborée, avec ses lignes propres, qui ravissait un S. Augustin. En l'absence de documents notés, il nous est bien impossible d'en préciser la nature *musicale*, les inflexions mélodiques. Les quelques indications que nous trouvons dans les écrits des Pères sont bien trop vagues pour que l'on puisse énoncer des certitudes. Rappelons-nous combien il serait périlleux de disserter du chant grégorien de l'âge d'or si nous n'avions comme sources que les Traités du Moyen Age, pourtant contemporains. A fortiori, pour ces chants des premiers siècles, dont nulle trace écrite ne nous est parvenue. Nous savons que ces formules permettaient de chanter les psaumes, avec leurs versets composés de deux hémistiches, et s'achevant sur une cadence appropriée. En dehors de là, nous sommes réduits aux hypothèses.

A peine sommes-nous mieux renseignés sur les divers systèmes psalmodiques eux-mêmes, en d'autres termes sur l'exécution pratique de la psalmodie.

Les liturgistes énumèrent trois formes de psalmodie: la psalmodie directe (*in directum*), la psalmodie responsoriale et la psalmodie antiphonée.

Dans la psalmodie directe, tous les versets du psaume sont chantés à la suite, sans interruption et par les mêmes chanteurs. C'est la forme la plus simple, et plus tard la Règle de S. Benoît y fera largement appel. Mais les usages varient: ici c'est un soliste qui chante la totalité du psaume, pendant que les autres écoutent en silence; là c'est au contraire tout le chœur ensemble, d'une seule voix, et d'un trait.

Au contraire, les deux autres formes, responsoriale et antiphonée, de la psalmodie se distinguent par une alternance et une réponse des voix: soit dans l'alternance d'un soliste et du chœur, qui intercale entre certains versets une sorte de ritournelle ou de refrain, et c'est la psalmodie responsoriale; soit dans l'alternance des deux chœurs, qui à tour de rôle chantent la suite des versets, quittes à se réunir pour le chant d'un refrain, ou antienne, au début, à la fin et parfois au milieu des versets, et c'est la psalmodie antiphonée.

C'est là du moins le principe. Mais en fait la différence entre les deux formes, responsoriale et antiphonée, était-elle tellement tranchée, et dans la pratique ne passait-on pas facilement de l'une à l'autre? Si l'on en juge par les chants qui nous sont venus ensuite de ces deux formes anciennes, on a le droit de ne pas se montrer trop affirmatif. Il nous est fort difficile par exemple de dire exactement en quoi consistaient les mélodies auxquelles fait allusion S. Augustin dans ce texte: *Psalmo quem cantatum audivimus, cui cantando respondimus (In Psalm. XXVI)*. Ce qui est surtout à retenir, c'est la distinction entre d'une part la psalmodie directe, qui ne comportait pas d'alternance, et d'autre part les deux psalmodies responsoriale et antiphonée, qui en supposaient une.

2° AUTRES CHANTS

Ajoutons qu'à côté de la psalmodie et des lectures, qui faisaient le fond de l'Office, il y eut, de très bonne heure, place pour d'autres chants.

a) REPONSES AU CÉLEBRANT

Et d'abord les acclamations et les réponses des fidèles au Célébrant, sous forme soit de dialogue, soit de litanie. La plupart du temps, ces réponses des fidèles étaient courtes: *Amen*, *Alleluia*, *Kyrie eleison*, etc. Il semble cependant, d'après certains textes patristiques, qu'elles aient pu parfois se développer légèrement, un peu dans le genre de ce qu'étaient les refrains de la psalmodie responsoriale ou antiphonée.

Jusqu'à quel point ces dialogues étaient-ils « chantés » ? S. Augustin nous a parlé de ces *Amen* puissants qui retentissaient sous les voûtes des basiliques. Il est difficile d'y voir autre chose que des acclamations jaillissant spontanément et librement de l'assemblée des fidèles. Mais n'y avait-il pas également des dialogues véritablement « chantés » ? Certains manuscrits ambrosiens nous en ont laissé des traces, notamment dans les interventions des diacres au cours de la liturgie. Mais à quelle date exactement faut-il les situer ? Il n'est pas douteux qu'elles nous reportent à une très haute antiquité, tant à cause des usages dont elles témoignent, qu'à raison de la ligne mélodique, très vive et directe, mais quelque peu fruste. Et il y a tout lieu de croire que ce n'est pas là, vestige d'un usage exclusivement milanais; on sait d'ailleurs les liens étroits qui unissaient les liturgies ambrosienne et romaine.

b) HYMNES

Avec les hymnes, nous entrons dans un domaine plus proprement musical. On sait précisément toute la part que devait avoir dans leur diffusion l'Eglise de Milan avec S. Ambroise, sans parler de S. Hilaire, S. Paulin de Nole et Prudence, et quel succès elles acquièrent très vite (1). Au simple récitatif des lectures

(1) Le chant des hymnes est très ancien dans l'Eglise; peut-être remonte-t-il aux origines mêmes du christianisme, et le *in hymnis* de S. Paul aurait alors son sens propre. On a cru reconnaître des fragments d'hymnes « liturgiques » dans deux passages au moins des Epîtres de l'Apôtre:

d'abord dans une réminiscence de ce qu'on pense être une formule de la « liturgie baptismale » (*Eph. V, 14*):

Εγείρω, ὁ καθύπνου,
καὶ ἀνίστα ἐν τῶν ἡ κρῶν,
καὶ ἐπιφάσκει σοὶ ὁ Χρὶς τὸς.

Levez-vous, vous qui dormez,
Levez-vous d'entre les morts
Et recevez la lumière du Christ.

et de la psalmodie qui, entièrement prosaïque, ne connaissait d'autre rythme que celui, très simple, qui lui venait de l'accentuation, les hymnes substituèrent la forme poétique, au rythme plus régulier et mieux marqué, qui leur donnait une allure plus populaire. D'origine populaire également furent sans doute les premiers timbres mélodiques utilisés. Sous l'influence des lettrés, la versification de ces hymnes devint plus savante; le plus souvent iam-biques au début, elles emprunteront vite les divers mètres de la poésie classique. Et leur évolution suivit celle de la langue. D'abord métriques, à l'imitation des hymnes de l'antiquité classique, elles devinrent toniques, c'est-à-dire basées sur l'accent, malgré la facture régulière et numérique des vers.

Avec les hymnes, un principe nouveau, qu'il faut souligner, faisait son apparition dans l'Eglise: l'autonomie du compositeur vis-à-vis de l'Ecriture Sainte. Par voie de conséquence, l'indépendance de la composition littéraire entraînait celle de la musique. Cette innovation devait avoir d'ailleurs des répercussions considérables, car elle est sans doute à l'origine de formes musicales complètement nouvelles, beaucoup plus tardives à la vérité, mais appelées, elles aussi, à un grand succès: les séquences, proses et tropes.

c) VOCALISES

Enfin, et certainement dès avant le IV^e siècle, on connaissait aussi les vocalises, ou traits mélodiques prolongés sur une même syllabe, triomphe de la musique pure. Je n'en veux pour preuve que l'insistance avec laquelle S. Augustin revient sur le *jubili* tout au long de ses *Enarrations sur les psaumes*. Peut-être n'a-t-il

et dans cette exclamation de tendresse et d'admiration de l'Apôtre devant le Mystère du Christ (*I Tim.* III, 16):

ὅς ἐφανερώθη ἐν σαρκί,
ἐδικαιώθη ἐν πνεύματι,
ὤφθη ἀγγέλοις,
ἐκηρύχθη ἐν ἔθνεσιν,

Dieu qui se montre dans la chair
Riche de toute la justice de Dieu,
Qui est connu par les Anges
Qui est révélé aux hommes, à toutes
[les nations]

ἐπιστεύθη ἐν κόσμῳ,
ἀνελήμφθη ἐν δόξῃ.

Qui a reçu la foi des hommes,
Qui est entré dans la gloire de Dieu.

Cf. D. P. DELATTE, *Les Epîtres de Saint Paul*, tome III, p. 133; tome IV, pp. 245-6.

pas laissé passer un seul de ces *Jubilate*, si fréquents dans les psaumes, et qui sont avec le verbe *Confiteri* le terme classique de la louange à Dieu (*Confitemini Domino... Bonum est confiteri Domino... Confitebor tibi Domine*, etc. etc.), sans s'étendre avec complaisance sur ces *jubili*, comme il nomme volontiers ces vocalises. Le texte que j'ai cité plus haut est doublement intéressant en ce qu'il parle à la fois des chants profanes et des chants religieux.

Qu'est-ce au fond que ces vocalises, sinon une conséquence de la tendance à l'allongement de certaines syllabes latines, signalée plus haut? A commencer par la syllabe finale du mot et de la phrase. Quand l'unité rythmique qu'est le mot ou la phrase est énoncée, quoi de plus naturel que d'en marquer la fin par une prolongation, même d'ordre mélodique, qui sert à la fois à les ponctuer, à les distinguer, et éventuellement à les unir? Telle a été peut-être l'origine de ces déploiements vocaliques, d'abord très embryonnaires, puis de plus en plus développés. On aurait assez bien l'idée de ces humbles commencements par le verset qui suit actuellement le chant de l'hymne à Vêpres et à Laudes, et par le *Gloria* ambrosien, certainement de la plus haute antiquité, avec ses versets entièrement syllabiques à l'unisson, ponctués seulement sur la dernière syllabe d'une claire et vibrante vocalise.

II. DÉVELOPPEMENT DES FORMES PRIMITIVES FORMATION DU RÉPERTOIRE GRÉGORIEN

C'est de tout cet ensemble, récitatifs psalmodiques, chants syllabiques et vocalises, qu'est sorti plus ou moins directement le répertoire grégorien, tel qu'il est parvenu jusqu'à nous, dans la richesse de son inspiration et la splendeur de ses formes.

Comment? A quelle époque? Par quel processus? Sous quelles influences?

Autant de questions, où il faut se résigner, jusqu'à plus ample informé, à se contenter d'hypothèses. Chacune d'elles soulève

des problèmes ardues qui mettent actuellement aux prises tant les liturgistes que les historiens, sans que jusqu'ici rien de bien net sorte de ces discussions. D'autant qu'il s'agit de musique dont absolument aucune trace ne nous est restée avant les documents notés du IX^e-X^e siècle, et on en est réduit à confronter, sinon à épiloguer sur les témoignages plus ou moins vagues, plus ou moins concordants d'ailleurs des contemporains, ce qui ne va pas sans quelques risques...

... ce qu'on entend ici par répertoire « grégorien »

Le problème posé récemment par ce qu'on appelle le « vieux-romain », et sur lequel discutent les musicologues, n'est pas pour simplifier les choses. Quelles sont ses relations précises avec le « grégorien » ? Dans quelle mesure l'un vient-il de l'autre ? Les thèses s'affrontent sans qu'aucune arrive à s'imposer. Gros problème en vérité, et qui d'ailleurs n'est pas isolé. D'autres répertoires existent : l'ambrosien, le bénéventain, le mozarabe... Tous ont entre eux, et avec le « vieux romain » et le grégorien, des accointances certaines; chez tous on trouve nombre de pièces qui ont manifestement un fond commun et ne se distinguent que par le plus ou moins de perfection de la forme. Même origine, à n'en pas douter. Mais, en dehors d'une certaine régularisation des formules propres aux différents rites, comment s'est faite chez chacun d'eux l'évolution ? Ce qu'il faudrait arriver à établir, c'est leur interdépendance. Et il semble bien que les arguments externes, auxquels on a eu surtout recours jusqu'ici, soient impuissants à apporter toute la lumière désirée. Ce n'est sans doute que par une étude comparative très poussée, menée méthodiquement, non sur tel ou tel détail, mais sur l'ensemble du répertoire, textes et mélodies, que l'on arrivera à une solution valable. Jusque-là une grande prudence s'impose.

Aussi bien, dans ces notes qui ont un tout autre dessein, il n'est aucunement question de trancher le différend, ni même d'entrer dans les discussions. Une chose est indiscutable, c'est que, dès que les manuscrits notés apparaissent, au IX^e-X^e siècle, on trouve, dans toute la chrétienté d'Occident, substantiellement les mêmes mélodies, *celles mêmes que nous chantons aujourd'hui. C'est à el-*

les seules que nous nous en tenons (1); c'est à elles finalement qu'aboutit l'évolution des formes musicales dont nous avons pu reconnaître l'existence dans les premiers siècles. Incertains des chaînons qui relient les deux périodes, nous en connaissons du moins l'aboutissement, qui est une base solide à nos investigations. Il est en effet bien certain, quels qu'aient été les intermédiaires, que le répertoire grégorien, tel que je viens de le définir et qu'avec l'Encyclique nous continuerons à appeler de ce nom, n'est que le développement, à coup sûr splendide, des premiers essais tentés dans les catacombes et, après la paix de l'Eglise, dans les basiliques.

I^o INFLUENCE DE LA PSALMODIE SUR SON ÉLABORATION

Une première constatation s'impose: c'est, dans ce développement, la place prépondérante qu'a toujours gardée la psalmodie.

a) SUR LA COMPOSITION MÊME DE L'OFFICE

C'est elle qui, nous l'avons vu, avait constitué la cellule primitive du chant sacré; c'est encore elle qui informe véritablement la composition de tout le répertoire. Non pas seulement parce qu'elle en est restée une partie essentielle. Songeons un instant à toute la place qu'elle tient en particulier dans l'économie de l'Office divin proprement dit (Toutes les Heures, de nuit comme de jour, sont à base de psalmodie, qui en forme pour ainsi dire l'armature), et dans celle de la Messe elle-même, encore qu'aujourd'hui ce soit moins sensible, puisqu'en fait nous n'avons gardé que quelques vestiges de la psalmodie de l'introït et de la communion, autrefois de règle.

(1) Dans les pages qui suivent, nous tenons à bien le préciser, c'est ce répertoire grégorien proprement-dit, dans le sens défini ici, qu'on étudiera en lui-même, dans sa texture intime, en négligeant volontairement ses relations d'interdépendance avec le « vieux romain ». Même si l'on arrive un jour à préciser le lien de parenté qui les unit, la haute antiquité du répertoire grégorien, inscrite dans la trame même de sa ligne mélodique, gardera tous ses droits.

b) SUR LES TEXTES DE L'OFFICE ET DE LA MESSE

Mais dans l'élaboration des pièces chantées elles-mêmes, depuis les plus simples de l'Office jusqu'aux plus ornées, celles-là mêmes qui forment le Propre de la Messe, elle a eu un rôle capital, dans *le choix des textes*.

Si on considère les sources de la prière chantée liturgique, on remarque que plus on remonte dans l'antiquité, plus on trouve que, sans méconnaître la faveur dont y jouirent hymnes et cantiques, la place de premier plan a été accordée à l'Écriture, et en particulier au Psautier. On a même pu prétendre que l'un des critères pour juger de l'appartenance ou non d'une pièce au fond primitif, était l'origine psalmique ou non d'un texte.

Il faut même remarquer un fait qui n'a pas été encore (semble-t-il) suffisamment mis en lumière. L'histoire des chants de la Messe à Rome peut se reconstituer, dans ses grandes lignes, de la façon suivante:

chant d'un psaume entre les lectures (héritage de l'antiquité),

chant d'un psaume durant l'offrande (comme au temps de S. Augustin),

chant d'un psaume (antiphoné) à l'entrée (depuis Célestin I),

chant d'un psaume à la communion (avec peut-être *Gustate et videte*, au moins à certains jours).

A quoi on peut ajouter un fait curieux: c'est que dans maint graduel et dans maint offertoire, on retrouve, soit dans l'antienne soit dans le(s) verset(s), l'incipit du psaume, tout comme, dans la psalmodie d'introït et de communion, on commence tout naturellement par le premier verset du psaume. Preuve indiscutable de l'origine psalmique de ces grandes pièces ornées; elles sont bien des vestiges d'une psalmodie simple élevée au rang de chant proprement dit, dont la musique a peu à peu éliminé la forme psalmique simple.

Une fois le genre créé, on a pu prendre, comme source, des textes non psalmiques, ou même de composition ecclésiastique. En dehors de Rome, l'élément psalmique a disparu presque entièrement de la Messe, à Milan par exemple, du moins dans le répertoire spécifiquement ambrosien. Il ressort donc qu'à travers la

version mélodique grégorienne, on rejoint, dans le répertoire romain, un usage très ancien, hérité de l'antiquité ecclésiastique et transmis jusqu'à nos jours.

c) SUR LES MÉLODIES ELLES-MÊMES

Du point de vue strictement *mélodique*, si la psalmodie primitive a nécessairement présidé à l'éclosion et au développement de notre système psalmodique actuel, il est évident que son influence sur la composition des pièces ornées est infiniment plus réduite. On passe ici du récitatif au chant, de la diction à la musique, deux genres qui, s'ils ont quelques similitudes, n'en diffèrent pas moins profondément dans leur structure intime.

Tout au plus pourrait-on se demander si les pièces ornées de la Messe et de l'Office ont respectivement partie liée avec l'un des trois genres de psalmodie énumérés plus haut: directe, responsoriale et antiphonée. Il faut répondre franchement non, du moins du point de vue de la forme mélodique, seule en cause ici. Malgré toutes les assurances données par les écrivains des VIII^e-IX^e siècles (1), est-on obligé de croire, par exemple, que le Trait, tel qu'il se présente dans le répertoire grégorien, ne soit que la psalmodie directe primitive? On ne voit pas bien celui par exemple du premier dimanche de Carême ou du dimanche des Rameaux chanté par un chantre seul, pendant que le chœur écoute en silence. Epuisant et même impossible pour l'un, il ne tarderait pas à devenir mortel pour l'autre! Alors qu'alterné entre deux chœurs, comme y invite le balancement des cadences, il est un chef-d'œuvre de vie et d'expression. Que le Trait, *comme genre*, dérive de la psalmodie directe, très bien; mais que sa *forme musicale* actuelle, et son exécution, en soit la réalisation normale, c'est ce qu'il est assez difficile de concevoir! De même, si l'on retrouve quelque chose de la psalmodie responsoriale dans nos répons brefs, il faut bien reconnaître que nos grands répons de Matines, le graduel, l'alleluia et l'offertoire de la Messe en ont perdu toute trace. Seule la psalmodie antiphonée est restée, sous sa forme authentique (avec antienne seulement au début et à la fin du psaume), du moins dans la psalmodie courante des Heures; mais

(1) Cf. Dom FROGER, *Les chants de la Messe aux VIII^e-IX^e siècles*, dans *Revue Grégorienne*, 1947, pp. 221 sq.

à la Messe, elle n'en garde pratiquement qu'un vestige dans l'introït. C'est elle aussi qui a donné naissance à cette quantité d'antiennes, ou refrains, qui se comptent peut-être par milliers, et dont beaucoup sont d'authentiques chefs-d'œuvre: antiennes d'abord très simples, courtes et quasi syllabiques, comme celles de l'ambrosien ou du grégorien aux feries, de plus en plus ornées et musicales pour les cantiques *Benedictus* et *Magnificat* et pour les fêtes des saints, sans compter les introïts et communions de la Messe. Encore faut-il remarquer que ces antiennes sont nées du système psalmodique lui-même, et non de la forme *mélodique* du *récitatif psalmodique*.

En résumé, et encore que certains graduels, par exemple ceux des 2° et 5° modes, et certains alleluias (2° et 8° modes) revêtent un peu la forme d'une psalmodie très ornée, avec formules régulières, et pour ainsi dire stéréotypées, pour les intonations, les teneurs et les cadences, il faut admettre que les pièces ornées du répertoire sont le fruit de l'inspiration créatrice des compositeurs.

2° « LATINITÉ » DU RÉPERTOIRE GREGORIEN

C'est ici que se pose la question des sources musicales auxquelles auraient puisé les compositeurs. Ici encore, tout a été dit. Les uns ont voulu attribuer aux mélodies grégoriennes une origine juive, les autres une origine grecque, byzantine, copte, etc. En l'absence de documents écrits, toutes les hypothèses sont possibles...

A la vérité, aucune d'elles n'est sans doute absolument gratuite. L'Eglise, venue de Palestine, transplantée à Rome au moment où la civilisation grecque y avait acquis pleinement droit de cité, et se développant en plein milieu romain, n'a pas pu, c'est évident, pas plus sur le plan musical que sur les autres, rester étrangère aux influences diverses des populations au milieu desquelles elle était destinée à vivre. Il faut redire ici, avec encore plus de raison, ce qui a été dit plus haut à propos des premiers récitatifs. Les premières communautés étaient faites à la fois de Juifs, qui avaient chanté dans les Synagogues, de Grecs, de Romains, voire de barbares. Elles n'ont pas pu se déprendre aussitôt des habitudes acquises, et qui faisaient partie pour chacune du patrimoine national.

Sans compter que les premiers fidèles ne pouvaient pas ne pas participer de quelque manière à la vie sociale de leur temps, ne pas prendre quelque part à ses manifestations artistiques et autres. Sortis de leurs réunions cultuelles, ils entendaient journellement les chants profanes. Qu'on se rappelle le beau texte si évocateur, même s'il relève un peu de la légende, de la condition de vie des chrétiens au milieu de la société païenne: *Cantantibus organis, Caecilia Domino decantabat dicens: Fiat cor meum immaculatum, ut non confundar*. Au surplus, ces chants, beaucoup les avaient chantés avant le baptême. Fatalement, ils ne pouvaient échapper complètement, sinon à leur esprit, du moins à leurs modes et leur technique. Il est même probable que certains thèmes païens sont passés dans le répertoire sacré, comme il est arrivé tout au long de l'histoire. On a parlé beaucoup de ces « notes » qui seraient à l'origine de certaines cantilènes, sans qu'il soit facile pour autant de les identifier. Bref, peu à peu prédominait dans la formation de répertoire de l'Eglise l'apport de la culture musicale romaine.

A) LES MÉLODIES GRÉGORIENNES ET L'ACCENTUATION LATINE

Et précisément, ce qui est un fait, cette fois, et incontestable, quelle qu'aît pu être la part respective réelle des influences extérieures qui ont joué à coup sûr dans son élaboration, c'est que, dans son ensemble, le répertoire grégorien est avant tout et essentiellement latin, comme l'a démontré péremptoirement Dom Mocquereau dans les pénétrantes analyses de la *Paléographie Musicale* (tomes III, IV et VII) et de son *Nombre Musical*. Dom Mocquereau a établi, pièces en main, avec une véritable profusion d'exemples, que nos mélodies grégoriennes, tout comme la psalmodie primitive, sont nées de l'accentuation latine. Et c'est par là que les pièces ornées, dont on a dit à l'instant qu'elles ne relevaient pas de la forme mélodique proprement dite du récitatif psalmodique, s'apparentent quand même à la psalmodie par une commune dépendance de l'accentuation tonique latine. Elles illustrent à merveille le fameux *Accentus seminarium musices* du grammairien et musicien, tout à la fois, Martianus Capella, faisant écho, en plein VI^e siècle, aux deux définitions citées plus haut des auteurs de l'époque classique, le *Musica cujus imago proso-*

dia de Varron, et le *Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior* de Cicéron.

a) NATURE DE L'ACCENT LATIN

Quelles que puissent être les positions des auteurs modernes sur la nature de l'accent latin aux diverses époques de son histoire, et sur son facteur dominant: hauteur, quantité ou intensité, tous sont obligés d'admettre qu'à l'époque classique l'acuité comptait parmi ses prérogatives essentielles. Et si, après le III^e siècle, l'intensité a pris dans l'accentuation une part de plus en plus prépondérante, rien ne prouve que l'acuité ne se soit pas maintenue, elle aussi, pendant longtemps, notamment en Italie, où l'évolution de la langue fut plus lente qu'ailleurs.

A l'acuité, l'accent latin classique joignait, dit Dom Mocquereau, la légèreté, qualité qu'il a conservée jusqu'à la formation des langues romanes.

« Nous n'entendons pas dire par là, précise d'ailleurs Dom Mocquereau, que la syllabe accentuée était plus brève et plus rapide que les autres, mais seulement qu'elle n'était pas plus longue, qu'elle valait un *temps simple*, un *temps premier* (souligné dans le texte), comme les syllabes non accentuées. Cette légèreté de l'accent n'empêche pas, d'ailleurs, tout au contraire, de lui donner une certaine ampleur ».

Or l'étude du répertoire grégorien tout entier, depuis la psalmodie jusqu'aux chants les plus ornés, en passant par les chants syllabiques, révèle une concordance, qui ne peut pas être l'effet du hasard, entre leur structure intime et ces qualités premières de l'accent latin. Il n'est d'ailleurs, pour s'en convaincre, nullement besoin de se livrer à de longues et pénibles recherches; il suffit d'ouvrir le Graduel ou l'Antiphonaire à la première page venue, et de regarder.

b) CONCORDANCE ENTRE LES MÉLODIÉS GRÉGORIENNES ET L'ACCENTUATION LATINE

α) Acuité

Pour ce qui est d'abord de l'acuité, partout, pour ainsi dire à chaque ligne, nombreux cas de coïncidence de la syllabe accentuée et du sommet mélodique, tant du mot que de la phrase. La

ligne mélodique est pour ainsi dire calquée sur la phrase littéraire, dont elle épouse docilement tous les contours, comme si elle n'en était qu'une émanation, une sorte de précision de la mélodie latente dans la suite des mots. Si bien qu'elle semble en avoir jailli comme spontanément, sans effort. Et ceci est vrai, non seulement de la psalmodie, en dépendance très étroite de l'accent et qui mérite une mention à part, mais de tous les genres de pièces: antiennes syllabiques de l'Office, répons, pièces plus ornées de la Messe: introïts, communions, graduels, alleluias, offertoires.

β) Légèreté

Et ce qui vient d'être dit succinctement de l'acuité de l'accent se vérifie tout autant de la légèreté. Combien de mots dans les pièces, mi-ornées en particulier, où l'on constate une accumulation de notes, strophicus, neumes ordinaires, neumes quilismatiques, sur la finale et même sur la pénultième faible des dactyles, alors que l'accent tonique ou secondaire, n'en a qu'une ! Elles remplissent les pages du *Nombre Musical*, et pourtant Dom Mocquereau n'en a cité, comme pour l'acuité, que quelques exemples ! On ne peut nier une intention manifeste du compositeur de décharger la syllabe accentuée au profit de la ou des suivantes. Cela peut nous étonner; cela a choqué même beaucoup de « latinistes » au début de la restauration grégorienne. Mais comment y voir autre chose qu'un reflet de cette extraordinaire affirmation du grammairien classique Varron (116-27 av. J.C.): « *Acuta exilior, et brevior et omni modo minor est quam gravis* » ?

γ) Liberté du compositeur

Et que l'on n'aille pas objecter qu'il n'en va pas toujours ainsi. C'est trop évident. Il va de soi d'abord que le phénomène est fatalement plus sensible dans les chants plus ou moins syllabiques, où les mots imposent davantage leur forme, que dans les pièces très ornées, où la prédominance de l'élément musical enlève plus facilement aux mots isolés quelque chose de leur physionomie native. L'admirable est que là encore se vérifie, on peut dire ordinairement, la même loi.

Il s'en faut d'ailleurs que la concordance absolue des mots et

de la musique représente un idéal. Quelle entrave ce serait au génie du compositeur! Le compositeur est libre; c'est un créateur, qui dispose de sa matière comme il l'entend. Il ne compose pas pour mettre des mots en musique; il se sert simplement d'eux pour exprimer sa pensée; ils sont pour lui non une fin mais un moyen, dont il use à sa guise, en vertu de ce double principe que le tout l'emporte sur la partie, et que la musique est supérieure aux paroles; on connaît l'adage ancien: *Musica non subjacet regulis Donati*.

Il reste que, manifestement, là où rien ne s'y opposait, par exemple dans les récitatifs ornés, il a soulevé régulièrement ses accents, et que, dans les chants ornés, tout en assurant le libre développement de sa ligne mélodique, il a réussi la plupart du temps ce tour de force de conserver la forme native des mots. Ce n'est pas une question de plus ou de moins, de mathématique. En art, défions-nous surtout des « statistiques », remarque finement l'artiste qu'est Dom Mocquereau. Ce qui compte, comme on l'a remarqué très justement, c'est l'« intention » du compositeur, et elle ne peut être révoquée en doute; scientifiquement, elle s'impose.

2) Rythme

Acuité et légèreté, c'est bien. Il y a mieux encore. Ces deux qualités de l'accent latin ne sont que matérielles; elles découlent d'une autre, d'un ordre très supérieur, et qui est la fonction même de la syllabe accentuée dans l'accentuation ou, si l'on préfère, dans le rythme du mot. Dans cet organisme vivant qu'est le mot latin, l'accent joue le rôle d'élan, suivi de sa retombée sur la syllabe finale; c'est cette relation d'élan à retombée qui unit étroitement cet ensemble de syllabes en un seul tout et constitue le mot, signe d'une idée... (1). Et quoi qu'il en soit de l'impré-

(1) C'est précisément pourquoi en latin, contrairement à nos langues romanes, auxquelles il ne faut jamais l'assimiler, l'accent n'est jamais sur la dernière syllabe, mais toujours sur la pénultième ou l'antépénultième; parce que l'élan qu'il implique doit nécessairement être suivi d'un temps de retombée. Et il semble bien que nous touchions là à la nature même de l'accent latin, dans ce qu'elle a de plus essentiel; c'est avant tout un élan rythmique, qui a, par la force des choses, entraîné peu à peu un élan ou élévation mélodique (acuité), une légèreté de prononciation (brièveté) et finalement une légère intensité.

sion parfois des grammairiens latins sur les mots arsis et thésis, leur pensée est certaine. Or s'il est une vérité qui ressorte de l'examen, même le plus sommaire, de nos mélodies grégoriennes, et qu'aucun musicien ne puisse contredire, c'est bien le rôle arsi-que de l'accent tonique, placé dans l'immense majorité des cas à l'arsis du rythme, tout au moins du rythme composé, quand il n'est pas, comme il arrive si fréquemment, au levé du rythme élémentaire.

Ainsi nos mélodies sont façonnées et modelées, dans leur rythme comme dans leur mélodie, par cette vertu mystérieuse, spirituelle (*accentus anima vocis*), qu'est l'accent tonique latin, l'élément vital du mot, conçu, non pas comme une force massive et lourde, mais comme une force douce, discrète, un élan bref, léger, alerte, qui soulève toute la pâte sonore et l'informe. Sauf raisons de phraséologie, l'accent, d'ordre *musical*, est installé sur la note la plus élevée du mot, et très souvent à l'élan du mot, au levé du rythme; c'est de là qu'il rayonne sur toute la phrase, qu'il illumine elle-même, à qui il confère vie, envol et souplesse infinie. On a pu dire que les mélodies grégoriennes ont jailli comme spontanément des paroles, tant elles sont informées par l'accent.

c) CONCLUSION:

α) Grégorien art latin (et non grec)

Mélodies *latines*, art *latin*, *essentiellement latin*. J'insiste: *spécifiquement latin*, et non pas grec, n'en déplaise à certains musicologues modernes qui auraient une tendance à en faire un dérivé, pour ne pas dire un sous-produit de l'art byzantin. Qu'il y ait des affinités entre eux, que l'on trouve des formules et même des pièces entières communes aux deux répertoires, c'est évident; leur origine lointaine est commune, et ils s'en ressentent. Là encore il serait bon de préciser leur degré d'interdépendance. Il reste que la technique, la structure de nos mélodies est latine.

et non pas grecque (1). En grec « dans un même mot, aucune syllabe ne peut porter une note plus aigüe que celle de la syllabe tonique », affirme Th. Reinach, suivi des spécialistes en la matière, et il ajoute: « Ainsi exprimée, la loi s'applique à peu près sans exception, et devient un critérium important pour la restitution de la mélodie, et même pour la reconstitution du texte ». On a vu plus haut combien plus souple est la mélodie grégorienne, comme elle use largement de la liberté discrète qui lui est laissée de s'affranchir de la mélodie naturelle des mots. *Musica non subiacet regulis Donati*. Par là-même, elle porte en elle-même le sceau authentique de sa pure « latinité ».

β) Compositeurs latins de race et antérieurs à l'époque romane

Si j'insiste sur ce point, dans ces pages qui n'ont d'autre prétention que d'apporter une contribution à l'étude des origines de la mélodie grégorienne, c'est qu'il peut y avoir là une indication précieuse sur le lieu d'origine et l'époque de composition des mélodies grégoriennes, question si débattue aujourd'hui, et trop exclusivement à coups d'arguments extrinsèques. Il semble que le témoignage inscrit dans leur trame même a bien aussi un titre à être versé au débat.

Il semble impossible que les compositeurs n'aient pas été des latins de race, imprégnés du génie latin, dont la langue courante était le latin, et le latin, sinon classique, du moins n'ayant pas encore subi les importantes déformations qui aboutirent, par la corruption progressive du latin, à la formation des langues roma-

(1) Encore moins, moderne. On saisit tout ce qu'il y a d'illogique et d'antimusical, pour ne pas dire d'inintelligent, à y adapter des paroles de l'une quelconque de nos langues modernes, et très particulièrement du français, dont le génie est si différent du latin. - Après tout ce qui vient d'être dit, on comprendra que le danger ne serait pas moindre d'y adapter d'autres paroles latines, fussent-elles celles du nouveau psautier. Tout étant modifié par hypothèse: le nombre et la forme grammaticale des syllabes et des mots, la disposition des accents, la couleur des voyelles, etc., les inflexions mélodiques perdent toute leur raison d'être. Aussi, à plusieurs reprises, Rome a-t-elle décidé, dans sa sagesse, de ne pas toucher aux *textes* des pièces anciennes, pour sauver l'intégrité et le sens de la mélodie.

nes. Leur chant n'était qu'une simple transposition de leur manière habituelle de parler, de leur langage de tous les jours. Ils chantaient comme ils parlaient. Et si l'on a pu justement parler de leur « intention » dans leur traitement de l'accent, il est permis de penser que cette « intention » était plus spontanée et inaperçue que consciente. En d'autres termes, le latin était leur propre langue, encore bien vivante, avec toute sa souplesse native, — et ceci ne laisse guère supposer une date reculée ni un éloignement marqué du centre de la latinité qu'est Rome.

On s'est parfois demandé, devant la localisation des manuscrits qui nous restent, s'il ne fallait pas reculer jusque vers le IX^e siècle la composition du répertoire grégorien et la placer dans le Nord de la France... Dans quelle mesure cette hypothèse s'accorde-t-elle avec le donné scientifique, — très réel, certes! — que nous venons de constater? Il est certain que l'accent latin n'a pas tardé à perdre de plus en plus de sa légèreté, et que c'est précisément la lourdeur accrue de l'accent roman qui a présidé à la ruine du latin et à la naissance des langues romanes. Evolution qui ne s'est pas faite en un jour; elle a été lente, insensible. Le monument littéraire le plus ancien que nous ayons de la langue romane est de 842, les « Serments de Strasbourg »; mais il est clair que, dans la langue parlée, la transformation avait commencé longtemps auparavant. Comment alors justifier cette tendance des compositeurs grégoriens à alléger l'accent et à surcharger de notes (c'est même souvent une véritable « loi de composition ») les syllabes finales et pénultiennes, alors que la force lourde de l'accent roman « rongait » précisément, selon la forte expression de Dom Mocquereau, les syllabes atones, finales et pénultiennes? Dom Mocquereau aimait à répéter que le chant grégorien avait été au contraire le mainteneur de la pureté de la langue...

γ) A propos de la renaissance carolingienne

Sans doute y eut-il la renaissance carolingienne. Si réelle qu'elle ait été, il ne semble pas qu'elle suffise à expliquer les faits. Malgré l'enseignement répandu par les nombreuses écoles qui s'ouvrirent dans tout l'empire, le latin d'alors restait l'apanage des gens cultivés, quelque chose malgré tout d'un peu artificiel, réservé à une élite de lettrés, une langue surtout littéraire, ne visant qu'une partie de la société, alors que, comme nous le dirons

à l'instant, la prière liturgique était la chose de tous, et devait ne pas trop bousculer les habitudes de la langue commune. La renaissance carolingienne n'a pas réussi à enrayer le mouvement de « romanisation » de la langue latine, qui précisément disparut définitivement vers cette époque pour donner naissance aux langues romanes. Les philologues nous disent que très longtemps auparavant, le latin proprement dit avait perdu sa pureté, en particulier dans les pays francs. Sans doute l'Italie resta-t-elle plus longtemps fidèle aux traditions. Il semble même que les qualités de latinité que nous avons énumérées plus haut dénotent chez leurs auteurs une survivance des vieilles traditions classiques qui ne peut s'expliquer que par une proximité relative des temps où elles étaient encore pleinement vivantes. C'est-à-dire qu'il faudrait sans doute les faire remonter le plus haut possible, et leur assigner comme berceau la région de Rome ou du moins l'Italie. Notons d'ailleurs, pour expliquer cette survivance, que la musique évolue plus lentement que la langue.

L'art grégorien est, certes, largement redevable à la renaissance carolingienne, mais pour d'autres raisons; c'est alors qu'on découvrit le moyen d'indiquer par des signes graphiques la suite des sons, et il est incontestable que l'essor considérable, pris alors par la copie des manuscrits, favorisa la magnifique floraison de documents notés, qui, de progrès en progrès, devaient nous transmettre, dans toute leur précision, les vieilles mélodies.

Faut-il, en ce qui nous concerne, demander beaucoup plus au mouvement littéraire et artistique qui alors rénova l'Occident? Il ne semble pas. Les conditions favorables, disons même indispensables à l'éclosion d'un art latin aussi varié, aussi vivant, aussi souple et spontané que l'art grégorien, n'existaient plus; le temps était révolu. Si les compositions de cette époque, comme celle des siècles qui suivirent, relèvent sinon de la même inspiration, du moins de la même technique grégorienne que celles de l'âge d'or, cela s'explique suffisamment, et par le contact assidu avec le répertoire ancien, chanté chaque jour dans les églises, et par le respect d'une forme d'art jugée parfaite et comme hiératisée. Cependant, lorsqu'ils créaient du nouveau, les compositeurs carolingiens se sont volontiers éloignés des timbres ou formules. Il est remarquable en effet que les pièces chantées dont nous connaissons l'origine au IX^e siècle, et plus tard, — par exemple les Re-

pons de la Ste Trinité — ont ordinairement un caractère spécial qui les distingue des autres pièces du répertoire.

Dira-t-on que les compositeurs, notamment dans leurs créations artistiques, allaient à l'encontre du parler courant de leur époque? Qu'ils fussent, parce que lettrés, en réaction contre le mouvement de décomposition de la langue dans les couches populaires, oui, bien sûr. Mais que leur langue, à eux, fût en opposition directe avec celle en usage de leur temps, ce serait oublier les conditions de l'art véritable, qui ne peut aller systématiquement contre les tendances du peuple. L'art grégorien était un art savant? Sans doute, en ce sens qu'il relève de lois de composition très minutieuses et artistiques et qu'il est indiscutablement l'œuvre de vrais lettrés, de grands artistes, d'une évidente culture générale; mais il ne s'ensuit aucunement qu'il était réservé à un groupe d'initiés, à quelque cercle savant et fermé, un article de concert. Tout au contraire, étant le revêtement officiel de la prière liturgique chantée, il était destiné à servir de truchement à la prière publique, officielle, de tout le peuple chrétien, la *plebs fidelis*. Les mélodies devaient donc être intelligibles aux simples fidèles, qui les chantaient à longueur d'office et y retrouvaient le meilleur de leur âme. Ce qui suppose que le compositeur du répertoire grégorien remonte à l'époque où le latin était encore, du moins *grosso modo*, la langue courante. Comment le peuple eût-il admis des compositions nouvelles au rebours de ses habitudes les plus enracinées? C'est tout autre chose que d'accepter un art ancien, vénérable par son antiquité même, appris dès la petite enfance, et faisant partie du patrimoine religieux! (1)

Dans une controverse entre philologues américains au sujet de la nature de l'ictus dans la poésie latine, M. Bennett invoque cet « argument de poids » que la théorie de l'ictus intensif « impliquerait l'introduction, dans la lecture de la poésie latine, d'un

(1) Que l'on songe seulement au beau tapage soulevé, au siècle dernier, par la restitution aux finales de mots et surtout aux pénultiennes faibles de dactyles, de leurs groupes de notes et de neumes, lors des premiers essais sérieux de restauration grégorienne. Ce fut un *tolle* général, on cria à la barbarie. Que d'efforts il fallut pour dissiper les préventions! Que de travaux pour établir le bien fondé paléographique de ces restitutions, leur valeur traditionnelle, artistique et philologique!

prodigieux élément artificiel (a stupendous artificiality). L'art du poète ne suppose jamais ses lecteurs en possession d'une clé pour pénétrer dans les secrets artifices de sa versification. Le poète prend simplement les éléments les plus choisis du langage familier, les emploie avec leur valeur ordinaire et les dispose de façon que le schéma rythmique voulu soit immédiatement obvie à quiconque peut prononcer correctement les mots selon leur prononciation habituelle. Du moins, c'est vrai de toutes les langues que je connais, et sans cela toute espèce de poésie me semble inconcevable » (1). Ce qui est vrai du rythme poétique, vaut également, et dans la même mesure, *positis ponendis*, du rythme musical.

Quant aux compositeurs eux-mêmes, si attentifs qu'on les suppose, ils ne pouvaient pas se déprendre complètement, dans leur art, de leurs habitudes normales de parler, sans quoi leur art, si spontané, serait inexplicable. Procédés de composition? C'est possible une fois en passant, mais non à travers des centaines et des milliers d'œuvres! On ne truque pas ainsi à jet continu!

B) LES MÉLODIES GREGORIENNES ET LE CURSUS

Il est d'ailleurs un autre argument qui, lui aussi, mérite considération: c'est la présence de nombreux *cursum* mélodiques dans le répertoire grégorien. Les mélodies grégoriennes comportent en effet nombre de cadences qui ne relèvent pas des lois ordinaires de l'accentuation et pourtant révèlent manifestement une facture régulière; ce sont les cadences « cursives », ou bâties sur les *cursum*.

On entend par là certaines successions harmonieuses de mots et de syllabes que les prosateurs grecs et latins employaient, avec *coupes* appropriées, à la fin des phrases et des membres de phrase, afin de procurer à l'oreille des cadences *nombreuses* et d'un

(1) Controverse entre MM. Bennett et Hendrickson, parue dans l'*American Journal of Philology*, vol. XIX et XX. A ceux qui objecteraient qu'il y a un demi-siècle, sous couleur de symbolisme ou d'« art pur », des essais ont été tentés, en littérature, en musique, en peinture, en statuaire, d'un art quintessencié, ésotérique, incompréhensible à la masse du peuple, il est aisé de répondre que ces essais, après un engouement passager, dans les milieux snobs, ont finalement échoué, précisément parce qu'ils contrevenaient à la notion de l'art véritable qui postule l'audience du public possédant un minimum de culture.

agréable effet: cursus « métriques », s'ils reposaient sur une combinaison de longues et de brèves (époque quantitative ou classique), et « cursus toniques ou rythmiques », s'ils reposaient sur une combinaison de syllabes accentuées et atones (après la disparition de la quantité prosodique, vers le IV^e siècle, et l'évolution de la langue latine vers le principe de l'accentuation).

Les cursus « toniques », ceux qui nous intéressent le plus, et abstraction faite du trispondaïque, moins fréquent, étaient pratiquement au nombre de trois:

le planus	/ . . / .	: <i>nóstris infúnde</i>
le tardus	/ . . / ..	: (<i>incarnati</i>) <i>ónem cognóvimus</i>
le velox	/ / .	: <i>glóriam perducámur</i>

Les auteurs s'accordent à reconnaître que le cursus tonique régna de la fin du IV^e siècle jusque vers le milieu du VII^e siècle; du VIII^e au XII^e s., où il retrouva un regain de vie, il fut pratiquement inconnu. Si nous constatons que ces cursus *littéraires* ont donné naissance à des cursus *mélodiques*, calqués, non plus sur l'accentuation individuelle de chacun des mots, mais sur leurs combinaisons spéciales d'accents, si, en d'autres termes, certaines cadences psalmodiques ou récitatives « sont construites très ordinairement d'après ces types syllabiques appartenant à l'un ou à l'autre des cursus, il faudra nécessairement, dit Dom Mocquereau, que ces psalmodies aient été composées à l'époque où fleurissait le cursus, à l'époque où les bulles pontificales et les oraisons du sacramentaire léonien en employaient les diverses cadences avec une grande régularité, c'est-à-dire au V^e, au VI^e siècle, ou tout au plus tard dans la première moitié du VII^e ». Si cette conclusion n'a peut-être pas la « rigueur et la force d'une preuve intrinsèque », elle n'est pourtant pas sans valeur.

Or, c'est un fait patent, indéniable, que l'existence de ces cursus. « On en trouve à chaque ligne, au rit romain (et d'ailleurs également au rit ambrosien, même au rit mozarabe), remarque encore Dom Mocquereau, dans les chants du Sacramentaire, du Graduel et du Responsorial; car, sur ce point, il n'y a aucune distinction à établir entre ces trois livres liturgiques ». Cursus, au sens large du mot, où la formule psalmodique tire sa composition originelle d'un cursus littéraire, bien que se prêtant ensuite, par un jeu de survenantes, à l'accentuation normale des mots, par

exemple: nombre de cadences psalmodiques simples ou ornées, cadences de l'*Exsultet*, des *Préfaces*, du *Pater*, du *Venite exsultemus*; ou *cursus*, au sens strict du mot, où la formule mélodique, une fois constituée sur un type de *cursus*, est ensuite adaptée matériellement à tous les textes qui se présentent, quelle que soit leur accentuation, par exemple: dans le cas du *cursus planus*, les cinq dernières syllabes adaptées toujours, quelles qu'elles soient, aux cinq derniers groupes mélodiques: c'est le cas de la cadence finale des versets d'introït, des versets des répons dans tous les modes, de certains tons du *Venite exsultemus*.

Il n'est même pas impossible que certaines cadences *mélodiques*, comme celles de l'*Exsultet* (1), de la Préface *solemnelle* (2), aient été à l'origine calquées sur un *cursus métrique*, avec reproduction exacte par la mélodie de la valeur temporaire des syllabes, une seule note correspondant à la syllabe brève, et deux notes à la syllabe longue, ce qui les ferait remonter à la plus haute antiquité.

Ces *cursus mélodiques métriques* demeurent évidemment l'exception; par contre, les *cursus mélodiques toniques* sont très nombreux, dans les psalmodies simples comme dans les psalmodies ornées, tant de la Messe que de l'Office... Il est difficile d'imaginer un Franc du IX^e siècle composant selon les lois, je ne dis pas de la simple accentuation avec laquelle à la rigueur il aurait pu se familiariser, mais d'un système littéraire dont rien ne subsistait à son époque. Comment surtout aurait-il pu avoir l'idée de traduire respectivement par une ou deux notes les brèves et les longues du *cursus métrique* et *quantitatif*, totalement mort depuis des siècles? Si vraiment le *cursus métrique* a pris fin au IV^e-V^e

(1) On remarquera d'ailleurs que beaucoup des cadences *littéraires* de l'*Exsultet* sont de véritables *cursus métriques*; c'est cet accord total entre texte et mélodie qui explique d'une part la beauté, l'aisance, le naturel, le coulant de ce long récitatif solennel, et d'autre part la sensation de malaise que l'on éprouve en entendant la phrase ajoutée à la fin, lors du remaniement de la Vigile pascale, et qui, composée sans aucun souci de la forme littéraire, rend boiteuses les cadences mélodiques elles-mêmes.

(2) Alors que les cadences de la Préface *simple* sont *toniques* et non *métriques*, ce qui laisserait entendre que le ton orné de la Préface est antérieur au ton simple, le *cursus métrique*, littéraire ou musical, étant antérieur au *cursus tonique*.

siècle, et le cursus tonique vers le milieu du VII^e; si, comme le remarque J. Combarieu, le cursus est un « critérium précieux, permettant de déterminer la date des documents, ... sinon la date exacte à laquelle le manuscrit a été exécuté, au moins la période de temps à laquelle il serait nécessairement antérieur », doit-on aller jusqu'à conclure, avec Dom Mocquereau, « qu'il faut nécessairement fixer à la même époque la composition de toutes ces clausules musicales sans distinction aucune (tous les livres de l'Eglise, Sacramentaire, Antiphonaire, Responsorial, Graduel, représentant, au point de vue des règles de composition musicale, une identité absolue), et qu'il est impossible de retarder jusqu'à la fin du VII^e siècle l'introduction dans la liturgie romaine des chants neumés »?

Il faut avouer du moins que nous avons là un sérieux confirmatur à tout ce que nous avons pu reconnaître plus haut, et que l'ensemble de ces témoignages, tous inscrits dans la ligne mélodique elle-même, forme un faisceau singulièrement impressionnant. Si ce n'est pas une preuve absolument définitive — l'avenir le dira, — c'est du moins un argument d'une importance exceptionnelle, qu'il ne suffira pas d'écarter d'un geste rapide, et qui ne pourra s'effacer que devant une série de preuves véritablement écrasantes.

Jusque-là, il n'est pas interdit de continuer à penser que le répertoire grégorien remonte très haut dans l'histoire, et qu'il semble bien romain, d'origine comme de facture. *Mos cantandi romanus*, dit l'Encyclique.

Or nous savons que c'est vers les VII^e et VIII^e siècles que remontent les documents liturgiques les plus nombreux et les plus importants que nous possédons encore: le Sacramentaire léonien et le Sacramentaire grégorien, les principaux types d'Évangélistes et d'Epistoliers. Si nous n'avons plus d'Antiphonaires de cette époque, nous savons qu'il en existait, du moins pour le texte, que les missionnaires envoyés évangéliser l'Angleterre et l'Allemagne en ont emporté. Le sanctoral, les « stations », incompréhensibles ailleurs qu'à Rome, des rubriques comme celle du Samedi de la Passion « *Quando Dominus Papa eleemosynam dat* », l'absence de messes pour les jeudis de Carême, certains chants en grec, tout nous reporte vers une ambiance romaine.

C) L'ART GREGORIEN ET LE GENIE LATIN

C'est bien encore dans cette direction que nous acheminerait, si nous avions le loisir de nous y arrêter, l'étude du répertoire grégorien du point de vue purement esthétique. Qu'il s'agisse d'inspiration, de procédés de composition, de technique, de ligne architecturale, partout la note dominante des mélodies grégoriennes est peut-être la mesure, la sobriété, l'équilibre.

Non pas, certes, qu'elles soient inexpressives; il y a chez elles au contraire une souplesse infinie, qui leur vient de leur modalité et de leur rythme, avec la multiplicité des échelles modales et les incessantes modulations, d'où naît une variété, une flexibilité, une richesse d'expression inconnues de notre système modal moderne; qui leur vient également de la liberté totale du rythme antique, affranchi de la « mesure », de la carrure, du temps fort, bref, de tout élément matériel et mécanique. De là, une liberté, une possibilité d'épanouissement qui les rend capables de lyrisme, comme des nuances les plus délicates. Prière humble et abandonnée, joie, souffrance, action de grâces, enthousiasme même, elles excellent à peindre tous ces sentiments. Mais enfin, leur expression se nuance toujours d'une certaine retenue, d'humble réserve, comme il convient à l'attitude de la créature devant son Créateur, attitude de révérence et d'adoration jusque dans la tendresse la plus profonde.

Question d'inspiration, sans doute, ces prières ayant jailli du cœur des saints; mais aussi question de technique. La langue musicale, mélodie et rythme, est comme hiératisée; libérée de tout ce qui pourrait altérer la fermeté, la noblesse et la pureté de la ligne, comme l'écoulement tranquille et harmonieux du mouvement sonore: pas de sensible, pas de chromatisme, pas de grands intervalles, pas de syncopes, pas de divisibilité du temps premier; quelque chose, en somme, d'éminemment tranquille, sobre, dépouillé. Discipline austère assurément; mais qui ne voit tout ce qu'elle « épargne de mollesse à la mélodie grégorienne », et, par contre, ce qu'elle lui « communique de santé robuste et de mâle beauté », disait Camille Bellaigue ?

Mêmes notes de sobriété, de dépouillement dans la ligne architecturale, à l'image de l'art antique, chez qui, remarquait Taine, se traduit toujours « la simplicité d'une âme équilibrée, en qui

nul groupe d'aptitudes ou de penchants n'a été développé au détriment des autres, qui n'a pas reçu de tour exclusif, que nulle fonction n'a déformée ». Que l'on songe à nos mélodies sacrées; les plus longues tiennent en quelques lignes, et quelques minutes, trois ou quatre au plus, suffisent à les exécuter; et que dire de nos toutes petites antiennes, presque complètement syllabiques, d'une ou deux lignes à peine, et qui constituent, avec la psalmodie qu'elles sont chargées d'accompagner, l'armature même de l'Office liturgique? Par quoi valent-elles? Par de l'emphase? de la recherche d'effet? Aucunement. Elles valent par le dessin, par la « ligne », toujours simple, dépouillée, extrêmement sobre, sans retour sur elle-même. Une petite protase suivie de son apodose, et c'est tout; quelques notes ont suffi.

Au total, musique merveilleuse dans sa sobriété saine, d'une parfaite distinction, expressive au plus haut point, et pourtant, toujours disciplinée et maîtresse d'elle-même, tout entière au service de l'esprit, informée et vivifiée par lui. De là, sans doute, en même temps que de sainteté, cette note d'impersonnalité, d'universalité, nous dirions volontiers de classicisme, qui lui a valu de s'imposer finalement partout et de supplanter les autres formes de musique sacrée en usage dans les Eglises particulières.

Mais qui ne voit combien, par là-même, elle a d'affinité avec le génie romain, lui aussi tout de mesure et de sobriété; combien elle est en harmonie avec la liturgie romaine, ses textes et ses rites, avec les écrits des saints docteurs, un S. Ambroise, un S. Augustin, un S. Léon, avec tout ce que nous savons de la civilisation romaine, de son droit, de sa littérature, etc. Ce n'est là, nous le savons, qu'une raison de convenance, et à elle seule elle ne suffirait pas à entraîner la conviction; c'est du moins un confirmatur, qui, lui non plus, n'est pas dénué de valeur.

Sera-t-il permis de faire une sorte de contre épreuve? Que l'on compare les pièces les plus anciennes du répertoire grégorien, celles de l'âge d'or, dont nous parlons ici, avec les productions datant certainement d'une époque plus récente; tout un monde les sépare. Non pas que les nouvelles venues soient sans intérêt; quelques unes sont de toute beauté et d'une grande puissance d'expression. A titre d'exemple, citons le répons *Media vita*, du X^e siècle, l'antienne *Montes Gelboe* et, dans un autre genre, plus gra-

cieux, les trois célèbres répons à la Sainte Vierge de S. Fulbert de Chartres: *Solem justitiae*, *Stirps Jesse*, *Ad nutum Domini*. Toutes ces pièces, nées en milieu non romain, sont certes magnifiques de délicatesse, ou au contraire de douleur, pour ne pas dire de dramatisme. Précisément, on y sent le souci de la forme; elles n'ont pas la nudité, la robustesse, la profondeur du vieux fonds romain, tout aussi expressif, mais moins recherché, plus simple, comme par exemple les répons des Ténèbres de la Semaine sainte, ou le *Sancta et immaculata virginitas*, pour prendre des pièces de même objet. Que l'on compare, si l'on veut, les deux antiennes à Magnificat du V^e dimanche après la Pentecôte, le *Montes Gelboe* des I^{er} Vêpres et le *Si offers* des II^e Vêpres... Manifestement, toutes ces pièces ne sont pas de la même veine; et si toutes sont des chefs-d'œuvre, il est permis de penser que la sobriété antique, pour quoi ne pas dire romaine? a quelque chose de plus émouvant encore.

3° NOTATION ET DIFFUSION

Le répertoire grégorien ainsi constitué dans son ensemble, il reste à dire un mot de sa diffusion et de sa notation. Il va de soi que désormais nous ne nous occupons plus que de lui, abstraction faite des compositions moins anciennes que nous n'avons fait qu'évoquer au passage, à titre simplement de comparaison.

L'une des caractéristiques de toutes ces pièces, et non la moins étonnante, c'est que, avant le IX^e siècle, nous n'avons aucune trace écrite de leur teneur musicale, et que, dès qu'apparaissent les manuscrits notés (fin du IX^e s.), nous les trouvons répandues dans toute la chrétienté occidentale, et partout pratiquement identiques, sans aucune altération importante.

Ce sont là les deux faits qui dominent toute la question de la notation, et qui ne sont pas sans jeter quelque lueur sur l'ensemble du problème. Après les avoir exposés brièvement, nous en déduirons quelques conséquences.

A) LES FAITS

a) AVANT LE IX^e-X^e S.

C'est un premier fait, admis par tous les musicologues, que nous ne connaissons aucun manuscrit noté avant la fin du IX^e siècle.

cle; il serait même sans doute tout aussi exact de dire avant le début du X^e siècle (1). Tous ceux sur lesquels on a cru un moment reconnaître un embryon de notation, ou bien sont postérieurs, ou bien ont été retouchés à une époque sensiblement plus tardive. Et ceci est vrai de toute espèce de notation, même seulement neumatique ou alphabétique (2).

Si l'on admet que les mélodies grégoriennes ne sont que de la renaissance carolingienne, alors aucune difficulté.

Mais si l'on admet — et la supposition n'est pas absolument gratuite, — qu'elles remontent à une époque plus lointaine, cela suppose qu'elles n'ont été notées que très longtemps après leur composition, et que, durant tout ce temps, considérable, elles se sont transmises seulement par tradition orale. Il n'existe alors, en effet, pour expliquer l'absence de manuscrits notés avant les IX^e-X^e siècles, que deux hypothèses possibles :

ou bien qu'elles ont été notées primitivement, et que tous les premiers manuscrits se sont perdus,

ou bien qu'elles n'ont été notées que beaucoup plus tard, et se sont transmises par voie orale.

Il n'y a pas d'autre alternative. Or si cette seconde hypothèse semble à première vue quelque peu invraisemblable, la première n'est pas non plus, à y bien réfléchir, sans présenter des difficultés tout aussi insurmontables. Comment supposer, en effet, que tous les manuscrits notés antérieurs aux IX^e-X^e siècles, et eux-seuls, se soient perdus? Pourquoi, en vertu de quel privilège, seuls les manuscrits notés auraient-ils disparu, alors qu'il nous reste des Antiphonaires et des Graduels antérieurs non notés, ne don-

(1) Cf. l'étude consacrée par M. Potiron sur les essais de notation de Hucbald, dans les *Etudes Grégoriennes*, II.

(2) Cf. dans les *Actes du Congrès de Jumièges* (1954), la communication de Mlle Solange Corbin de Manjoux sur les manuscrits alphabétiques, p. 913 sqq. Il en résulte que les premières indications alphabétiques sont pratiquement du X^e s., ne concernant que des pièces « additionnelles échappant au vrai fonds grégorien », qu'elles ont été imaginées pour suppléer à l'imprécision de la notation neumatique, dans l'ignorance où l'on était de la notation sur lignes, pour noter « des pièces sur lesquelles la tradition orale n'était pas très sûre ». Ce qui revient à dire qu'avant les IX^e-X^e s., il n'existait aucune notation précise des intervalles mélodiques, pas même sous forme alphabétique.

nant que les textes liturgiques sans leurs mélodies, come il nous reste des Sacramentaires, encore plus anciens?

D'ailleurs, si une notation précise avait existé auparavant, comment expliquer, d'une part, que du IX^e au XI^e siècle, les manuscrits neumatiques se soient abstenus d'en profiter et aient manifestement cherché à se rapprocher de plus en plus, par une vague diastématie, de la précision mélodique, jusqu'à l'invention de la portée, — et que, d'autre part, des théoriciens, comme Hucbald de St. Amand, au IX^e-X^e siècle, aient cherché par tous les moyens à trouver un procédé pour noter les sons? (1).

Enfin, à supposer même qu'il y aît eu des manuscrits antérieurs au IX^e siècle, et perdus, ces manuscrits, comme tous ceux antérieurs au XI^e siècle, n'auraient pu donner que des neumes, radicalement incapables de préciser les intervalles et donc la ligne mélodique. Ce ne sont que des aide-mémoire, qui supposent la mélodie connue auparavant. En sorte que l'hypothèse de manuscrits perdus ne fait que reculer le problème, sans le résoudre. Il semble donc que, si étonnant que ce puisse être, il faut recourir, — car il n'y a pas d'autre alternative — à l'hypothèse d'une transmission orale et de mémoire.

b) À PARTIR DU X^e S.

L'histoire de la notation est d'ailleurs, elle aussi, pleine de mystères. D'où vient-elle? Quelles sont ses origines? Comment s'est-elle répandue?

Ce qui est certain, c'est que, si, d'une part, on n'en connaît aucun spécimen avant le IX^e siècle, d'autre part, dès le X^e siècle, nous la trouvons

a) répandue partout,

b) atteignant d'emblée, si l'on peut dire, la perfection du genre,

c) reproduisant fidèlement, cette fois avec leurs mélodies respectives, les textes liturgiques non notés des Graduels des VIII^e-IX^e siècles (publiés par Dom Hesbert dans son *Sextuplex*), de l'Antiphonaire de Compiègne, etc.,

d) donnant partout la même ligne mélodique,

(1) Cf. H. POTIRON, *l. c.*

e) avec d'infinies nuances expressives, toujours les mêmes, f) et, qui plus est, par des procédés de notation totalement différents. Que l'on songe par exemple aux notations sangallienne, messine, chartraine, bénéventaine, acquitaine, etc., pour ne parler que des principales.

Cet ensemble de faits pose, il faut bien le reconnaître, un grave problème. Car enfin il n'y a pas eu de génération spontanée. Pas plus que les textes, des VIII^e-IX^e siècles, les mélodies, des IX^e-X^e siècles, ne sont écloses d'un seul coup, et partout les mêmes à la fois, dans toute la chrétienté occidentale, et pour des centaines, sinon des milliers de pièces. Ce témoignage unanime des manuscrits ne peut être, à son tour, que l'attestation d'un riche et vivant patrimoine de prière chantée, remontant loin dans le temps, transmis longtemps par tradition orale, et qui ne se fixa par écrit qu'à une époque relativement reculée de l'histoire, quand on découvrit le moyen de représenter tant bien que mal par des signes conventionnels la succession des sons. Toutes choses qui, si elles sont exactes — et comment y échapper? — ne manquent pas d'être suggestives. On se bornera ici à quelques réflexions.

B) LES CONSÉQUENCES QUI SEMBLENT EN DÉCOULER

a) RÉPERTOIRE COMPLET, TEXTES ET CHANTS

C'est d'abord l'existence dans l'Eglise, au IX^e siècle, d'un répertoire complet, régulièrement et organiquement constitué, de chants liturgiques, non pas laissé aux initiatives privées, mais faisant partie officiellement du culte qu'elle rend à Dieu.

Ce répertoire était alors, à quelques exceptions près, en usage dans toute l'Eglise latine (sauf certaines Eglises particulières ayant gardé leur rit propre). C'était vraiment dès lors « la prière chantée de l'Eglise », le « *cantus proprius Ecclesiae Romanae* », pour reprendre les termes du *Motu proprio*.

b) ORIGINE COMMUNE, ET DONC ROMAINE, DES TEXTES ET DES CHANTS

Ce répertoire universel, textes et chants, ne peut évidemment avoir qu'une origine commune. Si les manuscrits, dès qu'ils apparaissent, respectivement aux VIII^e-IX^e siècles pour les textes,

et au IX^e pour les mélodies, donnent unanimement les mêmes pièces, et, pour chacune d'elles, la même mélodie, c'est évidemment que textes et mélodies ont partie liée, se sont répandus ensemble, d'un même pas, et à partir d'un berceau commun. C'est si vrai que, selon la remarque de Dom Hesbert (*l. c.* XLVIII), « quand, dans la tradition manuscrite, un même texte se présente sous plusieurs formes mélodiques spécifiquement différentes, ce texte n'est pas primitif. C'est là un fait d'expérience. Il fournit un critère des plus intéressants » pour juger de l'authenticité plus ou moins grande de certaines pièces, que l'on retrouve pourtant dans la plupart des plus anciens manuscrits, comme par exemple les communions évangéliques de Carême. L'organisation *liturgique* de l'Antiphonaire primitif étant romaine, il s'ensuit que nous avons là un argument de plus en faveur de l'origine romaine des *mélodies* grégoriennes.

c) DATE DE COMPOSITION TRÈS ANCINNE

En faveur également d'une date assez reculée. Puisque textes et chants vont de pair, le fait que les textes se trouvent dans les manuscrits du Mont Blandin (VIII^e-IX^e siècle) et celui de Monza (milieu du VIII^e) est naturellement peu favorable à la théorie qui voudrait placer la composition des mélodies grégoriennes au IX^e. Sans compter que l'Antiphonaire de Corbie (IX^e-X^e siècle) indique en marge le mode d'un certain nombre de pièces et fournit ainsi un premier témoignage des mélodies, antérieurement aux manuscrits notés (1). Mais il faut certainement remonter à une date très antérieure. Ce n'est pas en quelques années qu'un répertoire aussi considérable et varié, fait de chants purement syllabiques, mi-ornés et très ornés, avec d'opulentes vocalises, a pu s'établir

(1) On raconte que lorsque le Vénérable Bède se vit sur le point de mourir (en 735), il eut le grand désir de s'unir aux frères qui chantaient les Vêpres de l'Ascension. Il entonna donc l'antienne *O Rex gloriae*. Parvenu au mot *ascendit*, il n'eut pas la force d'aller jusqu'au bout de la montée mélodique et put à peine achever *ne derelinquas nos orphanos*; après quoi, il rendit l'âme. Ce témoignage, deux siècles avant les premiers manuscrits notés, et tout spontané, non suspect d'avoir été écrit pour les besoins de la cause, laisse bien entendre que le texte de l'*O Rex gloriae* n'était pas trop différent de notre version actuelle.

dans toute l'Eglise. L'unanimité — car il s'agit bien d'unanimité — à une date donnée n'est possible qu'à la suite d'une longue période d'expansion, surtout si l'on songe à l'extrême finesse de nuances de ces mélodies, à la difficulté des communications à cette époque, et aussi au conservatisme des différentes Eglises, peu inclinées à sacrifier leurs propres traditions pour accueillir les nouveaux-venus. Il a fallu la réforme carolingienne pour achever l'œuvre d'unification; mais certainement la diffusion des chants romains avait commencé bien auparavant.

d) UNANIMITÉ DES NUANCES EXPRESSIVES

Unanimité des manuscrits, venons-nous de dire. Il vaut la peine d'insister, et de préciser qu'elle s'étend non seulement au choix de la mélodie et à la ligne mélodique générale, mais jusqu'aux détails d'expression les plus infimes. Et Dieu sait à quel point ces nuances abondent! Ceux-là qui n'ont qu'une connaissance approximative du répertoire, le plus riche qui soit, s'étonnent parfois qu'on puisse de nos jours apporter à son interprétation tant de nuances délicates, qu'ils jugent superflues et par trop subtiles. En réalité, nous restons toujours très au-dessous de ce que fut celle du Moyen-Age. La quantité, la variété, la précision des indications expressives dans les manuscrits dépassent tout ce qu'on peut imaginer; et elles se retrouvent exactement les mêmes, pièce par pièce, neume par neume, dans les manuscrits les plus anciens, donc les plus rapprochés de la source, ce qui ne peut s'expliquer que si elles sont contemporaines de la mélodie, font vraiment corps avec elle et appartiennent à son intégrité. La conclusion s'impose encore davantage si l'on réalise que ces manuscrits appartiennent à des régions différentes, et, qui plus est, ont des systèmes de notation fort différents; leur unanimité, là encore, ne s'explique que par une communauté, ou mieux une unité d'origine, et suppose un laps de temps considérable pour que les mélodies sacrées aient eu la possibilité de s'imposer partout, dans la multiplicité et la finesse infinies de leurs nuances. Nous revenons ainsi toujours aux mêmes constatations, de quelque côté que l'on envisage ce qu'on est bien obligé d'appeler le « fait grégorien ».

e) CAUSES DE LA DIFFUSION

Ce n'est pas le lieu de déterminer dans le détail comment s'est opérée cette diffusion progressive, variable évidemment selon les régions; on peut du moins énumérer les causes qui contribuèrent à l'assurer: la beauté propre des mélodies, qui les faisait triompher peu à peu des résistances locales; les échanges de plus en plus nombreux avec Rome: voyages des Papes, des Légats et des Evêques, pèlerinages, etc.; les directives des conciles provinciaux; le mouvement d'expansion de la renaissance carolingienne; et aussi, et peut-être surtout, ce souci de romanité qui s'accroissait de plus en plus, ce besoin de se rattacher, toujours plus étroitement à l'Eglise-Mère et Maîtresse, que notent si fréquemment les chroniqueurs du temps: « *Sicut ad Sanctum Petrum Romae agebatur... Juxta morem Romanorum... Modulandi in Ecclesia more Romanorum...* ».

f) FIDELITÉ DE LA TRANSMISSION ORALE

Une dernière réflexion, et c'est par elle que nous concluons ces trop longues pages.

Durant tout le temps qui s'écoula entre la composition et la notation des mélodies, nous l'avons signalé, elles durent être chantées de mémoire et ne purent se transmettre que par tradition orale. Si déconcertant que ce soit, on ne voit pas bien comment on pourrait échapper à cette conclusion. Et c'est là peut-être ce qu'il y a de plus incroyable! Que l'on songe à la difficulté que nous avons, nous, au XX^e siècle, malgré les précisions de la notation, les enregistrements, etc., à conserver l'unité de nos chants populaires, sacrés et profanes, d'une région à l'autre. Alors quelle somme inouïe de volonté (je ne dis pas seulement de bonne volonté) n'a-t-il pas fallu à nos pères, pour garder intactes, avec une fidélité qui tient du prodige, pendant si longtemps, dans toute la chrétienté d'Occident, en dépit des différences de tempérament, de mœurs, de goûts, cette immense quantité de mélodies, avec toutes leurs nuances?

Bien mieux. On peut avancer sans crainte d'exagération que les pièces les plus anciennes, celles précisément qui, durant de si longues années, ont été chantées ainsi de mémoire, sans être notées, sont, pour nous, infiniment plus faciles à rétablir et à res-

tituer dans leur teneur authentique, que les mélodies postérieures, écrites sur lignes aussitôt que composées, par exemple aux XI^e et XII^e siècles. Ces dernières connaissent tant de variantes dans les manuscrits qui nous les transmettent qu'il est le plus souvent impossible d'affirmer qu'on a retrouvé la leçon primitive; on doit se contenter d'un à peu près. Tandis qu'ordinairement, — pas toujours, bien sûr, mais habituellement, — les premières, celles qui appartiennent au fonds primitif, se dégagent aisément du témoignage concordant des manuscrits.

g) SENS DE L'UNITÉ ET DE LA CATHOLICITÉ DE L'ÉGLISE

Comment expliquer ce fait, qui, encore une fois, tient du prodige? Forcé est de reconnaître qu'il n'y a pas d'explication adéquate. Sans doute les mêmes causes qui ont joué pour la diffusion des chants liturgiques, et que nous résumions à l'instant: beauté propre des mélodies, etc., ont joué également pour le maintien de leur intégrité. Mais ces raisons purement esthétiques ne satisfont pas pleinement.

Sera-t-il permis de suggérer un essai d'explication? de faire appel à un autre facteur, d'ordre psychologique, et d'autant plus puissant? C'est l'idée que se faisaient de l'Église nos pères du Moyen-Age. Ils avaient, infiniment plus que nous, de nos jours, le sens profond, exquis, du *Mysterium Christi*, de l'unité et de la catholicité de l'Église. Pour eux, les mélodies n'étaient pas seulement de la musique, si belle qu'elle fût, une question d'art. Elles n'étaient pas un bien sur lequel chaque particulier eût droit. Elles faisaient avant tout partie intégrante de la liturgie; elles constituaient la prière authentique et achevée de l'Église.

Dès lors, elles avaient part en quelque sorte à son immutabilité. Elles étaient proprement un bien d'Église, une fonction sainte, une chose sacrée, au même titre qu'Elle, et aucun particulier n'était qualifié pour les interpréter à sa manière propre. Pas plus que de nos jours personne ne se permettrait de substituer, par goût personnel, un mot à un autre dans un texte liturgique. La raison en est que tous, nous ne sommes que des mandataires, des interprètes, et que nous prions et chantons, non en notre nom propre, mais au nom de l'Église.

Et là nous rejoignons la grande tradition du Moyen-Age. Non seulement la musique, mais tous les arts religieux, l'architecture, la sculpture, la peinture, participaient en quelque manière au privilège de l'Écriture Sainte, *quae interpretatione propria non fit*. Les artistes ne furent que les interprètes de la pensée de l'Église. Dès 787, les Pères du second concile de Nicée disent: « La composition des images religieuses n'est pas laissée à l'initiative des artistes: elle relève des principes posés par l'Église catholique, et de la tradition religieuse... L'art seul appartient au peintre, l'ordonnance et la disposition appartiennent aux Pères ». Que l'on se reporte aux belles études d'Emile Mâle sur l'art du Moyen-Age. Il n'y a peut-être pas de point sur lequel il revienne plus constamment que sur ce principe qui, il l'a montré surabondamment, l'explique et l'éclaire tout entier.

Quant à l'unanimité des Églises du Moyen-Age à garder l'interprétation romaine du chant liturgique, ne constitue-t-elle pas un des plus beaux hommages rendus à l'unité et à la catholicité de l'Église?

En vérité, la liturgie est essentiellement *affaire de tradition*: le grand charme de l'Office, c'est de dire ce que tous nos pères, depuis les siècles les plus reculés, ont dit et redit; c'est ainsi d'entrer en communion d'âme, de pensée et de vie, avec tous ceux qui au cours des âges sont venus s'agréger au Corps du Christ; c'est de sentir que nous, qui vivons au XX^e siècle, nous faisons « un » avec tous ceux qui nous ont précédés et ceux qui nous suivront; c'est de penser que c'est toujours, par nos lèvres et notre cœur, *l'Église Catholique*, « Une », qui adore, qui aime, qui croit, qui chante, qui loue, et par les mêmes formules.

LA POLIFONIA SACRA DEGLI ANTICHI MAESTRI

Mons. GIUSEPPE ROSTAGNO

Nel 1939, in un convegno ceciliano svoltosi a Casale Monferato, mi azzardai, fra un gruppo ristretto di amici, ad esporre l'avviso che la legislazione ecclesiastica riguardante l'esclusione a norma del *Motu proprio* di S. Pio X, delle donne dal così detto coro dei leviti potesse prestarsi ad una interpretazione meno rigida di quella allora corrente. Il mio pensiero era suggerito dal fatto contingente che le difficoltà pratiche (vere o supposte) di organizzare gruppi di ragazzi cantori, aveva come risultato l'esclusione dal repertorio liturgico delle composizioni a quattro o più voci dispari, e quindi di tutto il repertorio sacro dei secoli d'oro della polifonia, lasciando alla Chiesa il *surrogato* delle composizioni ad una, due o tre voci pari; surrogato che obbligava la Chiesa a subire lo stato di complesso di inferiorità di fronte alle esecuzioni corali profane.

Per non andar per le lunghe, mi dispenso dall'illustrare la differenza che corre fra la composizione corale a quartetto classico di soprani, contralti, tenori e bassi, e quello a voci pari; la conoscono bene i compositori che devono lottare per far muovere le parti in un ambito troppo ristretto, e non possono contare sugli effetti della diversità e delle opposizioni di timbro; lo sanno gli uditori, obbligati a sentirsi immersi in un'atmosfera di grigiore sonoro che tarpa le ali ad ogni slancio verso la pura luce che emana dalla grandezza ed altezza dei pensieri espressi dal testo sacro; e, posso dirlo? lo sa anche quella parte, il *devotus femmineus sexus*, che si sente da questo stato di cose quasi esclusa dal-

l'appartenenza al Corpo mistico della Chiesa nelle sue manifestazioni più solenni.

Ma l'esclusione del quartetto classico dalle funzioni liturgiche, che in Italia dura da oltre mezzo secolo, ha pure avuto un altro effetto che non sarà mai deplorato abbastanza: esso non è certamente l'ultima tra le cause della « povertà di spirito e di tecnica » della composizione sacra contemporanea, povertà menzionata pure nella Enciclica del regnante Sommo Pontefice. La riforma e il rinnovato studio del Canto gregoriano aveva già dato dei buoni risultati, affinando la sensibilità nel distinguere il sacro dal profano; ma non poteva dare direttive più propriamente attinenti alla composizione del canto figurato sacro, per la quale la tecnica post-polifonica, dopo un periodo di quasi tre secoli dominati dall'arte profana, non aveva creato dei veri modelli da proporre.

Sarebbe stato dunque necessario ai compositori rifornirsi ed imbevversarsi dello spirito, ed in parte della tecnica, studiando i capolavori della Polifonia classica che soli, disse S. Pio X e ribadì Pio XI, dopo il Canto gregoriano possedevano eccellenza di bontà liturgica e musicale. Ma come possono gli studenti di composizione venir a conoscenza la Polifonia palestriniana, se non c'è più nessun coro che la possa eseguire, e quasi più nessun maestro direttore che la sappia presentare in modo conveniente; come vorranno allenarsi alla composizione polifonica sacra col prospecto di tenersi i lavori chiusi nel cassetto dello scrittoio per mancanza di editori che li accettino per la stampa?

Che poi questa decadenza per mortificazione e limitazione della composizione sacra contemporanea abbia già profondamente e largamente diminuito l'interesse da parte della congregazione dei fedeli alle esibizioni musicali chiesastiche, è cosa che chiunque ha potuto constatare.

Possiamo dunque proclamare che l'Enciclica *Musicae sacrae disciplina* stia per aprire una nuova più felice e brillante epoca per la musica sacra? Decisamente sì, a patto tuttavia che essa sia rettamente interpretata e coscienziosamente obbedita.

Essa, prima di tutto, afferma l'esigenza che la musica liturgica delle funzioni solenni possa in *qualsiasi circostanza* avvalersi dell'apporto del quartetto vocale classico con o senza accompagnamento d'organo o di strumenti.

Soprani e contralti, donne o ragazzi? Ragazzi, ragazzi! dove si

può: le cattedrali e le maggiori Chiese *devono far di tutto* per ricostituire le *Scholae cantorum* secondo la già più che millenaria tradizione; ed il Pontefice vuole che tale ricostituzione « riesca ad altri di esempio e di stimolo ». Dunque per la Chiesa il quartetto vocale ideale è quello composto di soprani e contralti *ragazzi* e di tenori e bassi adulti. Ciò anche e precipuamente per ragioni estetiche: la voce casta e pura dallo squillo soave ed argenteo del ragazzo ha in chiesa un fascino tutto suo proprio, inapprezzabile ed insostituibile. Nella Polifonia classica il suo colore è di sostanza.

« Ma dove poi (continua l'Enciclica), non si possono avere le *Scholae cantorum*, nè si può adunare un conveniente numero di *pueri cantores*, si concede che un gruppo di uomini e donne o fanciulle in luogo a ciò destinato posto fuori della balastra, possa cantare i testi liturgici della Messa solenne, purchè gli uomini siano del tutto separati dalle donne e fanciulle ». La *concessione* dunque ha per premessa e condizione che nel caso *non si sia potuto* avere la *schola cantorum* tradizionale.

Parentesi: dalla pubblicazione del *motu proprio* di S. Pio X, quante volte si sarebbe potuto e non si ebbe voglia? Chiudo la parentesi, senza attendere risposta.

Nel caso di sola insufficienza numerica di *pueri cantores*, i ragazzi non si eliminino; si integri il coro aggiungendo quanti elementi femminili occorrono per un buon equilibrio; anche pochi ragazzi servono a mantenere nel complesso un colore confacente, specialmente se il maestro direttore avrà cura di impostare le voci femminili su un timbro dolce, vellutato e chiaro... per quanto possibile *sfemminilizzato*.

La Chiesa Cattolica ha nel repertorio polifonico classico dei secoli XV e XVI, chiamati secoli d'oro, un tesoro immenso, in gran parte oggi ignorato o non sfruttato.

Noi assistiamo nel campo profano concertistico ad un vivo ritorno all'antico. All'estero ed anche da noi si vanno moltiplicando i gruppi corali polifonici che eseguono in concerti madrigali, villanelle, canzonette del '500 e '600, non rinunciando ad includere nei loro programmi Messe e Mottetti che erano stati composti per la Chiesa.

E tali concerti attraggono l'interesse di sempre crescenti masse di buongustai.

E' chiaro che se tali Messe e Mottetti venissero fatti sentire

nelle Chiese come parti sostanziali della Liturgia, il pubblico dei fedeli ne avrebbe godimento estetico, ma anche, ciò che è più importante, edificazione spirituale, perchè proprio per questo essi furono composti. Che scuse possono dunque portare i rettori di Chiese per ignorarli e non approfittarne, come si è fatto finora? Che scuse potrebbero portare ora, dopo la promulgazione dell'Enciclica *Musicae sacrae disciplina* che concede tanta libertà per la formazione dei cori?

Forse la difficoltà dell'esecuzione? Ma questo è uno spauracchio fatto di ombre. Qualsiasi coro che abbia eseguito musica sacra contemporanea, non dovrebbe trovar difficoltà a sostituirla con la Polifonia classica, nè per esigenze quantitative, nè per esigenze qualitative di elementi. In sostanza, si tratta di composizioni a movimento esclusivamente diatonico, nelle quali ogni parte si snoda nell'ambito più centrale della voce. Lo stile imitativo che le informa non è affatto più difficile da osservarsi di quello che lo sia nelle composizioni moderne più libere dagli *impedimenta* tutelativi della cantabilità cui si tenevano legati i compositori antichi.

Il repertorio polifonico classico è immenso per numero di composizioni. Assommando soltanto le opere di Palestrina e di Orlando Lasso, si hanno oggi a disposizione in edizioni moderne circa 150 Messe ed oltre 2.000 Mottetti: più di quanti ne abbiano pubblicati tutti gli editori italiani nell'ultimo secolo.

Il repertorio polifonico classico è anche poco esigente: si accontenta di un minimo di quattro cantori per le composizioni a quattro voci, e di un cantore in più per ogni voce aggiunta; può venire eseguito dove non c'è organo, nè organista.

Ma se esige così poco, potrà esso fare sugli uditori un'impressione migliore e più potente di quella che può dare una composizione moderna? Rispondo: **LO DEVE!** E non occorre citare Wagner e Verdi! I capolavori della Polifonia sacra classica posseggono in ottimo grado le tre qualità: *santità, bontà di forma, universalità*. Parole di Pontefici!

Se un'esperienza di sessant'anni, come fondatore e direttore di *Scholae cantorum* e di gruppi corali, come coadiutore del compianto grande M.^o Casimiri nelle sue numerose *tournées* in Italia ed all'estero, come maestro di canto nei Seminarii, può valere qualcosa, io posso *garantire* che l'impressione lasciata sul pubblico da una buona composizione polifonica classica è sempre stata pro-

fonda almeno quanto quella del più perfetto lavoro del repertorio sacro contemporaneo: ma specialmente è sempre stata l'impressione che la Chiesa attende da ogni atto di culto, quella della preghiera che sgorga dalla mente illuminata dalle verità divine, e dal cuore eccitato dai sentimenti della Fede vissuta.

Ma... non l'avevo dimenticato: fra le esigenze minime ce n'è una assolutamente indispensabile: *la capacità del direttore a conoscerli, comprenderli, insegnarli e presentarli*. Quest'ultima esigenza è purtroppo il punto debole della situazione attuale. Ciò che non dovrebbe essere se dappertutto, specialmente nei Seminari, fossero tenuti nella dovuta considerazione ed osservati nella pratica i principi ed i suggerimenti dati cinquant'anni fa da S. Pio X, e ripetutamente riaffermati ora nell'Enciclica *Musicae ecclesiasticae disciplina* sulla necessità di *competenti maestri*. E qui depongo la penna, ed invito ad interloquire l'A.I.S.C., le Scuole Diocesane di musica sacra ed il Pontificio Istituto Superiore di musica sacra in Roma.

Il *motu proprio* di S. Pio X è riuscito a scacciar dalla Chiesa l'arte teatrale che sacrilegamente vi si era rifugiata, usurpando il posto alla vera arte sacra. La *Musicae sacrae disciplina* deve riportare in Chiesa questo tesoro musicale che la Chiesa Cattolica ha offerto al mondo, che giustamente se ne gloria come fattore principale di uno dei periodi più gloriosi della storia della musica. In Chiesa, attorno ai nostri altari questo tesoro canterà degnamente la gloria di Dio, ma anche costituirà un punto d'appoggio e di ispirazione per il sorgere e lo svilupparsi di un'arte sacra che, parlando il linguaggio d'oggi, sappia anche mantenersi all'altezza e dignità del suo grande compito.

LES DÉBUTS DE LA RESTAURATION GRÉGORIENNE À SOLESMES

JOSEPH GAJARD O.S.B.

Maître de Choeur de Solesmes

Ceux qui ont l'amour de nos mélodies sacrées, et qui goûtent, à les chanter, ce charme infini que donnent les belles œuvres, et surtout cette joie tranquille de l'âme qui naît de tout contact avec le surnaturel, ne soupçonnent peut-être pas tout ce qu'il a fallu d'efforts soutenus et patients pour leur procurer cette jouissance. Ils ouvrent leur paroissien, comme un sermon de Bossuet, ou au piano une fugue de Bach ou une sonate de Beethoven. Il n'y a qu'à lire et s'assimiler.

Mais combien il en a coûté pour établir ce texte! A y bien réfléchir, l'œuvre apparaît colossale.

Il ne s'agit certes pas de diminuer le mérite de nos savants qui ne restituent les textes des grands maîtres de la littérature ou de la musique qu'à la suite de longs efforts. Reconnaissons pourtant qu'ils ont bien des atouts dans leur jeu, un fond solide à leurs investigations, de nombreux points de repère, et que ce sont surtout des détails qu'ils ont à fixer. La restauration grégorienne, elle, est partie de rien, ou à peu près. De ce répertoire immense et incomparable qui enthousiasma le Moyen-Age, il ne subsistait rien, au début du siècle dernier, qu'une informe caricature.

Les vieilles mélodies, tronquées, devenues méconnaissables, avaient été remplacées en partie par des compositions nouvelles, qui prétendaient s'en inspirer en les rénovant, et qui pourtant n'en avaient rien conservé, ni la tonalité, ni le rythme. Celles qui avaient survécu au naufrage étaient tellement mutilées dans leur ligne

mélodique, et défigurées dans leur rythme, que mieux vaut n'en pas parler.

« On sait, disait plus tard Dom Guéranger, que le chœur exécuté du plain-chant, qu'il faut du plain-chant dans les Offices de l'Eglise, et partant, on le subit. Il ne vient même pas en pensée que le chant liturgique puisse et doive avoir une expression, un agrément » (1).

Quant au mode d'exécution, terriblement lourd et pesant, il ne contribuait pas peu au discrédit dans lequel avait sombré le plain-chant. D'autant que, souvent, on le confiait exclusivement à des voix de basse-taille, ce qui obligeait à adopter « un diapason inaccessible à la presque totalité des voix humaines ». C'était anéantir d'un seul coup la délicatesse extrême de tant de mélodies, mais les gros chantres auxquels on livrait ainsi le monopole de la louange divine, et qui devaient le conserver si longtemps, s'en souciaient peu et n'étaient guère en état de l'apprécier. « Leur impitoyable manière de chanter fut consacrée définitivement par l'invention de cet instrument, aussi affreux de forme que de nom, qui s'est appelé le *serpent*, et que nous avons vu modifier de nos jours par cette autre monstruosité en l'honneur de laquelle on a forgé, du grec, le mot d'*ophicléide* » (2).

C'était vraiment l'abomination de la désolation.

Et le pire, c'est que tous les éléments d'une restauration manquaient, au cas l'on se serait avisé de la tenter.

D'abord les règles d'interprétation étaient totalement ignorées; d'ailleurs, et c'est le plus grave, elles n'avaient jamais été codifiées ni même clairement formulées. Et les misérables règles, tout empiriques, que l'on trouve dans les quelques Méthodes qui parurent dans la première moitié du XIX^e siècle, sont très souvent le contraire de la vérité.

Pour la ligne mélodique elle-même, même absolue pénurie: aucun document écrit ne la donnait avec exactitude. Rappelons-nous que jamais, absolument jamais, même à l'âge d'or, alors qu'elles avaient brillé avec le plus d'éclat, jamais nos mélodies n'avaient été intégralement notées.

(1) *Lettre d'approbation à la Méthode raisonnée de Plain-chant* du chanoine GONTIER, Le Mans, 1859, p. X.

(2) *It. ibid.*, p. XI.

Les manuscrits les plus anciens, les plus précieux, à la vérité, et contenant nombre d'indications d'exécution capitales, étaient en neumes purs, ne donnant aucunement l'intonation mélodique. Dérivés des anciens accents grammaticaux latins, les « neumes » étaient seulement destinés, dans la pensée de leurs auteurs, à tracer grosso modo la ligne mélodique avec ses élévations et ses abaissements de voix, ou plutôt la succession des sons relativement aigus ou graves, mais sans préciser aucunement les intervalles et l'intonation; quelque chose comme un essai de sténographie, mais excessivement imparfaite. En somme, de simples aide-mémoire, supposant la connaissance préalable de la mélodie. D'où il suit que, sans cette connaissance préalable, et sans la clé pour les déchiffrer, ces neumes étaient absolument illisibles; et de fait, on les comprenait si peu qu'on s'était résolu à employer les feuillets de parchemin des manuscrits qui les contenaient pour relier les in-folios dans les bibliothèques: du moins, de cette façon, ils serviraient à quelque chose!...

Quant aux manuscrits postérieurs, écrits ceux-là sur un embryon de portée, ils ne disaient à peu près rien du rythme, et offraient de nombreuses variantes, entre lesquelles il était bien difficile de choisir.

Par surcroît de bonheur, tous ces manuscrits, en neumes ou sur lignes, étaient disséminés à travers les bibliothèques, le plus souvent ensevelis sous d'impresionnantes couches de poussière!

Bref, tout était perdu, textes et traditions, et l'on ne savait où retrouver les uns et les autres.

PREMIÈRE ÉTAPE DE LA RESTAURATION

Mais la Providence veillait; et, à l'heure voulue, elle suscita celui qui devait restaurer tant de choses dans l'Eglise de Dieu, un prêtre de l'Eglise du Mans, le futur Abbé de Solesmes, Dom Guéranger.

Combien l'Evêque de Poitiers, le grand Cardinal Pie, a été bien inspiré en choisissant, pour résumer la vie et l'œuvre de Dom Guéranger, ce texte d'Isaïe: *Servavi te, ut possideres hæreditates dissipatas*. « Je t'ai réservé pour rentrer en possession des héritages dissipés ». Après la grande tourmente révolutionnaire,

et les siècles de philosophisme et de gallicanisme qui l'avaient préparée, tout était saccagé et détruit : en philosophie, en théologie, en liturgie, en droit, tant d'idées étaient fausses ! Il appartenait au jeune abbé Guéranger d'être l'un des premiers à remonter le courant, et à faire rentrer l'Eglise en possession de tout son patrimoine. On connaît la scène de Marmoutiers, au soir de l'ordination sacerdotale de l'abbé Guéranger, alors que, devant le spectacle de tant de dévastations et de ruines, le jeune prêtre chantait, ou plutôt récitait avec ferveur le *Rorate cæli desuper*, et terminait par le *Mitte quem missurus es*. Il était bien loin de supposer alors que c'était lui l'élu, sur qui la bénédiction de Dieu descendrait pour la grande œuvre qu'il appelait ainsi de ses vœux.

Il commença par la vie monastique ; par là-même, il rentrait en communion avec tout le passé ; logiquement, tout devait s'en suivre, les moines ayant été, pendant tout le cours de l'histoire, soucieux de ne rien laisser perdre du patrimoine de l'Eglise.

De très bonne heure, Dom Guéranger s'essaya à restaurer la liturgie romaine ; on sait avec quelle patience, et avec quel éclatant succès, malgré les contradictions !

« Mais, dit-il lui-même, le retour à la liturgie romaine amenait à sa suite la restauration du chant de saint Grégoire ; seconde révolution pacifique qui, sans avoir l'importance de celle qui nous a restitué les textes augustes, auxquels, selon la belle parole du Pape saint Célestin, nous empruntons à la fois la loi de la croyance et la loi de la prière, n'en doit pas moins être considérée comme le complément essentiel de la première » (1).

Nous voudrions, et c'est pourquoi nous nous étendons quelque peu, que l'on comprenne bien, qu'à l'origine de la restauration grégorienne, — et il en fut ainsi toujours dans la suite, — il n'y a pas du tout une question de pure esthétique, un rêve vague et sentimental d'esthètes, une manière de snobisme, mais bien une intention profonde, avant tout religieuse, un intérêt d'Eglise, la conscience nette de ce qu'est le chant grégorien, partie intégrante de la liturgie ; en un mot, le sens des choses du Christ, le « sens catholique », toutes choses qui manquent peut-être un peu parfois de nos jours même parmi les fervents de la liturgie et qu'avait à un si haut point Dom Guéranger. C'est ce « sens

(1) *Op. cit.*, p. VIII.

catholique » qui lui avait donné, tout jeune, le pressentiment l'intuition de ce que pouvait être la prière chantée de l'Eglise; et c'est lui aussi sans doute qui lui permettait, sous les déformations et les mutilations survenues, et aggravées encore par les défauts des chantres, de deviner tout ce qu'il y a de vrai, de pur, de saint et de divin dans nos incomparables mélodies.

Toujours est-il que le rêve qu'il avait caressé dès sa jeunesse, dès 1830, d'une résurrection de l'ancien répertoire musical de l'Eglise, se précisa peu à peu au fur et à mesure de son œuvre de restauration liturgique; et bientôt, après avoir d'ailleurs un moment hésité, — et même pensé à « abréger les vocalises »! — il comprit que cela ne pourrait se faire, comme pour la liturgie, que par le retour intégral à l'antiquité.

Songeait-il dès le début à redonner à l'Eglise catholique entière le trésor de ses mélodies traditionnelles? Il est permis de penser que non. Il ne s'agissait sans doute pour lui tout d'abord que de fournir au chœur des moines de Solesmes les livres de chant dont ils avaient besoin pour les Offices de chaque jour, et sur ce point la pénurie était grande:

« L'on n'avait ni bréviaires, ni livres de chœur communs: chose grave pour des moines dont la louange divine est l'œuvre de prédilection. Pour les livres de chant, en particulier, on avait plusieurs paroissiens de Dijon, des livres d'Einsiedeln, des exemplaires d'une édition du XVII^e siècle, enfin de gros in-folios (1) que leur gravité retenait au chœur sur leurs pupitres. Cinq ou six feuilles manuscrites, contenant les offices propres, complétaient cette collection » (2).

En vérité, comment pouvait-on chanter avec ensemble?

« Cette situation anormale ne pouvait durer, et Dom Guéranger voulut y porter remède... Il chargea l'un de ses moines, Dom Jausions, d'étudier la question du chant pour la préparation de livres pratiques » (3), destinés au monastère.

Mais c'est un fait que Dieu, très souvent, emploie ses créatures à travailler comme inconsciemment à une œuvre qui les dépasse. Elles s'imaginent faire œuvre particulière: en réalité, elles collaborent à la grande œuvre de l'édification de l'Eglise.

(1) Dont, paraît-il, un in-folio des Elisabethines de Sablé.

(2) D. L. DAVID, O.S.B., *Rassegna gregoriana*, 1904, 226-227.

(3) *Ibid.*

« Au cours du temps, Dieu ne fait qu'une œuvre, son Eglise », dit Bossuet. Et Dom Guéranger, en chargeant Dom Jausions de préparer une édition pour ses moines, posait en réalité la première pierre de l'édifice que nous admirons aujourd'hui.

D'autres, à la vérité, se passionnaient alors pour la question; de toutes parts, on faisait des recherches, on fouillait les bibliothèques, on multipliait les hypothèses (car ce n'étaient, hélas, que des hypothèses); nous ne citerons ici que le P. Lambillotte, S.J., avec son fac-similé de l'Antiphonaire de St. Gall et ses éditions; et aussi la fameuse édition de Reims et Cambrai, la meilleure incontestablement de toutes celles qui parurent alors, sous le patronage du Cardinal Gousset. Mais il semble que toute cette activité est consécutive aux premiers appels de Dom Guéranger, et en tout cas, l'avenir l'a montré, c'était aux moines qu'il appartenait de mener à bien l'entreprise.

Cela tient, croyons-nous, au caractère même des mélodies grégoriennes. Le chant grégorien est un art admirable, certes, mais il est aussi beaucoup plus. Avec lui, nous sortons de la musique proprement dite, du domaine purement esthétique, artistique et naturel; nous sommes en plein surnaturel. Entre la musique, même religieuse, même celle qui semble le plus près de réaliser l'idéal du genre, et l'art grégorien, il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de commune mesure. Le chant grégorien ne saurait être isolé, étudié à part, comme formant un tout. Il est lié à tout un ensemble, et c'est dans son cadre qu'il faut de toute nécessité l'envisager. Il est avant tout une prière, tout entier en fonction de la prière, tout saturé de l'esprit de prière; bien plus, il est *la* prière de l'Eglise, authentique, achevée, et à ce titre quelque chose comme un sacramental. Toutes ces pièces admirables, si belles qu'on n'a jamais pu les surpasser, en plénitude comme en profondeur, textes et chants, ne sont pas le fruit de la pensée et de la méditation d'un homme, d'un compositeur, même de génie. Elles sont nées de la contemplation surnaturelle, jaillies du cœur des saints en plein commerce avec Dieu, sous la lumière de foi. Et c'est pourquoi, pour le dire en passant, elles sont si admirablement douces et recueillies, pourquoi il est impossible de les chanter longtemps, sans se sentir de plus en plus échapper à soi-même et s'en aller vers Dieu.

Or, a dit Mgr Freppel, « le moine, tel qu'il est sorti des

entrailles de l'Évangile et de la tradition, est essentiellement l'homme de la louange divine. Et parce qu'il est l'homme de la louange divine, il est lié plus que tout autre à qui la reçoit et à qui la rend. D'où il suit que le moine est, dans le sens le plus parfait du mot, l'homme de Dieu, l'homme de l'Église, l'homme de l'Église romaine » (1).

A ce titre, peut-être un moine était-il plus qualifié et plus compétent pour retrouver les antiques accents de la prière chantée de l'Église; sans compter que la pratique journalière du chœur est une aide inappréciable, la vraie pierre de touche pour juger de la valeur des théories proposées.

Mais établir une édition est une œuvre de longue haleine ! Et en attendant, il fallait chanter. Dom Guéranger pensa avec beaucoup de sagesse que le plus pressé était, en attendant qu'on fût en état d'établir une version convenable, d'améliorer l'exécution des pièces telles qu'on les avait :

« L'exécution mélodique du chant grégorien, écrivait-il en 1859 au chanoine Gontier (2), lui est tellement nécessaire que, fussions-nous en possession du propre antiphonaire qui servait à saint Grégoire, un tel avantage serait rendu nul, si l'on devait entendre les admirables morceaux dont il se compose chantés sans égard au rythme et à l'expression. Mieux vaudrait cent fois prendre la plus fautive et la plus incorrecte de nos éditions, et exécuter les pièces qu'elle contient, si dénaturées qu'elles soient, d'après les règles que l'antiquité connaissait et pratiquait ».

A force d'études, de lectures, d'observations, de réflexions, de discussions, de goût aussi, et sans doute avec le secours d'En-Haut, il parvint à donner au chant des moines une allure aisée, naturelle, un mouvement spontané, sans apprêt, qui ne tarda pas à ravir les hôtes du monastère. Oh ! sans doute, on était loin encore des résultats auxquels ont abouti les travaux qu'il nous reste à raconter; mais du moins on était sur la voie. Le rythme grégorien n'était plus tout-à-fait une énigme: peu à peu, il révélait ses secrets !

Un des meilleurs amis du monastère, M. l'abbé Gontier, prêtre du diocèse du Mans et plus tard chanoine de la cathédrale,

(1) *Discours sur l'Ordre monastique*. — Œuvres complètes, t. V, 61 sqq.

(2) *Op. cit.*, p. IX.

avait vite remarqué « comment l'illustre Abbé avait su donner dans son monastère aux mélodies grégoriennes un accent, un rythme que personne ne semblait soupçonner. Il y avait là comme une révélation » (1).

Personnellement intéressé à la question, en relations assidues avec l'Abbé et les moines de Solesmes, il entreprit d'apporter sa collaboration à l'œuvre de restauration qui s'ébauchait. Son nom mérite d'être retenu, et associé aux autres ouvriers de la première heure. M. Gontier appartient vraiment à ce qu'on appelle l'École de Solesmes, et peut-être lui doit-elle en partie d'avoir été aiguillée sur la voie où elle devait faire merveille. Du moins, ses conversations avec les moines ne contribuèrent pas peu à affermir la direction que Dom Jausions et Dom Pothier allaient donner à la rythmique grégorienne.

« Il eut la pensée d'appliquer l'ombre de méthode qu'il avait entrevue, à l'édition rémo-cambraïenne, dont la notation défigurait, à vrai dire, le rythme traditionnel, mais donnait [à peu près] exactement la ligne mélodique » (2).

Satisfait du résultat, il essaya de formuler et de codifier ces principes, et publia, en 1859, une *Méthode raisonnée de Plain-chant*, à laquelle Dom Guéranger décernait des éloges enthousiastes.

Dans cette *Méthode*, M. Gontier rompait délibérément avec tous les faux principes que les restaurateurs profanes avaient jusque-là importés de la musique moderne dans le chant grégorien. Il abandonnait la mesure, la longueur proportionnelle des sons, pour enseigner la liberté du rythme grégorien, l'indivisibilité du temps premier, et le rôle prépondérant de l'accent latin dans la formation du rythme. Il définissait le plain-chant :

« Une récitation modulée dont les notes ont une valeur indéterminée, et dont le rythme, essentiellement libre, est celui du discours » (3).

Et il résumait ainsi son enseignement :

« La règle qui domine toutes les règles est que, excepté dans la mélodie pure, le chant est une lecture intelligente, bien accentuée, bien prosodée, bien phrasée » (4).

(1) D. POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes*, Préface, p. 4.

(2) D. L. DAVID, *l. c.*, 228.

(3) *Méthode raisonnée de Plain-chant*, ch. I, p. 1.

(4) *It.*, ch. II, p. 14.

Du coup, la phrase grégorienne reprenait ses ailes; libérée des entraves qui jusqu'alors la retenaient captive, elle pouvait s'élançer et planer dans les hauteurs.

Evidemment tout cela était encore bien vague, bien insuffisant, mais tout l'avenir était en germe et assuré.

« En réalité, dit Mgr. Rousseau, le travail de M. Gontier était le premier document de valeur au profit de la restauration rythmique. Très justement il peut être considéré comme le précurseur immédiat du célèbre ouvrage *Les Mélodies grégoriennes*. Les axiomes fondamentaux de la méthode solesmienne y sont formulés avec sûreté » (1).

Un an plus tard, en 1860, M. Gontier présentait sur le même sujet, au Congrès musical de Paris, un *Mémoire*, qui fut fort remarqué et dont les conclusions furent adoptées. Ce *Mémoire* fut ensuite publié sous le titre *Le Plain-chant, son exécution*.

Ainsi peu à peu les théories de Solesmes, car c'étaient bien elles, franchissaient l'enceinte de l'Abbaye, et se répandaient dans le grand public musical. C'est véritablement la première étape de la restauration.

Cette première étape est tout entière dominée par la grande figure du premier Abbé de Solesmes. C'est de lui que vint l'idée, puis le projet d'une restauration; c'est lui qui en fixa les principes et les directives, tant pour la mélodie que pour le rythme, car il n'est pas douteux que le *Mémoire* du chanoine Gontier reproduisait la substance de ses conversations avec Dom Guéranger.

Et ce nous est une occasion de souligner, en passant, et une fois pour toutes, qu'au fond la restauration grégorienne est, d'un certain point de vue très réel, l'œuvre des Abbés de Solesmes. Les moines n'en ont été que les artisans, les réalisateurs techniques. Ce sont vraiment les Abbés de Solesmes, qui, au cours de sa réalisation, l'ont conçue, entreprise, patronnée, dirigée, eux qui en ont pris la responsabilité; elle est donc l'œuvre même de Solesmes, et cela lui donne une portée très supérieure, et la pose sous son vrai jour.

(1) *L'École grégorienne de Solesmes*, p. 44.

Pendant que M. Gontier travaillait ainsi de son côté à la résurrection des chères mélodies, et retrouvait leur âme, à Solesmes on ne restait pas inactif.

En 1856, Dom Guéranger avait chargé un de ses jeunes moines, Dom Paul Jausions, de préparer une édition de livres de chant pratiques pour la communauté. Dom Jausions à son tour s'adjoignit comme collaborateur un jeune novice, qui devait devenir beaucoup plus tard le Président de la Commission Vaticane, Dom Joseph Pothier. Les deux moines se mirent à l'œuvre avec entrain, visitèrent les bibliothèques de France, — du moins les plus voisines, car on n'était pas riche! — copièrent quelques manuscrits, prirent des notes, étudièrent les musicologues médiévaux et modernes, suivirent les discussions des hommes compétents, et ne tardèrent pas à devenir maîtres dans leur art.

De cette collaboration sortirent deux œuvres excellentes, appelées au plus grand succès; l'une, théorique: *Les Mélodies grégoriennes*; l'autre, pratique: le *Liber Gradualis*. Il semble que ces deux ouvrages étaient prêts, ou du moins très avancés, vers 1866; cependant ils ne furent publiés que bien plus tard, sous l'abbatiate de Dom Couturier, respectivement en 1880 et 1883, longtemps après la mort de Dom Jausions, et, du moins pour le premier, sous la signature du seul survivant, Dom Pothier.

Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition, si justement célèbres, ne sont en réalité que le Mémoire présenté à Don Guéranger par les deux moines, Mémoire où ils avaient mis en commun le résultat de leurs recherches.

« Ces pages, dit Dom Pothier lui-même dans la préface, reproduisent le Mémoire approuvé par Dom Guéranger, avec les corrections et additions que lui-même en grande partie avait indiquées » (1).

En somme, c'était la confirmation des principes mis en avant vingt ans plus tôt par M. Gontier, mais développés et plus solidement établis. La question des neumes y était traitée d'une façon toute nouvelle, et en notable progrès. Les auteurs du Moyen-Age y étaient très sérieusement étudiés, avec une remarquable

(1) *Les Mélodies grégoriennes*. Préface, p. 6.

perspicacité, et commentés magistralement; alors que leurs Traités sont, dans l'ensemble, d'une obscurité désespérante, Dom Pothier en tirait tout le parti possible; et l'on peut bien affirmer, après toutes les polémiques ardentes qui se sont élevées depuis sur ces fameux textes médiévaux, que l'on n'a rien dit de plus clair que Dom Pothier, et sur ce point son livre est toujours resté jeune. La partie rythmique y était développée, les lois du rythme oratoire mieux définies, la nature et le rôle de l'accent latin surtout mis en lumière. Enfin, il ressortait clairement de cette étude, malgré tout ce qu'avaient pu prétendre les adversaires, que « les mélodies traditionnelles de l'Eglise romaine étaient conservées dans les manuscrits, et qu'on pouvait les lire... » (1).

« Ce livre, dit Dom Mocquereau, eut un succès absolument inattendu. Il fut traduit en allemand et en italien, et opéra une véritable révolution dans l'exécution du plain-chant. Toutes les nouvelles Méthodes pratiques se rallièrent aux enseignements du moine de Solesmes » (2).

Est-ce à dire que tout était définitivement élucidé dans les *Mélodies grégoriennes*? Non certes, et nous verrons tout à l'heure comment Dom Mocquereau a repris cet enseignement et l'a lumineusement complété. La théorie du rythme n'y était qu'ébauchée, dans ses grandes lignes, mais non résolue dans son analyse intime et jusque dans ses détails. De plus, c'était plutôt un long traité sur l'interprétation grégorienne qu'un exposé théorique proprement dit.

Du moins, les grandes lignes étaient fixées; il n'y avait plus qu'à approfondir et compléter. Désormais on marchait sans crainte, sûr d'être dans la voie.

Deux ans plus tard, septembre 1882, un congrès européen se réunissait à Arezzo pour examiner la question grégorienne. Dom Joseph Pothier et ses doctrines y furent applaudis et acclamés. Une messe chantée sur les épreuves du *Liber Gradualis* solesmien, dont il va être question à l'instant, enthousiasma l'assistance, « comme un écho des vieux âges ». Et à l'unanimité moins trois voix, on votait le vœu suivant: « Que les livres choraux aient

(1) D. MOCQUEREAU, *Rev. grég.*, 1920, p. 185.

(2) *It. ibid.*

désormais la plus grande conformité possible avec l'antique tradition ». Léon XIII n'eut que des paroles de louange pour le zèle et les travaux du congrès, pour encourager les recherches de la tradition, et témoigna une bienveillance spéciale à Dom Pothier et aux bénédictins présents. Ceux-ci n'étaient pourtant pas au bout de leurs peines (1).

Notons en passant, si nos renseignements sont exacts, la présence, au congrès d'Arezzo, d'un prêtre de Trévis, alors vicaire général du diocèse, don Joseph Sarto, qui plus tard, devenu le grand Pape S. Pie X, devait se souvenir de l'enthousiasme que lui avait alors causé Dom Pothier, et le montrer !

Les *Mémoires grégoriennes*, ouvrage théorique, de Dom Pothier, parurent donc en 1880. En 1883, parut à son tour le livre pratique, le *Liber Gradualis* (2). Il déclencha, avec les *Mémoires grégoriennes*, une lutte très vive, très pénible, mais extraordinairement féconde, puisqu'elle fut la vraie cause des merveilleux progrès et des résultats définitifs que nous constatons aujourd'hui.

Il faut dire qu'entre temps, un événement de la plus haute importance était survenu. Un éditeur de Ratisbonne, Pustet, avait reproduit une très mauvaise édition, publiée sous le nom de Palestrina en 1614 (époque de la décadence la plus profonde pour le chant grégorien), et qu'on appelait l'édition médicéenne. Il parvenait en 1868 à obtenir du Souverain Pontife Pie IX un privilège de 30 ans. « En somme, au début, un simple permis d'imprimer, dit Dom Mocquereau. Mais il ne s'en tint pas là; il profita de toutes les circonstances pour réclamer de nouvelles faveurs; les brefs succédaient aux brefs, les décrets aux décrets, renchérissant toujours les uns sur les autres; bientôt la nouvelle édition devint quasi officielle, puis réellement officielle. Pie IX approuva, Léon XIII fit de même; on la recommanda même aux évê-

(1) Les pages qui suivent sont empruntées en partie à un très intéressant article de Dom Mocquereau, sur la *Pensée pontificale et la restauration grégorienne* (*Rev. grég.* 1920, 181-189, et 1921, 9-18, 46-53), qu'elles ne font que résumer.

(2) Il fut suivi, en 1891, du *Liber Antiphonarius*. Ajoutons que, « comme essai pratique, avant l'impression du Graduel et de l'Antiphonaire, quelques chants pour les Processions avaient été lithographiés et immédiatement mis en usage ». Cf. *Mémoires grég.*, Préface, p. 6.

ques, mais sans jamais l'imposer; malgré tous les efforts tentés, Rome ne céda jamais sur ce point ».

Cette édition malencontreuse, franchement mauvaise et désastreuse, prétendait donner le chant authentique de saint-Grégoire-le-Grand. En réalité, elle constituait un sérieux obstacle à la restauration grégorienne, si bien lancée. A Solesmes, on ne s'émut pas tout d'abord outre mesure; on avait des manuscrits, on était renseigné à fond sur la vraie valeur scientifique de la médiévale, et malgré le privilège de trente ans reconnu officiellement à cette dernière, on travaillait avec ardeur à mettre au point l'édition pratique, à base scientifique, commencée par Dom Jausions. De plus en plus, on comprenait qu'il fallait en revenir purement et simplement aux sources manuscrites, et restituer le vrai chant, dans toute son intégrité, quelles que fussent les habitudes contraires modernes. Le chanoine Gontier avait réussi à vaincre les derniers scrupules de Dom Guéranger sur ce point, et finalement la maison Desclée de Tournai commençait l'impression du *Liber Gradualis*, conformément aux vœux du congrès d'Arezzo.

Mais au moment où il allait paraître, coup de théâtre. Pustet obtenait de Rome, en avril 1883, un décret, plus décisif que tous les précédents, le Décret *Romanorum Pontificum sollicitudo*, désapprouvant nettement les vœux du congrès d'Arezzo, spécialement celui de la restauration intégrale des mélodies, et approuvant comme seule édition légitime et authentique de l'Eglise romaine, l'édition de Ratisbonne. « En conséquence, disait-il, il ne doit plus y avoir de doute, ni de discussion sur l'authenticité et la légitimité de cette forme de chant, parmi ceux qui sont sincèrement soumis à l'autorité du Saint-Siège ». On peut juger de la consternation, de la stupeur générale parmi les amis de Solesmes, car Solesmes était directement visé.

Dom Couturier ne se laissa pas décourager.

« Cet homme doux, droit et fort, dit Dom Mocquereau (1), ne reculait jamais devant le devoir. Il était Abbé général de tous les monastères de la Congrégation de France, c'est en cette qualité qu'il allait agir: c'est sur lui que porterait toute la responsabilité... Après s'être assuré de la pensée intime, libre, du Souverain Pontife, il lança

(1) *L. c.*, p. 187-188.

le *Liber Gradualis* avec un calme, une hardiesse et une prudence, qui nous sont révélés par le titre lui-même: « *Liber Gradualis a S. Gregorio magno olim ordinatus... cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis — in usum Congregationis Benedictinae Calliarum, praesidis ejusdem jussu editus* ».

Chaque mot porte dans ce titre:

il est franc, car il ne dissimule pas que le nouveau *Liber Gradualis* contient les mélodies de S. Grégoire-le-Grand, restaurées d'après les manuscrits;

il est hardi, parce que ces choses sont dites un mois après le décret qui désapprouve ces mélodies;

il est prudent, parce que le *Liber Gradualis* n'a aucunement la prétention de s'imposer à l'Eglise universelle; il est édité par ordre de l'Abbé de Solesmes, pour l'usage spécial de sa Congrégation...

Je ne crois pas exagérer, ajoute Dom Mocquereau, en disant que ce fut un grave moment dans l'histoire de la restauration. Ce faisant, Dom Couturier posait l'acte décisif d'où devait sortir, après des luttes longues et pénibles, le *Motu Proprio* libérateur de Pie X, en 1903.

Que fût-il advenu, si l'Abbé de Solesmes, intimidé, avait arrêté la publication du *Liber Gradualis*? Je ne sais, le Seigneur a mille moyens pour arriver à ses fins. Mais, par cet acte de foi courageux dans le triomphe final de la vérité au sein de l'Eglise romaine, notre Abbé pénétrait l'avenir et assurait la restauration des mélodies liturgiques ».

La publication du *Liber Gradualis* était à elle seule la condamnation scientifique de l'édition de Ratisbonne. Aussi on imagine facilement dans quelle fureur elle mit les adversaires de Solesmes. Dès lors, la lutte s'engagea à fond, entre les deux camps, ratisbonien et solesmien, lutte qui devait durer presque vingt ans, et aboutir, comme toujours, au triomphe de la vérité.

Laissons de côté les détails, pourtant fort suggestifs, de cette lutte, pour dire seulement comment finalement la vérité triompha. Ici nous entrons dans une nouvelle phase, le troisième étape de la restauration grégorienne. Et un nom nouveau se présente, celui qui, incontestablement, restera le plus grand de tous, celui de Dom André Mocquereau.

TROISIÈME ÉTAPE

Nous voici arrivés au moment où l'Ecole de Solesmes va jeter son plus grand éclat. C'est qu'avec Dom Mocquereau tout prend soudain une ampleur inaccoutumée, tout se transforme comme par une sorte de coup de baguette magique.

Dom Mocquereau apportait au monastère le fruit d'une éducation musicale très soignée. Fils de musiciens, excellent musicien lui-même, d'une sensibilité artistique exquise, d'un sens monastique achevé, il était qualifié plus que tout autre pour mener à bien la tâche que l'obéissance allait lui imposer. Par ailleurs, jeune, vigoureux, d'une grande puissance de travail, dur et appliqué à la besogne, d'un sang généreux (il était né en plein cœur de la Vendée militaire, près de Cholet), organisateur de premier ordre, il avait tout ce qu'il fallait pour réussir. Il allait mettre au service de la cause qu'on lui confiait toutes les ressources de sa riche nature, et toute la loyauté profonde, l'extraordinaire droiture de son âme. Les contradictions n'allaient pas lui manquer, au cours de sa longue carrière, elles allaient venir de partout; mais il ne les redoutait pas, il était taillé pour les affronter. On l'a appelé plus tard le « lion », le « vieux lion », et avant de mourir, il aimait parler de son tableau de chasse, respectablement garni, en effet...

On l'a accusé de violence. Violence, non; disons plutôt: ardeur, passion de la vérité... Il est sûr qu'il asséna parfois de bons coups, qui tombaient assez dru. Mais, que voulez-vous?

Cet animal... est très méchant:

Quand on l'attaque, il se défend...

Et c'est précisément de défense qu'il s'agissait. Il s'agissait de défendre d'abord son maître, Dom Pothier, pour qui il garda toute sa vie une vraie affection; — de défendre en même temps une cause qui lui tenait profondément à cœur, comme moine et comme artiste, la cause de la vraie musique sacrée, de la prière chantée de l'Eglise; — de défendre aussi son Abbaye, et bientôt son Abbé, Dom Delatte, visés personnellement sous le voile des discussions pseudo-scientifiques autour des neumes...

Et alors Dom Mocquereau, avec son grand cœur, alla, comme toujours, droit au but. Il n'avait rien du libéral, du diplomate; tout d'une pièce, son tempérament était tout ce qu'il y a de plus opposé aux demi-mesures, aux détours calculés: « Est, est; non,

non ». Jamais rien ni personne ne fut capable de le détourner de ce qu'il avait reconnu une fois être la vérité; et ce n'est pas pour rien qu'il portait dans ses veines du sang de chouan!... Mais il faut ajouter que son ardeur combative ne lui enleva jamais rien de sa bonté et de sa grande humilité, tant il était dépourvu de toute espèce de vanité personnelle, tant il s'effaçait spontanément devant la vérité objective reconnue; on pourrait même dire que c'est de cet unique souci de la vérité, et de cet absolu parti-pris d'effacement personnel que lui venait son ardeur à la lutte. Au reste, s'il tapait fort parfois sur les erreurs, il savait toujours garder le respect et l'estime pour les personnes; et il avait un sens de la reconnaissance poussé à un degré rare...

Je suis assez bien placé pour témoigner de ces choses, ayant travaillé avec lui pendant près de vingt années, dans une collaboration quotidienne, ininterrompue, intime et si fraternelle. C'était une fière leçon d'humilité de voir ce vieux moine, aux cheveux blanchis depuis longtemps, ne jamais rien faire sans consulter les pauvres jeunes que nous étions, et, au soir d'une longue vie d'un labeur immense, couronnée du plus éclatant succès, s'incliner toujours avec une bonne grâce charmante devant la moindre de nos remarques, pour peu qu'elles fussent justifiées!

Dom Mocquereau, bien sûr, ne se doutait pas tout d'abord de la portée incalculable qu'allaient avoir ses travaux. Adjoint à Dom Pothier, malgré une réelle répugnance première pour le chant grégorien, qu'il considéra longtemps comme une musique sans intérêt et sans valeur musicale! il travailla avec lui, sous sa direction; mais on peut bien dire que le disciple ne tarda pas à dépasser le maître, grâce précisément à sa culture musicale approfondie et à ses dispositions exceptionnelles.

La première chose à faire était de défendre l'œuvre de son maître, le fameux *Liber Gradualis*, autour duquel, après le décret d'avril 1883, s'était élevée une violente polémique, de rassurer les amis hésitants et inquiets, et de confondre les adversaires. Bien vite, il comprit la tactique qui s'imposait:

« Après tout, les discussions canoniques de brefs, de décrets, d'interprétations personnelles étaient secondaires; la question capitale gisait dans la valeur intrinsèque des deux éditions adverses: la néo-médicéenne et la bénédictine. Si on arrivait à prouver clairement que les mélodies de la médicéenne n'étaient qu'une misérable caricature

des cantilènes primitives, la partie serait gagnée » (1); Rome éclairée rendrait témoignage à la vérité, l'événement l'a bien montré.

C'est donc sur le terrain purement scientifique que devait être porté le débat; et là, on était à Solesmes en bonne posture. Mais comment faire la preuve voulue?

« Des articles de journaux, de revues? On en était las. Cette sorte d'arme légère ne pouvait plus suffire... Il fallait trouver une sorte de « tank » scientifique, puissant, invulnérable, capable d'enfoncer tous les raisonnements ennemis ! » (2).

Dom Mocquereau imagina cette arme et la forgea de toutes pièces: ce fut la *Paléographie musicale*, revue destinée à publier, au moyen de la phototypie, les principaux manuscrits de chant grégorien, avec des commentaires. Il eut, pour la mettre sur pied, à surmonter toutes sortes d'obstacles, même les plus imprévus. En effet, pendant qu'au cours des années 1887-1888 il se débattait au milieu de mille difficultés matérielles, il rencontrait autour de lui des difficultés d'un autre ordre, autrement pénibles à son âme de moine: il se sentait en butte à une opposition plus ou moins avouée, mais réelle et tenace, opposition qui dura jusqu'au dernier moment.

« Les débuts de cette entreprise, qui parut à plusieurs audacieuse et presque téméraire, furent entourés, écrira-t-il plus tard (3), de difficultés de toutes sortes. Plusieurs fois même, avant l'apparition du premier fascicule (janvier 1889), on put croire qu'elle ne verrait jamais le jour ».

« Un instant, ajoute Mgr. Rousseau, cette opposition fut triomphante. Au moment même où les dispositions dernières étaient prises pour le lancement de la *Paléographie musicale*, Dom Mocquereau fut appelé chez le Rme Dom Couturier, Abbé de Solesmes. Celui-ci lui dit, non sans hésitation et sans tristesse, que, par suite de démarches pressantes et puissantes faites auprès de lui, il fallait renoncer à la publication projetée... Il n'y avait qu'à se soumettre. Cette décision fut promptement révoquée, grâce à l'intervention de confrères entièrement dévoués » (4).

C'est alors que, pour sauver l'œuvre compromise, Dom Moc-

(1) D. MOCQUEREAU, art. cit. *Rev. Grég.*, 1921, p. 9.

(2) *Id. ibid.*

(3) *La Voix de N. D. de Chartres*, 1891, p. 205.

(4) *L'Ecole grégorienne de Solesmes*, p. 25, note 2.

quereau fit le vœu d'offrir à Notre-Dame de Chartres le premier volume de la *Paléographie*, et, « à partir du jour où ce vœu fut émis, les obstacles s'évanouirent l'un après l'autre ». La *Paléographie* commençait enfin à paraître en janvier 1889, et, le 23 avril suivant, le Pape Léon XIII, dans une lettre adressée à Dom Couturier, daignait prendre sous son haut patronage l'œuvre des Bénédictins.

Ainsi, dit Dom Sergent, « il fallut toute la ténacité de Dom Mocquereau, et finalement l'autorité de Dom Couturier, pour vaincre toutes les difficultés et les résistances, venues de là même où le fondateur de la nouvelle revue était en droit d'attendre une aide » (1).

L'instrument créé par Dom Mocquereau devait, sous sa vigoureuse impulsion, s'avérer d'une souplesse et d'une efficacité singulières, et dépasser de beaucoup ce que l'on était en droit d'en attendre. Dans l'article de la *Revue grégorienne* sur *La Pensée pontificale*, etc., dont il a été question plus haut, il a raconté lui-même, à grands traits, les principales péripéties de la lutte. On ne peut mieux faire que de résumer ici, en les citant à l'occasion, ces pages autorisées, qui portent en elles-mêmes le témoignage de leur véracité :

« Le premier volume publié, dit-il, fut un Graduel du X^e siècle, de la bibliothèque de St-Gall. La comparaison entre ce manuscrit authentique et notre *Liber Gradualis* prouvait que Dom Pothier avait bien réimprimé, presque note par note, groupe par groupe, les vraies mélodies de l'Église romaine.

Une preuve aussi péremptoire devait convaincre, ce semble, les plus obstinés. Il n'en fut rien. Les néo-médicéens prétendirent qu'un seul manuscrit ne prouvait rien; que, d'ailleurs, les manuscrits répandus dans le monde entier ne s'accordaient point entre eux, et que, vu ces divergences, la restitution du vrai chant grégorien était impossible.

Comment répondre à une assertion aussi gratuite? Comment publier les centaines de manuscrits dispersés dans les bibliothèques de tous les pays?

Cependant, le défi fut relevé. Une pièce musicale fut choisie (le graduel *Justus ut palma* du commun des confesseurs), et, dans les deux volumes II et III de la *Paléographie musicale*, reproduite d'après deux cent dix-neuf manuscrits d'origines diverses, du IX^e au XVII^e siècle. Toutes les églises: Italie, Suisse, Allemagne, France, Belgique,

(1) *Rev. grég.*, 1925, p. 203. - Cf. *Paléog. mus.*, XIV, p. 13-14, ou *Rev. grég.*, 1932, 6-7.

Angleterre, Espagne, furent appelées à témoigner dans cette enquête, et toutes témoignèrent en faveur de la tradition musicale grégorienne de l'Eglise romaine, en versant à notre collection toujours la même mélodie, celle du *Liber Gradualis* solesmien, sauf quelques insignifiantes variantes de détail.

La preuve était faite pour tous les esprits droits ».

Ce n'est pas tout. Dans chaque volume de la *Paléographie*, Dom Mocquereau faisait précéder d'un long commentaire explicatif la reproduction phototypique du manuscrit choisi. Les trois premiers volumes donnaient une introduction générale à la science paléographique, avec un classement des familles de manuscrits et une étude très détaillée des neumes. Le III^e et le IV^e contenaient une étude approfondie de la contexture mélodique des cantilènes liturgiques. Dom Mocquereau inaugurait là une sorte de science philologique musicale, qui lui valut les éloges unanimes des savants, et eut l'avantage bien plus appréciable encore de révéler, par une série d'analyses exactes, minutieuses, entrant dans le plus grand détail, les lois de composition ancienne, lois qui semblent bien résoudre le problème, si débattu encore de nos jours, de l'accord entre paroles et musique :

règles d'application des paroles à la mélodie,
 règles de l'accentuation tonique latine,
 règles relatives aux pénultièmes faibles,
 règles des cursus mélodiques calqués sur les cursus du
 texte,
 règles des rimes musicales, etc., etc...

« Ces découvertes inattendues arrivaient à leur heure, et donnaient aux défenseurs de l'art grégorien l'heureuse chance d'avoir à leur disposition tout un arsenal de preuves, nouvelles, du meilleur aloi, irréfutables, qui allaient témoigner contre l'édition néo-médiéevienne, et sauver du naufrage cet art, trésor inappréciable de l'Eglise ».

Bref, la science grégorienne devenait vraiment une science, à l'égal de toutes les autres sciences, — au grand détriment bien entendu de tous les systèmes a priori bâtis jusque-là à coups d'hypothèses, au grand détriment spécialement de l'édition médiéevienne, qui apparut dès lors, dit M. Combarieu, comme « une énormité musicale » (1).

(1) *Etudes de philologie musicale. - Théorie du rythme*, p. 179 sq.

De la défensive, la *Paléographie* passa alors nettement à l'offensive, sans d'ailleurs un seul mot de polémique :

« Il suffisait d'établir des tableaux comparatifs entre les deux éditions: d'un côté, la version antique, avec un bref exposé de ses lois de composition; de l'autre, la version néo-médicéenne, avec ses mutilations et son ignorance absolue des règles. Point n'était besoin de discours, la seule vue de ces tableaux emportait la conviction ».

Cette fois, l'édition solesmienne était bien vengée; pour l'autre, c'était l'écrasement complet et définitif, au double point de vue artistique et scientifique. Dès lors, tout allait peu à peu changer de face, à Rome même. Le P. de Santi, Jésuite, appelé à Rome pour défendre l'édition médicéenne, se déclarait convaincu par les travaux de Dom Mocquereau, et mettait toute son influence, qui était grande, au service de la bonne cause. En 1890 d'abord, puis en 1891, à l'occasion des fêtes du treizième centenaire de l'exaltation de S. Grégoire, on chanta, au Séminaire français et dans d'autres collèges, jusqu'en présence du Souverain Pontife très satisfait, sur les éditions solesmiennes, avec les méthodes solesmiennes, et sous la direction de Dom Mocquereau lui-même. L'enthousiasme fut unanime.

Il n'est pas sans intérêt de noter que, quelques années plus tard, Mgr. Sarto, devenu Cardinal et Patriarche de Venise, envoyait don Perosi, celui qui fut si longtemps, et jusqu'à ces derniers mois, le directeur de la Chapelle Sixtine, se former à Solesmes.

Pourtant, l'adversaire veillait. Plus les preuves s'accumulaient, plus la médicéenne s'avérait historiquement, scientifiquement, artistiquement mauvaise et désastreuse, et plus l'éditeur allemand se cramponnait et maintenait ses prétentions, usant de son seul recours habituel: l'autorité. Au début de 1894, il obtenait, mais seulement pour quelques mois, l'éloignement du P. de Santi, et, six mois plus tard, le 7 juillet, un nouveau décret confirmant les précédents!...

Malgré ses efforts désespérés, la vérité devait comme toujours, et c'est là notre force, finir par triompher, et sur tous les terrains.

L'année 1900 amenait la fin du fameux privilège de 30 ans concédé à la médicéenne; il n'était plus question de le renou-

veler. Léon XIII était personnellement, et depuis toujours, favorable à la restauration intégrale des mélodies.

En 1901, le 17 mai, mis officiellement au courant des travaux de Solesmes par un long Mémoire signé du Rme Abbé Dom Delatte au nom de l'Ecole paléographique de Solesmes, le Pape envoyait à Dom Delatte le célèbre Bref *Nos quidem*, qui louait les travaux des Bénédictins et consacrait la pleine liberté laissée désormais aux études grégoriennes. A l'avenir, on pouvait s'y appliquer sans crainte, *sollenter et libere*, « allègrement et en toute liberté ».

Deux ans plus tard, Pie X était élu, et quelques mois après son avènement, le 22 novembre 1903, lançait son fameux *Motu Proprio* sur la Musique sacrée.

En 1904, après les fêtes du centenaire de la mort de S. Grégoire-le-Grand et la messe papale, — fêtes célébrées, dit ensuite Pie X, « afin de consacrer en quelque sorte les débuts de la restauration du chant grégorien », — le Pape signait, le 25 avril, un nouveau *Motu Proprio*, dans lequel il ordonnait la publication, sous l'autorité pontificale, d'une édition scientifique, officielle, vaticane, restituant « les mélodies de l'Eglise dans leur intégrité et leur pureté, selon la foi des manuscrits les plus anciens ».

« ... Pour montrer Notre spéciale prédilection pour l'Ordre de Saint Benoît, — ce sont ses propres termes — en en reconnaissance de l'œuvre accomplie par les moines bénédictins, spécialement ceux de la Congrégation de France et du monastère de Solesmes, dans la restauration des véritables mélodies de l'Eglise romaine, Nous voulons que la rédaction des parties chantées de l'édition vaticane soit confiée de manière particulière aux moines de la Congrégation de France et du monastère de Solesmes ».

Le 22 mai suivant, le Saint-Père adressait à Dom Delatte un nouveau Bref, le Bref *Ex quo tempore*, où, après l'avoir félicité des travaux faits à Solesmes, et après avoir rappelé sa résolution de donner, des livres de chant authentique, une édition vaticane revêtue de sa propre autorité, et destinée à l'usage de toute l'Eglise, il ajoutait :

« Nous avons voulu que fût confiée à la Congrégation dont vous êtes le chef, et en particulier à la famille monastique de Solesmes, le soin de recueillir, avec la méthode que vous avez suivie jusqu'ici, les richesses des documents anciens, afin d'en préparer et d'en composer une édition qui sera soumise à l'approbation de ceux que Nous

avons désignés à cet effet... C'est avec joie, cher fils, que Nous vous en donnons l'assurance personnelle; c'est à vous qu'il appartient d'en diriger et d'en assurer l'exécution par vos religieux ».

Ainsi, manifestement, la publication de l'édition vaticane est l'aboutissement direct des travaux de Solesmes, et notamment de la *Paléographie musicale*, sans laquelle elle eût été impossible.

C'était la récompense magnifique de longs efforts, et le triomphe, bien au-delà de ce qu'on avait jamais osé espérer et même concevoir.

La rédaction de l'édition vaticane fut donc confiée à Dom Mocquereau, qui devait soumettre son texte à une Commission présidée par Dom Pothier, devenu Abbé de Saint-Wandrille...

Mais, au moment où la victoire venait récompenser tant de longs, patients et laborieux efforts, la lutte reprit de plus belle, et dans des conditions infiniment plus douloureuses, puisque cette fois ce n'était plus entre étrangers...

Un an après, en 1905, par un paradoxe qui n'étonnera que ceux qui ne connaissent pas la pauvre nature humaine, Dom Mocquereau, le fondateur et l'animateur de la *Paléographie*, le grand artisan de la restauration, désigné par le Saint-Père pour préparer, « avec la méthode suivie jusque-là », la nouvelle édition, Dom Mocquereau fut exclu de la rédaction, et pratiquement, en fait, sinon en droit, de la Commission Vaticane...

Cette Commission donna en 1908 le *Graduel*, en 1909 l'*Office des Morts*, en 1911 le *Cantorinus* (ou Chants communs de la Messe et de l'Office), en 1912 l'*Antiphonaire romain*.

A cette époque, elle fut dissoute par le Souverain Pontife, et remplacée par une nouvelle Commission, présidée par Dom Ferretti, avec rédaction confiée de nouveau à Solesmes. Nous avons publié en 1916 le chant de la *Passion*, en 1922 les Matines de la *Seraine Sainte*, en 1926 celles de *Noël*, en 1934 l'*Antiphonaire Monastique*, en 1941 l'*Office des Défunts monastique*, et les autres Offices vaticans parus depuis.

*
**

Mais ce n'est là qu'une partie de l'activité de Dom Mocquereau, la moindre peut-être, — une partie aussi des progrès merveilleux réalisés par son labeur dans l'œuvre de la restau-

ration. Le « tank » dans lequel il s'était embarqué devait faire une trouée beaucoup plus large, et emporter son conducteur beaucoup plus loin que celui-ci ne l'avait supposé.

Les travaux que l'on vient de résumer n'étaient après tout qu'une œuvre de déblaiement. Une fois la voie libre, il s'agissait de construire, de passer du négatif au positif, de la théorie scientifique à la réalité pratique.

Ici, il nous faut revenir un peu en arrière; car il va de soi que ces activités diverses, qui, pour les besoins de l'exposé, sont ici retracées une à une, ne sauraient être considérées comme des tranches successives, séparées par des cloisons étanches; elle se compénétraient, s'étaient et s'éclairaient mutuellement de jour en jour.

Les recherches faites de tous côtés pour la *Paléographie* avaient fait affluer à Solesmes quantité de photographies et de documents, qui, tout en justifiant absolument dans l'ensemble le *Liber Gradualis* de 1883, substantiellement conforme à la leçon primitive, révélaient aussi nombre d'inexactitudes de détail. Dom Pothier n'avait eu en somme à sa disposition qu'un très petit nombre de documents, copiés à la main et sujets en conséquence à des erreurs, et ces documents n'étaient certainement pas parmi les meilleurs. Puis, on avait procédé un peu en tâtonnant, ce qui est normal et fort excusable, étant donné la nouveauté relative d'une entreprise presque sans précédent (fixation des divisions, des pauses, etc.); les leçons adoptées n'avaient pas été soumises à un essai pratique préalable; et enfin on avait voulu, par condescendance, garder quelques ménagements vis-à-vis des deux éditions les plus répandues: la rémo-cambraisienne, et la médicéenne.

Bref, des progrès étaient possibles, et une révision sérieuse s'imposait. Prévoyant, bien avant qu'il fût question d'une édition vaticane officielle, l'expansion des livres de Solesmes, Dom Mocquereau l'entreprit résolument, partant de ce principe, que « les mélodies grégoriennes ont infiniment plus de droit d'être rendues à leur pureté originelle la plus jalouse, qu'un chant de Virgile, une ode d'Horace, un discours de Cicéron »(1).

(1) Dom CAGIN, *Rassegna gregoriana*, 1904, col. 220.

L'idéal était évidemment de retrouver la leçon primitive, celle de S. Grégoire.

Mais on n'avait pas les manuscrits primitifs, les plus anciens que nous connaissions remontant au IX^e-X^e siècle. Que faire? Se rabattre, faute d'un travail critique rigoureux, matériellement impossible, sur le principe posé et formulé jadis par Dom Guéranger lui-même, et que nous rapporte Dom Pothier:

« Lorsque, disait-il, des manuscrits différents d'époque et de pays s'accordent sur une version, un peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne » (1).

En d'autres termes, essayer de retrouver la version primitive par la version universelle.

Dès lors s'imposait la nécessité de recueillir le plus grand nombre possible de manuscrits de toutes les époques et de toute provenance. On se mit à l'œuvre. Il va de soi que la publication de l'édition vaticane, dont la rédaction était confiée à Solesmes, ne faisait que rendre la tâche plus impérieuse et plus urgente. Des moines photographes furent envoyés dans tous les pays d'Europe: Angleterre, Belgique, Allemagne, Suisse, Italie, Espagne, France, etc., et, grâce à la découverte faite alors de la photographie prise directement sur papier, en négatif, nos photographes réussirent à faire parfois jusqu'à un millier de photos par jour. Ainsi, en fort peu de temps, Dom Mocquereau put monter une véritable bibliothèque de manuscrits. Au lieu de quelques rares manuscrits, comme en 1883, il y en avait, à sa mort, sans compter d'innombrables fragments plus ou moins importants, plus de 500 complets, « dans des conditions de variété, de provenance, de valeur et de réunion qu'on ne trouverait, sans contredit, nulle part ailleurs » (2). Tout cela occasionna à l'Abbaye de Solesmes de réels sacrifices d'argent, mais Dom Delatte y pourvut magnifiquement, sans hésiter devant aucune dépense nécessaire.

« On avait enfin sous la main, dit Dom Cagin (3), d'incomparables trésors de documents. Encore fallait-il en faire un instrument de travail d'une consultation facile... Un dépouillement gigantesque

(1) *Mémoires grégoriennes*. Préface, p. 1.

(2) D. MOCQUEREAU, *Rass. greg.*, 1904, col. 236.

(3) *Rass. greg.*, 1904, col. 223.

s'imposait. Dom Mocquereau ne recula pas devant l'immensité de la tâche. Il créa l'instrument. Tout un groupe de travailleurs choisis fut mis à sa disposition par l'Abbé de Solesmes, et l'on entama, suivant la méthode uniforme indiquée par le maître, un dépouillement minutieux de toute une bibliothèque de manuscrits ».

Laissons Dom Mocquereau nous exposer lui-même sa méthode de travail :

« Il fallait faire de tous nos manuscrits un instrument de travail qui les réduisit en quelque sorte au même dénominateur, mais en conservant à chaque fraction sa propriété, toute sa valeur de témoignage et sa physionomie. Il fallait extraire méthodiquement de la masse confuse de nos manuscrits, l'un après l'autre, et pièce par pièce, les chants dont ils se composent, puis rassembler chacune des versions de ces chants dans un ordre clair, permettant une consultation facile, et pouvant toujours fournir, immédiatement, sur un point donné, les moyens de constatation les plus rapides, les mieux classées. On devine ce que devait être un pareil dépouillement. Nos jeunes moines l'entreprirent avec ardeur. Ils entamèrent donc, chacun pour sa part, suivant une méthode de travail uniforme, le report sur tableaux synoptiques de toute une bibliothèque de manuscrits.

Chaque morceau du répertoire eut ainsi son dossier, c'est-à-dire son tableau synoptique, constitué par l'alignement parallèle de chacune des versions, semblables ou différentes, de ce morceau, sous la version précédente, les unes sous les autres, groupées par écoles ou provenances, le tout disposé, neume par neume, en colonnes ou tranches parallèles, permettant de suivre soit dans sa fixité, soit dans ses variétés, soit dans sa corruption, l'histoire d'un neume. Chaque tableau fournit donc à volonté, soit l'histoire d'ensemble d'un morceau, soit l'histoire neumatique de chacun de ses éléments.

Je le répète, tout autre procédé n'aurait pu laisser dans l'esprit qu'une impression vague, désordonnée, sans cohérence. Nulle trace permanente ne serait demeurée, toujours accessible au contrôle, du fondement sur lequel on aurait établi son édition.

Ce travail d'une apparence aride, et qui pouvait user la patience la plus inlassable, en vint à passionner ceux qui s'y adonnèrent, à la vue de la sûreté mathématique des résultats qu'ils obtenaient » (1).

Est-il besoin d'ajouter que le maître apprenait en même temps à ses élèves la manière d'interroger et d'étudier ces statistiques, selon les méthodes scientifiques les plus rigoureuses ?

« Ainsi, reprend Dom Cagin, qui fut le témoin de tout ce laborieux auquel d'ailleurs il collabora lui-même, Dom Mocquereau, non

(1) *Rass. greg.*, 1904, col. 237-238.

content de faire converger à Solesmes les matériaux de l'œuvre qu'il méditait, avait créé du même coup le procédé d'exploitation de ces matériaux, l'instrument de travail et la méthode qui leur étaient le mieux appropriés, et enfin tout un atelier de jeunes moines, vite tellement rompus à sa méthode, qu'il est parfois obligé de compter avec eux, et d'incliner sa science devant la compétence supérieure de leurs constatations personnelles » (1).

Le résultat? Il fut splendide. Contentons-nous, faute de temps, d'une simple et sèche énumération:

la ligne mélodique fut incontestablement retrouvée;
la science des neumes établie;
la valeur des manuscrits et souvent leur provenance fixée;
de plus, grâce à ces tableaux, grâce aussi aux études de la *Paléographie* analysées brièvement plus haut, on découvrit le secret de nombreuses lois de composition grégorienne;

enfin, et ce n'est pas là le moins magnifique, on retrouvait l'interprétation ancienne, authentique, neume par neume, de toutes les mélodies. Les nuances d'interprétation les plus fines, perdues depuis le XI^e siècle, réapparaissaient au XX^e, dans toute leur splendeur et leur jeunesse. La grande tradition catholique d'interprétation, répandue unanimement dans toute l'Europe du Moyen-Age, et considérée alors, au même titre que la mélodie elle-même, comme une chose sacrée, un bien d'Eglise, sur quoi personne n'avait droit, redevenait vivante, après neuf siècles de ruine presque totale.

• • •

Est-ce tout? Pas encore. Car, après tout, mélodie et nuances ne valent que dans la mesure où elles sont saisies, informées et vivifiées par ce grand principe d'unité et de vie qu'est le « rythme », cette réalité mystérieuse et impalpable qu'il est si difficile de définir, qui a suscité tant de recherches et de discussions stériles, et sans laquelle pourtant les plus grands chefs-d'œuvre ne sont qu'une suite amorphe de notes sans âme et sans vie.

Déjà, grâce aux tableaux neumatiques, grâce surtout aux lois de composition qui ressortaient des études analytiques de la *Paléographie*, la vérité s'insinuait peu à peu dans l'esprit toujours en éveil

(1) *It.*, col. 224.

de Dom Mocquereau; une à une, toutes les lois de rythmique ancienne, si différentes des lois modernes, se révélèrent en pleine lumière. Les principes posés par Dom Pothier dans ses *Mémoires grégoriennes* étaient confirmés, mais combien dépassés! Les lois vagues du rythme oratoire se muèrent en des principes précis, nets, ceux du rythme musical libre. C'est toute la science du rythme qui se créait, et non pas seulement du rythme grégorien, mais du rythme musical proprement dit, ou mieux encore du « rythme » tout court.

Mais ces lois anciennes se trouvaient être, au moins en ce qui concerne l'accent et l'intensité, au rebours de l'enseignement officiel donné depuis un ou deux siècles, à peu près partout en Europe. Il y avait là un problème, une énigme. Dom Mocquereau résolut d'en avoir le cœur net. Il scruta attentivement les écrits des auteurs, anciens et modernes, tant métriciens que musicologues, sans oublier les œuvres musicales et poétiques elles-mêmes; et il eut la joie d'y trouver pleinement confirmées les conclusions qu'avait suggérées à son sens musical l'analyse approfondie des mélodies grégoriennes.

Bref, car il est impossible, hélas, d'entrer dans aucun détail, peu à peu s'ébaucha, se fortifia et finalement s'imposa dans son esprit cette lumineuse synthèse rythmique, destinée à apporter une vraie révolution dans notre pédagogie musicale.

Le rythme, tel qu'il l'a défini, n'est plus du tout affaire d'intensité, mais de mouvement. C'est essentiellement, à la lettre, comme le disaient les anciens, « l'ordonnance du mouvement », une synthèse, d'ordre intellectuel.

Une pièce musicale est un être très complexe, une somme de beaucoup d'éléments divers, un grand corps composé de membres multiples, ayant chacun sa constitution propre, et s'exerçant tous au profit de l'ensemble. Chacun de ces membres, à son tour, inclut des éléments bien distincts, sons et paroles, chacun d'eux avec ses indispensables qualités mélodiques, intensives et quantitatives. Autant d'éléments différents, bien caractérisés, qui font tous, à un titre spécial, partie de la pièce, et concourent, chacun pour sa part, à son intégrité.

C'est précisément le rôle spécifique du rythme, de les saisir, de soustraire chacun d'eux à son individualité propre, d'assigner à chacun sa place exacte et sa fonction déterminée, pour les fondre tous dans un grand mouvement unique, par une suite d'unités de

plus en plus grandes et compréhensives, qui s'enchaînent les unes dans les autres, et se complètent mutuellement pour arriver finalement à l'unité totale.

Ainsi, le rythme, ce n'est plus ce jalonnement matériel que préconisent tant de traités modernes; c'est l'élément royal, souverain, d'une essence tout à fait supérieure, quasi immatérielle, dominant tous les autres éléments, au travers desquels il se joue, et qu'il ramène tous, par sa propre vertu, à l'unité; une recomposition harmonieuse et large du temps, où tous les éléments, loin de se combattre, se complètent mutuellement: il les informe, les spiritualise en quelque sorte, et leur donne le mouvement, la beauté et la vie. Bref, il est l'art des beaux mouvements: *ars bene movendi*.

Qui ne connaît, pour l'avoir « entendue » souvent, cette belle ligne, large, souple et fluide, où tout élément matériel a disparu, avec ses retombées douces, ses touchements délicats, indépendants de toute idée d'intensité, ses ondulations comparables à l'ondulation des vagues de la mer, avec ses accents latins, légers, discrets, qui planent, caressants, avant de se poser doucement sur la syllabe finale...

Tel est le magnifique édifice qu'à force de travail, de réflexion, de luttes aussi et de souffrances — car il y eut bien des contradictions à vaincre! — Dom Mocquereau réussit à élever à la gloire de la musique, et qui le classera sans doute un jour parmi les grands « musiciens » modernes.

Et c'est peut-être là, tout compte fait, ce qu'il y a de plus merveilleux, de plus génial dans toute son œuvre. Car le reste n'était, somme toute, qu'affaire de simple constatation, à quoi peut suffire à la rigueur un certain don de perspicacité ou d'intuition. Alors que, pour entrevoir et échafauder, en dépit de l'éducation première et de tous les préjugés courants, ce système complexe et harmonieux, d'une précision minutieuse et pourtant infiniment souple, qui rend compte de tous les faits, parce que précisément il les domine tous et s'établit dans l'abstrait et l'universel, il ne fallait rien moins que du génie.

Il nous plaît d'apporter ici le témoignage d'un de ses meilleurs disciples, et des plus compréhensifs, excellent musicien, d'une grande culture générale, et par ailleurs doué d'un sens critique averti, M. Le Guennant, directeur de l'Institut Grégorien de Paris.

Après avoir noté, dans une remarquable étude publiée au *Correspondant*, ce caractère d'universalité, où il voit très justement « l'un des côtés les plus hardis, en même temps que l'une des données les plus fécondes de la thèse de Dom Mocquereau », M. Le Guennant ajoute avec beaucoup de bonheur :

« L'étude toute sèche des sources peut parfaitement avoir comme résultat de n'engendrer que des primaires. La synthèse est le fruit de la réflexion, qui s'élève des détails à l'ensemble, à travers l'aridité des observations scientifiques. Mais il y faut, comme en toute grande œuvre, l'enthousiasme du cœur, qui donne des ailes à l'intelligence et lui permet, en se haussant vers les sommets, de s'élever du particulier au général. Or, en Dom Mocquereau, cet enthousiasme du cœur était fécondé par l'amour divin, avec lequel il s'identifiait...

Personne, jusqu'à lui, n'avait poussé aussi loin l'étude du problème rythmique. Aussi ses conclusions dépassent-elles très largement l'application qu'on en peut faire au seul chant liturgique. Tous les musiciens peuvent y trouver matière à de fructueuses études, et y puiser les éléments d'une rythmique générale, en bien des points renouvelée... Le problème du rythme, tel qu'il est posé et résolu ici, aurait été de nature à décourager les plus téméraires. Il n'a fallu rien moins, pour en venir à bout, que le clair génie d'un moine français » (1).

Cette synthèse, Dom Mocquereau l'a ébauchée, dans le cours des années 1901-1905, au volume VII^e de la *Paléographie*; mais ce n'est que plus tard, dans le *Nombre musical grégorien*, qu'il l'a exposée dans toute son ampleur. Le premier volume a été publié en 1907, le second vers 1926. Le pauvre Père, si heureux pourtant d'approcher de la récompense éternelle, bien méritée, avait très peur de s'en aller avant l'apparition de ce fameux second volume! Ce livre ne resumait-il pas son œuvre de 45 ans, de toute sa vie?... Dieu lui donna cette joie de le voir avant de mourir, de constater l'admiration qu'il suscita chez les musiciens.

Il pouvait chanter son *Nunc dimittis!* Ses efforts avaient porté leurs fruits. L'œuvre de restauration grégorienne, à laquelle il avait tant travaillé, pour laquelle il avait tant souffert, était réalisée à un point que n'aurait jamais osé espérer, et même que ne put jamais soupçonner l'initiateur de la réforme, Dom Guéranger...

(1) *Le Correspondant*, 1930, pp. 284-296. Cf. *Rev. grég.*, 1931, 3-5.

Sans doute, cette œuvre n'est pas complètement achevée; elle ne le sera jamais. Depuis, des précisions ont été apportées, et d'autres restent encore à fixer. Du moins, tous les grands principes sont établis, définitivement. Et il n'est pas interdit de penser que les musicologues qui travailleront désormais dans ce domaine devront toujours, sous peine de faire fausse route, marcher dans la voie lumineuse qu'a tracée Dom Mocquereau, et s'appuyer sur les fondements qu'il a posés.



C'est ainsi que les mélodies grégoriennes sont sorties peu à peu de l'état misérable où les avaient réduites de longs siècles de décadence, et sont réapparues dans toute la fraîcheur de leur jeunesse; c'est par ces travaux que l'exécution a reconquis cette liberté, cette fluidité, ce legato, cette incomparable douceur qui fait leur charme souverain. Il a fallu longtemps et bien des efforts pour en arriver là; mais on revenait de si loin!

Avec leur merveilleuse beauté, les vieilles mélodies ont retrouvé aussi leur inspiration religieuse et leur efficacité surnaturelle. Il leur a suffi de réapparaître dans leur intégrité mélodique et rythmique première, pour reconquérir cette puissance d'expression qui souleva l'enthousiasme du Moyen-Age, et forma tant de générations au sens du Christ et de l'Eglise.

Un vieux texte des *Instituta Patrum* dit que nos pères les ont apprises des anges eux-mêmes, ou reçues par la contemplation, sous l'inspiration de l'Esprit-Saint qui chantait en leurs cœurs: « *Quorum quidam hunc modum cantandi ab Angelis didicerunt; alii, Spiritu Sancto rimante in cordibus eorum, per contemplationem perceperunt...* ».

Et le texte ajoute que nous aussi, si nous voulons les étudier avec zèle et intelligence, nous ne tarderons pas à en comprendre le sens profond, et à être tout pénétrés d'une ineffable douceur d'amour, chantant à Dieu en nos cœurs, de tout notre esprit et de toute notre âme: « *Quam formam si diligenti studio imitari conamur, nos quoque subtilem percipiemus dulcedinem intellectus, cantes Deo in cordibus nostris, spiritu et mente* ».

LA POLIFONIA SACRA MODERNA

Mons. Prof. CELESTINO ECCHER

del Seminario Maggiore di Trento

A) NUOVI ORIZZONTI

Il movimento per una polifonia sacra moderna si è iniziato dopo la prima guerra mondiale, ed ebbe come cause: il sempre crescente progresso musicale teorico pratico della produzione profana, al quale bisognava pure allinearsi, pena il disprezzo; la reazione al cecilianesimo caduto in una stasi di composizione incartapecorita; la porta aperta dal « *Motu Proprio* » di S. Pio X alla musica moderna; ed infine le disposizioni psicologiche dei compositori verso i nuovi orizzonti del loro ingegno musicale, in servizio della liturgia. Questo movimento ebbe origine specialmente nei paesi centro-Europa, dove lo studio e la pratica della polifonia sacra era abitualmente intenso; si formò anzi uno speciale Comitato per la rinnovazione della musica sacra moderna (I.K.G.) presieduto da distinte personalità anche ecclesiastiche; tenne dei Congressi a varie riprese, con esecuzioni di composizioni le più svariate e di autori di ogni nazione; e inoltre si promossero studi e articoli nelle più rinomate riviste di musica sacra.

Si venne così formando una corrente attiva, la quale aveva lo scopo di immettere nella programmazione delle musiche sacre in servizio del culto le nuove produzioni; e così guadagnarsi dapprima la critica e poi il gusto ed il favore del pubblico, il quale veniva messo di fronte al passato ceciliano ed al presente risveglio. La produzione musicale nuova riguardò sia l'organo sia la musica strumentale sacra ed anche quella a voci sole, detta « a cappella ». Da un primo tempo di incertezza, si passò ad una critica timida sì, ma tollerante; ed infine alla difesa aperta di questo nuovo

indirizzo della polifonia sacra moderna: indirizzo da non dispregiarsi a priori, data la valentia scientifica e la preparazione musicale di coloro che lo promuovevano. Si ebbero numerose esecuzioni tanto nelle cattedrali e nelle basiliche, che anche, in minor numero, nelle chiese minori; pur continuandosi, nella maggior parte delle esecuzioni, l'indirizzo ceciliano o quello romantico.

La nuova polifonia sacra moderna — secondo le asserzioni dei compositori — doveva avere la sua sorgente nel canto gregoriano e ad esso ispirarsi in modo simile, ma non eguale a quello della primitiva e poi della classica polifonia. Non si considera più la composizione in senso verticale, ma in senso orizzontale; senza accompagnamento d'organo; a somiglianza del canto gregoriano che è una musica lineare e monodica. L'orecchio condotto a percepire questa musica gregoriana lineare, doveva passare alla percezione di altre voci, egualmente lineari, che vi venissero aggiunte; senza lasciarsi impressionare dagli urti e degli intervalli non consonanti prodotti da queste nuove voci. La dissonanza quindi ha qui una nuova funzione, e la consonanza perde un po' del suo prestigio: perché non si bada al senso verticale, ma a quello orizzontale. Le voci debbono apparire ed essere apprese in funzione dello spirito che le anima nel loro percorso: spirito dal quale deve risultare il « bello » ed inoltre la « funzionalità liturgica » di tale musica; ben opposta a quello che era la esibizione personale affettiva delle composizioni d'indole romantica ed allo sciatto e incartapecorito del cecilianesimo, incapace di assurgere ad una ispirazione che stesse almeno alla pari con la classica polifonia. Per questa tendenza di adattarsi alla liturgia e penetrarne lo spirito, tale musica moderna fu detta musica « sacrale ». In questi due lati della produzione polifonica sacra moderna, sta la ragione del suo essere. Come poi riesca in tutti e dappertutto a realizzare questi due poli, è cosa ben diversa da quello che idealmente essa si propone. È tuttavia ovvio, che se non tutta la produzione, almeno buona parte assurge a dignità degna delle sacre funzioni. Chi la sente per la prima volta può forse contorcere le labbra; ma chi vi si adusa, riconosce in essa del « nuovo » e del « degno » di accompagnare i Divini Uffici. Nelle intenzioni dei compositori di questa polifonia sacra moderna non v'è solo il risanamento d'una situazione, che andava stagnandosi in una deplorabile decadenza della musica sacra; ma anche il risanamento della musica profana in

genere, la quale pure, non meno della sacra, minaccia di rassegnarsi alle conquiste del passato, rendendo inerte l'ingegno umano. Sarà presunzione, ma tuttavia ciò fu affermato al secondo Congresso Internazionale di Musica Sacra in Vienna del 1954 e dimostrato da numerose esecuzioni di « Oratori » e di musiche orchestrali e da camera. Non si può quindi ragionevolmente prendere posizione contro questo rinnovamento; perché esso contraddice al passato; perché produce uno smarrimento nell'udito; perché bruscamente interrompe le abituali consonanze; perché ha dei ritmi speciali; perché anche il senso tonale non è quello prodotto dalla sensibile; perché le conclusioni o cadenze fraseologiche non « definiscono » un pensiero musicale con stretta logica, ma lo lasciano quasi « in contemplazione ».

Non si può a priori voltar le spalle a questo indirizzo, perché rovescia i « dogmi » armonici fin qui fedelmente insegnati e difesi. Se le posizioni di stile vengono « capovolte », non si può infierire contro gli autori; che d'altronde hanno i loro titoli professionali ben chiari, il cui nome è onorato da riviste e da pubblici riconoscimenti e le cui attività sono di pubblico dominio. Questi « lineamenti polifonici moderni » non sono tracciati da individui che si disinteressino dello spirito ecclesiastico; ma da persone che s'imbevono della liturgia e fedelmente praticano la vita cristiana. Non sono rinnegate in sostanza le posizioni del passato, per ciò che riguarda la scienza armonica e contrappuntistica e la sensibilità tonale; ma questo campo viene arato di nuovo, perché produca una messe più conforme ai tempi in cui viviamo. Non è una rivoluzione; ma una « evoluzione » che dai maggiori centri culturali a poco a poco discende ai minori, sì da diventare onorevole prassi artistica.

La via per accedere all'intelligenza di questa nuova polifonia sacra moderna è l'esecuzione duttile e studiata delle singole voci. Non occorre poco davvero nel Direttore; ma si esige una conoscenza della composizione; oltre che saper maneggiare e modellare le voci specialmente nei punti più critici delle dissonanze, degli urti e delle cadenze. Occorre che il Direttore s'imbeva dello spirito di preghiera ed anche del crescere o dell'approfondirsi del sentimento e del pensiero di queste composizioni. Questa via è lenta, ma feconda e lieta.

B) POSIZIONE DELLA CHIESA DI FRONTE ALLA POLIFONIA SACRA MODERNA

La polifonia sacra moderna non ha molti anni; e si può dire che varchi appena la trentina. Sorse quindi in piena attuazione del « *Motu Proprio* » e nel rinnovamento degli spiriti dopo l'una e l'altra guerra. La Chiesa che sempre accompagna e utilizza i portati dell'ingegno umano, onorando così i Suoi figli e rendendoli lieti nel loro rinnovamento, non poteva né voleva ignorare e tanto meno combattere questa nuova polifonia nel servizio del culto, purché fossero salve le leggi liturgiche. La Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* » lo ricorda, citando le parole di S. Pio X ed aggiungendone delle sue. Eccole: « La Chiesa favorisce tutti questi sforzi; essa infatti... ha sempre favorito il progresso delle arti e lo ha aiutato, accogliendo nell'uso religioso tutto ciò che l'ingegno umano ha creato di buono e di bello nel corso dei secoli, purché restassero salve le leggi liturgiche (S. Pio X). Queste leggi esigono che su questa importante materia si usi ogni prudenza e si abbia ogni cura affinché non si introducano in chiesa canti polifonici che, per il modo turgido ed ampolloso, o vengano ad oscurare con la loro prolissità le parole sacre della liturgia, o interrompano l'azione del Sacro Rito, oppure avviliscano l'abilità dei cantori, con disdoro del culto divino ».

Pio XII aveva già rivelato chiaramente il suo pensiero nella lettera indirizzata al II Congresso Internazionale di Musica Sacra in Vienna (4-10 ottobre 1954), celebrativo del 50° del « *Motu Proprio* » « allo spuntare di nuovi tempi ». In essa S.S. pone il passato ed il presente sulla bilancia del suo giudizio, dicendo che il Congresso deve da una parte affermare la fedeltà agli essenziali fondamenti della musica sacra, che hanno valore per ogni tempo; e dall'altra tener conto di quello sviluppo che è proprio di ogni organismo, da cui dipende la sua propria vita e che cerca di aumentare le sue capacità. Perciò: nessun cangiamento di principi fondamentali, ma un loro ulteriore sviluppo in forme nuove, adattando quei principi alle circostanze ed ai bisogni odierni; senza con ciò misconoscere le benemeritenze del passato, ma procedere ulteriormente in armonia con le mete e con il fine della musica sacra. Nel doveroso rispetto della produzione polifonica sacra del

passato, posson però gli edifici del Culto aprire le loro porte anche alla nuova, se animata da sincero spirito cattolico e composta da artisti di speciali doti musicali, nelle forme espressive dei nuovi mezzi e della nuova tecnica.

Tutta la materna prudenza e la soprannaturale responsabilità della Chiesa è qui: difendere il passato con lo sguardo però rivolto allo sviluppo sempre nuovo dei tempi avvenire, purché la liturgia si possa svolgere senza che l'arte musicale la interrompa o ritardi o degradi, con prolissità e ripetizioni di testo. È una responsabilità il trattamento del testo, già da S. Pio X così ben illuminato; com'è responsabilità il modo d'esecuzione della musica, ed il rispetto al tempo e all'Ordo ben definito dell'Azione Sacra. Questa « Pastorale » della nuova polifonia sacra si completa con l'esigenza della santità, artisticità ed universalità della musica al servizio del Culto: lo s'inculca ripetutamente e seriamente, ammonendo che « quando manchino la capacità ed i mezzi per tanto impegno, è meglio astenersi da tentativi, piuttosto che far cosa meno degna del culto divino e delle sacre adunanze. Però a questo aspetto di terribile giudizio, si contrappone l'altro assai luminoso e confortante, per chi queste musiche moderne e nuove coltiva o promuove: che essi con la loro operosità dànno un contributo non piccolo per un più efficace svolgimento del ministero apostolico: veri apostoli anche se in modo vario e diverso; e che riceveranno perciò in abbondanza da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli apostoli, nella misura con cui ognuno avrà fedelmente adempiuto al suo ufficio ».

In queste parole c'è tutto l'affetto e la stima, l'onore e la benevolenza che nella sua elevata mente e nel suo proposito di santificazione anche con la musica sacra moderna, Pio XII, nel massimo rispetto della persona e dell'ingegno di chi vi si inoltra da vero figlio della Chiesa ed apostolo del divin culto, paternamente e sublimamente esprime.

LA MISSIONE DELL'ORGANO LITURGICO E L'USO DELL'ACCOMPAGNAMENTO NELLE ANTICHE FORME DI CANTO SACRO

Prof. RENATO LUNELLI

L'organo nell'Enciclica « *Musicae Sacrae Disciplina* » figura principalmente come strumento accompagnatore delle varie forme di canto sacro. Lo stesso canto gregoriano — come dice chiaramente il documento pontificio — « acquistò nuovo splendore con l'accompagnamento dello strumento musicale chiamato organo ». A nessun altro strumento è affidata tale funzione. In tutti gli altri casi previsti dall'Enciclica il suono dell'organo è sempre ricordato assieme a quello di altri strumenti, *nell'intento di accrescere l'efficacia e lo splendore delle esecuzioni dei cantori.*

Però l'organo resta sempre il solo e vero strumento della liturgia cattolica, consacrato già dalle precedenti encicliche sulla Musica Sacra. L'organo a buon diritto sta al primo posto — come lo conferma la parola del Papa — « perché è particolarmente adatto ai canti sacri e ai sacri riti e dà alle cerimonie della Chiesa notevole splendore e singolare magnificenza, commuove l'animo dei fedeli con la gravità e la dolcezza del suono, riempie la mente di gaudium quasi celeste, ed eleva formalmente a Dio ed alle cose celesti ».

L'organo e gli altri strumenti uniti alla voce umana *aggiunsero ornamento e prodigiosa ricchezza alle grandi e magnifiche opere d'arte.* L'uso degli strumenti nel canto sacro, segue il naturale svolgimento di tutta la storia musicale: però, data la particolare natura delle sonorità organistiche, l'organo al servizio della liturgia venne spontaneamente a trovarsi in una posizione privilegiata rispetto agli altri strumenti.

Le proporzioni assunte dallo strumento lo resero oggetto in-

trasportabile e negli ultimi secoli del medio Evo si diffuse in tutte le maggiori chiese dell'occidente. L'unione dell'organo alle voci cantanti ebbe però un'evoluzione propria, che nelle varie epoche assunse aspetti particolari, non sempre collegati tra loro dalla logica evoluzione di un unico indirizzo. Questo sviluppo, per la mancanza di sufficiente documentazione sulla pratica musicale dei secoli lontani, è ancora poco chiaro. L'uso degli strumenti progredì certo parallelamente allo sviluppo della polifonia; ma chi sa dire una parola definitiva sulla partecipazione di strumenti nelle esecuzioni musicali dell'Ars nova fiorentina e forse di epoche ancor più lontane?

Nel campo delle arti la pratica si impone prima di tutto; solo lentamente segue la giustificazione teorica e ancor più lentamente se ne riconosce il valore spirituale, in intima relazione colla vita interiore. Così l'essenza della pura musicalità, slegata dalla parola, solo ora va acquistando il suo alto riconoscimento anche religioso. Un'affermazione di Fausto Torrefranca mi pare possa aprire la via all'impostazione del valore religioso della musica strumentale. Forse per primo egli constatava « che di tutte le manifestazioni di qualsiasi arte, soltanto la melodia può essere assimilata senz'altro alla preghiera »: cioè la sola melodia senza alcun ausilio di testo, dunque musica soltanto strumentale. La polifonia, che è un prodotto dello spirito cristiano, imponendosi colle sue architetture nell'evoluzione della musica strumentale, imprimeva ad essa un substrato religioso, ben superiore ad altri influssi profani dai quali non rimase esente. E proprio nell'organo la musica strumentale trova il terreno più adatto per fecondare i propri latenti germi religiosi e cristiani.

Sorvolando sulle molte considerazioni che potrebbe suggerire l'allettante argomento, è opportuno accennare soltanto ai compiti che l'organo venne ad assumere nel lento evolversi della musica strumentale, nei rapporti col canto sacro.

Coll'affermarsi dell'organo e della musica strumentale si crea con questi mezzi espressivi la possibilità di una collaborazione fra canto e suono. Il concetto di collaborazione precede quello di accompagnamento.

Per questa collaborazione antica fra canto ed organo, bisogna accontentarsi di notizie vaghe e incerte. Guglielmo Durando (il giovane) testimonia la partecipazione dell'organo all'Osanna della

Messa, e così il monaco francescano spagnuolo del principio del sec. XIII Gian Egidio Zamora afferma che « *hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis...* ».

Giulio Bas terminava un suo studio sul tempo in cui si è cominciato ad accompagnare il canto sacro, affermando che « l'accompagnamento strumentale non si può disgiungere dal principio dell'uso dell'organo in chiesa, e poiché nessun monumento gregoriano risale oltre la fine del sec. IX, la pratica d'armonizzare con l'organo le cantilene liturgiche, è almeno tanto antica quanto i più antichi monumenti conosciuti dalla tradizione stessa ».

Lo studio critico dei più antichi monumenti della tradizione organistica è appunto uno dei compiti che si propone la musicologia moderna. Ma in proposito sono più numerose le notizie che essa dovette riconoscere prive di fondamento storico, che non quelle che possono reggere ad una sana critica. Solo al tempo dell'Ars Nova fiorentina e delle contemporanee scuole straniere la collaborazione organistica durante le esecuzioni musicali non può essere messa in dubbio, quantunque ben poco si sappia come essa si svolgesse dal lato pratico. Il Weinmann comunica i termini tecnici per esprimere la collaborazione dell'organo col coro: « *Subjungere, concinnere, succinere* ».

Coll'evoluzione dello strumento nasce, parallelamente al grande organo quale strumento solista, un tipo d'organo destinato a sostegno del coro. Chiara funzione di aiuto delle voci ebbero pure organini di minime proporzioni chiamati portativi.

I bellissimo codici miniati, contenenti le composizioni dei grandi musicisti fiorentini del '300 ce li rappresentano, dal celebre Cieco dagli organi a fra Andrea dei Servi, vicino a piccoli organi. Lo sviluppo ascensionale dell'organo, che verso la fine del Medio Evo raggiunse ormai un notevole grado di perfezione artistica — certo superiore allo sviluppo delle forme musicali organistiche — ci permette di intuire la sua intima partecipazione alla fioritura polifonica del tempo, in tutto degna degli splendori raggiunti dall'arte gotica. Per il Carducci « tutto nel Medio Evo sapeva d'incenso » e anche « il suono dell'organo doveva materialmente ricoprire ogni altro suono ».

Fra le molte prove che potrebbero appoggiare tale ipotesi e che non è certo il caso di ricordare, scegliamo solo due testimo-

nianze italiane. In un inventario della Cattedrale di Treviso del 1364 trovasi elencato un « Liber pro organis ». Ma importanza particolare viene attribuita dagli studiosi ad un codice di Faenza, di origine ferrarese, scritto prima del 1412. Recentissimi studi di Dragan Plamenac misero in risalto l'esistenza di intavolature d'organo in tale codice. Vi si trovano trascritti canti gregoriani di parti fisse della Messa, usando il sistema dell'intavolatura d'organo italiana, la quale viene così ad avere un primato di quasi mezzo secolo sulle più antiche intavolature d'organo tedesche conosciute, che si ritenevano il più antico documento scritto di musica organistica.

Questi nuovi documenti ora valorizzati dimostrano che la partecipazione organistica alla vita liturgica consisteva in un dialogo fra coro ed organo, che durerà vari secoli, e che originerà una tipica forma: il versetto organistico. Esso ebbe anche il suo teorico, nel ferrarese fra Bernardino Bottazzi, che nel 1614 pubblicava l'opera, « Choro et organo... sicuro methodo di sonar su l'Organo Messe, Antifone e Hinni sopra ogni maniera di canto fermo ». La grande diffusione del versetto organistico, si deve certo più che al bisogno di lasciare riposare i cantori, al gusto che si prendeva al suono dello strumento. Esso ormai destava più interesse delle cantilene gregoriane, che avevano perduto la freschezza melodica e ritmica, mentre la composizione organistica stava sviluppando una nuova polifonia fiorita.

Le messe palestriniane recentemente scoperte e composte per la Basilica di S. Barbara a Mantova erano pensate per l'esecuzione con interludi organistici.

L'organo portò però effettivamente il suo ausilio anche alla polifonia vocale. Il teorico Artusi afferma che i compositori dopo la metà del sec. XVI, quantunque non componessero espressamente per strumenti « accomodavano le parti de loro concerti anche nella materia sacra, onde suonar si potessero ». Verso la fine del '500 troviamo intavolate per organo Messe del Palestrina. Nell'intavolature d'organo di musica vocale polifonica, prende sviluppo tutta una tecnica speciale detta coloratura o diminuzione, relativa alle ornamentazioni che la linea melodica assumeva nella trascrizione organistica in analogia a quanto facevano gli esecutori che cantavano, improvvisando le stesse con contrappunti alla mente.

Ma in questi casi non si può parlare affatto di accompagna-

mento nel senso modernamente inteso. Vi era invece una reciproca collaborazione che poteva limitarsi a sostituire parti vocali mancanti, fino ad affidare allo strumento un'importanza predominante. L'uso di accompagnare con l'organo o con strumenti la polifonia vocale divenne sempre più frequente, e in tale consuetudine va pure ricercata una non ultima causa dell'evoluzione della musica strumentale verso il basso numerato, divenuto una necessità per chi voleva seguire all'organo una polifonia sempre più complicata e con accresciuto numero di parti.

La cosiddetta partitura che comincia a diffondersi prima del basso numerato in realtà non era altro che un riassunto per l'organo che doveva seguire la composizione. Ma solo con l'avvento della monodia e del basso numerato prende consistenza il vero accompagnamento, colle caratteristiche che anche oggi vengono riconosciute a tale mezzo. L'affermarsi delle regole armoniche e della teoria degli accordi dà la spinta a creare un sistema pratico, che il Viadana forse per primo seppe realizzare, e che ottenne vivo successo. Ma il parallelo sviluppo della musica strumentale colla formazione della Sonata da Chiesa, per restare solo nel nostro campo, non fu vantaggioso in Italia per una ulteriore evoluzione dello stile organistico. Il concetto di accompagnamento, secondo le regole del basso generale, viene applicato anche al canto liturgico; il padre Martini scrive la « regola agli organisti per accompagnare il canto fermo », strettamente legata alle norme della numerica. Nel 1829 Adrien de La Fage si vanterà poi di essere stato il primo ad introdurre l'accompagnamento del gregoriano. Ma tale consuetudine dovrebbe formare un argomento a sè da trattarsi da un competente gregorianista.

Col romanticismo l'accompagnamento del canto con strumenti polifonici, come l'organo e il piano, viene ad assumere notevole sviluppo artistico e corrispondentemente trasse vantaggio anche l'accompagnamento organistico della musica sacra vocale moderna. Al puro concetto di accompagnamento, come era venuto sviluppandosi dal '600 in poi, s'innesta nuovamente il principio della collaborazione che si collega alla tradizione polifonica classica, ma vivificata su nuove basi, con nuovi impulsi, che fondono il pensiero cristiano del testo sacro cantato con la religiosità che lo strumento sacro per eccellenza ha il potere di esprimere. Il primato nella scala mistica dei suoni spetta all'organo e questo primato l'organo

ha il dovere di valorizzare anche nel compito che la Chiesa gli assegna quale strumento accompagnatore.

Quale è al presente la funzione dell'organo nella liturgia cattolica? Il concetto di unità liturgica, il concetto Cristocentrico deve imporsi anche nel campo organistico. Spetta proprio all'organo di dare unità musicale alla liturgia e per compiere questa sua prima ed essenziale missione esso va collocato relativamente vicino all'altare, dal quale deve irradiarsi tutta la vita liturgica della Chiesa. La funzione di strumento accompagnatore si estende ad altri compiti. Si pensi all'importanza sempre maggiore data al canto popolare e collettivo, che l'organo deve rettamente sostenere e guidare. L'enciclica « *Musicae Sacrae disciplina* » offre poi un nuovo campo d'attività all'organo accompagnatore, in quei casi ove si concede di cantare in chiesa anche a gruppi di donne e di fanciulle « in luogo a ciò destinato fuori della balaustra »: in tale luogo evidentemente deve esserci l'organo. Per tutte queste mansioni che esso deve disimpegnare, cioè quella di dare unità musicale alla liturgia, di accompagnare il canto liturgico, di sostenere il canto popolare e di collaborare coi complessi collocati in luoghi speciali fuori della balaustra, s'impone la necessità della scelta del posto più opportuno che ad esso convenga. L'argomento qui non può essere svolto ma era necessario accennare al difficile problema, perchè costituisca un corollario inscindibile dalla funzione dell'organo accompagnatore al servizio della liturgia cattolica, se vuole raggiungere in pieno l'alto compito, che ad esso attribuisce la parola dal Santo Padre, di accrescere l'efficacia e lo splendore del canto sacro.

E' necessario che l'organo in chiesa trovi terreno adatto alla sua missione di guidare e amalgamare in una sola grande anima canora, tutti i presenti che, in attiva partecipazione ai sacri riti, nella pienezza dei cuori innalzati a Dio, Lo invocano « una voce dicentes » Sanctus, Sanctus, Sanctus.

IL CANTO GREGORIANO E LA MUSICA SACRA CONTEMPORANEA

M^o GIANFRANCESCO MALIPIERO

Al principio di questo secolo alcuni musicisti italiani s'accorsero che il canto gregoriano è la vera fonte di tutta la musica italiana e ne furono fieri come se avessero scoperto documenti comprovanti una gloriosa discendenza.

Pure la musica profana, per quanto indirettamente, discende dal canto gregoriano il quale rappresenta una raccolta di canti squisitamente mediterranei.

Non tutte le religioni bandirono dai loro riti la danza, perciò non è improbabile che qualche ritmo di danza sia andato a finire fra i canti della liturgia cattolica. Per esempio il sanctus « in Festis Simplicibus » nulla perde della sua religiosità pur avendo il carattere di danza.

La polifonia si costruì sul canto gregoriano e da essa si svilupparono quei rapporti armonici che a poco a poco cancellarono le tracce dei « modi » antichi e la miglior prova di questa decadenza è il « canto fratto » esempio di deformazione apparentemente grafica, ma in realtà spirituale; essa aperse le porte del tempio alla musica teatrale.

Con l'alternarsi dei « modi » al principio del XVII secolo si credeva di esprimere le varie passioni umane: col « Frigio » l'eroismo, con l'« Eolio » la pace, col « Lidio » i sentimenti celesti, col « Dorico » la prudenza e la castità ecc. ecc., tutti i compositori, indistintamente subirono l'influenza melodrammatica tanto che durante il XIX secolo, del canto gregoriano rimase un pallido

ricordo e soltanto in qualche monastero si conservò la tradizione, quantunque l'intonare i « modi antichi » fosse diventato, e lo è tuttora, quasi impossibile.

Come già detto, all'inizio di questo secolo alcuni musicisti italiani si lasciarono illuminare dal canto gregoriano.

L'imitazione e l'adozione di qualche tema gregoriano non sono la *fonte di nuove melodie*, ma l'essersi accorti dell'importanza religiosa ed etnica del canto gregoriano rappresenta un ritorno alle pure fonti della nostra musicalità e non è nè esagerato nè paradossale concludere che da circa mezzo secolo non c'è musica italiana che non sia venuta a contatto col canto gregoriano.

LA PREMUROSA VIGILANZA DEI ROMANI PONTEFICI

Mons. Prof. DELFINO NAVA

del Seminario Arcivescovile

di Milano

La dolce data natalizia adorna l'enciclica di Pio XII coi motivi d'arte e tenerezza che il presepio desta in ogni cuore; ma l'arricchisce insieme coi valori di una vera ricorrenza commemorativa.

Infatti la « musica sacra » è antica quanto la Chiesa.

A Betlemme non c'era un tempio ma la capanna, non un altare ma la greppia; ivi il Bambino Redentore, vero ed unico sacerdote, rinunciò agli altri solenni apparati, non al canto. Anzi fece scendere dal cielo un coro d'eccezione:

*Per l'ampia
notte calati a stuolo,
mille celesti strinsero
il fiammeggiante volo;
e accesi in dolce zelo
come si canta in cielo,
a Dio gloria cantar*

(MANZONI: *Il Natale*)

« Cum quibus et nostras voces ». D'allora il *Gloria in excelsis* è diventato l'inno ufficiale della società cristiana. Tocca al sacerdote d'intonarlo, poi dietro a lui si ingolfa il popolo a cui è destinato. Nell'antica tradizione la melodia non cambiava mai, così ognuno poteva impararla. Dovunque sorge una chiesa si ripete l'inno degli Angeli di Natale. Cori di uomini, donne e fanciulli, cori di bianchi e di neri, cori di religiosi e di laici...; tutti quel canto incentra ed unisce in *Christo Jesu*: dai popoli franchi e longobardi ai monaci assorti del M. Evo; dai pellegrini nei Luoghi Santi

ai missionari in terre lontane; dalle umili corali di campagna alle superbe cantorie romane. « Cum quibus et nostras voces ». Il *Credo in unum Deum* è la formula esclusiva dei battezzati e nei primi secoli l'apprenderlo rappresentava un avvenimento; in seguito se ne interessarono perfino i sovrani. Fu Carlo Magno a introdurne stabilmente il canto nella S. Messa e fu S. Luigi IX che diffuse l'usanza di inginocchiarsi all'*et incarnatus* in segno di profonda commozione e riverenza. Rappresenta una esplicita professione di fede e di amore alla divina sapienza, che viene eseguita per intero, senza intermezzi né interruzioni, perché è un tessuto di dogmi che si uguagliano in valore ed importanza.

In un recente e fortunato romanzo francese l'uomo incolto a cui gli abitanti di un isoletta al largo delle coste Bretoni avevano commesso di regolare i loro rapporti col cielo, ordinò che la domenica si cantasse da tutti il *Credo*, sottolineando con particolare intensità il passo *et incarnatus*. « Non abbiate paura, si tratta della nascita di Dio, bisogna cantare ». Di lì a poco l'intera popolazione rispose alla consegna e il suono riempiva di dentro la chiesa, invadeva fuori lo spazio, saliva alle stelle. Non vi ha nulla di meglio che una moltitudine la quale proclama a gran voce la sua convinzione!

L'arcaica veste musicale del *Credo*, pur tanto suggestiva, è semplicissima quale si addice a una prosa. Il rito ambrosiano, dopo tanti secoli, non ne conosce che un'unica melodia (una *fides*, unus *cantus*), ma lo stesso Cantorale Romano riserva ad una sola il titolo di autentica.

« Cum quibus et nostras voces... supplici confessione dicentes: Sanctus ». Conchiude e corona la bella ed antichissima aria del Prefazio. Mozart avrebbe rinunciato volentieri alla sua fama per potersi chiamare l'autore di quel canto. Esso conduce logicamente alla triplice acclamazione del popolo, infatti il peana trionfale che Isaia aveva colto, in visione, sulle labbra angeliche, col suo ripetuto ed efficace fraseggio, desta sempre la più viva impressione nei fedeli in gara preoccupante eppure volenterosa con le celesti gerarchie:

*Come del suo voler gli angeli tuoi
fan sacrificio a Te, cantando osanna,
così facciano gli uomini dei suoi*

(DANTE: *Purg.*, XI, 10)

Si può dunque ritrovare nell'enciclica natalizia sulla musica sacra un reale significato celebrativo degli inizi di quell'arte spirituale raccomandata da S. Paolo ai cristiani di Efeso (V, 19) e di Colossi (III, 16) *Commonentes vosmetipsos psalmis, hymnis et canticis spiritualibus; in gratia cantantes in cordibus vestris*. Questa musica che si collega ed ispira ai misteri più angusti della fede e dell'amore, fu promossa ed organizzata fin dal principio del Nuovo Testamento.

Il venerato card. Schuster scrisse in una sua lettera alla diocesi di Milano (11 luglio 1947): « La Chiesa ha propriamente l'ufficio d'insegnare l'adorazione a Dio in spirito e verità; e lo fa soprattutto nella celebrazione delle divine ufficiature di cui parte intrinseca è il canto sacro. Narra il Vangelo che il Signore e gli Apostoli nel cenacolo conchiusero la prima celebrazione eucaristica col canto del Grande Hallel " *Et hymno dicto exierunt in montem* ". È questa forma di preghiera che specialmente attira sul mondo la Grazia. I campi sportivi ed il pallone giovano poco ».

Gesù aveva già cantato a Nazareth, sul sentiero che saliva alla casa del Padre, nelle feste a cui si mescolava il suo cuore. La sinagoga era tutta armoniosa, il tempio di Davide risuonava dall'alba al tramonto; e non era questo che Egli veniva ad abolire, lo doveva soltanto perfezionare. Fu Lui ad intonare la nostra musica santa, ne rimase il corifeo e nello stesso tempo l'oggetto ed il modello. Grande onore fu per quest'arte di unirsi subito alla vita dell'anima in Dio ed alla vita di Dio nell'anima, partecipando all'intimo respiro della preghiera, anzi quasi alla circolazione della grazia (SERTILLANGES: *Prière et musique*).

In tal modo, per impulso e sotto l'auspicio della Chiesa, l'ordinamento della musica sacra nel decorso dei secoli ha percorso lungo cammino in cui, sebbene talvolta con lentezza ed a fatica, ha compiuto a poco a poco continui progressi dalle semplici ed ingenue melodie gregoriane fino alle grandi e magnifiche opere d'arte, nelle quali non solo la voce umana, ma altresì l'organo e gli altri strumenti aggiungono dignità, ornamento e prodigiosa ricchezza (Enc. « *Musicae sacrae disciplina* », n. 6).

• • •

Possiamo affermare con sicurezza che la storia della musica sacra, liturgica e religiosa, è il più bel panegirico della nostra fede ed anche della nostra patria.

La liturgia primitiva, stabilita dagli Apostoli, subì modificazioni secondo l'esigenza dei tempi, e non poteva venir trascurata quella parte che in essa occupa un posto non indifferente, cioè il canto. A questo scopo Papa S. Damaso (380) istituì studi speciali ripresi e continuati dopo di lui da S. Gelasio (496) e S. Orsmida (523).

Nella chiesa milanese fu il grande arcivescovo S. Ambrogio (397) che nel secolo IV riordinò il rito e restaurò il canto, i quali poi presero nome da lui che riempì di entusiasmo i nostri antichi padri e faceva sciogliere in lacrime Agostino. Ma poi irruppe in Italia i barbari e manomiserò i tesori del cristianesimo. Contro le rinnovate profanazioni del tempio Iddio suscitò il sommo pontefice S. Gregorio Magno (604) che volle il canto ecclesiastico restituito a maestà e dolcezza. Perciò riunì e completò il repertorio nel suo famoso « Antifonario » e creò la « Schola cantorum » per istruire il clero ed i fanciulli, non disdegnando di esserne egli stesso il maestro. Mandò il santo abate Agostino, suo discepolo, con quaranta monaci a convertire l'Inghilterra, col preciso incarico di introdurre il canto romano; canto che poi fu portato in Germania dai medesimi cantori missionari, mentre verrà diffuso in Francia per opera di Carlo Magno (800). In seguito altri Papi: Leone III (816), Sergio II (847) alunno prediletto del precedente ed altri, per favorire la divozione, promossero anche tra il popolo la conoscenza del « gregoriano », un genere di musica venerata per molti secoli come l'unica formola di adorazione ed orazione: entusiasta nel *Te Deum*, soave nell'*Inviolata*, supplice nelle *Litanie*, terribile nel *Dies Irae*, spirante dolcezza nel *Pange Lingua*...

Il suo libero ondeggiare ed il suo vago modulare, infatti, convengono perfettamente alla sublimità del linguaggio liturgico per trasportare le anime *in più spirabil aere*, fin là sui *cerchi divini* (MANZONI: *Inni sacri*).

Così per opera della Chiesa, il canto fermo è diventato la voce ufficiale del culto cattolico, come la dottrina di S. Tommaso ne costituisce l'ossatura dottrinale. Ma v'è di più, la struttura strofica della Messa e della Ufficiatura parteciperà al concreto divenire del linguaggio musicale. A poco a poco infatti il gregoriano, sistemandosi nel « *Proprium Missae* », iniziava quel vasto processo di composizione che trasse dal discantus il suo germe tematico e dall'« *Ordinarium Missae* » quella ideazione ciclica che costituì l'architettura dello stile polifonico.

Tutto ciò, seguendo lo sviluppo storico-artistico del M. Evo, ci permette di riconoscere nel canto liturgico la sorgente della civiltà musicale europea.

Ecco l'albero genealogico che don Mocquereau ha tracciato in linea ipotetica, applicando agli studi del canto religioso medioevale gli stessi principî della grammatica comparata.

LINGUA MADRE

Il primitivo canto liturgico d'origine prevalentemente orientale.

LINGUE SORELLE

Il canto Romano, l'Ambrosiano, il Gallicano, l'Ispano che, pur nelle varianti accidentali, accusano una sostanziale affinità.

NUOVO LINGUAGGIO

Il sistema musicale moderno nato dallo sviluppo dei precedenti.

Chi segnò in proposito un progresso decisivo fu il monaco Guido d'Arezzo (1050) che diffuse la sua teoria viaggiando in Italia ed in Europa, e la sperimentò anche a Roma davanti al pontefice Giovanni XIX. Escogitò il primo metodo di solfeggio con le note latine ed inventò il rigo musicale che consentì la trascrizione esatta dell'Antifonale e permise alle antiche melodie di giungere inalterate fino a noi, eliminando quanto di molle e di profano vi si era infiltrato.

Fu questo uno dei massimi avvenimenti che la Chiesa poté registrare nel campo della cultura religiosa; quindi l'Aretino sovrasta di gran lunga gli altri teorici medioevali per l'indagine perspicace e la serena oggettività delle deduzioni. Egli s'impone ancora all'ammirazione universale, avendo veramente schiusa la strada alle successive conquiste. L'opera sua ispirata ad un senso di profonda e pura musicalità, preparò la meravigliosa polifonia dei secoli seguenti e svelò nuovi orizzonti all'arte traverso l'evoluzione della rudimentale diafonia.

• • •

Verso il mezzodì del 6 aprile 1252, l'inquisitore domenicano Pietro da Verona s'inoltrava nel bosco di Farga, lungo la strada tra Como e Milano. Durante il viaggio non aveva fatto altro che

raccontare gli eroici esempi dei martiri, ma poi, contro il solito, intonò a gran voce la sequenza dedicata al Redentore risorto « Victimae paschali laudes ». Fra Domenico unì subito al canto la sua voce; vi si provò anche fra Corrado, sforzandosi di accompagnarlo alla quinta (*in quinta voce*) secondo l'uso armonico corrente. « Vi prego, interruppe il priore, che lasciate continuare soltanto fra Domenico con me » e aggiunse in tono presago « per oggi, voi non ci dovete entrare ». Allora i due con forza maggiore, condussero a buon fine la sequenza. Di lì a poco vennero colpiti a morte dagli eretici quando, dopo una breve sosta, avevano ripreso, in due soli, la via per Milano. (Da una lettera scritta nello stesso anno da Fra Roderigo de Atencia a San Raimondo de Pennafort).

Non appare chiaro se il gesto di S. Pietro M. significasse risentimento o presentimento; l'episodio è però una tardiva ma interessante testimonianza sui primi rozzi tentativi di associare, altrimenti che all'unisono, più di un cantore. Una lieve e transitoria variazione del basso che trovava un passo troppo acuto, oppure un ardito squillo dell'alto smanioso di sfogare la sua tessitura, tornando dopo qualche nota all'unisono, ci offrono il campione di una istintiva, inconsapevole diafonia costituita dalla improvvisata combinazione tra due parti, un tenor (*qui vocem tenebat*), cui si contrapponeva un'altra voce di libera invenzione. Dall'*organum*, al *discanto*, dall'*Ars antiqua* all'*Ars nova* il passo è gigantesco ma logico e conduce a quell'architettura sonora che è un'arte essenzialmente cristiana. Di fatto la polifonia nasce e si sviluppa in chiesa così che essa ha un evidente carattere liturgico; sarà l'arte profana a trasferirla dal *mottetto* al *madrigale* su parole non latine.

• • •

Che la musica sacra venga ascritta a merito della Religione e della Patria non è fanatismo né esagerazione; ma una realtà storica incontrastata.

Il progresso di quest'arte musicale mentre chiaramente dimostra quanto la Chiesa si sia preoccupata di rendere ognora più splendido e gradito al popolo cristiano il culto divino, d'altra parte spiega come mai la Chiesa medesima abbia talvolta dovuto impedire che si oltrepassassero i giusti limiti e che, insieme con il vero progresso, si infiltrasse nella musica sacra, defraudandola, alcun-

ché di profano ed alieno dal culto sacro (Enc. « *Musicae sacrae disciplina* », 6).

Ai primordi del M. E. un papa romano cui la posterità diede il titolo di grande, raccoglie la tradizione del mondo antico, fatta cristiana dalle Catacombe, su nelle ampie navate delle basiliche, la suggella con il suo potere e ci dà il canto Gregoriano, il solo che la chiesa riconosca ufficialmente come suo. All'inizio dell'Evo Moderno un altro italiano redime il canto polifonico dalle artificiose stranezze in cui andava corrompendosi e lo restituisce al culto. Gli uomini che avevano dedicato a Raffaello la palma dei colori, a Michelangelo quella dello scalpello, scrissero sulla sua tomba il titolo di « *Princeps musicae* ».

Se Gregorio definì ciò che la musica sacra deve essere, il Palestrina mostrò ciò che essa può diventare: magnifico connubio tra l'autorità e il genio che nella storia della chiesa si rinnovò con Pio X e L. Perosi, perché essa non teme il progresso, detesta la profanazione. Certo la polifonia si allontana un poco dalla chiarezza lineare delle parole propria del Canto Fermo, per abbandonarsi al mare dell'armonia. Meno verbale, rimane tuttavia sempre ed eminentemente vocale, cioè apparentata con l'idea e l'insegnamento contenuto nel testo liturgico, a differenza del canto moderno che, per intenderci, chiameremo più musicale, cioè autonomo portato ad una emancipazione estetica (l'arte per l'arte), mentre gli influssi del sinfonismo lo spingono a forzare le voci come strumenti, appunto per aver negletto e dimenticato lo stile vocale della polifonia.

Nel 400 e nel 500 i polifonisti, pur trasferendo l'elemento popolare nella Messa, lo diluivano, e purificavano quanto c'era di languido e bruciante. Così nel corso dei secoli successivi, gli stessi suoi testi, unici ed invariabili, l'appartarono dalle avventure della materia e del sentimento.

Il 600 e 700 rivelano ancora la coscienza di una vasta tradizione in clima palestriniano, che poi sbocca nell'imperiosa azione di Bach il quale riassume tutte le voci in una personale concezione mistica ed estetica del divin sacrificio.

Nell'800 invece il passato vien travolto dall'angoscioso problema dell'individuo. Le grandi Messe concertate di Beethoven, Verdi, ecc., rivelano un singolare momento di crisi spirituale. L'uomo del romanticismo ricerca la presenza della fede nei mo-

tivi della propria esistenza, per finire, ai tempi nostri, nell'inquietudine dell'insoddisfazione.

Di qui il dovere di premurosa vigilanza al quale furono sempre fedeli i sommi pontefici, — come ne fa fede la « Musicae sacrae disciplina » (cap. 7) — dai Decreti del Concilio di Trento fino alla sentita attualissima Enciclica di Natale.

Assidua preoccupazione dei Papi fu e resta che la musica, quand'è legata alla liturgia, non pretenda mai di affermarsi per conto suo, sciogliendosi dai concetti o dagli affetti che ha l'incarico di esprimere, ed abbandonandosi alla virtuosità pura che, in fondo, è vanità.

La parafrasi non deve soffocare il testo, la voce non deve coprire il senso, né l'istrumento la voce. In ogni campo, specie nel soprannaturale che esige il rispetto fedele dei rapporti fra le cose, il pensiero è per l'oggetto, la parola per il pensiero, il canto per la parola, l'accompagnamento per il canto, l'istrumento singolo per l'anima, l'anima per Dio (Sertillanges).

• • •

Durante la sua permanenza a Roma nel 1893 Giuseppe Verdi aveva desiderato vivamente di vedere il Papa. Si offerse l'occasione della visita che questi suol fare in San Pietro ai nuovi Beati nel pomeriggio della loro beatificazione. Gli furono procurati i biglietti per le tribune prossime all'inginocchiatoio del Pontefice, ma tanta era la folla che egli preferì accettare l'invito di salire in cantoria, da dove contemplò a suo agio lo spettacolo della basilica illuminata, dell'entusiasmo popolare e dello sfarzo del corteo papale. Scoperta la presenza di Verdi, Leone XIII incaricò il Card. Ricci di attenderlo all'uscita e condurlo alla sua presenza.

Il porporato però attese invano, il maestro si era già frettolosamente allontanato. Egli conobbe il desiderio pontificio solamente quand'era già sulle mosse di partire dall'eterna città. Peccato! Da un simile incontro la causa della musica sacra aveva probabilmente da guadagnare, accostando un'altra volta alla somma autorità religiosa, il genio italiano di colui che in fatto di musica soleva ripetere: « Torniamo all'antico, noi figli di Palestrina! ».

Per altro fu proprio questo Pontefice umanista che chiamò a Roma D. Lorenzo Perosi e gli affidò la direzione della Cappella

Sistina, ponendolo sul seggio che fu già del Palestrina. « Siete contento? » gli chiese poi durante un'udienza. « Santità — fu la risposta — contentissimo; solo mi rincresce di aver lasciato il mio buon Card. Sarto a Venezia ». « Non preoccupatevi, — concluse Leone XIII — lo riavrete quando verrà qui al mio posto! ». Così si rinnovò il contatto fecondo tra il potere e la gloria, tra l'arte e la santità. Infatti, affacciatosi alle soglie del secolo XX con un gigantesco programma di attività apostolica, S. Pio X cominciò l'opera sua di riforma e premurosa vigilanza nel campo musicale liturgico. A soli tre mesi dall'elezione emanò quel « Motu Proprio » sulla musica sacra, il primo ch'Egli scrisse e sottoscrisse di suo pugno, *nel quale tornò ad inculcare i principi e le norme tramandate dall'antichità opportunamente riordinandoli secondo le esigenze dei tempi moderni* (Enc. « *Musicae sacrae disciplina* » c. 7).

Ne godettero quanti sotto la guida dei precedenti Pontefici avevano già intrapreso la battaglia per il trionfo degli ideali cecilianiani, primo e sopra tutti il Perosi del quale perciò si volle da taluni che avesse preso parte alla redazione del Documento. Diremo piuttosto che egli si dedicò agli ideali religioso ed artistico col più vivo ed acceso entusiasmo dell'animo, tanto da lasciar pensare che avesse votato se stesso al sacerdozio per esser tutto e solo dell'arte sua, e che avesse sposata questa, per serbar interamente a Gesù Cristo la sua fede.

Dai sacri compositori contemporanei avviati ormai verso maggiore libertà di armonie e di ritmi anche l'Augusto Pio XII si aspetta che la musica diventi, come fu sempre per lui, una vocazione di cielo ed una missione di bontà.

LA MUSICA SACRA
L'ARTE E GLI ARTISTI

(CAPOVERSI 8-17)

III

- pag. 239 **PROBLEMI DELLA MUSICA COME ARTE SACRA**
NAZARENO TADDEI S.J.
- 272 **DIGNITA' E RESPONSABILITA' DELL'ARTISTA CRISTIANO**
Card. CELSO COSTANTINI, Cancelliere di Santa Romana Chiesa
- 276 **FUNZIONE APOSTOLICA DELL'ARTISTA SACRO**
Mons. CARLO ROSSI, Vescovo di Biella

III

Dai suoi compiti contemporanei questi ormai sono i più liberi di sempre e di tutti anche l'Augusto Pio VII si aspetta che la musica diventi, come fu sempre per lui, una vocazione di cielo ed una missione di terra.

PROBLEMI DELLA MUSICA COME ARTE SACRA

NAZARENO TADDEI S.J.

del « Centro Cattolico Televisivo »
di Milano

I problemi della musica come arte sacra sono affrontati dalla « *Musicae sacrae disciplina* » nei primi sette capoversi del secondo capitolo (capovv. 8-17 dell'edizione del *Bollettino Ceciliano*).

Occorre precisare subito che la « *Musicae sacrae disciplina* » non fa, al proposito, un discorso estetico. « Non si tratta, infatti, — specifica l'Enciclica — di dettare leggi di carattere estetico o tecnico nei riguardi della nobile disciplina della musica »; tanto meno, quindi, si tratta di una presa di posizione in polemiche che forse occorressero tra cultori d'arte. Si tratta, invece, di cogliere le ragioni profonde che illuminano ogni problema e alla cui luce ogni problema trova la sua perentoria soluzione, affinché la musica sacra « venga difesa da tutto ciò che potrebbe menomarne la dignità ». Il che significa — in altri termini — che il discorso tenuto dall'Enciclica a questo proposito è un discorso di natura metafisica (1).

Si capisce dunque, come lo studio che l'Enciclica fa della musica sacra in questo capitolo sia il più profondo e il più originario che si potesse fare, dal momento che si arriva alle radici stesse dell'essere di questa nobile arte.

(1) Infatti, la dignità d'una cosa è strettamente correlativa al grado di perfezione del proprio essere che essa ha raggiunto. D'altra parte, la scienza che studia le cose nel loro primo e fondamentale aspetto, ch'è quello dell'« essere », è appunto la metafisica. Pertanto, le ragioni che costituiscono l'oggetto di studio della « *Musicae Sacrae Disciplina* », preoccupata di salvaguardare la dignità della musica sacra, sono ragioni di natura metafisica.

Ma insieme si capisce facilmente che se nel considerare questa parte dell'Enciclica si dimenticasse la prospettiva metafisica nella quale essa studia i problemi della musica sacra, si rinunciarebbe a comprenderne tutta la profonda e sovrabbondante ricchezza e si correrebbe anche il rischio di interpretarla erroneamente.

Nel presente studio, cercheremo di cogliere parte almeno di questa ricchezza, dividendolo in due sezioni. Nella prima, riporteremo il testo dell'Enciclica, sottolineando con titoli e note, lo sviluppo di pensiero dal quale risulta l'analisi metafisica; in essa ci preoccuperemo soprattutto di rilevare la vigorosa struttura e la profondità d'indagine. Nella seconda sezione, invece, tratteremo più diffusamente di qualcuno dei problemi particolari trattati in questo capitolo dell'Enciclica.

I SEZIONE ANALISI DEL TESTO

Nei capoversi 8-16 del secondo capitolo della « *Musicae sacrae disciplina*, possiamo scoprire un'introduzione e tre parti.

Nell'*Introduzione* si precisa l'angolo visuale sotto cui la musica sacra viene considerata, cioè la sua dignità.

Nella *Prima Parte* si danno le ragioni metafisiche della dignità dell'arte; nella *Seconda Parte* si applicano queste ragioni all'arte sacra in genere e, nella *Terza Parte*, alla musica sacra in particolare.

Vediamo più dettagliatamente lo sviluppo del pensiero pontificio.

INTRODUZIONE

In questa introduzione, si precisa: a) il *motivo* per il quale la Chiesa si interessa ai problemi della musica sacra; b) il *punto di vista* sotto il quale essa li considera:

« 8. A nessuno certamente recherà meraviglia il fatto che la Chiesa con tanta vigilanza si interessi della musica sacra.

a) il preciso e profondo punto di vista della Chiesa:

« Non si tratta infatti di dettare leggi di carattere estetico o tecnico nei riguardi della nobile disciplina della musica; è inten-

zione della Chiesa, invece, che questa venga difesa da tutto ciò che potrebbe menomarne la dignità»

b) il motivo dell'interessamento:

«essendo chiamata a prestare servizio in un campo di così grande importanza qual'è quello del culto divino».

Come si vede, la Chiesa si interessa all'arte sacra (e quindi anche alla musica), perché essa è chiamata a servire al culto, sia contribuendo — come si dice altrove — allo splendore delle cerimonie, sia aiutando direttamente l'edificazione spirituale dei fedeli.

Tale interessamento, pertanto, si rivolge direttamente alla DIGNITÀ dell'arte sacra, poiché è la sua dignità che la rende veramente atta a tale servizio. L'aspetto strettamente artistico dell'arte sacra è considerato indirettamente e subordinatamente, in quanto cioè anch'esso può avvalorare o comprometterne la dignità (2).

Con tale introduzione, il discorso che si farà sull'arte e sulla musica sacra è perfettamente inquadrato in un ben preciso angolo visuale e ci viene data la chiave per interpretarlo rettamente: *ciò che qui si considera è l'arte e la musica sacre nell'aspetto della loro DIGNITÀ, prescindendo da ogni altro aspetto più contingente.*

PRIMA PARTE:

I FONDAMENTI METAFISICI DELLA DIGNITÀ

L'Enciclica anzitutto definisce esattamente il campo della sua indagine:

«9. In ciò [che concerne la sua DIGNITÀ] la musica sacra non ubbidisce a leggi e norme diverse da quelle che regolano ogni forma d'arte religiosa, anzi l'arte stessa in generale».

E infatti, la DIGNITÀ della musica sacra può essere stabilita solo ricorrendo alle radici del suo stesso essere, cioè indagando quei principi che stanno alla base della sua realtà e che — in altri termini — permettono di rispondere alla domanda: quando la musica sacra può dirsi veramente *degn*a?

Tali principi (che sono appunto di natura metafisica) sono comuni non solo a ogni forma d'arte religiosa, ma anche all'arte in generale, poiché — come vedremo — essi si riducono al grande

(2) V. sotto alla seconda sezione del nostro studio.

principio del fine ultimo, che regge ogni realtà umana e poiché l'arte non è che una particolare manifestazione di tale realtà; l'arte sacra, poi, e la musica sacra, sotto questo aspetto, non sono che una manifestazione ancor più particolare e più direttamente rapportata a quel grande principio.

Determinato così il campo dell'indagine, l'Enciclica incomincia a sviluppare il suo pensiero.

a) il discorso prende le mosse dalla constatazione che la dignità dell'arte e soprattutto dell'arte sacra è stata violata da alcuni artisti che s'appoggiavano a erronei concetti circa la libertà e la dignità dell'arte:

« Invero non ignoriamo che in questi ultimi anni, alcuni artisti, con grave offesa della pietà cristiana, hanno osato introdurre nelle chiese opere prive di qualsiasi ispirazione religiosa e in pieno contrasto anche con le giuste regole dell'arte. Essi cercano di giustificare questo deplorabile modo di agire con argomenti speciosi, che pretendono far derivare dalla natura e dall'indole stessa dell'arte. Vanno infatti dicendo che l'ispirazione artistica è libera, né è lecito sottoporla a leggi e norme estranee all'arte, siano queste morali o religiose, perché in tal modo si verrebbe a ledere gravemente la dignità dell'arte e ad ostacolare con vincoli e legami il libero corso dell'azione dell'artista sotto il sacro influsso dell'arte ».

La presa di posizione negativa nei confronti di questi artisti, non è determinata dal fatto che essi invocano la libertà o la natura dell'arte per dare una base alla propria azione, bensì dal fatto che essi pretendano di sottrarre l'una e l'altra a principi superiori. E' pacifico che dove c'è coazione non ci può essere né ispirazione né arte: il momento creativo dell'artista è una delle cose più profondamente radicate nella personalità e quindi in ciò che nell'uomo vi è di spirituale e di libero. Infatti, più sotto, il S. Padre, quando tratta dell'artista sacro, dice chiaramente che un'ispirazione priva di religiosità non può dare opere degne del tempio. Dal che si deduce ovviamente che un'ispirazione costretta ad esprimere ciò che non sente — sia pur questo il fatto religioso — è un'ispirazione morta, non è vera ispirazione. E per l'arte sacra valgono gli stessi principi generali dell'arte.

Tuttavia è altrettanto pacifico che — proprio perché la creazione artistica è un fatto spirituale e libero — l'artista non può

sottrarsi nella sua azione a quelle superiori norme che regolano la libera azione umana.

Accettare tali norme vuol dire accettare la natura umana; non è quindi un coartare la propria personalità, bensì un darle maggiore libertà e maggiore ricchezza, poiché queste norme poste da Dio all'uomo hanno il preciso scopo di fargli raggiungere la perfezione del proprio essere, che è un « essere libero ».

Pertanto, coloro che invocano la libertà dell'ispirazione e dell'arte per sottrarsi a tali norme superiori, non fanno che equivocare sui termini, anzi — in certo senso — negano la libertà dell'arte, poichè con le conclusioni negano la verità delle premesse.

b) E' così che l'Enciclica passa a introdurre quell'argomento metafisico del fine ultimo, solo in base al quale è possibile stabilire esattamente i concetti:

« 10. Con argomenti siffatti viene sollevata una questione senza dubbio grave e difficile, che riguarda qualsiasi manifestazione d'arte e ogni artista; questione che non può essere risolta con argomenti tratti dall'arte e dall'estetica, ma che invece deve essere esaminata alla luce del supremo principio del fine ultimo, regola sacra e inviolabile di ogni uomo e di ogni azione umana ».

Infatti, l'arte può essere considerata sia nella sua realtà più piena (cioè sotto l'aspetto della sua dignità) sia anche in una sua realtà particolare e tipica (cioè l'aspetto strettamente artistico [quanto concerne la produzione di un'opera] o estetico [i canoni della bellezza artistica]).

Se la si considera nella sua realtà più piena, l'arte riguarda l'uomo nella sua interezza, poiché essa è una manifestazione di tutto l'uomo con i suoi rapporti con il Creatore, oltre che con se stesso, con gli altri uomini, con le cose. In questo caso, le leggi dell'arte sono superate da leggi superiori. Le leggi dell'arte, invece, entrano direttamente quando si considera l'arte nella sua realtà particolare; ma allora l'arte riguarda un solo aspetto dell'uomo e cioè quella sua tipica capacità di produrre cose dotate di bellezza.

Orbene, gli artisti citati dall'Enciclica parlano di dignità dell'arte e ne invocano la libertà per salvaguardare appunto quella dignità. Con ciò stesso, essi entrano in un campo dove le leggi estetiche o artistiche non sono sufficienti, essendo esse limitate a un tipico particolare aspetto dell'arte.

E' quindi necessario ricorrere a quelle leggi che regolano l'uomo nella sua meravigliosa complessità e che proprio per riuscire ad abbracciare d'un solo sguardo tutta questa complessità si affondano fino alle radici dell'essere umano.

Queste leggi si formulano con un principio universalissimo ch'è appunto il principio del fine ultimo. L'uomo in tanto può agire (e quindi anche operare artisticamente), in quanto esiste. Ma l'esistenza, che egli non si è data, lo mette in necessario rapporto di dipendenza — lui e quanto esce da lui — con l'Essere infinito che gliela comunica.

Pertanto, la realtà che sta alla base della dignità dell'arte è il fatto che l'uomo esiste, perché è stato creato.

c) Compiuto questo notevolissimo passo, l'Enciclica passa a enunciare il principio del fine ultimo:

« L'uomo infatti dice ordine al suo fine ultimo — che è Dio — in forza di una legge assoluta e necessaria fondata sulla infinita perfezione della natura divina, in maniera così piena e perfetta che neppure Iddio potrebbe esimere qualcuno dall'osservarla. Con questa legge eterna e immutabile viene stabilito che l'uomo e tutte le sue azioni devono manifestare, a lode e gloria del Creatore, la infinita perfezione di Dio e imitarla per quanto è possibile. L'uomo perciò, destinato per natura sua a raggiungere questo fine supremo, nel suo operare deve conformarsi al divino archetipo e orientare in questa direzione tutte le facoltà dell'animo e del corpo, ordinandole rettamente tra loro e debitamente piegandole verso il conseguimento del fine ».

La formula qui usata per enunciare il grande principio del fine ultimo è estremamente interessante. Essa permette di stabilire immediatamente il rapporto anche con la dignità dell'arte.

Infatti si usa, come perno, l'idea che la dignità è la perfezione dell'essere; e la perfezione dell'essere è tanto più alta quando più stretta è la dipendenza ontologica del Creatore. In altre parole: l'uomo dipende (ontologicamente) dal Creatore, poiché da questi egli ha ricevuto l'essere. Quanto più l'uomo realizza questa dipendenza ontologica, in ciò che dipende da lui, in forza della sua libertà, tanto più perfeziona il proprio essere, poiché « dipendere-ontologicamente » significa conformarsi all'idea (= archetipo) che Dio possiede dell'uomo: un'idea meravigliosa e perfetta.

La dignità dell'uomo, quindi, consiste nell'essere, il più perfettamente possibile, uomo. Il che è quanto dire: la dignità consiste nell'imitare la perfezione divina; nel realizzare, cioè, nella propria realtà umana l'idea che Dio ha di ciascun uomo creato a sua immagine.

Orbene, l'arte è una manifestazione tipicamente umana. Ciò significa che la realtà ontologica dell'arte è inscindibile dalla realtà ontologica dell'uomo e che pertanto la dignità dell'arte non può prescindere dalla dignità dell'uomo, vale a dire dalla sua dipendenza dal Creatore:

«Pertanto anche l'arte e le opere artistiche devono essere giudicate [vale la pena di specificare che non si tratta di giudizio estetico] in base alla loro conformità con il fine ultimo dell'uomo; e l'arte certamente è da annoverarsi fra le più nobili manifestazioni dell'ingegno umano, poiché riguarda il modo di esprimere con opere umane l'infinita bellezza di Dio di cui essa è quasi il riverbero. Per la qual cosa, la nota espressione "l'arte per l'arte" — con cui [si osservi qual'è esattamente il senso della «nota espressione» che viene condannato] messo in disparte quel fine che è insito in ogni creatura, erroneamente si afferma che l'arte non ha altre leggi che quelle che promanano dalla sua natura — o non ha valore alcuno o reca grave offesa a Dio stesso, Creatore e fine ultimo».

Conviene osservare, di passaggio, che il principio del fine ultimo così formulato è fortemente illuminante anche per quanto concerne l'aspetto strettamente estetico dell'arte. Infatti, anche l'arte è un modo di «essere» e quindi anch'essa mutua la sua natura dall'idea che Dio ha dell'arte. Su questa particolare applicazione del principio, sul quale l'Enciclica ovviamente non si ferma, poiché sta trattando della dignità, faremo qualche accenno più diffuso nella seconda sezione del presente studio.

d) Affermato il principio, in base al quale si può stabilire la vera dignità e la vera natura dell'arte, l'Enciclica lo applica al problema della libertà, che — come s'è visto — è così strettamente connesso con quello della dignità.

«La libertà dell'artista, poi, — che non è un istinto cieco verso l'azione, regolato solo dall'arbitrio o da una certa sete di novità — per il fatto che è soggetta alla legge divina, in nessun modo viene coartata o soffocata, ma piuttosto nobilitata e perfezionata».

In altre parole, la libertà contribuisce alla dignità dell'artista in quanto egli si conforma liberamente all'archetipo divino; liberamente, cioè, in forza d'una sua interiore capacità personale, perfeziona il proprio essere. Tale libero conformarsi all'archetipo divino è la cosa più radicalmente nobile che l'artista — come artista e come uomo — possa fare. Quindi il sottomettersi alle leggi superiori del fine ultimo, « nobilita e perfeziona » la libertà dell'artista, anziché « coartarla o soffocarla ».

In questa Prima Parte, si è dunque partiti dall'erronea posizione di alcuni artisti e si è arrivati a confutarli sul piano da loro scelto (quello della dignità dell'arte), attraverso l'enunciazione del principio del fine ultimo. Ma tale principio non è valido solo in sede polemica: esso costituisce veramente la ragione ultima capace di sostenere tutto il trattato sulla dignità dell'arte.

Ecco dunque l'ulteriore sviluppo del pensiero pontificio.

SECONDA PARTE:

APPLICAZIONE DEL PRINCIPIO ALL'ARTE SACRA IN GENERALE

a) « 11. *Ciò che vale per ogni opera d'arte, è chiaro che deve applicarsi anche nei riguardi dell'arte sacra e religiosa* ».

Infatti, la dignità delle opere d'arte sacra e religiosa dipende — come per la dignità dell'uomo e per la dignità dell'arte in generale — dal modo con cui esse realizzano in sé la conformità al divino archetipo, cioè dal grado di perfezione secondo cui esse sono veramente opere d'arte e opere d'arte sacra o religiosa. Il motivo è evidente: anch'esse « sono »; e per il fatto di « essere », dicono necessariamente rapporto di dipendenza a Dio e all'idea che Dio ha di esse.

« Anzi — prosegue l'Enciclica — *l'arte religiosa è ancor più vincolata a Dio e diretta a promuovere la sua lode e la sua gloria, perché non ha altro scopo che quello di aiutare potentemente i fedeli a innalzare piamente la loro mente a Dio, agendo per mezzo delle sue manifestazioni sui sensi della vista e dell'udito* ».

In altri termini, l'arte sacra e religiosa ha un rapporto ancor più stretto con Dio, poiché il suo scopo è appunto quello di aiutare l'uomo a realizzare in se stesso quella conformità all'archetipo

divino che ne costituisce la dignità; e lo aiuta a conformarvisi proprio in quell'aspetto più intimo e più basilare che è l'aspetto di creatura redenta.

Quindi l'arte sacra o religiosa, quando è veramente tale, ha una dignità maggiore dell'arte profana, poiché partecipa in maggior misura alla conformità dell'uomo con l'archetipo divino; cioè vi è più strettamente dipendente; cioè ha un maggior grado di essere.

b) Il principio del fine ultimo viene ora applicato all'artista:

« Perciò l'artista senza fede o lontano da Dio con il suo animo e con la sua condotta, in nessuna maniera deve occuparsi di arte religiosa; egli infatti non possiede quell'occhio interiore che gli permette di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e dal suo culto. Né si può sperare che le sue opere prive di afflato religioso — anche se rivelano la perizia e una certa abilità esteriore dell'autore — possano mai ispirare quella fede e quella pietà che si addicono alla maestà della casa di Dio; e quindi non saranno mai degne di essere ammesse nel tempio dalla Chiesa, che è la custode e l'arbitra della vita religiosa. »

« 12. L'artista invece che ha fede profonda e tiene condotta degna di un cristiano, agendo sotto l'impulso dell'amore di Dio e mettendo le sue doti a servizio della religione, per mezzo dei colori, delle linee e dell'armonia dei suoni, farà ogni sforzo per esprimere la sua fede e la sua pietà con tanta perizia, venustà e soavità, che questo sacro esercizio dell'arte costituirà per lui un atto di culto e di religione, e stimolerà grandemente il popolo a professare la fede e a coltivare la pietà. Tali artisti sono stati e saranno sempre tenuti in onore dalla Chiesa; essa loro aprirà le porte dei templi, poiché si compiace del contributo non piccolo ch'essi con la loro arte e con la loro operosità danno per un più efficace svolgimento del suo ministero apostolico ».

L'opera d'arte è frutto dell'attività dell'artista; vale a dire: se essa esiste, è perché l'artista le ha comunicato un particolare modo di essere (un essere accidentale e non sostanziale qual'è invece quello che vien dato da Dio).

Questo particolare modo di essere ha due aspetti: un aspetto estetico e un aspetto religioso. Per il primo, l'opera è opera d'arte; per il secondo, essa è opera sacra. I due aspetti sono nettamente distinti, poiché il primo si specifica per il carattere di bellezza

artistica e il secondo per la funzionalità ai fini del servizio del culto (vedi più ampi dettagli nella seconda parte del presente studio). Sarebbe quindi errato dire che un'opera è sacra per il fatto stesso di essere artistica quando tratta un soggetto religioso, oppure che essa è artistica per il fatto stesso di trattare funzionalmente bene un soggetto religioso. Essa invece ha la sua dignità di opera d'arte sacra, quando è veramente opera d'arte e veramente opera sacra.

Questa dignità essa la può ricevere solo dall'artista che le dà l'essere sacro oltre che l'essere artistico.

E allora ecco il problema: è possibile che un artista, senza ispirazione religiosa, possa imprimere nell'opera il vero afflato religioso? L'Enciclica — è importante ricordarlo — non tratta qui l'aspetto strettamente artistico della produzione dell'opera. Essa si limita a considerare implicitamente che tra artista e opera c'è un rapporto di causalità e che in base a tale rapporto uno non può dare ciò che non possiede, mentre più possiede, più può dare. Però essa precisa — e con grande acutezza — l'inequivocabilità del rapporto per quanto concerne l'aspetto religioso, sia negando che un artista non cristiano possa fare opere degne del culto, poiché « non possiede quell'occhio interiore che gli permette di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e del culto »; sia affermando che ciò avviene nell'artista cristiano, poiché egli « farà ogni sforzo per esprimere la sua fede e la sua pietà ».

In tutta questa trattazione, soprattutto là dove si afferma che l'arte diviene esercizio di culto, l'Enciclica applica evidentemente il principio del fine ultimo.

Infatti, l'artista sacro, operando pienamente come tale, realizza il suo essere artista e il suo essere artista di opere che servono direttamente Dio.

Questa particolare forma di essere dell'artista appartiene direttamente al settore culturale, quindi egli realizza il suo essere in tale settore, quindi fa direttamente un'azione di culto.

Non vale la pena di spendere parole per sottolineare la profondità di tali concetti e per rilevare come una trattazione del genere sia affatto nuova nella storia dell'arte sacra.

Riassumendo ora questa Seconda Parte, notiamo che il principio del fine ultimo applicato all'arte sacra ne ha messo in rilievo la dignità e ne ha formulato i presupposti; inoltre ha scoperto nuovi

orizzonti sulla dignità dell'artista sacro, stabilendo nel contempo le condizioni che fanno dell'artista un artista sacro.

La trattazione può rivolgersi direttamente, ora, alla musica sacra.

TERZA PARTE:

APPLICAZIONE DEL PRINCIPIO ALLA MUSICA SACRA

Applicando il principio del fine ultimo alla musica sacra, l'Enciclica rileva la precedenza di questa sulle altre arti sacre:

« 13. *Queste leggi dell'arte religiosa vincolano con un legame ancor più stretto e più santo la musica sacra, poiché essa è più vicina al culto divino che le altre arti belle, come l'architettura, la pittura e la scultura* ».

Il criterio è sempre lo stesso: la dignità si misura dal grado di conformità della cosa all'archetipo divino. Orbene, la dignità della musica sacra è più alta di quella delle altre arti sacre, perché la sua dipendenza da Dio è più stretta. E l'Enciclica ne dà la ragione:

« *queste [le altre arti] cercano di preparare una degna sede ai riti divini, quella [la musica] invece occupa un posto di primaria importanza nello svolgimento stesso delle cerimonie e dei sacri riti* ».

In altre parole, la musica sacra dipende più strettamente da Dio e quindi ha un più alto modo di essere, poiché partecipa più da vicino a rendere conforme l'uomo al divino archetipo. Infatti, nel campo del culto al quale qui ci riferiamo, le altre arti entrano in questione per una partecipazione esteriore, cioè di puro decoro; mentre la musica vi entra per una partecipazione intima, in quanto presta supporto, per così dire, agli atti stessi del culto.

Il modo di « essere » della musica sacra è dunque direttamente e intimamente connesso con ciò che l'uomo fa per realizzare in sé l'archetipo divino sotto l'aspetto culturale; e tale aspetto, a sua volta, è quello che considera direttamente ed esplicitamente il tributo di lode e di gloria in che consiste la più perfetta realizzazione dell'essere umano. Quindi la dignità della musica sacra è più alta di quella delle altre arti sacre.

E' evidente, pertanto, che:

« Per questo la Chiesa deve ogni diligenza provvedere a ri-muovere dalla musica sacra, appunto perché questa è l'ancella della sacra liturgia, tutto ciò che disdice al culto divino o impe-disce ai fedeli di innalzare la mente a Dio ».

Ma l'Enciclica si diffonde ulteriormente nell'analizzare il concetto di dignità della musica sacra:

a) anzitutto rileva che la musica sacra partecipa strettamente alla realizzazione dell'essere umano nel suo aspetto più alto, in quanto essa dà un vero apporto alla voce di lode con la quale l'uomo esprime direttamente il riconoscimento di Dio Creatore e Signore. Tale apporto si verifica attraverso un *elemento esteriore* (la musica sacra rende più splendida tale voce) e attraverso un *elemento interiore* (essa la rende più viva e fervorosa):

« 14. E infatti in ciò consiste la dignità e l'eccelsa finalità della musica sacra, che cioè per mezzo delle sue bellissime armonie e della sua magnificenza essa apporta decoro ed ornamento alle voci sia del sacerdote offerente sia del popolo cristiano che loda il sommo Iddio [elemento esteriore], eleva i cuori dei fedeli a Dio per una sua intrinseca virtù, rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana [elemento interiore], perché Dio Uno e Trino da tutti possa essere lodato e invocato con più intensità ed efficacia. Per opera della musica sacra adunque viene accresciuto l'onore che la Chiesa porge a Dio in unione con Cristo suo Capo [elemento esteriore], e, viene altresì aumentato il frutto che i fedeli, stimolati dai sacri concerti, percepiscono dalla sacra liturgia e sogliono manifestare con una condotta di vita, degnamente cristiana [elemento interiore], come dimostra l'esperienza quotidiana e confermano molte testimonianze di scrittori antichi e recenti. S. Agostino, parlando dei canti " eseguiti con voce limpida e con appropriate modulazioni " così si esprime: " Sento che le anime nostre assurgono nella fiamma della pietà con un ardore e una devozione maggiore per quelle sante parole, quando sono accompagnate dal canto e tutti i diversi sentimenti del nostro spirito trovano nel canto una loro propria modulazione, che li risveglia in forza di non so quale occulto, intimo rapporto " ».

b) In secondo luogo, l'Enciclica nota che l'apporto della musica alla voce culturale può avvenire su due piani diversi: quello

strettamente liturgico e quello culturale in senso più largo. Il principio che suggerisce la divisione e che stabilisce il diverso grado di dignità dei due diversi generi di musica sacra, è sempre quello della connessione col fine ultimo dell'uomo.

Anzitutto e soprattutto il piano direttamente liturgico:

« 15. *Da qui si può facilmente comprendere come la dignità e l'importanza della musica sacra sia tanto più grande, quanto più d'avvicino la sua azione riguarda l'atto supremo del culto cristiano, cioè il sacrificio eucaristico dell'altare. Essa adunque nulla può compiere di più alto e di più sublime dell'ufficio di accompagnare con la soavità dei suoni la voce del sacerdote che offre la vittima divina, di rispondere gioiosamente alle sue domande insieme al popolo che assiste al sacrificio, e di rendere più splendido con la sua arte tutto lo svolgimento del rito sacro. Alla dignità di questo eccelso servizio si avvicinano poi gli uffici che la stessa musica sacra compie quando accompagna e abbellisce le altre cerimonie liturgiche e in primo luogo la recitazione del Breviario in Coro. Questa musica "liturgica" perciò merita sommo onore e lode.* »

In secondo luogo, il piano culturale in senso più largo:

« 16. *Ciononostante, si deve tenere in grande stima anche quella musica che, pur non essendo destinata principalmente al servizio della sacra Liturgia, tuttavia per il suo contenuto e per le sue finalità reca molti vantaggi alla religione e perciò a buon diritto viene chiamata musica "religiosa". Invero anche questo genere di musica sacra — che ebbe origine in seno alla Chiesa e sotto i suoi auspici poté felicemente svilupparsi — è in grado, come l'esperienza dimostra, di esercitare negli animi dei fedeli un grande e salutare influsso, sia che venga usata nelle chiese durante le funzioni e le sacre cerimonie non liturgiche, sia fuori di chiesa nelle varie solennità e celebrazioni.* »

CONCLUSIONE

Dopo aver trattato così mirabilmente della dignità della musica sacra e averne mostrato la precellenza sulle altre arti sacre,

l'Enciclica conchiude con un'osservazione che compendia tutta la dottrina esposta e che esalta nello stesso tempo l'attività del musicista sacro:

« 17. Pertanto, quando esaltiamo i pregi molteplici della musica sacra e la sua efficacia nei riguardi dell'apostolato, facciamo cosa che può tornare di sommo gáudio e conforto a tutti coloro che in qualsiasi maniera si sono dedicati a coltivarla e a promuoverla. Infatti, quanti compongono musica secondo il proprio talento artistico, o la dirigono, o la eseguono sia vocalmente sia per mezzo di strumenti musicali, tutti costoro senza dubbio esercitano un vero e proprio apostolato, anche se in modo vario e diverso, e riceveranno perciò in abbondanza da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli apostoli, nella misura con cui ognuno avrà fedelmente adempiuto il suo ufficio. Essi perciò stimino grandemente questa loro mansione, in virtù della quale non sono solamente artisti e maestri di arte, ma anche ministri di Cristo Signore e collaboratori nell'apostolato e si sforzino di manifestare anche con la condotta della vita la dignità di questo loro ufficio ».

In tal modo, questo secondo capitolo della « *Musicae sacrae disciplina* » si chiude con la grande parola con la quale si era aperto: DIGNITÀ. Questa parola è stata veramente il tema centrale di tutta la trattazione; essa ha spinto a indagare in profondità le ragioni dell'arte e della musica sacra; essa ha permesso di scorgere questi rapporti intimi ed entusiasmanti che corrono tra arte e servizio di Dio; essa ha potuto sollevare l'attività artistica dal piano umano (l'arte come tale non è nulla più che una manifestazione dell'uomo) al piano soprannaturale dell'apostolato e della collaborazione all'opera redentrice di Dio.

Il mistero del Cristianesimo — quel mistero che rende divinizzate azioni senza respiro, che immerge il cielo nella terra e la terra nei cieli — avvolge in una luce gravida e inebriante anche il campo della musica sacra, grazie all'acutezza e all'apertura di orizzonti del S. Padre, il quale, ha saputo affondare la sua analisi fino alle radici dell'essere delle cose per ricavarne scintille stupendamente illuminanti e corroboranti.

II SEZIONE

PROBLEMI PARTICOLARI DELLA MUSICA SACRA COME ARTE

La preoccupazione di mostrare la struttura del testo pontificio e la sua intensa penetrazione logica non ci ha permesso di soffermarci fin qui su alcuni problemi trattati dalla « *Musicae sacrae disciplina* » nel suo secondo capitolo.

Cercheremo di farlo ora, ma considerandoli in se stessi e non già quali elementi strutturali di un discorso più ampio. Ci limiteremo, poi, a quei problemi che riguardano direttamente la musica come arte sacra anche perché ad altri sono stati affidati da trattare l'uno o l'altro dei problemi di questo secondo capitolo dell'Enciclica.

CONCETTO DI ARTE

Ci limitiamo a sviluppare brevemente il concetto di arte ricavato dal principio del fine ultimo, così com'è formulato nella « *Musicae sacrae disciplina* ».

« L'arte — dice l'Enciclica — riguarda il modo di esprimere con opere umane l'infinita bellezza di Dio di cui essa è quasi il riverbero ». Il testo latino è ancor più suggestivo: « *quippe quae [ars] ad infinitam pulcritudinem divinam spectet humanis operibus esprimendam* ».

L'arte è un'attività umana avente una particolare dignità, poiché consiste nell'imitare la perfezione divina nel suo aspetto creativo.

Dio è l'archetipo, cioè il modello, secondo il quale tutte le cose vengono create. Le perfezioni che si trovano nelle creature sono un riflesso delle perfezioni divine, in quanto Dio — contemplando se stesso — si vede infinitamente perfetto e vede anche che questa sua perfezione può essere imitata in modi infiniti, vede cioè che ci possono essere infinite cose che riproducano, ciascuna, un'infinitesima parte di questa sua perfezione infinita. E crea, cioè comunica di fatto questa sua perfezione .

Tra le perfezioni che Dio vede imitabili, c'è anche quella di « comunicatore di "essere" (= Creatore) »: le creature imiteranno Dio anche in questo.

Evidentemente, creare in senso stretto (cioè dare l'essere a chi non lo possiede affatto) può farsi solo dall'Essere infinito. Tuttavia, in senso analogico, anche l'uomo potrà « creare ». Non si tratterà di dare l'essere sostanziale, bensì un essere accidentale, cioè un *modo* d'essere, in gradi diversi s'intende, così come in gradi diversi le creature lo imitano nell'essere.

Tra le creature, ce ne saranno di quelle che parteciperanno di tale perfezione in un grado tutt'affatto speciale. Tra queste, l'artista.

L'operare artistico dunque consiste nel dare un particolare modo di essere, con lo stesso procedimento (in senso analogico) col quale Dio dà l'essere sostanziale. Consiste inoltre nel dare un modo di essere particolarmente dotato delle più alte caratteristiche dell'essere.

CREATORE!

Anzitutto, dicevamo, l'operare artistico consiste nel dare un particolare modo di essere, con lo stesso procedimento col quale Dio dà l'essere sostanziale.

Abbiamo visto come Dio crea: egli dà l'essere secondo l'idea (l'archetipo) che possiede in sé delle cose da creare. Egli, in una parola, è la causa esemplare di tutto ciò che esiste.

Da parte sua, l'artista concepisce un'idea poetica che non è altro che l'archetipo dell'opera d'arte. Vede cioè che ci può essere una materia che rappresenti — come materia — l'idea che egli ha concepito. E fa l'opera, cioè plasma di fatto la materia secondo quest'idea. Pertanto l'idea poetica (o fantasma estetico) è la causa esemplare dell'opera d'arte.

L'operare artistico, dunque, imita direttamente l'operare di Dio come creatore. Si può dunque parlare (in senso analogico) di creazione artistica.

Diciamo in senso analogico. Infatti per certi aspetti si ha lo stesso procedimento in Dio e nell'artista; per certi altri il procedimento è assolutamente differente (analogo è appunto ciò che è *idem secundum quid*, ma *simpliciter diversum*).

In Dio come nell'artista c'è la visione generante di una perfezione imitabile al di fuori di sé (il Verbo, in Dio; il fantasma estetico o idea poetica, nell'artista).

Però ci sono anche delle sostanziali e abissali differenze: anzitutto il Verbo è infinito ed è Dio come la Persona generante (il Padre) ed è Persona egli stesso; è generato, ma non prodotto (*genitum, non factum; consubstantialem Patri*). Il fantasma estetico invece è prodotto, ma non esattamente generato; non è persona, come invece lo è l'artista che l'ha concepito.

In secondo luogo, nella Creazione, Dio produce dal nulla e dà l'essere. L'artista plasma qualcosa che già esisteva e le comunica solo un particolare *modo* di essere.

Dio, inoltre, continua a creare, continuando a sostenere nell'essere la cosa; l'artista — dopo aver fatto l'opera d'arte — non esercita più alcuna influenza su di essa. Se Dio non le sostentasse nell'essere, le cose ripiomberebbero nello zero assoluto che erano prima di venir create; l'opera d'arte invece continua a esistere come opera d'arte, anche se l'artista muore o se ne dimentica o addirittura la ripudia.

In terzo luogo, Dio agisce per una potenza che non ha ricevuto da nessuno; l'artista agisce per una potenza (e quanto limitata!) che ha ricevuto da Dio.

Finalmente, nella creazione, Dio stesso è la causa esemplare di tutte le cose; nella creazione artistica, invece, la causa esemplare dell'opera non è l'artista, bensì il suo fantasma estetico.

In una parola, l'abissale differenza tra l'operare divino e l'operare artistico sta nel fatto che Dio è infinito ed è il Creatore assoluto; l'artista invece è limitato ed è creatura.

BELLEZZA DELLA CREAZIONE ARTISTICA

In secondo luogo, l'operare artistico consiste nel dare un modo d'essere particolarmente dotato delle più alte caratteristiche dell'essere.

L'arte — dice il passo citato dell'Enciclica — è quell'attività umana che è quasi l'immagine riflessa «...della bellezza» infinita di Dio.

Formulazione che lascia attoniti per la ricchezza e profondità delle cose che esprime in modo tanto felice.

C'è dunque una bellezza dell'arte, dell'operare artistico in se stesso. Non si parla qui di una bellezza *prodotta* dall'arte, bensì di una bellezza dell'arte stessa.

E questa bellezza è un riflesso della bellezza divina. In altre parole, l'operare artistico è una cosa bella, perché riflette la bellezza dell'operare divino.

Abbiamo già detto che l'operare artistico è un'imitazione dell'attività creatrice di Dio. E' questa imitazione che spiega il concetto di « *imago repercussa* »: è Dio, infatti, che ha creato l'artista; e l'ha creato in maniera tale che lo possa imitare nella sua stessa azione creatrice.

Nel caso dell'arte, la partecipazione all'essere è altissima: non solo è « essere » semplicemente, non solo è « essere vivo », non solo è « essere intelligente e libero », ma è « essere produttore nuovi modi di essere spirituale ».

Anzitutto, dunque, è più che « essere solo intelligente e libero »: nell'operare artistico, la vita intellettuale esplica le sue facoltà non solo per realizzare in modo qualunque il proprio essere intellettuale, bensì per realizzare un aspetto tutto speciale del proprio essere che consiste nel produrre nuovi modi di essere.

In secondo luogo — nei modi di essere c'è tutta la gamma quasi infinita che va dal corporeo al soprannaturale — l'operare artistico produce un modo di essere *spirituale*. Il suo operare quindi si riferisce a un punto molto alto della gamma; precisamente, a quel punto dove il corporeo entra in contatto con lo spirituale.

Va infatti tenuto presente che il nuovo modo di essere prodotto dall'arte avviene in una materia inanimata: l'arte è esattamente imprimere una qualità di ordine spirituale (l'idea poetica) in una materia.

Pertanto, ci sono senza dubbio attività superiori all'arte: produrre un nuovo modo di essere negli spiriti (p.e. l'educare, l'istruire, ecc.) è certamente più alto. Più alto ancora è tutto quanto si riferisce all'ordine soprannaturale, poiché ciò è addirittura una partecipazione all'essere redentore e non solo creatore di Dio.

Per questo l'attività dell'arte sacra è molto superiore all'attività artistica profana, poiché in qualche caso e in qualche modo partecipa all'ordine stesso soprannaturale. Comunque, la bellezza dell'arte è una bellezza altissima. E non a caso l'Enciclica dice che l'arte « *è tra le più nobili attività dell'ingegno umano* ».

CONCETTO DI BELLEZZA ARTISTICA

Ma il testo citato dell'Enciclica ci scopre nuovi orizzonti: « l'arte mira a esprimere in opere umane l'infinita bellezza divina ».

Il testo è ancora una volta ricco e pregnante.

Anzitutto, l'arte esprime « in opere umane ». E' quanto dicevano qui sopra: l'arte « crea » in una materia già esistente; cioè comunica alla materia un nuovo modo di essere; e precisamente l'essere spirituale.

Questo modo di essere spirituale della materia, prodotto dalla creazione artistica, è la bellezza.

Di che bellezza si tratta?

Se quanto abbiamo detto circa l'operare artistico è vero, la bellezza comunicata nell'opera d'arte è una bellezza particolare, cioè una bellezza concepita (« creata ») dall'uomo. In ciò, infatti, consiste la prima caratteristica della creazione artistica, che cioè l'uomo concepisce una perfezione imprimibile in una materia, cioè un archetipo, un'idea poetica.

La bellezza che l'artista attua nella materia deve essere qualcosa di suo, qualcosa che egli possiede come sua propria perfezione, ma che egli vede esprimibile dalla materia: è in ciò che consiste l'imitazione, sia pur analogica, del Creatore.

Questo è quel « *secundum quid idem* » dell'analogia: cioè dare un essere nuovo. Il « *simpliciter diversum* » sta nel fatto che questo qualcosa non sia « assolutamente » suo, poiché tutto ciò che egli ha o è lo ha ricevuto; che anzi l'artista per poter concepire quell'archetipo abbia bisogno di aver conosciuto altre bellezze e altre perfezioni profuse da Dio in lui stesso o nel creato.

Però, supposti questi limiti, l'artista « crea » la sua idea poetica, che è qualcosa di originale, di veramente nuovo.

E l'idea poetica non è che una bellezza concepita come imprimibile nella materia ed esprimibile da essa. Deve essere dunque una bellezza caratteristica, tipica: propria dell'operare artistico come tale: in quanto nasce come frutto tipico di quell'attività.

Se si trattasse di una bellezza già esistente, l'artista non sarebbe « creatore », ma sarebbe « riproduttore »; sarebbe un mezzo più o meno meccanico che ridà più o meno qualcosa che esiste. Tra la macchina fotografica e l'artista ci sarebbe la sola differenza che l'artista è un meccanismo di carne e d'ossa e tutta la sua natura spirituale si ridurrebbe alla capacità di poter scegliere l'oggetto

da riprodurre o il momento o il mezzo più adatto per riprodurlo. Concezione meccanicistica e positivista, evidentemente inaccettabile.

Dobbiamo dunque distinguere tra bellezza artistica o estetica (che ha per « creatore » l'uomo) e bellezza naturale la quale ha per autore — più o meno diretto — Dio. Distinzione importantissima per poter comprendere e risolvere molti problemi dell'arte.

I limiti di questo studio non ci permettono di approfondire ulteriormente il concetto di bellezza.

VARI ASPETTI DELL'ARTE

L'arte è una realtà complessa.

In concreto, evidentemente, la cosa è semplice: esiste un'opera d'arte e — prima ancora — un uomo che la fa.

Ma quando si tratta di studiare questa realtà — opera o uomo che fa — e di formulare le leggi che la governano, quando cioè si tratta di fare la scienza di questa realtà, allora ci accorgiamo della molteplicità degli aspetti ch'essa rappresenta e dalla quale essa stessa è rappresentata.

Vediamone qualcuno.

Anzitutto questa realtà è una « realtà », cioè qualcosa che « esiste ». Appartiene quindi all'ordine dell'essere; e come tale presenta un *aspetto metafisico*, che è comune a ogni altra realtà e per il quale soggiace alle leggi dell'essere. Questo è l'aspetto sul quale — come s'è visto — la *Musicae sacrae disciplina* ha basato la trattazione del suo capitolo secondo.

In secondo luogo, la realtà dell'arte è una realtà umana. Appartiene cioè a quell'ordine particolare in cui i rapporti metafisici con l'Essere supremo sono regolati dalle leggi morali (anzitutto la legge naturale, poi la legge positiva). Come tale, quindi, l'arte presenta un *aspetto etico*, che è comune a ogni altra realtà umana e per il quale soggiace alla legge morale. E' per questo aspetto che è errato, p. e., invocare la libertà dell'arte contro le esigenze della morale o della religione.

In terzo luogo, l'arte è una realtà umana *tipica*, che si caratterizza per una produzione di bellezza in una materia. Questa « produzione » si può intendere sia in senso attivo (l'artista che

produce l'opera d'arte), sia in senso passivo (l'opera d'arte come risultato dell'attività dell'artista). Questo è l'aspetto specifico dell'arte, quello che la distingue da ogni altro genere di realtà umana ed è l'*aspetto artistico*.

L'aspetto artistico dell'arte è, a sua volta, assai complesso. C'è anzitutto un aspetto teorico, quello che stabilisce la natura della bellezza artistica in sé (l'arte è produzione di bellezza) e le condizioni richieste, affinché questa bellezza possa essere impressa in una materia. Tale è l'*aspetto estetico*.

L'arte è la produzione di una bellezza in una materia. Ma la materia, per quanto usata ad esprimere una bellezza, non dice di natura sua rapporto essenziale a tale bellezza (non tutti i quadri e non tutte le musiche sono belle!), cosicchè non necessariamente ogni materia plasmata secondo la tecnica delle varie arti è altrettanto « bella ».

In altre parole, la materia per essere bella, deve essere plasmata *in modo tale* da esprimere la bellezza; però il modo di plasmare la materia è retto dalle leggi della materia stessa; e queste leggi, di loro natura, non hanno a che vedere con la bellezza artistica.

Pertanto, quando si considera la materia impiegata nelle opere d'arte, sotto il particolare profilo delle leggi secondo le quali essa — come materia — deve essere plasmata, si ha l'*aspetto tecnico o linguistico*.

IL LINGUAGGIO

A questo punto, si inserisce il problema del *linguaggio*.

Il linguaggio è un particolare ordinamento della materia che la rende atta a esprimere un'idea: p. e., manifesto che « ho fame » dicendo col linguaggio delle parole « ho fame », oppure col linguaggio dei segni agitando la mano all'altezza dello stomaco.

E' infatti attraverso il linguaggio (cioè un complesso di segni sensibili) che una persona comunica ad altri le proprie idee (che sono insensibili), che entra in contatto con essi sul piano del pensiero.

Orbene, la materia che può divenire artistica (parole, suoni, marmo, immagini, colori, disegno ecc.) è solo la materia ordinata a linguaggio, poiché la bellezza artistica non è che un'idea « poetica » espressa in una materia. Per quanto si tratti di idee tutt'affatto particolari, l'arte è comunicazione sul piano delle idee, e quindi non può esistere se non c'è un mezzo di comunicazione atto a ciò. Questo mezzo è appunto il linguaggio. Abbiamo così i vari generi di linguaggio (musicale, cinematografico, letterario ecc.).

La materia ordinata (= struttura) in linguaggio secondo le leggi sue particolari è dunque il supporto indispensabile della bellezza. Ma ciò non significa affatto che ogni supporto linguistico sia anche necessariamente « bello » di bellezza estetica.

Il linguaggio infatti sta dalla parte della materia, è solo un *supporto*; e la bellezza è una *qualità* che in quel supporto può esserci o non esserci.

Il fattore « bellezza » (e quindi « artisticità ») entra in gioco quando l'« idea » espressa da una determinata composizione linguistica è un'idea poetica. L'idea poetica è quell'idea che è stata concepita in funzione di un'espressione materiale, capace di assurgere al piano spirituale attraverso l'unità di tutti gli elementi impiegati in tale espressione. Ciò che costituisce il fulcro della poeticità dell'idea poetica è la sua contemplabilità; vale a dire appunto la sua « unità », per cui nell'espressione materiale che la « esprime », ciò che si contempla è l'unità stessa dell'espressione, la quale realizza in una materia, composta di elementi molteplici, la semplicità dell'idea.

Pertanto, la differenza tra l'idea poetica e le altre idee sta in questo, che, mentre delle altre idee si coglie il contenuto ideologico (p. e. la nozione di fame e quella del mio stato attuale, quando io dico « ho fame »), dell'idea poetica si coglie la « semplicità » (cioè l'unità) resa sensibile attraverso la composizione della materia, senza preoccuparsi direttamente del suo contenuto ideologico (p. e. l'armonia sonora, data dalle parole e dal timbro di voce, nella frase suddetta: « ho fame »).

Possiamo quindi concludere che l'aspetto artistico — il quale, come s'è detto, è quello specifico dell'arte, quello che la distingue dalle altre realtà umane — è esattamente l'aspetto che si riferisce al modo concreto di plasmare una materia per farla « bella »; cioè

al modo particolare di usare del linguaggio affinché esso esprima bellezza. Esso comprende in parte i due aspetti estetico e tecnico, ma non coincide affatto, in senso rigoroso, con l'aspetto linguistico.

In altri termini: l'arte, in senso stretto, è la produzione della bellezza; l'estetica è la scienza di questa produzione, vale a dire la scienza e dell'arte e della bellezza artistica. Tuttavia si usa la parola « arte », anche in senso largo (p. e. l'arte della pittura, della scultura, della musica, del tornitore, del calzolaio ecc.) per indicare la tecnica, cioè il complesso di norme che regolano il modo di trattare una determinata materia o un determinato linguaggio. Parlando d'arte in senso rigoroso è necessario evitare la confusione nell'uso del termine.

Ci sono altri aspetti dell'arte, i quali, sebbene dipendenti dalla sua tipica natura, gli sono tuttavia marginali e non l'interessano direttamente come tale.

Questi aspetti sono p. e. quello storico, commerciale, industriale, collezionistico, psicologico ecc.

FUNZIONALITA' DELL'ARTE

Uno di questi ultimi aspetti particolari dell'arte è la sua funzionalità.

L'arte è produzione umana di bellezza. Il suo scopo diretto e immediato è dunque quello di imprimere in una materia la bellezza e, precisamente, la bellezza artistica.

Affinchè, dunque, l'operare artistico si attui, si richiede ed è sufficiente che esso produca un'opera artisticamente bella. Tale infatti è la sua tipica natura e finalità; questa è la tipica esigenza del suo tipico essere.

Non altrimenti, p. e., la diagnostica realizza il suo scopo quando stabilisce la natura della malattia oppure la matematica realizza il proprio quando compie il calcolo concernente, p. e., determinati problemi edili.

Però l'arte — s'è visto — è produzione di bellezza in una materia: nell'opera d'arte, dunque, oltre la bellezza è presente un altro fattore. In altri termini, l'arte si serve di un linguaggio che — se semantico — può esprimere anche altre idee insieme od oltre l'idea poetica, può rappresentare realtà di altro genere.

Di più, ci sono dei linguaggi che per la loro particolare natura hanno certe possibilità, p. e., di influsso psicologico, fisiologico (non si addomesticano determinati serpenti col flauto e non si usa la musica anche per scopi terapeutici o stimolativi?) o di altro genere.

L'arte quindi può essere chiamata a servire a scopi ulteriori o diversi di quello della produzione di bellezza. E questi altri scopi possono appoggiarsi sia a ciò che l'arte ha da parte del linguaggio impiegato (p. e. un quadro di Giotto per rievocare la fuga in Egitto, prescindendo dal suo valore artistico), sia a ciò che essa ha dalla parte della bellezza estetica (p. e. un quadro celebre che si tiene per dare splendore alla sala di ricevimento).

Questa capacità dell'arte di servire a scopi ulteriori è appunto quella che si chiama la sua *funzionalità*.

Quando l'arte viene usata in grazia della sua funzionalità, è evidente che la produzione di bellezza viene subordinata allo scopo ulteriore; e l'operare artistico non s'è perfettamente attuato se la bellezza prodotta non serve a quello, poiché in questo caso l'operare artistico aveva uno scopo più ampio che non la semplice produzione di bellezza.

In altre parole, all'esigenza del suo essere « arte », si aggiunge — in tal caso — quella di essere « funzionale ». Ed è in questo senso che deve intendersi il perfettamente o non perfettamente attuarsi dell'operare artistico. Infatti, esso, se l'opera prodotta è bella, s'è attuato come produzione di bellezza (e quindi l'opera è opera *d'arte*), ma non s'è attuato come produzione di una bellezza che serva a uno scopo ulteriore (e quindi, p. e., non è opera *d'arte sacra*).

E' quanto avviene, press'a poco, per un medico chiamato a guarire, il quale non assolve al proprio compito se si ferma alla diagnosi, oppure per un ingegnere chiamato a costruire un grattacielo, il quale non soddisfa al proprio se s'accontenta di risolvere i calcoli matematici inerenti a quella costruzione. Però non si può dimenticare che ci possono essere medici ai quali si chiede solo la diagnosi e ingegneri ai quali si chiede solo il calcolo matematico.

Artisticità e funzionalità dell'opera sono e restano — come si vede — due aspetti ben diversi e ben distinti, poichè hanno fini diversi e ubbidiscono a diverse leggi. La presenza o l'assenza dell'una nulla dice della presenza o dell'assenza dell'altra.

Pertanto, quando si parla di opere d'arte alle quali è richiesto di essere qualcosa d'altro (cioè « funzionali ») oltre che belle, è necessario tener ben presente che ciò che vale per il valore artistico non vale per quello funzionale e viceversa e che il giudizio deve tener conto del duplice essenzialmente diverso aspetto di una stessa opera.

ARTE E ARTE SACRA

L'arte sacra è un'arte funzionale; infatti è l'arte — come dice l'Enciclica — chiamata « a prestar servizio in un campo di così grande importanza qual'è quello del culto divino ». Questo servizio, essa lo presta mediante l'apporto dato sia allo splendore delle cerimonie e dei riti, sia all'edificazione dei fedeli.

Quanto s'è detto più sopra a proposito della funzionalità dell'arte, deve applicarsi qui all'arte sacra.

ARTISTICITA' E FUNZIONALITA'

Anche nell'arte sacra, l'aspetto artistico non si identifica con quello funzionale. « Essere bello (artisticamente) » e « servire al culto » sono due realtà diverse, che obbediscono ciascuna a proprie leggi, anche se il servire al culto avvenga talvolta attraverso l'essere bello, come vedremo subito.

Sarebbe quindi profondamente errato affermare che il valore artistico di un'opera d'arte sacra dipende dalla sua capacità di servire al culto; oppure che il suo valore funzionale dipende — in linea di principio — dal suo valore artistico.

L'introduzione del capitolo secondo dell'Enciclica, con quel suo precisare così esattamente la natura dell'interessamento della Chiesa per l'arte sacra, illumina inequivocabilmente il senso della trattazione che segue e conferma mirabilmente questo principio.

Per il fatto di essere sacra, l'arte deve soddisfare a certe esigenze che — semplicemente come arte — essa non avrebbe. Per il fatto di essere arte, deve soddisfare a certe altre esigenze che — se non si trattasse di arte, ma di qualcosa che serve al culto all'infuori del dominio strettamente artistico (come il sermone, le cerimonie imposte dalle rubriche ecc.) — essa non avrebbe.

Però, ciò che esiste nella realtà è l'opera d'arte sacra. Ed essa è veramente tale solo se soddisfa alle prime e alle seconde esigenze.

LINGUAGGIO E BELLEZZA

Ci si può chiedere se la funzionalità dell'arte sacra sia legata al fattore linguaggio o al fattore bellezza; se cioè ciò che la rende atta al culto sia la sua capacità di esprimere idee o rappresentare o creare ambienti o eccitare sentimenti e stati d'animo, oppure sia direttamente il suo valore estetico.

La risposta ci pare ovvia: l'uno e l'altra. Tuttavia, a seconda delle arti e dei loro aspetti, l'uno o l'altro fattore può prevalere o addirittura essere il solo.

Per le arti sacre che servono a « preparare una sede degna ai riti divini », quali l'architettura, la pittura e la scultura, è soprattutto il fattore bellezza che ne determina il valore funzionale. Infatti, una chiesa può servire ad accogliere i fedeli e i riti anche se non è artisticamente bella; anzi talvolta certe chiese artisticamente insignificanti o addirittura brutte possono presentare delle caratteristiche architettoniche più adatte allo svolgimento dei riti di quelle di altre chiese artisticamente valide.

Ma la Chiesa non si accontenta di questo, salvo il caso di necessità; essa, esige anche lo *splendore* del luogo che questi riti accoglie; esige cioè una sede « degna » e non solo una sede « atta ».

Ed è appunto la bellezza artistica — accoppiata evidentemente alla praticità dell'ambiente — che dona tale splendore e tale dignità.

Analogamente si può dire delle immagini sacre che adornano il tempio. Esse, però, possono venir impiegate anche per una sorta di catechesi visiva, per rappresentare visibilmente realtà invisibili o lontane nel tempio e nello spazio. In questo caso, evidentemente, anche il fattore linguaggio ha la sua insostituibile importanza.

La musica sacra è — per qualche aspetto — paragonabile alle immagini sacre, nel senso che la sua funzionalità sacra dipende sia dal fattore linguaggio, sia dal fattore bellezza.

E' proprio della musica *come linguaggio* di dare unità alla voce della massa, di creare atmosfere collettive, di toccare le corde del sentimento, di esprimere e di creare intensi stati d'animo che permetteranno modi d'agire affini, per contenuto, a quelli. Tutti aspetti che servono magnificamente — come l'Enciclica rileva in più punti — all'edificazione spirituale dei fedeli e a dare consistenza alla voce di lode singola, ma soprattutto collettiva.

Queste prerogative restano (o almeno, possono restare) anche se la musica assurge alla bellezza artistica. In questo caso, è il linguaggio che assolve le funzioni suddette, ma è la bellezza che aggiunge nuova dignità e ricchezza spirituale.

La *Musicae sacrae disciplina* non tratta esplicitamente questo argomento particolare, che è marginale ai fini del discorso che vi si fa; però — se non andiamo errati — lo suppone. E infatti, nel modo d'esprimersi permette perlomeno di scorgere l'intenzione di tener distinte le due diverse origini dell'apporto che la musica sacra dà al servizio del culto: quando è questione di ciò, si enumerano sempre almeno due tipi di contributo che la musica presta e la precisione dei termini che si ripete ogni volta lascia supporre l'intenzione di tenerli ben distinti. Citiamo un solo esempio: « ... per mezzo delle sue bellissime armonie e della sua magnificenza, essa apporta decoro e ornamento alle voci sia del sacerdote offerente, sia del popolo cristiano che loda il Sommo Iddio [è qui evidentemente indicato il fattore bellezza], eleva i cuori dei fedeli a Dio per una sua intrinseca virtù, rende più vive e fervorose le preghiere » [altrettanto chiaramente si suppone qui il fattore linguaggio].

Nella prima parte della citata frase, dove si parla di bellezza, non si dice che la musica dà « consistenza » alla voce di lode (tale consistenza è data infatti dal fattore linguaggio), bensì che essa le dona « decoro e ornamento », e ciò è l'apporto tipico del valore artistico. Nella seconda parte, invece, non si parla di bellezza, ma di « intrinseca virtù » (della musica, cioè del linguaggio musicale); non di decoro e di ornamento, ma di effetti di natura psicologica, che sono appunto tipici del linguaggio come tale.

E' evidente che non tutto ciò che serve al culto deve essere artistico nel senso estetico della parola. Anzi, in qualche caso, la ricerca artistica potrebbe nuocere al servizio stesso: se si volesse dare un valore artistico a certe cerimonie, p. e., del sacerdote, certamente si cadrebbe in una recitazione — se non profana o teatrale — almeno disdicevole e insincera.

Perché dunque l'arte sacra (la musica, l'architettura, la pittura, la scultura, l'arredamento), oltre che « sacra », deve essere « arte »?

Il problema è forse più profondo di quanto non sembri a prima vista, poiché mette in discussione il senso stesso di un termine (« arte sacra ») consacrato oramai dall'uso.

Ed è — inoltre — un problema complesso.

Ci limiteremo a qualche accenno.

Non si tratta certo di allargare il senso della parola arte fino a confonderlo con quello che essa aveva nel Medio Evo, vale a dire: artigianato o tecnica. Infatti oltre che andare contro la verità della scienza e della filosofia, non si capirebbe l'insistenza della Chiesa nel difendere la « dignità » dell'arte sacra, pur non trattandosi di « dettare leggi di carattere estetico o tecnico » e nell'usare il termine in un senso ormai superato in sede culturale.

Non è nemmeno questione di far coincidere l'artisticità con la dignità, poiché tutto quello che serve al culto, anche un sermone, anche tutte le cerimonie, anche tutti gli oggetti sacri devono essere « degni », senza per questo dover essere necessariamente artistici.

D'altra parte non ogni bellezza è bellezza artistica e quindi non basta il dire genericamente che ciò che serve al culto deve essere bello o che la dignità consiste in una generica e non meglio identificata bellezza.

La Chiesa, infatti, accetta di celebrare la Messa nelle viscere di un sottomano o di una miniera, sulla vetta di un ghiacciaio o nella miserabile capanna di un morente o nello squallore di un campo di concentramento. Certamente, queste Messe — che pure non hanno nulla di artistico e che anzi limitano al minimo indispensabile anche le cerimonie e l'arredamento — più che belle sono meravigliose e non solo per la meraviglia dell'Atto in se stesso,

ma per la meraviglia delle circostanze di fede e di coraggio nelle quali vengono celebrate. Si può dire che in casi simili, la Chiesa allarga con magnificenza e munificenza divina il senso della parola «decoro», tanto da farlo pressochè coincidere con l'ardore cristiano di chi celebra o di chi assiste.

Ma altrettanto certamente non è questa la bellezza e la magnificenza che la Chiesa intende, quando parla di arte sacra.

Perché dunque si esige che l'arte sacra sia «vera arte»? (cfr. *Motu Proprio e Musicae sacrae*, cpv. 21).

Accanto a questo problema, se ne profila immediatamente un altro. E cioè: in quali delle cose destinate al culto e a che punto si presenta l'esigenza di un valore artistico?

La soluzione dei due problemi, così strettamente connessi, ci pare vada cercata in quel «decoro e ornamento» di cui parla tanto esplicitamente e insistentemente la *Musicae sacrae disciplina*, considerandolo però nel contesto di tutta la Enciclica.

Ci sono delle cose che sono essenziali al culto e altre che gli sono — per così dire — accidentali. Quando il culto possiede anche queste ultime, esso diviene *più splendido*. E poiché il culto è qualcosa che viene offerto a Dio, Signore sommo, esso deve essere splendido al massimo grado possibile.

Il valore artistico, come tale, è certamente una di queste cose accidentali che servono però allo splendore massimo. Il valore estetico è una «qualità». L'opera che possiede tale qualità, ha già una sua specifica efficienza in se stessa, indipendentemente dal fatto di possederla o meno (ed è — come s'è visto — la questione del linguaggio). Un canto popolare, p.e., anche se privo di valore estetico, anche se privo di quello stesso valore folkloristico che spesso può far entrare per una porta secondaria nel grande campo dell'arte, può essere in grado di dare fremiti di commozione religiosa a chi lo canta o lo ascolta. In questo momento, noi non consideriamo tale valore (cioè il suo valore funzionale), bensì quello strettamente artistico e diciamo che questo specifico aspetto, questa tipica qualità, per la sua stessa natura, dona splendore al culto.

Pertanto, alla domanda: «perché l'arte sacra deve essere anche vera arte, oltre che sacra?», rispondiamo: perché ciò che viene offerto a Dio deve avere il massimo splendore possibile e

il valore estetico contribuisce in una maniera tutta speciale a rendere splendida l'offerta che si fa a Dio, poiché esso di sua natura consiste nell'impronta di spiritualità che la materia — come materia — riceve; vale a dire, in forza del suo valore artistico, la materia — come materia — assurge allo splendore della spiritualità.

ESIGENZE DELLO SPLENDORE

Tuttavia, si tratta sempre di uno splendore inerente alla materia, mentre lo splendore del culto è qualcosa di più pieno.

Ecco quindi la necessità di approfondire ulteriormente il problema.

Lo splendore è un concetto che al concetto di luce aggiunge quello di intensità.

Splendido è dunque il culto quando non solo è chiaramente « culto », cioè « tributo di lode dell'uomo a Dio », ma quando lo è talmente da esaurire al massimo grado possibile l'intensità di tale tributo.

E' l'uomo che compie il tributo di lode; e lo compie, servendosi di atteggiamenti o di mezzi o di oggetti esteriori. Ma perché ci sia vero culto è necessaria una profonda rispondenza tra l'intensità esteriore e quella interiore, tra l'intensità del sensibile e l'intensità dello spirito che di questo sensibile si serve.

In altre parole, un culto esteriormente materialmente splendido non è sufficientemente culto se non vi corrisponde il tributo interiore (cfr. il fariseismo); un culto interiore intenso non necessariamente si manifesta splendidamente all'esterno.

Orbene, il culto è splendido nel senso pieno e massimo, quando lo splendore interiore corrisponde a quello esteriore e viceversa; quando cioè alla massima intensità interiore corrisponde tutta la possibile magnificenza esteriore.

Evidentemente, la Chiesa esige anzitutto l'intensità interiore e solo in seconda linea esige che tale intensità sia manifestata splendidamente. O, per essere più precisi, la Chiesa esige l'intensità interiore, manifestata il meglio possibile all'esterno.

Abbiamo visto che essa celebra con gioia i Santi Uffici nei luoghi e nelle circostanze più impervie. Ma non appena è possibile, essa vuole che tutto sia anche esteriormente splendido.

Non si tratta di compromessi o di doppia misura. Il culto è tanto più interamente splendido, quanto più rappresenta tutto l'uomo e tutte le sue possibilità. Un masso di carbone sporco di terriccio, accomodato con amore per sostenere due tavole non meglio ripulite che da un colpo di mano callosa e nera è quanto di meglio — dal punto di vista architettura — possono offrire i minatori, se il sacerdote scende tra loro a celebrare la Messa. Ma fuori della miniera, gli stessi minatori potrebbero offrire qualcosa di più. Più ancora può offrire un intero paese, più ancora una città, più ancora un intero popolo, più ancora la Chiesa intera.

Ecco dunque: l'arte rappresenta il grado supremo — dal punto di vista esteriore — di quanto l'uomo possa fare per rendere splendido il culto. E l'arte sacra è quello che la Chiesa, considerata nella sua complessità, può offrire di meglio sotto tale punto di vista.

Per questo, l'identica Chiesa che scende in miniera, esige la magnificenza delle cattedrali, delle cerimonie, delle musiche. L'esigenza dello splendore è rispettata nell'uno e nell'altro caso; ma è rapportata — per così dire — alle possibilità concrete.

Evidentemente, la gamma di queste possibilità è indefinita, come del resto è indefinita la gamma dello splendore.

Pertanto alla domanda: « in quali delle cose destinate al culto e a che punto si presenta l'esigenza del valore artistico? », possiamo cominciare a rispondere in questo modo: teoricamente, in ogni cosa capace di assurgere a tale valore e sempre, poiché l'esigenza è quella di offrire a Dio il massimo e il più completo, e poiché è sempre la Chiesa quella che offre il tributo di lode (si tratta qui infatti del culto pubblico) anche nella più sperduta capanna missionaria; praticamente, invece, il punto d'inserzione del valore artistico è determinato dalle possibilità concrete, tenendo presente che tale valore è l'apice dello splendore della materia e che quindi suppone che ci sia un'intensità interiore e spirituale, suppone che il sensibile la manifesti, suppone che la materia come linguaggio compia già la sua funzione.

Quindi, come c'è una gamma di splendori possibili, c'è anche una gerarchia tra i vari gradi e tipi di splendore. E non si deve dimenticare che la finalità dell'arte sacra non è solo di giovare « alla celebrazione sempre più splendida del culto », ma anche di

«promuovere più efficacemente la vita spirituale dei fedeli», il che è assai più legato al fattore linguaggio che al fattore bellezza estetica.

RAPPORTI TRA ARTE SACRA E DIGNITA'

Il problema invece si pone in termini diversi, quando — ed è il punto di vista della «*Musicae sacrae disciplina*» — si considera l'arte sacra nella sua realtà concreta e complessiva, senza specificare ulteriormente i due aspetti. In questo caso, si parte già dall'ipotesi che si tratti di opere d'arte e quindi il grande principio che va invocato è quello della dignità. E cioè: se è opera d'arte sacra, deve avere la dignità di opera d'arte (quindi avere un vero valore artistico) e di opera d'arte che serve al culto (e quindi avere un vero valore funzionale, sia ai fini dello splendore, sia ai fini dell'edificazione spirituale).

Evidentemente, l'aspetto funzionale è quello che interessa soprattutto alla Chiesa, come si capisce facilmente dal primo capoverso dell'Enciclica stessa: «*L'ordinamento della musica sacra ci è stato sempre sommamente a cuore... affinché questa nobilissima e pura arte giovi alla celebrazione sempre più splendida del culto e a promuovere efficacemente la vita spirituale dei fedeli*».

Ma poiché questa funzionalità, oltre che al fattore linguistico, è o può essere legata anche al fattore estetico, è chiaro che la Chiesa si interessi anche di questo; non già — come s'è già rilevato e come l'Enciclica afferma esplicitamente — perché si «tratti di dettare leggi di carattere estetico o tecnico», bensì perché l'arte «venga difesa da tutto ciò che potrebbe menomarne la dignità».

E' quindi possibile — e, in certi casi, doveroso — stabilire un rapporto tra artisticità e dignità dell'arte sacra.

Tale rapporto non è assoluto. Esso infatti si può stabilire solo o nell'ipotesi che si tratti già di opera d'arte oppure quando si fa questione del «massimo splendore possibile».

Tuttavia, una volta premessa la non-assolutezza di tale rapporto, se ne deve ammettere anche l'intimità e la diretta connessione e la imprescindibilità (relativa, non assoluta!).

Infatti una cosa è «degnà», quando ha la dovuta perfezione del proprio essere; e un'opera d'arte sacra è «perfetta» come opera d'arte sacra e quindi è «degnà» come tale, quando è vera-

mente opera d'arte e insieme opera sacra. E' la semplice applicazione del principio del fine ultimo, tanto mirabilmente sviluppato nell'Enciclica.

Nonostante le apparenze teoretiche, queste considerazioni sono di grande importanza dal punto di vista pratico. E' infatti in base ad esse che si giustificano i rozzi canti popolari e insieme si può puntare il dito accusatore contro certe troppo imperfette esecuzioni così dette solenni; che si capisce come la Chiesa esulti di un'ufficiatura fatta nel ventre d'un sottomarino ingombro di cavi e d'ordigni profani e si trovi a disagio in certe chiese piene di marmi e di luci, ma prive del *dovuto* buon gusto.

Il termine di paragone in tutti questi casi non è la qualità artistica dell'opera, bensì la sua dignità. E' degno il rozzo canto popolare o il ventre del sottomarino quando ciò che esso riflette è il massimo splendore che si poteva offrire; è non-degna l'imperfetta esecuzione solenne o la grande chiesa brillante, perché vi è assente l'artisticità dovuta a un'opera che — nell'ipotesi — si presenta come opera d'arte e quindi non vi è offerto il massimo splendore possibile.

Come si vede, il discorso fatto da Pio XII nella « *Musicae sacrae disciplina* » a proposito di arte sacra e da lui impostato sul concetto di dignità, anziché su quello di artisticità o di funzionalità, è il discorso più alto e insieme più pratico e illuminante che si potesse fare.

Viene così tolta ogni possibilità di equivoco e si enunciano dei principî che valgono non solo per certe particolari manifestazioni, bensì per ogni grado del servizio liturgico, dal più basso e semplice al più elevato e complesso.

Ed è in questa universalità di applicazioni che si può constatare l'altissimo valore — anche da un punto di vista puramente scientifico — del secondo capitolo della « *Musicae sacrae disciplina* ».

DIGNITA' E RESPONSABILITA' DELL'ARTISTA CRISTIANO

Card. CELSO COSTANTINI

Cancelliere di Santa Romana Chiesa

DIGNITA' DELL'ARTISTA

Giacobbe, andando verso la Mesopotamia, riposò una notte all'aperto; e vide in sogno una scala appoggiata alla terra, che con la cima toccava il cielo. Gli angeli di Dio salivano e discendevano per essa. Sopra di quella stava il Signore... Svegliatosi, Giacobbe disse: « Quanto venerabile è questo luogo! Questo è il tempio di Dio e questa è la porta del cielo... (Gen. 28-10, 18).

Gli artisti cristiani somigliano al Pellegrino biblico. Nel sogno, cioè nella fantasia commossa dal sentimento dell'arte, vedono una mistica scala, che congiunge la terra al cielo, ed è popolata dalle immagini delle loro invenzioni artistiche.

Il S. Padre l'8 aprile del 1952 ha detto bellamente agli artisti della Quadriennale romana rilevando: « Una certa intrinseca "affinità" dell'arte con la religione, che fa gli artisti in qualche modo interpreti delle infinite perfezioni di Dio, e particolarmente della sua bellezza ed armonia. La funzione di ogni arte sta infatti nell'infrangere il recinto angusto e angoscioso del finito in cui l'uomo è immerso, finché vive quaggiù, e nell'aprire come una finestra al suo spirito anelante verso l'infinito ».

Il papa Adriano I, scrivendo all'Imperatore Carlo Magno nel 787, definì mirabilmente l'arte sacra con queste parole: *In veritate et manifeste imagines sunt visibilia invisibilium*: le immagini sono veramente e manifestamente l'espressione visibile delle cose invisibili, cioè l'espressione sincera del pensiero religioso.

Perciò l'artista, offrendo i doni della sua Musa alla celebra-

zione della santa liturgia, si riveste di una alta dignità, che ha qualcosa della dignità sacerdotale; perché egli, con l'arte, aiuta e adorna il mistero pastorale.

Con l'architettura prepara il luogo per le sacre funzioni e crea fin dappprincipio una nuova forma del tempio. I templi pagani contenevano la cella per l'idolo, ma il popolo non vi era ammesso. Invece le basiliche dell'arte trionfale costantiniana adunano il popolo (ecclesia) intorno all'altare.

Con la pittura l'artista commenta, spiega, completa la catechesi orale del sacerdote. S. Gregorio Magno scrisse nel 600 al Vescovo di Marsiglia, rimproverandolo perché aveva permesso che fossero infrante alcune sacre immagini: « La pittura insegna all'illetterati ciò che la scrittura insegna ai letterati ». Con la scultura e le arti minori l'artista prepara le statue e l'arredamento delle chiese.

Ma la musica sacra ha una parte anche più grande, direi più intima e più sacra che le arti figurative perché — dice il Papa nell'« *Enciclica sulla disciplina della musica sacra* » — « essa è più vicina al culto divino che le altre arti belle, come l'architettura, la pittura e la scultura; queste cercano di preparare una degna sede ai riti divini, quella invece occupa un posto di primaria importanza nello svolgimento stesso delle cerimonie e dei riti sacri. Per questo la Chiesa deve con ogni diligenza provvedere a rimuovere dalla musica sacra, appunto perché questa è l'ancella della sacra liturgia, tutto ciò che disdice al culto divino o impedisce ai fedeli di innalzare la mente a Dio ».

Io ricordo ancora una fiera lettera che il maestro Tebaldini mi inviò da Loreto, esaltando la riforma promossa da S. Pio X e deprecando la musica *funiculì funiculà*, che era entrata nelle chiese. Mi rammentava che in certi paesi alla fine della messa si usavano eseguire delle marce o pezzi di musica così vivaci che la gente usciva di chiesa con un contenuto movimento di danza.

La musica veramente disciplinata dal senso religioso e specialmente il canto gregoriano esaltano il sentimento dei fedeli, danno slancio alle loro preghiere, commuovono la fantasia dei fedeli, descrivendo quella mistica scala che congiunge la terra al cielo e sulla cui cima lampeggia l'immagine di Dio.

Quanto sia augusta la dignità dell'arte applicata al culto apparisce chiaramente fin dall'Antico Testamento. Dio impartisce a

Mosè precise istruzioni per la fabbrica dell'Arca Santa e per le vesti sacerdotali. E Davide ci incanta, ci trascina in un sacro entusiasmo con la divina poesia dei salmi, con la musica e il ritmo della danza. Tutti i salmi rinnovano l'invito a lodare Iddio con inni e con tutti gli strumenti del canto e della musica.

Tutta questa liturgia artistica e musicale ha confortato l'esordio della Chiesa cattolica, come il canto di una madre rallegra l'infanzia dei figlioli.

Il culto cattolico ha sviluppato e portato allo splendore di una stagione solare le luci del tramonto della liturgia ebraica.

Concluderemo questi accenni sulla dignità dell'arte in genere e della musica sacra in specie, riportando il pensiero che il Santo Padre Pio XII ha mirabilmente tracciato nell'Enciclica « *Mediator Dei* » del 29 novembre 1947. « E' necessario che lo spirito della sacra liturgia e i suoi precetti influiscano beneficamente su di essi, per evitare che vi si introduca alcunché di inetto o di indegno del decoro della casa di Dio, o che sia a detrimento delle sacre funzioni e contrario alla sana pietà... ». « In tutte le cose della Liturgia devono splendere soprattutto questi tre ornamenti, dei quali parla il nostro Predecessore Pio X: la santità, cioè che aborre da ogni influenza profana; la nobiltà delle immagini e delle forme alla quale serve ogni arte genuina e migliore; l'universalità, infine, la quale — conservando i legittimi costumi e le legittime consuetudini regionali — esprime la cattolica unità della Chiesa ».

RESPONSABILITA' DELL'ARTISTA

Il S. P. Pio XII ha queste gravi parole nell'Enciclica sulla Musica sacra: « L'artista senza fede o lontano da Dio con il suo animo e con la sua condotta, in nessuna maniera deve occuparsi di arte religiosa; egli, infatti, non possiede quell'occhio interiore che gli permette di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e dal suo culto. Né si può sperare che le sue opere prive di afflato religioso — anche se rivelano la perizia ed una certa abilità esteriore dell'autore — possano mai ispirare quella fede e quella pietà che si addicono alla maestà della casa di Dio; e quindi non saranno mai degne di essere ammesse nel tempio dalla Chiesa, che è la custode e l'arbitra della vita religiosa ».

I grandi artisti, che in tutti i secoli hanno glorificato l'arte e

la religione, sentirono profondamente il fascino della fede. Questa era una fiamma che illuminava il loro spirito, perché, come dice Michelangelo, l'arte è prima nel cervello e poi nelle mani. Talvolta questi artisti erano peccatori, e anche grandi peccatori, come Cellini; ma erano uomini di profonda fede. Cellini, dopo la felice fusione del Perseo, partì in pio pellegrinaggio, cantando i salmi e recitando orazioni lungo il cammino.

Giova ricordare come un esempio particolarmente significativo Lando di Pietro, orafo senese, che nel 1340 scolpì un crocefisso, e nell'interno della testa pose una pergamena con una commovente preghiera. Pensava che, anche morto, la sua voce supplicevole rimaneva sempre viva.

Le corporazioni delle arti belle del Medioevo e del Rinascimento avevano uno scopo di assistenza reciproca, ma erano rette da una disciplina in cui aveva una gran parte la religione. Basti ricordare la Corporazione di S. Luca a Firenze, in cui figurano i più bei nomi degli artisti del Rinascimento, Verocchio, Leonardo, Botticelli, Della Robbia, ecc.

Dopo la grande guerra del 1915-1918 io incontrai il pittore Sartorio, che mi fece questa confidenza: « Sono stato salvato dalla prigionia per opera del S. P. Benedetto XV. Penso di dipingere e di offrirgli un Crocefisso: le pene che ho sofferto mi suggeriscono questo tema tremendo. Ma mi manca una cosa: la fede... Sento che non basta il mestiere e la simpatia per la bellezza plastica del soggetto... ». Sartorio non fece il Crocefisso, ma morì da cristiano.

Nel 1932 io battezzai il pittore cinese Chen-Suan-Tu. Egli mi disse dopo il battesimo: « Finora, quando dipingevo qualche soggetto cristiano, sentivo un certo disagio: mi pareva di essere uno straniero in casa d'altri. Oggidì mi sento figlio della Chiesa ed entro in colloquio con i soggetti delle mie pitture. Prego e dipingo; e i Santi mi rispondono. Ho la gioia della sincerità, che mi dà un nuovo vigore ».

Così tutti gli artisti cristiani devono stabilire un dialogo con il regno del soprannaturale, e in tal modo le loro opere vibreranno di quell'*afflato religioso*, che — secondo il pensiero del Santo Padre — è la primordiale condizione della riuscita d'un'opera d'arte sacra.

FUNZIONE APOSTOLICA DELL'ARTISTA SACRO

Mons. CARLO ROSSI
Vescovo di Biella

Le molteplici e gravi questioni che si riferiscono all'arte sacra, più vive che mai in questi nostri tempi, formano oggetto di discussioni dibattutissime e conseguentemente di dissensi assai profondi. Da una parte, l'attaccamento eccessivo e quasi esclusivo alle forme tradizionali tiene alcuni in sospettosa diffidenza e in posizione di pregiudiziale condanna verso tutto ciò che è nuovo, quasi che, almeno per l'arte sacra, si dovesse ripudiare ogni espressione artistica che si scosti dai canoni consueti. D'altra parte, e cioè da parte di molti artisti moderni, la ricerca delle espressioni nuove sembra generare la paura di concedere qualche cosa alle forme tradizionali e far dimenticare un po' troppo l'esigenza a cui l'opera d'arte non può sottrarsi, di essere una espressione *intelligibile* dell'animo dell'artista; e soprattutto l'esigenza propria dell'arte sacra, di essere espressione *religiosa* di un concetto *religioso*, per potere in qualche modo servire al culto.

Non pochi artisti del nostro tempo, che vogliono fare dell'arte sacra, appaiono molto restii ad entrare in questo concetto, credendosi in diritto di non accettare restrizione alcuna e di conservare la piena libertà di tradurre in forma sensibile quello che sentono e come lo sentono, anche se queste loro espressioni dovessero cadere in un astrattismo stravagante o in un ermetismo incomprensibile.

Il S. Padre, a cui nulla sfugge dei problemi contemporanei, e a tutte le questioni di interesse vitale per gli individui e per la vita sociale rivolge la sua attenzione piena di squisita sensibilità,

ha ripetutamente indicato principi e norme in questo delicato argomento.

Non è compito mio commentare quanto già in proposito è insegnato nell'Enciclica *Mediator Dei* del 20 novembre 1947; ai fini però dell'argomento assunto credo di dover rilevare una frase, dove il Papa, affermando la necessità di lasciar libero campo anche all'arte moderna, «se serve con la dovuta riverenza e il dovuto onore ai sacri riti», pone però come condizione, che l'artista «tenga conto delle esigenze della comunità cristiana piuttosto che del giudizio e del gusto personale».

Queste parole, mentre mettono in guardia l'artista, almeno per le opere di chiesa, contro il principio di una incontrollata espressione, assolutamente libera, delle propria visione e del proprio modo di sentire, lo richiamano al concetto, che il valore spirituale della sua opera necessariamente si proietta fuori della sua persona, per raggiungere la comunità cristiana. Il tempio è la casa della famiglia di Dio, e quello che vi è ammesso non è perché l'artista faccia conoscere a suo modo quello che pensa o che sente, ma perché concorra con l'opera sua a creare l'ambiente in cui i fedeli siano più facilmente e più efficacemente messi a contatto col pensiero e col modo di sentire della Chiesa e siano aiutati ad assorbirne i valori.

Non appartiene a me discutere se e quali confini di finalità possano imporsi all'opera dell'artista; però è chiaro che il tempio non può essere considerato alla stregua di una galleria d'arte o di un museo, ove le più svariate espressioni artistiche possono essere accolte senza pregiudiziali criteri di specifiche finalità; non si può prescindere dalla funzione del tempio, dalla sua essenziale ragione, che è di raccogliere i fedeli per il culto di Dio e per la santificazione delle anime. Tutto ciò che non è in armonia con questa finalità e non vi reca in qualche misura un contributo, non fosse altro che come elemento armonico di ambientazione spirituale, potrà anche essere artistico, ma non risponde alla ragione dell'arte sacra.

A questi pensieri conduce logicamente la preziosa Enciclica *Musicae sacrae disciplina* del 25 dicembre 1955, la quale, se specificamente tratta della musica sacra, illustrandone con profondità e chiarezza i più importanti e più attuali problemi, assume però una portata che oltrepassa i limiti musicali, per riflettersi su tutto

il campo dell'arte. E' impressionante la maniera esplicita e autorevole con cui il S. Padre, svolgendo il pensiero già espresso nella Enciclica *Mediator Dei*, prende decisa posizione circa i requisiti dell'arte sacra, e sottolinea un aspetto dell'opera dell'artista, che finora era stata forse poco considerata: l'apostolato dell'arte.

Non solo alla musica, ma a tutte le forme dell'arte vanno riferite le parole dell'Enciclica. « A nessuno recherà certo meraviglia il fatto che la Chiesa tanto si interessi della musica sacra. Non si tratta infatti di dettare leggi di carattere estetico o tecnico nei riguardi della nobile disciplina della musica; è intenzione della Chiesa invece, che questa venga difesa da tutto ciò che potrebbe menomarne la dignità, essendo essa chiamata a prestare servizio in un campo di così grande importanza, quale è quello del culto divino. In ciò la musica sacra non obbedisce a leggi diverse da quelle che regolano ogni forma di arte religiosa... ».

E con una felice progressione di pensiero si giunge al concetto dell'apostolato sacro dell'arte.

Partendo dalla deplorazione della grave offesa fatta alla pietà cristiana con la introduzione nel tempio di opere prive di qualsiasi ispirazione religiosa, col pretesto che assolutamente libera deve essere l'ispirazione artistica, il S. Padre avverte che non si può prescindere dalla considerazione che l'artista è persona umana e in qualsiasi azione di cui è umanamente responsabile deve sottostare alla legge che ordina l'uomo al proprio fine; e cioè anche l'artista deve tener conto di quei canoni spirituali e morali che sono antecedenti a qualsiasi canone artistico, e sono essenziali, perché investono la natura dell'uomo come tale.

Posto dunque il principio che anche le opere artistiche devono essere giudicate in base alla loro conformità col fine ultimo dell'uomo, l'Enciclica osserva che « l'arte è da annoverarsi tra le più nobili manifestazioni dell'ingegno umano, perché riguarda il modo di esprimere con opere umane l'infinita bellezza di Dio, di cui essa è quasi un riverbero ».

Ecco un primo concetto della funzione apostolica dell'artista; la cui opera, se è degna e conforme al fine supremo, diventa in qualche modo rivelatrice della bellezza e perfezione divina. E' certo uno stimolo ad altissime ispirazioni questo considerare l'opera d'arte come riverbero dello splendore divino.

Ma se dall'arte in genere passiamo all'arte sacra e religiosa,

più vincolata a Dio (come dice l'Enciclica) e diretta a promuovere la sua lode e la sua gloria, la funzione di apostolato appare più chiara, e nella responsabilità dell'artista diventa più impegnativa. In questo campo infatti l'artista deve pensare che la sua opera è servizio alla più nobile Idea; nella potenza della sua arte egli possiede il mezzo per influire sulle anime, per impressionare la loro sensibilità, e per portare attraverso alle impressioni della vista e dell'udito, un valido contributo alla creazione dell'ambiente sacro, dove il cristiano sia messo a contatto con Dio, senta i divini misteri e ne resti efficacemente penetrato.

Avverte il Papa, che per trasfondere nell'espressione artistica il calore della fede e la vibrazione del senso cristiano occorre un artista cristiano; se non è tale, non è in grado né di sentire né di eseguire una così alta e spirituale missione. Solo l'artista veramente cristiano comprende la nobiltà di mettere le sue doti al servizio della Religione e di esprimere con l'arte la sua fede e la sua pietà.

Una grande parola dice il Papa a questo proposito: « Questo sacro esercizio dell'arte costituirà per lui (artista) un atto di culto e di religione, e stimolerà grandemente il popolo a professare la fede e a coltivare la pietà ».

E' segnata così una doppia forma di apostolato dell'artista sacro: l'esempio di una fede che si afferma, l'azione di sentimenti religiosi che si suscitano nelle anime.

« Tali artisti — continua l'Enciclica — sono stati e saranno sempre tenuti in onore dalla Chiesa; essa aprirà loro le porte dei templi; poichè si compiace del notevole contributo che essi, con la loro arte e con la loro operosità, danno per un più efficace svolgimento del suo ministero apostolico ».

• • •

Tutte le arti sono chiamate a rendere questo nobile servizio alla Fede, alla Religione, alla Chiesa; tutte, per il fatto che hanno un forte potere di influenza sulle anime, attraverso alle impressioni sensitive, sono interessate a questa funzione apostolica: attrarre, illuminare, convincere, commuovere, elevare.

Però il S. Padre si compiace di rilevare il titolo tutto speciale che come potenza emotiva ha la musica, a cui nel confronto con

le altre arti spetta un compito di più notevole efficacia. Forse le altre arti possono avere maggiore imponenza, magari maggiore importanza come elementi stabili, per il contorno del culto, cioè per la formazione dell'ambiente sacro in cui il culto si svolge. La musica sacra però, come osserva il Papa, entra dentro allo svolgimento del rito, ne fa parte, accompagna l'azione come elemento vivo, e, se ci riferiamo al canto sacro, costituisce la forma più vibrante e più solenne con cui il testo liturgico viene espresso e con cui viene formulata la preghiera.

Le altre arti offrono l'elemento statico; la musica sacra offre alla liturgia l'elemento dinamico; le altre arti sono *ambiente*; la musica è *azione*.

L'Enciclica compendia in tre idee questa « azione » della musica sacra, osservando che essa: a) « apporta decoro e ornamento alle voci con cui sacerdote e popolo lodano Dio », perché conferisce solennità e vibrazione alla preghiera; b) « eleva per sua intrinseca virtù i cuori a Dio », perché indubbiamente può commuovere e condurre le anime a un più sentito contatto con le cose divine; c) « rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana », perché nel canto insieme con la fusione delle voci si effettua la fusione dei sentimenti, l'unione delle anime; si afferma e si percepisce il senso della comunità. Non sono più solo i singoli che pregano, è la famiglia di Dio che canta, dando vibrazione alla fede comune, dando espressione alle comuni speranze, accendendo il senso della fraternità cristiana.

Ogni musicista sacro, che comprenda la sua missione e si sforzi con umile e fervoroso zelo di eseguirla fedelmente, dovrà rileggere con profonda gioia le seguenti parole dell'Enciclica: « Per opera della musica sacra viene accresciuto l'onore che la Chiesa porge a Dio in unione con Cristo suo Capo; e viene altresì aumentato il frutto che i fedeli, stimolati dai sacri concerti, percepiscono dalla sacra liturgia e sogliono manifestare con una condotta di vita degnamente cristiana ».

Oltre alla musica sacra intesa in senso stretto, cioè quella che è diretta al servizio liturgico ed è considerata come elemento espressivo della stessa liturgia, l'Enciclica parla assai diffusamente di quella musica religiosa che, pur restando fuori dell'ambito litur-

gico, ha un contenuto, una forma e una finalità religiosa ed è molto importante ai fini pastorali e apostolici. Mi sembra che questa sia una parte veramente nuova nell'ammaestramento ufficiale della Chiesa.

Il S. Padre mette in rilievo il valore e l'efficacia che la musica religiosa può avere nelle varie circostanze e celebrazioni extraliturgiche, come nelle processioni di devozione, nei congressi, nei pellegrinaggi, nei convegni di attività cristiane, e nell'insegnamento catechistico; parla dei canti che « possono egregiamente giovare ad attirare salutarmente il popolo cristiano, ad ammaestrarlo, a formarlo a sincera pietà... Saranno utili in special modo quando si tratta di istruire nella verità cattolica i fanciulli e le fanciulle, come pure nelle associazioni giovanili e nelle adunanze dei pii sodalizi, come l'esperienza spesso chiaramente dimostra ».

Non possiamo dimenticare quanto abbia contribuito alla diffusione del protestantesimo l'uso dei canti corali di cui fin dall'inizio si servirono Lutero e gli altri « riformatori »; e come si continui tuttora la tradizione dei canti religiosi nei « servizi » del culto protestante.

Ma non abbiamo bisogno di ricorrere al metodo e alla tradizione protestante: sappiamo il contributo dato alla evangelizzazione dell'Inghilterra dal canto dei monaci inviati nell'Isola da S. Gregorio Magno. Pensiamo alla magnifica fioritura delle *Laudi*, che dalle iniziali forme del sec. XIII al pieno sviluppo artistico dei secoli XV e XVI costituirono elemento interessante di vita, di attrazione, di affermazione religiosa nelle confraternite, nelle compagnie dei Laudesi, dei Disciplinati, dei Battuti o Flagellati, particolarmente in Umbria e in Toscana. Qualche cosa di simile avvenne in Francia con i canti lirici spirituali della Provenza, e in Germania col *geistliches Lied*. Sono tutte onde fresche di canto religioso popolare che celebra i divini Misteri, gli splendori della fede, le storie della Passione, e vibra dell'umanità dei penitenti che fanno echeggiare per le contrade l'inno della Croce.

Forme d'arte e di apostolato, che valorizzate nel sec. XVI in Roma, particolarmente per opera della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri, si inserirono nel quadro storico della Controriforma e diedero al patrimonio musicale d'Italia veri tesori d'arte, aprendo la via ai grandi Oratorii sacri del Seicento.

Si sa bene quale uso abbia fatto del canto religioso popolare

ai fini apostolici S. Alfonso; e in tempi più vicini, S. Giovanni Bosco e in generale tutti gli educatori.

Questa tradizione riceve dall'attuale Enciclica una preziosa conferma e un autorevole riconoscimento, nell'affermazione di un valore spesso anche artistico, ma soprattutto apostolico e pastorale.

Ai cultori della musica religiosa sarà perciò sempre di grande conforto, ma anche di richiamo e di monito a sentire l'importanza del loro contributo e ad assicurare alla musica e ai canti religiosi quella dignità artistica e quella serietà di contenuto e di espressione, che sono requisiti della loro funzione apostolica, il rivedere e meditare le seguenti parole dell'Enciclica:

«Pertanto quando esaltiamo i pregi molteplici della musica sacra e la sua efficacia nei riguardi dell'apostolato, facciamo cosa che può tornare di sommo gaudio e conforto a tutti coloro che in qualsiasi maniera si sono dedicati a coltivarla e promuoverla. Infatti quanti o compongono musica secondo il proprio talento artistico o la dirigono o la eseguono... senza dubbio esercitano un vero e proprio apostolato, anche se in modo vario e diverso, e riceveranno perciò in abbondanza da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli apostoli, nella misura con cui ognuno avrà fedelmente adempiuto il suo ufficio. Essi perciò stimino grandemente questa loro missione, in virtù della quale non sono solamente artisti e maestri d'arte, ma anche ministri di Cristo Signore e collaboratori nell'apostolato, e si sforzino di dimostrare con la condotta della vita la dignità del loro ufficio».

VARI ASPETTI DELLA MUSICA SACRA

(CAPOVERSI 18-35)

IV

- pag. 285 FUNZIONE UNIVERSALE DELLA MUSICA SACRA
Card. ADEODATO GIOVANNI PIAZZA, Segretario della
S. Congregazione Concistoriale
- 291 UNITA' E UNIVERSALITA' DELLA CHIESA NEL CANTO
GREGORIANO
Mons. CESARIO D'AMATO, Abate-Vescovo di S. Paolo
- 297 VALEUR SPIRITUELLE ET ARTISTIQUE DU CHANT
GREGORIENNE
Prof. AUGUSTE LE GUENNANT
- 306 LA MESSA CANTATA CON CANTI IN LINGUA TEDESCA
Dr. FERDINAND HABERL
- 325 CATECHESI DELLA MUSICA SACRA
Mons. CESARIO D'AMATO, Abate-Vescovo di S. Paolo
- 329 ESERCIZIO DELLA MUSICA SACRA COME APOSTOLATO
Mons. ANTONIO MISTRORIGO, Vescovo di Troia
- 336 CANTO AMBROSIANO, GALLICANO, MOZARABICO
Mons. ERNESTO MONETA CAGLIO
- 343 INFLUSSO DEL CANTO LITURGICO ORIENTALE SU
QUELLO DELLA CHIESA OCCIDENTALE
Dr. OLIVER STRUNK
- 349 LA MUSICA SACRA NEI RITI ORIENTALI
Prof. P. BARTOLOMEO DI SALVO
- 357 LA MODERNA COMPOSIZIONE MUSICALE SACRA
M° ETTORE DESDERI
- 365 L'ORGANO E' PARTICOLARMENTE ADATTO AI CANTI
SACRI E AI SACRI RITI
D. CORRADO MORETTI
- 370 L'USO DEGLI STRUMENTI IN CHIESA
Prof. D. ALESSANDRO DE BONIS
- 377 IL CANTO POPOLARE
Mons. FIORENZO ROMITA
- 388 LA PREGHIERA DEI SALMI
J. GELINEAU S.J.
- 394 LA MUSICA SACRA NEI PAESI DI MISSIONE
Prof. ANDREA SEUMOIS

FUNZIONE UNIVERSALE DELLA MUSICA SACRA

Card. ADEODATO GIOVANNI PIAZZA

Segretario della S. Congregazione Concistoriale

L'armoniosa Lettera Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* » — prezioso dono natalizio del vigilante Magistero e del senso squisito di pietà e di arte di S. S. Pio XII — viene a collocarsi degnamente a seguito del celebre Motu-proprio « *Inter pastoralis officii* » di San Pio X (22 novembre 1903), della sapiente Costituzione Apostolica « *Divini cultus sanctitatem* » dell'immortale Pio XI (20 dicembre 1928), e della Lettera Enciclica « *Mediator Dei* » di Pio XII felicemente Regnante (20 novembre 1947). Da tutti questi documenti Pontifici il Santo Padre riassume nella recente Lettera Enciclica i motivi dominanti in ordine al tema prescelto della Musica Sacra, allargandoli e integrandoli in un felice coronamento, quasi sinfonia trionfale.

Torna gradito rilevare fin dall'inizio l'affermazione di S. S.: « L'ordinamento della Musica sacra Ci è stato sempre a cuore ». Di fatto, ne aveva già date le prove nell'altra magistrale Enciclica sulla Liturgia sacra, in cui aveva trattato della funzione della Musica sacra nella celebrazione solenne dei divini Misteri, soprattutto del canto gregoriano e del canto popolare. Ora Pio XII riprende il tema a Lui caro per « una ordinata trattazione e insieme per illustrare con una certa ampiezza molte questioni sorte e discusse in questi ultimi tempi, affinché questa nobile e ragguardevole arte — ecco lo scopo del provvidenziale documento! — giovi sempre più allo splendore del culto divino e a promuovere più efficacemente una più intensa vita spirituale dei fedeli ».

L'altezza e vastità di tale scopo determinò la forma stessa del documento, che è tra le forme più solenni del Magistero papale.

Il *Motu-Proprio* di San Pio X — per definizione del medesimo Pontefice — aveva dato « il codice giuridico della Musica sacra ». Questa Enciclica, confermando le sagge norme di quel codice, le ha in certo modo incarnate in una trattazione dottrinale completa ed esauriente per tutti i tempi e per tutti i luoghi del culto cattolico. E in ciò appunto consiste il vantaggio ch'essa ha sui documenti precedenti: mette in particolare rilievo la funzione universale della Musica sacra in una visione propriamente cattolica.

In verità, tale carattere di « universalità funzionale » deriva alla musica dalla sua stessa natura di « ancella della sacra Liturgia », « la più vicina al culto che le altre arti belle » (Enciclica). Tra musica e Liturgia esiste un vincolo indissolubile che porta di conseguenza la partecipazione a doti e caratteri comuni.

Già il *Motu-Proprio* di S. Pio X, aveva rilevato tali caratteri. Pio XII li aveva illustrati nella *Mediator Dei*: « In tutte le cose della Liturgia, danno splendore soprattutto tre ornamenti, dei quali parla il Nostro predecessore Pio X: la *santità*, cioè, che aborre da ogni influenza profana; la *nobiltà* delle immagini e delle forme alla quale serve ogni arte genuina e migliore; l'*universalità*, infine, la quale, conservando i legittimi costumi e le legittime consuetudini regionali, esprime la cattolica unità della Chiesa ».

Riprendendo questi concetti nella presente Lettera Enciclica, Pio XII li applica alla Musica sacra: essa « deve possedere le qualità proprie della Liturgia, in primo luogo la *santità* e la *bontà* della forma; onde di per sè si raggiunge un'altra caratteristica, la *universalità* ».

È appunto su quest'ultima che ora ci vogliamo soffermare.

• • •

Il primo posto nell'universalità funzionale della musica sacra è riservato certamente al *Canto Gregoriano*. La *Mediator Dei* aveva asserito: « la Chiesa Romana considera il canto gregoriano come cosa sua, perchè ricevuto da antica tradizione e custodito nel corso dei secoli sotto la sua premurosa tutela, e che essa propone ai fedeli come cosa anche loro propria ». La *Musicae sacrae* conferma questo titolo di proprietà chiamandolo « patrimonio della Chiesa », e soggiunge: « Conservare con cura questo prezioso tesoro del canto gregoriano e farne ampiamente partecipe il popolo spetta

a tutti coloro, ai quali Gesù Cristo affidò di custodire e dispensare le ricchezze della Chiesa ».

Il Santo Padre rileva una tale preminenza di funzionalità universale considerando gli stretti rapporti che il canto gregoriano ha con la Liturgia: « Questo canto — afferma — per la intima aderenza delle melodie con le parole del sacro testo, non solo vi si addice pienamente; ma sembra quasi interpretarne la forza e l'efficacia, istillando dolcezza nell'animo di chi ascolta, e ciò con mezzi musicali semplici e facili, ma pervasi da così sublime e santa arte, da suscitare in tutti sentimenti di sincera ammirazione e da divenire per gli stessi intenditori e maestri di musica sacra fonte inesauribile di nuove melodie ». Pertanto, « se in tutte le chiese del mondo risonerà incorrotto ed integro il canto gregoriano, esso pure, come la liturgia romana, avrà la nota di universalità, in modo che i fedeli in qualunque parte del mondo sentano come familiari e quasi di casa propria quelle melodie, sperimentando così con spirituale conforto *la mirabile unità della Chiesa* ».

Il canto gregoriano è, dunque, la voce giubilante della Chiesa Cattolica in ogni parte del mondo; è uno strumento d'espressione della sua universalità.

Si comprende quindi perchè il Santo Padre insista presso gli Ordinari e i sacri Pastori, anche là dove furono fatte delle concessioni, affinché « curino attentamente che i fedeli fin dall'infanzia imparino le melodie gregoriane più facili e più in uso e se ne sappiano valere nei sacri riti liturgici, di modo che anche in ciò sempre più risplenda l'unità e *la universalità della Chiesa* ». E si comprende anche come sia « questo uno dei motivi principali per cui la Chiesa mostra così vivo desiderio che il canto gregoriano sia intimamente legato con le parole latine della sacra Liturgia ».

Tuttavia — come fu giustamente osservato (*Enciclopedia Ecclesiastica*, ed. Vallardi-Marietti, v. I, p. 588) — « la Liturgia cristiana è nata col canto. Liturgia e canto hanno una storia intimamente collegata: alle diverse liturgie corrispondono diverse forme di canto sacro ». Nello stesso « gruppo delle liturgie latine si distinguono il canto gregoriano, il canto ambrosiano (Milano), il canto mozarabico (Toledo), il canto gallicano (Lione). Anche le liturgie orientali hanno varie forme proprie di canto ». Ciò significa che se il canto gregoriano ha la preminenza nell'universalità funzionale della musica sacra, non ne esaurisce tutta la ricchezza. E infatti,

nella stessa presente Enciclica, il Santo Padre continua: « È ovvio che quanto abbiamo qui esposto brevemente circa il canto gregoriano riguarda soprattutto il rito latino romano della Chiesa; ma può rispettivamente applicarsi ai *canti liturgici di altri riti*, sia dell'Occidente, come l'ambrosiano, il gallicano, il mozarabico, sia ai vari riti orientali... Tutti questi riti, mentre dimostrano la mirabile ricchezza della Chiesa nell'azione liturgica e nelle formule di preghiera, d'altra parte per i diversi canti liturgici conservano tesori preziosi, che occorre custodire ed impedirne non solo la scomparsa, ma altresì ogni attenuazione e depravazione ».

Queste considerazioni dimostrano ancora una volta come il carattere di funzionalità universale del canto gregoriano (e analogamente dei canti tipici degli altri Riti) sia strettamente legato alla Liturgia. La molteplicità dei riti non è una frattura nell'universalità della Chiesa, ma ne è anzi una prova e una ricchezza. La Liturgia in senso assoluto, cioè la preghiera ufficiale della Chiesa, Corpo mistico di Cristo, si presenta quaggiù nella varietà delle singole forme liturgiche.

Però, entro l'ambito di una stessa Liturgia particolare, il rispettivo canto è quello che dà unità per così dire, tangibile alle espressioni della Liturgia stessa. E il canto gregoriano è il canto della Liturgia romana, la principale poichè si tratta della Liturgia dello stesso Capo visibile della Chiesa. Di qui la sua indiscussa preminenza, non solo sul piano di intima aderenza liturgica, ma anche su quello dell'importanza del Rito al quale è legato.

Nella luce di tali concetti, è facile cosa mettere in evidenza motivi e riflessi di cattolicità in altre forme musicali che sono al servizio della Liturgia e delle quali la Lettera Enciclica fa menzione.

Anzitutto la *polifonia sacra*. Essa, « purchè ornata delle debite qualità, può giovare assai per la magnificenza del culto divino e per suscitare pii affetti nell'animo dei fedeli ». E noi ammiriamo in modo speciale quelle stupende costruzioni polifoniche dell'epoca classica che, nella grandiosa complessità delle linee armoniche e nella potenza espressiva dei più alti sentimenti del culto, simboleggiano quasi la maestà della Chiesa Cattolica in adorazione e in preghiera.

Accanto alla polifonia, l'*organo*, che « fra gli strumenti a cui è aperto l'adito al tempo nostro viene a buon diritto in primo

luogo, perchè è particolarmente adatto ai canti sacri e sacri riti e dà alle cerimonie della Chiesa notevole splendore e singolare magnificenza, commuove l'animo dei fedeli con la gravità e la dolcezza del suono, riempie la mente di gaudio quasi celeste ed eleva fortemente a Dio e alle cose celesti ». Sembra a noi di udire nella voce potente e varia dell'organo la « vox aquarum multarum », la voce della moltitudine credente, la quale dovunque geme ed implora, canta ed esalta la gloria di Dio.

Ma l'Enciclica annovera anche i *canti religiosi popolari*, « scritti per lo più in lingua volgare, i quali prendono origine dal canto liturgico stesso, ma, essendo più adatti all'indole ed ai sentimenti dei singoli popoli, differiscono non poco fra di loro, secondo il carattere delle genti e l'indole particolare delle nazioni ». Pure in questi canti « brevi e facili », e tuttavia rivestiti di « una certa religiosa dignità e gravità, sgorgati quasi dal più profondo dell'anima del popolo », è dato di ravvisare la nota della universalità propria della Musica sacra.

Anch'essi, infatti, sono strumento d'espressione religiosa e quindi di culto. Se la loro universalità non è un'universalità geografica, qualora si considerino in ciò che li distingue l'uno dall'altro, tuttavia la loro capacità di dare voce a tutte le sfumature del cuore dei singoli popoli prostrati in preghiera, li fa considerare nel loro complesso come un unico caratteristico concerto di timbri quanto mai ricchi e modulati.

La stessa ricchezza, che la varietà dei riti porta all'universalità della Chiesa, i canti religiosi popolari portano — in certo modo — all'universalità della Liturgia. Ed è per questo che il S. Padre parla con tante lodi anche di questo canto.

Esso poi si rileva particolarmente utile e funzionale nei paesi di missione dove « sarebbe improvvido che questo efficace sussidio per l'apostolato (cioè il canto popolare) venisse tenuto in poco conto o addirittura trascurato dagli araldi di Cristo vero Dio ».

Tuttavia, il Santo Padre ricorda ai Missionari che « la Chiesa cattolica, fin dagli antichi tempi, inviando gli araldi del Vangelo in regioni non ancora rischiarate dal lume della fede, insieme con i sacri riti ha voluto che essi portassero altresì i canti liturgici, tra cui le melodie gregoriane, e ciò affinchè i popoli da chiamare alla

fedele, allettati dalla dolcezza del canto, fossero più facilmente mossi ad abbracciare le verità della religione cristiana ».

• • •

Come si vede, è sempre la musica sacra che nelle sue varie forme ricopre la terra e i secoli, là dove esiste la Chiesa che prega. Ed è ancora la musica sacra che, fedele « ancella della Liturgia », riduce all'unità anche esteriore questa preghiera. La sua molteplicità di forme è ricchezza dell'unità; la sua identità di forme è ancora ricchezza dell'unità. L'apparente paradosso si spiega appunto con la natura profonda della musica sacra, ancella e partecipe delle doti della Liturgia. La musica sacra è, infatti, strumento espressivo del culto. Dove arriva il culto, la musica sacra ne diviene la voce armoniosa e giubilante.

Ma se si vuole capire più profondamente questa mirabile universalità funzionale, occorre arrivare al vero sostanziale centro e « vincolo d'unità », il Mistero eucaristico, al quale soprattutto la musica sacra presta la voce.

Quando essa « accompagna con la soavità dei suoni la voce del sacerdote che offre la vittima divina, e risponde gioiosamente alle sue domande insieme col popolo che assiste al sacrificio », essa interpreta ed esprime il palpito di unità universale del Corpo Mistico di Cristo, qualunque sia la sua forma d'espressione, mirabile arcobaleno che riempie di colori il cielo pur restando la stessa luce.

Per questo, mentre sentiamo vivo l'incitamento « a promuovere con nuovo e appassionato ardore e con generosità operosamente solerte tale importante apostolato », noi osiamo condividere, da figli devoti e riconoscenti, l'Augusto auspicio: « Così avverrà che arte tanto nobile, molto apprezzata in tutte le epoche della Chiesa, anche ai nostri giorni sarà coltivata in modo da essere ricondotta ai genuini splendori di santità e di bellezza e conseguirà perfezione sempre più alta, e col suo contributo produrrà questo felice effetto, che i figli della Chiesa con fede più ferma, con speranza più viva, con carità più ardente, rendano nelle Chiese il dovuto omaggio di lodi a Dio Uno e Trino ».

UNITA' E UNIVERSALITA' DELLA CHIESA NEL CANTO GREGORIANO

Mons. CESARIO d'AMATO

Abate-Vescovo di S. Paolo fuori le Mura

Il Santo Padre Pio XII, nella sua Enciclica « *Musicae sacrae* », riconferma con vigore il principio enunciato da S. Pio X nell'immortale « *Motu Proprio* » « *Fra le sollecitudini* », dover la musica destinata al culto liturgico possedere le stesse qualità della Liturgia: santità, bontà delle forme, universalità.

Sarebbe inutile e fuori tema dimostrare che come la Chiesa è una, così una è la Liturgia. Attraverso la varietà degli elementi di contorno, come lo stile eucologico, la lingua, i paramenti, le cerimonie, le forme musicali, la Liturgia sostanzialmente è una; perchè una è la Rivelazione, uno il Sacrificio, uno il sistema sacramentale. Quest'unità liturgica era forse più evidente nei primi tre secoli, quando Papa Aniceto poteva cedere al vecchio discepolo di San Giovanni l'Evangelista, San Policarpo, l'onore di celebrare la Messa solenne a Roma, e quando gli scritti liturgici di Sant'Ippolito erano norma in Occidente come in Oriente.

Ai nostri tempi la Chiesa riconosce vari riti, latini e orientali, tutti custoditi come eredità preziosa di alcune « *familiae populorum* », ma il rito particolare di Roma ha una sua speciale dignità ed importanza, perchè rito della Chiesa Madre, « *cui necesse est omnem convenire ecclesiam* » (Sant'Ireneo), ed è tanto diffuso che le altre Liturgie sono limitate a settori numericamente modesti di cattolici.

Nell'ambito della Chiesa Universale s'è verificata quell'unione liturgica auspicata per le provincie metropolitiche dal Concilio XI di Toledo e ben accolta nel « *Decretum Gratiani* »:

« *Placuit huic sancto concilio, ut metropolitanae sedis auctori-*

tate coacti, uniuscuiusque provinciae cives rectoresque ecclesiarum unum eundemque in psallendo teneant modum, quem in metropolitana sede cognoverit institutum... Sic enim iustum est ut inde unusquisque sumat regulas magisterii, unde honoris consecrationem accipit, ut, iuxta maiorum decreta, sedes, quae unicuique sacerdotalis est mater, sit ecclesiasticae magistra rationis ».

Si noti la motivazione, la quale, se vale per una semplice chiesa metropolitana, molto più vale per il Sommo Pontefice e per la Chiesa Romana, « unde » ogni Vescovo e, indirettamente ogni sacerdote, « honoris consecrationem accipit ».

E' un fatto di cui non è possibile disconoscere l'importanza specialmente in questo tempo in cui più che mai si deve sentire il bisogno di essere uniti come un blocco monolitico per resistere alle forze scatenate dell'ateismo e del male.

Vi sarà anche una particolare forma di musica liturgica che realizzerà quest'unione?

Il Santo Padre ha scritto nell'Enciclica che « se in tutte le Chiese cattoliche del mondo risuonerà incorrotto ed integro il canto gregoriano, esso pure, come la Liturgia romana, avrà la nota della universalità, in modo che i fedeli, in qualunque parte del mondo, sentano come familiari e quasi di casa propria quelle armonie, sperimentando così con spirituale conforto la mirabile unità della Chiesa » (n. 21).

Se il Santo Padre Pio XII esprime il desiderio che questa universalità del canto autentico della Liturgia sia avvertita anche ai nostri giorni, ciò dimostra che noi fedeli del secolo ventesimo siamo lontani dall'essere uniti nel cantare le lodi di Dio e non diamo al canto gregoriano quel posto che gli compete.

Ripensando alle cause di questo fatto che poco ci onora, trovo che il caso dei paesi di vecchia civiltà cristiana è diverso da quello dei paesi che hanno conosciuto la Chiesa Cattolica in epoche più recenti.

Le fonti storiche medievali ed i trattati moderni di storia della musica documentano con impressionante abbondanza di prove come il canto che noi chiamiamo gregoriano, e gli antichi con maggiore esattezza dicevano *Romano*, è divenuto universale. A parte qualche divergenza locale di interpretazione artistica, cui la Gerarchia non diede soverchia importanza, si realizzò in pieno un

voto di Carlo Magno nell'« Admonitio ad clericos » dell'anno 789: « Cantum romanum pleniter discant... ob unanimitatem Apostolicae Sedis, et Sanctae Dei Ecclesiae pacificam concordiam ».

Nei paesi europei di rito latino, questa salda unione attorno al canto romano ebbe un colpo tremendo dal protestantesimo, che abolì la lingua latina nella Liturgia. Con l'abolizione del Latino il protestantesimo ha perso il canto gregoriano, ma ha perso anche ogni vincolo fra le varie confessioni, e dà un ben misero spettacolo di frazionamento e di anarchia teologica.

Nei paesi extra-europei evangelizzati dal secolo XVI in poi è avvenuto che molti missionari, pur benemeriti della predicazione evangelica, ma non educati in patria alla comprensione della Liturgia solenne, e musicalmente digiuni, non hanno saputo rinnovare l'apostolato liturgico che fu tanto efficace quando i monaci romani e tanti altri monaci missionari convertivano l'Europa Settentrionale. È un vero danno, perché i popoli indigeni, messi a contatto con le melodie gregoriane, le comprendono e le gustano più che le altre musiche, come sono più sensibili delle nostre popolazioni, che si dicono civili e moderne, al fascino della Liturgia. Su di essi l'individualismo dei secoli che vanno dal XV al XIX non ha esercitato quell'influsso nefasto che ancora esercita nei nostri paesi.

Il canto gregoriano, libero dalle nobili ma difficili forme dell'armonia e del contrappunto, basato sull'austero ma sonoro ed incisivo sistema diatonico, è soprattutto una declamazione del testo, e questo i popoli tutti hanno sempre amato nella loro musica. Per i cosiddetti primitivi declamazione è musica, musica è declamazione; essi leggono e pregano cantando. Il canto gregoriano, ha scritto Fr. Witt, « è un capolavoro perenne di declamazione naturale, musicale, inarrivabile nel suo genere ».

Ho parlato con molti giovani cinesi, giapponesi, indiani, etiopi, ho letto di groenlandesi, di neozelandesi, di altri, tutti, anche i più colti in musica, sottoscriverebbero la frase del Witt, e tutti hanno professato per il canto gregoriano ampia ammirazione, assicurando che i loro popoli comprendono più quest'antica musica che le altre più evolute composizioni europee.

C'è ai nostri giorni, è vero, qualcuno che dissente, e non è tanto per la qualità di questa musica, ma per il fatto che essa è legata alla lingua latina. Argomento specioso per costoro è che la

lingua latina della Liturgia fa apparire straniera la Chiesa nei paesi di missione, mentre nei paesi di vecchia civiltà cristiana l'unico mezzo (secondo essi) per ridestare nelle masse la vera vita soprannaturale sarebbe la Liturgia in lingua volgare. Perciò si abolisca la lingua latina e il canto gregoriano.

Altri arditamente ha proposto di lasciare in vita le sole melodie, sostituendo al testo latino la lingua volgare.

Se questi secondi avessero studiato profondamente la struttura delle melodie, saprebbero che è impossibile scindere il canto gregoriano dal latino, e da quel latino che l'accompagna nei codici. L'arte ha i suoi diritti, e manomettere un'opera di squisita delicatissima fattura è peggio che distruggerla. Ad un buon artista può riuscire di adattare un testo in lingua volgare a qualche melodia sequenziale o innodica. Lo avevano fatto nel Medio Evo, ma si trattava di melodie nate bilingui, non dei più antichi e venerandi brani liturgici. Anche recentemente si è tentato di adattare parole in lingua volgare a melodie gregoriane sillabiche o quasi, ma i risultati sono stati piuttosto modesti, in campo artistico, benchè abbiano avuto qualche vantaggio in senso pastorale, ma non tale da ritenere indispensabili simili adattamenti. Tuttavia siamo sempre ai margini: i grandi testi della liturgia solenne sono intangibili, ed il Santo Padre lo ha espressamente riaffermato nel suo importantissimo discorso ai partecipanti al Congresso Internazionale di Liturgia Pastorale, tenutosi in Assisi nel settembre 1956:

« Sarebbe tuttavia superfluo il ricordare ancora una volta che la Chiesa ha serie ragioni per conservare fermamente nel rito latino l'obbligo incondizionato per il sacerdote celebrante di usare la lingua latina, come pure di esigere, quando il canto gregoriano accompagna il S. Sacrificio, che questo si faccia nella lingua della Chiesa ».

La condanna di coloro che io sono solito chiamare « progressisti » non poteva essere più chiara. Io dissento fortemente da costesti progressisti, e non solo perché il Papa ha parlato e bisogna ubbidire, ma anche perché come modesto cultore di Liturgia e musica non posso che amare i tesori tramandatici dall'antichità e procurare che permangano nella loro splendida dignità, onde nei secoli futuri possano ancora continuare ad edificare le anime e ad unirle in un solo cuore.

Più fortemente ancora dissento da essi come sacerdote. Forse,

al notare la sigla O.S.B. che segue il mio nome, taluni faranno presente che un monaco non è qualificato ad interloquire in fatto di mezzi di conquista apostolica. Eppure ho anch'io la mia esperienza di ministero che per lo meno è lunga. Ed è facendo appello alla mia esperienza che io asserisco che il popolo non sente questo frenetico bisogno della Liturgia in volgare. Il nostro popolo italiano ha gradito l'introduzione della lingua italiana nella Vigilia Pasquale alla rinnovazione dei voti battesimali, l'ha gradita in alcune parti dialogiche del rituale, gradirebbe forse la lettura in volgare dell'epistola, del Vangelo, di altre pericopi, ma esso ha un grande rispetto per la Liturgia quale essa è, ha un forte senso di tradizione, ed i più istruiti lamenterebbero l'inevitabile naufragio del latino ecclesiastico, del canto gregoriano, della polifonia classica, tesori di cui ogni giorno più vengono messi in luce gli incomparabili pregi; e spesso sono dotti laici a scoprirli e valorizzarli.

Non dimentichiamo che anche chi tutto capisce può non pregare, e chi non sa il latino può ben pregare, specialmente se la casta e bella melopea sacra lo eleva verso Dio e la fede è vivace nel suo cuore. Certuni dovrebbero ricordare il singolare episodio del popolo di Prato, il quale, quando il famoso vescovo Scipione de' Ricci fece cantare in italiano le litanie, insorse gridando: « O litanie vecchie, o bastonate nuove ».

Forse l'argomento è più forte per i paesi di missione, ma non sono certi nazionalismi esasperati che devono dettar legge alla Chiesa: essi passeranno, ma la Chiesa resterà. Inoltre il latino, appunto perché lingua morta, nobile, dotta, studiata in tutte le università, è al di sopra di ogni sospetto di invadenze colonialistiche, ed è l'unica lingua che può unire tutti i popoli.

Alcuino scrisse al clero: « Et non despiciant romanos discere ordines, quatenus caput Ecclesiarum Christi secundum facultatem virium imitantes, benedictionem a beato Petro principe apostolorum, quem Dominus noster Iesus Christus caput electi sibi gregis statuit, habere mereamur aeternam » (Epist. 114 - Mon. Germ. Hist., epist. IV, cap. 169). Temo assai che sotto lo specioso pretesto dell'apostolato e della Liturgia non vi sia qualche inconscia intolleranza verso Roma, e ingiuste prevenzioni contro i « romanos ordines ». Se questi partigiani di radicali riforme nella Liturgia sono, come voglio credere, perfettamente ortodossi, ciò non toglie che

essi pongano un principio che se non oggi forse domani potrebbe toccare l'integrità del dogma cattolico, l'unione dei popoli credenti e il prestigio di cui dev'essere circondata la gerarchia, per volontà di Gesù Christo.

L'esperienza delle Chiese separate sia d'avviso a costoro, i quali, in buona fede, si son messi per la stessa china sdrucchiolevole da cui son rotolate tante Chiese cristiane. Hanno osato *Romanos despiciere ordines*, ed ora il Sommo Pontefice li richiama paternamente all'amore e al rispetto della Liturgia Romana, della Lingua Latina, del Canto Gregoriano.

Sia per essi e per noi un impegno di filiale ubbidienza il *Romanos discere ordines*.

Riti e canto romano sono anch'essi un mezzo, e dei più validi, per realizzare in pieno il supremo anelito di Cristo: « ut unum sint ».

VALEUR SPIRITUELLE ET ARTISTIQUE DU CHANT GREGORIEN

AUGUSTE LE GUENNANT

Directeur de l'Institut Grégorien de Paris

« Hic enim cantus (Gregorianus), ob intimam modulationum convenientiam cum sacro verborum textu, non solum iisdem arctissime accomodatur, sed eorumdem etiam vim atque efficacitatem quasi interpretatur, ac suavitatem audientium mentibus instillat; idque efficit musicis modis simplicibus quidem et planis, sed arte tam sublimi tam sancta afflatis, ut et omnibus sinceram moveant admirationem, et ipsis musicae sacrae peritis eiusque artificibus quasi fons inexhaustus evaserint, ex quo novos hauserint concentus ».

(PIUS XII, *Litterae Encyclicae « Musicae sacrae disciplina »*).

Le passage de l'Encyclique qu'on m'a prié de commenter brièvement se réfère à trois aspects, inséparables parce que complémentaires, de la question grégorienne :

a) l'indiscutable valeur artistique du chant grégorien, et la solidité du lien qui, dans la conjonction de la mélodie et du texte, fait de ce chant l'expression parfaite de la prière liturgique;

b) son efficacité pour l'enrichissement de la vie spirituelle, dans une direction authentiquement chrétienne;

c) l'influence exercée par le chant grégorien sur l'évolution des formes musicales postérieures: d'où l'on peut déduire toutes les possibilités qu'il offre aux artistes de l'avenir pour le renouvellement de l'art sacré.

Sur l'excellence de l'art grégorien, sur la place éminente qu'il occupe parmi les éléments fondamentaux de la culture humaine, nul ne s'est mieux exprimé que Dom Mocquereau, quand il écrivait dans l'Introduction générale de la *Paléographie musicale* :

« Cet art si habilement ordonné, mais toujours si naturel, ne s'explique que comme ayant appartenu à une société littéraire, cultivée, habituée aux plus fines nuances du langage et de la musique. Rien de plus faux, rien de plus opposé à toutes les données historiques, et surtout aux monuments, qu'un Saint Grégoire-le-Grand se faisant barbare pour plaire aux barbares. D'ailleurs, le chant grégorien ne date pas de Saint Grégoire, pas plus que le sacramentaire qui porte son nom : l'un et l'autre plongent leurs racines dans un passé où florissaient encore les traditions anciennes de la littérature romaine. Les mélodies comme les paroles rappellent un monde tout imprégné des souvenirs et des modèles de l'antiquité classique; elles ont une sève littéraire, une forme douce et noble, fruits d'une civilisation qui, héritière à la fois des heureuses inventions du génie humain et du bienfait des vérités divines, sait admirablement se servir des premières pour orner et parer les secondes. Ne nous étonnons donc pas de trouver dans le sacramentaire un latin digne des plus beaux siècles, et, dans l'antiphonaire, un chant capable de délecter les oreilles les plus délicates ».

Il ne s'agit pas ici, en effet, — pour nous en tenir au plan purement musical — d'un art qui cherche sa voie, comme la cherchera plus tard la polyphonie jusqu'à ce que le Moyen-Age ait fait la difficile conquête du contrepoint, mais d'un art d'aboutissement, en pleine possession de ses moyens d'expression et de ses formes, et capable d'atteindre, sous ce double aspect, à cet équilibre, à ce rapport harmonieux des parties avec le tout, qui sont, en art, le signe de la perfection d'un ouvrage.

Je ne prétends pas, bien entendu, que le répertoire grégorien ne soit composé que de chefs-d'œuvre : il a ses imperfections, comme tout ce qui a été fait de main d'homme. Mais je dis que les pièces de tout premier ordre y abondent, et qu'un grand nombre d'entre elles constituent des bijoux d'art d'une inestimable valeur.

Que les auteurs des mélodies grégoriennes aient été en possession d'un métier solide dont ils ont appliqué consciemment les règles avec une habileté consommée, c'est ce que l'examen critique de l'Antiphonaire ne permet pas de mettre en doute, qu'il s'agisse de la structure des pièces ou des détails de leur fac-

ture. L'étude des *mélismes*, en particulier, démontre que les procédés dont nous usons pour construire une idée musicale étaient parfaitement connus des anciens et que rien, ici, ne relève du hasard ou de la fantaisie: amplification des cellules génératrices, souci très fréquent d'une disposition symétrique des dessins mélodiques et rythmiques, répétition de ceux-ci soit sur les mêmes degrés, soit sur des degrés différents, tout cela obéit, en chant grégorien comme ailleurs, à des règles générales de composition qui sont de tous les temps et font de la musique, comme des autres arts, « un analogué de la Logique ».

Il n'est donc pas étonnant que le chant grégorien n'ait rien d'une musique stratifiée, fossilisée, et qu'il garde encore aujourd'hui, victorieux de la redoutable épreuve du temps, une grâce idéale, une jeunesse sans rides qu'il n'est besoin d'aller renouveler à aucune Fontaine de Jouvence...

• • •

Le secret de cette jeunesse, l'art grégorien le puise certainement, pour une grande part, dans le fait qu'il n'a été conçu et réalisé qu'en vue de la prière.

En d'autres termes, la monodie grégorienne n'a pas sa fin en elle-même, pas plus que n'a sa fin en elle-même la polyphonie dans un motet de Palestrina. Dans les deux cas, la musique est au service du texte, dans lequel réside le fondement de la prière liturgique; et elle ne tend qu'à donner à ce texte, ainsi que l'a dit Pie X, « une plus grande efficacité ».

Ceci, au surplus, ne lui est pas particulier. Dans tous les cas où, soit sur le plan religieux, soit sur le plan profane, la musique est associée à la parole, il en résulte, si le rapport de l'une à l'autre est exact (1), une synthèse indécomposable; et le P. Serpillanges a raison de le dire: « Ce n'est guère que dans l'abstraction qu'on peut ici distinguer ».

(1) Il est bien évident que ce rapport exact est absent des oeuvres dans lesquelles un texte sert uniquement de prétexte à une musique qui, se superposant à lui, lui demeure en fait totalement étrangère; non point peut-être quant à la lettre, mais *quant à l'esprit*: ce qui, en l'espèce, est essentiel.

Certes, la musique n'ajoute rien à la *signification intellectuelle* du texte qu'elle orne: ce n'est pas dans ses possibilités et elle n'y prétend pas.

Mais elle met en valeur tout ce qui, en lui, est d'*ordre sensible*, affectif. Elle nous situe sur le plan de la vie profonde de l'âme, le seul où il nous soit possible de découvrir, dans le silence intérieur, ce que recouvrent les mots assemblés et *qu'il faut aller chercher au-delà d'eux*: car ils sont impuissants, à eux seuls, à nous le révéler.

C'est ce que Pie X entend par l'*intelligence* du texte, qu'il assigne comme but à la prière chantée.

« Là où la parole s'arrête, commence le chant », dit Saint Thomas. On comprend, dès lors, que l'efficacité de la musique soit d'autant plus grande que ses rapports avec le texte sont plus intimes. Or, qui peut nier qu'il en soit ainsi dans le chant grégorien? Celui-ci est une musique *latine* au sens le plus strict du terme, puisqu'il existe un lien de filiation directe entre lui et la langue liturgique de l'Eglise romaine; lien rigoureusement naturel, par conséquent, qui en rend l'expression sensible adéquate à la signification intellectuelle.

Et comme cette langue est, par définition, une prière, il s'ensuit que la mélodie grégorienne « renforce celle-ci dans son essence: elle-même prie », — dit encore le P. Sertillanges, qui ajoute:

« Sa perfection, à cet égard, vient de la docilité à subir la loi du verbe; et c'est parce qu'il la subit fidèlement et avec une fierté joyeuse, que le plain-chant grégorien apparaît au degré souverain de la musique religieuse ».

L'Eglise l'a en effet consacré pour ainsi dire à son service en lui conférant la primauté dans la hiérarchie des valeurs qui distinguent les unes des autres les formes de la musique sacrée. A cause de cela, il agit en nous, *virtute operantis Ecclesiae*, pour nous permettre de dépasser la lettre des Ecritures et, en nous imprégnant de leur spiritualité, de pénétrer jusqu'au mystère de l'opération du Saint-Esprit en nous: *tout cela ne s'explique pas par des mots*, encore que ce soit à travers eux que nous percevons l'appel du Seigneur.

La méditation y pourvoit, dira-t-on; et c'est exact. Mais outre que celle-ci, en raison de sa méthode déductive, n'est ni à la portée ni dans les possibilités de tous, qu'est-ce en définitive

que le chant grégorien, sinon, à l'extrême pointe de la vie intérieure, la méditation qui s'épanouit en chant, l'oraison qui se fait musique? Il constitue donc, en raison même de sa valeur musicale intrinsèque, un facteur extrêmement actif d'enrichissement spirituel.

« Il y a dans la musique, dit Henri Davenson, un ensemencement du silence, une technique de dépouillement et de purification intérieure et par là, pour l'âme suffisamment préparée, un moyen d'ascèse, d'introduction à la contemplation ».

Ajoutons qu'en ce qui concerne le chant grégorien tout ceci peut aisément se vérifier à la lumière de l'expérience. Le chant grégorien réalise d'une façon parfaite la conjonction du divin et de l'humain: si simplement, si naturellement aussi, qu'on ne doit pas s'étonner d'y respirer, pour ainsi dire, si à l'aise. Comme la Liturgie dont il est partie intégrante, le chant grégorien a été fait et demeure à *la mesure de l'homme*: non pas de l'homme considéré dans l'abstraction, mais de l'homme tel qu'il est, asservi pour un temps aux exigences de son corps et vulnérable, à la fois, dans son âme, dans son intelligence, dans son coeur et dans ses sens; d'un homme dans lequel chacun de nous peut à tout moment se reconnaître et se retrouver.

Il en résulte que la spiritualité du chant grégorien est très facilement et directement assimilable, au point que ce sont souvent les âmes les plus humbles qui en tirent le plus grand profit. C'est dire que la préparation « suffisante » dont parle Davenson n'exige qu'un peu de bonne volonté et un peu d'amour. Le reste est l'affaire de Dieu, et tout se résume en ces quelques mots, que j'emprunte à la Communion du VIII^e dimanche après la Pentecôte: *Gustate, et videte quoniam suavis est Dominus...*

• • •

Venons-en maintenant à la place éminente qu'occupe le chant grégorien dans l'évolution de l'art occidental.

J'ai dit plus haut que le répertoire liturgique déborde de musique: on y peut puiser à pleines mains des thèmes d'une très belle venue mélodique, dont le potentiel expressif est, de surcroît, très élevé.

Considérer le plain-chant comme une forme d'art inférieure

serait donc, esthétiquement parlant, une injustice profonde. Mais ce serait commettre aussi une erreur historique grave. Car, jusqu'à la naissance de la polyphonie, l'art grégorien n'a pas seulement été — conjointement avec la chanson populaire — notre seul mode valable d'expression sonore. De lui procède encore notre musique moderne, et c'est à lui qu'anémiée par plusieurs siècles de chefs-d'oeuvre — comme on l'a dit très justement — elle est en train de recourir à l'heure actuelle pour y puiser, en partie du moins, les éléments d'un renouveau qu'elle sent nécessaire de nécessité impérieuse.

Certes, le chant grégorien n'a pas conservé, à toutes les époques, sa pureté primitive. Avant de renaître au XIX^e siècle, il a subi, comme toute chose ici-bas, la loi ordinaire, qui est de croître et de décliner. Toutefois, sa décadence même ne fut pas sans gloire: un simple coup d'oeil sur l'agencement des faits, au cours de l'évolution, le démontre avec évidence.

Pas plus qu'en biologie, il n'y a en art de génération spontanée. Si donc, remontant le cours du temps, nous voulons bien nous souvenir que l'émancipation définitive de la musique instrumentale ne date que du début du XVI^e siècle, et que le premier ouvrage dramatique vraiment digne de ce nom est de 1594, nous finissons par aboutir, d'étape en étape, à l'antique chant grégorien dont, d'ailleurs, la chanson populaire s'est pour une bonne part inspirée.

Il y a loin de l'organum à la polyphonie vocale du XVI^e siècle. Et cependant, d'un pôle à l'autre, la progression est continue et parfois insensible: à travers une longue gestation, tout est venu en son temps, et les fruits qu'a portés le bon arbre ont été magnifiques.

Ce fut d'abord la transformation de l'art *monodique* en art *polymélodique*, cet *ars nova* dans lequel réside le principe du style concertant et qui s'enrichira, en cours de route, de possibilités dérivant de l'influence des trouvères, des troubadours et de la danse, celle-ci prépondérante dans l'éclosion de certaines formes instrumentales.

Ce fut aussi, et parallèlement, le lent passage de la *polyphonie* à l'*harmonie*, et de la *modalité* à la *tonalité*, cependant que s'épanouiront en pleine liberté, et dans une indépendance réciproque qui n'est souvent que relative, le *Motet*, la *Fugue*, le *Ma-*

drigal, la *Suite*, le *Concert* et, plus tard, la *Symphonie*, sans oublier le *Choral* protestant et tout ce qui en est dérivé.

Certaines formes sont même passées directement du plain-chant dans notre musique: telles la forme *Chanson*, qui vient du psaume antiphoné; la forme *Rondo*, qui vient du *Répons*, et la forme *Lied*, qui reproduit la coupe ternaire de l'Alleluia grégorien. L'*Oratorio* lui-même, dans son état primitif, n'est-il pas contenu comme en raccourci dans certaines antiennes liturgiques dont nous avons un beau spécimen dans la Communion *Dicit Dominus*, du II^e dimanche après l'Épiphanie?

Même au temps où il avait perdu sa liberté rythmique et ne se révélait plus aux oreilles de nos ancêtres que sous les espèces d'une mélodie alourdie et mutilée, le plain-chant a toujours eu, pour les maîtres de l'art musical, cette saveur particulière qu'il tenait de l'ambiguïté de ses modes et qu'il conservait malgré sa décadence. Grâce à ces modes, les thèmes liturgiques baignent dans une atmosphère spéciale, imprécise si on la compare aux faisceaux sonores très nets que projette autour d'elle la Tonalité. C'est cette imprécision qui en est l'un des charmes, et non le moindre; c'est elle qui a attiré vers ces thèmes les grands artistes des temps modernes, tant dans le domaine dramatique que dans le domaine symphonique (1).

Quelles qu'en soient les causes, externes ou internes, générales ou particulières, artistiques ou psychologiques, le fait existe: notre musique n'a jamais pu rompre complètement les liens qui la rattachent à l'antique chant grégorien. Et si déjà, au XVIII^e siècle, J. J. Rousseau faisait appel à son influence régénératrice — appel prématuré, d'ailleurs, car les temps n'étaient pas révolus — que dirons-nous donc de son utilité aujourd'hui où tout, modes d'expression et formes, semble être remis en question? Nous vivons en un moment d'activité intense qui n'est pas exempte de graves défauts. Cependant, les excès mêmes de certaines tendances ne font que mettre davantage en lumière ce profond besoin d'un renouveau qui caractérise, dans toutes ses manifestations, le mouvement artistique contemporain.

(1) L'oeuvre de Vincent d'Indy, en particulier, surabonde en emprunts de thèmes du chant grégorien.

Il ne semble pas que nous ayons encore trouvé le chemin qui ouvrira à notre art musical les larges routes de l'avenir. Mais qui ne voit le rôle que jouent, dans les efforts qu'il poursuit pour s'y engager, les richesses du folklore et de l'exotisme d'une part, et du chant liturgique restauré, d'autre part?

Ces tonalités étranges, et parfois moins originales qu'elles ne le paraissent de prime abord, ne s'apparentent-elles pas — quand elles n'en sont pas l'utilisation directe — aux modes du chant grégorien?

Ce besoin de secouer le joug de la mesure, qui va souvent jusqu'à la polyrythmie exacerbée, n'est-ce pas, sous une forme nouvelle, le retour à la liberté rythmique des pièces organales du XIII^e siècle, de nos chansons populaires et de nos cantilènes médiévales?

Certes, tout ne vient pas du passé et n'y retourne pas. La progression de l'art se fait en spirale, et il ne saurait revenir en arrière sans se renoncer lui-même. Il n'est donc pas question d'une renaissance stérile du passé. Mais l'apport de ce passé lointain, s'amalgamant à tout ce que le présent contient d'éléments de vie, nous conduira fatalement à un renouvellement profond, basé sur la tradition, des formes et du langage musical actuels.

Que ce renouvellement doive se faire sentir sur le plan de la musique sacrée en même temps que sur celui de la musique profane, cela n'est pas douteux; car ces deux plans se sont toujours, au cours de l'histoire, compénétrés, techniquement parlant. Et l'Eglise le sait bien qui, en matière de chant liturgique, ne ferme pas l'accès du sanctuaire aux compositions « même les plus modernes »; pourvu, ajoute-t-elle, qu'elles soient animées de l'esprit du chant grégorien, qui n'est autre que l'esprit de prière: *domus mea, domus orationis vocabitur...*

Un des musiciens d'église les plus personnels de notre temps, Charles Tournemire, organiste de la Basilique Sainte Clotilde à Paris, écrivait en 1931:

« Nous possédons aujourd'hui des matériaux riches à l'infini, suite de la résurrection des anciennes audaces unies à l'apport actuel.

Si nous ajoutons à cet arsenal la fréquentation des modes, la mobilité de l'incomparable ligne grégorienne, nous y verrons d'immenses possibilités, de renouveau.

Les poèmes mystiques, d'essence véritablement supérieure, qui

abondent dans le *Graduel* et l'*Antiphonaire*, ont en eux une puissance de concept supra-humain.

La souplesse de la ligne grégorienne — telle une onduleuse vague — est apte à inciter les compositeurs à construire des édifices sonores dont la structure originale s'accommodera parfaitement de moyens d'expression qui enrichiront le langage musical.

Si le choral protestant, dont la valeur plastique est indiscutable, a inspiré des artistes de la taille de Scheidt et de Bach, le chant grégorien, autrement plus riche, ne peut-il pas donner naissance à un art nouveau, appuyé sur l'apport polyphonique accru de la polytonalité?... ».

Disant cela, Tournemire pensait surtout à l'orgue, dont la littérature procède d'une liberté d'invention et de réalisation que ne saurait connaître la musique vocale; mais on ne voit pas pourquoi celle-ci demeurerait étrangère ou indifférente aux possibilités qui s'offrent aux artistes de notre temps: il y a déjà, à cet égard, plus que des promesses...

De quoi demain sera-t-il fait, exactement?... Je n'en sais rien, et je me garderai bien, à cet égard, de prophétiser. Mais, ce dont je suis intimement convaincu, c'est que le vieil arbre grégorien est encore plein de sève, que des fleurs sont apparues sur les branches neuves qui s'arc-boutent à son tronc vigoureux, et que les oiseaux du ciel, venant s'abriter sous son feuillage, continueront de chanter sur des modes renouvelés le *Cantique de louange* que l'Eglise fait monter vers son Seigneur depuis la première Pentecôte...

Car l'Eglise, « cette grande contemplative, instruite par le don de Science, a le discernement profond de tout ce qu'il faut au coeur humain. Elle sait la valeur unique de l'Art. C'est pourquoi elle l'a tellement protégé dans le monde. Bien plus, elle l'a appelé à l'*Opus Dei*, et elle lui demande de composer les parfums de grand prix qu'elle répand sur la tête et sur les pieds de son maître. *Ut quid perditio ista?* disent les philanthropes. Elle continue d'embaumer le corps de celui qu'elle aime, et dont chaque jour elle annonce la mort, *donec veniat*... » (1).

(2) J. MARITAIN, *Art et Scolastique*, p. 112.

LA MESSA CANTATA CON CANTI IN LINGUA TEDESCA

Dr. FERDINAND HABERL

Direttore della Scuola di Musica Sacra
di Ratisbona

1. LITURGIA SOLENNE E CANTO

Nell'Antico Testamento il canto era l'espressione della gioia e della preghiera comune. Il servizio divino del Tempio, specialmente al tempo di Davide, veniva eseguito con apparato magnifico di strumenti e di cantori (1. Paral. 25). Si preferiva, perché ritenuta più emotiva, un'esecuzione fragorosa. Nel Nuovo Testamento, invece, la musica è più intima e spirituale. L'Apostolo Paolo ammonisce gli Efesini: « Inrattenetevi con salmi, inni e cantici spirituali, cantando e lodando il Signore » (5, 19); e ai Colossesi: « Cantate al Signore con cuore grato inni, salmi e canti spirituali » (3, 16).

Gesù Cristo celebrò l'ultima Cena coi suoi Apostoli secondo il rito della Pasqua giudaica, in cui venivano cantati i Salmi dell'Hallel (112 e 113): « Et hymno dicto exierunt in montem Oliveti » (Mt. 26, 30 e Mc. 14, 26). Fin da principio la Chiesa ha accompagnato col canto la sua Liturgia.

La venerata Enciclica *Musicae sacrae disciplina* di Pio XII porta, a questo riguardo, anche le testimonianze di Plinio e di Tertulliano. Dal IV secolo in poi, in Occidente si arrivò gradatamente all'odierna forma della Messa solenne latina. Messa solenne latina e Ufficio pure in latino erano le normali funzioni di ogni collettività parrocchiale. Oggi il testo liturgico salmodico dell'*Introito*, del *Graduale*, dell'*Offertorio* e del *Communio* della Messa — come pure il testo degli Inni e dei Cantici — è ancora essenzialmente canto.

Il *Motu Proprio* di S. Pio X, che ha per tema la cura d'anime «*Inter pastoralis officii sollicitudines*», fissa chiaramente il principio che «la musica sacra è parte integrante della solenne Liturgia». Dunque, non per l'esteriore pompa di luci o per gli altri ornamenti del tempio ma soltanto per il canto liturgico, la Liturgia viene elevata a «Liturgia solenne». Quel «parte integrante» è l'espressione italiana.

2. NORME ECCLESIASTICHE

a) DECRETI DELLA SANTA SEDE

Il *Motu Proprio* stabilisce la regola: «Essendo per ogni funzione liturgica determinati i testi che possono proporsi in musica, e l'ordine con cui devono proporsi, non è lecito né di confondere quest'ordine, né di cambiare i testi prescritti in altri di propria scelta, né di ometterli per intero od anche solo in parte» (N. 8).

Anche la sola traduzione in volgare va ritenuta un cambiamento arbitrario del testo liturgico. Riferendosi all'indulto che riguarda la concessione della Messa cantata con canti tedeschi, la *Musicae sacrae disciplina* dice espressamente: «*ne ipsa verba liturgica vulgari lingua canantur*». Le prescrizioni del *Motu Proprio* di S. Pio X hanno avuto una conferma anche dal *Codice di Diritto Canonico*: il canone 2 dice infatti: «*Omnes liturgicae leges vim suam retinent*»; e il canone 1264, § 1: «*Leges liturgicae circa musicam sacram servantur*». S. Pio X, che codificò il diritto canonico, sottolinea nell'introduzione al suo *Motu Proprio*: «E però di moto proprio e certa scienza pubblichiamo la presente Nostra Istruzione, alla quale quasi a Codice giuridico della musica sacra, vogliamo dalla pienezza della Nostra Autorità Apostolica sia data forza di legge, imponendone a tutti col presente Nostro Chirografo la più scrupolosa osservanza». L'introduzione della *Musicae sacrae disciplina* conferma, sostiene ed illumina con nuovi argomenti il *Motu Proprio*.

b) PRESCRIZIONI DEI CONCILI

La prescrizione di eseguire tutti testi del canto liturgico in latino, venne richiamata specialmente nel secolo XIX. Così in Fran-

cia dal Concilio Provinciale di Bordeaux (1850) (1) e di Auch (2) nell'anno seguente; in Italia dal Concilio Provinciale di Ravenna (1855) (3); e ancora dal Concilio Provinciale di Colonia (1860) (4) e dal Concilio di Praga (5) dello stesso anno. Il Concilio di Utrecht (1865) (6), come quello di Praga, vuole abolita qualsiasi consuetudine contraria.

3. PARTECIPAZIONE ATTIVA DEL POPOLO

La partecipazione attiva del popolo agli Uffici Divini, mèta apostolica di chiunque ha cura d'anime, non è lasciata al criterio e all'arbitrio personale dei singoli fedeli. Secondo le normative dichiarazioni della Chiesa, tale partecipazione attiva del popolo

(1) Tit. 2, cap. 5: « Ne ex iis quae cantari debent quidquam detrahatur vel pro libitu commutetur ». *Acta et Decreta sacrorum Conciliorum recentiorum Collectio Lacensis*, volume 4, colonna 562 b. (Questa edizione della *Collectio Lacensis* verrà citata in seguito con la sigla CL. Il primo numero indica il volume, l'altro indica la colonna). L'opera è edita da Herder: volume I: 1870, II: 1876, III: 1875; IV: 1873, V: 1879, VI: 1882.

(2) Tit. 3, cap. 7, CXXXI: « Sedulo autem advertendum est, in quacumque Missa decantata nihil praetermitti posse de iis, quae iuxta rubricas tam a Celebrante quam a Choro decantari debent ». CL 4, 1196 d.

(3) Cap. 4, N. 5: « Invigilandum insuper, ne quidquam detrahatur, vel pro libitu immutetur ex illis, quae in sacris officiis cani debent, et etiam extra eadem officia, ne quidquam in ecclesia cantetur, quod approbatum non sit ». CL 4, 177/78.

(4) Tit. 1, cap. 5: « Officium Missae sollemnis totum semper cantandum est, nec quidquam omittatur aut mutiletur ». CL 5, 338 c. Tit. 1, cap. 6: « Diebus dominicis et festis semper Missa solemnis celebranda est, canente sacerdote; cantus partem omittere vel truncare strenue prohibemus ». CL 5, 338 c.

(5) Tit. 3, cap. 1: « Abusus, qui fors sub nomine consuetudinum aut observantiarum praeter vel contra Missale Romanum in hac provincia irrepserint, etiamsi longa praeteritorum annorum serie quasi stabiliti videantur, tum quoad ritus, tum quoad cantum, praesenti decreto de medio tollimus et abrogamus ». CL 5, 461 c.

(6) Tit. 5, cap. 2: « Quae in iis a sacerdote canenda esse Missale praescribit, integre semper graviterque sacerdos canat: ea vero canat chorus, quae ab ipso canenda sunt, neque ulla sacra cantica, brevitatis studio, inabsoluta relinquuntur. Quaevis hisce contraria consuetudo tamquam abusus abrogetur ». CL 5, 850 c.

è da realizzarsi in prima linea col canto gregoriano in latino. Secondo la prescrizione della Cost. Ap. *Divini cultus* di Pio XI, debbono venire istruite nella pratica del canto Gregoriano per la Liturgia anzitutto le Associazioni e le Scuole Cattoliche. E' perciò sacrosanto dovere di ogni presidente d'organizzazione e di ogni capo d'Istituto di tali Associazioni e di ogni catechista, educare, specialmente i giovani, alla pratica del canto Gregoriano.

Il nuovo rifiorire di vita cattolica, dalla metà del secolo XIX in poi, ha creato l'esigenza di una seria educazione corale del popolo. Nel 1850 il Concilio Provinciale di Rouen ordinava: « Cantus ecclesiasticus vel retineatur, vel, si opus fuerit, restituatur iuxta pristinam Ecclesiae gravitatem et simplicitatem ». « Moneantur omnes, ut in divinis laudibus persolvendis unusquisque cuiusvis aetatis, conditionis et sexus, vocem suam choro Angelorum et presbyterorum pie ac simpliciter admisceat » (7).

Nel medesimo anno, il Sinodo di Bourges dichiarava: « Quanto oblectamento quantaque utilitati sit fidelibus perita et religiosa Gregoriani cantus modulatio Synodus provincialis attendens, valde optat, ut hanc artem omnes aemulatione pia exercere gloriantur. Omnibus ergo parochis praescribit ac mandat, ut sive per se sive per alios ad rite cantandum et psallendum in ecclesia informant idoneos juvenes et erudiant » (8). Il Sinodo di Lione, dello stesso anno, rilevava che il canto Gregoriano andava diminuendo con grande svantaggio della religione (9). Egualmente si esprimono i Concili Provinciali di Gran in Ungheria (1858) (10), di

(7) Decr. 2, nn. 5, 6. CL 4, 521 a.

(8) N. 1. CL 4, 1111.

(9) Decr. 20, N. 17: « Parochi scholas cantorum instituere non negligant, ne, cum gravi religionis detrimento, officiorum divinarum sollemnitas, defectu cantorum, imminuatur, aut etiam penitus evanescat ». CL 4, 479 b.

(10) Tit. 4, N. 2, 7: « Singularia denique incrementa accedunt decori cultus divini ex harmonico cantu fidelium. Quocirca inspectores ac directores scholarum hortatur Synodus, ut inter cetera institutionis religiosae objecta cantus quoque ecclesiastici magnam habeant curam, quo sic in scholis nunc enutriti, et deinceps enutriendi suavi hymnorum sacrorum modulatione et Deum glorificent et ceteros, qui artem hanc minus callerent, sensim excolant et aedificent ». CL 5, 33.

Praga (1860) (11), di Colonia (1863) (12), di Cincinnati (1861) (13) e di Baltimora (1866) (14). Il Concilio di Bordeaux (1850) insiste sul fatto che, precisamente dalla prassi della Messa solenne latina e dei Vespri latini, la vita religiosa viene efficacemente aiutata. Con ogni

(11) Tit. 1, cap. 9: « Magnopere etiam proderit curare, ut pueri a teneris annis cantum ecclesiasticum et rituum ac caeremoniarum formas ediscant, utque adolescentes humanioribus litteris erudiendi, ecclesiasticas etiam disciplinas sapere incipiant ». CL 5, 429 d.

(12) Tit. 7, cap. 5: « Ad promovendam pietatem et dignius recolenda religionis mysteria, antiquissima jam aetate invaluit usus sub cultu divino cantum adhibendi. Pia haec consuetudo communem devotionem efficaciter alit, mentem pio sensu replet, in corde devotos affectus excitat, dogmata Ecclesiae memoriae fidelium imprimit, et cultus divini majestatem auget. Quapropter agant pastores animarum, ut scholastica imprimis et adultior juvenus in cantu ecclesiastico debito formetur. Cantica adhibeantur, quae pietatis sensum non quaesitis expressionibus, sed accommodatis dogmaticis terminis expriment. Modus canendi exquisitus, productus, abruptus, lassus ac singularis vitetur; antiqui canendi modi, in quantum ad pietatem animant, cum prisco devotionis sensu repristinentur. Liber ab Ordinario approbatus determinabit, quae cantica sint adhibenda. Cantus vero profani in ecclesia nullo modo tolerentur ». CL 5, 720 c.

(13) III, N. 1: « Ut novi, ne dicamus profani, arceantur canendi modi a Dei templis, statuimus, valde commendendam esse, et ubicumque id possibile fuerit in usum deducendam, praxim tradendi in scholis parochialibus disciplinas Musicae Gregorianae atque pueros instructos adhibendi in divinis officiis celebrandis ». CL 3, 223/24.

(14) II, tit. 6, cap. 3, N. 379, 380: « Vesperae integrae ut decantentur diebus Dominicis Festisque in omnibus ecclesiis, more Ecclesiae Romanae, quatenus fieri potest, volumus et mandamus. Atque hae quidem nunquam omittendae sunt ob alia exercitia pietatis. Cultus enim solemnissimus Ecclesiae Pontificibus probatus et per tot saecula vigens Deo gratior censendus est. Ut autem hac in parte uniformitas habeatur, omnino in praxim generalem deducenda esse ea volumus, quae de Vesperis minus solemnibus et de Missa cantata sine Diacono et Subdiacono in libro Caeremoniali nuper Baltimora edito habentur; ideoque monemus sacerdotes, ut vel ipsi, vel per alium quendam bene expertum pueros caeremonias in Missis cantatis et Vesperis rite peragendas diligenter doceant. Insuper valde exoptandum esse censemus, ut rudimenta cantus Gregoriani in scholis parochialibus exponantur et exerceantur; sicque numero eorum, qui psalmos bene cantare valent, magis magisque incrementum, paullatim major saltem pars populi, secundum primitivae Ecclesiae adhuc in variis locis vigentem usum, Vesperas et alia similia cum ministris et choro decantare addiscat. Qua ratione omnium aedificatio promovebitur, juxta illud Sancti Pauli: Loquentes vobismetipsi in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, Eph. 5, 19 ». CL 3, 501/02.

mezzo si deve ancora una volta esortare e stimolare tutto il popolo al canto gioioso ed unificante del Gregoriano (15). Come nell'introduzione al *Motu Proprio*, il Concilio di Bordeaux (1859) vuole che il rinnovato zelo per la vita religiosa si estenda anche al canto Gregoriano, che dovrebbe essere insegnato agli stessi scolari delle piccole parrocchie affinché tutto il popolo, e non solo qualche isolato cantore, possa eseguire il canto liturgico latino (16).

4. PREGHIERA COLLETTIVA E INTELLIGENZA DEL TESTO

Per quanto la lingua latina presenti una notevole difficoltà, tuttavia è da riflettere che il solenne Ufficio divino collettivo non può aver come scopo principale l'intelligenza dello stesso (17) e

(15) Tit. 2, cap. 4, N. 2: « Cum ex divinorum officiorum digna celebratione plurimum commendetur religio, foveatur pietas, ipsaque hominum excutiatur negligentia, vehementer improbamus parochos, qui de splendore cultus divini nihil vel parum curant Missamque ac Vesperas, quin gravis causa excuset, sine cantu expediunt. Volumus e contra, ut, quoad fieri poterit, pueros et choristas informet, qui caeremonias et cantum, cum maiori minorive sollemnitate, pro festivitatis ritu, omnibus diebus dominicis et festis, religiose ac laudabiliter exsequantur, necnon universus populus ad cantandum cum eis, voce aemula et unanimi, sollicitetur inciteturque omni modo ». CL 4, 561 b. - Nel secondo Concilio Provinciale del 1853 questo ammonimento fu ripetuto: cap. 2, IV. CL 4, 562 a.

(16) Tit. 2, cap. 7: « Sanctus ille zelus, qui in laudem Dei nostris diebus exarsit, seu in reparandis templis ac de novo aedificandis, seu in investigandis ecclesiasticis antiquitatibus, et in omnibus quae ad Religionem pertinent in lucem proferendis, non foret plenus ac integer, nisi in divina psalmodia pro nostra clericali portione eluceret ». CL 4, 754 c. - N. II: « Illum quoque a scholarum primariorum alumnis edisci, qua melius fieri poterit, vehementer exoptamus, maxime in coloniis, ubi uni saepe cantori incumbit omnes officii partes decantare. Denique fideles omnes exhortamur, ut in divinis officii Clericorum cantibus voces suas semper coniungant ». CL 4, 754 d.

(17) L'A. parla del senso letterale percepibile da tutti i fedeli attraverso l'ascolto della lettura o del canto del testo sacro. A parte la lettura che i fedeli possono fare di una traduzione in volgare del testo liturgico, questo nella sua intima espressione viene rivelato ai fedeli per mezzo del canto sacro, la lingua veramente universale: come appresso dirò l'A. (N.d.R.).

nemmeno il raccogliersi in chiesa di tutta la parrocchia; ma è l'espressione viva e vitale che unisce spazi e tempi, dai secoli passati ad oggi, e si congiunge alla « *communio sanctorum* » dell'al di là, affermando l'unità e l'universalità della Chiesa Cattolica. A questo riguardo il canto latino è il più intuitivo ed eminente segno della esterna unione con Roma (*Musicae sacrae disciplina*).

Anche le Litanie sono una preghiera collettiva, in cui ogni singola invocazione non abbisogna di essere interamente capita: tuttavia l'ondeggiante ritmo fra il conduttore, che intona, e la collettività, che risponde, è viva espressione dell'unione liturgica ed orante. Così pure la recita del Rosario, con le sue 150 *Ave Marie*, è un breviario accorciato e semplificato; detto, sì, anche da privati isolatamente ma quasi sempre recitato, alternatamente, dalla collettività parrocchiale. Anche qui il ritmo delle due parti recitanti è espressione di preghiera comune che si eleva a Dio, anche se non è per tutti letteralmente comprensibile. E' certo comunque che ogni fedele può sentirsi commosso dall'esecuzione del canto Gregoriano latino, anche se non ne intende pienamente il testo. Essendo la musica, e soprattutto il canto, lingua del cuore, non il solo senso delle parole, ma anche la melodia e il ritmo dell'esecuzione agiscono « in molteplici modo e in maniera devota sull'animo dei fedeli » (*Mediator Dei*).

S. Tommaso d'Aquino distingue nella II, II della sua *Somma Teologica* (q. 83, a. 13), una triplice attenzione nella preghiera vocale: « *Attentio a) ad verba, ne aliquis in eis erret, b) ad sensum verborum, c) ad finem orationis, scilicet ad Deum et ad rem, pro qua oratur*. La prima condizione di una preghiera è l'elevazione a Dio. Che a questo riguardo il canto liturgico latino sia espressione più degna e più efficiente della semplice parola pronunciata e tradotta, è evidente e chiara per ogni fedele, che partecipi al canto della collettività liturgica.

5. CANTO SACRO POPOLARE

a) CANTO GREGORIANO LATINO

Propri e veri canti sacri popolari sono oltre le acclamazioni, quelli che furono composti in modo precipuo per il popolo; come l'*Ordinarium Missae*, il *Pange lingua*, l'*Asperges*, il *Veni Crea-*

tor, ecc. La partecipazione attiva dei fedeli ai Divini Uffici non si ottiene anzitutto con la sola esecuzione di preghiere e canti in lingua volgare, che più o meno si accostano al testo liturgico; ma la « *actuosa participatio* », secondo le espressive parole di Pio XI, avviene soltanto quando *Schola* e popolo cantano, secondo le norme prescritte, alternandosi col Celebrante. (*Divini cultus sanctitatem*, IX).

Il primo e vero « canto sacro popolare » è dunque e sarà sempre il genuino « canto Gregoriano latino ».

b) CANTO SACRO IN LINGUA VOLGARE

Pio XII esorta nella sua Enciclica (AAS 1947, 590) sulla Liturgia e in quella sulla Musica sacra (III) tutti i Vescovi e gli Ordinari a far coltivare con zelo il canto sacro popolare. Il voto del Vescovo Giovanni Giorgio Müller di Münster presentato nel 1848 alla Conferenza Episcopale di Würzburg per la pubblicazione di un libro di canto sacro popolare, contenente non solo buoni canti moderni ma anche le antiche sublimi melodie (18), è stato in parte adempiuto con l'edizione (1947) dei canti uniformati delle Diocesi della Germania (Ed. Schott e Herder). Questi canti vennero approvati dalla Conferenza Episcopale di Fulda e rappresentano per tutti i cattolici tedeschi una preziosa eredità.

Il vero canto sacro popolare tuttavia, è e rimane l'autentico canto Gregoriano. Dopo e accanto a questo viene il canto sacro in volgare, che, pur non essendo parte essenziale nella Liturgia, ha tutta la sua importanza. Storicamente il canto popolare tedesco crebbe sempre accanto al Gregoriano. Contro la limitazione del canto Gregoriano, che i canti in tedesco minacciavano di provocare, la Chiesa si è sempre opposta. Michele Vehe nel 1537 ha pubblicato il primo libro di canto sacro tedesco. Ma per la Messa solenne egli ammette i canti in volgare solo prima e dopo la predica. Inoltre vi sono diversi canti latini. Giovanni Giorgio Leisentritt nel 1567 pubblicò un secondo e più abbondante libro di canti

(18) N. 5. CL 5, 1123 d.

sacri in tedesco; ma siccome li voleva eseguiti durante la Messa solenne, Roma non lo permise (19).

Il Concilio Provinciale di Avignone (1725) ritirò il permesso dei canti natalizi in volgare, perché deformavano la religiosità del Natale: « Intenta sacri mysterii explicatio admixtione risibilium eventuum multoque vaniloquio et scurrili verborum lusu depravabantur » (20).

Non dovrebbero questi criteri adoperarsi anche oggi nei confronti di qualche canto « alla moda »?

Mutazioni arbitrarie del testo liturgico vennero già riprovate dalla S. Congregazione dei Riti col decreto del 21 febbraio 1643 (N. 823), per la ragione che dette alterazioni facevano servire le parole sulla Sacra Scrittura alla musica, mentre è la musica che deve sottomettersi al sacro testo. Citando quasi alla lettera questa decisione, il III Concilio Provinciale di Baltimora proibiva nel 1837 qualsiasi canto in volgare durante la Messa cantata e durante il Vespro (21). Nel 1850 il Concilio di Bourges ordinava che a nessun patto il canto popolare sostituisse, neppure in minima parte, il Gregoriano; e che durante la Messa cantata non si eseguisse alcun canto popolare in lingua volgare (22). Similmente si espresse il Concilio Provinciale di Quito dell'Equador (1863) (23), ed il Sinodo di Rouen (1850) (24). Nello stesso anno, il Sinodo di Tolosa proibiva qualsiasi canto volgare durante la Messa cantata parrocchiale, eccettuati i giorni della Prima Comunione e della Cresima: in queste

(19) WILHELM BAEUMKER, *Das katholische deutsche Kirchenlied*, volume 1, Herder 1886, p. 36.

(20) Tit. 12, cap. 8. CL 1, 497 d.

(21) N. VIII: « Curent igitur, ut sacrosancto Missae sacrificio et aliis divinis officiis musica, non vero musicae divina officia inserviant. Noverint, iuxta Ecclesiae ritum, carmina vernaculo idiomate, inter Missarum sollemnia, vel Vesperas sollemnes, decantare non licere ». CL 3, 58.

(22) N. 1: « Cantus in vernacula lingua cantus liturgici vel minimae parti nequaquam sufficiantur; nec etiam intra Missarum sollemnia inducantur ». CL 4, 1111 c.

(23) Decr. 7, N. 15: « Cantica omnia vulgari lingua conscripta vetantur in Missa solemni ». CL 6, 407 b.

(24) Decr. 2, N. 7: « Nunquam intra Missarum sollemnia vel quodcumque divinum officium proprie dictum, cantica in vernacula lingua audiantur ». CL 4, 521 a.

due feste poi, come pure nelle Processioni, Missioni, Mese di Maggio e in simili altre circostanze, potevano cantare anche le ragazze: parole e melodia dovevano però essere talmente semplici che tutto il popolo potesse seguirle (25). Il Consiglio Provinciale di Rouen aggiunse che in un caso, nella festa della Prima Comunione, era proibito celebrare la Messa cantata (26). Il Concilio di Auch stabilì poi che i canti popolari potessero eseguirsi soltanto prima e dopo gli Uffici liturgici latini, nella Dottrina cristiana, nelle Missioni, nelle Funzioni delle Confraternite e simili; mai però nelle Processioni teoforiche, alla Benedizione col Santissimo (27). Infine i Concili di Praga (28) e di Utrecht (29) raccomandarono il canto popolare prima e dopo gli Uffici sacri.

(25) Tit. 3, cap. 5, LXXXVI: « Nunquam inter officia parochialia cantus audiantur vernaculo idiomate nisi primae^e Communionis vel Confirmationis diebus. Cum autem hisce diebus, vel in processionibus, vel in Missionum, aut Mensis beatae Mariae dicati exercitiis, aliisque huiusmodi, puellarum cantus a parochis admittentur, ita sint et verbis et modulationibus simplicibus, ut plebs mente et voce comitari possit ». CL 4, 1057.

(26) Decr. 2, N. 8: « Decantari tamen possunt, immo et a puellis, in Catechismis, in primis Communionibus, nisi Missa decantatur, in Confirmationibus, nec non ante et post quasdam solemniores praedicationes extra Missam, modo cantica haec simplicia eligantur, simpliciterque, non vero more theatro cantentur ». CL 4, 521 b.

(27) CXXXIII: « Nec audiantur cantilenarum soni perperam piis verbis accomodati. Intra liturgicas preces nullo pacto inserantur cantus in vernacula lingua; qui tantummodo permitti poterunt ante et post officia publica, in Catechesibus, in exercitiis spiritualibus Missionum, Confraternitatum et aliis huiusmodi, nunquam autem in benedictionibus et processionibus Sanctissimi Sacramenti ». CL 4, 1196 c.

(28) Tit. 3, cap. 7: « Cationes sacras lingua vulgari conditas praesertim in minoribus cultus divini solemnitatibus et officiis quotidianis non tantum admittimus, sed etiam summopere optamus, ut parochorum et chori rectorum pia sollicitudine in populo promoveantur. Tenerrime enim mentes afficiuntur, et fidei, amoris et compunctionis affectus uberrime eliciuntur, si fere totius coetus religiosi voces uno ore et corde sursum ascendunt ad thronum gratiae et divinae misericordiae. Ad exemplum majorum, qui in canendis hymnis religiosis indefessi fuerunt, fideles nostri pietatis huiusmodi haeredes sacris ante et post officium divinum canticis delectari, a pueris jam assuescant. Communi studio et sedula in scholis exercitatione haud difficile erit, pie recteque cantantium vires requirere, et consociationes maxime instar earum formare, quae olim nomine literatorum in hac provincia floruerunt ». CL 5, 476 b.

6. MESSA CANTATA TEDESCA

Il *Motu Proprio* di S. Pio X proibisce espressamente durante la solenne Liturgia qualsiasi canto in volgare. « La lingua propria della Chiesa Romana è la latina. E' quindi proibito nelle solenni funzioni liturgiche di cantare in volgare qualsivoglia cosa; molto più poi di cantare in volgare le parti variabili o comuni della Messa e dell'Ufficio » (N. 7). La *Musicae sacrae disciplina* ricordando il permesso della Messa cantata con canti tedeschi, rileva che i testi non possono essere cantati in traduzione tedesca: « firma tamen lege qua statum est *ne ipsa verba liturgica vulgari lingua canantur, quem ad modum supra cautum est* ». Il 22 maggio 1894 la S. Congregazione dei Riti stabiliva: « *Cantiones quascumque vernaculas esse omnino prohibita in omnibus Missis, quae vel solemniter vel solum in cantu celebrentur* » (N. 3827).

a) CONCESSIONE DELLA SEGRETERIA DI STATO

Su domanda del Cardinale Bertram, Presidente della Conferenza Episcopale di Fulda, la Segreteria di Stato di S. S., il 24 dicembre 1943 dichiarava: « *Prae oculis habentes quae tu ipse scribebas de Missa cantata iuncta cum populi cantu in lingua germanica (vulgo: Messa cantata tedesca), Patres petitionem istorum Episcoporum admiserunt, ita videlicet ut hic tertius modus per Germaniam iam a pluribus saeculis florens benignissime toleretur* » (30).

Questa risposta si riferisce espressamente alla domanda: « *Prae oculis habentes quae tu ipse scribebas* ». Per interpretarla retta-

(29) Tit. 5, cap. 6: « *In ecclesiasticis functionibus cantiones omnes in lingua vulgari prohibemus, ac praescribimus, ut cujusvis cantici verba ex receptis Ecclesiae antiphonis vel hymnis et ceteris liturgiae precibus semper desumantur: solum cum ipsa ecclesiastica functio explicit, cantica vernaculae linguae concinere in choro licebit. Pie tamen vigilabunt sacerdotes, qui ecclesiae praesunt, ut ea tantum cantica adhibeantur, quorum argumentum et melodia vere aedificet, utque falsae, ineptae, vel ad modulum profanum compositae cantiones prorsus eliminentur* ». CL 5, 862 d.

(30) IGINO ANGLÈS, *Il canto del testo liturgico in volgare durante la Messa solenne*, « Bollettino degli Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra », VII, N. 2, Roma, p. 16.

mente, bisogna tener presenti le parole della domanda: *Missam dominicalem* sacerdos cantare debet, quia populus exspectat et postulat hanc solemnitate[m]. Huic fini ut satisfiat, iam per plura saecula, uti historia diocesum demonstrat, in Germaniae plerisque, immo fere omnibus diocesibus in usu est, ut Missae parochiali sole[m]ni, rite iuxta Missalis Romani rubricas in latina lingua cum sacerdotis cantu celebrandae assistant fideles cantantes carmina sacra in lingua germanica ita composita, ut in suo tempore partes cantus se accommodent partibus liturgiae a sacerdote in lingua latina celebratis... Triste est saepe videre, innumeros fideles passive tantum se habere a Missae initio usque ad finem, quamquam omnino saluberrima aedificatione recreari possent, *si lingua vernacula usitatos et valde amatos textus sacrorum carminum a prima infantia usitatorum cantare permittantur*. Accedit quod expositus modus non contrarius est fini legum ritualium: Nam in textu et lingua et cantu sacerdotis nihil immutatur. Hinc dici potest: modus ita descriptus nihil aliud est quam Missa lecta, a qua eatenus tantum differt, quod sacerdos eas partes, quae in Missa lecta alta voce profert, in dicto modo profert cantando; tolerandum igitur ob gravissimam causam est, ut fideles assistentes ita se gerant, uti in Missa lecta, in qua carmina sua in lingua sua propria populari cantari minime prohibiti sunt. *Principalem Missam parochialem* a sacerdote non legi *diebus dominicis*, sed cantari est omnino necesse, attento valore, quem Diei Dominicae cultus in vita populi habet. Est ergo Episcopatus Germaniae instantissima petitio, ut Sancta Sedes modum hunc expositum etiam pro futuro tempore ob supradictas gravissimas rationes toleret, uti iam per plura saecula toleratum est » (31).

Da ciò possono dedursi le seguenti conclusioni:

1) La Messa cantata con canti tedeschi consiste in ciò che il popolo, durante la Messa cantata, eseguisce in tedesco quei canti che fin dalla gioventù è abituato a cantare, ossia canti da tutti conosciuti e dovunque divulgati. Non si può dunque prendere occasione dalla concessione fatta per la Messa cantata tedesca per incominciare a introdurre e a diffondere il canto sacro in volgare.

(31) IGINO ANGLÈS, *l. c.*, p. 15.

2) E' permessa solo là, dove è in uso da secoli. La domanda infatti ne chiede la estensione soltanto per quelle regioni, nelle quali quest'uso è tollerato da secoli.

3) Il permesso della Messa cantata con canti tedeschi non può essere esteso a quelle Diocesi e regioni, dove non si pratica da secoli.

4) Di un'esecuzione cantata della traduzione tedesca dell'*Ordinarium* e del *Proprium* non si fa parola né nella domanda, né nella risposta. La domanda chiede anzi espressamente la limitazione del permesso solo per i canti già diffusi e usati tra i fedeli fin dalla giovinezza.

5) La domanda si riferisce solo al canto popolare; non può dunque estendersi la concessione al canto della *Schola* o del Coro.

6) La domanda chiede il permesso della Messa cantata con canti tedeschi soltanto per la domenica. Prescindendo pure dal fatto, che anche la *Musicae sacrae disciplina* proibisce un'arbitraria estensione del permesso per casi simili (III), la risposta si riferisce chiaramente al tenore della domanda; cosicché la Messa cantata con canti tedeschi, là dove è permessa, deve celebrarsi *soltanto come Messa cantata parrocchiale della domenica*.

b) LIMITAZIONE POSTA DAL S. UFFICIO

Durante il secondo Congresso Internazionale di Musica sacra di Vienna, il 7 ottobre 1954, fu tenuta in Klosterneuburg una Messa letta con canti in lingua volgare, la quale diede occasione al S. Ufficio di esaminare nuovamente il caso della Messa cantata con canti tedeschi. Il 16 marzo 1955 furono emanate perciò delle limitazioni. Arbitrariamente qualcuno vede in questo rescritto, che interpreta ufficialmente e limita la concessione della Segreteria di Stato di S. S., un riconoscimento sottinteso della pratica, che spesso sorvola su queste limitazioni.

Le limitazioni che d'ora in poi sono in vigore, si riducono a due:

1) La Messa cantata con canti tedeschi è proibita in ogni Pontificale, in ogni Messa solenne in terzo, nelle Messe cantate in Seminario, nei Conventi, nei Capitoli Cattedrali e nelle Collegiate.

2) In ogni Messa cantata con canti tedeschi è di obbligo il canto del *Proprio* in latino; mentre invece il *Kyrie*, il *Gloria*, il

Credo, il *Sanctus* e *Benedictus*, l'*Agnus Dei* possono dal popolo cantarsi in parafrasi, ma non in traduzione letterale tedesca.

Il Papa Pio XII, il 7 aprile 1955, ha confermato questa decisione. Il 29 aprile 1955 il Decreto del S. Ufficio, che porta il numero S.O. 10/55/1, fu trasmesso all'Em.mo Card. Cicognani, Prefetto della S. Congregazione dei Riti.

c) CONFERMA DELLA LIMITAZIONE
NELLA ENCICLICA «MUSICAE SACRAE DISCIPLINA»

Nonostante la posizione chiara e decisa di Roma, qualcuno crede che il Decreto del S. Ufficio del 29 aprile 1955, che esige il canto del testo latino del «*Proprium Missae*» anche nella Messa cantata con canti tedeschi, sia stato motivato da incomprendimento della questione e possa, date le nostre reali condizioni, essere interpretato più largamente.

Il Decreto dice: «Anche nelle Messe popolari il *Proprio* deve essere cantato in latino; mentre il *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, possono essere cantati in parafrasi tedesca». Se si traduce che: «anche nelle Messe popolari, cantate in lingua tedesca, il *Proprio* non si canti in lingua tedesca, mentre espressamente si permette che soltanto l'*Ordinarium* (*Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) possa essere cantato in libera parafrasi», ciò vuol dire falsificare il senso del testo ufficiale.

Il Santo Padre, di cui a ragione si esaltava, proprio nel Suo ultimo Genetliaco e nella festa della sua Incoronazione, la piena conoscenza delle nostre condizioni tedesche, nella sua Enciclica sulla musica sacra ha pure trattato espressamente la questione della Messa cantata con canti tedeschi. Già nell'introduzione dell'Enciclica si accenna all'«esperienza della vita pastorale», che ha dato occasione all'Enciclica stessa per «adattare la musica sacra alle odierne condizioni». Dopo aver detto della necessità che la liturgia latina sia strettamente collegata al canto Gregoriano, («*ut cum latinis sacrae Liturgiae verbis eorundem verborum cantus Gregorianus arcte conectatur*»), il Santo Padre accenna subito alle eccezioni concesse dalla Santa Sede; le quali però non possono essere estese o diffuse in altre regioni.

Con ciò, l'illusione che la Messa cantata con canti tedeschi possa prendersi come modello, almeno per i paesi di missione, o magari

per un'evoluzione liturgica, viene dalla Suprema Autorità della Chiesa del tutto riprovata. Anzi il Santo Padre richiede che, dove è permessa la Messa cantata con canti tedeschi, gli Ordinari ed i Curatori d'anime cerchino *con zelo* di far apprendere ai fedeli, sin dalla fanciullezza, le più facili ed usuali melodie gregoriane, onde le cantino nella Liturgia, quale espressione dell'unità e dell'universalità della Chiesa: « Haud ignoramus sane ab hac ipsa Apostolica Sede ob graves causas *quasdam sed omnino definitas exceptiones* hac in re concessas esse, quas tamen *nequaquam latius proferri vel propagari*, nec sine debita eiusdem Sanctae Sedis venia, ad alias regiones transferri volumus. Quin immo ibi etiam, ubi eiusmodi concessionibus frui licet, locorum Ordinarii ceterique sacri pastores sedulo curent, ut christifideles inde a pueris saltem faciliores et magis usitatas modulationes Gregorianas addiscant, eisque etiam in sacris ritibus liturgicis uti sciant, ita ut hac quoque re Ecclesiae unitas et universitas in dies magis effulgeat ».

La limitativa interpretazione del S. Uffizio, riguardante il permesso della Messa in tedesco, viene poi ricordata anche dall'Enciclica: « *Verumtamen, ubi saecularis vel immemorabilis consuetudo fert ut in solemni Sacrificio Eucharistico, post verba liturgica latine cantata, nonnulla popularia vulgaris sermonis cantica inserantur, locorum Ordinarii id fieri sincere poterunt, si pro locorum ac personarum adiunctis existiment eam consuetudinem prudenter submoveri non posse* (C.I.C., can. 5) *firma tamen lege qua statutum est ne ipsa verba liturgica vulgari lingua canantur* ». La falsa interpretazione, piuttosto diffusa, che nella Messa cantata con canti tedeschi si esorta a non cantare il *Proprium* in tedesco, mentre invece chiaramente lo si proibisce (il testo non può intendersi « non si voglia » in senso esortativo, ma « non si deve » in senso proibitivo) è respinta da una Enciclica che vale per tutta la Chiesa Cattolica. *Il Proprio, anche nella Messa cantata con canti tedeschi, non deve dunque mai cantarsi in tedesco.*

7. EPISTOLA E VANGELO IN LINGUA VOLGARE

Riguardo al canto dell'Epistola e del Vangelo in tedesco nella Messa cantata, sono importanti le recenti decisioni del S. Uffizio. Il 25 gennaio 1948 il Vescovo Harscouët di Chartres inviò a Roma

una domanda intesa ad ottenere che, dopo il canto latino dell'Epistola e del Vangelo, lo stesso testo sacro si potesse leggere in francese. Il S. Ufficio rispose (20 luglio 1948) che Epistola e Vangelo nella Messa cantata devono dapprima cantarsi in latino, e poi possono essere letti, *ma non cantati*, in francese. Dopo analoga richiesta dell'Em.mo Cardinale Feltin di Parigi del 18 novembre 1954, il S. Ufficio estese questo permesso alla Banlieu di Parigi (2 febbraio 1955), nel senso che anche nei centri di Missione di Parigi, alla Messa cantata, dopo il canto latino dell'Epistola e del Vangelo, potesse venire letto il testo nella locale lingua popolare: *letto ma non cantato* (32).

La *Documentation catholique* (9 dicembre, n. 1240, col. 1561) rese nota una Lettera del card. Pizzardo, Segretario del Sant'Uffizio, a Mons. Martin, Arcivescovo di Rouen e Segretario della Commissione Episcopale francese per la pastorale e la liturgia. Ecco la parte centrale del documento:

« In una lettera presentata a questa Suprema Sacra Congregazione il 13 settembre scorso da S. E. il card. Pietro Gerlier, Arcivescovo di Lione, V. E. Rev.ma, a nome di tutti i Cardinali e Arcivescovi di Francia, sollecitava dal Sommo Pontefice alcune concessioni relative alla celebrazione della Messa. Dopo avere esposto i peculiari motivi, V. E. domandava " che in tutte le Diocesi di Francia, i sacri ministri nella Messa solenne, e lo stesso celebrante in ogni Messa, cantata o letta che sia, con assistenza di fedeli, possano proclamare l'Epistola e il Vangelo prima in latino e poi in lingua volgare ". Accogliendo benevolmente la richiesta, questa Suprema Sacra Congregazione ha deciso di rispondere ad essa affermativamente.

« V. E. domandava, inoltre, in nome dei Cardinali e Arcivescovi di Francia, che agli Ordinari di cotesta nazione, per speciale concessione del Sommo Pontefice, " fosse accordato, per lo meno *ad experimentum*, di poter permettere che, dove richiesto dalle circostanze, chi celebra la Messa bassa legga l'Epistola e il Vangelo unicamente in lingua volgare, la domenica e nelle altre feste di precetto o quando c'è gran concorso di popolo; a condizione, tuttavia, che la traduzione adoperata sia esclusivamente quella ap-

(32) *Ephemerides Liturgicae*, Roma, 1955, p. 271-72.

provata dai Vescovi". Dopo avere bene esaminate tutte le circostanze, questa Suprema Sacra Congregazione ha stimato che a tale richiesta non è possibile dare risposta affermativa. Le decisioni ora comunicate con la presente Lettera sono state sottoposte all'augusta approvazione del Sommo Pontefice, nell'udienza accordata l'11 ottobre scorso a S. E. il Sostituto della Segreteria di Stato » (33).

8. PARTE DOTTRINALE DELLA MESSA COME LITURGIA

Non è nello spirito della sacra Liturgia di ridurre la parte dottrinale della Messa a una semplice catechesi; anche se motivi pedagogico-didattici debbano essere presi nella debita considerazione. Fine primario anche della parte introduttiva o dottrinale della Messa è sempre la « gloria Dei », mentre la « aedificatio fidelium » è soltanto una conseguenza della « gloria Dei ». Se l'istruzione religiosa fosse l'unico scopo della parte introduttiva o dottrinale della Messa, la Chiesa avrebbe dovuto già da tempo adottare e introdurre la lingua volgare. Il nostro tempo così frettoloso intenderebbe a mala pena che i sacri testi debbano prima di tutto essere cantati in latino, e soltanto dopo possano essere letti in lingua volgare, se valesse l'affermazione che l'intelligenza del testo e l'edificazione dei fedeli fossero il primo scopo della parte dottrinale della stessa. La Chiesa invece finora ha tenuto fermo — e giustamente — alla lettura di tutti i testi scritturistici della Messa nella lingua liturgica ufficiale; e soltanto come appendice ne ha consentito la lettura in lingua volgare. Tutto questo non solo perché la Chiesa non è contaminata da una fretta nervosa; ma perché essa vuole presentare anche nelle « letture » bibliche un *Ufficio divino*, che, espresso in un linguaggio elevato al di sopra di quello della vita quotidiana, abbia e mostri in se stesso una *impronta del sacro*.

(33) *La Civiltà Cattolica*, anno 108, vol. 1, quaderno 2557, p. 96.

9. PASSAGGIO DALLA LINGUA GRECA ALLA LINGUA LITURGICA LATINA IN ROMA

La Messa solenne romana venne originariamente celebrata in lingua greca, ossia nella lingua più colta del tempo. Il passaggio alla lingua culturale latina avvenne non solo per riguardo al basso popolo, che poco capiva il greco (in tal caso si sarebbe dovuto adottare il latino popolare, ossia il *sermo plebeius*), ma soprattutto perché il latino, scelto e usato per la Sacra Scrittura e per il culto, si dimostra un linguaggio autonomo, per sé sufficiente e completo, risultante dalla traduzione letterale della Bibbia ebraica e greca, per cui rassomiglia a quegli idiomi stranieri e riesce a coniare molti termini ed espressioni tecniche per esprimere concetti religiosi propri del cristianesimo. L'introduzione di questa nuova e speciale lingua latina nella Liturgia avviene anche per una deliberata presa di posizione contro Bisanzio, che accampava diritti di sovranità autonoma dal lato ecclesiastico e politico. Nella solenne Messa Papale, ancor oggi, Epistola e Vangelo vengono cantati in latino ed in greco. *Per la Chiesa Romana il latino è la lingua ufficiale; ed è un chiaro e sicuro segno dell'unione con Roma* e un'arma efficace di difesa contro l'errore. « *Perspicuum est venustumque unitatis signum, ac remedium efficax adversus quaslibet germanae doctrinae corruptelas* » (*Mediator Dei*).

10. INDISCUSSA PREMINENZA DELLA LINGUA LITURGICA LATINA

Si sente spesso l'affermazione che largamente nel Medio Evo veniva capita la lingua liturgica latina, e che si tenevano anzi persino delle prediche in latino. A prova di ciò, si citano le molte prediche latine del tempo della Scolastica. Ma accanto alla solenne Liturgia, che diremo « accademica », v'erano Messe solenni per il popolo, dove la predica era tenuta in lingua volgare. Già S. Ireneo di Lione († verso il '200) predicava ai Celti indigeni nella loro lingua; cosa che fecero anche i Missionari per la Germania: S. Colombano († 23 novembre 615), S. Gallo († verso 641) e S. Bonifacio († 5 giugno 754). Essi usarono le lingue del popolo. Due

volumi di prediche tedesche si attribuiscono a fra Bertoldo da Ratisbona († 14 dicembre 1272); ma la loro genuinità non è sicura. Anche S. Agostino († 28 agosto 430) nelle sue prediche latine per maggiore intelligibilità e chiarezza inseriva spesso delle espressioni in lingua volgare. A proposito di Bruno di Carinzia, che fu poi Papa Gregorio V (primo Papa tedesco, morto il 18 febbraio 999), l'iscrizione tombale, nelle Grotte Vaticane in San Pietro, dice che egli predicava in tre lingue (34). Dovunque la Liturgia romana venne introdotta, si fece sempre la lettura in latino dei brani biblici della Liturgia seguita da spiegazione, con predica, in lingua volgare.

Anche là dove è concessa la Messa cantata con canti tedeschi il proposito primo di chi ha cura di anime non dev'essere quello di estenderla; ma sì invece di promuovere la genuina Liturgia solenne, cantata in latino e specialmente in canto Gregoriano, perché risplenda ognor più l'unità e la cattolicità della Chiesa; « Ut haec quoque re Ecclesiae unitas ed universitas in dies magis effulgeat » (*Musicae sacrae disciplina*). Ogni nostro desiderio dev'essere ispirato e intonato al « sentire cum Ecclesia ». Le chiare norme della Santa Sede e i sapienti moniti di Pio XII richiedono una sempre maggiore adesione alla tradizione ecclesiastica, sì che questa docile e fedele obbedienza debba essere considerata norma fondamentale anche nella cura d'anime.

(34) MARIO RICHETTI, *Manuale di storia liturgica*, vol. 3, Milano, 1949, p. 220.

CATECHESI DELLA MUSICA SACRA

Mons. CESARIO d'AMATO

Abate-Vescovo di S. Paolo fuori le Mura

Ero in conversazione con un Eminentissimo Cardinale e Patriarca e gli riferivo sulla prima finalità degli Ordini Monastici, la preghiera, la quale ha assoluta precedenza sull'altro termine del noto binomio che anzi attira nella sua orbita facendo anche del lavoro un'elevazione a Dio. « Questa è la vita della Chiesa » esclamò con fervore l'illustre Porporato.

Ma perché la preghiera sia effettivamente un'elevazione della mente di Dio, e diventi sempre più ricca di potenziale, essa ha bisogno di alimentarsi a una dottrina soprannaturale che può avere solo dal Magistero della Chiesa, depositaria della verità rivelata. La Gerarchia ha il dovere di insegnare: « Euntēs docete omnes gentes », ed i sacramenti vengono normalmente amministrati solo dopo un congruo periodo di « scuola del soprannaturale ». Si pensi all'ammirevole istituto del Catecumenato, gemma dell'antica disciplina liturgica.

Ci stupiremo dunque se i Sommi Pontefici, e lo stesso Santo Padre Pio XII, ultimo per tempo, fra i primi nell'importanza del supremo Magistero, esortano continuamente i sacerdoti ad insegnare?

E poichè il Santo Padre gloriosamente regnante sa unire alla singolare forza della speculazione uno spiccato senso di aderenza alla realtà presente, non meraviglia che alle magnifiche pagine sulla natura della Musica Sacra egli faccia seguire insegnamenti di assoluta praticità.

Eccone uno che, a mio umile parere, è il più importante.

Mi permetto parafrasarlo.

Il Concilio di Trento aveva prescritto che i pastori di anime spieghino « qualche parte di ciò che si legge nella messa » (1) c'è infatti ora come allora, una difficoltà iniziale: il popolo non capisce il latino, lingua della Liturgia Romana; ma — siamo schietti — anche se la Liturgia fosse in volgare si sarebbe in grado di comprenderla? e anche i dotti non devono essi stessi ascoltare la viva parola di un maestro per approfondire? « Quis cognovit sensum Domini? ».

Giustamente il Santo Padre si richiama alla catechesi parrocchiale, poiché essa sarà più varia e gradevole se accanto all'istruzione del dogma e della morale, illustrerà la Liturgia e le sue parti. La Liturgia è infatti dogma fatto preghiera, è morale divenuta lirica.

La musica sacra è parte integrante della Liturgia, tutti lo sappiamo. Tutti ricordiamo con ammirazione l'invito del Cardinale Lercaro: *torniamo alla Liturgia solenne*, cioè torniamo alle belle ufficiature decorate dalle melodie della Schola, vive e palpitanti per le ondate canore della folla, abbellite dalle armonie degli organi, scandite dalle letture modulate dei lettori.

E' chiaro: alla Chiesa, Maestra di Verità, importa il testo sacro, lo dicevano già i Santi Padri: « Audiant haec adolescentuli, audiant hi quibus psallendi in ecclesia officium est, Deo non voce sed corde cantandum, nec in tragoedorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas ut in ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica, sed in timore, in opere, in scientia scripturarum » (2). « Sic cantet servus Christi ut non vox canentis sed verba placeant » (3).

Tuttavia, se non vogliamo fare il sacrificio di Caino, la musica liturgica dev'essere bella, artisticamente ben condotta. S. Benedetto il quale vive della mentalità dei grandi Padri della Chiesa, raccomanda che non canti o legga il primo che si trovi per mano un libro « nec fortuitu casu qui arripuerit codicem legere ibi prae-

(1) Conc. Trid. Sess. XXII, cap. VIII.

(2) S. GIROLAMO, in *Epist. ad Ephesios*.

(3) Ib.

sumat » (4) e Cassiano: « Canta a Dio, ma non cantar male, Dio non vuole che siano offese le sue orecchie » (5).

La musica religiosa vocale, il Canto Gregoriano specialmente, deve all'aderenza al testo una gran parte della sua bellezza. Infatti, quali testi più nobilmente alati di quelli della poesia sacra? quali discorsi umani possono paragonarsi al discorso divino della Bibbia che alla Liturgia dà la massima parte delle parole? Qual musica potrà competere dunque in contenuto spirituale con quella della Chiesa? Essa brilla per lirismo e per santità perché interpreta parole sante e sentimenti santi, perché è un veicolo anch'essa dello Spirito Paraclito presente nella Chiesa, perché è canto della Sposa di Cristo, sposa immacolata e venusta, senza macchia e senza ruga perché essa si è formata nel Cuore trafitto di Gesù.

Ex corde scisso Ecclesia

Christo jugata nascitur

.

Ex hoc perennis gratia

Ceu septiformis fluvius (6).

Non credo di esagerare se affermo che nella musica sacra esiste una singolare forza catechistica. Il Canto Gregoriano e spesso anche la Polifonia Classica, rappresentano nella loro condotta melodica un vero e autentico commento al testo, sì che lo rendono più chiaro e più parlante. Ma anche a prescindere dalle parole liturgiche essa può far conoscere Dio e può conquistare anime a Dio, perché la musica è un linguaggio che a volte riesce ad esprimere ciò che le parole non potrebbero, poiché i suoni sono liberi dalle pastoie delle sillabe, come direbbe S. Agostino: « metas non habeat sillabarum ».

Una soave musica organistica non ci strappa talora alla piatta e materialistica mediocrità mondana per sospingerci verso l'alto?

L'Innominato non fu deciso al suo gran ritorno dalle campane dei villaggi squillanti a distesa?

Quante volte canti corali non hanno migliorato cuori traviati?

Non sono poche le conversioni avvenute mentre cori monastici

(4) *Regula Monachorum* cap. XXXVIII.

(5) *In ps.* 32.

(6) *Brev. Rom.* « *In festo Ss. Cordis Jesu, ad Laudes* ».

cantavano la dolce Salve Regina di Compieta. La storia del Medio Evo ci garantisce di popoli interi conquistati dalle melodie liturgiche e S. Beda il Venerabile ci narra che persino una battaglia fu vinta al canto travolgente dell'Alleluia.

Tutti sanno che la grande lotta contro l'Arianesimo fu vinta da S. Efrem in Edessa, da S. Ilario in Francia, da S. Ambrogio a Milano con gli inni, entrati ben presto nella Liturgia e che ora hanno succedanei nelle canzoni religiose popolari. E' interessante rileggere le soddisfatte parole del grande Vescovo milanese: « Si dice che ho affascinato il popolo con i miei inni! Grande è questa sorte di magia!... Tutti ora sanno predicare in versi il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Tutti ora son maestri, e prima a stento potevano essere scolari » (7).

La musica sacra in questo caso ha conquistato un popolo intero, poiché non deve disconoscersi che le sole parole, senza una melodia, non avrebbero avuto tanta presa sull'anima della massa.

La musica s'è fatta veicolo della fede.

Si rileggono sempre con commozione le parole di S. Agostino il quale descrivendo il travaglio dell'anima sua che non si decideva ancora ad assentire alla Verità; si confessa vinto finalmente dai canti della chiesa milanese: « Quantum flevi suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter, in hymnis et canticis tuis. Voces illae influebant auribus meis et eliquabatur veritas in cor meum, et exaestuebant inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis » (8).

Stupendamente detto! La musica sacra ha una parte decisiva nella conversione di un'anima eccezionalmente grande. Vi è bisogno di aggiungere altro per dimostrarne la singolare forza di edificazione e di illuminazione?

Dio faccia che la musica sacra sia sempre tale da « liquefare » la verità nei cuori e di far correre lacrime di dolcissima devozione.

(7) *Contra Auxentium*, 34.

(8) *Confess.* 9, 6.

ESERCIZIO DELLA MUSICA SACRA COME APOSTOLATO

Mons. ANTONIO MISTRORIGO

Vescovo di Troia

In mezzo ai bagliori dell'ultima terrificante guerra, il Santo Pontefice Pio XII, sempre presente a tutte le necessità, aveva aditato nell'Enciclica *Mystici Corporis* la base e il mezzo sicuro per raccogliere, riunire e vivificare i miseri avanzi dell'umanità dilacerata.

In seguito, nella *Mediator Dei*, all'uomo già incorporato in Cristo, aveva presentato la magna carta del suo primo e fondamentale dovere: indirizzare sé e la propria vita a Dio mediante l'esercizio del culto dovuto.

Ora, quasi a coronamento della Sua inesauribile attività di Padre e Pastore, con l'esposizione del nuovo ordinamento della musica a servizio del culto, chiama a raccolta tutti i Suoi figli affinché, con un'unica voce e con un solo cuore, cantino le lodi divine insieme con il Clero, attingendo dalla sacra Liturgia, come da fonte prima e indispensabile, il vero spirito cristiano.

Il Papa dunque ha parlato: come tromba è risuonata la Sua parola.

Dal Suo labbro la Musica sacra ha ricevuto un nuovo riconoscimento della sua altissima dignità e, soprattutto, della sua forza potente di santo apostolato negli individui e tra le masse.

L'APOSTOLATO DELLA MUSICA SACRA

Apostolato è diffusione del bene, comunicazione di verità e di carità.

La Liturgia, come comunicazione della verità (i dogmi) e dei doni divini (la Grazia e i Sacramenti), nonché con la sua azione comunitaria (esercizio di carità), è tutto un apostolato.

La Musica sacra, essendo parte integrante della Liturgia, partecipa dei suoi fini apostolici; è anzi precipuo elemento di calore (carità) e di illuminazione (verità), pubblicando ed esaltando il testo liturgico e la preghiera pubblica.

« Per mezzo delle sue bellissime armonie e della sua magnificenza, essa apporta decoro ed ornamento alle voci sia del sacerdote offerente, sia del popolo cristiano che loda il Sommo Iddio, eleva i cuori dei fedeli a Dio per una sua intrinseca virtù, rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana, perché Dio Uno e Trino da tutti possa essere lodato ed invocato con più intensità ed efficacia.

« Per opera della musica sacra dunque viene accresciuto l'onore che la Chiesa porge a Dio in unione con Cristo suo capo; e viene altresì aumentato il frutto che i fedeli, stimolati dai sacri concerti, percepiscono dalla sacra Liturgia e sogliono manifestare con una condotta di vita degnamente cristiana ».

« S. Agostino, parlando dei canti eseguiti con voce limpida e con appropriate modulazioni, così si esprime: Sento che le anime nostre si elevano nella fiamma della pietà con un ardore e una devozione maggiore per quelle sante parole, quando sono accompagnate dal canto, e tutti i diversi sentimenti del nostro spirito trovano nel canto una loro propria modulazione, che li risveglia in forza di un non so quale occulto, intimo rapporto ». (*Enc. Musicae Sacrae*).

Del resto, è concorde la testimonianza dei Padri e degli scrittori ecclesiastici nell'affermare che fin dai primi secoli della Chiesa i canti che accompagnavano le preghiere del santo Sacrificio, contribuivano mirabilmente ad accendere nel popolo il cristiano fervore.

« Fu là specialmente nelle vetuste basiliche, dove vescovo, clero e popolo alternavano le divine lodi, che, commossi dai canti della Liturgia, non pochi tra i barbari si educarono alla civiltà cristiana. Era là nel tempio che lo stesso oppressore della famiglia cristiana sentiva meglio il valore e l'efficacia del dogma della comunione dei santi; cosicché l'imperatore Valente, ariano, rimase come tramortito dinanzi alla maestà con cui S. Basilio celebrava i divini misteri, ed a Milano gli eretici accusavano Sant'Ambrogio d'ammaliare le turbe con l'incantesimo dei suoi canti liturgici; quei canti medesimi che commossero Agostino e lo decisero ad abbrac-

ciare la fede di Cristo. Fu inoltre nelle chiese, dove da quasi l'intera cittadinanza si formava come un immenso coro, che gli artisti, gli architetti, i pittori, gli scultori e gli stessi letterati, appresero dalla Liturgia quel complesso di cognizioni teologiche che oggi tanto risplendono e si ammirano in quegli insigni monumenti del Medio Evo » (Pio XI, *Divini cultus sanct.*).

E ciò è ben naturale. Infatti anche la stessa nostra esperienza sta a dimostrare che le belle melodie dei canti sacri si fissano nella memoria quasi senza sforzo e fatica, e nello stesso tempo anche le parole e i concetti si imprimono nella mente; e, quanto più spesso sono ripetuti, tanto più profondamente vengono compresi.

« Ne segue che anche i fanciulli e le fanciulle, imparando nella tenera età questi canti sacri, sono molto aiutati a conoscere, a gustare e a ricordare le verità della nostra fede, e così l'apostolato catechistico ne trae non lieve vantaggio. Questi canti religiosi poi, agli adolescenti e agli adulti, mentre ricreano l'animo, offrono un puro e casto diletto, dànno un certo tono di maestà religiosa ai convegni e alle adunanze più solenni, e anzi nelle stesse famiglie cristiane apportano santa letizia, dolce conforto e spirituale profitto ». (Pio XII, *Musicae Sacrae discipl.*).

Ecco perché, per es., i Salmi dei Vespri domenicali, sono facilmente seguiti dall'assemblea abituale. Gli inni principali e le più belle antifone diventano presto di dominio pubblico. Chi non sa cantare il Pange Lingua, il Veni Creator, l'Ave maris stella, il Te Deum, la Salve Regina, le Litanie, il Kyrie, il Sanctus, ecc.?

Questi testi religiosi sarebbero stati imparati dalla massa se non fossero stati mai cantati? Sono veramente pochi coloro che riescono a ritenere le formule che la Chiesa non canta mai e che pur tuttavia essi trovano nel proprio libro di preghiere.

E quel che più importa è che proprio in virtù dei canti religiosi il popolo cristiano, per poco che sia istruito nel catechismo, sa e può lodare degnamente la SS. Trinità di cui il *Gloria* dei Salmi gli ricorda sempre l'esistenza, la natura, la grandezza, ecc.; può ricordarsi dello Spirito Santo di cui il *Veni Creator* gli spiega in modo meraviglioso i misteri d'amore; può conoscere la dottrina sulla SS. Eucarestia attraverso gli splendidi inni tratti dall'ufficio del SS. Sacramento; può ugualmente meditare con vero frutto sull'Incarnazione, sul Natale, sulla Quaresima, sulla Passione, sulla

Ascensione ecc., mediante l'efficace sussidio del canto degli inni relativi.

Non solo, ma il canto sacro aiuta il cristiano a fare anche aperta e solenne la professione della fede. Fate che una folla di popolo canti all'unisono il *Credo*: voi sentirete vibrare un'anima sola anche se sono mille e mille voci: i freddi si sentiranno scossi nel più profondo, i tiepidi troveranno un nuovo fervore, i ferventi sentiranno crescere a dismisura il loro ardente entusiasmo.

E' così!

Oppure fate eseguire dalla famiglia parrocchiale, durante la Messa vespertina del Giovedì Santo, proprio nell'ora solenne della carità, il bellissimo cantico delle agapi *Ubi caritas*, e poi ditemi se esso non crea in tutti un calore nuovo, che è saldo vincolo di amore fraterno in Cristo Gesù?

Quando noi saremo riusciti a far cantare con consapevolezza e con coraggio questi autentici atti di fede e di carità, ed altri ancora, disseminati variamente lungo il corso dell'anno liturgico, noi avremo dato alla religiosità del popolo un tono così alto e così avvincente che nessuna forza umana potrà incrinare.

Solo così, ricordiamolo bene, noi potremo far vibrare con spirito rinnovato l'anima cristiana delle masse.

Perfino i nostri missionari che faticano nell'opera di penetrazione cattolica, sono tutti d'accordo nell'affermare che lo spirito degli infedeli, tante volte restio ad ogni altro mezzo di conquista, si mostra invece sensibilissimo alla musica, la quale allora diventa il mezzo più prezioso per l'apostolato.

Il canto dunque è ripieno della forza divina. Penetra, illumina, riscalda e consola. Attrae, riunisce, fonde, irrobustisce. E' segreto di vita, è fonte di verità, di santità e di bellezza sovrumana.

E' apostolato santo e santificatore!

L'APOSTOLATO DEL MUSICISTA SACRO

Falsa e deleteria sarebbe la posizione di un musicista sacro che non si prefiggesse come scopo *unico* della sua attività musicale l'apostolato liturgico.

Sopra di lui starebbe la minaccia divina: *Populus hic labiis me honorat, cor autem eorum longe a me est.* (Marc. 7,6).

Il musicista sacro, conscio d'essere educatore per vocazione del popolo di Dio, deve avere un'anima che sente e fa suoi i palpiti

della Chiesa nella sua liturgia. Dal raccoglimento, dal silenzio e da una intensa vita di preghiera deve far scaturire le sorgenti del suo apostolato musicale. Di lui si deve dire: « *Recedant vetera! Nova sint omnia: corda, voces, et opera!* ».

Allora sarà senza misura il bene che egli farà.

Certamente il musicista sacro deve preoccuparsi che la sua arte sia vera, santa ed universale; deve pure pensare e provvedere alle sue forme artistiche. Per essere però nel vero, nel buono e nel bello, egli deve assolutamente consacrarla al vero, al buono e al bello liturgico. Dalla Liturgia deve trarre il calore e l'ispirazione.

Il primo appello pubblico a questa necessità di relazioni e di ispirazioni, nel campo ceciliano, è partito dal Congresso nazionale A.I.S.C. di Vicenza (1923).

Da quell'anno ad oggi, quanta strada è stata fatta!

Numerose Lettere apostoliche, Circolari della S. Congregazione dei Seminari e delle Università degli studi, Lettere della Segreteria di Stato, Encicliche, ecc. stanno a dimostrare tutto l'interessamento della Santa Sede in campo così delicato ed importante. Senza contare quanto si è fatto nei vari Congressi Ceciliani e quanto ci si è sforzato di attuare nelle diverse diocesi del mondo.

Sarebbe sommamente interessante ed edificante elencare qui il nome di coloro che, dopo il Motu Proprio di S. Pio X, vincendo difficoltà di ogni genere, hanno dedicato generosamente, e solo per puro amor di Dio e delle anime, tutte le loro energie per la santa causa ceciliana! Senza dubbio essi « riceveranno in abbondanza da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli apostoli » (Pio XII).

Ma il loro « *vero e proprio apostolato* » è un monito severo agli ancor dubbiosi o indifferenti, ai miopi e agli amanti del quieto vivere: è uno sprone valido per tutti.

Quale apostolato più bello di quello di condurre i fedeli agli intimi contatti con l'anima della Chiesa, come attori della lode divina dettata dallo Spirito Santo, al centro della musica cosmica, convogliati verso l'eterna musica del cielo?

Specialmente nella vita corale (prove e servizi) il musicista sacro avrà modo di esplicare il suo apostolato. I contatti corali sono particolarmente adatti a legare i cantori fra loro e con il capo, a legarli soprattutto con l'altare. Si tratta del cuore: quando è santificato quello, si può rimanere tranquilli sul destino finale del-

l'individuo. L'esperienza insegna che i cantori di chiesa, professionisti della fede e vincitori del rispetto umano, sono gli ultimi ad abbandonare il sacerdote e l'altare.

Bisogna dunque lavorare! E non limitarsi a curare i pochi cantori di lusso, che si esibiscono soltanto nelle solennità, ma arrivare a tutto il popolo.

Ancora in troppe chiese esso tace, non rispondendo nemmeno al suo sacerdote che lo saluta e lo invita a seguirlo nella preghiera; perciò nella pia adunanza non si ridesta quella corrente di carità fraterna che era il sospiro ardente del divino Maestro: Ut unum sint!

Quando infatti una folla canta, è unitissima; quando essa recita, lo è meno; quando tace, l'attenzione si disperde.

Ogni fedele che canta, ricordiamolo!, è un predicatore della lode di Dio. Perciò, che tutti cantino: piccoli e grandi, uomini e donne: tutti, tutti!

Beatus populus qui scit iubilationem!

Io dividerei il lavoro in campo parrocchiale in quattro settori specifici: la Schola cantorum, gli alunni della Dottrina cristiana, le associazioni di Azione cattolica, il popolo in genere. E ciò allo scopo di avere nel giro di pochi anni tutti i fedeli partecipi al canto sacro.

E in ogni settore suggerirei di preoccuparsi più d'insegnar bene, che di eseguire molto e presto. Si dia la preferenza alle melodie molto semplici e facili del gregoriano, pie per l'espressione e commoventi nelle esecuzioni collettive di popolo, alcune delle quali sono anche ritenute le più venerande per la loro antichità. Si badi di far modulare bene la voce prima di far cantare e di far comprendere che il canto religioso è preghiera e dev'essere perciò espresso con sentimento di profonda pietà. Non si dimentichi poi la norma sapiente del santo Pio X: più che cantare *durante* la Messa, si cerchi di cantare *la* Messa.

Così la plebs christiana adunata pastori, vivificata e fusa armoniosamente nel canto della chiesa, esprimerà la unità della fede nella partecipazione ai sacri misteri: una fides, una lingua, unus cantus.

E sarà lecito allora ripromettersi a non lunga scadenza quel rifiorimento di spirito cristiano che forma l'oggetto dei nostri voti

e speranze più urgenti. Perché, in ultima analisi, se il fine primario dell'apostolato che si svolge per il canto sacro è la gloria di Dio, vi è però un altro fine, conseguenza e vivo riflesso del primo: l'edificazione religiosa e morale di coloro che frequentano il tempio di Dio.

A questo proposito, S. Agostino, spiegando un giorno ai suoi fedeli il salmo 148, esclamava: *Deum toti laudate. Cantet vox, cantet cor, cantet vita, cantent facta! Deum toti laudate!*

« Ecco, commentava bellamente l'ab. Ferretti, la Liturgia nostra: Liturgia integrale: non solo il labbro e la voce esterna, ma tutto l'uomo con tutte le sue facoltà e in tutti i suoi atti deve lodare il Signore.

Deum toti laudate! Lo lodi la voce: *cantet vox!* E' la partecipazione, direi, esterna, alla preghiera liturgica cantata. Ma il canto della voce non è fine a se stesso, e molto meno il canto in chiesa deve considerarsi come un concerto gratuito.

Cantet cor! Il canto della voce dev'essere l'espressione di un canto più armonioso, più grato a Dio: il canto del più santo entusiasmo religioso, il canto del cuore purificato dalla fede, sorretto dalla speranza, infiammato dall'amore di Dio.

Non basta. *Cantet vita.* La santa Liturgia, mediante la partecipazione ai divini misteri, tende a santificare la nostra vita: e la vita profondamente, sinceramente cristiana, è il *bonus odor Christi*: è un inno che perennemente il cristiano canta a Dio.

Ma c'è di più. *Cantent facta!* Le opere del vero cristiano sono opere di luce, di bontà e di verità in mezzo alle tenebre, di cui Cristo disse: *Videant opera vestra bona, et glorificent Patrem vestrum qui in coelis est* ».

Ecco l'ideale che dobbiamo prefiggerci nel nostro apostolato ceciliano; ecco l'obiettivo da raggiungere: la Liturgia integrale, mediante l'esercizio della musica sacra: *Deum toti laudate!*

CANTO AMBROSIANO, GALLICANO, MOZARABICO

Mons. ERNESTO MONETA CAGLIO

Preside del Pontificio Istituto Ambrosiano
di Musica Sacra

Verso i riti latini diversi dal romano e verso i canti che vi si ricollegano, la linea di condotta della Santa Sede è improntata, dal sec. XVI almeno, a benevola comprensione. La bolla « *Quod a nobis* » di S. Pio V (a. 1568) autorizzava a sopravvivere quei riti che contassero almeno 200 anni di vita (età che in liturgia è brevissima). Si trattava però di semplice autorizzazione. L'Enciclica « *Musicae Sacrae disciplina* » è il primo documento pontificio di portata universale in cui la conservazione di quei canti che non fanno parte del rito romano viene, più che autorizzata, caldeggiata. Così infatti si esprime l'Enciclica: « (tali canti) *pretiosos conservant thesauros quos non solum ab omni interitu oportet custodire et vindicare, sed etiam ab omni diminutione et depravatione* ».

Vengono citati in ordine l'Ambrosiano, il Gallicano, il Mozarabico. Dei tre, il primo è senz'altro il più importante e per la sua antichità, in parte superiore allo stesso gregoriano, e per il fatto che si trova tuttora in piena efficienza. Vi si attendono 865 parrocchie della diocesi di Milano, 29 di quella di Bergamo, 7 di Novara, e — fuori dei confini d'Italia — 55 parrocchie della diocesi di Lugano: in complesso quasi tre milioni e mezzo di fedeli.

Il canto ambrosiano deve il nome e l'origine a S. Ambrogio, che in fatto di musica fu per tutta la Chiesa latina un iniziatore, non nel senso che per primo abbia introdotto il canto, ma nel senso che fu il creatore di determinate forme musicali (innodia, antifonia) le quali trovarono larghissima diffusione in tutto l'Occidente. La sua opera è più limitata di quella di S. Gregorio, ma

storicamente più sicura, perché ne parlano in gran numero i contemporanei — in prima fila S. Agostino — a causa dell'immediata risonanza che incontrò; ne parla il suo biografo ufficiale e segretario Paolino; vi accenna infine egli stesso nel « *Sermo contra Auxentium* » con le famose parole: « (gli ariani si lamentano) *che il popolo sia stato sedotto dalle arie dei miei inni. Non dico punto di no* ».

Naturalmente S. Ambrogio non è che un punto di partenza; gli sviluppi della sua innovazione si ebbero dopo. Sarebbe ingenuità attribuire a lui tutto o buona parte del repertorio ambrosiano. Come il canto della Chiesa di Roma, per passare dal « romano antico » al « gregoriano » impiegò secoli, altrettanti ne dovette impiegare l'ambrosiano per giungere al suo stadio finale, anzi di più, giacché, appena un secolo e mezzo dopo la morte d'Ambrogio, Milano fu distrutta da Uraia (a. 539) e la rovina fu tale che la città non se ne risolleò veramente che all'epoca dell'Arcivescovo Odelsperto (a. 808): tre secoli che non poterono essere di grande giovamento alla causa del canto; (gli stessi Arcivescovi ad un certo punto se n'erano andati esuli a Genova). E tuttavia all'inizio del sec. IX gli ambrosiani trovarono la forza di difendere l'autonomia del proprio rito contro l'opera unificatrice di Carlomagno: segno di vitalità liturgica incoercibile. I successivi incrementi del canto ambrosiano non potevano non tener calcolo del modello gregoriano, già pervenuto nel frattempo a maturazione. Si determinò così nel repertorio ambrosiano la coesistenza di elementi arcaici con elementi derivati dal gregoriano, coesistenza la quale va spiegata nel senso che le origini del canto ambrosiano sono più remote di quelle del gregoriano, ma lo sviluppo essendo stato ritardato, molti brani vennero presi in seguito a prestito dal gregoriano, con adattamenti che li rendessero consoni allo stile ambrosiano — il che suppone la preesistenza di uno stile ambrosiano anteriore —. Distinguere i brani originali da quelli derivati non è facile. Si può individuare abbastanza bene il primitivo nucleo di inni propriamente ambrosiani, che ha largamente influenzato di sé tutta l'innodia europea. Con caratteri di indubbia arcaicità si presenta anche la salmodia, e conseguentemente lo stile antifonico (non tutte le singole antifone) che vi si riconnette, stile più semplice del gregoriano, perché rispondente ad un'epoca in cui le antifone eserci-

tavano veramente la funzione di ritornelli. La tendenza conservatrice dei milanesi ha permesso inoltre la sopravvivenza di alcune reliquie antichissime, anteriori forse allo stesso S. Ambrogio. Tale è p. es. la *Laus Angelorum* di cui Dom Mocquereau dice « Nous avons là bien certainement la forme la plus ancienne du récitatif musical latin » (*Nombre Musical*, v. 2, p. 611).

Nell'assenza di saggi documentati sull'antica musica latina, questo brano acquista un valore inestimabile. Anche i romani possono cantarlo, avendone la S.R.C. permesso l'inserzione (*Liber Usualis*, p. 88) nell'*Ordinarium Missae* tra i *Cantus ad libitum* di recente approvazione secondo la riduzione fattane dai Solesmensi (il testo ambrosiano differisce; anche la ritmazione andrebbe riveduta in base ad una scorta più ampia di documenti). Pure le due litanie *Divinae pacis* e *Dicamus omnes* ci riportano ad un'epoca assai remota (la pena *ad metalla* a cui vi si accenna venne abolita l'anno 230).

Abbiamo in esse certamente due tipi di *oratio fidelium* di antichissima data. Della prima — il cui testo ci è stato tramandato da molte liturgie, ma di cui gli ambrosiani hanno salvato la versione melodica più attendibile — ha curato un'edizione per i romani Dom Gajard. Fa ora parte dei *Cantus selecti ad benedictionem SS. Sacramenti*.

Gli studiosi che hanno mostrato qualche interesse per il canto ambrosiano sono moltissimi: Morelot, Nisard, Kienle, Amelli, Drevès, Cagin, Mocquereau, Garbagnati, Wagner, Ott, Andreoni, Bas, Gastoué, Morin, Gatard, Cattaneo (cui appartiene l'opera « *Note storiche sul c. a.* » — Milano 1950 —, dove però il c. a. non è studiato sotto l'aspetto tecnico). Invece Suñol, che curò la restaurazione ufficiale delle melodie ambrosiane, non si sentì di darne un giudizio storico. Gli studi più recenti sono quelli di Stäblein, tuttora in corso sull'Enciclopedia « *Musik in Geschichte und Gegenwart* » e di Dom Huglo, pubblicato a Milano nel 1956 (*Fonti e Paleografia del Canto Ambrosiano* - Archivio Ambrosiano, vol. VII). Si possono citare anche Young, a proposito dell'antifona ambrosiana *Dicant nunc judaei* penetrata nel *ludus paschalis* di numerosissimi manoscritti gregoriani (*The drama of the Medieval Church*) e Wellesz, che va studiando i rapporti tra canto ambrosiano e bizantino. (L'influenza dell'Oriente sul canto ambrosiano, forse esagerata in passato, viene ora ricondotta alle sue giuste pro-

porzioni. Anche Stäblein, a proposito dei lunghi melismi ambrosiani, trova che si possono dire « orientali » più per la maniera che per l'origine).

Le melodie ambrosiane ufficialmente ricostituite e pubblicate sono quelle delle Messe e dei Vespri (ed. Desclée). A giudizio di Dom Huglo, si tratta di un lavoro pratico, non critico. Manca finora qualsiasi ricostruzione dell'ufficiatura mattinale e del processionale, un tempo sviluppatissimo presso gli ambrosiani. I manoscritti però che le contengono sono numerosi: si contano circa 260 tra manoscritti e frammenti (l'elenco completo si trova nell'op. cit.). A Milano funziona un Istituto Pontificio Ambrosiano di Musica Sacra avente oltre le consuete finalità scolastiche, l'incarico di promuovere gli studi sul canto ambrosiano (Via Bergamini, 10). Tre microsolchi sui brani più caratteristici del repertorio ambrosiano saranno messi in vendita prossimamente dalla Casa d'incisione « Vox ».

• • •

Per canto gallicano s'intende il canto delle chiese di Francia avanti la riforma carolingia (dalla metà del sec. VIII alla metà del sec. IX). Pipino e Carlomagno, com'è noto, soppressero l'antica liturgia nazionale facendo adottare la liturgia romana in quasi tutti i territori loro soggetti. Tale soppressione non fu così assoluta da non lasciar sussistere evidenti tracce dell'ordinamento primitivo, non tanto per quel che riguarda le formule della liturgia, quanto piuttosto in fatto di cerimonie. Spesso qui, anziché di soppressione, si trattò di compromesso. Per esempio nelle ordinazioni dei ministri sacri, nella consacrazione delle vergini, nella dedicazione delle chiese, nei riti della Settimana Santa l'influenza gallicana è così spinta che si stenta, sotto le fastose sovrastrutture esteriori, a riconoscere la sobria linea romana originaria. Se fosse avvenuto lo stesso per il canto, noi avremmo oggi negli antifonari romani ufficiali un incrocio tra gregoriano autentico e canto gallicano. Effettivamente qualche canto di origine gallicana si è infiltrato di soppiatto nel repertorio romano; bisogna dire tuttavia che in fatto di canto siamo ben lontani dal poter individuare i brani di derivazione gallicana con la stessa facilità con cui si può farlo per le cerimonie. Pare invece che la bellezza del canto gregoriano, giunto proprio in quell'epoca all'apogeo della sua maturità artistica, fosse

tra le cose che maggiormente colpirono Pipino e l'indussero ad optare per la liturgia romana. Se ne dovrebbe dedurre allora che la soppressione del canto gallicano, grazie alla superiorità estetica del gregoriano ch'era destinato a sostituirlo, sollevasse minori difficoltà che non la soppressione della liturgia. Invero a proposito di quest'ultima il genio cerimoniale dei Franchi parve sentirsi poco soddisfatto dello scarno rituale romano. E bisogna ancora tener calcolo del fatto che in Francia fermentavano già quei germi che dovevano far sì che tale nazione fosse la prima in Europa a raggiungere un'unità spirituale e a divenire il fulcro della politica e la fucina della civiltà occidentale. Si può capire di qui come il gregoriano, subito dopo il suo trapianto in terra francese, abbia ricevuto dal talento musicale di quel popolo novello impulso a ulteriori sviluppi. Sono nate in Francia moltissime ufficiature di cui è ricco il repertorio gregoriano, e anche talune forme d'arte, come la sequenza un secolo o due prima che lo stesso Notker ne venisse a cognizione. Ciò complica ancora maggiormente la ricerca, non essendo sempre facile distinguere le melodie gallicane antiche dalle melodie *romano-francesi* posteriori all'introduzione del canto gregoriano in Francia. Gastoué, che è lo studioso più accreditato in materia, non ha tenuto sufficiente conto di questa importante distinzione, onde tutto il suo lavoro (*Le chant gallican*, Grenoble, 1939) sarebbe da rivedere su base più critica.

Brani gallicani che tutti possono conoscere sono, p. es., l'offertorio *Elegerunt*, salvato dalla liturgia romana per S. Stefano; il *communio Venite populi* conservatosi in molti manoscritti gregoriani per Pasqua e riprodotto dai Solesmensi nei *Cantus selecti* (op. cit.). Nella medesima raccolta è riprodotto anche il transitorio eucaristico *Te laudamus Domine*, salvato dalla liturgia ambrosiana, ritenuto un tempo di provenienza orientale, mentre oggi si propende ad assegnargli un'origine gallicana (fece parte anche dei canti proposti dalla Commissione per l'Anno Santo 1950 e stampati dalla Tipografia S. Giuseppe in un apposito manualetto, distribuito poi a tutti i parroci). Molti altri brani del repertorio romano e ambrosiano tradiscono influenze gallicane. Lo studio più recente (non il più diffuso) è quello di Ståblein in *Musik* (op. cit.) in cui però si dà come campione del canto gallicano l'*Halleluja francigena* dei manoscritti ambrosiani che secondo Huglo è invece di origine romano-francese.

Più individuabile del canto gallicano è quello mozarabico, in vigore nella Spagna fino al sec. XI, i cui codici, in notazione neumatica, sono giunti fino a noi. Sgraziatamente esso disparve prima che si fosse esteso alla Spagna il sistema di notazione inventato da Guido d'Arezzo. Alla prova dei fatti, si deve convenire che è meglio mancare di manoscritti neumatici ma possedere quelli diastematici, come capita all'ambrosiano il quale, bene o male, riesce egualmente a ricostruirsi le sue melodie, piuttosto che disporre di manoscritti neumatici come quelli mozarabici i quali non si possono leggere, perché manca la relativa traduzione su linee. Non per nulla i teorici medievali sentenziavano: *Neuma sine lineis, puteum sine fune*. È forse per questo che il problema del canto mozarabico interessa da lunga data gli studiosi (oltre che per la veneranda arcaicità dei suoi neumi). Il mistero di un repertorio accuratamente notato senza poter venire decifrato è un tema affascinante come quello dell'etrusco. Si possono citare Riano, P. Wagner, Aubry, Ferrotin, Suñol, Corbin, Anglès, Brou. Ma il posto d'onore va ai monaci dell'abbazia di Silos (Burgos), focolare degli studi attorno all'avita cantilena. Don Serrano ha edito l'antifonario di Leon, copia autentica di quello del re visigotico Wamba. Al dire di P. Wagner, si tratta del più grande monumento musicale-liturgico dell'antichità cristiana. Don Royo e Don Prado, oltre all'essere autori dell'opera più completa in materia (*El canto mozarabe*, Barcelona, 1929), hanno tentato parecchie ricostruzioni.

Qualcuna di esse è basata sulla diastemazia approssimativa dell'antifonario di Leon: dunque valore congetturale, non essendo sicurissima la posizione dei semitoni e la modalità (benché non manchino indizi). È il caso del *Gloria in excelsis* riprodotto nel *Supplementum ad Kyriale* edito presso Desclée dallo stesso Don Prado, con gli adattamenti richiesti dal testo romano un po' diverso da quello originale. Qualche altra ricostruzione è basata sui manoscritti aquitani paralleli, come l'ufficio da morto ricavato da un manoscritto di S. Millan. La notazione aquitana essendo di una diastemazia perfetta (pur senza rigo completo, lascia intravedere posizione dei semitoni e modalità) tali ricostruzioni hanno un valore fortemente probabile, anche se non ogni nota è sicura al cento per cento. Un valore minore hanno invece le ricostruzioni tentate su manoscritti aquitani senza il parallelo dei neumi mozarabici: mancano le garanzie di autenticità. Nessun valore hanno poi i

voluminosi *Cantorales* della Cappella del *Corpus Christi* nella Cattedrale di Toledo, per la quale Ximenes de Cisneros ottenne da Papa Giulio II (a. 1508) di poter ricostituire il rito mozarabico. Il canto mozarabico era già estinto da secoli quando avvenne tale ricostituzione. Per i formulari liturgici si poté attingere ai codici antichi; ma per il canto bisognò rinunciare a decifrare i neumi ed accontentarsi di procedere per altra via. Anglès opina che almeno il *Pater noster* della Messa, con le suggestive risposte del popolo, rispecchi un'antica tradizione nazionale; cosa molto verosimile. Sarebbe stata una grande fortuna che tali tradizioni si fossero conservate su scala più vasta. Si deve confessare infatti che l'esistenza di alcune forme parallele a carattere locale non nuoce punto al gregoriano, il quale non ha nulla da perdere al loro confronto. I gregorianisti ne ricavano anzi vantaggio per i loro studi, giacché un'opera d'arte si giudica assai meglio quando si può inquadrarla nella produzione similare e le tappe storiche dei suoi sviluppi sono rese tangibili da esempi concreti. In tutt'altro campo si può citare il caso della Svizzera, che riesce a mantenere una coesione invidiabile tra le diverse razze che la compongono perché ne rispetta gelosamente i costumi ed il linguaggio; va facendo anzi sforzi generosi per conferire dignità di lingua a forme semi-dialettali come il romancio, considerando le tradizioni locali parte integrante del patrimonio nazionale. Anche nel nostro campo possiamo rallegrarci che ai canti diversi dal gregoriano sia stata riconosciuta l'importanza che loro spetta. L'aver compreso che tali particolarismi non intaccano menomamente l'universalità del culto cattolico, ma ne attestano anzi la conciliabilità con determinate situazioni locali, è una prova della grandezza di idee che ha presieduto alla redazione dell'Enciclica.

INFLUSSO DEL CANTO LITURGICO ORIENTALE SU QUELLO DELLA CHIESA OCCIDENTALE

Dr. Prof. OLIVER STRUNK
dell'Università di Princeton

In un passo notevole della Sua recente Enciclica il Santo Padre ci ricorda che il Suo tributo alla dignità e utilità del Canto Gregoriano ha anche una più larga applicazione: entro determinati limiti esso è altrettanto valido per i canti liturgici dei riti non Romani, fra i quali Sua Santità espressamente include quelli dell'Oriente cristiano. Il Santo Padre richiama l'attenzione sulla necessità di salvaguardare questo venerabile tesoro, altamente pregevole non soltanto per la sua antichità e per il suo valore intrinseco, ma anche per la sua grande influenza sulla musica dell'Occidente latino.

Nessuno certamente ha mai posto in dubbio la realtà di tale influenza. Tuttavia è difficile definirla, difficile misurarne l'estensione, difficile distinguere — comparando il *corpus* dell'uno e dell'altro Canto — fra elementi che indicano l'azione esercitata dall'uno sull'altro ed elementi che indicano la loro comune origine. La difficoltà aumenta se si cerca di riconoscere la relazione fra di essi in termini strettamente musicali, senza parlare dell'influenza di un rito sull'altro, o dell'uso simbolico della lingua greca in cerimonie latine, o delle numerose traduzioni letterali in latino dagli innografi greci, o anche di quei casi eccezionali nei quali il testo greco tradotto ha di fatto portato con sé anche la sua melodia greca. Tuttavia tale rapporto va trattato in termini strettamente musicali se si vuol dare una qualche idea della sua realmente penetrante e profondamente radicata vitalità.

Se dunque guardiamo più addentro che a prestiti occasionali, per quanto interessanti e significativi possano essere, per mirare

piuttosto alla ricerca di qualità e tratti comuni, dei punti di contatto che si celano sotto di essi, dovremo naturalmente pensare anzitutto al sistema degli otto modi. E pensare al sistema degli otto modi è pensare anche a tutto ciò che esso implica, il fondamento diatonico, la possibilità di trasposizioni alla quarta e alla quinta, l'uso di caratteristiche formule iniziali e cadenziali, le costruzioni centonizzanti alle quali l'uso di tali formule inevitabilmente conduce. L'identità sostanziale dei due sistemi modali, l'orientale e l'occidentale, si desume abbastanza evidentemente da questi due casi di derivazione diretta, rivelati recentemente da Wellesz e da Handschin:

Ο-τε τῷ Σταυ-ρῷ προ-σῆ-λω-σαν κα-ρά-νο-μοι.
O quando in cru-ce con-fix-e-rant in-i-qui.

τὸν Κύ-ρι-ον τῆς δό-ξης.
Do-mi-num glo-ri-ae.

Σὲ τὸν ἐν Πνεύ-μα-τι καὶ πυ-ρὶ κα-θαί-ρον-τα.
Te qui in spi-ri-tu et i-gne pu-ri-fi-cas.

ma l'identità così palesata ci è confermata dai teorici musicali del primo Medioevo, i quali pure ci dicono con chiaro linguaggio che i modi occidentali sono di origine orientale.

La prima esauriente descrizione scritta in Occidente del sistema degli otto modi fu la *Musica disciplina* di Aureliano di Réomé, che possiamo datare verso l'843 perché in tale anno l'abate Bernardo, al quale il trattato è dedicato, fu uno dei firmatari di una lettera di privilegio inviata all'abbazia di Corbie. Aureliano non fa mistero della fonte del suo insegnamento: egli ha attinto acqua, come

egli stesso dice, al pozzo della Grecia, e colto fiori dal giardino greco. A ciò egli aggiunge che quando l'arroganza dei Greci, i quali di continuo traevano vanto dei loro otto modi, divenne intollerabile, l'imperatore Carlomagno ordinò che il numero dei modi fosse aumentato a dodici; al che i Greci, per non essere da meno, produssero anch'essi un egual numero di egualmente superflue addizioni. Tutta la terminologia di Aureliano è greca, o piuttosto bizantina, come lo è quella dei suoi immediati successori, Ubaldo e l'autore della *Musica enchiriadis*. Ancora nel primo quarto del secolo XI Guido d'Arezzo ripete nel suo *Micrologus* che dire « Tonus primus » in luogo di « Authentus protus » è un abuso.

Avendo iniziato i suoi lettori ad una teoria orientale e ad una terminologia orientale, Aureliano passa poi a far fare loro conoscenza con una pratica orientale, l'uso delle otto formule di intonazione. Egli è perplesso sui misteriosi testi che accompagnano queste piccole frasi introduttive, e incerto quale sia il testo proprio da usare con i modi plagali, se « *Noeane* » o « *Noeacis* ». Un greco di sua conoscenza lo ha informato che quelle parole sono senza significato e che il numero delle sillabe è determinato unicamente dalla lunghezza della frase.

Anche per Aureliano il sistema degli otto modi è qualche cosa di più che una costruzione teorica: ha uno scopo eminentemente pratico. Esso sta alla base dell'ordinamento metodico dei toni dei salmi gregoriani e determina il contesto salmodico appropriato a ciascuna antifona o responso. Così stando le cose, dobbiamo ovviamente chiederci se i toni dei salmi gregoriani essi stessi mostrino pure tracce di influenza orientale.

Prima però di occuparci di questo problema ci occorrerà tornare per un momento alle formule modali bizantine, poiché proprio esse costituiscono l'essenziale anello di congiunzione. La loro funzione è quella di annunziare e preparare il canto di *troparia*; e poiché i *troparia* di ciascun particolar modo hanno varie maniere di cominciare, le conclusioni di ogni singola formula mostrano una corrispondente varietà. Le formule modali bizantine hanno stretta somiglianza con i toni dei salmi gregoriani per questo aspetto significativo: che, come le conclusioni delle formule sono determinate caso per caso dall'inizio del *troparion* che segue, così precisamente anche le finali, o differenze, dei toni dei salmi sono determinate caso per caso dall'inizio della seguente antifona.

La somiglianza dipende dalla identità di funzione, non dalla concordanza letterale, benché anche questa sia spesso presente, come nei seguenti esempi del Tonus quartus o secondo plagale.

E u o u a e. Quae-ri-te Do-mi-num.

E u o u a e. Ec-ce ve-ni-et

Né-α-νες. Προ-σήλ-θε γυ-νή-δυ-σώ-δης.

Né-α-νες. Ὡς ἔξ ἰ-ε-ρου-σα-λήμ.

Difficilmente il parallelo potrebbe essere più esatto o più suggestivo. Esso stabilisce non soltanto una relazione, ma anche — poiché le formule bizantine ad una certa epoca furono conosciute in tutta l'Europa occidentale — una forte presunzione di un rapporto di causa ed effetto.

Il passo successivo non è che naturale. Come l'antifona latina, il *troparion* greco è normalmente cantato in un contesto salmodico, sia in associazione con i salmi ordinari dell'Ufficiatura del giorno, sia in associazione con propri versi adatti alla festa; e nei tempi più antichi la recitazione ordinata di questo contesto salmodico era governata da tradizioni ben stabilite, non dissimili da quelle che ci sono familiari attraverso i libri corali occidentali. Abbiamo già tracciato una connessione fra i toni dei salmi gregoriani e le formule modali bizantine; possiamo ora passare ad estenderla ai toni dei salmi bizantini essi stessi? Questa estensione l'esempio che segue la compie per noi. Esso riproduce gli inizi di quattro *troparia*, due nel terzo modo autentico, due nel quarto plagale, ciascuno nel suo proprio contesto salmodico, e mostra che anche le chiuse dei versi, come le chiuse delle formule modali,

erano determinate in ciascun caso dall'inizio del *troparion* che seguiva. In verità le varie chiuse qui illustrate sono tutte usate anche come chiuse di formule modali; diviene quindi evidente che l'anticipare la cadenza salmodica era una delle funzioni fondamentali delle quali queste formule erano incaricate.

Verse Troparion

Αἰ-τη-σαι παρ' ἐ-μου και δώ-σω σοι. Ἰ-ω-σήρ, εἰ-πέε.
 Ὁ θε-ὸς ἀ-πὸ θαι-μάν ἤ-ξει — . Νῦν προφη-τι-κή-.

Verse Troparion

Κύ-ρι-ε, εἰ-σα-κή-κο-α τὴν ἀ-κο-ήν σου. Βη-θλε-έμ.
 Ἐ-πί-βλε-πον, εἰ-σά-κου-σόν μου. Κύ-ρι-ε.

Benché i versi ora citati siano tratti da una fonte relativamente tarda, lo *Sticherarion* E.a.II di Grottaferrata, un manoscritto del sec. XIII, l'antichità della tradizione che essi rappresentano è fuori questione. Essa ci è confermata dagli inizi dei *troparia* sui Salmi Graduali, scritti poco dopo l'anno 800 da Teodoro di Studio, un vasto ciclo di piccole composizioni, la cui tradizione scritta può esser fatta risalire alla fine del sec. X. Non meno significativa è la sua conferma in una antica fonte slava del sec. XI, il *Typografskii Ustav* di Mosca.

Ciò che era vero per le formule modali è vero anche per i toni dei salmi; questo è evidente. Altrettanto evidente è che questi toni appartengono tutti ad un tipo conosciuto, caratterizzato dalla sua cadenza — una cadenza di quattro elementi meccanicamente applicati alle ultime quattro sillabe del testo, senza riguardo ad accento o a quantità. Questo tipo è rappresentato nel canto Gre-

goriano dal *Tonus irregularis* monastico, e nel canto Ambrosiano da un tono consimile, pure irregolare, spesso usato con tenori su *mi* e con le loro trasposizioni alla quarta e alla quinta. Che esso fosse noto anche al canto Mozarabico è evidente da varie pagine del fac-simile, recentemente pubblicato, dell'*Antifonario de Leon* — nel quale in verità non si trova altro tipo che questo. La conclusione è senza scampo. Toni di salmi di questa specie così ben definita e in certo modo arbitraria non possono esser venuti fuori indipendentemente a Toledo, a Milano, a Roma, a Bisanzio. La documentazione che ci sta dinanzi accenna senza possibilità di equivoco ad una propagazione da un unico centro. E, alla luce di tutto ciò che abbiamo visto, tale centro non può essere che Bisanzio.

Vediamo così una teoria orientale e una pratica orientale venire introdotte nell'Occidente, toccando la teoria e la pratica occidentale in un punto vitale, esercitando una influenza determinante non soltanto sui canti di composizione più recente ma anche sulla trasmissione di quelli già esistenti, contribuendo in modo significativo allo sviluppo della recitazione salmodica. Ma forse si può pretendere anche più. Perché, mentre è perfettamente possibile che i toni dei salmi rigidamente organizzati introdotti dall'Oriente rappresentino un prodotto finale, il punto di arrivo di un graduale processo di stilizzazione, è almeno altrettanto possibile che essi fossero stati un punto di inizio, con un processo graduale operante partendo dalla stilizzazione anziché tendente ad essa, e che le tracce che essi hanno lasciato negli antifonari Gregoriani, Ambrosiani e Mozarabici siano tutto ciò che resta della più antica pratica occidentale.

LA MUSICA SACRA NEI RITI ORIENTALI

Prof. P. BARTOLOMEO DI SALVO

del Pontificio Istituto Orientale

Fra i problemi che sulla musica sacra gli studiosi hanno tentato di risolvere, non ultimi né i meno importanti sono quelli riguardanti le origini, gli influssi che hanno determinato il suo sviluppo e la situazione musicale anteriore ai codici più antichi e, per gli studiosi occidentali, quali gli elementi che hanno condizionato il sorgere e l'affermarsi della primitiva musica liturgica in occidente.

Tutte le espressioni dei SS. Padri, tutte le fonti dirette e indirette sono state vagliate con conclusioni abbastanza importanti. Non si sono trascurati i testi teoretici di musica classica in relazione ai frequenti richiami a quella musica dei teorici medioevali e ai molti termini che si incontrano nel lessico musicale-liturgico.

I richiami della musica ecclesiastica occidentale ad elementi della musica bizantina e alle musiche sacre orientali non influirono poco a far tentare lo studio di queste musiche. Per quel che riguarda la musica bizantina, però, solo in questi ultimi tempi si sono avute conclusioni scientifiche apprezzabili tali da dare una idea più o meno precisa sulla sua fisionomia sulla sua struttura, sulla sua organizzazione e sviluppo suo. Lo studio delle musiche liturgiche orientali invece è al giorno d'oggi piuttosto frammentario, ristretto a qualche singola tradizione, mancante di una visione complessiva dei diversi sistemi e delle diverse melodie. Di molte tradizioni, anzi lo studio è ancora desiderato. La ragione di una simile incuria da parte degli studiosi sta nel fatto che molte di esse sono ancora allo stato orale, mentre alcune solo in parte sono state raccolte e pubblicate. Non poteva quindi la veneranda

Enciclica del S. Padre venire più opportuna per queste tradizioni perché il loro valore scientifico e artistico fosse posto nella giusta luce richiamando l'attenzione degli studiosi su di esse e perché venissero raccolte e studiate. Lo studio loro, la comparazione reciproca, gli elementi comuni di cui noi faremo cenno, visti in uno sguardo d'assieme non mancheranno di offrire un notevolissimo contributo alla soluzione dei problemi cui sopra abbiamo accennato.

In relazione ai nostri studi sulla musica bizantina antica e alle lezioni di musica liturgica che teniamo al Pontificio Istituto Orientale di Roma e a quelle di musica bizantina moderna al Pontificio Collegio greco « S. Atanasio » in Roma, abbiamo dovuto volgere lo sguardo e l'interesse nostro alle tradizioni musicali liturgiche orientali. Le osservazioni che in questo articolo faremo sono frutto di questo nostro interessamento. Naturalmente non possiamo qui trattare di esse diffusamente. A parte il numero grande di esse, molte sono le particolarità che ognuno di esse conserva a cause di influssi subiti nel sistema, delle particolarità liturgiche che si riflettono nei canti, di particolari condizioni storiche dei popoli che hanno avuto uno strascico nel repertorio musicale tradizionale. La difficoltà maggiore consiste però nel fatto che di molte tradizioni, come abbiamo detto, si hanno notizie incomplete perché ancora tradizioni orali. Quanto diremo, perciò, non terrà conto delle particolarità che qua e là si rinvengono nelle tradizioni. Pur tuttavia, nella necessaria incompletezza e genericità, cercheremo di far presente ai lettori l'estrema importanza scientifica delle tradizioni e come in esse debba trovarsi l'elemento fondamentale per la compilazione del testo musicale di cui parla l'Enciclica del S. Padre.

Per necessità di cose non possiamo non accennare qua e là alla musica bizantina dei codici. Una comparazione simile, mentre da una parte determinerà la posizione storica delle tradizioni e di quella dei codici bizantini, offrirà i presupposti necessari per valutare l'arcaicità del sistema e delle forme di quella.

• • •

Non raramente si afferma che le tradizioni musicali dei riti orientali a noi giunte non sono altro che resti di sistemi e di forme

musicali antiche. Questo è vero purché non si neghi alle tradizioni la loro individualità e si distinguano le musiche, il sistema modale di queste da quelli dei codici antichi a noi giunti anche se nel repertorio delle tradizioni possa trovarsi qualche canto dei codici e qualche elemento del sistema modale dei canti di questi. Quanto andiamo dicendo vale certamente per la musica bizantina moderna e le tradizioni che con essa hanno avuto contatto e che non sono rimaste estranee al suo sviluppo.

Non vogliamo passare sotto silenzio dei fatti a parer nostro molto importanti per giudicare le tradizioni musicali dei riti orientali.

Molte di queste tradizioni, come si è accennato, conservano codici con musica ecclesiastica ancora, ad eccezione della bizantina, non decifrabile. A un dato periodo questi canti tramandati dai manoscritti sono andati in disuso. Tale periodo non appare che sia identico per tutti, ci sembra però doversi rilevare che il periodo loro si aggira attorno a quello in cui è andato in disuso la maggior parte del repertorio musicale bizantino più antico, dell'*hagiopolites* (i sec. XIV-XV circa). A questo elemento, che non ci sembra privo di valore storico, è da aggiungersi un altro ancor più importante. Venuto a mancare l'uso del repertorio dato dai manoscritti, trovasi in uso in tutte le tradizioni il repertorio e il sistema tradizionale, allora forse più completo.

Mentre nelle altre tradizioni con i canti è andata in disuso la scrittura musicale, questa nella bizantina, pur con una certa evoluzione, si è mantenuta in uso fino ad oggi formando la base per lo studio della decifrazione delle notazioni antiche. Nei codici bizantini vediamo quindi il progressivo affermarsi del sistema tradizionale che non appare scritto nei codici più antichi.

Altro fatto importante ancora è, come diremo, la convergenza di tutte le tradizioni negli elementi fondamentali quali le forme, e il sistema, salve, per quest'ultimo, le influenze esterne che in alcune tradizioni si sono aggiunte e le particolarità di cui possono trovarsi ragioni per giustificarle. Tale convergenza negli elementi fondamentali a noi danno adito a credere che le tradizioni odierne debbono essere riguardate come espressioni particolari di un sistema generale, comune almeno alle Chiese dei diversi riti orientali. Sarebbe da discutere sulla sua origine, diffusione e adattamento suo ai diversi riti, sugli influssi subiti o esercitati. Non pos-

siamo in questo nostro articolo trattare di tali questioni, solo accenneremo di sfuggita a due di esse che cercheremo di rendere chiare attraverso la comparazione con la musica bizantina antica. Se si confrontano i canti dati dai codici, ove esistono, con le reali necessità della S. Ufficiatura e la liturgia appare evidente come nei codici si desiderano molti dei canti i cui testi sono stati certamente cantati e al presente si cantano ancora. Come questi testi venivano eseguiti? Qual'era il sistema, la forma? A noi sembra che doveva essere la tradizione a noi pervenuta che in casi simili veniva in aiuto, tradizione che, ci sembra, doveva coesistere ai canti dei codici. Una tale coesistenza è evidente nella tradizione bizantina. L'altra questione riguarda la precedenza in ordine di tempo fra il sistema e le forme musicali dei codici e quelli tradizionali. Il sistema, almeno nei codici bizantini, è evidente che sia un sistema elaborato artificioso che molto si confaceva a esprimere canti a formule determinate in una notazione sintetica, stenografica. Lo stesso è da dire delle forme, elaborate in relazione alle esigenze della Liturgia e della S. Ufficiatura. Il sistema e le forme tradizionali, al contrario, almeno nei canti più caratteristici sono più semplici. Noi non sappiamo nè da chi nè quando fu elaborato il sistema di codici. Una comparazione fra i due sistemi e loro forme lascia intravedere la possibilità che il sistema e le forme dei codici possano essere l'elaborazione di quelli della tradizione per cui a questo sembra che debba attribuirsi la precedenza in ordine di tempo. Naturalmente quanto qui solo accenniamo è una ipotesi e vale inoltre piuttosto per il sistema e le forme dei codici bizantini comparati a quelli della famiglia delle tradizioni che seguono il rito bizantino. Se però così succede per queste, pensiamo per analogia che una cosa simile debba succedere per le altre tradizioni che conservano manoscritti antichi di musica.

• • •

Volendo dare, secondo le direttive del S. Padre un libro di canti ufficiali alle chiese di rito orientale pensiamo che sia nello spirito delle direttive stesse che la musica di questi libri abbia tra l'altro i seguenti requisiti: sia la più possibile comune, universale, che abbracci, cioè, più popoli che sia possibile; salvi le venerate tradizioni; sia adatta alle necessità liturgiche, abbia le caratteristiche di una musica di chiesa, sia mezzo di elevazione dei fe-

deli e abbia una certa arcaicità in modo che il suo repertorio non susciti discussioni; sia accetta ai fedeli in modo che facendola essi propria, non si interrompa, ove esiste, la partecipazione del popolo alla vita liturgica, e, ove non esista, sia essa favorita; infine, sia tale musica il più possibile espressione dell'animo del popolo che la deve usare.

A noi pare che tutti questi requisiti possano trovarsi nelle musiche delle tradizioni popolari che, a parer nostro, senza voler porre un limite al progresso della musica di chiesa, dovrebbe costituire la base del libro in parola.

Prima di esporre succintamente gli elementi comuni di queste tradizioni vogliamo far osservare che, data la situazione dei riti orientali e le loro esigenze, non uno dovrebbe essere il libro ufficiale dei canti, ma più. Le diverse tradizioni, almeno come ci si presentano ora, bisogna che siano divise in gruppi e gli stessi gruppi suddivisi in famiglie. Mentre la divisione in gruppi riflette il rito, la lingua e le altre particolarità più evidenti, la divisione in famiglie al contrario riflette le particolarità che si riscontrano nello stesso gruppo. Probabilmente nei tempi passati il repertorio, nella stessa famiglia doveva essere comune, oggi però nelle stesse tradizioni ci si presentano differenze che comprendono anche l'esistenza di canti, di modi, di scale, di formule non comuni a tutti i centri della medesima famiglia. Così ad es., per accennare solo alla tradizione italo-albanese, troviamo sensibili differenze fra quella di Calabria e quella di Sicilia e, in ognuna di queste, particolarità proprie di alcuni centri. Siffatte differenze mentre impongono di premettere alla pubblicazione del libro di ciascun gruppo un profondo lavoro critico, danno la possibilità di arricchire il repertorio allorché presentano elementi abbastanza differenti o novità.

SISTEMA MODALE

Nelle tradizioni musicali dei riti orientali i canti seguono un sistema modale. Tale sistema è fondato per lo più sul genere diatonico e, salvo per qualche tradizione, espressione sua è l'*oktoéchos* o *sistema degli otto modi*, che non esaurisce le possibilità del sistema stesso. In qualche tradizione si notano tra gli otto modi scale particolari. Senza voler fare una descrizione tecnica del sistema facciamo notare solo che esso deve essere concepito come una

organizzazione capace di imprimere alle melodie, composte nell'ambito di esso una fisionomia particolare. Le *caratteristiche* del sistema che si rinvencono nelle composizioni riguardano la nota che nella progressione generale dei modi è propria di ciascun modo, le note di cadenza interna, perfetta o imperfetta e la cadenza finale. Potendosi teoreticamente variare le caratteristiche potrebbero aversi più modi, difatti in qualche tradizione esistono modi particolari, per lo più aggregati a qualche modo regolare dell'*oktoéchos* di cui costituiscono quasi una variante. Come abbiamo detto, salvo particolarità in qualche tradizione, otto sono i modi caratteristici del sistema tradizionale ecclesiastico divisi in autentici e plagali con una progressione che può differire fra tradizione e tradizione.

FORMULE DI CANTO E COMPOSIZIONE DEI CANTI

In tutte le tradizioni esistono canti a composizione libera anche se nell'ambito del sistema modale, e non è escluso che qualche composizione privata più o meno recente si sia introdotta nel repertorio tradizionale. Alcune tradizioni danno i nomi degli autori di alcuni canti. Si tratterebbe di sapere il concetto che si ha della parola compositore e se l'appellativo di compositore non sia in relazione al testo.

Accanto ai testi che hanno una melodia propria vi sono molti che non ne possiedono, sia che questa da tempo sia andata in disuso, sia che in realtà non ne hanno mai posseduta una specifica; eppure sono stati e ancor oggi sono eseguiti col canto, dando loro una melodia.

Tutte le tradizioni orientali possiedono, per i testi che non hanno melodia propria, gruppi di formule legate da sistema modale. Ogni gruppo comprende tre, quattro o più formule determinate, di cui, non raramente, una apre il canto e un'altra lo chiude e che pertanto vengono eseguite una sola volta nel medesimo testo. Queste formule spesso denominate *formule dell'oktoéchos o comuni*, con una tecnica semplicissima accessibile anche al popolo, si applicano ai testi che devono cantarsi, ripetendosi nel medesimo testo se questo è abbastanza lungo. Vi sono tradizioni che possiedono per ogni modo due gruppi di formule, uno per le composizioni del ciclo domenicale degli otto modi e un altro per quelle del calendario delle feste fisse e mobili.

Per lo più queste formule ammettono un recitativo su qualche nota principale, per cui è possibile con la stessa formula eseguire versetti di qualsiasi lunghezza, quando trattasi di poesia.

Per quel che riguarda la tradizione bizantina moderna bisogna su questo punto fare delle riserve. Essa prima non si distingueva dalle altre come può arguirsi dalla tradizione italo-albanese che proviene dalla Grecia e dalla rumeno-cattolica. Oggi però essa non possiede più tali formule caratteristiche anche se i cantori spesso sono costretti a eseguire con canto testi che non possiedono melodia propria; in tal caso essi inventano attenendosi alla maniera dei canti simili, con melodia propria, usando del sistema modale di cui almeno praticamente conoscono le caratteristiche che applicano secondo il senso e il modo.

Esistono altre formule per altri testi liturgici particolari come per i versetti per la comunione, per gli inni cherubici, ove sono usati, ecc. che servono solamente per quei dati testi. In genere, per un determinato testo, usante queste formule particolari, una è la formula che si ripete, per lo più, tre volte.

Per quel che riguarda l'antichità di questo modo di cantare testi sacri, facciamo rilevare che nei codici bizantini la composizione dei canti da essi contenuti non è altro che una elaborazione e applicazione a questi di tal semplicissimo sistema tradizionale. Ci sembra inoltre, come abbiamo adombrato prima, che la melodia dei codici non era la sola ad accompagnare i testi, ma che non infrequentemente la maniera tradizionale sostituiva quella di arte, l'elaborata quando per una ragione qualsiasi non era possibile eseguire questa.

Notiamo che almeno nella più parte delle tradizioni esistono melodie con una struttura particolare legata al testo di cui rifletta la struttura di composizione. Tali melodie, quando non sono prese come tipo per altri canti, si chiamano in greco *idiómela* o, nelle altre lingue, in modo equivalente; si chiamano, invece, *automela*, o in modo equivalente, quando servono per eseguire con canto altri testi che hanno una struttura di composizione uguale denominata *prosomoia*.

GENERI DI CANTO

L'espressione *genere di canto* riguarda la lunghezza della melodia in relazione al testo. Esistono in tutte le tradizioni melodie

e formule che vanno da un recitativo melodico alla forma propriamente melismatica. L'uso dei diversi generi è in relazione alle necessità della S. Ufficiatura e della Liturgia. Uno stesso testo in relazione a quelle necessità può avere melodia dell'uno o dell'altro genere. Non è raro il caso che in qualche tradizione il cantore, secondo che lo comportino le sacre Cerimonie, sviluppi melodicamente un canto dato con melodia sintetica; in qualche tradizione esistono manoscritti con segni di due colori indicanti formule con due fisionomie breve e lunga. Questo uso è antichissimo; noi lo troviamo nei codici musicali bizantini antichi e in documenti almeno del sec. X.

Quanto fin qui abbiamo semplicemente delineato dimostra l'importanza scientifica delle tradizioni orientali e la necessità di una raccolta completa prima che molti canti conosciuti da una sola persona si perdano se questa viene a mancare. Ad esse inoltre è necessario uno studio di sistemazione in quanto le persone che ne sono in possesso non possiedono alcuna cognizione sia sul valore che sull'appartenenza dei diversi canti a un genere piuttosto che a un altro, anzi ignorano spesso a quale modo il singolo canto appartenga. I problemi che tali tradizioni pongono o possano risolvere sono di una enorme importanza scientifica. Sono problemi però di un secondo tempo, per il momento una sola cosa si impone, raccogliarli perché non si perdano, e crediamo che, almeno per qualche tradizione, comincia ad essere già abbastanza tardi. Gli stessi canti inoltre in un secondo tempo diranno il miglior metodo per il loro studio.

Ritornando alle qualità che dovrebbe possedere la musica del libro di canti auspicato dal S. Padre, di cui abbiamo detto prima, apparirà evidente al lettore come la musica tradizionale sia adatta alle necessità delle S. Cerimonie se per esse e con esse, diciamo così, sia nata e si sia tramandata a noi, talmente, che spesso non si concepiscono cerimonie senza che si pensi alle melodie sue e viceversa. Esso sono inoltre sufficientemente popolari; non raramente il popolo è l'unico depositario di alcune melodie particolarmente di quelle cerimonie in cui esso prende parte attiva. Esso, non raramente, in questi canti che lo hanno accompagnato nelle prospere come nelle avverse fortune, che hanno echeggiato nei momenti più solenni della vita, rivede se stesso considerandoli come espressione del suo genio, della sua storia, della sua vita.

LA MODERNA COMPOSIZIONE MUSICALE SACRA

M^o ETTORE DESDERI

Direttore del Conservatorio di Musica
« G.B. Martini » di Bologna

Il problema dei rapporti tra musica « profana » e musica « da chiesa » fu sempre oggetto di indagini e discussioni e venne variamente posto ed interpretato, senza tuttavia trovare una precisa definizione.

Non pochi musicologi negano addirittura la legittimità di tale problema, in quanto l'opera d'arte è tale, se perfetta « in se stessa », indipendentemente dalla finalità alla quale essa tende, dalla sua destinazione specifica.

Curioso sofisma, se si pensa che non di rado lo stesso musicologo, per il quale non esiste musica « da chiesa » con premesse ed esigenze sue proprie, ammette l'esistenza di caratteristiche nelle musiche « da teatro », affatto diverse da quelle necessarie alle musiche « da concerto », il che conduce, giustamente, a disapprovare l'esecuzione in concerto di opere teatrali, o di brani di queste, anche se sinfonicamente validissimi: infatti persino le musiche nate per integrare un'azione scenica soltanto mimata, perdono gran parte della loro efficacia se prive di quel contributo visivo in funzione del quale esse erano state concepite.

Non si comprende quindi perché non si debba considerare il problema dei rapporti tra liturgia e musica da un punto di vista del tutto particolare, se è vero, come è vero, che nessun altro genere di musica può vantare mèta e, diciamo pure, ambizione più alta ed impegnativa di quello « da chiesa », destinato ad intonare nei templi le eterne parole della liturgia.

Si chiede, a giustissimo titolo, al compositore d'un'opera lirica non soltanto quella che Verdi definiva « la tinta » generale tipica

di ogni singolo dramma ma la caratterizzazione, nel canto e nella orchestra, di ciascun personaggio. Non basta, infatti, che la musica teatrale si valga di modi ed atteggiamenti fundamentalmente diversi da quelli propri della musica sinfonica o da camera; occorre che per ogni dramma il musicista adatti il proprio linguaggio al particolare « clima » di quel dramma e delinei le figure principali con accenti differenziati tra loro.

Tanto più necessario, quindi, un carattere specifico alla musica « da chiesa », mirante non già a dar voce a figure e passioni umane, ma ad innalzare a Dio la preghiera della collettività dei fedeli, dei quali il musicista intende rendersi interprete.

Qui occorre chiarire un punto d'importanza essenziale sul quale non si insisterà mai abbastanza.

Col termine « musica religiosa » s'intende genericamente tutta la musica ispirata a testi religiosi, che possono essere libere « contaminazioni » di passi del Vangelo o della Bibbia, in latino od in volgare, testi autonomi su episodi dell'Antico o del Nuovo Testamento, di vite dei Santi o addirittura scene o brani poetici di più o meno vaga ispirazione mistica.

La musica unita a testi siffatti non ha vincoli particolari: prima di tutto perché destinata ad essere eseguita non in chiesa ma nelle sale da concerto, quando non in teatro; e secondariamente perché i testi dai quali la musica trae ispirazione sono religiosi, d'accordo, e talvolta anche liturgici, ma non sono tra loro collegati da uno stretto e preciso rapporto rituale.

Ben altro discorso va fatto per la musica « liturgica », e cioè per le *Messe*, i *Motetti*, i *Responsori*, i *Vespri* e così via.

In questo caso la destinazione è (e non può non essere) una sola: la chiesa. L'eventuale esecuzione concertistica d'una *Messa* o d'un gruppo di *Motetti* o *Responsori* del Palestrina o d'altro grande compositore liturgico costituisce senza dubbio un mirabile avvenimento artistico; ma è, anche, una incongruenza: quelle composizioni, infatti, risultano quali il Palestrina le concepì, soltanto se eseguite in chiesa e durante la relativa funzione religiosa; così come un'esecuzione concertistica, senza scene e costumi, dei *Maestri Cantori* o dell'*Aida* diventa un non senso estetico.

Analogo ragionamento può farsi per le innumeri *Messe* per soli, coro ed orchestra, alcune delle quali autentici capolavori, se

considerate unicamente dal punto di vista musicale, ma nate per la sala da concerto e non adatte a integrare il rito ecclesiastico, non soltanto per la loro eccessiva durata, ma anche e soprattutto per i continui ed inevitabili richiami allo stile profano, in esse quasi ininterrottamente presenti e preminenti.

La Chiesa ha dimostrato in ogni tempo, attraverso numerosi ed assai precisi interventi dei Sommi Pontefici, la più assidua cura per la musica associata al rito: tali interventi furono sempre categorici nell'escludere qualsiasi collusione tra musica « da chiesa » e musica « profana », e nel bandire ogni eco di questa in quella.

La recente Enciclica *Musicae sacrae disciplina* di S. S. Pio XII, felicemente regnante, ripropone il problema ai musicisti d'oggi e, ancora una volta, ribadisce i concetti fondamentali espressi negli analoghi atti dei Suoi Predecessori: « Quando essi (*la musica e il canto moderni*) nulla abbiano di profano o disdicevole alla santità del luogo e dell'azione liturgica e non vadano in cerca dello stravagante e dello straordinario, abbiano pure accesso nelle nostre chiese »; queste parole confermano un quasi identico paragrafo della Enciclica *Mediator Dei*, che così testualmente conclude: « potendo ambedue contribuire non poco allo splendore dei sacri riti, alla elevazione delle anime e, insieme, alla vera devozione ».

Se il *Motu Proprio* di S. Pio X è giustamente considerato il codice fondamentale per la musica « da chiesa » moderna, l'Enciclica *Musicae sacrae disciplina* di Pio XII può venir definita un esplicito invito rivolto ai musicisti dalla suprema Autorità ecclesiastica: la quale, sì, ha ancora una volta sbarrato l'accesso in chiesa all'arte « profana » o, comunque, inquinata da elementi profani, ma ha pure aperto, anzi spalancato tutte le possibili porte alle più diverse espressioni artistiche, consentendo un largo uso di strumenti e di « mezzi » d'espressione.

E qui sarà bene parlare molto chiaro.

L'illuminata saggezza del Supremo Legislatore non ha creduto di poter porre alcun « veto » preventivo a nessuna tecnica, a nessun criterio compositivo: ha semplicemente ammonito i musicisti a tener presenti le inderogabili esigenze del rito cattolico e la santità del luogo nel quale esso si svolge.

Nessuno, quindi, può presumere di arrischiare ipotesi e previsioni sulle possibilità di « inserimento », nell'ampio fiume della musica « da chiesa », di nuove espressioni, di nuovi elementi, di

nuove tecniche. Ma è lecito chiedersi se proprio le correnti cosiddette « d'avanguardia » presentino elementi tali da poter essere presi in considerazione in sede di musica liturgica.

La fondamentale, innegabile « non liturgicità » della musica sette-ottocentesca su testi liturgici è conseguenza della sua soggezione allo stile « profano » del tempo, e soprattutto del prevalere in essa del sentimento individualistico, per effetto del quale il testo sacro non viene intonato quale espressione di uno stato d'animo corale e collettivo, quale trascendente aspirazione alla vita eterna dello spirito anelante la fusione in Dio, ma quale espressione dell'uomo singolo, non liberato dalle passioni terrene, anzi da queste ancora e sempre pervaso.

Nella musica « avanguardistica » di oggi, per esplicita dichiarazione dei suoi stessi esaltatori, è bandito ogni sentimento « umano », al quale si sostituisce l'oggettivo impiego delle linee, dei timbri, dei ritmi, oppure l'astratto concetto del suono « puro », totalmente svincolato dai tradizionali rapporti tonali o modali.

Ora, se l'individualismo sette-ottocentesco ha dato alla musica religiosa un carattere troppo « umano » in senso « terreno », l'astrattismo e l'oggettivismo novecentesco non possono non dare alla musica sacra realizzata con tale mentalità che un carattere cerebralistico, quindi un'espressione antitetica sì e di tutt'altra natura, ma non meno « terrena » di quella ed altrettanto, se non maggiormente, individualistica.

Ad abundantiam si potrebbe aggiungere che il negare la validità dei rapporti tonali e modali, indiscutibili conseguenze del fenomeno acustico degli armonici, vale rinnegare una legge di natura e, per un cattolico, uno dei diretti doni di Dio, se non addirittura la Sua stessa volontà.

In ogni modo, il musicista che si propone di comporre per la Chiesa cattolica *deve* prima d'ogni altra cosa sentirsi profondamente *cattolico*, tale non soltanto come uomo, ma anche, e soprattutto, come artista.

Ora, la musica « propria » della Chiesa Cattolica, è il canto Gregoriano, così come la lingua « propria » ne è il latino. Non il latino di Cicerone, di Virgilio o di Orazio, s'intende; ma il latino dei Santi Padri e della Vulgata, quello definito « redento » da Paul Claudel.

Dal Gregoriano è nata la polifonia classica, la quale è ad esso

strettamente ed intimamente collegata. Ogni altra musica che non si adegui nello spirito (non nella lettera!) a quelle due espressioni, morfologicamente dissimili tra loro ma entrambe concorrenti a delineare una particolare fisionomia musicale, specifica e inconfondibile, non è, né potrà mai essere, musica « cattolica », degna di far parte integrante, com'è suo preciso ufficio, della liturgia della Chiesa, Cattolica, Apostolica e Romana.

Vi sono musiche sacre le quali, per varie ragioni, non possono esser considerate adatte alla nostra liturgia, anche se ispirate da una sincera fede o dettate da alcuni tra i massimi genii musicali da Dio inviati in dono all'umanità; ma quei capolavori d'arte e di fede non sono permeati di spirito gregoriano o palestriniano, non rispettano le ineludibili esigenze liturgiche e, pertanto, trovano la loro naturale sede soltanto nelle sale da concerto, al pari degli *Oratorii*, delle *Cantate* e di tutte le altre opere d'arte musicale genericamente « religiose ».

La doverosa ammirazione per l'arte religiosa d'un sommo quale J. S. Bach, ad esempio, non deve farci dimenticare ch'egli è il Palestrina del luteranesimo e che tutta l'opera sua è pervasa dallo spirito della Riforma (non escluse la pur sublime *Messa* in si minore, il *Magnificat* e le poche altre opere sue su testi latini della liturgia cattolica). Analogamente la mirabile bellezza della *Missa solemnis* beethoveniana o del *Requiem* verdiano non deve indurci a ritenere tali capolavori dell'arte musicale atti a partecipare al rito d'una *Messa*, pontificale o funebre.

Ma esiste, purtroppo, anche, la straripante congerie di composizioni chiesastiche in apparenza ossequienti alle norme canoniche, ma ricalcanti con podagroso e zoppicante incedere qualche pallida, evanescente traccia d'un mal digerito gregoriano, riecheggianti con flebile e roca voce qualche malcerta eco d'una polifonia atrofizzata, anemica, faticosamente compitata nello sbadiglio d'uno scolasticismo opaco ed inerte.

Tale musica, a ben maggior ragione della precedente, non può né deve essere ulteriormente tollerata nelle nostre chiese.

Disgraziatamente, il musicista cattolico nei paesi latini, e specie in Italia, si sente molto a disagio quando nelle nostre chiese, fatte poche e lodevoli eccezioni, sente eseguire abitualmente musiche d'una così piatta scipitaggine da poter essere compitata soltanto se paragonata al pietoso e deprimente figurinismo di certi quadri

e di certe statue deturpanti anche le cattedrali più eccelse per splendore architettonico ed ornate da pale d'altare o da sculture d'inestimabile pregio!

Nei paesi nordici, ed in particolare in Germania, la situazione è radicalmente diversa: prima di tutto buone sempre, e non di rado eccellenti, vi sono le cantorie, severa e di alto livello artistico la musica che vi si esegue. Ma in Germania, Palestrina, Orlando di Lasso, da Victoria, Marenzio, e tutti i polifonisti dell'età aurea, sono autori « di repertorio », eseguiti senza difficoltà e con aderenza stilistica; in tale ambiente è stato agevole il formarsi di una mentalità favorevole al sorgere ed all'affermarsi non soltanto di ottime cappelle, di direttori di coro eccellenti come tecnici e come animatori, ma anche di compositori capaci di adeguare una sensibilità estetica « attuale » alle esigenze di una tradizione incomparabile ed assai meno rigida e dogmatica di quanto si creda, se veramente e profondamente sentita.

E' necessario che anche in Italia, culla del cattolicesimo, sede del Papato, si operi con energia, entusiasmo ed assidua vigilanza, mirando ad analoghi risultati.

Bisogna aver la schiettezza ed il coraggio di ammettere che ciò che è stato fatto sinora, anche se da qualche parte ci si è mossi con molta buona volontà, ha lasciato purtroppo la situazione in uno « statu quo » stagnante e deludente.

E' necessario, soprattutto, l'intervento attivo, appassionato, instancabile, dell'Autorità Ecclesiastica periferica.

S. S. Pio XII ha dato a tutti un ammirevole esempio, dimostrando chiaramente quanto il problema liturgico-musicale Gli stia « sommamente a cuore ».

Occorrono cantorie scelte e ben preparate, direttori di coro capaci e volenterosi, sorveglianza assidua e intelligente. Nelle nostre chiese Palestrina deve diventare la regola, non essere l'eccezione.

Soltanto quando in tutte le principali chiese d'Italia avremo *Scholae cantorum* regolarmente e continuativamente funzionanti, per le quali la polifonia classica sia familiare almeno quanto è per le nostre buone orchestre sinfoniche il repertorio beethoveniano, allora soltanto l'arte musicale « da chiesa » potrà risorgere e rifiorire in Italia.

Oggi il musicista italiano che vede prendere in considerazione

certe aberrazioni presentate con l'allettante etichetta di un nome divenuto celebre per opere profane (quanto « profane »!) e che, con lo specioso travestimento d'un falso primitivismo intellettualistico, pretendono d'esser considerate degne di affiancarsi alla liturgia, si sente offeso ed umiliato in quanto ha di più sacro in cuore, come cattolico e come italiano.

L'equivoco è spiegabile col più che legittimo desiderio di rinnovamento ed ancor maggiormente con la repulsione per la insulsa « non-musica » imperversante nella stragrande maggioranza delle chiese della penisola. Ma si tratta pur sempre di un equivoco: non v'è salvezza se, per evitare la morta gora dello scipito conformismo, si cade nell'abisso dei giochi di prestigio cerebralistici.

L'arte liturgica pretende purezza e semplicità di cuore, oltre che altezza di mente.

In musica, dunque, la mèta non si può raggiungere se non « rivivendo » lo spirito del Gregoriano e quello della polifonia classica: e « rivivere » significa adeguare la nostra sensibilità di musicisti, consapevoli delle molteplici esperienze succedutesi dalle epoche più lontane sino al tempo presente, alla continuità ideale della Chiesa Cattolica, la quale nel Gregoriano e nella polifonia, ed in essi soltanto, riconosce la sua « propria voce musicale », così come nel latino dei testi liturgici, ed in quello soltanto, riconosce la sua « propria lingua ».

Si prepari il terreno adatto a che i semi gettati germoglino e diano fiori e frutti: raccoglieremo, finalmente, fiori e frutti d'arte e di fede che saranno ad un tempo romani e cattolici.

“ L'ORGANO E' PARTICOLARMENTE ADATTO AI CANTI SACRI E AI SACRI RITI „

D. CORRADO MORETTI

I mirabili principi dottrinali e disciplinari che danno vita e fisionomia all'Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* » investono pure i più scottanti problemi sull'organo. Ed è stupendo, per noi ceciliani, avere il vanto di riceverne dal genio e dalla somma autorità del Papa soluzioni definitive non solo in campo liturgico e pastorale, ma anche in quello artistico.

L'argomento « organo » viene già messo a fuoco nelle dichiarazioni preliminari dell'Enciclica, che vuole, secondo gli intenti del Santo Padre, essere « una ordinata trattazione ed ampia illustrazione su molte questioni sorte e discusse negli ultimi decenni in tema di musica sacra... » e, inoltre, « venire incontro ai voti che insigni maestri ed esimi cultori di quest'arte hanno formulato in occasione di congressi su tale materia » (1).

Infatti le questioni organarie ed organistiche più dibattute fra gli studiosi ebbero autorevole trattazione e precisa formulazione di voti e deliberati nei due recenti Congressi Internazionali di Musica Sacra (Roma 1950 e Vienna 1955) e, per quanto riguarda l'Italia, nel XVI Congresso Nazionale di Musica Sacra (Roma 1954) e nel II Congresso Organistico Italiano (Mondovì 1955), ambedue promossi dall'A.I.S.C. E' indubitato, quindi, che con l'espressione preliminare il Papa vuole venire incontro anche ai voti espressi nelle suddette manifestazioni. Alle loro conclusioni in sede estetica aderiamo perciò intimamente, per porre in chiara prospettiva la dottrina e i principi pratici dell'Enciclica.

Prima di toccare particolari problemi, però, è bene esaminare

la nuova posizione giuridica dell'organo nella disciplina generale e particolare della musica sacra.

• • •

L'organo è lo strumento musicale tradizionalmente proprio ai riti della Chiesa Cattolica Latina e la Liturgia l'ha ammesso pacificamente da oltre un millennio per i suoi caratteri affini all'indole e alla natura delle cose sacre.

Sono però rari, nei documenti ufficiali, gli accenni all'organo, e sono limitati, per lo più, a prescrizioni di carattere negativo, senza che se ne affermi esplicitamente la dignità liturgica.

Lo stesso « Motu proprio » di S. Pio X, preoccupato di troncare i deplorabili abusi del tempo, pare quasi limitare l'ufficio dell'organo a una parte accessoria: « Sebbene la musica propria della Chiesa sia la musica puramente vocale, nondimeno è permessa anche la musica con accompagnamento d'organo... » (VI-15).

La Costituzione Apostolica « Divini cultus » di Pio XI tocca per prima l'argomento in chiari termini positivi: « La Chiesa ha il suo strumento musicale tradizionale, chiamato organo, che, per la sua mirabile gravità e maestà, fu stimato degno di sposarsi ai riti liturgici, sia accompagnando il canto, sia riempiendo con soavissime armonie le pause di silenzio del coro » (VIII).

Solo però con l'Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* » la canonicizzazione dell'organo è completa e appare inequivocabile nei suoi argomenti: « Fra gli strumenti a cui è aperto l'adito al tempio viene a buon diritto in primo luogo l'organo, perchè è particolarmente adatto ai canti sacri ed ai sacri riti e dà alle cerimonie della Chiesa notevole splendore e singolare magnificenza, commuove l'animo dei fedeli con la gravità e dolcezza del suono, riempie la mente di gaudio quasi celeste ed eleva intensamente a Dio e alle cose del Cielo » (28).

L'affermazione non è isolata, ma riassume lo spirito di tutto il documento, che pone l'organo, per doveri e diritti, accanto agli altri generi di musica sacra: canto gregoriano, cioè, e polifonia vocale.

La tradizionale preminenza del canto sul suono paga pure un simpatico tributo di riconoscenza all'organo, dov'è scritto: « Il canto gregoriano, a partire dai secoli VIII e IX acquistò nuovo splendore con l'accompagnamento dello strumento musicale chia-

mato organo » (4); e subito dopo: « Si accrebbe l'efficacia e lo splendore del canto polifonico, perchè alla voce dei cantori si aggiunse, oltre l'organo, il suono di altri strumenti » (5).

L'Enciclica, infatti, confermando il primato nella gerarchia assoluta dei valori al canto gregoriano, non svolge però la sua trattazione contrapponendo i vari generi, ma armonizzandoli, per decoro e importanza, in quell'unità fra canto e suono che è destinata al servizio liturgico. Così la musica sacra è più vicina al divino culto di tutte le altre arti belle: è lei l'ancella autentica della Liturgia, perché occupa un posto privilegiato e autosufficiente nello svolgimento dei sacri riti (13).

Una graduatoria sola stabilisce il Papa: « La dignità ed il valore della musica sacra è tanto più grande, quanto più da vicino la sua azione riguarda l'atto supremo di culto, cioè il Sacrificio Eucaristico dell'altare » (15). Tale nobiltà è d'altronde fondata sull'eccelso fine della musica sacra, che è pure il fine del culto pubblico: la sua magnificenza accresce « l'onore che la Chiesa porge a Dio in unione a Cristo suo Capo, ed aumenta altresì il frutto che i fedeli, stimolati dai sacri concerti, percepiscono dalla Liturgia » (14).

All'organo, quindi, non concede la Chiesa una parte di benevola tolleranza in un piano secondario, ma gli attribuisce, al pari del canto, il privilegio e l'onore di rendere splendido lo svolgimento dei riti, a cui è « particolarmente adatto » tanto da « commuovere gli animi, riempirli di gaudio spirituale ed elevarli a Dio » (28). E queste non son impressioni soggettive, ma frutto di quella grazia attuale che nobilita un fenomeno estetico ad essere efficace strumento di conquista spirituale, per l'opera cosciente e libera dell'organista, chiamato, come gli altri artisti che servono la Liturgia, « ministro di Cristo Signore e collaboratore nell'apostolato » (17).

Scendendo ora ai problemi particolari dell'organo, li possiamo centrare nella crisi fonico-dispositiva e strutturale iniziata un secolo fa e che, di polemica in polemica, lo ha svalorizzato sotto il punto di vista estetico e qualitativo, proprio mentre progrediva la sua inflazione tecnica e quantitativa. Lo sviluppo di questo tra-

vaglio si riassume in alcuni colossali equivoci, interdipendenti, che potrebbero fatalmente portare alla morte dell'organo:

L'organo sdegna le sue regali prerogative foniche, per scimmiottare l'orchestra, nel tentativo di riprodurne i timbri, la sonorità e l'andamento. Ma riesce solo ad avvilitare la propria originalità sonora, fondata sull'inerzia del suono e sulla sintesi acustica degli armonici.

In secondo tempo, avvertito l'assurdo, si sforza di armonizzare i suoi principi tradizionali con quelli dell'orchestra, ma ne risulta il brutto ibrido di quegli organi grandi e mastodontici, che, per essere carne e pesce a un tempo, disgustano invece di soddisfare.

Il persistere dell'equivoco sposta fatalmente il problema sul piano tecnico-economico, fuori di quello artistico, e così l'organo moderno da strumento è retrocesso a macchina. Se ne valutano infatti sommamente i sistemi trasmissivi e le facilitazioni automatiche di registrazione, i cui pregi sono in proporzione diretta dei milioni spesi, come per una centrale telefonica, una stazione radio, o un cervello elettronico.

E le canne? E' parte magica della loro intonazione? Se continuano a valere gli equivoci, le canne possono considerarsi superflue e una macchinetta elettrofonica munita di altoparlanti le sostituirà con economia di spazio e di denaro.

Non si parli allora più dell'organo, strumento musicale per eccellenza e si seppelliscano in museo ed in biblioteca le larve lontane di Antegnati, Callido, Serassi, e le musiche, troppo trascendenti per il meccanicismo moderno, di Frescobaldi e di Bach!...

Da una decina d'anni, però, la reazione agli equivoci si è scatenata decisa e sicura per parte di un manipolo d'artisti e di studiosi, nei paesi di lingua tedesca innanzi tutto, e poi anche in terra latina. I citati congressi internazionali ne costituiscono la più autorevole documentazione e, per l'Italia, sono di fresca eloquenza i pronunciamenti del congresso organistico di Mondovì.

Ma, mentre da noi si discute ancora, all'estero si è già passati a rivalutazioni concrete. E' penoso ricordare, però, che la difesa artistica dell'organo, lo strumento valorizzato per mille anni dalla veneranda Liturgia cattolica, stava per diventare, recentemente, monopolio e vanto di protestanti e di anglicani!

Per fortuna, oggi non è più così. Oltre gli equivoci, le in-

certezze, le cortine fumogene pubblicitarie, si è levata chiara e autorevole la voce del Papa. Voce che non è scesa a polemiche, o a discussioni tecniche ed estetiche, ma che, affermando principi dottrinali e disciplinari, ha tagliato alla radice la possibilità di continuare nell'equivoco.

L'organo sia organo e non altro, vuole dire l'Enciclica: non ammetta, cioè, aggettivi qualificativi deteriori e non scimmiotti altri strumenti. E perchè il peggio non possa più accadere, gli strumenti dell'orchestra classica sono autorizzati ad entrare solennemente in chiesa ed affiancarsi all'organo per lo splendore dei sacri riti.

D'ora in poi, quindi, non c'è più possibilità di camuffamenti e contrabbandi. Piacciono gli strumenti ad arco? Ecco allora gli autentici violini e violoncelli, al cui confronto diretto ben meschini appaiono i registri mordenti. Ma di fronte agli archi, ai legni, agli ottoni, *principali e ripieni* dell'intonazione classica s'imporranno sempre per quella loro maestà che non teme paragone e non paventa offuscamenti.

« L'organo — ripetiamo infatti col Papa — viene il primo, perchè è particolarmente adatto ai canti sacri ed ai sacri riti, dà notevole splendore e magnificenza alle cerimonie della Chiesa,... commuove l'animo dei fedeli,... riempie di gaudio quasi celestiale,... eleva intensamente a Dio... » (28).

L'Enciclica non affermerebbe così solennemente una superiorità giuridica, se questa non avesse fondamento nella natura stessa dello strumento e del suono da lui prodotto, cioè in quei caratteri oggettivi che suscitano gli effetti spirituali elencati.

Per quanto riguarda il canto, basti dire che l'affinità, o, meglio, l'armonia fra voce umana ed organo supera ogni altra combinazione possibile perchè il meccanismo della canna riproduce fisicamente, come omaggio dell'arte a Dio Creatore, il fenomeno delle corde vocali, della laringe e della risonanza orale, sia in registro di petto che in registro di testa. Ed è un fenomeno singolare, cioè unico, sfruttato esclusivamente per accompagnare i canti della Chiesa.

La magica purezza di sonorità dell'organo, poi, per misteriosa legge di natura, nasce dall'aria vibrante nell'insondabile vuoto circoscritto dalle pareti della canna. Un artista, l'organaro, ne attua, più per intuizione d'animo che col calcolo, l'ambiente

della migliore risonanza, e un altro artista, l'esecutore, sprigiona meccanicamente dal tubo quell'energia acustica sulla cui essenza non può in alcun modo interferire. Questo perchè il suono dell'organo è inerte: è imperturbabile, cioè, e inafferrabile, senza palpiti di sensibilità umana, ma con accento costante che evoca sensazioni d'infinito, di eterno, di immutabile. La sua impassibilità ne crea il mistero, il segreto della trascendente bellezza, il primato su tutti gli altri strumenti il cui suono è invece plasmato dall'emotività dell'esecutore e deve il suo pregio anche ai fattori soggettivi.

In questo preciso ordine di idee l'Enciclica afferma quindi che gli strumenti orchestrali « possono venire in aiuto a raggiungere l'alto fine della musica sacra,... perchè esprimono con indiscutibile efficacia i sensi di mestizia o di gioia dell'anima » (29). Il loro è un compito di integrazione. Potrebbe però suscitare seria emulazione, ed allora l'organo moderno si deve qualificare, per non lasciarsi sopraffare.

Rientri rigorosamente nei limiti della sua tradizionale e genuina estetica: la evolva secondo i principi universali dell'arte e non secondo quelli contingenti della tecnica.

Oggi, dopo che la Chiesa gli ha solennemente riconfermato compiti e dignità, il perdurare nell'equivoco non sarebbe solo abdicazione ad un regale impegno, ma apostasia da un carattere apostolico e pontificale.

L'organo invece rivivrà come un albero prezioso che, sapientemente potato, rinnova la sua primavera promettendo sicuri e scelti frutti per il futuro raccolto; mentre, nel canto di lode a Dio Altissimo scioglierà pure l'omaggio di perenne riconoscenza al Sommo Pontefice Pio XII.

L'USO DEGLI STRUMENTI IN CHIESA

Prof. D. ALESSANDRO DE BONIS

del Conservatorio di Musica
« S. Pietro a Majejlla » di Napoli

L'Enciclica « *Musicae Sacrae Disciplina* » riporta queste parole del Motu-Proprio di San Pio X: « ... [la Chiesa] ha sempre favorito il progresso delle arti e lo ha aiutato accogliendo nell'uso religioso tutto ciò che l'ingegno umano ha creato di buono e di bello nel corso dei secoli, purchè restassero salve le leggi liturgiche ». Con esse è proposto e risolto tutto il problema della musica sacra vocale e strumentale, sicchè non dovrebbe essere necessaria discussione alcuna se il criterio su esposto fosse rettamente e costantemente applicato.

Essendo sorti col passar dei secoli degli equivoci specialmente riguardo alla musica con accompagnamento strumentale, seguendo lo spirito della « *Mediator Dei* » del S. Padre Pio XII, che in più punti riecheggia il su riferito pensiero del *Motu-Proprio*, durante il XVI Congresso Nazionale di Musica Sacra tenuto a Roma, auspice l'A.I.S.C. nel 1954, si formulò un voto riguardante la parte da accordare alla musica sacra moderna « *dal lato strumentale sia organistico, sia eventualmente orchestrale* » (Voti del Congresso - Bollettino Ceciliano, dicembre 1954).

La « *Musicae Sacrae Disciplina* » ha affrontato il problema degli strumenti in relazione alla musica sacra.

Dopo aver ricordato che all'organo « viene a buon diritto in primo luogo aperto l'adito al tempio, perché particolarmente adatto ai canti sacri e sacri riti, e dà alle cerimonie notevole splendore e singolare magnificenza », aggiunge esplicitamente: « Oltre l'organo vi sono altri strumenti.. tra cui vengono in primo luogo il violino ed altri strumenti ad arco, i quali o soli, o insieme con altri

strumenti e con l'organo esprimono con indicibile efficacia sensi di mestizia o di gioia dell'animo ».

Le parole « *il violino ed altri strumenti ad arco o soli o con altri strumenti* » descrivono ciò che oggi noi chiamiamo *Orchestra*. Mai si era parlato così esplicitamente del complesso orchestrale.

Paternamente il Santo Padre (riferendosi all'Enciclica « *Mediator Dei* ») ricorda che la musica deve conservare il suo carattere liturgico come è detto nelle riportate parole del Motu-Proprio. Ammonisce inoltre che quando manchino la capacità ed i mezzi è meglio astenersi da tentativi che possono « *far cosa meno degna del culto divino e delle adunanze sacre* ».

Di un breve chiarimento hanno bisogno le parole « *altri strumenti... purché non abbiano nulla di chiassoso, di rumoroso, cose disdicevoli al sacro rito ed alla gravità del luogo* ». Con l'abilità raggiunta dagli esecutori odierni certi pericoli di tempi addietro sono alquanto diradati. Con un ben intonato quartetto di tromboni (cito apposta lo strumento che potrebbe fare più paura) che suoni piano o a mezza voce e che potrà raggiungere secondo le esigenze della musica anche il mezzo forte, si possono ottenere effetti anche più espressivi di quelli dell'organo. I timpani, ordinariamente annoverati fra gli strumenti fragorosi, possono dare effetti di pedale pianissimo difficilmente ottenibili con lo stesso organo.

E dicasi lo stesso dell'insieme orchestrale. Non è il numero che decide delle proporzioni del *fracasso*: un organo può fare più rumore di una numerosa orchestra. E' la musica che dosa la sonorità che si vuol ottenere; e noi abbiamo messo come presupposto che si tratti di musica composta osservando le norme liturgiche.

La questione degli strumenti trattata ampiamente e, grazie alla comprensione del Santo Padre Pio XII, risolta positivamente, non è nuova. Si può affermare che è sempre esistita anche durante la maggior fioritura della Polifonia, fin dal momento in cui si ebbe la possibilità di aiuti o con l'organo solo, o con l'organo insieme ad altri strumenti.

Già nella Messa « *O praeclara* » di Heinrich Isaak († 1517) si trovano andamenti e progressioni a carattere strumentale assai spiccato che non erano eseguiti con le voci. Nella *Missa paschalis* a 5 v.

dello stesso autore si trovano dei brani strumentali, veri interludi inseriti nel Corale gregoriano, eseguiti all'occasione con l'organo.

Una Messa di Anton Brumel (vissuto nella prima metà del 1500) incomincia in misura ternaria e dopo undici battute al subentrare della misura pari, ha inizio il canto. E' una specie di preludio che certo non veniva cantato, e che si prestava anche per l'attacco del Gloria e del Credo impiantati su un'entrata misolidia simile. Brani ad andamento poco vocali si trovano anche in altre sue Messe.

Una Messa domenicale ordinaria di Ludwig Senfl († 1555) è un vero modello di Corale gregoriano accompagnato. Il canto si trova nella parte superiore; le altre voci fanno risuonare ininterrottamente degli incisi prettamente strumentali che, verso la fine del Kyrie, nella parte più grave assumono il carattere di un vero *Basso ostinato*.

Orfeo Vecchi († 1604), Giov. Francesco Anerio († 1620) pubblicavano Messe e Mottetti con il *Basso dell'organo*. Il Vittoria nel 1600 pubblicò le tre Messe « Salve Regina », « Alma Redemptoris », « Ave Regina », per due cori e Basso dell'Organo.

François Sale, Magister Chori della principessa imperiale Madalena d'Austria, e nel 1593 Cantore alla Imperial Cappella di Praga (diretta da Filippo de Monte), pubblicò parecchi libri di Messe e Mottetti fra il 1589 e il 1598. Nella *Messa Pastorale* (composta sul proprio mottetto *Exultandi tempus est - Deus homo factus est*) adotta questa disposizione: Coralisti nel coro; Organista con due cantori (tenore e contralto) vicini a lui: ora l'Organista con i suoi cantori, ora il Coro senza organo, ora Coro e Organista insieme, si alternavano.

Spesso le voci o la parte dell'organo erano rinforzate con strumenti. Jacob Hobrecht (1430 † 1505?) che aveva già una tecnica strumentale assai accentuata (salti di 7^a discendente, di 9^a ascendente, progressioni, ripetizioni all'8^a alta, all'8^a bassa; normale ambito delle voci sorpassate, cosa insolita presso gli antichi) nella prefazione della sua Messa « Fortuna desperata » scriveva queste parole assai significative: « Hinc sancta Ecclesia cantus, cymbala, caeteraque id genus admittit et organa ».

Il mantovano Ippolito Baccusi che fu anche maestro di cappella a Verona (1545 † 1609) pubblicò nel 1596 tre Messe a otto voci

« cum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu com-modissimae ».

Come si vede si lasciavano eseguire con l'aiuto degli strumenti delle Messe intere. E qualche volta si servivano di essi per sostituire delle parti polifoniche in mancanza di un sufficiente numero di cantori. La Messa ordinaria delle domeniche non era scritta per un coro numeroso, ma spesso anche per un cantore solo che si alternava con i coralisti del gregoriano, quando la parte di costoro non fosse addirittura lasciata all'organo solo.

Sappiamo da Massimo Troiano, musicista napoletano addetto alla Cappella di Orlando di Lasso, che questi a Monaco faceva eseguire le sue Messe con sostegno strumentale: e siamo in piena fioritura della Polifonia 1532 † 1594!

Nelle composizioni a più voci si faceva sostituire qualche parte vocale mancante con una parte strumentale, specialmente se fossero dei brani che avessero un testo non necessariamente integrante, o avessero testi profani che non convenisse cantare, soprattutto dopo i richiami del Concilio di Trento: intere frasi divenivano così prettamente strumentali.

Orlando stesso pubblicò sue musiche con un titolo chiaramente indicativo simile a quello di Baccusi: « Neue Deutsche Lieder / Geistlich und Weltlich / mit vier Stimmen / welche nicht allein lieblich zu singen / sonder auch auf aller hand Art Instrumenten zu gebrauchen ». Nuovi Lieder tedeschi sacri e profani a quattro voci non solo piacevoli a cantare, ma anche eseguibili con ogni specie di strumenti.

A Roma stessa si sentiva la difficoltà di riempire le ampie e spaziose Basiliche e si ricorreva a rinforzare le cappelle con strumenti a fiato più tardi completati nella loro sonorità con gli archi. In certe occasioni particolarmente solenni si facevano delle esecuzioni più importanti del solito. Cito un solo esempio. Il lunedì di Pentecoste nella chiesa di Santo Spirito, ove spesso si recava il S. Padre per assistere alle funzioni o per tenervi cappella papale, era la festa più solenne dell'anno. Nei registri di pagamento si legge: « Il M. di Cappella fa la musica che è solito fare con invito dei primi [i migliori] cantori, e tutti quelli che si possono avere per far la musica a quattro chori [voci] e un Choro di strumenti, per la quale si spende scudi 40 più o meno, secondo la qualità dei cantori tra Messa cantata e Vespro ».

Non occorre parlare di tempi più recenti quando già l'accompagnamento aveva acquistato personalità indipendente ed era divenuto *obligato*. Le brevi indicazioni accennate che si riferiscono al periodo della miglior fioritura della Polifonia di cui riconosciamo i massimi esponenti in Palestrina e Lasso, servono a chiarire l'idea se la Polifonia sia stata o no sempre eseguita solamente *a cappella*. Ci furono equivoci nati dall'alterazione del significato dato alle parole *cantare* e *voce*.

Cantare indicava, significato che ha ancora, il canto delle voci umane e il suono degli strumenti. In brani strumentali di complessi o di solisti che abbisognano di particolare espressione diciamo: *cantando*, *ben cantando* e simili. Lo stesso per la parola *voce*. Essa indicava la voce umana e la *parte* degli strumenti: Canone e Fuga a quattro voci si diceva e si dice tanto per la musica vocale quanto per quella strumentale. *Sottovoce*, *a mezza voce*, *colla voce* sono espressioni usate ancor adesso nel senso strumentale.

Nella pratica dunque le espressioni che leggiamo negli autori del tempo potevano indicare il canto, gli strumenti, o le due cose insieme. Particolari circostanze pratiche suggerivano di unire o alternare i mezzi che si avevano a disposizione. Alternarsi tra gregoriano e polifonia avveniva non solo nei Falsibordoni, ma anche, come si è accennato, nell'Ordinarium missae (Kyrie, Gloria, ecc.). La questione strumentale veniva risolta volta per volta secondo i luoghi, le circostanze, le solennità e i mezzi di cui si poteva disporre.

Ora che la « *Musicae sacrae disciplina* » ha risolto in senso positivo la questione circa l'uso degli strumenti, tocca a noi autodisciplinarci onde servirci della concessione in maniera degna del tempio. Le parole dell'Enciclica esprimono chiaramente il pensiero del S. Padre Pio XII e non occorrono altri commenti. Ci affrettiamo a riassumere quasi schematicamente quanto si deve aver presente in pratica.

La musica composta per Canto ed Organo continua a servirsi del suo accompagnamento. A questo si potranno aggiungere (con criteri musicali di cui faremo un cenno più avanti) degli strumenti, e si potrà fare di esso anche una trascrizione per strumenti. Si potrà comporre musica direttamente per canto con organo e con strumenti. I brani musicali che si eseguono con il solo organo durante la cerimonia liturgica potranno avere uguale trattamento.

Evidentemente sia la musica per canto, sia quella per organo solo o con strumenti, deve essere concepita e realizzata secondo le norme del *Motu-Proprio*, della *Divini cultus*, della *Mediator Dei*, riepilogate chiaramente nello spirito ed anche nel lato tecnico dalla *Musicae sacrae disciplina*. E qui conviene ricordare che della musica composta con l'esclusione di ogni profanità in se medesima può diventare meno conveniente all'uso liturgico per il modo onde viene proposta da parte degli esecutori (le parole in corsivo sono del *Motu-Proprio*). Questo pericolo è maggiore specialmente in brani solistici e richiede particolar cura da parte dei Maestri sia per il canto, sia per il lato strumentale: una buona esecuzione può attenuare molte cose che potrebbero dar l'aria di una certa profanità.

Particolar cura deve essere messa nella formazione del complesso strumentale. Il fatto che sia stato concesso l'uso degli strumenti non significa che questi si debbano unire in maniera arbitraria e non secondo le norme dell'arte e dell'estetica musicale. Le parole della « *Mediator Dei* » ricordate nella *Musicae sacrae disciplina*... « quando essi nulla abbiano di profano e disdicevole alla santità del luogo e dell'azione liturgica e non vadano in cerca dello stravagante e dello straordinario » devono essere presenti e osservate con la maggior scrupolosità per ciò che si riferisce all'uso degli strumenti.

Non vogliamo sconfinare dal campo liturgico e quindi nulla abbiamo da eccepire (la ricerca è fonte di progresso) su certi complessi a scopo di concerto o di ricerca di nuovi effetti nella musica profana, ma che non essendo ancora *ben maturi*, in chiesa più che sentimenti di raccoglimento o di pietà, darebbero la sensazione di eccentricità.

Si consiglia di mettere a base della sonorità e del colore il tipo Quartetto d'archi (violino, viola, violoncello, contrabbasso) o quello dei legni (flauto, oboe, clarinetto, fagotto). Con questi due blocchi si hanno a disposizione due cori sonori, i quali possono essere usati separati, uniti, con le parti dell'uno variamente intrecciate con quelle dell'altro; possono mettersi a contrasto gruppi dello stesso blocco fra loro, o gruppi dei due blocchi differenti. Tutto questo con l'organo dà possibilità di colore giovandosi anche soltanto di alcuni degli strumenti che si hanno a disposizione. L'ag-

giunta di qualche strumento del tipo *ottoni* deve essere fatta con molta discrezione.

Evidentemente tutti gli effetti possibili non sono da adoperarsi in ogni esecuzione. E' da ricordare inoltre che il trattamento dell'orchestra è semplice e chiaro come quello del quartetto. Esaminando anche brani complicati si vede come i tipi trio, quartetto ed anche quintetto variamente sovrapposti sono alla base dell'andamento musicale della maggior parte delle partiture.

L'autodisciplina cui si è accennato, trattenendo dallo strafare, deve aiutare a mantenerci sulla base del tipo omogeneo a cui si aggiungono tutti o in parte, a volta a volta, gli strumenti degli altri tipi. Con un complesso ben fuso di esecutori capaci non occorrerà neppure moltiplicare il numero degli strumenti.

Un'ultima cosa da avvertire è questa: il maestro deve assolutamente ottenere che *l'accordatura* per tutti, e il cosiddetto *scaldare lo strumento* per i fiati, sia fatto fuori della chiesa. E' da evitare prima, durante e dopo la funzione quel ronzio proprio degli orchestrali, fastidioso per l'orecchio ed irrispettoso per il luogo sacro.

Possano le concessioni largiteci dal S. Padre Pio XII con l'Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* » contribuire ad elevare sempre più il tono della produzione musicale sacra.

IL CANTO POPOLARE

Mons. FIORENZO ROMITA

Fra i temi trattati dall'Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* », quello riguardante il canto popolare è senza dubbio tra i più importanti non solo per l'ampiezza dello svolgimento, ma soprattutto per la chiarezza dell'impostazione dottrinale e per l'efficacia della pratica pastorale.

Non è certo inutile richiamare i precedenti legislativi in materia sin dai primi secoli della Chiesa (1). Ma si tratta pur sempre di prescrizioni particolari contro abusi locali. Bisogna arrivare a S. Pio X, che, sin da quando era Vescovo di Mantova, scrisse sul canto popolare al Presidente del Congresso di musica sacra, che si teneva a Thiene nell'ottobre del 1893, un Voto, che Egli poi codificò nel Suo « *Motu Proprio* », il cui filo conduttore sta appunto nel canto del popolo.

L'attuale Pontefice, poi, nella « *Mediator Dei* » ha dedicato al canto del popolo vari accenni di fondamentale importanza, ripresi ultimamente ed esaurientemente sviluppati nella recente Enciclica.

A chi domandasse perché la S. Sede in passato, nella legislazione musicale sacra di portata universale, non si sia occupata del canto popolare, basterà innanzitutto ricordare la natura essenzialmente locale e particolare, e quindi la stragrande varietà del canto popolare. Né va dimenticato poi che la principale cura della Su-

(1) Cfr. HABERL FERDINANDO, « La Messa cantata con canti in lingua tedesca » in questo volume.

prema Autorità Ecclesiastica, cui esclusivamente spetta tutto ciò che riguarda la S. Liturgia, è stata perciò diretta a regolare la *musica liturgica* e l'azione di coloro che in essa hanno un *ufficio liturgico*; lasciando al legislatore locale di regolare il canto popolare, come parte complementare del canto liturgico. Da quando però è stato messo in grande rilievo l'aspetto pastorale della Liturgia, il canto del popolo è saltato senz'altro in primo piano nella considerazione dei liturgisti, dei musicisti di chiesa e specialmente degli apostoli della musica sacra. E si spiega pertanto come Pio XII nella Sua recente Enciclica abbia voluto fare il punto sulla situazione, fornendoci elementi sicuri per illustrare le varie forme del canto popolare, per definirne le qualità essenziali, per favorirne la pratica.

. . .

Per la verità sin'ora non vi è stata molta chiarezza nella terminologia relativa al canto popolare. Si è parlato indifferentemente, quasi si trattasse di sinonimi, di canto liturgico popolare, di canto sacro popolare, di canto religioso popolare: ciò che qualche volta ha causato una certa confusione di idee e, conseguentemente, qualche sbandamento nella pratica.

Cominciamo dunque col precisare i termini e a delimitarne il significato relativo, riferendoci appunto all'Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* » (n. 21, 22, 30, 31, 32, 33, 41, 42).

Coerentemente alla distinzione tra *musica sacra* essenzialmente destinata al culto e *musica religiosa*, che, pur trattando temi sacri, prescinde dal culto e tende solo allo spirituale godimento del cristiano, anche il canto popolare si distingue innanzitutto in *sacro* e *religioso* a seconda che è destinato al culto, oppure vi prescinde, pur ispirandosi a temi religiosi.

Inoltre, in corrispondenza alla nota distinzione tra *musica liturgica* (destinata alle SS. Funzioni liturgiche) e *musica extra-liturgica* (destinata alle altre pie pratiche) altro è il *canto liturgico popolare*, altro è il *canto sacro popolare* propriamente detto.

Il primo importa la partecipazione del popolo ai canti in latino (specialmente gregoriani) della Liturgia Solenne o Cantata (ossia della Messa, dell'Ufficio Divino e delle Processioni): e a questa forma di canto popolare si riferisce l'Enciclica nei nn. 21-22.

Il secondo è invece il canto che i fedeli eseguono, general-

mente in volgare, prima o dopo le SS. Funzioni della Liturgia Solenne o Cantata, nelle SS. Funzioni liturgiche non solenni o non cantate (come la Messa letta), in quelle extra-liturgiche (p. e. la pia pratica del Mese Mariano) o in occasione di altre pie pratiche (p. e. Pellegrinaggi, Missioni, Ritiri, Adunanze religiose, ecc.): e a questa forma di canto popolare si riferisce l'Enciclica negli altri numeri sopra citati.

Al *canto religioso popolare* allude l'Enciclica nel n. 33, quando raccomanda il servirsene a coloro, cui è affidata la formazione religiosa dei fanciulli e delle fanciulle, in particolare agli Assistenti della Gioventù Cattolica, anche per eliminare così « quelle canzoni profane che o per la sensualità della melodia o per le parole spesso voluttuose e lascive che l'accompagnano, sogliono essere pericolose ai cristiani, ai giovani specialmente, e siano sostituite da quelle altre che danno un piacere casto e puro ed insieme nutrono la fede e la pietà ».

Ed è sperabile che parolieri e compositori delle canzoni italiane, i quali si cimentano nei vari Festivals nazionali e internazionali, diano tutta la loro simpatia al canto popolare di ispirazione religiosa (intesa nel suo più ampio ma genuino significato): tra l'altro la freschezza del contenuto conferirà alla canzone religiosa un incanto, una novità e un mordente che i soliti temi — triti e ritriti — non hanno più ormai. E ci si ricollegherà così alla bellissima tradizione, tutta italiana e popolare, della lauda, superando nettamente il mediocre livello dell'attuale « canzonetta » e riconquistando la dignità e l'artistica bellezza della vera « canzone » d'ispirazione latina, anzi mediterranea.

• • •

Differente è la figura che il popolo assume nel canto liturgico popolare e nel canto sacro popolare. E vale la pena tenere bene presente questo punto, dal momento che alcuni hanno tentato e tentano ibride contaminazioni tra Clero e popolo, tra Funzioni liturgiche ed extra-liturgiche (1).

(1) Per una più ampia trattazione sul tema si veda quanto è scritto nell'altro mio articolo *Cori ecclesiastici e cori popolari* in questo volume.

Nel canto della Liturgia Solenne i protagonisti sono gli insigniti dell'Ordine Sacro o investiti di vero officio liturgico, che, limitatamente al canto, è integrativo dell'*officium sacrum* degli insigniti dell'Ordine Sacro; e cioè: il Celebrante, i Chierici in *sacris* (Diacono e Suddiacono); i Cantori, siano essi chierici, siano laici che li rappresentano legittimamente e ne fanno le veci.

Dice in proposito il « *Motu Proprio* » (n. 12) — e prego di tenere bene a mente questo principio —: « Tranne le melodie proprie del Celebrante all'Altare e dei Ministri... tutto il resto del canto liturgico è proprio del coro dei leviti » o dei cantori laici, che, come s'è detto, rappresentano legittimamente e fanno le veci dei leviti.

Dunque — potrebbe osservare qualcuno — il popolo è escluso dal canto liturgico, e, precisamente in forza del « *Motu Proprio* », che si è detto avere il suo filo conduttore nel canto del popolo?

Ma la contraddizione è soltanto apparente.

Vi sono infatti canti liturgici (come l'*Ordinarium Missae*), i quali si dicono e sono canti collettivi, perchè importano che il popolo vi prenda parte alternandosi con la *Schola*, così come il popolo risponde agli *accentus* del Celebrante e dei SS. Ministri.

Rispondere, alternarsi: ecco la natura e i limiti di cotesta partecipazione del popolo ai canti liturgici; ecco concordate le parti che nel canto liturgico hanno Celebrante, SS. Ministri, *Schola* e popolo.

S'intende che cotesta partecipazione del popolo, essendo sussidiaria, può avere vari gradi.

Il primo consiste nel rispondere solamente al Celebrante e ai SS. Ministri.

Il secondo consiste nell'alternarsi con i SS. Ministri nella *Salmodia*, con la *Schola* nel canto dell'*Ordinarium Missae*, delle Litanie nelle Processioni e degl'Inni ecc.

E quando la *Schola* non c'è, può il popolo cantare le parti proprie della *Schola*? Senza dubbio, sempre però come popolo che, pur non avendo un vero officio liturgico, ha pur sempre una generica deputazione a partecipare al culto divino in virtù dell'incorporazione in Cristo per mezzo del Sacramento del Battesimo.

Nel canto sacro popolare invece il vero protagonista è il po-

polo; il Celebrante, pur presiedendo l'assemblea dei fedeli, o non canta affatto (p. e. nella Messa letta) o canta solo le parti essenziali e conclusive (p. e. l'*Oremus* alla fine delle Litanie Lautreane).

La *Schola*, poi, rappresentando e facendo le veci del coro dei leviti nella Liturgia Solenne, non ha un suo compito liturgicamente qualificato nel canto sacro popolare, giacchè questo canto non fa parte della Liturgia Solenne. Quindi i cantori, che isolati o in gruppo eseguono il canto sacro popolare, debbono eseguirlo come parte del popolo musicalmente qualificato, non come parte liturgicamente qualificata, ossia come *Schola* che disimpegni un vero officio liturgico.

E come nel canto liturgico il popolo vi partecipa, rispondendo al Celebrante e ai SS. Ministri, alternandosi nei canti collettivi con la *Schola*, senza tuttavia pretendere di usurparne il vero officio liturgico, ma supplendo solamente in certi casi l'assenza giustificata di essa; così parimenti nel canto sacro popolare i cantori devono associarsi come parte musicalmente qualificata, o unendosi semplicemente al popolo o alternandosi con esso nella forma che musicalmente è loro propria. Così, p. e. il canto di una lauda può essere eseguito all'unisono dall'intera massa dei fedeli (cantori compresi); ma questi possono anche eseguire a una o più voci le strofe (mentre il popolo canta il solo ritornello) oppure eseguire a una o più voci strofe con ritornello (mentre il popolo canta all'unisono l'altra strofa con ritornello alternativamente); o infine cantori e popolo, formando un unico coro, cantano a più voci, come avviene per il corale germanico.

E' questo l'ambito, nel quale si deve svolgere il canto del popolo; ed è in questo ambito che deve essere contenuto il repertorio relativo.

Qualcuno potrà forse rilevare che un tale ambito, se è abbastanza ampio per il canto sacro popolare, è invece alquanto ristretto per il canto liturgico del popolo.

Rispondo, richiamando innanzitutto il citato passo del «*Motu Proprio*», che riserva il canto liturgico al Celebrante, ai SS. Ministri e alla *Schola cantorum*. E, a illustrazione di tale principio ricordo la dottrina della Chiesa, riconfermata nella «*Mediator Dei*» dal Pontefice felicemente regnante.

Dice dunque Pio XII («*Mediator Dei*» n. 40 ss.) che la cele-

brazione dei Divini Misteri è cosa propria di coloro che sono insigniti dell'Ordine Sacro e fanno le veci di Gesù Cristo come Suoi Ministri. E poichè il canto è parte della Liturgia Solenne, ne segue che detto canto nella Liturgia Solenne è proprio dei SS. Ministri (*Schola* compresa).

Inoltre il Pontefice, richiamandosi (« *Mediator Dei* » n. 81 ss.) alla dottrina del Concilio di Trento (Sess. 23 cap. 4), condanna l'errore di coloro, i quali, come già i Protestanti ai tempi del Tridentino, osano anche oggi sostenere che nel Nuovo Testamento col nome di sacerdozio si debba intendere solo quello che spetta a tutti coloro che sono semplicemente battezzati. E il can. 106 del Codice di diritto canonico stabilisce in maniera assai perspicua: « Per divina istituzione nella Chiesa i Chierici sono distinti dai laici, benchè non tutti i chierici siano di divina istituzione; chierici e laici inoltre possono essere religiosi ».

Al popolo perciò non compete di annunciare solennemente col canto nella chiesa il Testo Sacro. Questo compete innanzitutto ai SS. Ministri e, in via integrativa, ai cantori legittimamente a ciò designati, i quali pertanto vengono investiti di un vero ufficio liturgico.

Certo i fedeli, essendo membri del Corpo Mistico il cui Capo è Cristo, hanno il diritto e il dovere di partecipare alla S. Liturgia e al canto, che ne è parte integrante.

Partecipare dunque, non però assumere in proprio quello che invece spetta solo ai SS. Ministri e alla *Schola*, investita dalla Gerarchia Ecclesiastica di un vero ufficio liturgico.

Ma, oltre alle ragioni liturgiche, vi sono anche ragioni artistiche e pratiche che confermano l'opportunità di mantenere nei predetti limiti il canto del popolo nella Liturgia Solenne.

Giacchè dal popolo non si deve e non si può pretendere quello che il popolo nella sua generalità non può dare.

Artisticamente non si può pretendere che il popolo — dico tutta la massa nella sua generalità — esegua convenientemente da solo quello che è stato composto per un gruppo musicalmente qualificato, qual'è la *Schola*. E' alternandosi con questa, sull'esempio e con la guida e l'appoggio di questa che il popolo può e deve però partecipare al canto liturgico nel rispetto della Liturgia e dell'arte.

Dal punto di vista pratico, poi, chi volesse addossare al popolo canti non popolari, finirebbe col compromettere la desiderata partecipazione dell'intera massa dei fedeli alla Liturgia per mezzo del canto. Perché, quando si tratta di canto del popolo in chiesa, bisogna tenere presente l'intera massa del popolo e non un gruppo soltanto più o meno ristretto. E l'inarrivabile efficacia del canto del popolo in chiesa — come l'esperienza insegna e come sottolinea la « *Musicae sacrae disciplina* » (n. 30 in fine) — consiste appunto in questa sua partecipazione plenaria e concorde. Ora dalla massa non si può pretendere che canti quello che è stato composto per un gruppo qualificato.

Dunque, l'obbiettivo che bisogna tener presente per il canto del popolo nella Liturgia Solenne è fissare pochi e facili canti eseguibili ed eseguiti dalla intera massa che si alterna con la *Schola*: precisamente come Liturgia e storia, arte e pratica prescrivono.

C'è il vasto settore del canto sacro popolare, propriamente detto, che, attesa la sua particolare natura, offre le più ampie possibilità al popolo di cantare in chiesa.

• • •

Sul contenuto e sulla forma del testo poetico dei canti popolari l'Enc. « *Musicae Sacrae disciplina* » (n. 30) in pochi cenni ha fissato principi di estrema chiarezza e di fondamentale importanza.

« Affinchè siffatti canti — dice Pio XII — portino frutto spirituale e utilità al popolo cristiano, devono essere pienamente conformi all'insegnamento della fede cristiana, devono esporla e spiegarla esattamente, usare un linguaggio facile..., aborrirne dalla profusione di parole gonfie e vuote, ed infine, pur essendo brevi e facili, avere una certa religiosa dignità e gravità ».

In realtà se confrontiamo la ricca e fresca vena poetica religiosa del '300 con certa poesia religiosa dell'800-900, si nota subito come la prima è ben nutrita di teologica sostanza e vibrante di puro, ingenuo fervore; mentre l'altra è, in genere, teologicamente vuota, fiacca d'ispirazione, intrisa di rancido pietismo invece che di schietta pietà, a volte anche tecnicamente manchevole. Bisogna rifugiarsi ancora nel Canzoniere religioso

di S. Alfonso Maria de' Liguori per trovare testi spiritualmente degni, anche se linguisticamente e stilisticamente invecchiati. E dunque sperabile che veri poeti e profondi conoscitori della dottrina cattolica ci diano una viva versione poetica popolare dell'immenso tesoro contenuto nella Liturgia, nella svariata tradizione devozionale e nel meraviglioso folklore religioso; sorgenti tutte così ricche di potenti suggestioni emotive, così dense di spirituali fermenti; e pur senza incappare nell'aridità del genere didascalico o, peggio nella retorica declamatoria, sappiano dare una rappresentazione sinceramente poetica e schiettamente popolare della fede cristiana con quella religiosa dignità e gravità che il tema comporta.

Una caratteristica però deve essere inerente al canto sacro popolare, se si vuole che il popolo possa realmente e convenientemente eseguirlo: questa caratteristica è la semplicità, dalla quale scaturisce per naturale conseguenza la sua facilità, cui deve essere però congiunta «una certa religiosa dignità e gravità», come insegna l'Enc. «*Musicae sacrae disciplina*» (n. 30).

Certo anche il canto del popolo deve possedere le prime due qualità di ogni musica sacra, e cioè santità e vera arte. Ma un canto che abbia, anche in grado eminente, queste due qualità, e non abbia insieme il dono della semplicità e della facilità, non è e non diverrà mai un canto veramente popolare. Così, nessuno certo può contestare che il canto gregoriano abbia le qualità della santità e della vera arte; ma giustamente si contesta che i canti gregoriani melismatici siano o possano divenire patrimonio del popolo, di tutto il popolo. Non dobbiamo infatti dimenticare che, nel periodo aureo del canto gregoriano, è ben vero che il popolo partecipava attivamente alla celebrazione dei Divini Misteri per mezzo del canto liturgico; ma questo canto del popolo aveva allora la forma semplicissima della prece litanica, oppure quella della Salmodia responsoriale, direttanea e antifonica, o anche quella simmetrica degl'inni e, più tardi, delle sequenze: tutte forme che, pure nella loro varietà, hanno per base una grande semplicità e facilità. E quando, dal secolo VIII in poi, la *Schola* elaborò in forma melismatica o riccamente neumatica e infarci di tropi i canti collettivi, questi, appunto per la sopraggiunta loro complessità, non furono più collettivi, ma divennero esclusivi del-

la *Schola*, non essendo agevole alla massa del popolo cimentarsi con l'esecuzione di essi.

Parimenti le laudi del '300-'400 furono composte per il popolo, ma la loro esecuzione era divisa tra un gruppo corale, che, pur facendo sempre parte del popolo, cantava la strofa, e la massa che cantava il solo ritornello.

Non parliamo delle laudi filippine, che, pur essendo destinate a Funzioni extra-liturgiche e devozionali del popolo, furono composte per il coro, non per la massa del popolo.

Dobbiamo rifarci al corale germanico (già prima di Lutero) per ritrovare — sia pure con altro spirito e con una inquadratura alquanto rigida — la primitiva semplicità e facilità del canto del popolo.

Circa la quantità, è necessario dosare in diversa misura il patrimonio del canto del popolo, se vogliamo che canti non soltanto un gruppo più o meno numeroso, ma l'intera massa dei fedeli.

Così, per le Comunità, Collegi e Istituti ecc. — in una parola per quegli ambienti, nei quali, per ragione della qualità dei fedeli e delle particolari circostanze favorevoli, è possibile dare una larga istruzione liturgico-musicale — si può predisporre un più ricco repertorio di canti sacri popolari (anche se, di fatto, oggi in quegli ambienti si canta meno che in alcune parrocchie cecilianamente formate!). Ma per la massa dei fedeli delle nostre chiese, in genere, occorre scegliere per il canto liturgico e popolare solo quanto è veramente necessario per assicurare la partecipazione corale del popolo alle funzioni liturgiche ed extra-liturgiche e a quelle devozionali più comuni. Non è infatti facile alla massa apprendere e cantar bene molti testi poetici e molte melodie. Il Manuale di canto è certo un grande aiuto; ma la massa del popolo, se canta, ama cantare a memoria, giacché non ha la capacità di leggere parole e musica di molti canti, come invece l'ha la *Schola* o un gruppo qualificato del popolo: e noi dobbiamo tener presente innanzitutto e soprattutto l'intera massa del popolo quando si tratta di canto del popolo. Dunque per la massa pochi canti, se vogliamo che tutto il popolo canti.

Ma anche quando avessimo impostato nei suoi veri e giusti limiti la funzione del popolo nel canto liturgico e sacro; anche

quando avessimo scelto per il popolo pochi canti, semplici e facili; non avremmo con ciò risolto adeguatamente il problema del canto del popolo.

Occorre soprattutto che il popolo possa apprendere e assimilare così intimamente questi canti da farli sangue del suo sangue e carne della sua carne.

E allora sarà naturale che li usi continuamente nelle SS. Funzioni; e allora il voto « che il popolo canti » diventerà una vivente realtà; e allora le nostre chieste torneranno a risuonare di canti intonati dall'intera massa dei fedeli; ed allora « la più bella delle conquiste della musica sacra », già auspicata dal Santo Pio X e ribadita da Pio XII nell'Enciclica sulla musica sacra (n. 33), sarà finalmente raggiunta.

Ebbene, la via maestra per raggiungere questa mèta, è l'unità fondamentale di repertorio del canto destinato al popolo, alla quale appunto allude l'Enciclica (ivi n. 33).

Nei Paesi, dove tutto il popolo canta, il repertorio è fondamentalmente unico: alludo alla Germania, dove *da secoli* i corali costituiscono il fondo stabile del canto del popolo. Dalla scuola elementare a quelle superiori, *da secoli*, si insegnano i corali a una e più voci; nelle pie Associazioni dei fedeli e in chiesa, in occasione di adunanze e di SS. Funzioni, si ripassano e si cantano, *da secoli*, i corali; gli organisti, *da secoli*, compongono e suonano variazioni sui corali. Il repertorio dei corali è diventato così patrimonio vivo di quel popolo, che ne usa in ogni occasione con i meravigliosi risultati che tutti sappiamo.

E su questa strada, dunque, che dobbiamo metterci anche noi, scegliendo, con i criteri e gli accorgimenti spiegati avanti, un repertorio fondamentalmente unico di canti per il popolo. Senza questa unità, il problema dei problemi della musica sacra — il canto del popolo — non si avvierà mai alla sua integrale soluzione. A oltre 50 anni dal « *Motu Proprio* » siamo purtroppo dove siamo in questo settore. E sarà sempre peggio man mano che passano gli anni, perché il popolo resterà sempre più sviato e disorientato dalla colluvie di canti, canzoncine, inni, ecc. e dalle relative raccolte lanciate per ragioni non sempre ideali, da persone che non sempre hanno idee giuste ed esatte su questa specifica materia.

E' dunque assolutamente necessario che un Centro a base nazionale, investito da un preciso mandato dalla Gerarchia Ecclesia-

stica, raccolga quanto di meglio esista in materia di canto del popolo, selezioni e ordini tutto questo materiale in un manuale unico per tutta l'Italia.

Questo Centro è ovviamente l'A.I.S.C., che dalla Santa Sede ha avuto appunto il mandato di mettersi al servizio dell'Episcopato italiano per curare in tutta Italia l'esecuzione delle norme liturgico-musicali (e quindi anche del canto del popolo) con la collaborazione delle forze vive della musica sacra, le quali si onorano di militare sotto il glorioso vessillo di S. Cecilia.

Preveggo alcune osservazioni di natura artistica e morale.

Prima osservazione di natura artistica: chi assolverà l'arduo e delicato compito di scegliere per tutta l'Italia il repertorio unico del canto sacro?

Certamente la scelta deve cadere sui canti che realmente, effettivamente sono oggi eseguiti dal nostro popolo, perché in questo settore la tradizione ha un grandissimo peso.

D'accordo, non tutti i canti sacri in voga possono essere approvati: e qui è necessaria l'opera concorde di tutti i cecilianiani, musicisti e non musicisti, i quali, tenendo ben presenti lo spirito e l'ambito del canto del popolo, possono fare utili segnalazioni. Sarà poi compito della Presidenza e del Consiglio di Presidenza, dove si raccolgono appunto i rappresentanti qualificati dei cecilianiani d'Italia, vagliare le varie proposte e definire il repertorio unico del canto sacro del popolo italiano.

Altra considerazione, pure di natura artistica: il repertorio unico sarà un repertorio chiuso?

Tutt'altro! E' anzi assolutamente necessario che poeti e musicisti — sotto la guida dell'A.I.S.C. — si mettano al lavoro di buona lena per riprendere e continuare la gloriosa tradizione italiana del canto sacro per il popolo, liberandoci dalle contaminazioni romantiche che questo canto ha subito dall'800 sino ad oggi.

Ma intanto partiamo da una base unica, che contenga il meglio (o il meno peggio) attualmente in uso presso il nostro popolo. Salterà subito agli occhi di tutti come tale repertorio non sia completo e non sia l'ideale; e allora sarà proprio l'A.I.S.C. a invitare poeti e musicisti a darci nuovi canti sacri per il popolo, i quali possano sostituire lentamente quelli meno buoni ancora in uso.

Inoltre devo precisare che quando dico repertorio unico, intendo repertorio *fondamentalmente* unico; per esigenze locali, o

comunque particolari, sarà sempre lecito aggiungere altri canti che integrino il repertorio base, senza però pretendere di sostituirvisi, e sempre che detti canti abbiano le qualità necessarie, di cui s'è detto sopra.

Terza osservazione di natura morale: dove se ne va l'autonomia delle varie organizzazioni cattoliche, che pur si interessano del canto del popolo?

Rispondo che è precisamente la molteplicità di coteste organizzazioni che esige un centro qualificato per l'unificazione del canto del popolo; e questo centro è l'A.I.S.C., giacchè ognuno deve lavorare nell'ambito assegnatogli specificamente dalla Gerarchia Ecclesiastica, senza invadere il campo altrui. All'A.I.S.C. è stato per l'appunto assegnato l'ambito della musica sacra; e se nei vari settori di questa (polifonia, musica moderna, ecc.) vi è e vi deve essere ampia libertà d'azione (sempre però nel rispetto delle leggi della Chiesa), nel settore del canto del popolo — com mi pare di aver dimostrato — è assolutamente necessario adottare un repertorio unico. E' logico dunque che tutte le varie organizzazioni cattoliche — limitatamente al canto del popolo — adottino il repertorio unico fissato dall'A.I.S.C.

• • •

A suggello di queste considerazioni mi piace riportare un passo dell'Enciclica, che consacra solennemente la funzione dell'A.I.S.C. nei riguardi del canto popolare.

« Tali pii sodalizi — scrive Pio XII nella « *Musicae sacrae disciplina* » (n. 41) —, costituiti per la istruzione del popolo nella musica sacra o per approfondire la cultura di quest'ultima, i quali con la diffusione delle idee e con l'esempio molto possono contribuire a dare incremento al canto sacro, col Vostro appoggio sosteneteli, o Venerabili Fratelli, e promuoveteli, affinché essi fioriscano di vigorosa vita, abbiano ottimi valenti maestri e in tutta la Diocesi diligentemente diano sviluppo, con la debita obbedienza alle leggi della Chiesa e alle Nostre istruzioni, all'apprendimento, al gusto e alla pratica della musica sacra e dei canti del popolo ».

LA PREGHIERA DEI SALMI

J. GELINEAU S.J.

del « Centro di Pastorale Liturgica »
di Parigi

Tra i tesori inesauribili conservati nella Liturgia, ai quali S. S. Pio XII avrà il merito d'aver facilitato l'accesso, ce n'è uno cui la Chiesa attinge da sempre e che non ha mai cessato di nutrime la preghiera: il Libro dei Salmi.

Questo tesoro, il S. Padre s'è particolarmente preoccupato di aprire a tutti, anzitutto ai sacerdoti e poi ai fedeli, dall'inizio del suo pontificato fino a questi ultimi mesi.

Il Santo Padre s'è dunque preoccupato anzitutto dei sacerdoti, come pure dei religiosi e delle religiose che hanno il compito della preghiera ufficiale della Chiesa e che ogni giorno, nell'Ufficio divino, lodano e supplicano con canti ispirati alla Scrittura. Il Motu Proprio *In cotidianis precibus*, che promulgava nel 1945 la nuova versione latina dei salmi per la recita del Breviario, manifesta assai chiaramente questa paterna sollecitudine. Prendendo tale decisione, incredibilmente ardita, il S. Padre desiderava « che i sacerdoti, nell'assolvere il dovere del divino Ufficio, comprendendo facilmente quanto lo Spirito Santo aveva inteso significare per bocca del Salmista, venissero efficacemente eccitati e mossi a una pietà vera e genuina da questi testi divini ». E infatti, innumerevoli sacerdoti affermano che, da allora, la preghiera del Breviario è loro divenuta più facile.

Ma l'impulso dato alla preghiera fatta di salmi non poteva fermarsi qui. Preghiera propria del clero nell'Ufficio divino, i salmi sono pure qualcosa che appartiene a tutta la Chiesa. In certi periodi della sua storia, i salmi sembrano ben essere stati la preghiera familiare degli stessi fedeli. Tutte le omelie sui Salmi tenute dai

Padri della Chiesa e che ci sono state conservate, tutte le testimonianze sul canto dei salmi nelle assemblee liturgiche e nelle riunioni private, non lascian alcun dubbio in proposito.

Era dunque da attendersi che il rifiorire della vita liturgica (dove i salmi hanno tanta parte) e il ritorno allo studio e alla conoscenza diffusa delle S. Scritture — due evidenti e felici caratteristiche della nostra epoca, ambedue sostenute efficacemente e abbondantemente dal Santo Padre soprattutto con le Encicliche *Divino Afflante* e *Mediator Dei* e in seguito con la riforma liturgica della Settimana Santa — provocassero un crescente interesse per il Libro della preghiera ispirata. Si sono viste, allora, moltiplicarsi le traduzioni del Libro dei Salmi in tutte le lingue a uso dei fedeli illuminati e pii, e apparire perfino dei saggi di canto popolare composti su tale capolavoro di lirismo sacro e che incontrano ben presto il favore nelle assemblee cristiane.

Le recenti riforme liturgiche danno ancora nuovo impulso a questo movimento.

Già l'Enciclica *Mediator Dei*, sulla sacra liturgia, invitava i laici ad associarsi alla preghiera della Chiesa « attraverso la recitazione o il canto dei salmi », specialmente nella celebrazione dei Vespri, in quelle parrocchie almeno dove essi sono in uso.

La presente Enciclica *Musicae sacrae* — che inizia evocando il ruolo primordiale della salmodia nei canti sacri dell'Antico Testamento e dei primi secoli della Chiesa e che si chiude con l'esortazione di S. Cipriano a Donato a far sì che « il sobrio banchetto risuoni del canto dei salmi » — incoraggia lo sviluppo del canto religioso popolare che « trae origine dallo stesso canto liturgico » e senza dubbio dai canti che vi occupano il primo posto, cioè i salmi.

Ma soprattutto la riforma dell'*Ordo* della Settimana santa manifesta la volontà che il « sobrio banchetto » eucaristico si svolga al canto dei salmi. E' significativo che si indichi per la Comunione di ciascuno dei grandi giorni una scelta di salmi che ridonano al banchetto della Chiesa il suo carattere festivo e di unione fraterna, come già ai tempi delle prime comunità cristiane, quando i fratelli « spezzando il pane nelle loro case, prendevano il cibo con gioia e con semplicità di cuore, lodando Dio e incontrando la simpatia delle popolazioni » (Atti, 2, 46). E non è meno significativo che per reintrodurre il canto dei salmi nella « solenne pro-

cessione delle palme in onore di Cristo Re », ci si sia ricongiunti alla tradizione salmodica popolare delle antifone.

E' dunque tutta la Chiesa orante e canora che S. S. Pio XII riconduce alla fonte perennemente vivificante dei salmi.

• • •

Quando si cerca di scoprire le ragioni, il significato e la portata di questi rinnovamenti, non si può a meno di incontrarci con le due grandi preoccupazioni che caratterizzano tutte le riforme del S. Padre e che sono particolarmente esplicite nell'Enciclica *Musicae sacrae*: lo zelo pastorale per il bene spirituale dei fedeli e il senso di purezza e di dignità del culto e delle sue tradizioni.

E' anzitutto lo zelo del Pastore comune che si rivela in tutte le Costituzioni e i documenti pontifici accompagnanti le riforme liturgiche. Basta ricordare la più importante e la più recente di tutti, la *Maxima Redemptionis* del 26 novembre 1955 che restituisce alle masse dei fedeli gli ammirabili misteri della Settimana Santa, quali purtroppo si era costretti a celebrare in chiese sovente deserte. Per restare al nostro argomento, si possono già misurare i frutti immensi prodotti dal ritorno dei fedeli alla preghiera dei salmi e si possono immaginare quelli che si avranno se un tale movimento si svilupperà.

Sono sempre vere le parole di Nicetas de Remesiana nel suo Trattato « De bono psalmodiae »; parole che possono considerarsi come un commento *ante litteram* di numerosi passaggi dell'Enciclica *Musicae sacrae*: « Ciò che è cantato, si ascolta più volentieri. L'anima diviene più penetrabile quando essa è affascinata. Si ritiene facilmente ciò che si ha salmodiato spesso, e quanto l'austerità della legge non potrebbe strappare dal cuore umano è facilmente cacciato dalla dolcezza delle Cantilene ».

La forza di penetrazione dei salmi ispirati è data infatti da ciò che essi sono poesia e canto. E se è vero — come inculca la *Divino Afflante* — che non si può arrivare a una piena cognizione del messaggio biblico se non passando attraverso i generi letterari del testo sacro, bisogna bene ammettere che, da una parte, il ritmo donando forma propria alle parole esatte del poema (« quod antiquarum linguarum... cognitio admodum profecit quod interpretandi ars perfectior evasit, quod metricae denique ac rythmicae

sermonum orientalium leges altius fuere investigatae », precisa il Motu Proprio *In cotidianis precibus*) e, dall'altra, la melodia sciogliendo il lirismo dei sentimenti e delle immagini, costituiscono la più geniale pedagogia per darci il gusto dei misteri di Dio. « La salmodia — diceva S. Basilio — ci procura il massimo dei beni: l'amore ».

Che dire allora di questa penetrazione della parola di Dio che si compie nel credente quando egli ripete senza fine i più bei versetti dei salmi? Egli ne ritrova l'eco nel Vangelo e nella Liturgia e tutto prende ai suoi occhi come un'aria di famiglia: « Il Signore è il mio pastore » (Salmo 22) — « Io sono il buon pastore » (*Giov.* 10, 11)... — Egli sperimenta nella sua vita quotidiana le grandi realtà della fede espresse in modo incomparabile nei salmi: « Il seminatore che semina nel pianto, mieterà nel canto » (Salmo 125)... — Egli scopre nelle loro parole profetiche, seguendo la Chiesa, l'immagine dei misteri di Cristo: « Ch'entri il re della gloria! Chi è questo re di gloria? E' il Signore! » (salmo 23). « I salmi infatti — diceva ancora Nicetas — cantano la più bella delle realtà: i misteri di Cristo ».

E così si ripete oggi (se ne potrebbero citare vari esempi) quello di cui dà testimonianza S. Basilio: i contadini cantano salmi mentre coltivano i loro campi; e i vignaioli mentre attendono alle proprie vigne; le massaie li cantano durante i lavori di casa e i bambini li ripetono a tutte le ore. I salmi entrano la sera nelle famiglie raccolte in preghiera e nelle Messe non solenni ci si può ispirare alla liturgia per accompagnare con un salmo l'introito, l'offertorio o la comunione.

Così, mediante il canto dei salmi, che sono quasi il riassunto lirico di tutta la Scrittura, il messaggio divino penetra ogni giorno più nei cuori.

Ma almeno altrettanto significativo è il ritorno alle forme tradizionali, nella Chiesa, della salmodia popolare, soprattutto nel nuovo ufficio delle Palme.

Si sa da numerosissime testimonianze dell'era patristica (Tertulliano, Ippolito, S. Agostino, Cassiano ecc.) che i primi secoli della cristianità usarono per il canto dei salmi un modo molto diffuso, universale, certamente ereditato dall'uso ebraico, nel quale l'assemblea si associava alla salmodia mediante una *risposta*. Un cantore salmodia il testo sacro e tutti l'ascoltano in silenzio. Poi,

alla fine della frase o della strofa, tutti gli si uniscono riprendendo la finale sulla parola *Alleluja* o su qualche altra breve formula.

Meraviglioso equilibrio della Parola di Dio, « intesa » e « resa », della preghiera insieme contemplativa e collettiva, passiva e attiva nello stesso tempo. Tale è l'origine del Responso graduale della nostra Messa romana.

In seguito, a partire dal secolo IV, pare si sia sviluppata la salmodia antifonale, che diede origine ai nostri canti dell'Introito, Offertorio e Comunione, ai quali il nuovo Ordo della Settimana Santa ha ridato il loro esatto nome di *Antiphona ad Introitum*, *Antiphona ad Offertorium* ecc. La parte affidata qui all'assemblea non consiste più in una semplice *risposta*, ma in un vero e proprio *ritornello* che si intercala a ogni gruppo di versetti del salmo.

Tali erano le forme salmodiche quando tutto il popolo partecipava al canto dei salmi. Per restituirgli questa preghiera, in modo facile, tradizionale e fruttuoso, pare dunque necessario risuscitare quelle forme. E in effetti è cosa meravigliosa sentire una folla, dopo il canto del solista o della scuola, sollevata dall'antifona di lode o di supplica, ritornello breve, adattato alle sue possibilità e che essa ha potuto ritenere senza sforzo e che resterà nel ricordo come il *bouquet* spirituale del giorno festivo.

Con grande saggezza, il Santo Padre non ha ommesso di prescrivere ai pastori d'anime un'accurata catechesi di tali testi sacri. La *Musicae Sacrae Disciplina* riporta opportunamente il monito del Concilio di Trento (Sess. 22, c. 8) e il monitorio che accompagna il nuovo Ordo della Settimana Santa l'inculca con forza: tesori così preziosi devono essere spiegati ai fedeli ed è necessario darne loro il gusto e il rispetto.

Numerosi sacerdoti si sono già presi a cuore di spiegare al popolo le parole ispirate dei salmi ch'essi devono cantare. Ed è una meraviglia vedere come quel linguaggio semplice, quelle immagini famigliari, quei sentimenti eterni del cuore umano siano veramente vicini ad ogni uomo retto e come quelle sacre formule siano adatte allo spirito, dal più culturalmente rude al più raffinato.

Da tali iniziative pontificie in favore della preghiera dei salmi è dunque lecito augurarsi un gran bene per la fede dei cristiani. Un sacro lirismo sembra ancora far lievitare le nostre assemblee religiose. Possano dunque così realizzarsi i voti del Santo Padre e il canto della Sposa risuonare più che mai attraverso i poemi immortali che lo Spirito Santo le ha donato.

LA MUSICA SACRA NEI PAESI DI MISSIONE

Prof. ANDREA SEUMOIS

del Pontificio Collegio di Propaganda Fide
e dell'Istituto « Regina Mundi »

Dal punto di vista missionario, la musica sacra può essere considerata un mezzo sussidiario per l'educazione del senso religioso e lo sviluppo del fervore cristiano fra i neofiti e fra i catecumeni.

Può accadere in certi casi — e l'Enciclica *Musicae sacrae disciplinae* ce lo ricorda (1) — che il fascino esercitato dalla musica sacra sia tale da muovere l'uno o l'altro pagano ad abbracciare la verità cristiana. Si può citare a questo proposito l'esempio di S. Agostino, che, convertendosi alla vita cristiana, era stato profondamente scosso dalla musica sacra — già in uso nelle Chiese d'Occidente — dagli inni e dai canti dei cristiani di S. Ambrogio « cantati fraternamente nell'unione delle voci e dei cuori » (2). A quell'epoca, però, Agostino era già convertito ed anche battezzato; la sua conversione, d'altronde, fu quella di un intellettuale alla ricerca lunga e tormentosa della verità.

L'esempio, indubbiamente più tipico, dell'uso della musica sacra in terra di missione è quello fornito da Giovanni da Montecorvino O.F.M. uno dei primi missionari della Cina. In una lettera, scritta al principio del secolo XIV, egli riferisce che, lavo-

(1) Cpv. 35; « Si ricordino poi i Missionari che la Chiesa Cattolica, fin dagli antichi tempi, quando inviava gli araldi del Vangelo... voleva che essi portassero anche i canti liturgici, tra cui le melodie Gregoriane, e ciò affinché i popoli da convertire alla fede, avvinti dalla dolcezza del canto fossero più facilmente sospinti ad abbracciare le verità della religione cristiana ».

(2) S. AGOSTINO, *Confessioni*, IX, 7; PL 32, 770.

rando da solo nell'immensa Cina, allora quasi sconosciuta all'Occidente, aveva educato un gruppo di bambini al canto liturgico dell'Ufficio Divino, e che l'imperatore mongolo provava un vero piacere nell'ascoltarli (3).

Durante i secoli XVII e XVIII, dopo l'epoca di quel grande missionario che fu il P. Ricci, vi furono dei Gesuiti musicisti alla corte degli imperatori della Cina. Non avevano tuttavia vere e proprie preoccupazioni artistiche per la musica sacra. Da parte dei missionari si mirava a suscitare l'interesse e ad attirare la simpatia dell'imperatore verso il cattolicesimo: si mirava insomma ad assicurare la protezione civile alla predicazione e propagazione della fede in Cina, con contatti diretti e continui fra i missionari e la corte imperiale. Da parte dell'imperatore, se vi era talvolta un certo interesse per i canti, era soprattutto per il desiderio di mettere a profitto della musica cinese la tecnica strumentale d'Occidente (4).

La musica sacra, tuttavia, può talvolta esercitare un'influenza apostolica reale e non trascurabile. P. Alessandro de Rhodes, S.J., pioniere delle missioni del Tonchino e della Cocincina, — dove arrivò nel 1618 — in una sua relazione riferisce che, al suo arrivo nell'attuale Hanoi, poté convertire la sorella del re, la quale, poetessa e musicista si affrettò a comporre canzoni religiose in lingua e musica indigena, su temi catechistici e tradizionali. Queste canzoni divennero talmente popolari, che anche i non cristiani le cantavano, orientandosi in tal modo verso la conversione per mezzo delle idee religiose contenute in quei canti, di cui s'imbevevano quasi inconsapevolmente: « Per la conoscenza notevole ch'essa

(3) « Item emi successive XL pueros, filios paganorum aetatis infra VII et XI annorum, qui nullam adhuc cognoscebant legem, et baptizavi eos et informavi eos litteris latinis et ritu nostro, et scripsi pro eis psalteria et hymnaria XXX et duo breviaria, ex quibus XI pueri iam sciunt officium nostrum. Et tenent chorum et hebdomadas sicut in conventu, sive sim praesens sive non. Et plures ex eis scribunt psalteria et alia opportuna. Et dominus Imperator delectatur multum in cantu eorum ». MONTECORVINO, *Epist.* 2, citato da A. VAN DEN WIJNGAERT O.F.M., *Sinica Franciscana*, T. I, Quaracchi 1929, pp. 347-348.

(4) H. BERNARD-MAITRE S.J., *La musique européenne en Chine*, « Bulletin Catholique de Pékin », (Peiping) 1935, pp. 40-43, 78-94.

aveva delle lettere cinesi e in particolare della poesia, ci sembrò bene darle il nome di Caterina... Ella fece sua così avidamente la conoscenza dei nostri dogmi e attinse tanta delizia dalla meditazione di essi, che tradusse in versi tutto il catechismo, dal racconto delle origini del mondo, sino alla venuta di Cristo, alla Sua morte e ascensione: e il tutto espresse in uno stile dotto. A questo poema sacro aggiunse la storia del nostro arrivo al regno del Tonchino e gli inizi della predicazione evangelica. Quest'opera di così alto valore produsse frutti eccellenti, poiché questi versi furono l'unico soggetto delle canzoni con cui i neofiti, sia a casa, sia fuori, sia in città, addolcivano le loro fatiche e i loro affanni. Ma c'è di più: i non cristiani, presi dalla dolcezza di questi canti, se ne servivano nelle loro riunioni e così, a poco a poco, e senza accorgersene, si nutrivano, volenti o nolenti, della linfa vitale dei misteri della nostra fede » (5).

A proposito di tali composizioni, tipicamente autoctone, si possono constatare qua e là, nelle missioni e negli annali missionari, esempi concreti di avviamento di non cristiani verso Cristo, determinato dalla musica sacra. La storia del teatro religioso nelle missioni, con la parte importante della musica religiosa indigena, con esso connessa, sta a testimoniare (6).

Ma, oltre le attrattive della musica sacra indigena, vi è l'attrattiva esercitata da coloro che cantano. Voci eccezionalmente dotate possono molto facilmente attirare agli uffici liturgici i non cattolici, soprattutto se artisti o almeno amatori d'arte. Una tale attrazione potrebbe tuttavia rimanere nel campo dell'emozione estetica e non produrre alcun frutto apostolico. Un mezzo più semplice ed efficace è quello di ammettere bambini o adolescenti non cattolici a cantare coi fedeli nelle nostre chiese o nelle nostre as-

(5) ALEXANDER DE RHODES S.J., *Tonchinensis Historiae Libri Duo*, Devenet, Lyon 1652, II, pp. 45-46. Quest'opera fu ristampata nel 1906 (Ex typis Missionis Tuinquin Occidentalis. Kè-Sò 1906, 279 pp.) sotto lo stesso titolo, e il passo in questione fu tradotto in francese da L. Cadière M.E.P. con il titolo: « Perspectives sur un art chrétien annamite » (« Bulletin de la Ligue Missionnaire des Etudiants de France », Paris, déc. 1938, pp. 43-44).

(6) A. HUONDER S.J., *Zur Geschichte des Missionstheaters*, Xaverius Verlag, Aachen 1918, 80 pp.

semblee. Questo semplice accorgimento può attirare al cattolicesimo non solo quei cantori che sono benevoli e ben disposti, ma anche i loro stessi genitori e parenti, i quali vengono a contatto con la vita delle comunità cattoliche, dal semplice desiderio, misto a legittima fierezza, di sentir cantare il loro figlio, il loro amico o la loro compagna. Ciò si è verificato specialmente in certe regioni ortodosse dissidenti; e i missionari, chiedendo le opportune autorizzazioni, sottolineavano, non tanto le ragioni pratiche che avevano portato alla formazione di quelle corali «miste» di nuovo genere, quanto il valore apostolico di questa nuova formula (7).

Tutto ciò basta a dimostrare che la musica sacra può esercitare un'influenza efficace ma indiretta per indurre i non cattolici a convertirsi.

• • •

La musica sacra ha un'importanza soprattutto pastorale, come è chiaramente indicato nell'istruzione della S. C. de P. F. del 1884 (8), nella quale si fanno presenti gl'insegnamenti dei Padri e Dottori della Chiesa in materia e particolarmente il pensiero di San Tommaso (9) e di S. Agostino (10).

(7) *Collectanea S. C. de Propaganda Fide*, 2ª ed., Romae 1907, II, n. 1703, p. 236; n. 2227, p. 468. Nel primo documento in data 1889, la risposta del S. Ufficio fu tuttavia negativa; ma nel secondo, datato 1906, lo stesso S. Ufficio accorda generosamente l'autorizzazione richiesta.

(8) « Ecclesia... voluit sacris functionibus cantus inserere, ut fidelium animos ad pietatem et ad coelestium meditationem excitaret ». *Instructio S. C. de Propaganda Fide*, 25 jun. 1884; *Collectanea S.C.P.F.*, II, n. 1621, p. 202.

(9) « Dicendum quod duplex est oratio: communis et singularis. Communis quidem oratio est quae per ministros Ecclesiae, in persona totius fidelis populi, Deo offertur. Et ideo oportet quod talis oratio innotescat toti populo pro quo profertur... Dicendum quod vocalis oratio non profertur ad hoc quod aliquid ignotum Deo manifestetur, sed ad hoc quod mens orantis vel aliorum excitetur in Deum. Dicendum quod verba ad aliud pertinentia distrahunt, et impediunt devotionem orantis. Sed verba significantia aliquid ad devotionem pertinens, excitant mentes, praecipue minus devotas ». S. THOMAS D'AQUINO, *Summa Theologica*, II-II, Q. 83, a. 12.

(10) « Nunc in sonis quos animant eloquia tua, cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum acquiesco; non quidem ut haeream, sed

La questione della musica religiosa entra quindi direttamente nel complesso dei problemi, attualmente assai vasti, sollevati da un razionale e fruttuoso adattamento della liturgia alle esigenze spirituali dei popoli da convertire. Su questi problemi tanto importanti si sono avuti recenti studi, dovuti specialmente al R. P. Hofinger (11) e a S. E. Mons. von Bekkum (12): studi che, insieme

ut surgam cum volo... Aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur... Sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit, dum rationem sensus non ita comitatur ut patienter sit posterior; sed tantum quia propter illam meruit admitti, etiam praecurrere ac ducere conatur... Aliquando autem hanc ipsam fallaciam immoderatus cavens, erro nimia severitate... Verumtamen, cum reminiscor lacrimas meas, quas fundi ad cantus Ecclesiae tuae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipso quod moveor, non cantu sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti hujus utilitatem rursus agnosco..., magisque adducor, non quidem irtractabilem sententiam proferens, cantandi consuetudinem approbare in Ecclesia; ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat ». S. ACOSTINO, *Confessionis*, X, 33; PL 32, 799-800.

(11) La conferenza, tenuta dal R. P. J. Hofinger S.J. al Congresso Liturgico Internazionale di Lugano (1953), fu riprodotta in diversi estratti: « Partecipazione attiva alla Liturgia »; in: *Atti del 3° Congresso Internazionale di Studi Liturgici*, Lugano 1953, pp. 11-126. - *Possibilités de la Pastorale liturgique en pays de mission*, La Maison-Dieu, 1954, 1 (n. 37), pp. 42-58. - *Tätige Teilnahme am Gottesdienst, eine Notwendigkeit und Hoffnung für die verbreitung des Glaubens in den Missionsländern*, Liturgisches Jahrbuch (Münster), 1953, pp. 196-216. - *For a Liturgical Revival in the Mission*, Lumen Vitae (Engl. Ed.), 1954, pp. 79-92. - *Le renouveau liturgique dans le pays de mission*, Lumen Vitae (Ed. Franç.), 1954, pp. 69-86. - *The Evangelizing Power of the Liturgy*, Worship, 1953, pp. 338-357.

Segnaliamo inoltre, dello stesso autore: *Aanpassing van de Liturgie in de Missielanden*, Tijdschrift voor Liturgie, 1954, pp. 253-268. - *Liturgy and the Winning of Nations*, Worldmission (N.Y.), 1955, pp. 25-33, 173-184. - *Liturgische Akkomodation in den Missionen*, Liturgisches Jahrbuch, 1954, pp. 1-20.

(12) W. VAN BEKKUM S.V.D., *Actuosa Participatio in het Apostolaat*, Tijdschrift voor Liturgie, 1954, pp. 269-286. (L'articolo venne ristampato, con tutti gli altri dello stesso fascicolo dedicato alla liturgia in missione, come opuscolo speciale sotto il titolo generale: « Missie en Liturgie », Uitgave Tijdschrift voor Liturgie, Affligem-Hekelgem, Belgique, 1954, pp. 72).

ad alcuni lavori sulla metodologia missionaria dell'antichità e la evoluzione della disciplina ecclesiastica in quella materia (13), hanno messo in migliore evidenza la necessità di un largo adattamento delle istituzioni liturgiche al senso e ai valori religiosi propri ad ogni gruppo etnico caratterizzato, in uno spirito di fedeltà alle più autentiche tradizioni ecclesiastiche. La questione della musica religiosa non è una questione isolata; la sua soluzione soddisfacente e giusta si integra con la soluzione d'insieme del vasto, urgente e assai allarmante problema dell'«*actuosa participatio*» dei fedeli e anche, in particolare, dei catecumeni delle nuove Chiese.

In attesa di arrivare a questa necessaria soluzione, i missionari possono già adoperarsi, nel campo extra-liturgico, a suscitare canti cattolici in lingua indigena, ispirati alla musica religiosa autoctona: è il solo punto sottolineato dalla recente Enciclica riguardo alle missioni (14). Queste direttive di grande importanza segnano un passo avanti sulla via dell'*indigenizzazione*, indispensabile alla vitalità reale e dinamica delle giovani Chiese di missione, così varie

(13) NIK. KOWALSKY O.M.I., *Römische Entscheidungen über den Gebrauch der Landessprache bei der heiligen Messe in den Missionen*, Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, 1953, 4, pp. 241-251. Si possono trovare riproduzioni parziali di questo articolo in: D. ZÄHRINGER O.S.B., *Zur Volkssprache in der Messliturgie*, Benediktinisches Monatschrift, 1954, pp. 55-58. - IDESBALD VERKEST O.S.B., *Het probleem van de volkstaal in de Missies*, Tijdschrift voor Liturgie, 1954, pp. 318-322. - MANUEL UNCITI, *La Participación de los fieles en la Santa Misa*, Surge (Vitoria), 1955, pp. 113-117, 162-169. Esiste inoltre il libro di CYRILLE KOROLEVSKIJ, *Liturgie en langue vivante*, «Lex Orandi», Ed. du Cerf, Paris, pp. 236; e infine la nostra opera: *La Papauté et les Missions au cours des six premiers siècles. Méthodologie antique et orientations modernes*, Ed. Eglise Vivante, Louvain-Paris 1953, pp. 224. (Vedere specialmente il capitolo: «*Adaptation liturgique*», pp. 145-171).

(14) «*E' cosa meravigliosa osservare quanto si dilettono della musica molti popoli affidati alle cure dei Missionari e come abbelliscano con il canto sacro le cerimonie dedicate al culto degli idoli. Non sarebbe pertanto prudente che questo efficace aiuto per l'apostolato venisse tenuto in poco conto o addirittura trascurato dagli araldi di Cristo vero Dio. Perciò i messaggeri dell'Evangelo delle regioni pagane nell'adempimento del loro ministero dovranno volentieri promuovere questo amore al canto religioso, che è coltivato dagli uomini affidati alle loro cure, di modo che questi popoli ai canti religiosi nazionali, che non di rado vengono ammirati anche dalle nazioni ci-*

fra loro e così differenti in molti campi del complesso occidentale e mediterraneo.

A dire il vero, la S. C. di Propaganda aveva già nel 1920 preso posizione decisa su questo punto: i missionari dovevano usare dappertutto le lingue indigene, non solo nella predicazione, ma anche negli inni e canti eseguiti al di fuori della stretta liturgia (15). Nel 1940, poi, S. Em. il Card. Costantini, allora Segretario della Propaganda, parlando della musica sacra in un libro che, pur non costituendo documento ufficiale, fu e rimane uno studio di alto valore e di grande influenza nella metodologia missionaria, considerava per la musica indigena la possibilità di essere accolta nella stretta liturgia e incoraggiava, in ogni caso, l'uso dei canti in musica e lingua indigena (16).

L'uso della musica religiosa indigena nella stretta liturgia incontra non lievi difficoltà a causa della lingua latina. Al riguardo, sono lodevoli gli sforzi che da anni si vanno compiendo per superare tali difficoltà.

vili, possano contrapporre analoghi canti cristiani, nei quali si esaltano le verità della fede... nella lingua e nelle melodie familiari a quelle stesse genti ». Pio XII, *Musicae sacrae disciplina*, n. 34.

(15) « Vitent itaque Missionarii patrii sermonis inter alienigenas propagandi studium; ne ita videantur nationis suae commodo atque utilitati magis quam animarum saluti prospicere. Curent populorum ad quos missi sunt linguae genus addiscere; eademque lingua vernacula sermones de rebus divinis, christianae doctrinae institutiones, publicae in scholis atque in aliis id generis coetibus sacrae allocutiones, semper fiant, ut omnibus prodesse et ab omnibus audiri atque intelligi possint. Pariter lingua vernacula preces, extra sacram liturgiam, recitentur, eodemque sermone popularia cantica hymnique canantur ». *Instructio* S. C. de Propaganda Fide, 6 jan. 1920; *Sylloge* n. 77, p. 133.

(16) « Come vi è un problema dell'arte cristiana indigena, così il canto e la musica degli indigeni costituiscono un argomento di studio per vedere se e in quale misura tale canto e tale musica possono entrare nella liturgia cattolica...; la questione della musica indigena ha preceduto quella dell'architettura e delle arti figurative... Non vi è paese di Missione in cui non si ascoltino canti sacri in volgare. Il popolo prega nella propria lingua e canta naturalmente nella propria lingua e secondo il suo gusto. Ma è possibile di utilizzare le melodie indigene per il canto più strettamente liturgico? Per il canto, per esempio, di una messa? Noi crediamo di sì. E pensiamo che le ragioni esposte in favore dell'adattamento dell'arte indigena agli usi e

I tentativi di diffondere il canto gregoriano su testo latino nell'Africa Nera hanno portato a queste conclusioni che noi trascriviamo da una rivista missionaria del Congo Belga: « Il Negro apprende facilmente il canto Gregoriano? Senza dubbio, in parte. La ragione è questa: vi è una certa quale affinità fra la sua musica e il gregoriano, la tonalità e la modalità. Rassomiglianza però, non uguaglianza. La parte melodica, come tale, non offre grandi difficoltà. La cosa però cambia quando si tratta della parte ritmica. Ciò che il negro apprende meglio e più facilmente sono i canti sillabici, dove il canto segue il ritmo della parola parlata; gli inni a testo metrico molto pronunziato; i canti della fine del Medio Evo, molto vicini alla musica popolare tanto per il ritmo come per la melodia: più si spinge il ritmo verso la misura di 2/4 o 4/4, eventualmente 3/4 o 6/4, e più i nostri cantori negri eseguono con facilità, con agio. Ma la parte più artistica del Canto Gregoriano, il *Proprio*, per loro è un libro chiuso, che talvolta giungono solo a compitare e faticosamente. E non vi è in ciò nulla di sorprendente. La cosa presenta del resto le stesse difficoltà anche in Europa e altrove. Questi brani non sono dei canti di « massa », non sono stati scritti per « la generalità dei fedeli ». Sono canti da eseguirsi da una *Schola* ben addestrata, o meglio ancora, da solisti. A parte qualche eccezione, di tali solisti in Europa non ve ne sono. Ci si può meravigliare allora che ne sia privo il Congo? In queste condizioni non è meglio, dove è permesso, attenersi a un conveniente recitativo, piuttosto che lacerare le orecchie del prossimo? » (17).

alle esigenze del culto cattolico valgano, a fortiori, per la musica... La Chiesa è vivente; far entrare nelle cappelle e nei templi dei paesi di Missione la musica locale, cristianizzandola, è un atto di vita. La Chiesa accoglie tutti i doni della bellezza, in tutti i tempi, in tutti i luoghi... ». CELSO COSTANTINI, *L'Arte cristiana nelle Missioni*, « Urbaniana » n. 2, Tip. Poliglotta Vaticana, 1940, pp. 180-181.

(17) PAUL JANS M.S.C., *Essai de musique religieuse pour Indigènes dans le V. A. de Coquilhatville*, Aequatoria, 1956, 1, p. 3. (Questo fascicolo è interamente dedicato alla musica religiosa congolese, con 18 pagine di trascrizione musicale e un'importante bibliografia).

Nel campo del canto religioso indigeno extraliturgico, i missionari hanno fatto studi approfonditi e sono giunti a risultati apprezzabili (18); ma i risultati veramente validi non potranno provenire che dagli indigeni stessi e dai semplici fedeli e specialmente dai preti autoctoni. Un giovane prete Camerunese riferiva, or non è molto, che in una regione, ritardataria dal punto di vista della musica religiosa indigena, in cui « per occupare i cristiani durante la Messa » (19) si faceva loro eseguire, bene o male, una specie di pseudo-gregoriano di qualità... detestabile o dei canti del secolo passato d'importazione europea, dei quali essi non comprendevano evidentemente nulla, sebbene vi s'impegnassero... a squarciagola — vi fu un avvenimento religioso, che suscitò un fervore popolare, temporaneo senza dubbio, ma vivissimo: il passaggio solenne di una statua famosa della Santa Vergine nella regione. Questo avvenimento bastò a condurre la folla dei buoni negri a cantare magnifici canti religiosi indigeni di alta ispirazione cristiana, dei quali non si sa neppure se erano stati precedentemente preparati. E questa prima manifestazione di canti religiosi indigeni nella regione fu come una rivelazione per i missionari: « Dopo tutto essi sono pur capaci di far qualcosa di buono, con la loro musica indigena! ».

• • •

Le direttive di S. S. Pio XII sono, dunque, preziose per togliere le ultime esitazioni, che rimangono qua e là, sull'impiego della musica religiosa indigena: esitazioni che si spiegano quasi sempre sia per una mancata considerazione delle possibilità musi-

(18) Basterà, per convincersene, consultare sia la bibliografia relativa al Congo Belga della rivista « Aequatoria » già segnalata (1956, I, pp. 37-43), a cui i missionari collaborano per la maggior parte dei lavori, sia a quella relativa all'Africa offerta dalla sola rivista « AFER » (*Africanæ Fraternalæ Ephemerides Romanae*) a partire dal 1937 in seguito ad un'inchiesta promossa presso le missioni d'Africa sulla musica indigena, sia quella più generale del P. Dindinger, riguardanti tutte le missioni (*Bibliografia sull'adattamento della musica indigena agli usi liturgici e religiosi*; in: *Bibliografia Missionaria*, anno VII, pp. 122-123, Ed. U.M.C. Italia, Roma 1941).

(19) Questa espressione, purtroppo frequente negli ambienti missionari, dice molto sulla triste situazione di quella che dovrebbe essere l'« *actuosa participatio* » nelle giovani Chiese.

cali native, sia per tracce inconsapevoli di un certo complesso di superiorità occidentale, sia anche, specie in certe regioni ancora sotto tutela, per la paura di urtare la suscettibilità di una minoranza della colonia europea solita a non frequentare assiduamente la chiesa e che tuttavia ci tiene molto che tutto laggiù vada come nella metropoli.

Le medesime norme pontificie sono pure preziose in quanto sottolineano che i temi d'ispirazione devono essere presi non da musica indigena profana, ma da musica indigena che si esprime durante le manifestazioni religiose pagane. Ecco un'eco purissima della metodologia missionaria antica che non ha temuto di attingere largamente ai valori religiosi del paganesimo, per cristianizzarli ed elevarli asservendoli alla Nuova Alleanza. E a questo proposito non si può fare a meno di ricordare quel passo in cui Teodoreto ci parla della cristianizzazione di tutto un materiale tratto dal paganesimo, del quale facevano parte anche i canti popolari: « Nei templi, Nostro Signore ha sostituito alle vostre divinità coloro che sono morti per Lui e ha reso quelle futili e vane, trasferendo ai suoi martiri gli omaggi ad esse tributati » (20).

(20) THEODORETUS, *Graecarum affectionum curatio*; Sermo 8, *De martyribus*; PG 83, 1034.

PROBLEMI ORGANIZZATIVI DELLA MUSICA SACRA

(CAPOVERSI 36-43)



- pag. 407 I COMPITI DELL'ORDINARIO DIOCESANO
Mons. CARLO ALLORIO, Vescovo di Pavia
- 417 FUNZIONE DELLA SCHOLA CANTORUM DELLA CATTEDRALE
Mons. GUIDO TONETTI, Arcivescovo - Vescovo di Cuneo
- 423 CORI ECCLESIASTICI E CORI POPOLARI
Mons. FIORENZO ROMITA
- 444 PREPARAZIONE NEI SEMINARI DEI FUTURI APOSTOLI
DELL'AZIONE CECILIANA
Mons. MARIO ESTIVI
- 461 LA MUSICA SACRA E GLI ORDINI E CONGREGAZIONI
RELIGIOSE
PATRIZIO PILASTRO O.P..
- 466 I COMPITI DELL'A.I.S.C.
Mons. ERNESTO DALLA LIBERA
- 473 LA MUSICA SACRA E L'AZIONE CATTOLICA
M° TEODORO ONOFRI
- 482 LO STUDIO DELLA MUSICA SACRA IN ITALIA
M° GUIDO GUERRINI
- 487 L'EDUCAZIONE DELLE NUOVE GENERAZIONI ALLA
MUSICA SACRA
Prof. ACHILLE SCHINELLI

I COMPITI DELL'ORDINARIO DIOCESANO

Mons. CARLO ALLORIO

Vescovo di Pavia

Il S. Padre emana i suoi grandi documenti e poi comanda ai Vescovi di farli osservare in tutta la Chiesa.

E' normale ed è giusto: è la prassi instaurata da Gesù stesso, il quale — concluso il suo insegnamento in terra — disse ai primi Vescovi:

« Andate, ammaestrate le genti; insegnando loro ad osservare tutto quello, che io ho comandato a voi ».

Il Papa, al c. IV dell'Enciclica riassume le sue esortazioni ai Vescovi con questo preciso invito:

« Acciocché tutto quello che Noi... abbiamo raccomandato e prescritto, ottenga il desiderato effetto, Voi — Venerabili Fratelli — con premuroso impegno prenderete tutte quelle disposizioni, che l'alto ufficio a Voi affidato da Cristo e dalla Chiesa Vi impone e che in molte Chiese del mondo cristiano sono già state messe in pratica con grande frutto, come dall'esperienza è confermato ».

I - DISPOSIZIONI DA PRENDERSI CON « PREMUROSO IMPEGNO »

Tale « premuroso impegno » viene orientato dall'Enciclica verso queste direzioni precise:

1° LA CATTEDRALE E LE PRINCIPALI CHIESE DIANO L'ESEMPIO!

Innanzitutto... datevi cura, perché nella Chiesa Cattedrale — e, in quanto dalle circostanze è consentito — nelle maggiori chiese

della vostra giurisdizione, ci sia una distinta Schola Cantorum, la quale riesca agli altri di esempio e di stimolo a coltivare e ad eseguire con diligenza il canto sacro ».

• • •

L'esempio deve sempre venire dall'alto! E' la prima richiesta del supremo Maestro. La Chiesa Cattedrale — e dopo di essa, le maggiori chiese della diocesi — diano il buon esempio con una *distinta Schola Cantorum*. Dal loro posto d'onore sappiano distinguersi e insegnare!

I Vescovi debbono « *darsi cura* », perchè sia così!

• • •

2° I SEMINARI: FORMAZIONE E IRRADIAZIONE

Prosegue l'Enciclica e dice:

« Con grande sollecitudine è da provvedere che quanti nei Seminari (e negli Istituti Missionari religiosi) si preparano ai Sacri Ordini, siano rettamente istruiti, secondo le direttive della Chiesa, nella musica sacra e nella conoscenza teorica e pratica del canto gregoriano, da maestri sperimentati in tali discipline ».

E' confortante affermare che oggi tutto questo è diventato *pratica ordinaria* nei Seminari.

Ricordo: quarant'anni fa... il bravo Canonico Teologo — direttore spirituale del Seminario — non finiva di rimpiangere la *bella musica*, che Pio X aveva proscritta! E il vecchio Parroco solleva mortificare la smania canterina dei suoi chierici, ricordando che *« l'amore alla musica è segno di " non vocazione " »*. Egli, a buon conto, attribuiva al suo Vescovo questa sentenza!

Oggi i Vescovi *debbono provvedere perché nei Seminari: a) si canti, da tutti!; b) si apprenda a far cantare di tutto* (l'Enciclica presenta vasti orizzonti di canto popolare religioso e se ne occupa con particolare godimento...); *c) si abbiano a disposizione gli strumenti richiesti*, onde i futuri Sacerdoti diventino valide guide del popolo chiamato *« ad una celebrazione più degna e più splendida del culto divino nelle chiese e anche fuori degli edifici sacri... »*.

3° PREPARARE I MIGLIORI PER UN MIGLIORE DOMANI

Il documento pontificio suggerisce agli Ordinari di *selezionare* accuratamente tra gli alunni del Seminario qualche elemento che — ben preparato — possa poi essere utilizzato per una *futura bonifica musicale integrale della diocesi*. E ricorda agli Ordinari l'aiuto, che a tal fine può offrire il *Pontificio Istituto di Musica Sacra...*

Non occorrono commenti. La diocesi d'oggi deve preparare il suo domani: *serit arbores, quae alteri saeculo prosint!*

4° ORGANIZZARE GLI « AIUTANTI », E SERVIRSENE!

Il S. Padre dimostra tutta la sua comprensione verso gli Ordinari, e dice loro:

« *Conviene... che gli Ordinari (e i Superiori maggiori degli Istituti religiosi) scelgano qualcuno che li aiuti in cose di tanta importanza, a cui essi — fra tante altre e così gravi loro occupazioni — per forza di circostanze non potranno attendere facilmente* ».

E all'uopo suggerisce che l'Ordinario inserisca un suo *incaricato speciale per la musica e per il canto nel Consiglio diocesano d'arte sacra*.

Questo *Incaricato speciale* dovrebbe poi sentirsi in dovere di *vigilare solertemente e informare l'Ordinario di quanto si è fatto e di quanto resta a fare nei riguardi della musica sacra*; di adoperarsi, quindi, perché *le disposizioni e le prescrizioni dell'Ordinario siano accolte e portate a compimento*.

II - PROGRAMMA DI LAVORO CAPILLARE
E METE DA RAGGIUNGERE

Ogni Vescovo ha davanti a sé la sua Diocesi, campo in cui deve svolgersi questo lavoro di *progressiva bonifica musicale*, cui mira l'Enciclica *Musicae sacrae disciplina*.

O con una *sua azione personale immediata*, o con l'opera di questo suo *Delegato speciale*, o con l'impegno di una *speciale Commissione diocesana per la Musica Sacra*, l'Ordinario è tenuto a proporsi una serie di mete, tutte collegate l'una all'altra, tutte ugual-

mente importanti allo scopo finale della diffusione del canto sacro tra la sua gente.

Precisiamo: *tutte queste mète* sono comprese e caldeggiate (se pure non chiaramente elencate) nella ampia e fervorosa trattazione della nuova Enciclica.

Ecco queste mète:

a) *Dare un'anima e una voce alle nostre funzioni religiose!* Che i fedeli vengano sistemati in chiesa, in modo da poter essere educati alla preghiera collettiva (come era già ab antiquo!) e non siano abbandonati a sé, in un cupo e buio silenzio!

Specialmente *tra gli uomini e per gli uomini* sia intrapresa e svolta questa opera di rieducazione: *lenta ma possibile, necessaria e urgente*. « *Che il popolo preghi e, per pregare, canti!* ».

b) *A tutti gli alunni delle scuole di catechismo, a tutti gli allievi degli Oratori festivi* vengano insegnati sistematicamente, metodicamente *i canti della messa e i canti popolari*. (L'Enciclica ne raccomanda la « *raccolta diocesana* »).

Una volta riusciva utilissima a questo scopo *la vacanza del giovedì, durante tutto l'anno!* E' fatica, ma è fatica che « *rende* »; *ai piccoli e ai grandi*.

E' scuola, che deve seguire i *cicli liturgici* dell'anno liturgico: Natale, Pasqua, Maggio, Quarantore, Corpus Domini, feste di Patroni ecc. ecc.

c) *Nella messa dei ragazzi* (se si ha la fortuna di poterla tenere e se la si organizza bene!) *e poi anche in ogni funzione religiosa* (di qualunque natura e di qualunque categoria di persone) non manchi mai « *un pizzico* » di canto! come non manca mai il pizzico di sale in qualsiasi vivanda. All'uopo giova tener preparato e sempre aggiornato un buon « *gruppo guida* ».

d) *Ai fedeli (piccoli o grandi) invitati a cantare* sia sempre dato in mano (e sia sempre disponibile per chiunque!) *il testo contenente le parole dei canti*. Chi non sa le parole, non canta! Chi non canta — nove volte su dieci — non canta, perché *non sa le parole*.

e) *Ogni anno si trovi modo di ripassare tutto il repertorio dei canti parrocchiali*.

Ogni anno venga fatta una *speciale iniziazione al canto riser-*

vata ai piccoli, che arrivano al traguardo della prima comunione! Se questi non apprendono a memoria — da soli — le parole dei canti comuni, non potranno mai associarsi ai canti collettivi della loro chiesa o del loro oratorio.

f) Ogni anno, in tutte le parrocchie di tutta la diocesi si svolga un programma preordinato di canto. Sia programma per le scuole catechistiche; sia programma per tutta la vita parrocchiale. Se ne dia poi un saggio collettivo in una bella funzione, cui possa presenziare il Delegato diocesano. Vi sarà così una specie di concorso e nella vicaria e nell'intera diocesi; la quale acquisterà una sua voce unanime e poderosa, per tutte le sue assemblee e per le manifestazioni diocesane straordinarie. « Per vicos eius ALLELUIA cantabitur! » (Tob. 13, 22).

III - ONERATA LA COSCIENZA DEGLI ORDINARI

Abbiamo detto qualche cosa circa i compiti degli Ordinari: qualche cosa! Ci sarebbe tanto da dire! Ma qualche cosa bisognerebbe pur dire circa quello che deve essere regolato, moderato, proibito: musiche - cori - strumenti ecc.

C'è anche da mettere la sbarra davanti a certe musiche, onde non entrino in chiesa; davanti a certi artisti senza afflato, perché senza fede, onde non abbiano la pretesa — proprio loro! — di venire ad insegnarci come si prega!

Ma c'è un punto preciso in cui l'Enciclica intima: « Onerata in ciò la coscienza degli Ordinari ». Leggiamo: « Dove non si possono avere le Scholae Cantorum, nè si può adunare un conveniente numero di Pueri cantores, si concede che « un gruppo di uomini e di donne o fanciulle — in luogo a ciò destinato — posto fuori della balaustra — possa cantare i testi liturgici della messa solenne; purché gli uomini siano del tutto separati dalle donne o fanciulle — e sia evitato ogni inconveniente — onerata in ciò la coscienza degli Ordinari ».

• • •

Si deve soppesare ogni parola, ogni gruppo di parole; e cogliere nella sua delicatezza il pensiero intimo del supremo Legislatore.

In mancanza di meglio, Egli consente che *la massa dei fedeli offra il proprio canto alla liturgia ufficiale della Comunità; ma questa massa non entra con una presenza fisica né con una convalida canonica a far parte del coro liturgico*. Cantino pure gruppi di fedeli — non escluse le donne —; ma restino al loro posto, *fuori del coro e della balaustra; separati gli uomini dalle donne: FEDELI TRA I FEDELI!*

Tutto ciò è chiaro; ma soprattutto è chiaro l'onere di coscienza, che viene « riaffermata » per l'Ordinario!

Che significa, dunque, quell'*onerata conscientia*? Significa — evidentemente! — che nessun Maestro di coro, nessun Sacerdote, nessun Parroco (anche se Religioso...) può arbitrarsi di creare un *gruppo misto* e immetterlo a cantare in chiesa, senza averne avuta dall'Ordinario la *necessaria — preventiva — tempestiva licenza*.

E l'Ordinario non potrà dare il suo *nulla-osta*, se preventivamente e con precisione non conosca almeno tre cose: 1) *chi istruisce*; 2) *chi poi dirige*; 3) *dove sarà collocato questo gruppo misto*, per l'esecuzione musicale.

Ci vogliono almeno queste tre precisazioni, ma *preventive; non della vigilia; non a cose già combinate!*

IV - CHIAMARE I LAICI ALL'APOSTOLATO MUSICALE LITURGICO...

Perché in ogni parrocchia vi sia un'*organizzazione corale* e un servizio d'organo — *senza scapito della cura d'anime*, anzi, con autentico e sicuro vantaggio — chiamiamo i laici a recarci il loro aiuto in questo apostolato prezioso e meritorio!

Per carità, ci si intenda, *e non ci si fraintenda!*

Dove si ha sufficienza od abbondanza di Sacerdoti per tutti i servizi religiosi, può ben essere destinato ad organizzare il canto e il suono nella vita parrocchiale anche un *buon sacerdote*. Anche sedendo all'organo, anche maneggiando la bacchetta direttoriale del coro, un Sacerdote pio e colto può magnificamente servire alla gloria di Dio e allo splendore del culto. *Servatis servandis*, questo Sacerdote può esercitare un magnifico e meritorio apostolato. Ne abbiamo conosciuto e ne conosciamo tuttora di confratelli siffatti, davvero *benemeriti e gloriosi!*

Ma... un Vescovo, che debba trattare questo tema non può tenere chiusi gli occhi, e non vedere la realtà odierna. Egli deve;

ante omnia, provvedere alla diretta *cura d'anime*, in tutti i luoghi; deve quindi stimolare e provocare, quanto gli è possibile, il formarsi di *collaboratori laici*, anche per la *vita liturgica del popolo cristiano*.

V - ... SPECIALMENTE DOVE I SACERDOTI SONO TROPPO SCARSI...

Fatte queste indispensabili premesse, ci si consenta di aggiungere quanto segue:

in tutte le parrocchie in cui vi è *un solo Sacerdote*, — pur supponendo, che sia un buon cultore della musica — che cosa farà da solo, senza un laico, che lo aiuti, lo sostituisca, *lo completi* nel servizio liturgico!?

In tutte le parrocchie in cui un giovane Sacerdote ha il servizio di *Coadiutore, Assistente d'Oratorio*, della GIAC, il peso della visita ai malati, delle confessioni, della predicazione, dell'assistenza alla *Messa attiva* dei ragazzi, ecc. ecc., che cosa potrà ancora fare per la musica? E se egli si impegna per la musica, che cosa potrà ancora fare *per tutti gli altri ministeri*, che sono tanto più esigenti, impegnativi proprio nelle vigilie delle grandi solennità: cioè quando il Maestro di canto deve sacrificarsi — di giorno e di sera — nelle prove di canto? E che cosa potrà fare, per il servizio dell'altare il prete coadiutore, che è legato e confinato all'organo, alle esecuzioni corali?

I Sacerdoti sono oggi scarsi: dappertutto! E' bene riservarli all'*autentica cura d'anime*, e invitare dei buoni laici alla nobile mansione, che *li fa non solamente artisti e maestri d'arte, ma anche ministri di Cristo Signore e collaboratori nell'apostolato*.

Questi laici siano e organisti e direttori delle scuole di canto, specialmente per gli eventuali *gruppi misti!* (1).

(1) Qui è la disciplina generale della Chiesa (dal *Codice* ai Sinodi diocesani) che vieta ai Sacerdoti — e specialmente ai giovani Sacerdoti — di impegnarsi a fare scuola a donne. Ne citiamo uno solo: « *Prohibentur clerici: 1° Mulieres vel adolescentulas... privatim quavis disciplina erudire, sub poena suspensionis a divinis ipso facto incurrenda; quas, ut liceat erudire in ipsis privatis aut publicis scholis, opus est Episcopi consensu; 2° puellas instituere ad ludos scaenicos, etiam in catholicis religiosisque institutis vel oratoriis* » (Sinodo di Bergamo).

Il prete organista e maestro di Cappella è un *prete sottratto alla cura d'anime*, all'assistenza degli oratori, alla parrocchia, al confessionale: specialmente quando ne è più pressante il bisogno.

VI - QUANTO A TRASMISSIONI RADIOFONICHE CHE «L'EBREO TRA NOI DI NOI NON RIDA»!

I Sacerdoti sappiano *cantare*: sappiano *far cantare* le masse dei piccoli e dei grandi; sappiano *intonare* con criterio; sappiano eseguire tutte le *parti d'obbligo della Messa*, «*sì che l'ebreo tra noi di noi non rida!*» come non di rado avviene; anche in certe funzioni, cui vien fatto il discutibile onore della trasmissione radiofonica.

Oh nessuno si scandalizzi, se qui si osa chiamare discutibile l'onore della trasmissione radiofonica!

E' fuori dubbio, che... alla radio non canta se non *gente, che sa cantare!* Ci si arriva attraverso a concorsi e selezioni rigorose! Non si permette che canti alla radio chi fa rizzare i capelli al pubblico in ascolto!

Avviene così per tutti gli altri canti; non avviene questo — troppe volte — per gli esecutori dei *canti sacri*, durante le funzioni liturgiche trasmesse per radio. E questo è un male! E' una propaganda a rovescio! Si abbia cura — quando vi è una trasmissione — di mettere a cantare, chi sa cantare bene!... Chi non sa..., *si metta a tacere!* Certe esecuzioni sono diventate *storiche*, (grazie anche alla registrazione); divennero famose in tutto il mondo; e forse lo saranno per... i secoli!

VII - SCUOLA DIOCESANA PER ORGANISTI

Perché le parrocchie possano avere organisti e direttori di coro, vi siano le *Scuole Diocesane* — *organizzate, largamente favorite, frequentate!* Così l'organo della Parrocchia avrà un suo titolare, il coro e la chiesa un suo maestro, per *quella Messa e quelle funzioni* che evidentemente possono essere celebrate soltanto dal Sacerdote!

VIII - SINODI DIOCESANI MODELLO...

Vi sono dei Sinodi diocesani, che hanno mirabili *Appendici*, onde promuovere e moderare lo sviluppo della musica sacra in diocesi.

Tali Sinodi sono belle espressioni della sensibilità dei Vescovi rivelatasi ognor più larga e intensa in questo mezzo secolo (da Pio X a Pio XII) che ha visto il rifiorire del Canto gregoriano e della musica sacra.

L'Enciclica di Pio XII dà oggi allo sforzo generoso di tanti insigni e umili cultori della liturgia e dell'arte sacra un coronamento ambito e incoraggiante.

La Chiesa vive e cammina: con la fiaccola accesa e con il suo canto spiegato: *Laus eius in ecclesia sanctorum!* — Spetta a noi -- vigilando — *alere flammam!*

IX - UNO SGUARDO ALL'AVVENIRE -
LA FIDUCIA DEL SANTO PADRE

Se un lavoro così intenso, quale è raccomandato dalla *Musicae sacrae disciplina*, venisse intrappreso dappertutto e venisse condotto avanti senza stanchezza per dieci, per cinquanta, per cento anni... fermatevi a pensare e ad immaginare quali spettacoli potrebbe dare la *Chiesa del domani!* con le possibilità, le risorse, la diffusa educazione, di cui oggi può avvalersi la umana e la cristiana famiglia!

Il Santo Padre nutre questa fiducia e vuole alimentarla anche in tutti i figli della Chiesa. E lo dice chiaramente:

Nutriamo piena fiducia che Voi — VV. FF. — rivolgerete tutta la vostra cura pastorale a tale questione d'interesse religioso molto importante per la celebrazione più degna e più splendida del culto divino...

Quanti poi nella Chiesa, sotto la vostra condotta, hanno nelle loro mani la direzione di quanto concerne la musica, speriamo, che da questa Nostra Lettera Enciclica troveranno incitamento a promuovere con nuovo appassionato ardore e con generosità operosamente solerte tale importante apostolato.

Così, come auspichiamo, avverrà che arte tanto nobile, molto apprezzata in tutte le epoche della Chiesa, sarà coltivata, anche ai nostri giorni, in modo da essere ricondotta ai genuini splendori di santità e bellezza, e conseguirà perfezione sempre più alta, e col suo contributo produrrà questo felice effetto; che i figli della Chiesa con fede più ferma, con speranza più viva, con carità più ardente, rendano nei templi il dovuto omaggio di lodi a Dio Uno e Trino; e che anzi, anche fuori degli edifici sacri, nelle famiglie e nei convegni cristiani, si avveri quello che san Cipriano faceva oggetto di una famosa esortazione: La tua sobria mensa risuoni del canto dei salmi; e, se tu hai buona memoria e voce canora, assumi tu stesso quest'ufficio, come è usanza; noi tuoi ospiti ci sentiremo tanto meglio trattati da te, se tu ci offri un'audizione spirituale e se una dolce melodia religiosa viene a deliziare il nostro orecchio ».

Che cosa si può aggiungere? FIAT! FIAT!

FUNZIONE DELLA SCHOLA CANTORUM DELLA CATTEDRALE

Mons. GUIDO TONETTI

Arcivescovo-Vescovo di Cuneo

La Cattedrale! è il centro della Diocesi; ne è il simbolo.

Tutta la Diocesi ha contribuito il più delle volte ad innalzarne le mura, abbellirla, arricchirla.

In essa risiede, pontifica Colui che succede agli Apostoli nel governo della « portio gregis », nella pienezza del sacerdozio, dell'apostolato.

La sua stessa architettura richiama tutta una storia di lotte, trionfi, conquiste: la Cattedrale caratterizza un popolo, una regione; il suo influsso domina, si estende nei secoli al culto, ai riti, allo stile, al pensiero, all'arte alla liturgia, a tutta la vita cristiana!

Tutta una regione, una nazione, alle volte, cerca, si orienta verso una Cattedrale, ne segue le orme; o meglio, cerca, segue il suo Vescovo.

Mirabile la visione di una teoria di Cattedrali, grandi per la loro fattura ed arte, ma più ancora per la loro importanza, per il loro influsso: Costantinopoli, Alessandria, Antiochia, Vienna, Lione, Colonia, Milano...

Dalla posizione che la Cattedrale gode nella vita della Chiesa risalta automaticamente la sua funzione: mente direttiva, cuore pulsante di attività per la vitalità di una intera Diocesi.

Esplicitamente pertanto S. S. Pio XII, nella Enciclica *Musicae sacrae disciplina* sottolinea questa realtà, onorifica ma impegnativa, e ne trae le conseguenze: « Innanzi tutto — scrive ai Vescovi — abbiate cura che nella Chiesa Cattedrale... venga istituita una scelta *Schola cantorum*, la quale sia alle altre di esempio e di stimolo a coltivare e ad eseguire diligentemente il canto sacro ».

Non è necessario quindi ricercare, sottilizzare, per avere una esatta percezione della posizione e della conseguente funzione della *Schola cantorum* della Cattedrale; e ciò per natura stessa delle cose. Oggi poi si aggiunge l'esplicito insegnamento e la direttiva concreta della Chiesa nella parola del Suo Capo.

« Esempio e stimolo »!

Non elemento ordinario, andante, scadente, raffazzonato, col « minimum » per chiamarsi « Schola » e prestare l'indispensabile servizio alla Liturgia.

Non peso morto, ma organo vitale! Per sé e per gli altri!

Quindi « scelta »!

E cioè organicamente completa e perfetta; funzionalmente in piena efficienza; musicalmente, vorrei dire, raffinata nel gusto, nella formazione degli elementi componenti, nelle esecuzioni impeccabili e perfettamente aderenti allo spirito ed alla pratica della Liturgia.

Di modo che, almeno nelle nostre Cattedrali, si possa tornare a sentire il bel canto che allietta l'udito, ma parla ancor più allo spirito e lo eleva a Dio nella preghiera. Perché, se è vero che « Qui bene cantat bis orat » (S. Agostino), è altrettanto vero che chi ascolta il canto liturgico bene eseguito, se proprio non prega due volte, certo prega meglio.

La « plebs christiana » anche la più rude ed ignorante, ne dà tante testimonianze e consensi.

E dalle nostre Cattedrali « esempio e stimolo » si diffonda ed intensifichi il movimento per la restaurazione della musica sacra che, lanciato ufficialmente cinquanta anni or sono dal Santo Pio X, è giunto oggi al punto più impegnativo. Non basta difatti togliere gli abusi, le profanazioni che in questo campo dominavano le nostre chiese nell' '800 operistico, ma è necessario instaurare in tutta la integrità, bellezza, purezza, nobiltà, santità il canto liturgico.

L'impresa non è facile; si ha quindi bisogno di un sostegno, un incoraggiamento, un esempio, uno stimolo: « ecco il compito, la funzione della Cattedrale, delle loro *Scholae cantorum* », essendo proprio esse non solo nella posizione di dovere, ma anche nella possibilità di fare « prima e meglio ».

Nel canto liturgico abbiamo due aspetti o parti: canto del popolo, canto della *Schola cantorum*.

Il popolo che approva, sottolinea con le sue espressioni brevi

e facili, quasi acclamazioni, quanto la *Schola* va esponendo, proponendo, commentando nei vari momenti liturgici.

La *Schola* che cerca di interpretare, esprimere con competenza, gusto, arte quanto il popolo non riuscirebbe ad esprimere, perché è impossibile amalgamare, affiatate, istruire, educare una massa.

A proposito di collaborazione tra popolo e *Schola cantorum* è superfluo sottolineare una falsa interpretazione del motto: « Che il popolo canti! » che ha spinto tanti a trascurare le *Scholae*, per curare solo il popolo, la massa; mentre il popolo non può mai sostituire la *Schola*. Deve partecipare alle sacre funzioni col canto, ma facendo la propria parte, la parte del popolo.

S. E. Mons. Rodolfi, autore del motto, aveva ben chiara questa visione delle cose; e quindi portò, sì, il popolo in chiesa a cantare; ma potenziò anzitutto le *Scholae*, guida e sostegno del popolo, elemento principale nel canto liturgico.

• • •

Nell'ardua opera di restaurazione del canto liturgico ovranno pertanto una parte preponderante le nostre *Scholae cantorum* parrocchiali; ma sotto la guida, l'esempio, lo stimolo della *Schola* della Cattedrale, verso la quale — come abbiamo già rilevato — il Santo Padre esorta i Vescovi a rivolgere la loro attenzione e cura.

Quale sarà pertanto la *Schola* che nella Cattedrale potrà assolvere a questa funzione, corrispondere alle aspettative del Papa?

Quella che possessa le seguenti doti: « Competenza musicale; formazione interiore e liturgica; stabilità, e che abbia altresì nel proprio organico un gruppo di *Pueri Cantores*.

1) Competenza musicale: il repertorio musicale-liturgico è infatti molto vasto, vario, complesso ed attinge al canto Gregoriano, alla polifonia classica, alla musica moderna.

« Canto Gregoriano »: è sempre stato e resta ancora il canto proprio della Chiesa Romana, il supremo modello della musica sacra. Come ampiezza poi basti pensare che tutte le parti variabili della Messa per ogni festa liturgica hanno la propria melodia gregoriana, che mai si ripete. E' logico quindi che anche e soprattutto nella Cattedrale al canto Gregoriano sia da riservare il primo posto.

« Polifonia classica »: tenuta sempre anch'essa in grande onore dalla Chiesa. « Musica moderna »: ha dimostrato attraverso opere d'arte ben riuscite, per quanto non numerose, la possibilità di congiungere le esigenze della Liturgia con quelle di una sana modernità.

Orbene: come potrà un incompetente navigare in questo « mare magnum » senza « incidere in scopulos »?

2) Formazione interiore e liturgica: è altamente umano, nobile, santo quanto esprime il canto liturgico; e solo chi è capace di comprendere, sentire e vivere quelle parole, quelle verità potrà dare all'esecuzione il valore, il significato, l'espressione che testo e musica richiedono. Né si dimentichi che la musica esclusivamente meccanica, senza l'intervento presente, attivo, vivo dell'uomo è bandita dalla Liturgia: così il disco, la radio...

3) Stabilità: onde creare l'affiatamento, l'intesa tra i componenti la *Schola*: condizione « sine qua non » per una buona esecuzione.

4) *Pueri cantores*: freschezza, innocenza, spontaneità sono le più belle doti dei *pueri*. Quanta musica è composta proprio per essi che fanno sentire meno il peso della natura, riportano più facilmente nell'atmosfera del soprannaturale.

• • •

Trovare nei nostri giorni tutte queste esigenze soddisfatte in una *Schola cantorum*, anche di una Cattedrale, non è facile.

Si guarderà quindi all'ideale come mèta da raggiungere; ma si vaglieranno le varie possibilità, purché tutte le Cattedrali abbiano la propria *Schola* che sia l'esempio e stimolo auspicato dal Papa.

Prospettiamo alcune soluzioni possibili:

1) L'ideale sarebbe, rifacendosi alla tradizione, avere una *Schola* costituita, nel suo organico, di professionisti, stipendiati, valenti, anche se pochi, dedicati nella vita a questa sola attività, venuti su possibilmente *Pueri cantores*, che abbiano formazione culturale, religiosa, morale, liturgica; siano ben allenati ed affiatati e quindi diano tutte le garanzie di serietà, religiosità, bontà di costumi, e stabilità.

Questa soluzione è la più difficile, perché la più costosa. Spogliata la Chiesa dei suoi beni, oggi è ardua impresa provvedere le *Scholae* di dotazione economica sufficiente. Constatazione dolorosa: per altre attività si trovano o, per lo meno, si cercano i mezzi finanziari; per le *Scholae cantorum* forse neppure si pensa a cercarli.

2) In mancanza di meglio istituire una specie di « volontariato corale » tra i gruppi di uomini e giovani di A. C. e di altre organizzazioni cattoliche (impiegati, lavoratori, studenti) che sapiano trovare il tempo per la loro formazione musicale, per le prove corali. Si avrebbe la garanzia di una buona formazione religiosa e morale, non si avrebbe la preoccupazione finanziaria. Mancherebbe invece la stabilità, data la poca consistenza dell'impegno assunto, ed il direttore si vedrebbe sovraccarico di lavoro, dovendo spesso sobbarcarsi all'improbabile fatica di ricominciare con diversi elementi, a scapito dell'affiatamento e quindi della buona esecuzione... Tali complessi potrebbero raggiungere, sotto la guida di abili e pazienti maestri, ottimi risultati; ma non certo il livello artistico dei professionisti. Le distrazioni della vita moderna ed un certo svilimento nella stima generale del cantore di chiesa non favoriscono questo volontariato.

3) Vengono poi le *Scholae* composte di Seminaristi. Esse possono rappresentare un bel vivaio di voci bianche. Le voci virili invece, date le peculiari condizioni di età, sono un po' acerbe. In compenso le limitate capacità vocali sono potenziate dalla spiccata sensibilità religiosa, liturgica ed artistica. Per la maggiore docilità poi i Seminaristi sono molto più plasmabili. Naturalmente il loro maestro deve avere doti tecniche tali da sapere ottenere il massimo rendimento col minimo dispendio di energie.

Questo tipo di *Scholae* credo sia il più diffuso, almeno in Italia, e più facilmente realizzabile. Se ai Seminaristi si potessero unire un paio di professionisti, un gruppo di volontari, e si ottenesse la collaborazione degli Istituti religiosi maschili della città, si potrebbero avere dei grandiosi complessi corali, capacissimi di dare alla *Schola cantorum* della Cattedrale la sua funzionalità (1).

(1) Vedi la relazione di Mons. Lavinio Virgili all'Assemblea Generale dell'A.I.S.C.: « Le Cappelle Musicali nelle Chiese Cattedrali e le *Scholae Cantorum* Parrocchiali » (Bollettino Ceciliano, n. 12, dicembre 1952).

4) Il documento pontificio fa seguire alla surriferita raccomandazione queste parole: « Dove poi non si possano istituire le *Scholae cantorum* o non sia possibile trovare un sufficiente numero di *Pueri cantores*, si conceda allora che un « gruppo di uomini e di donne o fanciulle, in luogo destinato soltanto a tale uso, posto fuori della balaustra, possa cantare i testi liturgici della Messa solenne... ».

Qui non avremmo un complesso corale cui si possa dare propriamente il nome di *Schola*; ma la concessione dimostra tutta l'importanza che il Papa dà alle *Scholae*. Si potrà pertanto ricorrere a questa concessione momentaneamente come inizio; o per superare periodi transitori nella vita della *Schola*. Ma non è certo l'ideale; e mi permetterei osservare, vale più per le parrocchie e per i paesi, ch'è non per una Cattedrale, in città.

Non si dimentichi la funzione della *Schola cantorum* della Cattedrale: « Esempio e stimolo ».

. . .

Si può bene affermare, a conclusione, che, se ogni Cattedrale darà vita ad una « scelta » *Schola cantorum*, contribuirà ad affrettare i tempi auspicati dai Sommi Pontefici; in cui le nostre chiese, rinnovate nello splendore e nella santità del culto, torneranno ad avere il richiamo dei secoli passati.

CORI ECCLESIASTICI E CORI POPOLARI

Mons. FIORENZO ROMITA

1. La prima raccomandazione, che Pio XII ha rivolto all'Episcopato Cattolico in ordine alla pratica attuazione delle norme stabilite nell'Enciclica sulla musica sacra, riguarda per l'appunto l'esistenza e l'efficienza dei cori. « Innanzitutto — Egli dice — datevi cura perché nella Chiesa Cattedrale e, per quanto è consentito dalle circostanze, nelle maggiori chiese della Vostra giurisdizione ci sia una scelta *Schola cantorum*, la quale riesca agli altri di esempio e di stimolo a coltivare e ad eseguire con diligenza il canto sacro. Dove poi non si possono avere le *Scholae cantorum* né si può adunare un conveniente numero di *Pueri Cantores*, si concede che un gruppo di uomini e di donne o fanciulli in luogo a ciò destinato posto fuori della balaustra possa cantare i testi liturgici della Messa solenne, purché gli uomini siano del tutto separati dalle donne e fanciulle e sia evitato ogni inconveniente, onerata in ciò la coscienza degli Ordinari » (n. 37).

CENNI STORICI

2. Non è nostro compito trattare qui la questione storica dei cantori nella S. Liturgia¹ e la loro importanza per lo sviluppo e la volgarizzazione dell'arte musicale sacra.

(1) Cfr. CASIMIRI R., *La « Schola Cantorum » del Patriarcato Lateranense nell'alto e basso Medio Evo*, in « Cantantibus organis », Roma 1924, pagine 460-479.

Basterà solo dire che la S. Liturgia è nata solenne e quindi sin dai primordi esige l'opera dei cantori. I quali, a principio, costituivano in molte chiese uno degli Ordini Minori del Clero officiante², sempre comunque indossavano la veste liturgica, prendevano posto insieme al Celebrante e ai SS. Ministri nel presbiterio nello spazio detto appunto « coro » perché destinato ai membri di questo, avevano il loro posto tra il Clero nelle SS. Processioni che si svolgevano durante le SS. Funzioni e avevano in prevalenza come loro repertorio il canto gregoriano.

In seguito, con l'avvento della polifonia, alla *Schola Cantorum*, di natura essenzialmente clericale, subentrò in linea di massima la Cappella Musicale, formata di laici, i quali, rimanendo laici, ricevevano dalla Chiesa il compito già spettante ai chierici della *Schola*, assumendo di questi la veste liturgica, la precedenza nei cortei liturgici ecc.

Elemento indispensabile della *Schola cantorum* come della Cappella Musicale erano e sono i *Pueri Cantores*, ai quali è affidata l'esecuzione delle parti proprie delle voci bianche nella polifonia. Ma anche come gruppi a se stanti, magari sostenuti da alcune voci virili, i *Pueri Cantores* hanno avuto e hanno tuttora una loro storia gloriosa, com'è dimostrato dall'esuberante vitalità della Federazione Internazionale dei Piccoli Cantori, che raccoglie oltre 2.000 gruppi sparsi nei cinque Continenti con circa 150.000 elementi.

Un fatto nuovo, determinato dalla sempre crescente partecipazione della donna alle più svariate manifestazioni della vita sociale in genere e di quella cattolica in ispecie, è stato l'avvento dei cori misti e dei cori femminili nella musica di chiesa: ciò che ha destato annose e ardenti polemiche, che la recente Enciclica sulla musica sacra ha finalmente composto, richiamandosi a quanto già S. Pio X aveva stabilito o almeno approvato.

PRINCIPI ESSENZIALI SULL'UFFICIO DEI CANTORI IN CHIESA

3. Stabiliva infatti il *Motu Proprio* (n. 12): « Tranne le melodie proprie del Celebrante all'altare e dei Ministri, le quali devono es-

(2) Cfr. LENNERZ H. S.J., *De Sacramento Ordinis*, Romae 1947.

sere sempre in solo canto gregoriano senza alcun accompagnamento d'organo, tutto il resto del canto liturgico è proprio del coro dei leviti; e però i cantori di chiesa, anche se sono secolari, fanno propriamente le veci del coro ecclesiastico. Per conseguenza le musiche, che propongono, devono, almeno nella loro massima parte, conservare il carattere di musica da coro».

(n. 13) « Dal medesimo principio segue che i cantori hanno in chiesa vero officio liturgico, e che però le donne, essendo incapaci di tale officio, non possono essere ammesse a far parte del coro o della Cappella Musicale. Se dunque si vogliono adoperare le voci acute dei soprani e contralti, queste dovranno essere sostenute dai fanciulli, secondo l'uso antichissimo della Chiesa ».

4. Innanzi tutto, che cosa s'intende per « vero officio liturgico »?

Si premette che la « potestas sacra peragendi » è propria degli insigniti del Sacramento dell'Ordine, i quali, in forza del carattere indelebilmemente impresso nelle loro anime, hanno una potestà di ordine e di giurisdizione nella Chiesa. Dice in proposito la *Mediator Dei* (n. 43) che dai sacerdoti « imprimis Sacra Liturgia... nomine Ecclesiae... absolvitur »; ad essi compete formalmente « un vero officio liturgico ».

E come ancora la *Mediator Dei* (n. 41) c'insegna, l'*officium vere liturgicum* del sacerdote « non universali vel generali ac communi ratione in Ecclesia traditur, sed delectis hominibus impertitur per spiritualem quandam illius Ordinis generationem, qui unum ex septem Sacramentis est, quique non modo gratiam confert peculiari vitae condicioni ac muneri propriam, sed indelebilem etiam « characterem », qui sacrorum administros Jesu Christi conformatos, eosdemque aptos exhibet ad legitimos illos religionis actus eliciendos, quibus et homines sanctitudine imbuuntur et debita Dei tribuitur gloria, secundum normas ac praescripta divinitus data ».

E con i sacerdoti i diaconi, che sono anch'essi insigniti del Sacramento dell'Ordine e ai quali viene impresso il relativo « carattere ».

Agli altri leviti, che giuridicamente appartengono all'Ordine sacro (cc. 948-950 C J C), ma non ricevono il Sacramento dell'Ordine né viene loro impresso il relativo « carattere », è solo attribuito un *munus liturgicum*, in quanto ciascuno di essi ha una

relazione più o meno stretta con il Sacerdote, che assolve il *munus vere liturgicum*.

Ma anche i laici, come insegna la *Mediator Dei* (n. 87), hanno una generica deputazione al culto divino. « Baptismatis enim lavacro, generali titulo christiani in Mystico Corpore membra efficiuntur Christi sacerdotis, et « charactere » qui eorum in animo quasi insculpitur, ad cultum divinum deputantur atque adeo ipsius Christi sacerdotium pro sua condizione participant ».

Dalla precedente gradazione segue quindi che l'ufficio liturgico:

a) formalmente è quello che esercitano gl'insigniti del Sacramento dell'Ordine (Vescovo, Sacerdote, Diacono);

b) per analogia di attribuzione estrinseca è quello che viene specificamente attribuito agli altri chierici, i quali, pur facendo parte giuridicamente dello stato ecclesiastico, non sono però insigniti del Sacramento dell'Ordine;

c) sempre per analogia di attribuzione, ma ancor più estrinseca, è quello che, in mancanza dei chierici, per semplice incarico dell'Autorità Ecclesiastica, viene esercitato dai laici, che in tal caso fanno propriamente le veci dei chierici;

d) per una generica deputazione al culto divino è quello dei semplici laici, i quali, in forza del Battesimo e del relativo carattere, fanno parte del Corpo Mistico, il cui Capo è Cristo, e quindi possono e devono partecipare attivamente all'azione liturgica.

Di conseguenza, in merito al canto, che è parte integrante della Liturgia Solenne, possiamo stabilire le seguenti categorie di cantori nella Chiesa:

1) gl'insigniti del Sacramento dell'Ordine, ai quali viene impresso nell'anima il relativo « carattere », che, conferendo il potere « sacra peragendi », importa perciò formalmente il *munus vere liturgicum* di cantare all'Altare nella Liturgia Solenne;

2) i leviti, cui viene attribuito il *munus liturgicum* di cantare, subordinatamente agl'insigniti del Sacramento dell'Ordine, tutto il resto del canto liturgico; e pertanto formano il coro ecclesiastico *veri nominis*, ossia la *Schola cantorum*;

3) i laici, che, pur non partecipando dell'Ordine sacro, né appartenendo allo stato ecclesiastico, fanno però propriamente (os-

sia di diritto e in tutto e per tutto) le voci del coro dei leviti, e quindi formano anch'essi un coro ecclesiastico, non *veri nominis*, ma solo *fictione juris*, ossia la *Cappella musicale* e i *Pueri Cantores*;

4) i semplici fedeli, i quali, avendo in forza del Battesimo una generica deputazione al culto divino, vi prendono parte stando bensì fuori del presbiterio, ma rispondendo al Celebrante e ai SS. Ministri e alternandosi con il coro ecclesiastico; in mancanza del quale essi ne possono fare le voci solo impropriamente, ossia supplendolo di fatto, senza che di diritto venga loro attribuito « vero officio liturgico » proprio solamente del coro ecclesiastico (*veri nominis vel saltem fictione juris*) e formando un coro popolare.

Tornando ora al *Motu Proprio*, è chiaro che i cantori laici, che propriamente fanno le voci del coro dei leviti, hanno bensì un « vero officio liturgico », ma non univocamente con quello degli insigniti del Sacramento dell'Ordine (per la essenziale distinzione che per divina istituzione intercede tra questi e gli stessi laici); e nemmeno con quello degli altri chierici (giacché i cantori laici, anche con il « vero officio liturgico » loro attribuito, non diventano chierici, ma restano laici, che fanno però propriamente le voci dei chierici). Perciò solo analogicamente si può parlare di « vero officio liturgico » dei cantori laici³.

(3) Ciò che per la verità non pare sia stato avvertito dagli stessi traduttori del *Motu Proprio*. Al riguardo è da tener presente che il testo originale del *Motu Proprio* (cui, quasi a codice giuridico della musica sacra, il S. Pio X volle dalla pienezza della Sua Autorità Apostolica fosse data forza di legge, imponendone a tutti col Suo Chirografo la più scrupolosa osservanza) è il testo italiano; la traduzione latina, fatta a cura della Rivista « *Epremerides Liturgicae* » fu bensì dichiarata autentica (cfr. *Ephem. Liturg.* 1904, p. 129 ss.); ma questa autenticità suppone la concordanza almeno sostanziale col testo originale italiano; nel dubbio è a quest'ultimo che bisogna ricorrere ed è questo che prevale.

Ora, circa la natura dell'ufficio dei cantori laici il testo italiano parla di « vero officio liturgico », mentre la traduzione latina parla di « *munus vere liturgicum* »: e la differenza non è accidentale.

Nella traduzione latina il « *vere* » riferito a « *liturgicum* », pare quasi voglia affermare che il *munus* dei cantori è liturgico nel vero senso della parola, ossia univocamente e non solo analogicamente con quello dei SS. Ministri insigniti del Sacramento dell'Ordine.

Nel testo originale italiano invece « *vero* » riferito a « *officio* », dice so-

Inoltre — e questo è ancor più importante — i laici, i quali, in mancanza del coro ecclesiastico (*veri nominis vel fictione juris*) solo impropriamente ne fanno le veci in quanto lo suppliscono di fatto, non hanno nemmeno analogicamente « un vero ufficio liturgico », ma operano come laici in forza della generica deputazione che questi hanno al culto divino per il Battesimo e per il relativo carattere.

Ne segue pertanto che vanno qualificati per cori ecclesiastici: le Scholae cantorum, le Cappelle Musicali, i Pueri Cantores; come cori popolari: quelli misti o femminili.

Ne segue ancora che ai soli cori ecclesiastici (e non anche a quelli popolari) vanno applicate le regole fissate dall'Autorità Ecclesiastica per i cantori aventi un vero ufficio liturgico; mentre per i cori popolari in linea di massima vanno tenute presenti le regole fissate dalla stessa Autorità Ecclesiastica per il canto sacro del popolo.

LA VEXATA QUAESTIO DEL CANTO DELLE DONNE IN CHIESA

5. Per quanto riguarda quindi la *vexata quaestio* del canto delle donne in chiesa, si può e si deve affermare che, ai sensi e ai termini del *Motu Proprio* di S. Pio X e della relativa giurisprudenza della S. C. dei Riti, le donne sono inabili a costituire o a far parte dei cori ecclesiastici non già di quelli popolari. Ciò che è positivamente confermato anche dalla fonte del *Motu Proprio*

lamente che quello dei cantori non è un incarico generico per una generica incombenza in chiesa, ma un incarico specifico che ha relazione alla liturgia; e pertanto è qualificato « vero ufficio liturgico », non in senso univoco, ma soltanto analogico con l'ufficio dei SS. Ministri insigniti del Sacramento dell'Ordine, di un'analogia — per essere precisi — di attribuzione estrinseca, non di proporzionalità.

E val la pena di ricordare che l'analogia di attribuzione estrinseca consiste nell'attribuire a due o più soggetti una proprietà, che formalmente è in un soggetto di ordine superiore, con cui gli altri hanno una relazione; mentre l'analogia di proporzionalità esprime una proprietà che è in vari soggetti secondo differente proporzione.

e dai Decreti della S. C. dei Riti *in subiecta materia*. E val la pena trattare *funditus* la questione per metter fine una volta per sempre alla polemica che in tanti luoghi e per tanto tempo ha diviso sull'argomento gli animi.

Se risaliamo alla fonte, dalla quale è stata ricavata l'espressione « vero officio liturgico », vediamo come essa è riferita ai cantori che fanno parte del coro che è ecclesiastico realmente o almeno *fictione juris*, non già al coro dei fedeli che solo impropriamente fa le veci del coro ecclesiastico.

La prima fonte del *Motu Proprio* è il Voto, in forma di studio, inviato da S. Pio X (allora Patriarca di Venezia) alla S. C. dei Riti nel 1893⁴. In questo Voto, al Tit. V « Cantori » nn. 12-13 si legge negli identici termini quanto è stabilito nei n. 12-13 già citati del *Motu Proprio*. Come fonte delle norme ivi stabilite, nel citato Voto si allega il Conc. Prov. di Colonia del 1860 (tit. II cap. 20), nel quale si legge: « Notum satis est, usque ad recentiora tempora, plane inusitatum fuisse, ut cantantium choro mulieres adlegerentur. Quum enim chorus, qui sacerdoti operanti respondet, liturgicae actionis partem constituat, mulieribus, quae ab altaris servitio excluduntur, locus in choro esse non potest. Ecclesiae consuetudini ipse pius fidelium sensus suffragatur, qui, quodcumque molle aliquid redolet in cantu ecclesiastico, cum loci sanctitate et divini cultus maiestate non congruere sentiunt. Unde volumus et mandamus, ut in posterum a choro ecclesiastico mulierum voces omnino

(4) Tale principio (« vero officio liturgico ») non è invece riportato nella Lettera Pastorale del 1° maggio 1895 di S. Pio X (allora Patriarca di Venezia), che circa i cantori e il canto delle donne così disponeva: « 8. Non si ammettono a far parte della cappella di chiesa se non uomini di conosciuta pietà e probità di vita, i quali col loro devoto contegno durante le funzioni liturgiche si mostrino degni dell'alto ufficio che esercitano. Sarà pur conveniente che i cantori, mentre cantano in chiesa, vestano l'abito ecclesiastico e la cotta, e se fossero raccolti in cantorie troppo esposte al pubblico, sieno difesi da grate o da cortine. 9. Le donne non possono far parte del coro e della cappella musicale; e quindi, se si vogliono adoperare le voci acute dei soprani o dei contralti, si abbia cura speciale di educare ragazzi secondo l'uso antichissimo della Chiesa, come evidentemente ce lo dimostra la vita di S. Gregorio Magno. Alle religiose e alle persone, che appartengono alle congregazioni femminili, è permesso soltanto di cantare da sole le parti, che spettano al coro, e ciò solamente nelle chiese e cappelle dei loro monasteri ed istituti ».

excludantur » (E qui cita, senza riportarlo, il Sin. Firmano tenuto dal Card. Parraciano nel 1733).

Come appare ben chiaro, qui vengono addotti due motivi per escludere le donne dal coro: la prima di natura liturgica; la seconda di natura morale, che per il momento tralasciamo perché non interessa il punto della questione che trattiamo.

Nella prima (quella di natura liturgica, che sola qui c'interessa) si mette in evidenza che le donne sono escluse dal servizio dell'altare e pertanto non possono aver posto nel coro. Ma di quale coro qui si parla? Evidentemente di quello ecclesiastico (*veri nominis* o *fictione juris*).

E una prescrizione così fatta si ricollega a tutta la tradizione ecclesiastica in materia. Ma il principio, che il voto citato (e poi il *Motu Proprio*) ha ricavato dalla detta prescrizione del Concilio Coloniense, fu da alcuni inteso in senso assoluto, escludendo le donne non solo dal coro ecclesiastico (di leviti o di laici che propriamente e di diritto ne fanno le veci), ma anche dal coro che in mancanza del coro ecclesiastico solo impropriamente e di fatto ne fa le veci.

E questa interpretazione, come s'è visto e come vedremo, non quadra né con tutta la precedente tradizione ecclesiastica in materia, né con la fonte particolare di questo punto del *Motu Proprio*, né con lo stesso *Motu Proprio*, né con la giurisprudenza ecclesiastica posteriore al *Motu Proprio*, e promulgata sia sotto il Pontificato di S. Pio X, sia dopo.

6. E veniamo appunto alla giurisprudenza della S. Congregazione dei Riti.

Il citato passo del *Motu Proprio* (n. 12) stabilisce che, tranne le melodie proprie del celebrante e dei ministri all'altare, spetta al coro ecclesiastico « tutto il resto del canto liturgico ».

Al popolo restavano perciò le semplici risposte al Celebrante e ai SS. Ministri.

D'altra parte nello stesso *Motu Proprio* (n. 3 cpv. 3) si stabiliva: « 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 ».

Come si conciliano queste due disposizioni contenute nello stesso *Motu Proprio*?

Tale contrasto fu messo in evidenza già al tempo di S. Pio X

dall'Ecc.mo Mons. Raimondo Ibarra y Gonzales, Arcivescovo di Angelopoli nel Messico, che propose alla S. C. dei Riti il seguente dubbio:

« II. Per decretum n. 3964, De Truxillo, die 17 Septembris 1897, prohibitum fuit, ut « mulieres ac puellae intra vel extra ambitum Chori canant in Missis solemnibus »⁵. Attamen, cum in Motu Proprio SSmi D. P. Pii Pp. X, Inter pastoralis officii, de Musica Sacra, d.d. 22 Novembris 1903, n. 4121 praecipiat ut « cantus gregorianus in populi usum restituendus curetur, quo ad divinas laudes mysteriaque celebranda magis agentium partem, antiquorum more, fideles conferant », quaeritur: Licebitne permittere, ut puellae ac mulieres in scamnis sedentes, ipsis in Ecclesia assignatis, separatim a viris, partes Missae cantent; vel saltem extra functiones strictae liturgicae, Hymnos aut cantilenas vernaculas concinant? ».

Et Sacra Rituum Congregatio, ad relationem Secretarii, exquisitis votis utriusque Commissionis, tum Liturgicae tum de Musica

(5) Il dubbio, che dette occasione al Decreto « De Truxillo » — cui si riferisce l'Arcivescovo di Angelopoli a principio del suo quesito — fu proposto alla S. C. dei Riti dall'Ordinario diocesano di Trujillo (Perù) nei seguenti termini: « An servari possit mos in aliquam ecclesiam, etiam Cathedrali, invecus ut mulieres ac puellae intra vel extra ambitum Chori canant in Missis solemnibus, praesertim in festis per annum solemnioribus ».

E la S. C. dei Riti in data 17 settembre 1897 « ad relationem Secretarii, audito etiam voto Commissionis Liturgicae, rescribendum censuit: Invecus consuetudinem, utpote Apostolicis et Ecclesiasticis praescriptionibus absonam, tamquam abusum esse prudenter et quamprimum eliminandam, cooperante Capitulo cum Clero ipsius Ecclesiae curae et auctoritati Rmi sui Ordinarii ».

Dall'informazione, che accompagnava il dubbio e che si conserva presso la S. C. dei Riti, si rileva che il « mos invecus » consisteva specialmente nel far cantare donne e fanciulle nel presbiterio tra il Clero, come vero Coro ecclesiastico. Giustamente perciò la S. C. dei Riti bollava tale consuetudine, « utpote Apostolicis et Ecclesiasticis praescriptionibus absonam, tamquam abusum »: come avanti si è accennato. Ma il dubbio parlava anche di « mos invecus ut mulieres et puellae... extra ambitum Chori canant in Missis solemnibus ». E questo non si poteva certo classificare come una consuetudine « Apostolicis et Ecclesiasticis praescriptionibus absonam » (come parimenti s'è detto avanti) e quindi come un abuso da eliminarsi. Venne perciò opportuno il dubbio dell'Ordinario diocesano di Angelopoli e la riportata risposta della S. C. dei Riti.

et Cantu sacro, omnibusque sedulo perpensis, ita rescribendum censuit:

Ad II. *Affirmative ad utrumque et ad mentem. Mens est: Ubi viri et pueri suam partem convenienter, tumquam Chorus seu Schola Cantorum, conferre possunt, mulieres et puellae canentes a reliquo populo non distinguantur, salva separatione virorum a mulieribus, ubi laudabilis huiusmodi servatur consuetudo; et, ubi praesertim officitura choralis habetur, cantus exclusivus mulierum non admittatur, nisi ex gravi causa ab Ordinario agnoscenda; et cauto semper ut quaevis inordinatio vitetur.*

Atque ita rescripsit, die 17 Januarii 1908 ».

E tale risposta con l'unita mente fu approvata in Udienza da S. Pio X.

Con tale risposta si stabiliva in linea di principio che le donne e le ragazze, sedendo al posto loro assegnato in chiesa (fuori quindi del presbiterio), potessero cantare sia le parti invariabili della Messa ⁶, sia le parti del canto sacro popolare nelle SS. Funzioni extra-liturgiche.

E con ciò si ristabiliva l'antico equilibrio circa il canto liturgico tra il Celebrante e SS. Ministri (cui spettavano le intonazioni loro proprie), il Coro Ecclesiastico o *Schola Cantorum* (cui spettava il *Proprium Missae*) e il popolo e quindi le donne e le fanciulle — (cui alternativamente con la *Schola* era affidato l'*Ordinarium Missae*). Così veniva conciliata l'esortazione del *Motu Proprio* affinché il popolo (e quindi le donne e le fanciulle) partecipassero attivamente alla celebrazione dei SS. Misteri, per mezzo del canto, e la proibizione alle donne e fanciulle di cantare come Coro Ecclesiastico. Donde si ricava il principio che le donne e le fanciulle, come popolo e stando quindi non nel presbiterio riservato al clero, ma nel luogo al popolo destinato nella chiesa, possano ben cantare in chiesa non solo i canti sacri popolari, ma anche quelli liturgici non riservati alla *Schola*.

Come? Per sé in gregoriano, giacché è questo che il *Motu*

(6) Il testo primitivo di questo decreto diceva infatti: « partes invariables Missae » (cfr. A. A. S. 1908, p. 115). Ma nella Collezione Autentica dei Decreti della S. C. dei Riti (promulgata nel 1912) la detta limitazione fu tolta, tenendo presente una successiva risposta in materia della stessa S. C., di cui diremo appresso.

Proprio (cui il dubbio si riferisce) vuole sia restituito nell'uso del popolo. Ma la risposta della S. C. dei Riti non precisa e non distingue, e pertanto non si può escludere il canto figurato a una o più voci.

Chi guida questo canto liturgico del popolo? Per sé l'organo; ma poiché non lo si esclude nella citata risposta, si può permettere che — *servatis servandis* — vi sia una persona che diriga il coro del popolo, tanto se si esegue canto gregoriano (come s'usa comunemente e nessuno contesta), quanto, e a maggior ragione, se si esegue canto figurato a una o più voci; nel qual caso conviene che, chi dirige, usi discrezione per non disturbare il raccoglimento dei fedeli e dello stesso coro.

La risposta della S. C. dei Riti non contempla però, se non implicitamente, una seconda ipotesi, e cioè dove non vi fossero uomini e fanciulli, i quali potessero — come Coro e *Schola Cantorum* — cantare la loro parte, le donne e le fanciulle potevano radunarsi in un gruppo distinto dal resto del popolo per cantare le parti della Messa? Vedremo in seguito (v. n. 12) la risposta della S. C. dei Riti a questa ipotesi.

7. Ma vi era una terza ipotesi: quella di un gruppo corale misto formato cioè di uomini e di donne o fanciulle. In tale ipotesi questo gruppo poteva essere qualificato come coro ecclesiastico ossia liturgico, oppure doveva essere considerato come parte del popolo, la quale, in mancanza del Coro ecclesiastico o liturgico, lo supplisce di fatto?

Fu questo l'interrogativo posto alla S. C. dei Riti con il seguente dubbio in Neo-Eboracen:

«*Per omnes fere regiones Statuum foederatorum Americae Septentrionalis, nomine Chori designatur solummodo quidam coetus paucorum cantorum, tum foeminarum quum virorum, qui seliguntur ad officium textus liturgicos intra Missas sollemnes cantandi. Hic Chorus, seu coetus virorum ac mulierum seu puellarum, in loco eius soli usui destinato, extra cancellos, immo plerumque longissime ab Altari positus est, nec alius habetur Chorus, qui textus liturgicos cantet vel recitet. Hinc quaeritur, utrum, ratione habita Decreti de cantu mulierum in Ecclesiis n. 4210 Angelopolitana 17 Januarii 1908 ad II, quo declaratum fuit, ut viri et pueri, quantum fieri potest, suam partem divinis laudibus concelebrandis conferant, haud exclusis tamen, maxime ipsorum defectu, mulieribus et*

puellis; talem Chorum seu coetum virorum ac mulierum supra-descriptum, in loco ab Altari remotissimo positum, et Chori liturgici fungentem officio, posthac adhibere liceat?

Et Sacra Rituum Congregatio, ad relationem Secretarii, exquisitis utriusque Commissionis, tam Liturgiae quam de musica et cantu sacro, suffragiis, omnibus maturo examine perpensis, propositae quaestioni ita respondendum censuit: «Prouti exponitur, negative et ad mentem: «Mens est, ut viri a mulieribus et puellis omnino sint separati, vitato quolibet inconvenienti, et onerata super his Ordinariorum conscientia». Die 18 Decembris 1908. (Decr. n. 4231).

Anche questa risposta, come l'Angelopolitana su riportata, fu approvata in Udienza da S. Pio X.

8. La negativa ha due limiti: *Prout exponitur* e *ad mentem*.

Con il primo si vuol significare che la S. C. dei Riti non condanna la cosa assolutamente, ma nella formulazione con la quale viene presentata.

In concreto la S. C. dei Riti non approva tra l'altro che un coro misto venga considerato come coro liturgico (che abbia cioè un vero officio liturgico), qual'è solo il coro ecclesiastico (*veri nominis vel saltem fictione juris*).

Ma la S. C. dei Riti non condanna che, in mancanza del coro ecclesiastico, un coro misto possa cantare i testi liturgici nella Messa solenne. Difatti nella mente (altro limite o temperamento della risposta negativa) pone le condizioni, in base alle quali il coro misto può essere usato in chiesa: e sono condizioni di natura non liturgica, ma morale e disciplinare. Una condizione di natura liturgica (e cioè che il coro misto non stia in presbiterio) è già presupposta nelle premesse del dubbio.

La condizione di natura diciplinare è il permesso dell'Ordinario, che deve assumere la responsabilità dell'osservanza delle cautele morali.

Si esclude con questa risposta che il *coetus virorum ac mulierum* (il quale, in mancanza della *Schola*, la supplisce di fatto) possa prender posto in cantoria?

Il dubbio non precisa se questo *coetus*, che sta *extra cancellos*, si trovi precisamente nella cantoria.

Un altro inciso contenuto nello stesso dubbio («in loco eius soli usui destinato ab Altari remotissimo») potrebbe indurre a pen-

sare che questo luogo sia proprio la cantoria posta sulla porta d'ingresso della chiesa (come in molte parti ancor si usa).

Comunque la S. C. dei Riti non esclude esplicitamente nella mente della risposta che questo coro possa stare in cantoria. Se ne ha una conferma, riflettendo al fatto che le Religiose (che analogamente a questo *coetus* non hanno « un vero officio liturgico »), quando cantano nelle loro chiese ciò che spetterebbe alla *Schola*, pure possono stare in cantoria, affinché non siano viste dal popolo.

E perché si dovrebbe mettere in vista un coro misto?

Quello che è certo è che tale *coetus* non può prender posto nel presbiterio insieme con i SS. Ministri.

Spetta tuttavia all'Ordinario e a lui soltanto — onerata conscientia — decidere se, collocandosi tale *coetus* nella cantoria (sempre però — si ripete — che questa non si trovi in presbiterio), si possano così osservare le clausole apposte nella detta risposta della S. C. dei Riti, e cioè che « viri a mulieribus sint omnino separati » e si eviti ogni e qualsiasi inconveniente.

In quale veste dunque questo coro misto, non essendo liturgico ossia ecclesiastico, canta in chiesa i testi liturgici propri del coro ecclesiastico?

Come popolo, che può, anzi deve partecipare attivamente alla celebrazione dei Divini Misteri e che perciò, attesa la mancanza del coro ecclesiastico, lo supplisce di fatto e solo impropriamente ne fa le veci.

9. A chi considera la cosa solo superficialmente, può sembrare che ammettere un coro misto come popolo ed escluderlo come *Schola*, sia un gioco di parole.

Ma così non è, giacché vi è tra l'una e l'altra situazione una differenza, che è sostanziale, anche se non sempre appariscente.

Infatti il coro, che canta come popolo, non ha, né di diritto e né di fatto le prerogative, che il coro, che canta come *Schola*, se non di fatto, ha però di diritto. Così, per esempio, il coro-*Schola*, oggi in genere, non fa parte del Clero officiante nel presbiterio, nei cortei liturgici, nelle Processioni; ma ha sempre il diritto a tornarvi e qualche volta vi torna di fatto; il coro-popolo no, mai; e anche se gli si permette di salire in cantoria, non per questo la sua separazione dal Clero officiante viene a cessare, perché non potrà mai unirvisi nel presbiterio, nei cortei liturgici in chiesa e nelle processioni.

Il coro-*Schola*, oggi in genere, non indossa la veste liturgica, ma ha il diritto di indossarla (e il *Motu Proprio* consiglia che lo faccia): il coro-popolo no, mai.

In una parola resta fermo il principio in base al quale la Chiesa non attribuisce alla donna «un vero ufficio liturgico».

10. Nemmeno per le Religiose la S. Sede ha derogato a tale principio.

In proposito il c. 1264 par. 2 stabilisce: «*Religiosae mulieres, si eisdem liceat, ad normam suarum constitutionum vel legum liturgicarum ac de venia Ordinarii loci, in propria ecclesia aut oratorio pubblico canere, tali e loco canant, ubi a populo conspici nequeant*».

Con questa disposizione la Chiesa non ha certo inteso conferire alle Religiose la facoltà di far propriamente le veci del coro dei leviti, e quindi di poter indossare la veste corale, di potersi unire col Clero officiante nel presbiterio e nelle Processioni.

Perciò la Chiesa non conferisce alle Religiose «un vero ufficio liturgico» (come lo conferisce invece ai cantori di chiesa che propriamente fanno le veci del coro dei leviti), ma, con molte cautele, consente che cantino come popolo qualificato (ossia di Religiose) nelle loro chiese o oratori, supplendo di fatto la *Schola cantorum* che manca: assumendo cioè la stessa posizione giuridica del comune popolo, che, in mancanza della *Schola cantorum* solo impropriamente ne fa le veci supplendola di fatto, senza tuttavia che di diritto gli venga attribuito un «vero ufficio liturgico».

11. Un'altra risposta della S. C. dei Riti riguarda i cori femminili.

Il Vescovo di Acerra sottopose in proposito i seguenti dubbi:

«1. *E' permesso alle donne, formanti la schola cantorum, suonare e cantare in chiesa, anche nelle funzioni strettamente liturgiche?*

2. *Restando le cantanti in mezzo al popolo, per l'accompagnamento si può collocare 'harmonium in mezzo alle cantanti?*

3. *Si può permettere alla donna, che accompagna, di stare in luogo separato, ben custodita e garantita, sempre s'intende nell'ambito della chiesa?*».

E la S. C. dei Riti «*exquisito specialis Commissionis voto, propositis quaestionibus ita rescribere censuit*:

Ad 1 Serventur decreta S. Rituum Congregationis n. 4210 in

una Angelopolitana 17 januarii 1908 ad 2, et n. 4231 in altera Neo-Ebracen. 18 decembris 1908 necnon Can. 1264 par. 2 Codicis juris canonici.

Ad 2^m et 3^m. Affirmative.

Atque ita rescripsit et declaravit.

Die 22 junii 1928 (Cfr. Collectio Decretorum ad S. Liturgiam spectantium ab a. 1927 ad a. 1946. Ed. II. Romae 1946. Pag. 14).

E' una ulteriore conferma del principio, in base al quale le donne, come popolo, non come *Schola*, possono cantare in chiesa, supplendo di fatto anche la *Schola*.

Qui vi è in più l'applicazione del medesimo principio all'organista che può essere anche una donna con un coro femminile, e può stare sia in mezzo a questo coro, sia in lungo separato, ben custodita e garantita, sempre s'intende nell'ambito della chiesa, e dunque mai in presbiterio.

Può salire in cantoria, se ivi trovasi lo strumento accompagnante (organo o harmonium)?

Se la cantoria non si trova in presbiterio, non si vede perché, in base a questa risposta, si debba negarlo; sempre che la donna, che accompagna, sia ivi ben custodita e garantita.

Inoltre nella detta risposta vi è anche implicitamente una direttiva disciplinare, e cioè che il coro femminile sia guidato (e quindi istruito) da una donna (anche suora), non da un uomo, tanto meno da un sacerdote, meno che mai da un seminarista. E su questo punto non si sarà mai abbastanza prudenti e severi.

12. Sono questi i casi-limite, oltre i quali la S. C. dei Riti per il canto delle donne nella liturgia non è mai andata; né penso che mai andrà, non solo per non derogare alla tradizionale disciplina della Chiesa, che ha sempre escluso le donne da « un vero officio liturgico »; ma anche perché, in base alle citate risposte, è sempre possibile utilizzare largamente l'elemento femminile per assicurare, in mancanza della *Schola*, il necessario servizio musicale sacro nelle chiese.

13. Sempre sotto il punto strettamente giuridico bisogna aggiungere che quanto sopra è stato detto, riguarda particolarmente la natura e i limiti del canto delle donne nella Liturgia solenne e cantata.

Nella Liturgia così detta privata (ossia non solenne o non cantata, ma semplicemente accompagnata da canti) e nelle funzioni

extra-liturgiche la *Schola* non ha un compito liturgicamente qualificato. Protagonista del canto è il popolo, e quindi anche le donne e le fanciulle come popolo o come parte del popolo, per le quali converrà tener presenti le norme disciplinari sopra descritte relative a questi casi.

Nella musica religiosa, poi, che non è destinata al culto, anche se viene eseguita con i dovuti permessi in chiesa (fuori naturalmente delle SS. Funzioni), le donne e le fanciulle possono far parte del coro, osservando quelle cautele di natura morale che l'Autorità Ecclesiastica competente, nel concedere il necessario permesso, crederà opportuno fissare.

14. Se con un solo colpo d'occhio abbracciamo ora le origini e lo sviluppo della legislazione e della giurisprudenza ecclesiastica in materia, constatiamo che un'evoluzione c'è stata e notevole, prima, durante lo stesso Pontificato di S. Pio X, e dopo.

Dall'ufficio liturgico, riservato ai soli leviti, si passa all'attribuzione analogica dello stesso ufficio ai laici. Dall'assoluta proibizione alle donne di cantare « intra vel extra ambitum Chori » si passa alla esortazione che le donne, come parte del popolo, cantino l'*Ordinarium Missae*.

Dalla riserva alla *Schola* del *Proprium Missae* si passa alla concessione di far cantare *Proprium e Ordinarium Missae* (ossia tutto) a un coro misto o femminile, che, con le debite cautele, in mancanza della *Schola*, la supplisce di fatto, come parte del popolo.

E tuttavia, malgrado questa evoluzione, i principi-base (i cantori di chiesa hanno un vero ufficio liturgico — le donne sono incapaci di tale ufficio) sono rimasti intatti.

Divina sapienza della Chiesa, che, di fronte a nuove situazioni né le ignora e tanto meno le rinnega, ma sa inquadrarle nei principi fondamentali della sua tradizione, che così non si cristallizza e non si isterilisce, ma si accresce di nuovi ordinati sviluppi, raccogliendo nel suo tesoro « nova et vetera ».

Ebbene l'Enc. *Musicae sacrae disciplina* (n. 37) altro non ha fatto, *in subiecta materia*, che dare un valore giuridico universale a una giurisprudenza solo particolare o aequivalenter generale, che ha illustrato e integrato le norme del *Motu Proprio* di S. Pio X circa i cantori in chiesa.

GERARCHIA DI VALORI
TRA I CORI ECCLESIASTICI E I CORI POPOLARI

15. Vi è senza dubbio una gerarchia di valori liturgici, artistici e numerici tra le varie specie di cori.

E' evidente che, sotto il punto di vista liturgico, i cori ecclesiastici hanno una preminenza e una precedenza sui cori popolari, in quanto ai primi e non ai secondi è affidato un vero ufficio liturgico.

Ma, anche tra i cori ecclesiastici, una *Schola cantorum*, che sia formata da chierici, ha una preminenza e una precedenza — sempre sotto il punto di vista liturgico — su una Cappella musicale formata da laici, e su un gruppo a sè stante di *Pueri Cantores*, che chierici non sono.

Sotto il punto di vista artistico — parlo di arte sacra anzi liturgica, non di arte in genere — in linea di principio sussiste la preminenza e la precedenza dei cori ecclesiastici su quelli popolari, giacché lo spirito, la consapevolezza, la penetrazione, che un coro ecclesiastico può dare di un testo sacro in musica, non possono essere raggiunti da un coro popolare, sia per la particolare grazia di stato, sia per una superiore vita interiore che si presume abbia un ecclesiastico — o quanto meno colui, cui la Chiesa affida un vero ufficio liturgico.

Tuttavia, in via di fatto, le posizioni si possono capovolgere, in quanto un coro ecclesiastico, spiritualmente e soprannaturalmente più dotato, può essere tecnicamente e come qualità di voci meno allenato.

A parità però di tecnica e di voci, è innegabile che un coro ecclesiastico risponda meglio di un coro popolare alle esigenze della S. Liturgia.

Ed è perciò che l'Enc. *Musicae sacrae disciplina* assegna alla *Schola Cantorum* della Cattedrale — il centro liturgico della Diocesi — la funzione di esempio e di stimolo agli altri a coltivare e ad eseguire con diligenza il canto sacro.

Erra pertanto chi, sotto il pretesto di favorire la partecipazione attiva del popolo alla S. Liturgia per mezzo del canto sacro, mette da parte la *Schola cantorum*. La quale invece è e deve essere, sotto il profilo liturgico ed estetico, il modello del vero canto sacro allo stesso popolo, incitandolo a dare a Dio il meglio di se stesso

anche nel canto per mezzo di uno studio assiduo e accurato che assicurino un'esecuzione non indegna del modello offerto dalla *Schola*.

Sotto il punto di vista quantitativo, è chiaro che l'ottimo (il coro ecclesiastico) è più raro, mentre il buono (coro popolare) è fortunatamente in continuo aumento, permettendo lo svolgimento della Liturgia Solenne (ossia della vera Liturgia) anche in quelle chiese che non possono disporre di una *Schola cantorum*.

16. Ma tra l'ottimo e il buono i *Pueri Cantores* costituiscono il meglio; e val la pena dedicare ad essi un cenno particolare con speciale riferimento all'Enc. *Musicae sacrae disciplina*.

In realtà i *Pueri Cantores* sono menzionati esplicitamente nell'Enciclica una sola volta, e quasi *en passant*. Ma implicitamente essi vi ricorrono quasi ad ogni piè sospinto, sempre che chi legga l'Enciclica non si fermi al *cortex verborum*, ma penetri sino in fondo la realtà che quelle parole vogliono significare.

Così, per esempio, quando l'Enciclica mette al posto d'onore le *Scholae cantorum*, si riferisce senza meno anche ai *Pueri Cantores*, che, per antichissima tradizione conservata sino ad oggi nelle chiese più venerande, formano il settore delle voci bianche delle *Scholae* stesse. (Ci sono, è vero, anche *Scholae Cantorum* di sole voci virili, che però rappresentano una riduzione della *Schola Cantorum* classica e devono ricorrere all'arrangiamento per sole voci virili del repertorio classico che originariamente è stato composto quasi esclusivamente a voci miste: e si sa che le riduzioni e gli arrangiamenti non costituiscono l'ideale né in arte né nel culto!).

Parimenti, quando l'Enciclica parla — e con quale ampiezza e con quanto calore — del canto gregoriano, si riferisce anche ai *Pueri Cantores*, che per la loro stessa funzione hanno quel canto nel loro repertorio su vasta scala. (Si pensi ai gruppi formati solo di Fanciulli Cantori, che non possono perciò eseguire la polifonia o la musica moderna). Vi è poi come un'affinità elettiva tra canto gregoriano e *Pueri Cantores*, che lo rendono in una maniera suggestiva. (Ricordo la bellissima esecuzione in puro gregoriano della *Salve Regina* — mi pare — da parte di un gruppo di Piccoli Cantori di Parigi nel Concerto delle Nazioni all'*Auditorium* Pio nel 1954: fu la gemma più splendida di tutta quella pur magnifica serata! E chi non è rimasto incantato nell'ascoltare le esecuzioni

gregoriane dei Piccoli Cantori di Montserrat, di Comillas, di Colonia e di chissà quante altre chiese?).

Ma anche quando l'Enciclica parla — con un'ampiezza e con un'insistenza veramente straordinarie — del canto sacro popolare, non si riferisce anche ai *Pueri Cantores*, che costituiscono il gruppo-guida ideale del canto del popolo?

Dove poi i *Pueri Cantores*, pur senza essere espressamente nominati, sono presenti — vorrei dire quasi in maniera prevalente —, è nell'accenno al Folklore religioso, che, come tutti sappiamo, è una prerogativa tutta particolare del nostro movimento.

Ancora (e non sembri troppo remoto il richiamo) quando l'Enciclica — ed è la prima volta che un documento pontificio così solenne ne parla — tratta con tanta premura del canto sacro nelle Missioni, i *Pueri Cantores* sono lì in tutta la loro esotica bellezza, giacché, si sa, sono essi i primi cantori dei nostri Missionari e i primi artisti dei nostri cori polifonici in terra di Missione. (Chi non ricorda il bel documentario sonoro presentato da P. Prieto S.J., all'ultima assemblea del 1955 a Parigi sui cori da lui formati e diretti in Giappone?).

Ho colto alcuni riferimenti, non tutti (dove si parla per esempio di polifonia e di musica moderna, lì i *Pueri Cantores* sono di casa, evidentemente). Ma bastano questi pochi accenni a correggere quella prima impressione, che qualcuno a una lettura superficiale avrebbe potuto avere, di poca importanza data dall'Enciclica ai *Pueri Cantores*.

17. E v'è dell'altro, e di molto più importante della quantità o ampiezza con cui l'Enciclica parla o accenna ai *Pueri Cantores*: voglio dire della qualità e della nobiltà che compete alla loro funzione ai sensi dell'Enciclica; giacché essi, sia come gruppo a se stante o con alcune voci virili, sia e ancor più come sezione di voci bianche della *Schola*, hanno un vero officio liturgico, e come tali meritano formalmente la qualifica di ministri di Cristo Signore e di collaboratori dell'apostolato che l'Enciclica attribuisce in varia misura ai compositori ed esecutori della musica sacra.

Chi pertanto, dal richiamo che l'Enciclica ha fatto al Decreto della S. C. dei Riti (già d'altronde approvato da S. Pio X) sulla concessione di usare, con le dovute cautele e in ben definite circostanze, i cori misti, ha paventato per la sorte e l'avvenire

dei *Pueri Cantores*, si rassicuri. I cori misti, che subentrano là dove mancano e le *Scholae Cantorum* e i *Pueri Cantores*, sono solamente un surrogato e delle une e degli altri, cui soltanto compete un vero officio liturgico e quindi il posto d'onore nella musica sacra.

E poiché *noblesse oblige*, è necessario che i *Pueri Cantores*, come rappresentano l'aristocrazia sul piano liturgico, raggiungano e mantengano anche sul piano artistico un livello adeguato. Solo dove i *Pueri Cantores* dovessero presentare uno squilibrio a danno dell'arte, lì i cori misti, che riuscissero a rispettare le ragioni dell'arte sacra, potrebbero prevalere sui *Pueri Cantores*. I quali però in partenza, sia per la purezza l'incisività la freschezza del loro timbro, sia per l'incanto che la loro nativa innocenza conferisce alla loro esecuzione, partono nettamente favoriti sulle voci femminili. Queste possono avere il vantaggio tecnico di una preparazione di lunga mano e quindi di una maggiore facilità di lettura e di esecuzione. Ma anche i Piccoli Cantori, quando sono istruiti e diretti da capaci Direttori, non temono confronti: le loro facoltà ricettive sono così vivaci e pronte che permettono loro di assimilare rapidamente e sicuramente partiture anche molto ardue. Molti cori dei nostri Piccoli Cantori ce ne danno continuamente ampia conferma.

E non dico di altri aspetti di questo confronto (che non deve tramutarsi in uno scontro o in un duello, ma in una gara leale per lo splendore del culto); aspetti che fanno pendere nettamente la bilancia a favore dei nostri *Pueri Cantores*: *intelligenti pauci!*

Riassumendo, dunque, i *Pueri Cantores*, come parte della *Schola Cantorum*, ne partecipano la dignità e la nobiltà, e sono pertanto in testa nella scala dei valori liturgici ed estetici della musica sacra.

Come gruppi a sè stanti (con alcune voci virili o senza) i *Pueri Cantores*, pur conservando integralmente le prerogative liturgiche delle *Scholae Cantorum*, qualitativamente vengono subito dopo di esse, ma quantitativamente le superano e sono senz'altro al primo posto, attesi da una parte lo scarso numero delle *Scholae Cantorum* e dall'altro la crescita vigorosa e continua dei nostri gruppi in tutto il mondo.

Solo dove e sino a quando non esistano e le *Scholae Canto-*

rum e un numero sufficiente di *Pueri Cantores*, possono subentrare i Cori misti, nè terzi nè postremi nella scala dei valori liturgici dei cantori di chiesa, ma come un surrogato di essi, su un piano specificatamente diverso, ossia come popolo o parte di esso che supplisce il coro ecclesiastico.

18. « Cantare necesse est » perchè « cantare amantis est » e l'amore, ossia la Caritas, è l'essenza prima e ultima della vita cristiana.

L'Enc. *Musicae sacrae disciplina*, riassumendo in una chiara sintesi i principi e le relative applicazioni in materia sperimentate e approvate nella Chiesa, ha dato la possibilità di attuare il grande comandamento del canto, come espressione della Caritas, a tutte le genti e in tutte le chiese, qualunque sia la situazione ambientale di esse. E chi ha seguito il duro e lungo travaglio di questo itinerario apprezzerà ora maggiormente i vasti e luminosi orizzonti che l'Enc. *Musicae sacrae disciplina* ha dischiuso ai musicisti e ai pastori di anime.

PREPARAZIONE NEI SEMINARI DEI FUTURI APOSTOLI DELL'AZIONE CECILIANA

Mons. MARIO ESTIVI

Rettore del Seminario Arcivescovile
di Pisa

Il Santo Padre Pio XII nella Lettera Enciclica « *Musicae sacrae disciplina* » al n. 1 scrive: « L'ordinamento della Musica Sacra Ci è sempre stato sommamente a cuore;... nutriamo speranza che le norme saggiamente fissate da Pio X nel documento da Lui a buon diritto chiamato « Codice giuridico della Musica Sacra » riceveranno nuova luce e saranno corroborate da nuovi argomenti; di guisa che la preclara arte della Musica Sacra giovi sempre più allo splendore del culto divino e a promuovere più efficacemente una più intensa vita spirituale dei fedeli ».

DESIDERI DEL SANTO PADRE

1) MAESTRI

(n. 39) « Che se tra gli alunni dei Seminari o dei Collegi Religiosi ve ne sia qualcuno fornito di particolare talento e inclinazione verso quest'arte, i Rettori dei Seminari e dei Collegi Religiosi non trascurino d'informarvi di questo, perché possiate offrirgli occasione di coltivare meglio tali doti e lo possiate inviare nel Pontificio Istituto di Musica Sacra in questa città o in qualche altro Ateneo del genere ».

2) CANTO GREGORIANO

(n. 20) « Il Canto Gregoriano, che da tanti secoli si usa dalla Chiesa per la intima aderenza delle melodie con le pa-

role del sacro testo, non solo vi si addice pienamente, ma sembra quasi interpretarne la forza e l'efficacia instillando dolcezza all'animo di chi ascolta; e ciò con mezzi musicali semplici e facili, ma pervasi da così sublime e santa arte, da suscitare in tutti i sentimenti di sincera ammirazione e da divenire per gli stessi intenditori e Maestri di Musica Sacra fonte inesauribile di nuove melodie. Conservare con cura questo prezioso tesoro del Canto Gregoriano e farne ampiamente partecipe il popolo spetta a coloro tutti, ai quali Gesù Cristo affidò di custodire e di dispensare le ricchezze della Chiesa. Perciò, quello che i Nostri Predecessori S. Pio X, a buon diritto chiamato restauratore del Canto Gregoriano, e Pio XI hanno sapientemente ordinato ed inculcato, ancor Noi vogliamo e prescriviamo che si faccia, portando l'attenzione a quelle caratteristiche che sono proprie del genuino Canto Gregoriano; che cioè nella celebrazione dei riti liturgici si faccia largo uso di tale canto, e si provveda con ogni cura affinché sia eseguito con esattezza, dignità e pietà ».

3) *MUSICA SACRA*

(n. 5) « La Chiesa ebbe sempre in grande onore anche il canto polifonico e di buon grado lo ammise a maggior decoro dei Sacri Riti nelle stesse Basiliche Romane e nelle cerimonie pontificie ».

(n. 14) « ... esso per mezzo delle sue bellissime armonie e della sua magnificenza apporta decoro ed ornamento alle voci sia del sacerdote offerente sia del popolo cristiano che loda il Sommo Iddio ».

(n. 27) « In tal modo avviene che nelle Basiliche, nelle Cattedrali, nelle Chiese dei Religiosi si possono eseguire sia i capolavori degli antichi maestri, sia composizioni polifoniche di autori recenti con decoro del sacro rito; sappiamo anzi che nelle chiese minori non di rado si eseguono canti polifonici più semplici ma composti con dignità e vero senso d'arte ».

4) *CANTO POPOLARE*

(n. 16) « Si deve tenere in grande stima anche quella musica che, pur non essendo destinata principalmente al servizio

della sacra liturgia, tuttavia, per il suo contenuto e per le sue finalità, reca molti vantaggi alla religione, e perciò a buon diritto viene chiamata musica « religiosa »,... (che) è in grado di esercitare negli animi dei fedeli un grande e salutare influsso, sia che venga usata nelle chiese durante le funzioni e le sacre cerimonie non liturgiche, sia fuori di chiesa nelle varie solennità e celebrazioni. ... Anche i fanciulli e le fanciulle, imparando nella tenera età questi canti sacri, sono molto aiutati a conoscere, a gustare e a ricordare le verità della nostra fede e così l'apostolato catechistico ne trae non lieve vantaggio. Questi canti religiosi, poi, agli adolescenti e agli adulti, mentre ricreano l'animo, offrono un puro e casto diletto, danno un certo tono di maestà religiosa ai convegni e alle adunanze solenni, e anzi nelle stesse famiglie cristiane apportano santa letizia, dolce conforto e spirituale profitto ».

(n. 32) « ...Tali canti religiosi possono egregiamente giovare... tanto nelle processioni e nei pellegrinaggi ai Santuari, quanto pure nei congressi religiosi nazionali ed internazionali. Saranno utili in special modo quando si tratta di istruire nella verità cattolica i fanciulli e le fanciulle, così pure nelle associazioni giovanili e nelle adunanze dei pii sodalizi ».

(n. 33) « Non possiamo perciò fare a meno di esortare vivamente Voi, Venerabili Fratelli, a voler con ogni cura ed ogni mezzo favorire e promuovere questo canto popolare religioso nelle Vostre diocesi. Coloro cui è affidata la formazione religiosa dei fanciulli e delle fanciulle, non trascurino di avvalersi nel debito modo di questi validi aiuti e gli Assistenti della Gioventù Cattolica ne usino rettamente nel grave compito loro affidato ».

5) STRUMENTO

(n. 28) « Fra gli strumenti a cui è aperto l'adito al tempio viene a buon diritto in primo luogo l'organo, perché è particolarmente adatto ai canti sacri e sacri riti e dà alle cerimonie della Chiesa notevole splendore e singolare magnificenza, commuove l'animo dei fedeli con la gravità e la dolcezza del suono, riempie la mente di gaudio quasi celeste ed eleva fortemente a Dio ed alle cose celesti ».

DISPOSIZIONI VIGENTI

Gli antichi Concilii, e più degli altri il Tridentino, fino da tempi remoti imposero lo studio del canto ecclesiastico in modo speciale ai candidati al Sacerdozio, emanando prescrizioni che, in maniera più chiara ed urgente, furono inserite nel memorando Motu Proprio del S. Pio X, nel Codice di Diritto Canonico (Can. 1264, paragrafo 1) e nelle Costituzioni generali e particolari di ogni singolo Ordine e Congregazione Religiosa.

Nel Motu Proprio sta scritto: « Nei Seminari dei Chierici e negli Istituti Ecclesiastici, giusta le prescrizioni tridentine, si coltivi da tutti con diligenza ed amore la Musica Sacra ed il non mai abbastanza lodato Canto Gregoriano tradizionale, ed i Superiori siano in questa parte larghi di incoraggiamento e di encomio coi loro giovani sudditi... ».

E chiede che nelle lezioni di Liturgia, di Morale, di Jus Canonico, non si tralasci di « toccare quei punti che più particolarmente riguardano i principii e le leggi della Musica Sacra affinché i Chierici non escano dal Seminario digiuni di tutte queste nozioni pur necessarie alla piena cultura ecclesiastica ».

Pio XI nella « *Divini Cultus Sanctitatem* » (paragrafo 1) dice: « Tutti quelli che si avviano al Ministero sacerdotale, non solo nei Seminari ma anche nelle Case Religiose, siano istruiti nel Canto Gregoriano e nella Musica Sacra fino dalla età più giovanile; poiché essi in tale età più facilmente potranno apprendere tutto ciò che riguarda il canto ed il suono; come pure riuscirà loro più agevole togliere o modificare difetti naturali, se per caso ne avessero, ai quali sarebbe impossibile rimediare poi in età più adulta. Iniziandosi così questo insegnamento del canto e della musica fin dalle classi elementari, e proseguendolo nel ginnasio e nel liceo, i futuri sacerdoti, già divenuti, senza neppure avvedersene, provetti cantori, potranno ricevere senza fatica e difficoltà, quella cultura superiore che si può dire l'estetica della monodia gregoriana e dell'arte musicale, della polifonia e dell'organo, che si è resa oggidì tanto conveniente alla cultura del Clero ».

Ed ancora (paragrafo 2): « Nei Seminari, pertanto, e negli altri Istituti di ecclesiastica educazione, vi sia una breve ma frequente e pressoché quotidiana lezione o esercitazione di canto gregoriano e di Musica Sacra; la quale, se sarà impartita con spirito vera-

mente liturgico, riuscirà piuttosto di sollievo che di peso per gli animi degli alunni, dopo le faticose ore di altri insegnamenti e studi severi ».

Ed il Santo Padre Pio XII, nell'Enciclica « *Mediator Dei* » dopo aver confermato l'eccellenza del Canto Gregoriano aggiunge: « Al qual proposito i nostri Predecessori di immortale memoria Pio X e Pio XI stabilirono — e Noi confermiamo volentieri con la Nostra Autorità le disposizioni da essi date — che nei Seminari e negli Istituti Religiosi sia coltivata con studio e diligenza la Musica Sacra ed il Canto Gregoriano... ».

E nella recente Enciclica, Pio XII, al n. 38: « Con grande sollecitudine è da provvedere che quanti nei Seminari e negli Istituti Missionari e Religiosi si preparano ai Sacri Ordini, siano convenientemente istruiti secondo le direttive della Chiesa nella Musica Sacra e nella conoscenza teorica e pratica del Canto Gregoriano da maestri sperimentati in tali discipline, i quali abbiano in grande considerazione le tradizioni e gli usi del passato e siano del tutto ossequienti alle prescrizioni e alle norme della Santa Sede ».

S. Ecc. Mons. Alcini, nell'assumere la Presidenza Generale della A.I.S.C., si rivolgeva a tutti i Rev.mi Rettori dei Seminari d'Italia pregandoli di « voler attendere fedelmente a ciò che la S. Congregazione dei Seminari ha sapientemente disposto circa l'insegnamento del Canto Sacro, in esecuzione a quanto i Romani Pontefici — dal Santo Pio X a Pio XII, felicemente regnante, — hanno ripetutamente inculcato ». E dicendo ciò egli intendeva riferirsi alla Lettera circolare che la S. Congregazione dei Seminari e delle Università degli Studi aveva inviato a tutti gli Ordinari delle diocesi di tutto il mondo il 15 agosto 1949 sulla posizione della Musica Sacra nel quadro degli studi ecclesiastici; lettera che giustamente può definirsi il « Codice giuridico dell'insegnamento della Musica Sacra nei Seminari ».

Dal complesso delle sapienti e gravi disposizioni dei Sommi Pontefici e di quelle della Sacra Congregazione dei Seminari, specialmente con la Lettera circolare suddetta, si possono trarre le seguenti deduzioni:

a) La Musica Sacra deve essere annoverata fra le discipline necessarie, e perciò deve essere insegnata « absolute » a tutti gli alunni, dal 1° anno di scuola Media fino al 4° anno di Teologia, incluso.

b) Non si parla soltanto di Canto Gregoriano, ma anche di Musica Sacra nel suo aspetto pratico (esecuzione individuale e collettiva) e teorico (estetica, legislazione, storia, didattica).

L'insegnamento della Musica Sacra riguarda principalmente la pratica e la teoria della Musica vocale sacra e, subordinatamente, dell'organo, quale strumento liturgico per eccellenza, o dell'harmonium e del pianoforte, il cui studio è considerato preparazione necessaria all'organo. E' invece escluso lo studio degli strumenti musicali non ammessi al servizio liturgico.

L'obbligatorietà della Musica Sacra si estende non a pochi privilegiati soltanto, ma a tutti gli alunni, nessuno escluso, ed anche ai cosiddetti « stonati ». Essi per la parte pratica saranno affidati a pazienti precettori che insegnino loro l'indispensabile; e per la parte teorica studieranno tutte le nozioni teoriche, tecniche, storiche, estetiche, nonché le prescrizioni liturgiche e legislative che tutti i ministri del Santuario — anche se disgraziatamente « stonati » — debbono conoscere per esigere che vengano osservate da chi di dovere.

c) Tali disposizioni non provvedono soltanto agli studenti di Teologia ma anche ai Seminaristi dell'età più giovane della scuola Media fino a quelli del Ginnasio superiore, del Liceo e della Teologia.

E non restringono il campo alle nozioni elementari, contentandosi magari di esecuzioni improvvisate, tanto da andare in fondo alla meglio, ma assegnando allo studio della musica una lezione od esercitazione pressoché quotidiana, per dare una cultura superiore della monodia gregoriana e dell'arte musicale, della polifonia e dell'organo.

Ne consegue che detto insegnamento per essere sistematico e proficuo, deve essere ufficialmente inserito nel quadro scolastico generale delle normali lezioni settimanali. Questo è assolutamente indispensabile sia per la regolarità delle lezioni, sia per una ragione psicologica nei riguardi degli alunni, i quali, vedendo la lezione di musica sullo stesso piano delle altre lezioni, l'apprezzeranno di più e si sentiranno maggiormente impegnati alla frequenza e allo studio.

Vi dovranno inoltre essere registri, interrogazioni, votazioni mensili e trimestrali, scrutini ed esami finali con relative promozioni ed anche eventuali « bocciature », se ciò sarà necessario,

tale e quale come per le altre materie scolastiche. Agli esami finali sarebbe bene far assistere la Commissione Diocesana per la Musica Sacra.

Dalle varie Classi il maestro sceglierà gli elementi migliori con i quali costituirà la « Schola Cantorum ».

I più piccoli (Scuola Media) formeranno i « Pueri Cantores », il Ginnasio (voci in formazione) costituirà un gruppo a sé; il Liceo e la Teologia daranno il gruppo dei tenori, dei baritoni, dei bassi.

Gli alunni migliori ed i più volenterosi costituiranno il gruppo dei « gregorianisti ».

d) Nelle vacanze autunnali, si dia maggior tempo alle esercitazioni pratiche sia dei singoli come dei gruppi di tutti gli alunni; e per gli alunni di Liceo e Teologia si indicano delle particolari « Settimane di Studio » circa i problemi di musica sacra.

Gli esami per lo studio dello strumento sarà bene che siano dati dopo il ritorno dalle vacanze, dopo cioè che gli alunni hanno avuto modo di fare molte esercitazioni pratiche.

e) E' ovvio che per avere dei buoni allievi occorrono dei buoni maestri. Al n. 9 della Costituzione si legge: « per ottenere questi frutti sì lieti indubbiamente è necessario che vi siano dei maestri e che essi siano moltissimi ».

f) Ogni Seminario abbia almeno un Maestro di Musica Sacra veramente idoneo, che faccia parte — con tutti i doveri e i diritti, compresi quelli economici — del Collegio dei Professori.

g) I maestri di Musica Sacra di ogni Seminario, al principio di ogni anno, proporranno un programma d'insegnamento che dovrà essere approvato dal proprio Ecc.mo Ordinario.

Quest'ultima disposizione, in vista della situazione assai varia dello stato nel quale si trovavano i Seminari in ordine all'insegnamento e alla pratica della Musica Sacra, lasciava saggiamente discrezionale libertà ai Maestri e alle Direzioni dei singoli Istituti, sempre sotto la sorveglianza e con l'approvazione dell'Ordinario, di stabilire i limiti d'orario ed il programma d'insegnamento per i propri alunni.

In pratica, però, non è da meravigliarsi se ne sono risultate delle differenze molto sensibili anche fra Istituti vicini: da quelli che insegnano canto in tutte le classi, a quelli che lo abbandonano per due o tre anni a causa degli esami pubblici; da quelli che hanno un'ora settimanale inserita nell'orario scolastico comune con quotidiane esercitazioni di Canto Gregoriano e di Musica Sacra, con obbligo di voti, con scrutini ed esami anche per lo strumento, a quelli che hanno solo un minimo di solfeggio sul *Liber Usualis* una sola volta alla settimana senza obblighi di esame; da quelli che hanno il Maestro regolarmente diplomato con regolare stipendio alla pari degli altri Professori, a quelli che hanno come Maestri solo degli autodidatti che insegnano il canto gratis ed a tempo... perso!

Di qui la conseguenza, come ha scritto il Preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra, il Rev.mo Mons. Iginio Anglès, della improrogabile necessità di dare un aspetto organico nei Seminari allo studio della Musica Sacra come presupposto indispensabile ed insostituibile per la soluzione del problema fondamentale dell'Azione Ceciliana.

Del resto l'Ecc.mo Presidente Generale, S. Ecc. Mons. Alcini, nella sua relazione tenuta al XVI Congresso Nazionale di Musica Sacra, faceva rilevare che per quanto riguarda l'insegnamento ed i programmi di studio nei Seminari si auspicava da più parti che il Centro preparasse « un programma organico diviso nei dodici corsi e comune per tutti, pur lasciando ai singoli Seminari di applicarlo alle proprie esigenze concrete. L'argomento addotto a questa proposta si riduce sostanzialmente alla constatazione, quanto mai vera, che la formazione di un programma di studio esige l'apporto di più persone competenti e dalla lunga esperienza, mentre oggi ogni Seminario, anche il più piccolo, deve provvedere con gli scarsi mezzi propri ».

Ed il 5° voto del XVI Congresso Nazionale dell'A.I.S.C. dice: « Si organizzino nei Seminari e Studentati religiosi un'attività per iniziare ed allenare i Chierici ad un ordinato e perciò efficace apostolato liturgico-musicale formulando a questo scopo un programma di studio che la S. Congregazione dei Seminari e la Sacra Congregazione dei Religiosi abbiano a proporre per tutti ».

URGENTE ATTUAZIONE

1) MAESTRI

Occorre che ogni Seminario ne abbia in numero sufficiente, regolarmente laureati. Anche i Seminari Minori ne debbono avere almeno uno, regolarmente diplomato.

Se in Seminario il Maestro regolare non c'è, non si deve improvvisare; ma si dovrà provvedere subito inviando un giovane Sacerdote che abbia i requisiti necessari a studiare a Roma al Pontificio Istituto di Musica Sacra.

Se non si comincia di qui è perfettamente inutile parlare del resto. Si senta obbligato, dunque, ogni Seminario ad avere un Maestro regolarmente approvato.

In via del tutto transitoria per i Maestri non diplomati e già insegnanti nei Seminari si istituiscano dei Corsi estivi di Canto Gregoriano e di Musica Sacra a cui tali Maestri siano obbligati ad intervenire.

Tali Corsi di 40-50 giorni, con programmi e regolamento ben chiari e definiti potrebbero aver luogo presso Istituti di Musica Sacra o Abbazie. Tali corsi oltre che per i facenti Maestri nei Seminari potrebbero servire anche per altri Sacerdoti, Religiosi e appartenenti a Collegi Ecclesiastici e, convenientemente a parte, per Religiose.

2) CANTO GREGORIANO E MUSICA FIGURATA

All'inizio della scuola Media, la precedenza deve essere concessa allo studio della musica figurata, anziché al Canto Gregoriano, il cui studio — ex professo — è bene che sia rimandato all'inizio del Ginnasio Superiore.

Infatti:

a) Il ragazzo impara meglio la musica figurata del Canto Gregoriano, ed anzi imparerà tanto meglio il Canto Gregoriano quanto maggiormente avrà studiato prima la musica figurata.

b) Non si possono avviare i giovani allo studio dello strumento liturgico se essi non posseggono già il corredo indispensabile di nozioni teoriche e pratiche di solfeggio ritmico: d'altra parte sarebbe grave errore iniziare i giovani allo studio dell'har-

monium dopo il Ginnasio Superiore. Al contrario se sarà possibile avviare allo studio dell'harmonium qualche ragazzo, od anche tutti, subito dopo il primo anno di scuola Media, sarà tanto di guadagnato.

c) I ragazzi delle prime tre classi (Scuola Media) fanno parte della Schola Cantorum come Pueri Cantores. Ora questi soprani e contralti non potrebbero concorrere efficacemente alle buone esecuzioni della Schola se già non conoscessero la musica figurata.

d) D'altra parte i veri Maestri di canto Gregoriano sono ancora pochi ed in generale i Seminari Minori (Scuola Media) ne sono sprovvisti, mentre ne sono più provvisti i Seminari regionali ed i Seminari maggiori: di qui la necessità di rinviare lo studio sistematico del Canto Gregoriano ai corsi di Ginnasio, Liceo, Teologia. E' detto studio sistematico, poichè anche durante il corso della scuola Media, si insegneranno le melodie gregoriane più facili, oggi presentate convenientemente con figurazione moderna: così le melodie gregoriane delle Messe cantate, dei Vespri, dei Defunti, dei Mottetti e dei canti di devozione; di tutti quei canti, insomma, che nel Piccolo Liber Cantus — obbligatorio per tutti — sono di genere gregoriano e che nell'indice generale vengono scritti in carattere neretto.

Che se in qualche Seminario, specialmente Minore, si ritenesse opportuno insegnare il Canto Gregoriano fin dalla 2^a Media lo si faccia pure: rimanga, però obbligatorio che almeno all'inizio della IV Ginnasio tutti debbano iniziare lo studio sistematico del Canto Gregoriano.

3) COME INSEGNARE IL CANTO

a) Teoria generale e pratica individuale nell'orario scolastico — un'ora alla settimana — come materia scolastica, seguendo attraverso le singole classi, la sorte degli altri insegnamenti.

b) Pratica corale a gruppi per tutti gli alunni: una lezione settimanale di un'ora a tutti gli alunni della Scuola Media (Pueri Cantores); un'ora al gruppo dei Ginnasiali (voci in mutazione); ed un'ora al gruppo di Liceo-Teologia (voci adulte). Un quarto d'ora ogni giorno tutti insieme in Cappella od in altro luogo con almeno una laude quotidiana nella funzione o visita vespertina od

in altra circostanza; Messa cantata e Vespero cantato ogni domenica o festa.

c) Specializzazione della Schola Cantorum per i soli elementi scelti dalle varie classi: un'ora o due mezz'ore alla settimana per studiare i canti riservati alla Schola.

d) Al gruppo dei gregorianisti verrà affidato il servizio del gregoriano, specialmente in Cattedrale, ed essi avranno una prova in più — dai 30 ai 60 minuti — specialmente il giorno precedente alla festa.

e) Per i pochi Seminari Maggiori che debbono svolgere tutto il servizio della « Cappella » in Cattedrale, verrà concordato un orario-regolamento a parte fra il Maestro di Musica ed i Superiori del Seminario.

4) STRUMENTO

Si cominci per tutti dall'harmonium, e per quelli che hanno maggior disposizione anche dal pianoforte e si passi poi, — per i soli qualificati — allo studio dell'organo che dovrà essere studiato sotto la viva direzione del Maestro.

Per l'harmonium, in generale, si comincerà dalla IV Ginnasio e si finirà con la 2^a Teologia.

Ciò non toglie che in alcuni Seminari, dove sia possibile, si cominci lodevolmente subito dalla 2^a Media e si continui fino alla IV Teologia. Basta che rimanga obbligatorio per tutti cominciare lo studio dello strumento almeno dalla IV Ginnasio.

Occorrerà stabilire un orario speciale a parte con turni nominativi giornalieri e settimanali: ciascun alunno avrà almeno quattro mezz'ore settimanali a sua disposizione e dovrà essere aiutato dal Maestro o da un suo sostituto. Si daranno votazioni mensili, classifiche trimestrali, esami annuali (dopo il periodo delle vacanze). Nel IV anno di Liceo si potrà assegnare anche un'ora intera allo studio dello strumento.

E' chiaro che occorre avere un numero sufficiente di strumenti. Se non si ha la possibilità di possedere delle cellette separate, si potranno usare le stesse aule scolastiche mettendo un harmonium per classe. La classe che ha in dotazione i banchi, la cattedra, la lavagna, le carte geografiche, avrà anche un armonium che servirà per tutti gli alunni, a turno, di una stessa classe. Oc-

corre esigere dagli alunni fedeltà all'orario, almeno fino a tutto il mese d'aprile; rispetto massimo agli strumenti; una quota mensile, magari piccola, come contribuzione personale per l'uso degli strumenti.

I giovani teologi migliori saranno gli aiuti necessari del maestro per guidare i primi passi di coloro che iniziano l'harmonium e per la guida dei vari gruppi dei soprani, contralti, tenori, bassi; e per questi pochi, i Superiori saranno larghi di facilitazioni in modo che possano dedicarsi con frutto allo studio dello strumento ed aiutare con profitto il Maestro.

Con lo studio dell'harmonium si dovrebbe raggiungere il seguente scopo:

ripetere il canto gregoriano e figurato per precisare la intonazione nell'insegnamento del canto corale;

accompagnare il canto con armonia discreta per rendersi utili al servizio liturgico;

cadenzare con buon gusto per dare l'intonazione dei canti e, per i più bravi, preludiare ed interludiare nel servizio liturgico;

aiutare anche gli sprovvisti di senso musicale (che, del resto, sono molto rari): essi siano pur dispensati dal programma regolare, ma siano pazientemente guidati a servirsi dell'harmonium per divenire capaci almeno di dare la intonazione dei canti più comuni.

5) PROGRAMMI

a) Nei tre corsi della Scuola Media: esposizione graduale e con una certa larghezza della teoria della musica figurata con particolare riguardo al trattato del solfeggio. La notazione rotonda del canto Gregoriano. Alla parte teorica di ciascuna lezione sarà unita la parte pratica con esercizi ritmici e melodici corrispondenti alla teoria svolta. Canti popolari e ricreativi. Nozioni liturgiche elementari. Semplici notizie storiche esplicative occasionali.

b) Nel Ginnasio Superiore: studio del canto Gregoriano e seguito dello studio della musica figurata. Esercitazioni. Canti popolari e ricreativi. Studio dell'harmonium e del pianoforte. Nozioni fondamentali di liturgia sui Libri Liturgici e le Azioni liturgiche. Note storiche esplicative dove se ne presenti l'occasione.

c) Nei corsi Liceali: studio completo del canto Gregoriano. Seguito dello studio della musica figurata con particolare riguardo al trattato di armonia. Esercitazioni. Canti popolari e ricreativi. Seguito dello studio dell'harmonium e del pianoforte. Storia della musica.

d) Nei corsi Teologici: ancora studio del canto Gregoriano e della musica figurata con particolare riguardo al trattato di polifonia. Estetica della melodia gregoriana, estetica delle forme musicali polifoniche moderne e dell'organo. Storia della musica liturgica. Legislazione ecclesiastica della musica sacra. Studio dell'harmonium, del pianoforte e dell'organo.

6) TESTO UNICO

E' indispensabile: i Seminari Regionali ed i Seminari Maggiori richiedono chiarezza ed uniformità nei programmi degli alunni che provengono dai Seminari Minori.

Per le esercitazioni pratiche sono fondamentali ed obbligatori il Piccolo Liber Cantus ed il Liber Usualis. Per la parte teorica, da svolgersi come sopra si è detto, attualmente non vi è nessun testo già pronto. Il libro di testo dovrà essere unitario e, trattando i diversi argomenti secondo lo sviluppo richiesto dai singoli, breve e concettoso; deve cioè rispettare il tempo concesso alla lezione e non oltrepassare il limite di costo possibile alla tasca dei Seminaristi.

I volumi potrebbero essere quattro:

- I) Scuola Media (diviso in tre classi)
- II) Ginnasio Superiore (diviso in due classi)
- III) Liceo (diviso in quattro classi, delle quali due unite — la 2^a, la 3^a — con programma ciclico).
- IV) Teologia (diviso in quattro classi: delle quali tre unite — la 2^a, la 3^a e la 4^a — con programma ciclico).

Ogni volume dovrà contenere in appendice Esercizi anche per le vacanze.

Per i canti ricreativi si adotterà uno dei libretti pubblicati dalla Gioventù di Azione Cattolica (per es.: «Canta gioventù», A.V.E., Roma). Per lo studio dell'harmonium il Maestro adotterà come testo obbligatorio uno dei «Metodi» già esistenti.

Per lo studio del pianoforte e dell'organo, il Maestro suggerirà direttamente agli interessati il testo da usare.

SUSSIDI

Per l'attuazione del programma esposto occorrono i seguenti sussidi:

1) CONFERENZE

Qualche conferenza può essere inserita fra i temi trattati nelle annuali settimane di aggiornamento di liturgia o di apostolato parrocchiale; nei Convegni nazionali e regionali dei Rettori, Padri Spirituali, Prefetti degli Studi, Professori di Seminari.

Dell'argomento se ne potrà parlare nei Convegni Conciliari, Nazionali e Provinciali, perchè gli Eccellentissimi Ordinari possano dare le opportune norme nella propria Diocesi con i Sinodi e le Commissioni Diocesane di Musica Sacra.

2) RIVISTE

Di questo problema oltre che a trattarne nel « Bollettino Ceciliano » se ne dovrà trattare anche su « Seminarium », sulle riviste Liturgiche ed Ascetiche e su tutte quelle che in qualche modo interessano il Seminario ed il Clero.

3) COOPERAZIONE

Poco però varrebbero le disposizioni del Centro se in ogni Seminario non si creasse il « clima » della Musica Sacra ed il Maestro non potesse contare non solo sulla cooperazione dei Superiori disciplinari, ma anche su quella di tutti gli altri Superiori ed Insegnanti: dal Direttore Spirituale che può coltivare la pietà liturgica attraverso le istruzioni e meditazioni, agli altri Docenti di Teologia e specialmente di quelli di Liturgia, Ascetica, Mistica, Storia Ecclesiastica, Diritto Canonico.

4) A.I.S.C.

I Sommi Pontefici, da Pio X a Pio XII, hanno indicato l'A.I.S.C. « quale mezzo efficace di rinnovamento spirituale nei fedeli »; di essa quindi non può fare a meno chi intende, con retta intenzione e illuminata coscienza, applicarsi all'Apostolato del Canto Sacro.

L'Ecc. Mons. Presidente dell'A.I.S.C. a ragione dice che: « quei Seminari e Studentati Religiosi, in cui l'A.I.S.C. non è conosciuta

o è accettata stancamente o non vive di vita rigogliosa, mancano del mezzo più valido della formazione degli alunni ad un serio spirito ceciliano, e fino a che l'A.I.S.C. non conterà tra i suoi fedeli iscritti tutti i seminaristi, particolarmente quelli del corso teologico, le condizioni del Canto Sacro saranno precarie ».

Perciò nei Seminari si deve, attraverso la organizzazione ceciliana, arrivare a formare nei giovani una coscienza e una sensibilità liturgico-musicale che crei in essi la convinzione solida che il canto e la musica costituiscono un mezzo efficacissimo di penetrazione dello spirito cristiano nelle masse dei fedeli e una forza sociale di prim'ordine.

5) CIRCOLO CECILIANO

Di qui la necessità che in ogni Seminario si costituisca il « Circolo Ceciliano » il quale incrementi la vita ceciliana nei suoi vari aspetti, con un'azione formativa ed un'azione organizzativa.

Il Consiglio Direttivo del « Circolo Ceciliano » sarà composto dal Maestro di Musica, da un Superiore disciplinare e da alcuni Chierici scelti fra gli appassionati del canto e degli ideali ceciliani. Esso dovrà assolvere alle seguenti mansioni:

a) Organizzare corsi periodici di conferenze di carattere liturgico-musicale-organizzativo.

b) Curare che il Canto Sacro sia largamente usato nella vita della Comunità, non solo nella liturgia solenne, ma anche nelle quotidiane pratiche di pietà.

c) Ottenere inoltre che la recita delle preghiere quotidiane e dell'Ufficio della Beata Vergine, in uso presso i nostri Seminari, sia fatta con decoro, con grazia, ed anche con eleganza.

d) Suscitare spirito di emulazione fra le varie camerate con gare di esecuzione di canti polifonici e gregoriani specialmente nel periodo della villeggiatura.

e) Preparare con affetto e con cura particolare la solenne celebrazione delle feste liturgiche dei nostri Santi Patroni.

f) Curare una ben fornita « discoteca » ed una ben scelta « nastroteca ». L'audizione dei dischi può essere fatta in scuola, in Refettorio, in ricreazione, con o senza commento del Maestro, con scommesse, gare e premi.

E si curi anche la « nastroteca ». Si fanno alle volte tante spese in Seminario! Si compri un magnetofono e si faccia una comoda e preziosa raccolta su nastro di canti in gregoriano o polifonici eseguiti in Seminario o raccolti da dischi prestati, o trasmessi dalla radio stessa.

Il riudire via via la trasmissione di questi canti sarà di prezioso aiuto al Maestro. Altro aiuto che può dare il magnetofono è questo: si riprende il canto nelle prove d'insieme e lo si fa poi riascoltare ai cantori facendo loro notare gli errori commessi; sarà una bella autocritica costruttiva che apporterà immensi frutti di bene.

g) Ottenere l'iscrizione individuale all'A.I.S.C. del maggior numero di alunni, i quali potranno così avere e conservare i numeri del *Bollettino*. Buona occasione per un'intensa propaganda si presenta nella festa di S. Cecilia.

Su circa 22.000 seminaristi in tutta Italia, solo circa 2200 sono iscritti all'A.I.S.C. e cioè solo il 10 % — vale a dire che il 90 % dei seminaristi è ancora assente.

h) In occasione di mostre del Libro Cattolico, far dare il posto anche a edizioni di buona Musica Sacra per canto, per organo ecc.

Curare il repertorio per autori e per opere della Biblioteca Musicale Cecilianiana del Seminario, accessibile a tutti, che dovrà raccogliere composizioni e pubblicazioni di vero interesse musicale.

Nella biblioteca vi dovrà essere anche il catalogo di tutte le edizioni edite, curate o consigliate dall'A.I.S.C.

i) Invigilare perchè siano osservate tutte le leggi liturgico-musicali: in questa importante materia si usi ogni prudenza e si abbia ogni cura, affinchè non si introducano in chiesa (e tanto meno in Seminario) canti polifonici che, per lo stile tronfio ed ampolloso, o vengano ad oscurare con la loro prolissità le parole sacre della Liturgia o interrompano l'azione del Sacro Rito, oppure avviliscano la perizia e l'abilità dei cantori con disdoro del culto divino.

l) Far mantenere al movimento ceciliano la necessaria unità di indirizzo e di attuazione attingendo le proprie direttive dalla unica fonte autorevole che è la Presidenza Centrale dell'A.I.S.C., mediante i propri Delegati.

m) Stabilire tra i giovani un vivo e continuo contatto con il Centro Nazionale dell'A.I.S.C., particolarmente in ordine al Bollettino Ceciliano, poichè la vitalità del movimento ceciliano dipende in gran parte dall'efficienza del Bollettino, strumento organizzativo oltrechè culturale e formativo.

Si curi, dunque, che il Bollettino venga letto: molto utile sarebbe impegnare i giovani in proficue discussioni sugli argomenti in esso trattati; in tal modo la Rubrica « Seminari » (nella quale vengono pubblicate le risposte) acquisterà una maggiore vivacità ed attrattiva; si stimolino i giovani più abili (specie gli alunni di Teologia) a scrivere per il Bollettino brevi articoli di carattere liturgico-musicale.

n) Scegliere tra i giovani un « Incaricato A.I.S.C. » il quale abbia funzione di collegamento col Centro per ricevere direttive e consigli; per informare periodicamente il Centro sulla vita ceciliana del proprio Istituto, segnalando iniziative, proposte, osservazioni, richieste, esigenze ecc.; per rimettere all'amministrazione, non oltre il mese di dicembre, le quote di iscrizione all'A.I.S.C.; per dare alla Presidenza Generale, entro il mese di giugno, una relazione annuale (firmata dal Rettore) sullo sviluppo del movimento ceciliano nell'Istituto.

CONCLUSIONE

Parla il Papa:

(N. 42) « Quelli poi che nella Chiesa hanno nelle loro mani la direzione di quanto concerne la musica, speriamo che da questa Nostra Lettera Enciclica troveranno incitamento a promuovere con nuovo appassionato ardore e con generosità operosamente solerte tale importante apostolato ».

(N. 17) « La Chiesa si compiace del contributo non piccolo che con la loro arte e con la loro operosità essi danno per un più efficace svolgimento del suo ministero apostolico... Tutti costoro senza dubbio esercitano un vero e proprio apostolato anche se in modo vario e diverso e riceveranno perciò in abbondanza da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli Apostoli, nella misura con cui ognuno avrà fedelmente adempiuto al suo ufficio ».

LA MUSICA SACRA E GLI ORDINI E CONGREGAZIONI RELIGIOSE

Dr. PATRIZIO PILASTRO O.P.

Segretario del P. Maestro Generale dell'Ordine

L'Enciclica *Musicae sacrae disciplina* ha un chiaro ed importante riferimento agli Ordini e Congregazioni Religiose: « Con grande sollecitudine poi, si deve provvedere che quanti nei vostri Seminari e negli Istituti Religiosi e Missionari si preparano ai Sacri Ordini, siano convenientemente istruiti secondo le direttive della Chiesa nella musica sacra e nella conoscenza teorica e pratica del canto Gregoriano per mezzo di maestri esperti in tali discipline, i quali abbiano in alta considerazione le tradizioni e gli usi del passato e siano del tutto ossequienti alle prescrizioni e alle norme della Santa Sede » (cpv. 38).

Queste parole, che abbinano necessariamente Seminari, Noviziati, Studentati o Probandati, toccano principalmente la formazione musicale, sia perché sull'apostolato liturgico musicale sono già state date norme che riguardano tutti, sia per accentuare l'importanza dell'istruzione specifica alla quale l'apostolato conseguente deve gran parte della sua riuscita.

Non v'è dubbio che le Famiglie Religiose — specialmente quelle per le quali l'ufficiatura corale è prescritta dalle Regole — corrano meno pericolo di deflettere dal decoro che deve accompagnare la lode pubblica della Chiesa; tuttavia circostanze particolari e l'umana fragilità possono rendere la preghiera, tale da non essere veramente una « laus decora ». Infatti la Sacra Congregazione dei Religiosi, facendo eco alla nota *Istruzione* della S. Congregazione dei Seminari del 19 agosto 1949, non mancava già di deplorare delle deficienze al riguardo: « Verum tamen, non omnes Religiosae Familiae patrum vestigiis, quod ad hoc propositum at-

tinet, fideliter constanterque adhaeserunt; quinimmo, sensim sine sensu, veluti quadam levitate, huc illuc deviationes a recto tramite et maiorum traditionibus inductae sunt» (11 aprile 1951).

Ma nella Enciclica *Musicae sacrae disciplina* è la paterna sollecitudine dello stesso Sommo Pontefice Pio XII che interviene. Egli, mentre ribadisce quanto i Suoi Predecessori avevano insegnato e disposto, dà delle direttive agli Ordini e Congregazioni Religiose, insistendo particolarmente sull'*istruzione musicale* e sull'*istruzione musicale soprannaturalmente intesa*.

• • •

Anzitutto bisogna istruirsi nella disciplina musicale: « Con grande sollecitudine poi si deve provvedere che quanti nei nostri Seminari e negli Istituti Religiosi e Missionari si preparano ai sacri ordini siano rettamente istruiti... ». Brevissime parole ma pregne di significato. L'istruzione sulla musica sacra, e in modo particolare sul canto Gregoriano, che ne è l'espressione più significativa, è qui indicata come di stretto obbligo. Si tratta di un dovere davanti a Dio, all'Autorità ecclesiastica, ai fedeli, a se stessi, ai propri confratelli religiosi.

Davanti a *Dio* anzitutto. La preghiera è un atto della virtù di religione, virtù che ci spinge a dare a Dio il culto dovuto. Il canto sacro è una espressione elevata della preghiera; una preghiera in fiore. I fiori che si offrono sull'altare devono essere belli, anche se modesti. Non si offrono a Dio fiori appassiti. Le anime consacrate, dette « religiose » per antonomasia, devono sentire maggiormente questo impegno; nella Chiesa i Religiosi tengono un posto importante nella lode pubblica, così da ritenersi veramente quali sono « divino cultui mancipati ».

Le riferite parole dell'Enciclica sono pure un nuovo richiamo dell'*Autorità Ecclesiastica* all'istruzione musicale dei Religiosi e Religiose. Dunque si tratta di un atto di obbedienza che non si discute ma si accetta per realizzare il comando nel modo migliore possibile, come si conviene ad anime che hanno fatto voto di obbedienza « in facie ecclesiae ».

La presenza dei *fedeli* è pure un motivo per una seria preparazione musicale sacra. In nessuna arte o scienza si improvvisa. Nel campo della musica va notato che le moderne forme di tra-

smissione della cultura — radio, dischi, registrazioni, televisione — hanno affinato il gusto o almeno partecipato a tutti la conoscenza di perfette esecuzioni musicali, per cui meno facilmente si può oggi ascoltare o unirsi a un canto eclesiastico che, prima ancora di essere lode a Dio, non risulti una conveniente espressione artistica. Quindi « conoscenza teorica e pratica » appresa mediante « maestri esperti », così da poter essere a suo tempo maestri o almeno giudici sufficientemente competenti circa una esecuzione musicale. Questa considerazione circa i fedeli presenti alle sacre funzioni riguarda tutti coloro che preparano ed eseguono canti sacri. Tuttavia bisogna riconoscere che le comunità religiose sono in una più felice condizione per preparare convenientemente la lode divina, specialmente per quanto si riferisce al canto Gregoriano. E' una possibilità che comporta un maggiore impegno e responsabilità. Sarebbe poco edificante che tutta una comunità religiosa non sappia realizzare ciò che talvolta riesce ad ottenere un solo sacerdote secolare pieno di zelo per il culto divino.

Ma un aspetto ancora più profondo del problema è il considerare la musica sacra, e la sua preparazione, in rapporto alla *santificazione personale* delle anime consacrate. Le Famiglie Religiose possono avere i più diversi fini specifici, ma non bisogna mai dimenticare che fine universale e supremo di ogni vita religiosa è la perfezione soprannaturale dei suoi membri. La preghiera provvede a questa perfezione soprannaturale come uno dei mezzi indispensabili per cui fu chiamata da S. Benedetto il respiro dell'anima. Già l'Angelico Dottore S. Tommaso dava un criterio semplice e sublime nello stesso tempo sulla vera preghiera, quando tale la considerava « se favoriva la devozione » (altrimenti abbiamo il multiloquio); e aggiungeva che la Chiesa salutarmente aveva stabilito che alla preghiera si aggiungesse il canto perché gli animi fossero aiutati nella devozione. Poiché nessuno nasce maestro e la preghiera, espressa spesso nel canto, occupa gran parte della giornata dei Religiosi, ecco che l'istruzione musicale si impone anche sotto l'aspetto interiore, sommamente importante, di trovare nel canto bene eseguito una elevazione dell'anima a Dio, un aiuto alla devozione atto precipuo della virtù di religione.

L'istruzione musicale va dai religiosi considerata anche in rapporto alla *preghiera corale*, cui essi sono generalmente tenuti. Una solenne salmodia o preghiera in comune, eseguita con il decoro che

nasce dal gusto, dalla pietà, dall'istruzione, diventa lode perfetta e causa di fervore ed edificazione ai confratelli. Laddove la mancata istruzione e deficiente disciplina musicale non aiutano per nulla la devozione e causano anzi tedio e disgusto. Si è trascurata una preziosa carità fraterna e in uno dei suoi aspetti nobilissimi: favorire l'amore di Dio mediante la preghiera.

L'Enciclica stessa si dà premura di mettere a fuoco l'*aspetto soprannaturale di tale istruzione* musicale sacra, per evitare che l'entusiasmo possa in qualche modo uscire dai limiti durante la formazione religiosa dell'anima consacrata, specialmente se dotata di particolare sensibilità musicale.

Il documento infatti nel riferire tale preparazione ai leviti « che si preparano agli ordini sacri », pare abbia voluto con così significativo inciso, indicare la luce tutta spirituale in cui essi devono muoversi. Chi dall'istruzione musicale ricevuta traesse motivo diverso, come una vana compiacenza, si è completamente allontanato dal pensiero della Chiesa.

Non basta. Tale istruzione soprannaturale deve essere in linea con « le tradizioni, gli usi, le norme e le prescrizioni della Chiesa ». La legislazione ecclesiastica sulla musica sacra è ricchissima. I libri liturgici venerandi, le Encicliche Pontificie, il Codice di Diritto Canonico, le Istruzioni delle Sacre Congregazioni competenti, hanno proprio lo scopo di indicare chiaramente la via di un campo tanto nobile e importante quale il mettersi in contatto con la Divinità mediante la preghiera. Voler tentare esperienze diverse, o prendersi libertà senza mandato, è presunzione prima che mancata obbedienza, particolarmente deplorabile in un Religioso. E' condannarsi in partenza all'insuccesso, a danno delle anime dei fedeli che devono conservare il massimo rispetto e venerazione verso gli atti di culto. Di qui una ulteriore insistenza, anzi espressa condizione per essere inviati al Pontificio Istituto Romano di Musica Sacra o ad altro Ateneo del genere: è necessario che il candidato a tale perfezionamento superiore « si distingua per virtuosi costumi e con ciò dia motivo a sperare che riuscirà un ottimo sacerdote » (cpv. 39).

• • •

Per i Religiosi astretti al voto di obbedienza vi è un problema sempre attuale riguardo alla musica sacra. Una volta designati a direttori di coro o della cappella musicale, possono trovarsi in diffi-

coltà con il Superiore locale o con il Rettore della Chiesa circa l'osservanza delle prescrizioni ecclesiastiche sulla musica sacra. Particolari circostanze, consuetudini inveterate possono creare conflitti che risultano penosissimi in una comunità religiosa ove la carità fraterna è il perno della vita comune.

Va anzitutto tenuto presente che negli Ordini e Congregazioni Religiose sia i Superiori che i sudditi hanno dei limiti quanto all'esercizio del comando e dell'obbedienza. Tali limiti sono determinati dalla legislazione ecclesiastica particolare e generale. Ora il *Motu Proprio* di S. Pio X termina elencando le persone che sono tenute a favorire la riforma della musica sacra. Tra queste sono i Maestri di cappella e gli stessi cantori. Sembra dunque che nello spirito della legge si possa ritenere che ai direttori di coro venga dalla stessa legislazione canonica conferita una certa autorità nell'esercizio del loro ufficio una volta incaricati a svolgerlo. E' questo un fatto che va tenuto presente e anche umilmente manifestato ai Superiori e Confratelli, specialmente se può risultarne un salutare effetto. In caso di inevitabile contrasto è meglio lasciare al Superiore la responsabilità delle decisioni nei riguardi di una legge positiva, rimanendo assolta la coscienza del suddito e salva la pace della comunità. Bisogna tuttavia convenire, come l'esperienza continua a confermare, che contrasti del genere si possono quasi sempre superare con il tempo, il tatto e la prudenza.

A questo proposito va osservato che un punto del tutto nuovo viene insinuato nella recente Enciclica quando si notifica agli Ordinari e Superiori Religiosi Maggiori di servirsi della collaborazione di persona competente per la vigilanza e la realizzazione delle prescrizioni sulla musica sacra. «Oltre a ciò converrà anche provvedere che gli Ordinari e i Superiori Maggiori degli Istituti Religiosi scelgano qualcuno di cui possano servirsi come collaboratore in cosa di tanta importanza, poiché essi, fra tante e così gravi altre occupazioni, per forza di circostanze non potranno facilmente attendervi di persona» (cpv. 40).

E' così ottenuto il beneficio che viene dal principio di autorità, che deve sempre essere salvaguardato, e nello stesso tempo reso possibile il suo efficace esercizio mediante una persona competente nella legislazione e nell'arte musicale.

I COMPITI DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA S. CECILIA

Mons. Prof. ERNESTO DALLA LIBERA
del Seminario Vescovile
di Vicenza

1. La nostra Associazione è implicitamente citata nell'Enciclica nella Parte IV, là dove si avverte che « se in qualche Diocesi esiste qualcuna di quelle Associazioni che sono state sapientemente fondate per coltivare la musica sacra, e sono state lodate e raccomandate dai Sommi Pontefici, l'Ordinario nella sua prudenza se ne potrà giovare per soddisfare alle responsabilità di tale suo ufficio », e poi: « I pii Sodalizi per la istruzione del popolo nella musica sacra o per approfondire la cultura di quest'ultima, i quali con la diffusione delle idee e con l'esempio molto possono contribuire a dare incremento al canto sacro, *sosteneteli* o Venerabili Fratelli, e promuoveteli col vostro favore, perché essi fioriscano di vigorosa vita ed abbiano ottimi valenti maestri e in tutta la Diocesi diligentemente diano sviluppo alla musica sacra e all'amore e alla consuetudine dei canti religiosi, con la debita obbedienza alle leggi della Chiesa e alle Nostre prescrizioni ».

Si potrà notare il tono generico della citazione, dovuto alla complessità e varietà delle situazioni che un Documento così generale deve affrontare. Coi Vescovi il Papa mette l'accento sulle Associazioni diocesane, di loro pertinenza, senza accennare se queste siano poi Sezioni di una unica Associazione Nazionale, come la nostra, con propri Statuti che le assegnano addirittura « la organizzazione del Clero e dei fedeli per la pratica attuazione in tutta Italia delle prescrizioni liturgico-musicali della S. Sede ».

Ma viene sottolineata la dipendenza della nostra Associazione dall'Autorità Ecclesiastica — praticamente, nelle Diocesi, dai Ve-

scovi — i quali sono esortati a servirsene — nella loro prudenza — per soddisfare alle responsabilità del loro ufficio.

Approvando i nostri Statuti nel 1951, il S. Padre non esitava ad affermare di averne incoraggiata personalmente la revisione, sperando che a nessuno — che abbia a cuore il risveglio della vita religiosa delle nostre popolazioni — sfuggisse l'importanza di questo atto « inteso a ridestare le belle e venerabili tradizioni pastorali della musica sacra ».

Ed ecco che ora il S. Padre raccomanda ai Vescovi le Sezioni diocesane dell'AISC con sì calde parole da suscitare la profonda riconoscenza di tutti i ceciliani.

Si deve concludere che se l'Enciclica investe anzitutto la coscienza e la responsabilità degli Ordinari diocesani, non vi è meno interessata l'attenzione dei nostri Dirigenti ceciliani, incaricati di fare dell'Associazione uno strumento agile e robusto a disposizione degli stessi Ordinari per le conquiste indicate dalla Enciclica.

2. Non è da dire che il tono generale del Documento Pontificio trascuri le indicazioni pratiche. Mi pare anzi che puntando sulla Diocesi, e indicando gli obbiettivi dell'azione ceciliana nella diffusione delle idee, nell'approfondimento della cultura e nella istruzione del popolo, nella preparazione di valenti maestri che diano sviluppo alla musica sacra e all'amore e alla consuetudine dei canti religiosi, il S. Padre si sia degnato di interpretare il nostro Statuto nel modo più pratico.

La diffusione delle idee e l'approfondimento della cultura: questo è, naturalmente, il primo compito affidato alla nostra Direzione, che vi provvede anzitutto col Bollettino. Urge che questo organo di propaganda sia regolare e redatto con moderna vivacità.

Il primo obbiettivo è di moltiplicarne le copie mediante la moltiplicazione dei soci, che siano affezionati e che vogliano leggere.

Si sa che la dispersione dei valori affligge questa nostra età è nemica delle sintesi vitali. La preghiera e l'unione degli sforzi sono indispensabili; più facile è intanto il moltiplicare le occasioni di leggere.

« Un Bollettino in ogni parrocchia » dovrebbe essere il nostro primo slogan. Che cosa sono cinquecento lire annue nell'ammini-

strazione di una chiesa? Perché non sfruttiamo l'organizzazione ecclesiastica, che ci è tanto invidiata, a vantaggio di questo cardine vitale della Chiesa?

Le idee e i principii del programma ceciliano affidatoci dal S. Padre sono riassunti dall'Enciclica a partire dalle considerazioni sulla musica in genere e su quella a servizio del culto, fino alla classica distinzione dei generi di musica sacra; dalle aperture verso il canto religioso popolare e l'uso degli strumenti musicali all'interesse per i canti orientali e per quelli dei paesi di missione.

Importa anzitutto che questa *Summa* del nostro patrimonio ideale venga a conoscenza del più gran numero di persone, e non venga archiviata, come può succedere alla gente frettolosa di oggi.

3. La *istruzione del popolo* è un vecchio tema dell'Associazione, sempre di attualità. All'immenso coro dei Beati s'intonano i cori delle nostre comunità. Il Signore è un Padrone esigente e totalitario; non gli basta il nostro spirito, vuole tutto l'uomo (cioè anche la voce); non gli basta l'individuo, vuole la collettività. L'esercizio del canto a coro nelle adunanze di culto è una prima e fondamentale risposta alle esigenze divine, purché sia fatto « in spirito e verità ».

Aperi, Domine, os meum ad benedicendum nomen sanctum tuum: ci rendiamo conto della nostra responsabilità (anche estetica) ogni volta che apriamo la bocca per cantare?

Il fatto è che una parrocchia è viva e unita (e perciò anche amica della propria chiesa, sempre nuova) nella misura con cui esercita il canto liturgico. Questa è l'antiatomica che il S. Padre nel giorno di Natale ha accostato all'atomica della Vigilia, per invitare il mondo ad una scelta.

La preparazione di valenti maestri è affidata al Pont. Istituto M. S. figlio della nostra Associazione; vi possono collaborare altri Atenei, pure dello Stato, se i loro insegnanti di organo e composizione sono intonati con noi. L'esperienza ha insegnato che anche le umili Scuole ceciliane d'armonio, organizzate qua e là, contribuiscono a svelare le attitudini e le vocazioni agli studi superiori.

Ma a noi non bastano i tecnici, urgono di più gli apostoli tanto invocati dal S. Padre *per dare sviluppo alla musica sacra e all'amore* e (attenti bene!) *alla consuetudine dei canti religiosi*.

Questo è un compito formidabile. Senza la consuetudine, cioè senza lavoro frequente, non si forma né la mentalità, né la inclinazione, si lascia campo alla ruggine, e tutto si ferma.

Il Papa auspica che il canto dei salmi ralleghi santamente perfino i nostri banchetti: si potrebbe cominciare dalle lezioni di scuola dei nostri Seminari e collegi, santificandole all'inizio con un'antifona o con la strofa di un inno soavemente cantato, passando poi alle innumerevoli adunanze della nostra Azione Cattolica per fare altrettanto.

Una cosa semplice? Da principio no, perché ci vuole fede e umile soggezione. Può darsi che qualcuno scantoni ripetendo: Su questo punto ti sentiremo un'altra volta. Altri ancora si ostinerà (è stato già previsto da Gesù) come i parenti del ricco Epulone: Neanche se un Angelo discenda dal cielo... Allora c'erano di mezzo Mosè e i Profeti, ora c'è il Papa; ma fa lo stesso, il fatto si ripete.

Però se l'apostolo s'impone e la spunta, sono poi tutti d'accordo nel dire: Quanto è vero, e quanto è bello!

E soltanto allora il coro della comunità funziona in spirito e verità.

4. L'Enciclica non esita ad indicare alla nostra cooperazione altri punti vitali del programma pratico: *Scholae cantorum* in tutti i centri, a cominciare dalla Cattedrale, che deve splendere come un faro liturgico ad esempio ed incitamento di tutte le chiese della Diocesi; *Pueri cantores* come alimento del servizio ordinario e centro di rifornimento per le future voci virili e per le vocazioni ecclesiastiche; *Scuola nei Seminari* e negli *Istituti missionari* (attività già distribuite nel nostro Statuto ai Segretariati); concorso al *Pontificio Istituto di Musica Sacra*.

Semmai si può notare un certo tono di discrezione e di delicatezza nella presentazione delle esigenze papali agli Ordinari diocesani, come al N. 39, dove si esortano i Rettori dei Seminari e dei Collegi a segnalare all'Ordinario un *qualcuno*, particolarmente dotato, da inviare al Pont. Istituto di M. S. o ad altri Atenei similari, per il completamento dello studio musicale. Pure vi è notato che *qualcuno* deve essere scelto in aiuto all'Ordinario *per cosa di tanta importanza* come è la disciplina della musica sacra nella Diocesi.

Vi si sente l'angoscia del « *Hominem non habeo* » che chissà quante volte sarà giunta al Centro dalla periferia.

Chi è che deve collaborare in questo compito importantissimo? La nostra organizzazione con la sua propaganda educativa.

Il Signore semina le vocazioni ceciliane; il male è che la semente cade spesso tra gli sterpi e i rovi dell'ambiente. Tocca all'AISC fare opera di penetrazione, per quanto ingrato sia l'ambiente e forti le resistenze. Il « fodere parietem » è uno slogan ceciliano.

E' pure evidente la preoccupazione del S. Padre perché i maestri della disciplina musicale in Seminario « apprezzino tradizioni e usi, e obbediscano in tutto alle norme precettive della S. Sede », come pure che quel *qualcuno* da inviare agli studi musicali superiori « si distingua per costumatezza e virtù e con ciò dia motivo a sperare che riuscirà ottimo sacerdote ».

Che anzi le premesse dell'Enciclica sull'importanza originale e fondamentale della musica sacra nella vita liturgica, ai fini temporali ed escatologici, autorizzano a giustificare un vecchio voto ceciliano, che cioè gli studi ecclesiastici siano ricondotti alla unità delle origini, ammettendo la presenza dello studio liturgico e musicale (la preghiera della Chiesa) in tutti i gradi dell'insegnamento comprese le Università Ecclesiastiche, come contravveleno al laicismo abbarbicato in ogni dove, dall'Umanesimo in giù, e all'orgoglio ben noto della scienza (*scientia inflat*). Perché, fra l'altro, la pratica della musica insegna l'umiltà, virtù fondamentale del cristianesimo, e la pratica della musica sacra abitua alla verità e perfino al candore, che è il colore del Vangelo.

5. I compiti dell'AISC, nella fattispecie, sono tutt'altro che agevoli.

Il Papa, nella Sua serenità pontificale e nella Sua paternità, inaugura un nuovo metodo: ai termini ingiuntivi e perentori preferisce gli argomenti suavisivi, e perfino allettanti: dalla esaltazione della Musica Sacra alle promesse dei premi per quanti, in qualsiasi maniera, si sono dedicati a coltivarla e a promuoverla, chiamandoli ministri di Cristo Signore se collaboratori nell'apostolato, degni di ricevere da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli apostoli, distinguendoli con una particolare Benedizione.

Questo è un altro compito dei nostri Dirigenti: vegliare perché siano rimossi tanti ostacoli ai nostri pionieri, perché la stima del S. Padre per loro e per la loro opera sia condivisa dai loro

immediati Superiori in forme tangibili; perché in fine si determini un clima favorevole ai loro sforzi in un terreno capace di dare — finalmente — dei frutti duraturi.

6. Una precisazione più concreta dei compiti dell'AISC riguarda l'inserimento nel *Consiglio Diocesano di Arte Sacra* di qualcuno esperto di musica sacra e di canto « che possa solertemente vigilare nella Diocesi in tale campo e informare l'Ordinario di quanto si è fatto e si debba fare e accogliere e far eseguire le sue prescrizioni e disposizioni ».

Questo Consiglio — tradotto letteralmente da *Consilium* — è la Commissione Diocesana di Arte Sacra, emanazione della « Pontificia Commissione di Arte Sacra », unico ente di carattere universale preposto alla vigilanza su questa disciplina.

L'avervi incluso un rappresentante della musica sacra è, fra l'altro, un atto di benevolenza del S. Padre per l'arte della musica, un mettere l'accento sulla sua importanza aprendole gli orizzonti di tutta la Chiesa cattolica.

Compito dell'AISC è preparare e offrire agli Ordinari d'Italia la persona adatta; dovrebbero essere i nostri Delegati ceciliani.

Mi sembra però che la indicazione del S. Padre tocchi un altro problema: quello dei collegamenti fra i diversi organismi che nelle Diocesi italiane sono preposti alla vita liturgica, cioè le Commissioni di Liturgia, di Arte Sacra e di Musica Sacra, senza dire di altri organismi che vi sono interessati di riflesso, come il Seminario, la Cattedrale, le Direzioni dell'Azione Cattolica e dell'Ufficio catechistico.

Osservo: 1) il S. Padre parla sempre di *qualcuno*, il che significa che Egli non è amico dei quadri giacenti sulla carta e spesso inattivi e irresponsabili, ma punta sulla responsabilità e attività di *uno*, che aiuti realmente il suo Ordinario; 2) si deve evitare il pericolo dei compartimenti stagni, cioè il lavoro in proprietà, e favorire invece il lavoro in comunità: *vis unita fortior*, donde la necessità dei contatti frequenti per andare d'accordo e per realizzare dei veri piani di conquista.

Fra Liturgia e Musica Sacra i contatti sono già in atto attraverso le Direzioni del CAL (Centro Azione Liturgica) e dell'AISC;

è auspicabile che tali contatti si verifichino anche nei Centri Diocesani.

Ecco che ora — per merito dell'Enciclica — viene alla ribalta il problema dei contatti fra musica sacra e arte sacra.

Il S. Padre, con sobrie parole, ne suggerisce il modo.

Qui si può accennare alla loro necessità e importanza, dato che l'Arte Sacra deve affrontare e risolvere problemi urgenti e di carattere permanente, come la sistemazione di organi e cantorie.

E' avvenuto ed avviene ancora, nonostante clamori di propaganda e di polemiche, che i nostri architetti, preoccupati di questioni estetiche, trascurino la funzionalità liturgica dei nostri templi.

Il posto dell'organo e della cantoria — nonostante apparenti facilitazioni della costruttiva moderna — è sempre un problema vivo.

Compito dell'AISC è tenerlo presente e farlo studiare in permanenza dai propri tecnici, perché i propri Delegati diocesani, ammessi nelle Commissioni di Arte Sacra, possano averne i necessari lumi.

LA MUSICA SACRA E L'AZIONE CATTOLICA

TEODORO ONOFRI

LA MUSICA SACRA E' APOSTOLATO

Nell'Enciclica *Musicae Sacrae Disciplina* vengono enunciati alcuni principi basilari.

Il primo è questo: la musica sacra, « quest'arte nobilissima sempre più contribuisca a rendere più splendida la celebrazione del culto divino e a dare più efficace impulso alla vita spirituale dei fedeli ».

Si afferma qui chiaramente il *compito liturgico* e la *funzionalità ed efficacia apostolica* della musica sacra. Questo, dell'idoneità, della « carica » apostolica della musica sacra, è un motivo centrale che nell'Enciclica ritorna preciso e deciso.

« In questo consiste la dignità e la sublime finalità della musica sacra, che cioè per mezzo delle bellissime sue armonie e della sua magnificenza essa *apporta decoro ed ornamento* alle voci sia del sacerdote offerente sia del popolo cristiano, che loda il Sommo Iddio, *innalza i cuori dei fedeli a Dio per una sua intrinseca forza e virtù*, rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana... ».

La seconda parte del documento pontificio, dopo aver trattato della « musica religiosa » (quella non strettamente liturgica), che è pure in grado « di esercitare negli animi dei fedeli un grande e salutare influsso », si conclude così: « Quanti o compongono musica secondo il proprio talento artistico, o la dirigono, o la eseguono sia vocalmente sia per mezzo di strumenti musicali, tutti costoro senza dubbio *esercitano un vero e proprio apostolato*, an-

che se in modo vario e diverso, e riceveranno perciò in abbondanza da Cristo Signore le ricompense e gli onori riservati agli apostoli, nella misura con cui ognuno avrà fedelmente adempiuto il suo ufficio. Essi perciò stimino grandemente questa loro mansione in virtù della quale *non sono solamente artisti e maestri d'arte, ma anche ministri di Cristo Signore e collaboratori nell'apostolato*, e si sforzino di manifestare pure con la condotta della vita la dignità di questo loro ufficio ».

La musica sacra dunque non può essere considerata e ammirata solo come sfondo e cornice decorativa della sacra liturgia (« il sacro canto e l'arte musicale furono usati, come consta da documenti antichi e recenti, per ornamento e decoro delle cerimonie religiose sempre e dovunque, anche presso i popoli pagani ») ma dev'essere pensata ed amata come melodioso richiamo e fascinosa invito della Grazia. Il canto sacro è certo uno dei più potenti elementi di coesione e di penetrazione spirituale. E' noto quanto, ad esempio, se ne sia avvalsa la riforma luterana.

Indubbiamente la musica sacra, con S. Pio X rinata fra un prunaiolo d'incomprensioni e di difficoltà, continua nel suo sviluppo severo e sereno, superando ostacoli e conquistando posizioni sempre più eminenti. Tuttavia questo settore dell'*Opus Dei* non ha ancora, ci sembra, *l'estimazione e l'incremento che gli spettano nella gerarchia delle attività apostoliche*. L'Azione Cattolica, organizzazione principe nel « campo di Dio », deve — lo può fare e lo sta facendo — educare specialmente i suoi militanti al senso e al gusto della vera musica sacra e farne apostoli accesi di zelo per il decoro della casa di Dio.

I canti di chiesa vanno dunque ben scelti, ben preparati e bene eseguiti, perché devono rendere « ognor più splendido e gradito al popolo cristiano il culto divino » e devono edificare e commuovere l'animo dei fedeli: sono idee, queste, che vanno insegnate e diffuse fra il popolo, e prima fra gli organizzati di A. C., che devono essere il pugnello di fermento preparato per la lievitazione della massa. Devono sapere, specialmente i nostri dell'A. C. che anche il canto — come la preghiera, l'azione e il sacrificio — è una forma di apostolato (« *i popoli* — si dice ancora in altra parte del venerato documento — *avvinti dalla dolcezza del canto* » sono « *più facilmente sospinti ad abbracciare le verità della religione cristiana* »); e devono conoscere come ci si deve preparare a questo apostolato e come lo si può esercitare.

LA MUSICA, PURA SORGENTE DI GAUDIO INTIMO

Si dice ancora nell'Enciclica che Dio ha arricchito l'uomo, creato a sua « immagine e somiglianza », del grande dono della musica, la quale, « insieme con le altre arti liberali riguarda il *gaudio dello spirito e il diletto dell'animo* ».

E' dolcissimo e stupendo quest'invito a ricercare e attingere anche nelle pure sorgenti dell'arte — di quell'arte vera, che « deve annoverarsi fra le più nobili manifestazioni dell'ingegno umano, perché riguarda il modo di esprimere con opere umane l'infinita bellezza di Dio, di cui essa è quasi il riverbero » e che il Poeta Sommo diceva « a Dio quasi nepote » — un po' di quella gioia serena e di quella pace armoniosa, di cui l'uomo sente così irresistibile l'arsura.

Benedetta la Santa Chiesa, questa nostra grandissima Madre, che ai suoi figli non solo non nega e non vieta nessun autentico valore e nessuna autentica bellezza umana, ma ci ricorda che Dio sul nostro cammino terreno fa sbocciare anche fiori meravigliosi (e l'arte è uno dei più belli) a nostra consolazione, e ce li indica e ci conduce e quasi ci spinge a coglierli, a possederli, a gustarli.

Purtroppo l'uomo quando si muove e spasima e s'agita per la gioia, ne dimentica spesso la specificazione: *gaudio spirituale*, *diletto dell'anima*; specificazione *essenziale*, perché le altre gioie sono surrogati e contraffazioni; e dunque non sono gioie, neppure parziali e relative. L'uomo dimentica spesso che la gioia vera è quella interiore, quella che irrorà e nutre lo spirito. Crede invece in quella esterna che stordisce il cuore e narcotizza i sensi; e perciò contende le carrube agli animali immondi e corre a bere alle marcite della periferia; e diventa il figliol prodigo sciupato e sciope-rato, svagato e vagabondo; il povero Tantalo eternamente assetato e affamato.

Anche la musica ha subito questa sorte: il bel dono di Dio è stato, come altre forme d'arte, satanicamente deformato; è diventato giocattolo enigmatico, o droga e pungolo ritmico per l'eccitazione degli istinti e la stupefazione dei sensi; è diventato « il più costoso e il più spiacevole dei rumori; un esperanto sonoro », come l'hanno definito alcuni umoristi.

Ecco qui *un altro impegno educativo e formativo dell'Azione Cattolica*: convincere che la gioia viene dall'interno, non dall'ester-

no. E che la musica, quella religiosa, quella classica, quella sinfonica, quella operistica, quella popolare — quella che è musica insomma e non cabala e raggiri — è fonte di profonda serenità e di contento, è « una delle vie per le quali l'anima torna al cielo », per ricordare qui una bella espressione del Tasso.

Educare a questo gaudio l'eletta dei nostri organizzati, con conversazioni e istruzioni, con audizioni ed esecuzioni specie dei capolavori del repertorio gregoriano e di quello polifonico.

Perché *nei convegni, nei corsi* formativi, sociali e organizzativi, non *inserire una lezione* (ma sarebbe proprio una stramberia, questa?) sull'intima bellezza, sulla spirituale, irresistibile emotività del canto sacro? Perché alle tante giornate annuali dedicate a particolari problemi e iniziative (Missioni, Università Cattolica, Stampa, Emigrati...) non se ne potrebbe aggiungere una (ma è proprio una proposta stratosferica?) *dedicata al canto sacro*? Vorremmo insistere e sottolineare questa necessità di dispiegare e spiegare ai nostri le grandezze e le bellezze recondite della musica, specialmente di quella sacra. Non basta presentare ed eseguire cose in sé certamente belle; bisogna anche far capire perché e come sono belle. Bisogna dire e ridire, non aver paura di ripetere, in linguaggio chiaro e appassionato, per convincere e infervorare: nel caso nostro, per riuscire « a far cantare bene » il nostro popolo, a fargli capire che il canto è soave e irresistibile preghiera, è anzi due volte preghiera, secondo il noto adagio: « qui bene cantat, bis orat ».

Perché all'estero — per esempio in Austria e in Germania — nelle nostre Chiese i fedeli cantano tutti e cantano bene? E apprezzano ed esigono e gustano le musiche di sicuro valore? — Perché fin dai banchi delle scuole elementari e fin dalle prime classi di catechismo ricevono una buona educazione musicale. Bisogna istruire e convincere, se vogliamo comprensione e collaborazione. Le azioni sono corollari delle convinzioni.

CANTO GREGORIANO E POLIFONIA SACRA

Nell'Enciclica si raccomanda di « conservare con cura il prezioso tesoro del canto Gregoriano — che da tanti secoli si usa dalla Chiesa, sì da poterlo considerare come suo patrimonio — e farne ampiamente partecipe il popolo ». « Questo canto, infatti, per l'in-

tima rispondenza delle melodie con le parole del sacro testo, non solo ad esse aderisce nella maniera più stretta, ma sembra quasi interpretarne la forza e l'efficacia, istillando dolcezza nell'animo di chi ascolta... Nella celebrazione dei riti liturgici *si faccia larghissimo uso di tale canto*, e si provveda con ogni cura affinché sia eseguito con *proprietà, dignità e pietà*... I fedeli sin dall'infanzia imparino *almeno le melodie Gregoriane più facili e più in uso* e sappiano pure usarle nei sacri riti liturgici, di modo che anche in ciò sempre più risplenda l'unità e l'universalità della Chiesa ».

Raccomandando il canto Gregoriano, non s'intende « escludere dai riti della Chiesa la *polifonia sacra*, la quale, purché ornata delle debite qualità, *può giovare assai alla magnificenza del culto divino e a suscitare pii affetti nell'animo dei fedeli*. La Chiesa ebbe sempre in grandissimo onore il canto polifonico e di buon grado lo ammise nelle stesse Basiliche Romane e nelle cerimonie pontificie per circondare di maggiore magnificenza i sacri riti ».

Due dunque sono i generi di canto sacro ufficialmente dichiarati dalla Chiesa « come parte integrante della liturgia solenne »: *il Gregoriano, fratello naturale*, diciamo così, della Liturgia, a significare che esso « è il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto che essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito lungo i secoli gelosamente nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive » (*Motu Proprio* di Pio X); e la *sacra Polifonia classica, sorella adottiva*, diciamo così, della liturgia, a significare che anch'essa è stata ammessa nella celebrazione del culto divino perché le furono riconosciute le qualità (santità, bontà delle forme, universalità) del canto gregoriano, che rimane e deve essere considerato « come il più perfetto modello della musica sacra ».

Che l'A. C. s'impegni di far coltivare e curare dai suoi organizzati la polifonia classica, può sembrare un lusso arduo e quasi accademico (ma arduo non lo è poi tanto, se si pensa che non poche Associazioni hanno la loro brava *Schola cantorum*, che prepara ed esegue anche programmi di polifonia, ai quali accenna l'Enciclica dicendo: « Sappiamo anzi che anche nelle chiese minori non di rado si eseguono canti polifonici più semplici, ma composti con vero senso d'arte e dignità »; che l'A. C. s'impe-

gni di far coltivare e curare dai suoi organizzati il canto gregoriano non può invece sorprendere nessuno, perché « la formazione liturgica e musicale del popolo » è — come abbiamo già detto — un aspetto, e non secondario, dell'apostolato cristiano. Per questo S. Pio X raccomandava d'istituire le *Scholae cantorum* anche nelle chiese minori e in quelle di campagna, osservando che era questo *un modo* per raccogliere attorno al sacerdote e i fanciulli e gli adulti, con loro vantaggio spirituale e con edificazione del popolo. Anche nella presente Enciclica si torna a raccomandare la formazione delle *Scholae cantorum* o almeno dei *Pueri cantores* (la costituzione dei *Pueri* dovrebbe anzi precedere quella della *Schola* e formare il primo nucleo della massa, per assicurare subito il servizio parrocchiale ordinario); *Scholae* e *Pueri* — dice ancora il Santo Padre — che siano agli altri « di esempio e di stimolo a coltivare ed eseguire con diligenza il canto sacro ».

Certo però *non è compito e mèta specifica e precipua dell'Azione Cattolica la formazione di Cappelle musicali* per l'esecuzione di programmi scelti, nelle maggiori solennità. E vogliamo dire: che se una particolare situazione o particolari circostanze possano richiedere anche questo all'A. C., a questo però non può ridursi la sua attività liturgico-musicale, che deve consistere invece *principalmente nel far cantare il popolo*.

COME FAR CANTARE IL POPOLO

Ritorna qui la questione: *è possibile far cantare tutto il popolo in Chiesa?* L'esperienza positiva di molte diocesi e le esecuzioni in massa, in occasione di Congressi Eucaristici, catechistici, mariani e in occasione di convegni e pellegrinaggi, attestano che è possibile.

Ma vi è una seconda questione: *come far cantare il popolo?* Ci limitiamo a suggerire un'iniziativa soltanto: introducendo accanto alla catechesi propriamente detta, spiegata ai piccoli e ai grandi, accanto al corso di Cultura Religiosa per gli organizzati di A. C., l'istruzione liturgica e l'insegnamento delle più usuali e semplici melodie gregoriane.

Non si tratta certo di un insegnamento facile. L'Enciclica parla di un'esecuzione fatta « con proprietà, dignità e pietà ». Sono tre parole pregnanti, che valgono un trattato di grammatica e di estetica musicale gregoriana.

Il canto gregoriano è cosa talmente delicata che un niente basta ad alterarlo, a deformato. O si canta bene, o si riduce a un insulso solfeggio gargarizzato e a una nenia insopportabile. Guai ad eseguirlo « pressappoco ».

Chiarezza e precisione ritmica (si ricordi che ritmo libero non vuol dire ritmo... arbitrario); purezza e raccoglimento melodico (niente scosse ed esplosioni drammatiche, niente forti contrasti). In termini anche più semplici: *esecuzione pulita ed educata*; norma questa, che vale per tutte le musiche e che rende piacevoli anche quelle mediocri.

Dom Gajard, uno dei più rinomati maestri del coro di Solesmes, scrive sull'esecuzione del canto Gregoriano: « Chantez-le dans sa beauté totale, vous réaliserez jusqu'à quel point il peut être pour vous un merveilleux moyen " d'action catholique " au sens le plus strict e le plus vrai du mot ». (*Notion sur la rythmique grégorienne*, p. 8).

L'Azione Cattolica viene in modo speciale interessata e mobilitata con le lezioni e le gare di Canto Sacro, che ella già da anni promuove, a diventare il fulcro e il sostegno, l'esempio e lo stimolo della vita liturgica parrocchiale; e quindi anche del bel canto comune, che rende più vivida la nostra lode al Dio dei viventi e più intima la nostra unità e fraternità cristiana.

CANTI LITURGICI E RELIGIOSI DURANTE LA SANTA MESSA

A due fasi della liturgia l'Azione Cattolica deve soprattutto rivolgere il suo zelo e le sue costanti sollecitudini: *la Santa Messa e la Salmodia*. Diversi passi dell'Enciclica trattano della solenne celebrazione del Sacrificio Eucaristico.

Vien richiamata innanzi tutto l'esortazione rivolta dai Padri del Concilio di Trento specialmente « ai pastori ed ai singoli aventi cura di anime: che cioè spesso *durante la celebrazione della Messa spieghino o direttamente o per mezzo di altri qualche parte di ciò che si legge nella Messa*, e tra l'altro illustrino qualche mistero di questo santo sacrificio, specialmente nei giorni di domenica e di festa... E ciò devono fare soprattutto nel tempo in cui si spiega il catechismo al popolo cristiano. Questo può attuarsi più facilmente

ed agevolmente oggi che non nei secoli passati perché le parole della Liturgia si trovano tradotte in volgare, insieme alla loro spiegazione, in manuali e libriccini... ».

« ... Nulla di più eccelso e di più sublime — si dice poi — dell'ufficio di *accompagnare con la soavità dei suoni la voce del sacerdote che offre la vittima divina*, di rispondere gioiosamente alle sue domande insieme col popolo che assiste al sacrificio, e di rendere più splendido con la sua nobile arte tutto lo svolgimento del rito sacro ».

« *Nelle Messe celebrate senza solennità* possono mirabilmente giovare i *canti religiosi*, affinché i fedeli assistano al Santo Sacrificio non come spettatori muti e quasi inerti, ma, accompagnando l'azione sacra con la mente e con la voce siano in grado di unire la propria devozione con le preghiere del Sacerdote, purché tali canti siano ben rispondenti alle varie parti del Sacrificio ».

Nelle Messe solenni poi, dove mancano Cappelle musicali, anche ridotte, un Decreto della Congregazione dei Riti, che l'Enciclica riferisce, concede « che un *gruppo di uomini e di donne o fanciulle*, in luogo destinato soltanto a tale uso, posto fuori della balaustra, *possa cantare i testi liturgici nella Messa Solenne*, purché gli uomini siano del tutto separati dalle donne e fanciulle, eliminato ogni inconveniente ed onerata in ciò la coscienza degli Ordinari ».

Come si vede, il richiamo e l'esortazione pontificia vogliono ottenere che il popolo *partecipi* alla Messa solenne, e *non solo vi assista*, inerte e passivo, dando l'impressione di un raduno di persone « piantate nella vigna a far da pali »; e vi partecipi, recando anche e specialmente il contributo del proprio canto: e sia, questo, un coro unito e nutrito, implorante e acclamante, quasi espressione plastica dell'unità, della santità, della cattolicità della Chiesa nostra Madre.

La collaborazione e l'impegno dell'A. C. per un intervento cosciente, attivo, fervoroso dei fedeli al Divino Sacrificio, hanno un'importanza decisiva, come hanno dimostrato i consolanti risultati ottenuti là dove le organizzazioni cattoliche sono state ingaggiate per questa rinascita liturgica.

APOSTOLATO ANCHE PER I MUSICISTI

Accenniamo ad un ultimo compito dell'Azione Cattolica.

Non basta interessarsi della musica; bisogna interessarsi anche dei musicisti. C'è un apostolato per la musica e c'è un apostolato per i musicisti. I due problemi sono anzi molto connessi. Se avessimo i musicisti (quelli autentici s'intende) « con noi », avremmo più musica « per noi ».

Nella stessa Enciclica, chiaramente vien rilevata la necessità per un artista di avere una fede profonda e una condotta degna di un cristiano, se vuol possedere « quell'occhio interiore che gli permetterà di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e del suo culto » e gli consentirà di fare opere penetrate « di afflato religioso; opere che saranno, per l'autore, un atto di culto e di religione » e, per la Chiesa, un contributo apostolico « non piccolo », stimolando esse « grandemente il popolo a professare la fede e a coltivare la pietà ».

L'Azione Cattolica deve intensificare con gli accostamenti e i contatti, che del resto già procura e cura attraverso l'Unione degli Artisti Cattolici e in altre forme; avere e dimostrare profonda comprensione della loro sensibilità, delle loro esigenze, dei loro tormenti; simpatizzare con loro, per portarli a respirare nel nostro clima, per contribuire a creare o a ravvivare e acuire in essi quell'« istanza » d'interiorità e di spiritualità vissuta, di cui si parla nel citato documento pontificio. Curando « la bontà morale » dell'artista, si cura « la bontà morale » dell'arte.

LO STUDIO DELLA MUSICA SACRA IN ITALIA

M° GUIDO GUERRINI

Direttore del Conservatorio di Musica
« S. Cecilia »

L'Enciclica di S. S. Pio XII *Musicae sacrae disciplina* ha risuonato in molti cuori di musicisti come squilla di riscossa. Da decenni i compositori, che vanno dedicando con predilezione la loro arte alla musica sacra e religiosa, attendevano questa parola che — per la sapienza con cui vien dettata, la precisione con cui è redatta, il fervore di cui è infiammata — giunge loro come un atteso e gradito comando.

Il decadere della musica sacra — che dalla sommità a cui l'avevano innalzata i polifonisti del '500 era via via discesa, nei secoli successivi, fino al degradamento di data ancor recente — non potè essere arrestato nemmeno dalle voci, pur tanto fervide e accurate, degli ultimi Pontefici. Decadevano irrimediabilmente la tecnica, la nobiltà e l'ispirazione, che quest'arte richiede; ed insieme, decadevano il gusto e la sensibilità dei Maestri, ad essa preposti, e quindi anche dei fedeli a cui essa è rivolta.

Come in alcune chiese vediamo orripilanti litografie accostate a superbe opere pittoriche del nostro Rinascimento; così ascoltiamo, alternate a purissimi canti gregoriani, canzoncine e musicchette, che il cattivo gusto ha lasciato entrare in chiesa e che la tradizione mantiene. Le parole stesse del Santo Padre offrono lo spunto a tale accostamento fra arte figurativa e arte musicale, avendo Egli detto che « l'arte sacra è ancora più vincolata a Dio perché non ha altro scopo che quello di aiutare potentemente i fedeli ad innalzare piamente la loro mente a Dio, agendo per mezzo delle sue manifestazioni sui sensi della vista e dell'udito ». E se pittura,

scultura e architettura, devono « preparare una degna sede ai riti divini », la musica sacra occupa addirittura « un posto di primaria importanza nello svolgimento delle cerimonie e dei riti sacri ».

Non mancarono musicisti italiani, che fin dai primi del '900 tentarono di risollevar la musica sacra, anche nel campo degli studi, riallacciandola alle sue fonti più pure. Giovanni Tebaldini, dalla sua cattedra al Conservatorio di Parma, tanto si prodigò ad inculcare negli animi dei suoi discepoli l'amore per il canto Gregoriano e per la polifonia classica, che gli anticlericali, allora al governo di quella città, accusatolo di eccessiva propaganda religiosa, lo esonerarono dal suo incarico. Nel frattempo però erano fortunatamente usciti dalla sua classe giovani illuminati dalla nuova luce. In quegli stessi anni Antonio Cicognani, dalla sua cattedra di musica sacra al Conservatorio di Pesaro, batteva la stessa strada, seguito dai discepoli formati alla sua scuola. Pochi altri ancora si prodigarono nel diffondere l'amore e la conoscenza dei grandi polifonisti, pochi di numero, ma grandi per le loro manifestazioni. Solo tre nomi: Lorenzo Perosi, Remigio Renzi, Raffaele Casimiri.

La valanga della mediocrità, purtroppo, tutto o quasi tutto travolse; e le voci dei pochi compositori, che oggi ancora tentano con sforzi immani di risollevar quest'arte « tanto nobile, molto apprezzata in tutte le epoche dalla Chiesa », restano isolate e inascoltate, perché rivolte ad ascoltatori che, continuamente a contatto di musiche scadenti e male eseguite, hanno perso ogni sensibilità al nobile e al bello. Conforta altamente l'auspicio del Santo Padre perché « quest'arte nobilissima » destinata a giovare sempre più « alla celebrazione più splendida del culto divino e a dare più efficace impulso alla vita spirituale » venga « coltivata in modo da essere ricondotta ai genuini splendori di santità e bellezza » e così conseguire « perfezione sempre più alta ».

I maestri di composizione, impegnati nell'insegnare ai loro alunni una tecnica sempre più raffinata e un'estetica sempre più cerebrale, non hanno tempo e modo di dedicare la dovuta e meritevole parte delle loro lezioni a quel canto polifonico, che, « soprattutto nel XV e nel XVI secolo, raggiunse per opera di sommi artisti ammirabile perfezione » e la Chiesa lo tenne in sì grande onore

che « di buon grado lo ammise, a maggior decoro dei sacri riti, nelle stesse Basiliche romane e nelle cerimonie pontificie ».

Al presente, il Conservatorio di S. Cecilia in Roma vanta una cattedra particolarmente dedicata alla « Composizione polifonica vocale », retta da Bonaventura Somma. Altra simile venne fino di recente tenuta da Achille Schinelli. Due nomi illustri, due benemeriti, due garanzie. Ma quanti e quali giovani si avviano oggi ad una sì alta specializzazione che, in Italia, dovrebbe richiamare un eccezionale numero di alunni? Purtroppo pochi, gli alunni, né sempre di notevole talento: e ciò perché oggi i giovani mirano a finalità più pratiche e più immediate, finalità che essi non ritengono di poter raggiungere, sia pure a torto, dedicandosi alla musica sacra.

Restando nell'ambito degli Istituti musicali, e facendo punto sullo studio della musica sacra, non si può non rilevare l'assenza, presso gli stessi Istituti musicali, dell'istrumento essenziale per lo studio della materia e la preparazione dei giovani: un coro addestrato alla esecuzione del canto Gregoriano e della musica sacra. Gravissima assenza nei predetti Istituti, ma grave anche l'assenza dello studio del canto corale nelle scuole tutte, dalle elementari in poi, perché il frutto di un addestramento corale gioverebbe a incrementare le *Scholae cantorum* e i gruppi dei *Pueri cantores*, complessi destinati a riuscire « agli altri di esempio e di stimolo a coltivare e ad eseguire diligentemente il canto sacro ».

Nella stessa Capitale del cristianesimo, si è portati ad ammirare la costanza e la passione di un gruppo di ormai anziani cantori i quali, con indicibile slancio, tengono fede ad una professione altamente considerata un tempo, da musicisti insigni, una professione che sembra oggi doversi affievolire fino a disperdersi per mancanza di elementi degnamente preparati e consapevoli della loro arte. Sono costoro i cantori delle gloriose Cappelle delle Basiliche Romane, delle quali non v'è musicista e artista del passato che non abbia lasciato memoria nei suoi ricordi. Sarebbe un grandissimo prodigio che queste Cappelle potessero tornare alle primitive glorie, rinsaldando le fila di cantori « che capiscano bene il significato delle parole liturgiche legate alla melodia musicale »: ciò che può ottenersi solo attraverso una degna preparazione.

Un altro punto di particolare approfondimento offre l'Enciclica: la formazione di Maestri *veramente competenti*, che, « esperti in tali discipline, apprezzino tradizioni e usi ». Il Papa raccomanda ai Rettori dei Seminari e dei Collegi d'informarsi della « particolare attitudine e amore degli alunni », di offrire ad essi « occasione di coltivare più a fondo tali doti », e di mandarli al Pontificio Istituto Romano di Musica sacra o ad altro Ateneo del genere. Questa paterna preoccupazione sta a dimostrare quanto il Santo Padre tenga a che le esecuzioni siano veramente degne del tempio. Egli consiglia agli Ordinari e ai Superiori Maggiori degli Istituti, di assicurarsi la collaborazione di *qualcuno* che possa aiutarli « in cosa di tanta importanza » e l'inclusione di « qualcuno competentissimo nella musica sacra e nel canto » in seno ai Consigli Diocesani di Arte Sacra, il quale possa con solerzia vigilare informando l'Ordinario « di quanto si è fatto e si deve fare, ricevesse le sue prescrizioni e disposizioni e ne curasse l'osservanza ».

Certo sarebbe troppo invocare l'usanza di Cappelle straniere che, ad un complesso corale saggiamente istruito, sono in grado di aggiungere complessi strumentali di notevole importanza; ciò che, d'altra parte, non rientra nelle intenzioni del Santo Padre, il quale ammette l'uso di strumenti, principalmente ad arco, in aggiunta all'organo, « purché non abbiano nulla di profano, di chiassoso, di rumoroso: il che in nessun modo si addice al sacro rito e alla gravità del luogo ».

La concessione di « strumenti ad arco, i quali, o soli o insieme con altri istrumenti uniti all'organo, esprimono con un'ineffabile efficacia i sentimenti di mestizia o di letizia dell'animo » apre ai musicisti, senza alcun dubbio, larghe possibilità di realizzazioni artistiche.

L'uso degli strumenti porta, come conseguenza, la necessità di avere Maestri *veramente competenti*, aggiornati nei « progressi della scienza e degli studi », consapevoli delle giuste regole dell'arte che mettano le loro doti « a servizio della religione... mediante i colori, le linee, i suoni e i canti »; che mirino anche alla « bontà della forma » e sappiano comporre « con vero senso d'arte e dignità ». Se si volesse a questo riguardo esaminare la situazione in Italia, dovrebbe riconoscersi che, salvo rare eccezioni, le esorta-

zioni del Santo Padre si presentano quanto mai opportune, perché colpiscono una situazione meritevole di un esame assai approfondito.

Tutta l'Enciclica spinge ad un programma di rinnovamento in campo artistico, salve naturalmente le leggi liturgiche. Cantori e musicisti, direttori e compositori trovano nella *Musicae sacrae disciplina* indicazioni preziosissime. Non sarà fuori luogo (e lo spunto l'offre la stessa Enciclica: « in questi ultimi anni alcuni artisti, con grave offesa della pietà cristiana, hanno osato introdurre nelle chiese opere prive di qualsiasi ispirazione religiosa e in pieno contrasto anche con le giuste regole dell'arte ») rivedere certi repertori, far sì che le « nuove composizioni gareggino per valore e purezza con le antiche ». Una centrale di *censura artistica*, a tal proposito, sarebbe assai efficace per ricondurre la musica sacra « ai genuini splendori di santità e di bellezza ».

L'EDUCAZIONE DELLE NUOVE GENERAZIONI ALLA MUSICA SACRA

Prof. ACHILLE SCHINELLI

Le esortazioni e le prescrizioni contenute nella mirabile Enciclica *Musicae sacrae disciplina* riguardanti l'educazione delle nuove generazioni al culto della musica sacra, troverebbero, senza dubbio, un'adeguata risonanza ed un'attuazione pratica scavata in profondità, se dovunque, in tutte le scuole pubbliche e private d'ogni ordine e grado venisse finalmente e costantemente coltivata con dignità *l'educazione musicale corale «obbligatoria»*.

DATI DI FATTO

Una conferma dei risultati raggiungibili con il fattore educativo proposto, ci viene offerto dalla massiccia partecipazione *corale* dei fedeli alle sacre funzioni e alle manifestazioni religiose, che si svolgono nei Paesi dove una salda organizzazione del canto corale scolastico e post-scolastico si è inserita da lunga data nella vita culturale e spirituale del popolo. Questa constatazione di fatto, induce a prendere in attento esame i mezzi più idonei per estendere e perfezionare il canto corale scolastico, in modo che esso diventi un costume educativo vivo ed operante verso una suprema espressione della «*socialità umana*», creata e cementata dalla più pura fede Cristiana.

Convogliare le nuove generazioni verso questa suadente attività culturale e sociale, sostanziata da uno spirito profondamente cristiano, deve, a nostro giudizio, costituire l'obbedienza al comandamento che ci viene dato dall'Enciclica di S. S. Pio XII, specialmente nei riguardi del *Canto religioso popolare* (Cpv. 16, 31 e seguenti).

DIFFUSO INTERESSAMENTO
PER L'EDUCAZIONE CORALE SCOLASTICA

E' confortante rilevare come nei più aggiornati ordinamenti scolastici governativi e privati d'avanguardia di non poche Nazioni civili, sparse nei diversi continenti, si è già da parecchio tempo delineato un fervido movimento a favore dell'*educazione musicale corale obbligatoria*, iniziata nella prima infanzia e cioè nelle Scuole materne (Giardini d'infanzia) e proseguita via via nelle *Scuole elementari e secondarie* inferiori e superiori, per giungere alle *Facoltà Universitarie*.

L'educazione musicale viene ormai considerata una necessità spirituale e culturale da offrire senza alcuna discriminazione individuale alle scolaresche d'ogni ordine e grado. Quindi nelle più avvedute legislazioni scolastiche si avverte che la Musica nello svolgersi della vita quotidiana di ciascun essere umano deve essere presente in una forma o nell'altra durante le ore di preghiera, di lavoro e di riposo, poiché è una forza sociale di prim'ordine, che plasma e pacifica gli animi, apre sconfinati orizzonti, esalta, purifica e migliora l'umanità.

Per talune persone abituate a considerare la funzione della scuola esclusivamente dal lato utilitario, immediato, in relazione alle esigenze della vita pratica, può sembrare un'utopia o quanto meno un sogno irrealizzabile — nei suoi risultati positivi — la dilatazione verso tutta la scolaresca di un insegnamento artistico, ritenuto dai profani un dono da riservare a pochi eletti.

Anche qui — circa le possibilità educative musicali dell'infanzia e delle masse giovanili — parlano i fatti: sia con i risultati pienamente favorevoli conseguiti nelle scuole dove esiste da molti anni l'insegnamento corale « *obbligatorio* » esteso a tutta la durata del ciclo scolastico; sia con i decisivi esperimenti compiuti da studiosi della psiche infantile.

Infatti eminenti fisiologi, tra i quali ultimamente C. E. Seashore, professore dell'Università di Jowa, hanno dimostrato con numerosi esperimenti che nei primi anni di vita quasi tutti i bimbi sono capaci di apprendere una semplice e ritmata melodia comprendente poche note. « L'accostamento al *linguaggio musicale* viene spontaneamente favorito dalle naturali disposizioni che Iddio elargisce all'umanità ». Mentre è dato riscontrare che non colti-

vando per tempo le disposizioni musicali naturali, è facile perdere nel prosieguo degli anni quella spontanea facoltà nell'apprendimento della musica, specialmente vocale, che è propria della prima età.

Naturalmente l'insegnamento musicale scolastico dev'essere soprattutto rivolto alla valorizzazione e all'educazione dello strumento naturale, che il fanciullo ha a sua disposizione: *la voce*. Il *canto* nel concetto educativo della didattica moderna viene considerato espressione umana, da coltivarsi per tempo, allo stesso titolo della *parola*, dell'*azione*, del *lavoro*. Anzi esso è, ancora prima del *disegno*, la naturale, genuina manifestazione estetica dell'uomo.

Quindi la musica « dono divino » (cpv. 2) va studiata e assimilata fin dall'infanzia (come qualunque altra materia culturale), poiché « per mezzo delle bellissime sue armonie e della sua magnificenza essa apporta decoro ed ornamento alle voci sia del sacerdote offerente sia del popolo cristiano che loda il Sommo Iddio, innalza il cuore dei fedeli a Dio per una sua intrinseca forza e virtù, rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana, onde tutti possano lodare e supplicare Dio Uno e Trino con più slancio, intensità ed efficacia » (cpv. 14).

LA FORMAZIONE DEGLI INSEGNANTI

I pessimisti, o almeno i superficiali ad oltranza, possono insinuare il difficile problema della formazione degli Insegnanti, specialmente di quelli da immettere nelle scuole dell'infanzia: le *materne* e le *elementari*, nelle quali si aduna il contributo integrale della popolazione. Non occorre dire che questo problema è stato già affrontato e decisamente risolto nelle Nazioni dove — avvertita e compresa l'importanza fondamentale di procurare alle scuole primarie il maggior numero possibile di Insegnanti capaci d'instaurare il culto fecondo del Canto corale nell'armonia di tutte le altre materie scolastiche — venne potenziata la preparazione musicale degli allievi e delle allieve degli Istituti magistrali di ogni tipo.

Così in non pochi Paesi troviamo negli « Istituti professionali magistrali » l'istruzione musicale posta di fatto alla pari delle altre materie scolastiche fondamentali, con programmi ed orari ampi,

comprendenti *non meno di otto anni complessivi di studio*, quasi sempre con il sussidio di uno strumento musicale (piano, armonium, guidavoce, violino o flauto dolce). Inoltre i futuri Insegnanti vengono per tempo posti a contatto con la scolaresca infantile a mezzo di frequenti esercitazioni di tirocinio.

E' saputo che in Germania la solida ed ampia formazione musicale dei Maestri destinati alle scuole dei fanciulli è *da secoli* una prassi fuori discussione, resistente a tutti gli eventi economici e politici. Si deve proprio al fattivo apporto dato dagli Insegnanti elementari (E. Oberhoffer, P. Piel, G. E. Stehle e altri) se nel 1868 Mons. Francesco Saverio Witt — che aveva studiato pedagogia ed era figlio d'un Maestro di scuola — poté fondare l'Associazione Ceciliana germanica, sviluppatasi poi ampiamente in tutti i Paesi di lingua tedesca e oltre.

Anche la Svizzera e altri Paesi del nord e del centro Europa vantano da tempo — negli Istituti che formano gli Insegnanti delle scuole primarie — una seria ed efficace organizzazione musicale, con benèfici riflessi educativi e religiosi in ogni ordine e grado d'istruzione, e di conseguenza in tutti gli strati della popolazione con numerose, fiorenti « *Scholae cantorum* » a voci pari e a voci miste.

Negli Stati Uniti d'America in questi ultimi tempi è stata notevolmente potenziata la *preparazione musicale* degli Insegnanti destinati alle Scuole primarie, poiché si è rilevato: « più che l'opera data dai cosiddetti specialisti introdotti nella scuola, sono soprattutto i Maestri elementari operanti nella propria classe che possono rendere efficace al sommo grado l'azione educativa e formativa del Canto corale nel quadro delle altre materie ».

Abbiamo sott'occhio anche i programmi di riforma scolastica attuati e in corso di attuazione presso Nazioni le più disparate, nelle quali gli Ordinamenti scolastici governativi e privati sono ancora in periodo di assestamento. Si rileva con vero compiacimento che l'insegnamento musicale e l'*educazione corale obbligatoria* sono all'ordine del giorno e vengono poste nel giusto rilievo (orari e programmi adeguati), allo scopo di mettere i futuri Educatori nella condizione di sapere trarre il migliore profitto dalle attitudini musicali dei fanciulli sin dalla loro più tenera età.

Purtroppo nei Paesi latini non si è finora tenuto nella dovuta considerazione una diffusa pratica del Canto corale scolastico. Le

ragioni di questa carenza sono varie (e non è qui il caso di esaminarle) da un luogo all'altro. Ci limiteremo a studiare il problema nei riguardi del nostro Paese, dove — per ragioni religiose, storiche e sociali — l'organizzazione della Musica e del Canto corale scolastico ed extra scolastico dovrebbe servire di esempio a tutto il Mondo.

L'EDUCAZIONE MUSICALE CORALE NELLA SCUOLA ITALIANA

In Italia tra i problemi culturali maggiormente dibattuti e mai risolti — malgrado abbiano sempre avuto le più vive sollecitazioni e i più autorevoli consensi — si deve porre quello del *canto corale scolastico*.

Nella legge Casati (1859), che non portava alcuna traccia di educazione corale, Francesco de Sanctis, Ministro della P. I., nel 1880 tentò timidamente d'introdurlo come obbligatorio.

Oggi, a distanza di tanto tempo, si può constatare che la situazione legislativa è pressapoco allo stesso punto.

Tralasciando di elencare le continue disavventure toccate a questa disgraziata disciplina nel groviglio delle riforme e contro-riforme avvenute negli anni lontani e vicini, vale la pena di riassumere brevemente le ultimissime vicende.

Nel 1948 l'Inchiesta Nazionale per la Riforma della Scuola, promossa dal Ministro Gonella, mise in luce la grave carenza esistente per la organizzazione musicale corale in ogni ordine e grado della Scuola italiana e cioè: una vana apparenza d'insegnamento nell'Istituto Magistrale quadriennale (un'ora settimanale); il Canto corale *facoltativo* (una problematica ora settimanale) nella Scuola media classica triennale che dà accesso alle Magistrali. Di conseguenza si può affermare che da quando si è formata l'Unità d'Italia, gli Insegnanti destinati alle Scuole primarie — se non hanno provvisto di loro iniziativa a istruirsi — si presentano alle loro scolaresche impreparati riguardo il Canto corale. Perciò nelle nostre scuole dell'infanzia (Materne ed Elementari), salvo qualche lodevole eccezione, o non si canta, o si canta male!

Una disamina obiettiva ed esauriente sulla nostra umiliante situazione scolastica — che pone la Scuola italiana tra le « zone depresse » della cultura musicale — venne fatta dalle Relazioni

Colacicchi e Schinelli, presentate al *Convegno nazionale su la didattica del Canto corale*, tenutosi in Sicilia dal 16 al 19 maggio 1955. Dette Relazioni, che contengono pure proposte pratiche di facile attuazione, atte a dare un assetto dignitoso all'educazione corale scolastica, vennero pubblicate anche sul Bollettino Ceciliano dell'agosto-settembre 1955.

Le deficienze lamentate si ripercuotono necessariamente non solo su tutti i settori scolastici governativi pareggiati e privati, compresi gli Istituti superiori, ma si denunciano pure in una persistente, scarsa partecipazione corale del popolo alle funzioni di chiesa e alle cerimonie religiose.

Ma, riprendendo in esame le vicende dell'ultima Riforma elaborata dal 1948 al 1950, si deve constatare che: *non è valso* la presentazione nella passata Legislatura del Disegno di Legge (n. 2100 del 13-7-51) sulla Riforma della Scuola approvata dal Consiglio dei Ministri, presieduto dal compianto on. De Gasperi (seduta del 28-6-1951); *non ebbe alcun esito* la pubblicazione (avvenuta nel 1952-53) con prefazione dell'on. Segni, succeduto all'on. Gonella, dei Programmi compilati dalla Consulta Didattica in base ai risultati dell'Inchiesta ministeriale. Detti Programmi contengono proposte didattiche sufficienti a convogliare verso una soluzione soddisfacente l'annoso problema dell'*educazione musicale corale* di tutta la gioventù italiana, poiché prevedono *l'obbligatorietà del canto corale anche nella Scuola inferiore classica triennale*, dove attualmente, è *facoltativa*, cioè di ben scarso, problematico rendimento.

L'inspiegabile trattamento ora in vigore nella Scuola classica inferiore — in confronto alle altre triennali post-elementari (Scuole di avviamento) — si ripercuote assai sfavorevolmente nei riguardi della preparazione degli allievi che proseguono gli studi nelle Scuole ed Istituti Magistrali.

Occorrerebbe dunque un atto di comprensione e di decisa buona volontà da parte delle Autorità governative, per effettuare lo stralcio e la promulgazione della suddetta obbligatorietà, richiesta ripetutamente anche da Ordini del giorno approvati dalla Camera dei Deputati (ved. Atti Parlamentari - Seduta 13 luglio 1954, Ministro Martino; Seduta 29 settembre 1955, Ministro Rossi). Si potrebbe così finalmente dare inizio all'opera di bonifica, diretta

a debellare il nostro persistente analfabetismo musicale in stridente contrasto con le più pure tradizioni della nostra Italia.

Vediamo ora brevemente i vantaggi che deriverebbero alla causa della Musica sacra, da un provvedimento legislativo diretto alla valorizzazione del Canto corale nella Scuola italiana.

L'APPORTO CHE PUO' DARE LA SCUOLA AL MOVIMENTO CECILIANO

Sfogliando gli Atti dei Congressi di Musica Sacra, che si tennero in Italia dai tempi più lontani (Congresso di Arezzo, 1882) fino ad oggi, troviamo sempre come argomento *non marginale*, ma bensì come *tema dominante*, l'incitamento ad escogitare i mezzi migliori onde ottenere una maggiore partecipazione del popolo al « *canto* » durante le sacre funzioni e le cerimonie religiose. Inoltre in molti Congressi cecilianici venne decisamente ravvisata l'importanza del *Canto corale scolastico obbligatorio* e perciò vennero votati Ordini del giorno e inviate petizioni al Governo e al Ministero della P. I. affinché provvedessero a dare un assetto stabile e dignitoso a detta materia.

Ma finora nulla si è concluso, salvo un tentativo di organizzazione musicale fatto nel 1923; organizzazione che venne subito devastata al punto di non arrivare, nella sua integrità, neanche alla fine dei sette anni dell'Istituto Magistrale allora creato (vedere Relazione Schinelli già citata).

Eppure l'Associazione italiana di S. Cecilia potrebbe cogliere copiose e fertili iniziative a favore della santa causa della Musica sacra, da una buona *educazione corale obbligatoria*, creata e sviluppata per tempo nell'ambiente dove l'infanzia e l'adolescenza hanno i loro primi incontri con la vita intellettuale che li circonda.

Il *Canto corale*, oltre a sviluppare nella scolaresca il senso della disciplina del *singolo verso la collettività* e condurre ad una *vera* educazione sociale profondamente cristiana, è inoltre un insegnamento che può rendere più attraente e serena la vita scolastica, allacciandosi a tutte le altre discipline, anche a quelle che sembrerebbero lontanissime.

Il *canto religioso popolare* in special modo può trovare la sua sede naturale nelle scuole primarie e secondarie, per poi conti-

nuare a vivere e fiorire oltre la scuola, sia che venga usato nelle chiese durante le funzioni e le sacre cerimonie non liturgiche, sia fuori di chiesa nelle varie solennità e celebrazioni (cpv. 16).

Il testo poetico dei *Canti popolari religiosi* è quasi sempre in lingua volgare, quindi il loro apprendimento nella Scuola offre all'Insegnante un prezioso *sussidio didattico-mnemonico*. Nell'Enciclica papale (cpv. 16) è detto: « le melodie di questi canti si imprimono nella memoria quasi senza sforzo e fatica, e nello stesso tempo, insieme con le melodie anche le parole e i concetti si imprimono nella mente, vengono spesso ripetuti e più profondamente si comprendono ».

La parola del S. Padre prosegue poi, onde mettere in evidenza i grandi vantaggi che possono derivare all'*apostolato catechistico* da tali esercitazioni corali: « I fanciulli e le fanciulle, imparando nella tenera età questi canti sacri, sono moltissimo aiutati a conoscere, gustare e a ricordare le verità della nostra fede ».

Inoltre, al capoverso 17, si può ravvisare un vero, particolare richiamo all'apostolato dell'Associazione Ceciliana e di tutte le altre Associazioni Cattoliche, quando è detto: « quei canti religiosi, poi, agli adolescenti e agli adulti, mentre ricreano l'animo, offrono un puro e casto diletto, danno un certo tono di magnificenza religiosa ai convegni e alle adunanze più solenni, e anzi nelle stesse famiglie cristiane apportano pia letizia, dolce conforto e spirituale profitto ».

Naturalmente sarebbe assai facilitata la formazione di numerosi gruppi di « *Pueri cantores* » (cpv. 37), dai quali scaturirebbero poi nuovi elementi per un continuo afflusso alle « *Scholae cantorum* » a voci pari e a voci miste.

Infine, l'*iniziazione corale scolastica religiosa* può avere una ripercussione spirituale così profonda nell'animo puro, innocente dei fanciulli, da far sbocciare in loro la vocazione al Sacerdozio, come si può rilevare da una comunicazione fatta al V Congresso Ceciliano Regionale Piemontese (Novara, settembre 1948) da Monsignor G. Bolla (Prevosto di Moncalvo-Asti), fervido ed operante ceciliano.

Nella sua Relazione « Il canto religioso popolare - Esperienze di un parroco » è detto tra l'altro: « Se è vero che dal *piccolo clero* sono sbocciate e continuano a sbocciare vocazioni al Sacerdozio, sembra che tale fioritura dovrebbe intensificarsi con una parteci-

pazione più viva e di più largo respiro, alla esecuzione del canto nelle sacre funzioni. Sotto l'influsso dello Spirito di Dio il ragazzo, dapprima trepidante e timoroso, poi sempre più consapevole della parte che gli viene assegnata nella preghiera collettiva, si sente preso da mistico fervore, ed è appunto in codesto stato di grazia, per così dire, che il Signore chiama... Bisogna aprire al ragazzo queste possibilità, impregnarlo del senso del soprannaturale, fargli desiderare di potere un giorno essere parte principale, egli stesso, dell'azione liturgica, di cui sente di essere parte secondaria servendo all'altare o cantando tra i coetanei o nella massa del popolo... E' mai possibile che lo Spirito di Dio non abbia a vivificare le anime dei piccoli cantori, protese a invocare su di se stessi e sugli altri gli effluvi della Grazia? E quale grazia più sublime che quella della vocazione al Sacerdozio? Spiritus ubi vult spirat, ma prepariamogli le vie dei cuori innocenti; poi verrà la Luce a inondarli.

Quindi, anche la diffusione obbligatoria, capillare del Canto corale nella scuola, potrebbe costituire un'attività musicale spirituale preparatoria per quella parte della gioventù che, chiamata da una sentita, profonda vocazione, si avvierà ai Seminari o a Istituti e Congregazioni religiose.

Non illudiamoci: se — con il turbinoso ritmo della nostra epoca atomica — alle nuove generazioni non si riesce nel periodo scolastico dell'infanzia e dell'adolescenza, a dare una radicata educazione e un vivo interesse per la *musica corale*, in seguito sarà troppo tardi. Sorgono poi esigenze immediate della vita e numerosi allettanti mezzi ricreativi: Cinema, Sport, Rai, Tv. e altre distrazioni non sempre educative, anzi, talvolta perniciose, che sviano la gioventù in modo irrimediabile.

L'*Enciclica* di S. S. Pio XII dovrà richiamare certamente l'attenzione delle nostre supreme Autorità governative e scolastiche sulla necessità di provvedere con urgenza *finalmente e definitivamente* a colmare una deplorabile lacuna nell'educazione religiosa, sociale ed estetico-musicale della futura generazione italiana.

SINTESI

PROIEZIONE ORIZZONTALE E VERTICALE DELL' ENCILICA

MONS. FIORENZO ROMITA

A chi consideri in una visione sintetica l'Enciclica *Musicae sacrae disciplina* è facile scoprire il senso architettonico, che ne ha guidato la composizione. Essa somiglia a un grandioso e armonioso edificio costruito con il romano gusto delle proporzioni e articolato in quattro corpi di fabbricato, quante sono appunto le parti dell'Enciclica. Le quali però non hanno la statica fissità della pietra, ma per il prestigioso gioco delle linee, dei colori, degli spazi palpitano dell'ampio respiro del mare e sviluppano musicalmente con perfetto magistero d'arte il tema proposto come in una grande composizione sinfonica.

Dopo una breve introduzione, la prima Parte, il I Tempo, si svolge come un *Andante*, che con ardita potenza costruttiva parte dall'idea archetipa della musica in Dio (secondo la concezione agostiniana di ispirazione platonica) e, tracciando un lungo agilissimo ponte, arriva sino agli ultimi sviluppi tra noi della divina arte dei suoni.

La seconda Parte — il II Tempo — è come un *Adagio*, nel quale l'anima viene sollevata alla contemplazione dell'estetica cattolica dell'arte in genere, dell'arte sacra e religiosa e dell'arte musicale sacra in specie; e, salendo di intensità e di espressività, si arriva al canto sublime — che sa di estasi — della dignità unica della musica sacra e dei musicisti di chiesa.

La terza Parte — il III Tempo — quasi un *Rondò*, tratta successivamente della musica sacra nei suoi vari generi, stili e forme.

Finalmente la quarta Parte — il IV Tempo — si articola come un *Allegro energico*, che segna il ritmo operoso di chi è chiamato

ad attuare la riforma e la restaurazione della musica sacra nel nostro tempo.

• • •

Una grande arcata sovrasta questo quadrilatero: in essa splende un fantasioso mosaico policromo con l'aurea scritta *Litterae Encyclicae ... De Musica sacra*.

Questa iscrizione mette in evidenza l'importanza unica di questa nuova e maestosa costruzione, giacché una Lettera Enciclica è un documento essenzialmente dottrinale che il Sommo Pontefice, come Maestro della Chiesa Universale, indirizza alla Gerarchia Cattolica per fissare o chiarire i principi sostanziali, cui Clero e fedeli devono ispirarsi nella soluzione dei problemi vecchi e nuovi che si pongono in un determinato campo della vita spirituale: nel nostro caso, nel campo della musica sacra, che, come la recente Enciclica ha riconfermato e con estrema chiarezza ha illustrato, è tra le arti belle quella che più direttamente interessa il centro della vita spirituale cattolica, la Liturgia.

Invece un Regolamento (come quello del 1884 e del 1894 della S. C. dei Riti sulla musica sacra), un'Istruzione (come il *Motu Proprio* di S. Pio X), una Costituzione Apostolica (come la *Divini cultus sanctitatem* di Pio XI), fissano prevalentemente (sia pure in diversa maniera e con differente forza giuridica) norme particolari e analitiche di natura essenzialmente pratica ed esecutiva, sia pure richiamando e proponendo occasionalmente, senza alcuna precisa intenzione teoretica e sistematica, alcuni principi di indole generale.

Sbaglierebbe pertanto chi volesse trovare in questa Enciclica come un « Testo Unico » delle norme vigenti sulla musica sacra.

Certo, dopo i principi recentemente fissati in materia nell'Enciclica, si rende necessaria una profonda e radicale revisione, rielaborazione e integrazione della legislazione musicale sacra sin'ora vigente, affinché quei principi si traducano in pratica. Ma per ora è su tali principi che gli studiosi e i musicisti di chiesa devono fermare la loro attenzione: ed è perciò su di essi che ci soffermeremo in queste note.

E' chiaro tuttavia che il nuovo Documento Pontificio, pur non scendendo in tutti i particolari che l'argomento potrebbe suggerire, ha però un'importanza unica nella storia della legislazione musicale

sacra, sia per la forma, con la quale è stato promulgato, (cioè quella di Lettera Enciclica, che è la forma più solenne e più autorevole dei Documenti Pontifici); sia per la sua universalità, in quanto è diretto all'Episcopato di tutto il mondo cattolico, tanto dei territori soggetti al diritto comune, che dei territori di diritto orientale e missionario; sia ancora per l'ampiezza della materia trattata, che, pur senza scendere, come s'è detto, in tutti i dettagli, tocca però i più importanti problemi della musica sacra.

E sotto questo punto di vista l'Enciclica *Musicae sacrae disciplina* si pone senz'altro in cima alla scala dei valori specifici dei documenti legislativi in materia, giacché si tratta della prima vera Enciclica di portata universale sulla musica sacra. (Va in proposito notato che l'Enc. *Annus qui* di Benedetto XIV del 19 Febbraio 1749, se per la vastità del contenuto e per l'erudizione della trattazione conserva ancora oggi un primato non facilmente superabile, rimane pur sempre un documento di portata particolare, essendo stato diretto ai Vescovi dello Stato Pontificio 'perché restaurassero nelle loro Diocesi le sorti della musica sacra in vista dell'imminente celebrazione dell'Anno Santo del 1750, ed eliminassero gli abusi infiltratisi che avrebbero scandalizzati i pellegrini di passaggio per quelle regioni).



All'ingresso di questa monumentale costruzione trovo una guida sapiente, piena di dignità e nello stesso tempo agile ed elegante, dall'eloquio preciso e scultoreo, soprattutto sicura nelle illustrazioni e nelle informazioni. Questa guida è la lingua latina, nella quale è scritta l'Enciclica e alla quale è indissolubilmente legata la Liturgia della Chiesa Cattolica Apostolica Romana.

L'Enciclica ha tra l'altro fatto il punto sulla *vexata quaestio* della lingua liturgica.

Tutti, più o meno, hanno seguito le notevoli discussioni, che specialmente in questi ultimi anni si sono svolte al riguardo in volumi, articoli, Congressi ecc.

Da una parte la inderogabile necessità dell'unità e dell'universalità della Liturgia esige l'unità e l'universalità della lingua liturgica tradizionale. E dall'altra la preoccupazione pastorale di far vivere ai fedeli la realtà dei Divini Misteri, non solo riferendosi im-

plicitamente alle intenzioni del Celebrante, ma partecipando individualmente e quasi condividendole esplicitamente, fanno sentire acutamente la necessità di una lingua liturgica accessibile ai fedeli e non propria soltanto del Celebrante.

Su questi due aspetti della questione molte cose sono state dette e scritte, qualche volta con acceso spirito di parte che rasenta il fanatismo.

L'Enciclica — con una chiarezza e con una pacatezza tutta romana — ha collegati e fusi insieme i due opposti punti di vista in una ben equilibrata sintesi, che basta — o dovrebbe bastare — a placare le apprensioni dei seguaci delle opposte tendenze.

In conclusione l'Enciclica tiene a mantenere il principio dell'unità e universalità della lingua liturgica; e, mentre tollera le consuetudini contrarie già sorte, per particolarissime circostanze storiche e per specialissime situazioni ambientali in alcuni luoghi, sino a quando almeno non potranno essere prudentemente soppresse, impedisce però nello stesso tempo che tali consuetudini possano essere introdotte in altri luoghi. Che anzi, anche là dove tali consuetudini contrarie sono tollerate, si esortano gli Ordinari diocesani a diffondere il canto gregoriano — indissolubilmente legato al latino — tra i fedeli, affinché questi « sin dall'infanzia imparino almeno le melodie Gregoriane più facili e più in uso, e se ne sappiano valere nei sacri riti liturgici di modo che anche in ciò sempre più risplenda l'unità e l'universalità della Chiesa » (N. 22).

Con che, in conclusione, si ribadisce il principio del latino come lingua liturgica, e si punta verso la integrale attuazione di questo principio, anche là dove per particolari ragioni vi si è derogato.

Ed è ben giusto che in linea di principio sia così, giacché — a parte le molteplici ragioni di opportunità e di convenienza — chi è che opera la S. Liturgia — per usare la dizione dell'Enc. *Mediator Dei* (N. 41) — è l'insignito dell'Ordine sacro, la cui lingua propria è appunto quella ecclesiastica, ossia la latina.

D'altra parte piena soddisfazione trovano le preoccupazioni pastorali in ordine alla partecipazione attiva ai SS. Misteri da parte dei fedeli; i quali — oggi, meglio che nel passato — vi possono essere iniziati e abituati con la catechesi liturgica sia orale (remota e prossima) che scritta; come ben spiega l'Enciclica (N. 24), richiamandosi all'insegnamento dei Padri del Concilio di Trento, i quali si trovarono a risolvere — in condizioni ben più difficili delle at-

tuali — il problema dell'unità della lingua liturgica e quello della partecipazione dei fedeli alla S. Liturgia.

• • •

Entro nell'atrio dell'edificio e mi trovo di fronte a vari padiglioni di forme e di stili differenti. Più numerosi e più riccamente ornati quelli di ispirazione occidentale, dallo stile nudo e carico di spiritualità delle catacombe a quello basilicale, romanico, gotico, rinascimentale, barocco, neo-classico, sino alle più ardite concezioni dell'arte contemporanea.

Meno numerosi, ma fastosi e preziosi, i padiglioni di stile orientale. Appena abbozzati e tuttavia assai suggestivi per il loro sapore esotico quelli di stile cinese, giapponese e africano.

Sono i tre grandi settori dell'Enciclica sulla storia e sulla vita attuale della musica sacra nei Paesi soggetti rispettivamente al diritto comune, orientale e missionario.

Tre indirizzi profondamente differenti e tuttavia non contrastanti per quella nota di santità e di vera arte che li collega in una meravigliosa universalità.

Passa rapidamente davanti ai miei occhi il complesso e meraviglioso svolgimento del canto Gregoriano, mozarabico e ambrosiano, dai quali germina e si moltiplica la polifonia sacra vocale e strumentale; e dopo la frattura della Riforma, la valida ripresa della Controriforma, gli ondeggiamenti e le deviazioni del Romanticismo; infine il ritorno alle sorgenti gregoriane che hanno alimentato e alimentano oggi la nuova musica sacra vocale e strumentale.

Intravedo già gli sviluppi che la musica sacra orientale e missionaria potrà avere con le nuove direttive, che l'Enciclica ha dato in materia: e credo che in un prossimo futuro questi padiglioni, oggi scarsi e appena abbozzati, ci riserveranno delle liete sorprese e dei preziosi arricchimenti nel concerto della lode a Dio.

• • •

Nel procedere lungo l'edificio, ne avverto tutta l'ariosità e la spaziosità.

Sento qui il respiro corale della massa vasto e naturale, uguale e cangiante come l'onda del mare. Ed è la sensazione dominante, le cui prime chiare anticipazioni si avvertono già nella riforma di

S. Pio X e nella *Mediator Dei*, ma che in questa Enciclica sono giunte alla loro piena maturazione ed espressione, ponendo accanto al canto gregoriano, polifonico e moderno questo nuovo genere: il canto popolare sacro e religioso.

E' la prima volta — per la storia — che in un Documento Pontificio (e per di più di natura dottrinale e di estensione veramente universale) si tratta del canto popolare con l'ampiezza e la profondità di una e propria trattazione in materia. Ma è la larghezza e il favore, con cui questo canto viene riguardato, ciò che maggiormente colpisce nell'Enciclica. Se prima il canto liturgico attirava tutte le attenzioni della Chiesa, oggi accanto ad esso s'innalza e s'espande il canto popolare come canto proprio della pietà devzionale che ritrova il suo giusto posto accanto alla pietà liturgica. Ne scaturisce così un senso pastorale, che trova riferimenti frequenti e precisi nelle varie parti dell'Enciclica, che è come ordita su questa trama fitta e sottile.

Ma anche per la musica liturgica circola un'aria nuova e rigeneratrice, giacchè l'Enciclica ha allargato le possibilità dell'artista, consentendogli l'uso di strumenti sin'ora guardati con diffidenza, quale il violino, e di altri una volta severamente classificati come ammessi, tollerati, proibiti.

Ancor più: le porte del tempio vengono aperte alle più moderne espressioni musicali artisticamente valide, e le possibilità di esecuzione vengono estese con l'incremento delle *Scholae*, delle Cappelle e dei *Pueri Cantores*, con la permissione dei cori misti.

Un altro notevole accrescimento ha dato l'Enciclica con la musica religiosa.

Qualcuno si è stupito che in un solenne Documento Pontificio si entri in merito alla musica religiosa, che non è destinata al culto. Si tratta, è vero, di un semplice accenno, epperò bastante alla qualificazione di questo genere di musica, che collateralmente alla musica sacra può esercitare una grande e benefica influenza sull'animo dei fedeli.

Ma intanto l'Enciclica ha fissato il principio, sul quale poi potrà essere basato tutto questo lavoro di regolamentazione. Ed è stato segno di lungimirante comprensione verso i compositori (che oggi si orientano sempre più fervidamente verso questo genere di musica) e verso il popolo (che con crescente simpatia apprezza le composizioni di musica religiosa) aver aperto la strada alle più fe-

conde realizzazioni in questo campo, non solo e non tanto sotto l'aspetto artistico, quanto e soprattutto sotto l'aspetto spirituale.

• • •

Salgo sulla sommità dell'edificio sormontato da un'antenna altissima che scompare nel cielo. Posso così ammirare la proiezione verticale dell'Enciclica, il cui spirito informatore è costituito dalla concezione cattolica dell'arte e della musica sacra.

Sono noti i paurosi sbandamenti che alcuni sistemi di pensiero, in antitesi alla filosofia perenne, hanno provocato nel settore della estetica in genere e in quella musicale in ispecie, con inevitabili contraccolpi sulla produzione artistica, e musicale specialmente di questi ultimi tempi.

Rifiutando la necessaria dipendenza da un principio trascendente col pretesto dell'autonomia e della libertà, l'artista si è trovato purtroppo come « nave senza nocchier in gran tempesta »; gli è venuto meno un forte e sicuro timone per guidare la navicella del suo ingegno verso un porto sicuro; non ha più avuto davanti a sé una stella polare, che lo guidasse nel suo corso, né un faro, che lo preservasse dalle secche e dagli scogli.

E tutto questo non è libertà, ma frenesia, che qualche volta rasenta la pazzia e conduce all'assurdo: prova ne siano i vaneggiamenti di certa musica contemporanea.

Ebbene, l'Enciclica, senza pretendere « di dettar leggi di carattere estetico o tecnico nei riguardi della nobile disciplina della musica » vuole invece « che questa venga difesa da tutto ciò che potrebbe menomarne la dignità, essendo chiamata a prestar servizio in un campo di così grande importanza qual'è quello del culto divino » (n. 8).

Liberi dunque gli artisti e musicisti moderni di scorrere e trascorrere da un tentativo all'altro nel tumultuoso susseguirsi delle esperienze dell'arte e della musica profana.

E' evidente però che la Chiesa non tollera, non può tollerare simili tentativi quasi in corpore vili, quando si tratta del culto divino; e mentre apre le porte del Tempio a quanto « il genio ha saputo creare di buono e di bello nel corso dei secoli, salve però le leggi liturgiche » (*Motu Proprio « Tra le sollecitudini dell'ufficio pastorale »* del 22 nov. 1903, n. 5), « deve con ogni diligenza rimuov-

vere dalla musica sacra... tutto ciò che disdice al culto divino o impedisce ai fedeli di innalzare la mente a Dio » (n. 13).

E questa messa a punto, che riconferma e ribadisce i principi della nota Istruzione del S. Ufficio sull'arte sacra, era quanto mai necessaria. Tutti gli artisti, anche quelli profani, dovrebbero essere grati alla Chiesa, che, proseguendo una sua gloriosa tradizione di illuminato mecenatismo, ha indicato loro di nuovo la via giusta della vera arte.

Positivamente, poi, l'Enciclica traccia i principi dell'arte musicale sacra, mettendone in piena evidenza la sua altissima dignità e la sua finalità soprannaturale con parole ed espressioni così nobili ed elevate quali mai forse è dato ritrovare in un documento pontificio (N. 13-14). E non temo di esagerare affermando che questo passo dell'Enciclica è come il « Credo » dell'arte musicale sacra, e merita perciò di essere profondamente meditato, assimilato e professato dai musicisti di chiesa — e non da essi soltanto, ma da tutti coloro che vivono nella Chiesa.

Necessariamente connessa con questa valorizzazione della musica sacra è l'esaltazione della missione di coloro, che in varia guisa vi si sono dedicati a coltivarla o a promuoverla. « Tutti costoro — afferma solennemente l'Enciclica (n. 17) — senza dubbio esercitano un vero e proprio apostolato, anche se in modo vario e diverso. Essi, in virtù di questa loro mansione, non sono solamente artisti e maestri di arte, ma anche ministri di Cristo Signore e collaboratori nell'apostolato, e si sforzino di manifestare con la condotta della vita la dignità di questo loro ufficio ».

E qui entriamo in ciò che, conseguentemente alla concezione cattolica dell'arte e della musica sacra, costituisce il filo conduttore di tutta la Enciclica: voglio dire la posizione spirituale dell'artista e del musicista di fronte alla Religione in ordine alle finalità squisitamente pastorali della musica sacra.

« L'artista senza fede o lontano da Dio con il suo animo e la sua condotta — afferma il Pontefice (N. 11-12) — in nessuna maniera deve occuparsi di arte sacra: egli infatti non possiede quell'occhio interiore che gli permetta di scorgere quanto è richiesto dalla maestà di Dio e dal suo culto. Né si può sperare che le sue opere, prive di afflato religioso — anche se rivelano la perizia e una certa abilità esteriore dell'autore — possano mai ispirare quella fede e quella pietà che si addicono alla maestà della casa di Dio;

e quindi non saranno mai degne di essere ammesse nel tempio della Chiesa, che è la custode e la moderatrice della vita religiosa ».

« L'artista invece, che ha fede profonda e mena una vita degna di un cristiano, agendo sotto l'impulso dell'amore di Dio e mettendo le sue lodi a servizio della Religione, per mezzo dei colori, delle linee e dell'armonia dei suoni e delle voci, impiegherà tutto il suo talento per esprimere la sua fede e la sua pietà con tanta perizia, venustà e soavità, che questo sacro esercizio dell'arte costituirà per lui un atto di culto e di religione e stimolerà grandemente il popolo a professare la fede e a coltivare la pietà ».

Vi è dunque un'antitesi netta e irriducibile tra il musicista profano e il musicista sacro; antitesi che scaturisce non già da mere ragioni estetiche o tecniche; giacché e l'uno e l'altro hanno da risolvere ugualmente i loro problemi estetici e tecnici in ordine alle loro espressioni artistiche.

L'antitesi è invece tutta nella sorgente interiore della loro ispirazione, che nell'artista profano trae le sue origini da impulsi più o meno nobili ed elevati, ma pur sempre umani e terreni (quando non sono carnali o sensuali oppure non si tratti — come chiarisce l'Enciclica — di un cieco istinto che viene denominato « estro »). L'artista sacro, al contrario, agisce sotto la spinta di un elemento soprannaturale, la Caritas — ossia, per usare la frase dell'Enciclica — l'amore di Dio, che, mentre ispira e pervade l'anima del musicista nel suo agire umano e nella sua attività creatrice, conferisce alla sua composizione musicale un carattere e un'efficacia, le quali, trascendendo le ragioni della perizia tecnica e dell'abilità di mestiere, si concretano in un'elevazione dell'anima a Dio per lo stesso compositore e per i fedeli, che ascoltano la sua musica.

E pertanto il musicista di chiesa, che sa corrispondere pienamente a questa sua vocazione ascetica e mistica, ha già in se stesso quanto basta per fare della vera arte sacra. Egli sa già quello che deve fare, senza bisogno di molte regole e di odiose proibizioni.

La sua strada egli la trova da sé per una suprema ispirazione della sua anima, che viene illuminata e infocata dalla infinita bellezza dei Divini Misteri e la traduce in espressioni musicali, che di quelli sono come l'eco fedele.

Vale dunque per il musicista di chiesa l'agostiniano « ama et fac quod vis »; anzi per lui questo principio è l'unico veramente

valido, poichè la vera musica nasce dalla caritas («cantare amantis est») e tende all'aumento e all'intensificazione di essa.

E questa è la vera sconfinata libertà dell'artista cattolico e del musicista di chiesa; il quale se ne può, se ne deve servire per attuare innanzi tutto il fine latreutico della Liturgia e perciò della musica sacra (ossia il debito onore a Dio, cui quindi va dato quanto di meglio l'arte musicale può produrre), ma inoltre il fine soteriologico (ossia la salvezza delle anime, per mezzo di quelle particolari suggestioni, con le quali la musica sacra eleva l'orante sino a Dio).

Si arriva così a quella vera e piena libertà, che è sintesi e superamento della legge positiva, come la carità è sintesi e perfezione della giustizia.



Dall'alto di questo nuovo edificio è agevole spaziare verso il passato e l'avvenire della musica sacra.

Senza dubbio, in relazione alla tradizione del recente passato, il nuovo Documento Pontificio segna una svolta decisiva nell'atteggiamento della S. Sede verso l'arte musicale in genere e verso quella contemporanea in ispecie.

Non che la nuova Enciclica costituisca una antitesi del *Motu Proprio* (che la stessa Enciclica del resto riconferma come il documento (da S. Pio X) a buon diritto chiamato «codice giuridico della musica sacra»); e nemmeno rappresenta una rivoluzione della secolare tradizione ecclesiastica in materia sintetizzata nelle «norme saggiamente fissate da S. Pio X» (sono ancora parole dell'Enciclica). Ma Pio XII, pur intendendo di nuovo confermare e inculcare tali norme, si propone però di dar loro «nuova luce e di corroborarle con nuovi argomenti, affinché — e qui è il tono nuovo dell'insegnamento pontificio in questa materia — la preclara arte della musica sacra, conformandosi alle nuove esigenze ed in certo qual modo resa più doviziosa, sempre più risponda al suo alto fine». Da ciò si deduce abbastanza chiaramente che se il *Motu proprio*, per operare la riforma della musica sacra gravemente allora contaminata dalla musica teatrale, apparve ad alcuni reazionario (specialmente per la severità di criteri che certi suoi interpreti ritennero opportuno adottare, e per la virulenza polemica che alcuni riformatori usarono), la *Musicae sacrae disciplina*, partendo dai risultati acquisiti dopo cinquant'anni di riforma liturgico-mu-

sicale operata sotto l'insegna di S. Pio X e del Suo celebre Chirografo sulla musica sacra, può oggi dare delle direttive ispirate a quella più larga visione della realtà che l'assenza, o almeno una possibilità solo remota e quantitativamente assai scarsa di pericoli, oggi consente al legislatore.

Naturalmente questa maggiore serenità e tranquillità è a tutto vantaggio dell'arte e dell'artista sacro, il quale si sente oggi veramente libero da ogni esteriore costrizione e da ogni odiosa proibizione o restrizione, per seguire soltanto quello che la sua interiore ispirazione, illuminata e potenziata dalla *Caritas*, gli suggerisce.

Ed è in questa piena libertà dell'artista cattolico la sorgente prima inesauribile della rinascita della musica sacra come arte, dopo il cinquantesimo della riforma piana, la quale, se ha avuto l'inestimabile merito di riportare la musica, che si deve eseguire in chiesa, alla sua nativa sacertà, non ha dato però all'arte musicale — fatte pochissime eccezioni — contributi sostanziali e sostanziosi tali da riprendere e continuare e sviluppare la gloriosa tradizione musicale della Chiesa Cattolica dopo la splendida fioritura della polifonia classica.

E' un fatto (doloroso quanto si vuole, ma innegabile) che ai grandi musicisti laici dei nostri giorni la musica liturgica di quest'ultimo cinquantennio non interessa nè punto nè poco: essi sono indifferenti, quando non sono apertamente ostili a certa musica che passa come liturgica sebbene non sia arte: e sì che la vera arte è una delle qualità essenziali della Liturgia e quindi della musica sacra. Se si eccettuano le composizioni di pochi Autori nostri (i quali del resto hanno dato i loro migliori e più numerosi contributi nel campo della musica religiosa piuttosto che in quello della musica sacra, liturgica ed extra-liturgica) tutto il resto in genere, pur sovrabbondando in quantità, non brilla certo per sincerità d'ispirazione, per novità e freschezza di linguaggio, per robustezza di costruzione.

Si sono così delineate due correnti che, oltre ad essere divergenti tra loro per motivi e mete, si compongono di elementi completamente diversi per qualità e quantità.

La prima, formata da una legione di persone — in maggioranza ecclesiastiche — animate dalla migliore buona volontà di fare della musica sacra, ma quasi sempre sprovviste di talento ar-

tistico o di preparazione tecnica, oppure pigramente adagiate nei vecchi stili.

L'altra corrente, formata dalla ristretta schiera dei grandi musicisti laici che hanno onorato ed onorano l'arte musicale in Italia ed all'Estero, ma hanno voltato le spalle alla musica di chiesa.

Qualcuno ha creduto di additare la causa di questa dolorosa situazione (che è senza dubbio in decadenza) nel *Motu Proprio* di S. Pio X, giacchè nel celebre documento la musica moderna fu riguardata con aperta diffidenza: era quindi fatale che i grandi musicisti del tempo si sentissero respinti dalla Chiesa e sospinti verso i generi profani.

In realtà si verificò il fenomeno contrario. Furono i grandi musicisti dell'Ottocento e del primo Novecento, i quali, stregati dalle seduzioni dell'Opera romantica, avevano portato anche nella musica di chiesa spiriti e forme di teatro: era quindi naturale che la S. Sede reagisse contro questa grave contaminazione di natura principalmente morale, ma anche artistica, se è vero (com'è vero) che ogni genere di musica esige forme sue proprie, così come ogni personaggio, in corrispondenza all'idea ed al sentimento che egli incarna, vuole un volto ed un'espressione sua propria, un suo modo di incedere e di gestire, una sua foggia di vestire. Per la verità, come abbiamo già ricordato, S. Pio X nel *Motu Proprio* (n. 5) riaffermò, anche per la musica sacra moderna, il principio costante secondo il quale « la Chiesa ha sempre riconosciuto e favorito il progresso delle arti, ammettendo a servizio del culto tutto ciò che il genio ha saputo trovare di buono e di bello nel corso dei secoli, salvo però sempre le leggi liturgiche. Per conseguenza — Egli conclude — la musica più moderna è pure ammessa in chiesa, offrendo anch'essa composizioni di tale bontà, serietà e gravità, che non sono per nulla indegne delle funzioni liturgiche ». E questo riconoscimento sembra dedicato alla musica sacra germanica del tempo piuttosto che a quella italiana, cui invece sembra specialmente indirizzato il grave monito che seguiva. « Nondimeno siccome la musica moderna è sorta precipuamente a servizio profano, si dovrà attendere con maggior cura, perchè le composizioni musicali di stile moderno, che si ammettono in chiesa, nulla contengano di profano, non abbiano reminiscenze di motivi adoperati in teatro, e non siano foggiate neppure nelle loro forme esterne sull'adattamento dei pezzi profani ».

Comunque, a parte le rispettive responsabilità, la frattura prodottasi tra i musicisti e gli uomini di Chiesa col *Motu Proprio* di S. Pio X, non solo non è stata sanata, ma si è andata aggravando sempre più.

Sanare e saldare questa frattura mi sembra il primo ed essenziale impegno della *Musicae sacrae disciplina*.

Certo nessun compromesso è possibile tra Liturgia e arte profana; e quindi i musicisti, che intendono scrivere per la chiesa e vogliono far dell'arte veramente sacra, non possono ovviamente ricalcare le orme della musica profana in genere e di quella operistica in ispecie; ma devono volgersi e ispirarsi alla Liturgia, che è del resto una sorgente inesauribile e quanto mai ricca e varia.

Per fortuna l'ambiente e gli orientamenti dell'arte musicale d'oggi si sono evoluti in senso favorevole a questo indirizzo. Lo stile operistico, che ha dominato e predominato prepotentemente nell'Ottocento e nel Novecento, soggiogando con irresistibile forza fascinatrice i grandi musicisti di quel periodo, oggi è in declino. All'estetica romantica e veristica è subentrato l'anti-romanticismo. Il rigore costruttivo ha preso il posto del languore melodico e del colore impressionistico. L'armonia è diventata politonale, atonale, dodecafonica. Un profondo rinnovamento ha investito la musica d'oggi; e se pure — come avviene del resto in ogni svolta decisiva della storia dell'arte — non si è ancora giunti a risultati definitivi, a opere d'arte in tutto e per tutto valide e positive, è certo però che i musicisti d'oggi non si indulgiano sul passato, non guardano più indietro se non per allontanarsene sempre più decisamente e velocemente. Anche sulla musica teatrale, camuffata da musica sacra, è calato per sempre il sipario, se non ci fossero compositori di chiesa — non musicisti — che credono di fare del nuovo, rimettendo in circolazione vecchie formule lirico-sacre ormai rifiutate dagli stessi musicisti profani.

E' possibile dunque in questo clima di rinnovamento, sanare e saldare la deplorata frattura tra gli artisti e la Liturgia? La risposta affermativa è data da Pio XII, il quale già nella *Mediator Dei* scriveva queste chiare parole, che a me paiono direttamente rivolte a coloro che, in nome di un'assoluta ed esclusiva fedeltà alla tradizione gregoriana e palestriniana, avevano proclamato l'ostracismo alla musica sacra contemporanea: « Non si può tuttavia asserire — ammonisce il Pontefice — che la musica e il canto con-

temporaneo debbano essere esclusi del tutto dal culto cattolico. Anzi, se nulla hanno di profano e di sconveniente alla santità del luogo e dell'azione sacra, nè derivano da una vana ricerca di effetti straordinari e insoliti, allora è necessario certamente aprire ad essi le porte delle nostre chiese, potendo ambedue contribuire non poco allo splendore dei sacri riti, all'elevazione delle anime e insieme alla vera devozione » (n. 118).

E dunque il necessario presupposto psicologico, per arrivare a un colloquio prima, e quindi a un'intesa e a una collaborazione tra i musicisti e gli uomini di chiesa, sta nel deporre da parte di questi ultimi l'istintivo attaccamento alla tradizione, congiunto a una profonda diffidenza verso ciò che è nuovo; nel coltivare sinceramente l'impegno a comprendere le nuove forme e il nuovo linguaggio dei musicisti d'oggi, ad avere fiducia in essi, ad accoglierne le loro opere con cordiale simpatia e con umiltà di cuore, perchè non è affatto facile assimilare e gustare una nuova espressione di arte musicale sacra al primo e anche ai primi ascolti.

In una parola dobbiamo persuaderci che l'arte la fanno gli artisti: ciò che in teoria sembra lapalissiano, ma in realtà è tutt'altro che pacifico, giacchè non sono pochi coloro, che credono di superare la crisi della musica sacra facendo a meno dei musicisti-artisti. I quali però devono ricambiare dal loro canto queste disposizioni di animo, se vogliono fare della musica sinceramente sacra, senza scivolare in nuove contaminazioni che sarebbero dannose alla Liturgia non meno che all'arte.

Meno critica è stata ed è invece la situazione della musica religiosa; meno difficile è quindi iniziare un dialogo su questo punto e raggiungere l'auspicata intesa tra musicisti e uomini di chiesa.

Ma vi è un pericolo, che da tutte e due le parti va tenuto presente e va evitato; e cioè che i musicisti diano la preferenza alla musica religiosa e trascurino la musica sacra, liturgica ed extra-liturgica.

La tentazione è forte per i musicisti, che nella musica religiosa godono di una ben maggiore libertà di espressione, di mezzi, di temi ecc.; ricavano soddisfazioni morali e materiali senza confronto superiori (almeno allo stato attuale delle cose) a quelle che può dar loro la musica liturgica ed extra-liturgica.

Grave è quindi la responsabilità degli uomini di chiesa, i quali per incomprendimento delle esigenze artistiche e materiali di un mu-

sicista, lo mettono nella necessità di trascurare la musica liturgica ed extra-liturgica e di dedicarsi esclusivamente, o quasi, a quella religiosa.

Mantenere un ben proporzionato equilibrio tra la musica sacra e quella religiosa è, oltre tutto, una questione di profonda e feconda saggezza per i compositori e per la Chiesa.

E' evidente che, attorno al problema fondamentale dell'intesa e della collaborazione tra i grandi musicisti d'oggi e gli uomini di chiesa del nostro tempo, gravitano tanti altri grandi e piccoli problemi teoretici e pratici che aspettano di essere parimenti discussi e, almeno gradualmente, risolti.

Per dire dei più ovvii, accenno al problema economico dei compositori, maestri di coro e organisti; al problema della ricostituzione delle *Scholae Cantorum*, delle Cappelle Musicali, dei semplici cori; a una più equa libertà nell'impiego dei mezzi vocali e strumentali, propri dell'arte contemporanea, nella musica sacra; all'esecuzione, anche in Chiesa — naturalmente con i dovuti riguardi e con le necessarie cautele — della musica religiosa. Problemi tutti che nella *Musicae sacrae disciplina* hanno già adeguati principi di soluzione.

Quello che conta è che la Chiesa torni ad essere, come fu già nel passato, la grande iniziatrice e la nobile volgarizzatrice dell'arte in genere e dell'arte musicale in ispecie, giacchè è nella chiesa — la Casa di Dio, ma anche la casa di tutti — che il popolo senza distinzione alcuna di classi o di altre note differenziali, tutto il popolo quindi, può essere plasmato giorno per giorno con un'azione lenta e profondamente efficace da questa grande matrice del vero, del bello, e del buono che è l'Arte.

Tornando ora al *Motu Proprio* di S. Pio X, come questo ha messo l'accento sulla prima qualità della musica sacra, ossia la santità, ora l'Enciclica di Pio XII punta decisamente sull'altra qualità della musica sacra, che sia cioè vera arte; senza tuttavia trascurare la prima, anzi esigendo una sacertà non solo obiettiva della musica stessa, ma anche e specialmente quella subiettiva del musicista di chiesa.

E poichè — come S. Pio X affermò e Pio XII ha riconfermato — dalla santità e bontà della forma scaturisce quasi naturalmente la terza qualità della musica sacra, ossia la sua universalità, gli artisti contemporanei sapranno raccogliere e attuare il mes-

saggio della recente Enciclica, l'arte musicale sacra costituirà per la Chiesa Cattolica una splendida apologia della nostra Fede, come già avvenne nel Medio Evo con il canto gregoriano e nel Rinascimento con la polifonia vocale, con le opere della musica organistica e strumentale.

• • •

La visita alla novissima armonica costruzione, che si chiama « Enciclica sulla Musica Sacra », è terminata.

Ma lì, verso Espero, sul fantastico scenario splendente di oro e di azzurro, vedo sfilare una teoria interminabile di Beati, che con la voce e con gli strumenti inneggiano all'Agnello Immacolato. Mi ricordo della visione di S. Giovanni nell'Apocalisse, l'unico libro profetico del Nuovo Testamento. E penso che l'Enciclica sia l'anticipazione e la preparazione di quella visione beatifica, nella quale soltanto l'anima nostra sarà interamente appagata.

ENCICLOPEDIA DI GIUSEPPE GARIBOLDI
APPENDICE
ITALIANA
N. 100000
APPENDICE
ESTERA

ECHI E COMMENTI ALL' ENCICLICA NELLA STAMPA

Il Natale è un giorno solenne per tutti, un giorno in cui si sente il bisogno di riflettere sul mistero della vita e sulla grandezza del Dio che si è fatto uomo. È un giorno in cui si sente il bisogno di riflettere sul mistero della vita e sulla grandezza del Dio che si è fatto uomo. È un giorno in cui si sente il bisogno di riflettere sul mistero della vita e sulla grandezza del Dio che si è fatto uomo.

pag. 517 ECHI E COMMENTI ALL'ENCICLICA NELLA STAMPA ITALIANA

M° AUGUSTO CARTONI

526 ECHI E COMMENTI ALL'ENCICLICA NELLA STAMPA ESTERA

M° ALBERTO GHISLANZONI

ECHI E COMMENTI ALL'ENCICLICA NELLA STAMPA ITALIANA

M^o AUGUSTO CARTONI

I musicisti hanno diritto di sentirsi altamente onorati per avere il Santo Padre dedicato alla loro attività artistica l'Enciclica sulla disciplina della musica sacra. Onorati non solo per quello che vi si dice, ma perché promulgata nel giorno più caro ad ogni artista — il Natale — dal quale scaturiscono da secoli, e la fonte resta inesauribile, i canti dell'innocenza, misteriosi alla nostra fanciullezza di un tempo, cari ancora a noi tutti, per l'annuale rivivere nella letizia dei piccoli, in estasi all'ascolto di melodie candide come il luccichìo della stella che guidò i Magi alla Culla divina.

Vogliono accostare, i musicisti, la Enciclica al Messaggio Natalizio (1955), a quel Messaggio in cui il Santo Padre, sui « doleranti passi di chi cerca fra le spine il sentiero della vera vita » — « col cuore aperto ad accogliere la tenera letizia che il Natale del Redentore offrirà ancora una volta nelle anime dei credenti » esprimeva paterni auguri « indistintamente a tutti gli uomini ».

Sublime monito, il Messaggio, ispirato a tenerci lontani dall'annientamento di « intere città, anche tra le più grandi e ricche di storia », dalla visione della « nera coltre di morte sulle polverizzate materie, che coprono innumerevoli vittime dalle membra bruciate, contorte, disperse, mentre altre gemono negli spasimi della agonia » là dove « le ricchezze e le opere, vanto e tormento dell'età moderna, debbono essere considerate in rapporto all'uomo, immagine di Dio ».

A poche ore di distanza, potrebbe dirsi, dal Messaggio, la voce del Padre, ancor calda del suo umano vibrare, si elevava per spingere la umanità a rafforzare la pace attraverso la universalità di

un'arte posta a servizio di Dio. Infatti, se nel Messaggio, il Santo Padre parla di « false o ristrette visioni del mondo e della vita, accettate dagli uomini moderni (che) non solo impediscono loro di trarre dalle opere di Dio, in particolare dalla incarnazione del Verbo, un senso di ammirazione e di gaudio », per mezzo dell'Enciclica il Papa viene a trattare ed illustrare, *con una certa ampiezza*, questioni sorte e discusse, affinché « quest'arte nobilissima (la musica) contribuisca sempre più a rendere più splendida la celebrazione del culto divino e a dare più efficace impulso alla vita spirituale per i fedeli ».

Ha scritto Carlo Colombo, in *Vita e Pensiero* (gennaio 1956), che per comprendere il Messaggio Natalizio è necessario leggerlo non con gli occhi politici ma con « l'occhio della fede ». Purtroppo la stampa quotidiana non ha saputo trovare, per l'Enciclica, l'« occhio della fede » perché vane riuscirebbero le ricerche di un commento alla parola del Pontefice. Egli « dopo avere dichiarato lo scopo della Enciclica, l'aggiornamento ed il riordinamento generale della musica sacra, ne passa in rassegna — nota la « *Civiltà Cattolica* » nel secondo quaderno del 1956 — le principali vicende storiche mostrando la costante sollecitudine della Chiesa affinché essa corrisponda « al suo alto compito ». Speciali norme infatti — proseguiva la rivista — debbono regolare l'arte religiosa e specialmente la musica per gli stretti vincoli che la legano al culto divino.

Il simultaneo arrivo del Messaggio e della Enciclica venne sottolineato dal Presidente Generale dell'A.I.S.C. nel *Bollettino Ceciliano* (gennaio 1956).

Un abisso fra due mondi: quello della guerra con milioni di vite umane, appese alle decisioni di pochi uomini; l'altro della sincerità e della pietà, fiammella dello spirito, alimentata e nutrita nella calma della chiesina e nelle grandi Basiliche. « Eppure — notava S. E. Mons. Alcini — questo abisso fra i due mondi dal punto di vista dell'importanza ai fini dell'apostolato è solo apparente, se il Sommo Pontefice ha datato alla distanza di un giorno il documento sull'era atomica e quello sulla musica sacra ».

Nella *Musicae sacrae disciplina* il tono generale si presenta mirabile. « Essa è un'apertura d'orizzonte, un'evasione della ridda delle determinazioni minute e negative, una vigorosa affermazione

di principî e valori positivi, un lasciar da parte l'accidentale e il contingente per affrontare la sostanza dei problemi nella loro realtà completa e profonda ».

« L'impostazione sostanziale dell'Enciclica — affermava S. E. il Presidente Generale — scuoterà certamente quanti riducono tutta la realtà liturgica a una sequela formalistica e precettistica, svuotandola della sua ricchezza e riducendola a uno scheletro arido e distaccato della vita vissuta. Infatti, nella *Musicae sacrae disciplina*, nulla troviamo che non sia ancorato ad argomenti sostanziali, che non sia giustificato dalla natura profonda delle cose, ossia dalla più vera e sentita spiritualità cristiana ». Nello stesso numero, il *Bollettino* non mancava di mettere in relazione la data della nascita dell'Enciclica coincisa col cinquantesimo del *Motu Proprio* di S. Pio X e l'inizio del secondo ciclo cinquantenario di Apostolato Ceciliano alla luce della nuova Enciclica.

Notava, la Direzione del *Bollettino*, come anche da un punto di vista puramente umano, chi di questo apostolato fa divisa, sente di dovere e poter lavorare con rinnovate energie. E S. E. Mons. Alcini dopo avere annunciato lo studio dettagliato sull'Enciclica, dando termine agli « accenni incompleti e rapidi » con i quali aveva inteso tracciare i principali temi del documento, notava la meravigliosa e memorabile ripresa — a cinquant'anni di distanza — di una riforma tanto efficace e tanto amata, mentre ai commossi lettori, lasciava intravedere « l'incontro solenne e commovente, presso gli altari, di due Pontefici che hanno dato l'impronta cristiana al loro tempo burrascoso: S. Pio X e Pio XII ».

Nella stampa quotidiana l'Enciclica *Musicae sacrae disciplina*, sebbene largamente riassunta (i giornali cattolici l'hanno riprodotta integralmente) non ha trovato il meritato commento. Se ne spiegano le ragioni: essa non costituisce materia di approfondimento da parte di scrittori e letterati dall'« occhio politico ». Grande risonanza invece l'ha avuta fra i musicisti di ogni categoria e fra coloro che della musica sacra fanno un vero e proprio apostolato.

« *Arti* » — periodico di azione e di cultura artistica, diretto da Giovanni Spezzaferri — ha scritto che « la parola di Sua Santità giunge oggi più che opportuna e spiritualmente assai salutare

ed indicativa, mentre conforta noi musicisti fra quelli che si sono sempre adoperati ed a volte battuti affinché la nobile arte giovi all'intensa vita spirituale degli italiani ».

Mons. Della Libera, rinunciando al tentativo di riassumere la sostanza del solenne documento, mette in rilievo le espressioni — finora inusitate — in lode, anzi in esaltazione della musica sacra e dei suoi esecutori affermando che l'Enciclica « riassume ed aggiorna la posizione della Chiesa dinanzi all'arte musicale del tempo. Perché la musica è uno dei tanti e magnifici doni che Iddio elargì alla creatura umana per farla simile a Lui, Sua immagine. E' in Lui infatti una meravigliosa armonia musicale, in una perfettissima unità. La musica fa parte delle gioie spirituali e della dilettezza dell'anima ». Mons. Della Libera prevede poi che il venerato documento fornirà materia a studi e interpretazioni, che « gli interpreti autorizzati — ai fini della disciplina — saranno i Vescovi di tutto il mondo, ciascuno per la propria Diocesi ».

Ed ecco allora, a Novara, S. E. il Vescovo Mons. Vincenzo Gremigni, affida al Delegato Diocesano, Can. D. Pietro Sganzzetta l'incarico di leggere e commentare l'Enciclica ai chierici dei due Seminari.

La *Lettera Pastorale* per la quaresima 1956 di S. E. Mons. Giuseppe Zaffonato, Vescovo di Vittorio Veneto, ispirata all'Enciclica. Richiamato il detto di S. Agostino: « *Chi ama canta* », l'Ecc.mo Presule prosegue col ricordare che le prime Assemblee cristiane cantavano perché amavano. « Il canto non è solo una conseguenza dell'amore; ne è causa efficace, perché suggerisce questo amore ».

Ecco ancora, da Volterra, l'invito del Delegato Diocesano dell'A.I.S.C., D. Rino Biondi, ai lettori del « *Settimanale Diocesano* » a considerare la grande opportunità, per non dire la necessità, di entrare a far parte della famiglia cecilianiana.

Un diffuso ed appropriato commento di Emidio Mucci ha riportato « *Orizzonti* » in un numero speciale dedicato al Papa. Ricordate le parole di S. Agostino: « La musica, cioè la dottrina e l'arte del bene modulare, a monito di grandi cose, è stata concessa dalla divina liberalità anche ai mortali dotati di anima razionale », l'esimio scrittore prosegue: « e pertanto il principio dell'arte per l'arte non deve prevalere su quello fondamentale che l'uomo, nel suo operare, abbia invece a conformarsi al divino archetipo (la perfezione di Dio) e ad orientare in tale direzione tutte le facoltà

dell'anima e del corpo. A maggior ragione l'arte sacra è ancor più vincolata a Dio, e diretta a promuovere la sua lode e la sua gloria sicché resti preclusa all'artista senza fede e senza morale. Più specialmente vincolata a Dio risulta poi la musica sacra che occupa un posto di primaria importanza nelle cerimonie e riti sacri alla cui vetta sta il sacrificio eucaristico, e che rende più vive e fervorose le preghiere liturgiche della comunità cristiana ».

Nel meditato commento, scrive ancora il Mucci: « a prescindere dalle finalità specifiche per cui l'Enciclica è stata dettata, essa, come vivo raggio di sole, è discesa ad illuminare gli uomini di buona volontà in una situazione generale ove tradizione, evoluzione, folklorismo, atonalità, pluritonalità, dodecafonismo, concretismo hanno eretto una vera babele. La formula dell'*arte per l'arte* non si oppone infatti — secondo noi — soltanto alla musica sacra, bensì all'essenza della musica in genere, la quale, pur essendo l'arte più incorporea, non può essere concepita avulsa dalla realtà della vita, dalla integrale esperienza umana. Non basta. Il vero musicista, al pari di ogni altro artista, non potrà mai concepire ed attuare un'autentica opera d'arte, se privo di conoscenza etica. Soltanto affondando le radici in un sensibile substrato etico, l'artista nel rappresentare il bene e il male della vita, riuscirà a cogliere leggiadri e profumati fiori nello sterminato e profumato giardino della bellezza ».

Nota Don Luigi Salamina, ne « *Il Cittadino* » di Lodi, che il nuovo documento ha di caratteristico l'appello allo spirito che deve animare i Cecilianiani, per cui non si avrà più bisogno di divieti e leggi proibitive. Nota ancora, lo scrittore, come alla serie: « Canto Gregoriano, polifonia, musica moderna, canto popolare » si sostituisce ora il nuovo ordine: « Canto Gregoriano, canto popolare, polifonia antica, moderna » e come la *personalità liturgica* del cantore risulti soppressa con l'ammissione delle donne al canto dei testi liturgici.

Ma torniamo agli « occhi della fede », agli occhi di quegli uomini « di finissimo gusto artistico e musicale », che, raccogliendo il motivo vibrato e paterno del S. Padre « Vigile sentinella da anni sul soglio granito di Pietro, vengono richiamati « alle primitive sorgenti della sacra liturgia » (*La Rivista del Clero Italiano*, aprile 1956, Sac. Luigi Marinelli). Richiamo « alla solenne affermazione il cui significato è inequivocabile » rivolto agli artisti cristiani cui è

affidato, dalla Chiesa, « l'arduo compito di interpretare e di esprimere lo spirito del nostro tempo affinché anch'esso esprima nel suo proprio linguaggio la lode di Dio ». (*Arte Cristiana*, marzo 1956).

La *Settimana del Clero*, per la penna di Don Guglielmo Zaggia, ammira « la vasta concezione che il Papa ha anche dei problemi riferentisi alla musica sacra, centrati secondo le esigenze dei tempi, che non sono più, naturalmente, per certi lati, quelli del *Motu Proprio* di S. Pio X (1903) o della *Costituzione Apostolica* di Pio XII (1928). Mette inoltre in rilievo, il Zaggia, la particolare insistenza con la quale viene raccomandato « oltre la musica strettamente liturgica, il canto religioso popolare come veicolo di dottrina e mezzo di apostolato di indubbia efficacia fra le masse, in terra di missione ».

Notevoli i larghi riassunti di *Vita Pastorale* nel numero di febbraio; la completa riproduzione nel *Perfice Munus!* di aprile; il commento di Giuseppe Radole in *Vita Nuova* di Trieste, in cui lo scrittore riconosce i « preziosi richiami che sarebbe lungo enumerare » e come l'Enciclica abbia consolato non poco quanti si occupano di musica sacra; il lungo articolo su *Il Nuovo Giornale* di Piacenza a firma G. G., in cui si afferma che « la nuova Enciclica non comporta nessun mutamento sostanziale del *Motu Proprio*, considerato il *Codice Giuridico della Musica Sacra*, essendo di esso solamente un'ampia illustrazione ». La nuova Enciclica — afferma lo scrittore — costituisce motivo di *sommo gaudio* a quanti sono chiamati a coltivare e promuovere la Musica Sacra, a comporla, dirigerla ed eseguirla. « Avere idee chiare, degli ideali precisi e degli orientamenti sicuri, è una necessità per la riuscita della loro missione. Non è possibile raggiungere la meta quando si cammina senza una direzione, senza principi definiti. Non si deve dimenticare che l'arte musicale, per la sua natura, a differenza delle altre, poste a servizio della liturgia, può facilmente lasciarsi fuorviare dalla retta via, dalla passione, dalla forza d'ambiente, dall'educazione e dall'influsso della musica profana; questo fatto non fa che provare la necessità di una maggiore vigilanza e l'opportunità dell'intervento pontificio ».

Ecco ancora *Vita Nuova* di Parma che riconosce nelle pratiche direttive del Pontefice un richiamo a « la nobiltà di quest'arte tanto strettamente legata alla liturgia e tanto necessaria al-

l'apostolato cattolico sia in terra di missione che in mezzo al popolo cristiano ». Il Papa ha una « parola precisa e sicura per tutti coloro che si dedicano all'attività liturgico-musicale: per i compositori, anzitutto, esortandoli a quello spirito religioso, che deve essere unica fonte d'ispirazione per chi vuole dare una voce alla preghiera della Chiesa; per i cantori e organisti, esortandoli a non mettere in pericolo il decoro della liturgia con la scelta di musiche superiori alle loro possibilità esecutive, bandendo ogni esibizionismo personale; per i Rev.mi Parroci e Sacerdoti, incoraggiandoli ad apprendere con serietà l'arte di cantare le lodi di Dio e a valorizzare, senza esitazioni, questo nobilissimo mezzo di apostolato; per il popolo cristiano, incitandolo ad apprendere i canti liturgici a suo conforto spirituale ed a maggiore partecipazione alla liturgia ».

Ed infine ecco il *Giornale* e il *Bollettino* della Diocesi di Vercelli, i quali, riconoscendo il *grande rilievo* del documento, affermano la necessità che esso venga conosciuto da tutto il clero: « la cultura, o meglio la sensibilità liturgico-musicale, è richiesta per tutti i Sacerdoti perchè, oltre ad un sempre maggior decoro delle sacre Funzioni, produce quel senso critico indispensabile per evitare abusi e volgarità nella condotta delle medesime e rende operante quell'*apostolato* della Musica Sacra, cui ci chiama il Papa ».

« Ricordiana », la nota « Rivista mensile di cultura musicale » (aprile 1956), riporta un lungo articolo del P. O. Tonetti, il quale — dopo aver rammentato l'interesse della Chiesa per la Musica Sacra e l'opera di premurosa vigilanza svolta in proposito dai Sommi Pontefici attraverso i secoli — illustra i punti più salienti del documento pontificio « altra testimonianza dell'acutezza di osservazione del Papa e della vasta Sua cultura », rilevando come « L'Enciclica sulla Musica Sacra del Natale 1955, assuma una grande importanza e sia senza dubbio il più notevole documento sulla materia dopo i *Motu Proprio* di Pio X. Siamo certi — afferma l'articolista — che queste novità saranno come un soffio innovatore, perché interesseranno un numero più copioso di artisti e di anime. Il culto divino ne avrà più splendore e di conseguenza ne beneficeranno maggiormente i credenti, sempre in cerca di verità, di amore e di bellezza ».

Attraverso il *Notiziario* della fiorentissima Associazione Gio-

vanile Musicale (*AGIMUS*), l'Enciclica ha trovato opportuna diffusione anche fra i giovani. L'Associazione si propone di far conoscere agli studenti delle scuole medie la musica e, chiamandoli a molteplici manifestazioni, conferenze, concerti, li spinge ad amarla, e li invoglia a studiarla. Il *Notiziario*, che ha larga diffusione fra i giovani studenti, non poteva dimenticare il documento pontificio, dal quale emergono tanti saggi ammonimenti e che, al tempo stesso, costituisce un invito ad amare la musica. Il numero (giugno '56) riportava, condensato in tre fitte colonne, un esteso riassunto della *Musicae sacrae disciplina*, riassunto che così terminava: « Ascoltino i giovani le parole del Pontefice, l'ascoltino i genitori, incoraggiando i figli ad uno studio che li accosterà alle bellezze di un'arte che è dono supremo di tutti i tempi, massime in un periodo di "pace rabbiosa, di pazzie collettive" (S. E. il Card. Siri nel discorso dell'11 marzo '56 all'*Auditorio Pio XII*), in cui le umane speranze dei popoli confidano nelle divine speranze della Chiesa ».

Sono stati innanzi riportati gli « Accenni incompleti e rapidi » nonchè la « Veloce rassegna dei passi fondamentali » del Presidente Generale dell'A.I.S.C., apparsi nel *Bollettino Ceciliano* (gennaio 1956). In detto numero si faceva riserva per uno studio dettagliato sulla Enciclica, destinato alle stesse pagine del *Bollettino*. Il presente volume mentre scioglie la riserva, dà la chiara sensazione dell'impossibilità di un'adeguata trattazione e del commento in un sol numero della rivista. Ma nel numero giugno-luglio è apparso un *breve riassunto* del discorso ufficiale pronunciato da S. E. Mons. Alcini nell'*Aula Magna* del Palazzo della Cancelleria, il 2 giugno, in occasione della fausta ricorrenza dell'onomastico di S. S. Pio XII e V anniversario dei nuovi Statuti della Associazione Italiana Santa Cecilia: « *Pio XII e la Musica Sacra* ».

La pubblicazione integrale del discorso nel presente volume dispensa da ogni citazione. Giova però ricordare gli unanimi consensi che accompagnarono la dotta trattazione nei tre punti di studio: *i temi di base che caratterizzano la personalità di Pio XII; l'opera; l'insegnamento*; come giova rievocare gli unanimi consensi in rapporto a quella collaborazione richiesta dalla Direzione del *Bollettino* nel numero di gennaio: « Collaborazione della preghiera, dell'opera, della fedeltà, anche della *critica* » e richiamare ancora quanto scritto dallo stesso Presidente Generale nel mede-

simo numero: « pensiamo con tristezza a coloro che sorridono di commiserazione quando si parla di Musica Sacra ».

Ebbene, chi ebbe il privilegio di assistere alla solenne manifestazione di filiale e riconoscente omaggio al S. Padre, alla quale presenziarono Em.mi Cardinali, Ecc.mi Vescovi, Prelati, Superiori Generali di Ordini e Congregazioni Religiose, nonchè numerosi maestri e cultori di musica (di ogni scuola e tendenza), può dire di aver visto questi ultimi, maestri e cultori, non disposti alla critica e al sorriso, ma attenti e pensosi alla chiarezza della nuova luce, che si offriva alle loro aspirazioni ed ispirazioni artistiche.

L'illustre Preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra, Mons. Iginò Anglès, nella solenne Accademia per l'80° compleanno del Pontefice, commentò altamente e largamente — nell'*Aula Magna* dell'Istituto stesso — e con la dottrina che con elevata nobiltà lo distingue nel campo degli studi storici e musicali, la *Musicae sacrae disciplina*. Suddivisa la trattazione in venti punti, l'insigne Maestro così concludeva la conferenza, integralmente riportata nel *Bollettino degli Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra* (giugno 1956):

« Nel finire, mi sia permesso di riassumere umilmente il mio pensiero. Tenendo conto di quanto esposto, Sua Santità Pio XII passerà alla storia dell'arte ecclesiastica come il Dottore supremo della pietà della Chiesa nel secolo XX, il grande innovatore della liturgia e dello spirito liturgico fra i fedeli, il mecenate munifico del *Pontificio Istituto di Musica Sacra* e il propugnatore del canto religioso popolare e della musica sacra contemporanea, l'insigne continuatore delle glorie artistiche del Pontificato Romano, che seppe creare sia l'antica *Schola Cantorum* di Roma — la quale fu l'ordinatrice del repertorio monodico del canto gregoriano — sia l'incomparabile Cappella Sistina, creatrice della polifonia classica, gloria immortale della Chiesa e dell'arte sacra in tutti i secoli ».

Permetta, l'illustre Preside, che la solenne affermazione venga sottoscritta anche dall'estensore delle presenti note.

ECHI E COMMENTI ALL'ENCICLICA NELLA STAMPA ESTERA

M^o ALBERTO GHISLANZONI

SGUARDO SUL MONDO

L'eccezionale importanza della mirabile Enciclica *Musicae sacrae disciplina* è stata immediatamente riconosciuta dalla stampa mondiale, sin dal suo apparire, quale nuova e originalissima rivelazione dell'alta e poliedrica personalità del regnante Sommo Pontefice S. S. Pio XII.

Si può dire che non c'è stato quotidiano che non ne abbia fatta menzione.

Abbiamo potuto contare sino ad oggi ventisette traduzioni integrali del testo nelle varie lingue: quelle in lingua tedesca in *Der Chorwaechter*, organo delle Associazioni Corali svizzere e in *Musik und Altar* (maggio-giugno 1956); quelle in lingua francese in *Musique et liturgie* (luglio-agosto 1956) e in *Musica Sacra*, organo dell'Istituto Superiore Interdiocesano di Musica Religiosa della Società S. Gregorio di Malines; quelle olandesi nella stessa rivista e in *Sint Gregoriusblad* (nn. 7, 8, 9 del 1956); quella inglese in *The catholic Choirmaster* (n. 1 del 1956); quelle spagnole nella rivista messicana *Cantantibus organis* (maggio 1956), nella *Revista liturgica argentina* (nn. 172-3 del 1956) e in *Psallite*, rivista di musica sacra di La Plata, ecc.

Ottimi riassunti sono quello francese negli *Annales des Soeurs du Très-Saint Sauveur* di Oberbronn (III trimestre 1956) e quello inglese in *Liturgy* (luglio 1956).

Logicamente sono stati i periodici e le riviste versati nella materia a dedicare un esame particolareggiato ai singoli argomenti

trattati nell'Enciclica. Come noi primissimi abbiamo rilevato, buon numero di scrittori d'ogni nazione hanno pure rilevato che in un'epoca in cui ogni fondamento ideologico, ogni ordine sistematico, ogni prassi son divenuti oggetto di discussione critica, se non addirittura demoliti e respinti, il S. Padre ha affrontato con decisa, consapevole sicurezza il problema, anzi i problemi dell'arte, della musica, soprattutto della musica sacra.

Egli la riafferma elemento importantissimo nell'estrinsecazione umana della fede verso Dio, nell'intera liturgia cattolica; la riafferma arte serenatrice ed elevatrice (non tormentata né tormentatrice), docile, adeguata alle esigenze del culto, quindi funzionale (non fine a sè stessa, non « arte per l'arte », come da certuni oggi si sostiene). Ma oltre queste constatazioni comuni, ci sono articoli che per la bontà degli argomenti, delle citazioni, dei raffronti meritano, a nostro avviso, una particolare menzione.

E incominciamo:

La Revue Grégorienne dei PP. Benedettini di Solesmes, nell'editoriale del fascicolo di gennaio-febbraio 1956, si compiace di rievocare la valutazione fatta più di una volta da Mons. Igino Anglès, Preside del Pontificio Istituto Romano di Musica Sacra: « S. S. Pio XII passerà alla storia dell'arte ecclesiastica come il Dottore Supremo della pietà della Chiesa nel secolo XX, il grande rinnovatore della Liturgia e dello spirito liturgico tra i fedeli, il propugnatore del canto religioso popolare e della musica sacra contemporanea », e aggiunge che se in questo campo il Santo Pontefice Pio X è stato il seminatore, Pio XII ne è oggi il raccogliatore.

Mons. F. Maillet, presidente della *Fédération Internationale des Petits Chanteurs* di Parigi, pone in particolare rilievo il merito spirituale e apostolico che nel documento il S. Padre ha riconosciuto all'azione formativa ed esecutiva dei fanciulli cantori, la cui organizzazione è stata approvata dalla Segreteria di Stato di S. S. sin dal 1951.

Anche nei confronti della Federazione dei Piccoli Cantori è svolto l'articolo di Mons. Fiorenzo Romita, apparso nel fascicolo *Pueri cantores* del marzo-aprile 1956.

Marcel Noirot nel suo articolo *Réflexions canoniques sur les lois liturgiques récentes* in *Maison-Dieu* del II trimestre 1956 si sofferma sulle varie innovazioni introdotte nell'Enciclica.

Altri notevoli punti di vista si rilevano nell'articolo del 3 febbraio 1956 apparso in *Nouvelles de Chrétienté*, quello del febbraio in *Nouvelle Revue théologique*, quello del R. P. M. Olphe-Gaillard in *Revue d'Ascétique et de Mystique* del gennaio-marzo, quello di J. Coindre in *Union, revue mensuelle du clergé paroissial* di aprile dello scorso anno.

Mons. Franz Kosch, a nome della sezione per la musica sacra dell'Accademia per la musica e l'arte figurativa di Vienna, rileva nell'Enciclica il mirabile equilibrio, lontano da ogni estremismo, sia di destra che di sinistra, rileva l'importante differenziazione tra musica liturgica e musica più genericamente religiosa. Saluta la nuova, intensificata partecipazione di tutti i fedeli al servizio liturgico e l'autorizzazione al canto delle donne, già da tempo praticato in Austria; infine il vivo incoraggiamento che il Pontefice dà al comporre sacro, sempre che scaturisca da una fede schietta e profonda.

Un'analisi altamente scientifica del documento è senza dubbio quella compiuta dall'illustre musicologo tedesco K. G. Fellerer nell'articolo *Die neue papstliche Enzyklika*, pubblicato nella rivista *Im Dienste der Kirche* di Essen del marzo 1956. Anche il Fellerer afferma che ci troviamo dinanzi alla più vasta, esauriente trattazione delle questioni musicali sacre nella liturgia e nella cura delle anime con una vera penetrazione nel vivo e nel profondo, con una opportuna valorizzazione delle responsabilità e della dignità del musicista di chiesa. In undici capoversi l'articolaista procede a considerare i vari aspetti dell'Enciclica, sia sotto il profilo liturgico, che quello storico.

Di alto interesse è pure l'articolo *Die seelsorgliche Bedeutung der neuen Kirchemusik - Enzyklika* che il Dr. Ferdinand Haberl, direttore della Scuola di musica sacra di Ratisbona, ha fatto apparire nel fascicolo di aprile della rivista *Klerusblatt* di Monaco e nel fascicolo di *Musica Sacra* del maggio 1956. Secondo questo autore, l'Enciclica non soltanto rafforza e pone sotto una luce nuova il *Motu Proprio* del S. Pio X, ma dà la risposta attesa a tanti voti di Congressi, ai desiderata e alle esperienze della vita pastorale. Il Dr. Haberl riassume e commenta in sei capitoli con entusiasmo illuminato e consapevole i vari temi trattati: a) la musica sacra nelle cerimonie; b) la teologia della musica sacra; c) la dignità del musicista di chiesa; d) le caratteristiche della musica liturgica;

e) la pratica realizzazione dell'ideale; f) le aspettative apostoliche del S. Padre.

Nel secondo fascicolo 1956 di *The catholic Choirmaster*, il P. Fidelis Smith O.F.M., con l'articolo *Hymnology and the Encyclical «Musicae sacrae disciplina»*, si occupa della questione dei canti in lingua volgare durante le sacre funzioni. Rosemary Hughes in *The tablet* del 7 luglio 1956, con l'articolo *Student Achievement*, si sofferma su due applicazioni pratiche tracciate dall'Enciclica: l'impiego di strumenti oltre l'organo e l'incoraggiamento dato dal canto degli inni da parte dei fedeli.

Il P. Prudenzio Mirck, carmelitano olandese, riassume in un suo articolo le varie reazioni manifestatesi nei Paesi Bassi. Riconosce preliminarmente nell'Enciclica la riaffermazione piena dei principi e delle norme sancite già nel *Motu Proprio* di Pio X, ma rileva anche due punti assai importanti: l'adozione nel servizio liturgico del canto delle donne e l'impiego degli strumenti ad arco accanto a quello ormai millenario dell'organo, discutendo circa la possibilità dell'esecuzione di Messe accompagnate dall'orchestra, quali quelle di Haydn, Mozart e altri insigni autori. Si compiace infine di riprodurre quanto aveva scritto in proposito il dr. Wouter Paap nel *De Nieuwe Eeuw* del 2 gennaio 1956: l'entusiasmo apostolico con cui Pio XII tratta il canto spirituale popolare non soltanto da eseguirsi in chiesa durante la celebrazione delle Messe basse, ma da eseguirsi anche dai giovani durante la loro attività quotidiana. Tra i commentari in lingua olandese, notevole è pure l'articolo *De nieuwe Kerkmuziekencycliek* che E. Bruning ha editato nei fascicoli di aprile - maggio - giugno 1956 della rivista *Sint Gregoriusblad*.

Nella rivista spagnola *Liturgia* del maggio-giugno 1956 P. José Antonio de Donostia col suo articolo *Contribucion de la musica popular al culto catolico* riproduce la sua conferenza tenuta nell'ultimo Congresso spagnolo di musica sacra con osservazioni sul cantare del popolo che nell'Enciclica assurge a straordinaria importanza. Della stampa in lingua spagnola, merita d'esser pure segnalato l'articolo *«La reciente Enciclica Papal sobre musica sagrada»*, apparso il 9 febbraio sulla rivista *Criterio* di Buenos Aires, a firma di Jorge Fontenla. L'autore fa notare la chiara impostazione storica del documento, risalente all'Antico Testamento, e, dopo

un'ordinata disamina delle singole parti, conclude: « l'obbiettività e l'autorità di questa Carta, rendono superfluo ogni commento. Aggiungiamo soltanto i nostri voti acciocché la sua comparsa costituisca un nuovo passo verso la restaurazione della bellezza nell'arte musicale religiosa e che il suo studio e l'intelligente applicazione allontanino dai nostri templi quelle deplorevoli manifestazioni artistiche che con frequenza attentano contro i fini che motivano l'inclusione dell'arte nella liturgia. Molto resta da fare in questo senso ».

Menzioniamo ancora le *Conclusiones dadas acerca de la musica sagrada* del prof. Enrique Lombardi nella *Revista Ecclesiastica della Plata*, in data marzo 1956: scritto ordinatamente sistematico che divide in due grandi parti: la prima parte dottrinale, suddivisa nei seguenti titoli: 1) musica sacra in generale (valore e dignità della musica sacra; musica religiosa; canto popolare); 2) qualità della musica sacra (santità, bontà, universalità); 3) categorie della musica sacra (canto Gregoriano, polifonia classica, musica moderna, canto religioso popolare); 4) strumenti musicali (organo, archi, ecc.); 5) *Schola cantorum* (fanciulli, voci virili e fanciulli, voci virili e femminili).

La seconda parte dell'Enciclica: norme pratiche, suddivise: 1) in positive (nei Seminari, nelle *Scholae cantorum*); 2) nelle parrocchie (catechesi, fedeli, formazione di cori infantili, coro parrocchiale, solisti, organista e repertorio organistico); 3) collegi e scuole cattoliche di educazione (canto Gregoriano e canti popolari anche dialogati, cori infantili, partecipazioni alla Messa (Messa dialogata e negli altri atti religiosi, nelle scuole primarie e secondarie comunali o dello Stato).

Ma indubbiamente la più vasta analisi, con sintesi conseguente, delle varie sezioni del documento pontificio dobbiamo senz'altro considerare i temi del III Congresso Internazionale di Musica Sacra tenuto a Parigi per l'1-8 luglio, proprio col titolo « Prospettive della musica sacra alla luce dell'Enciclica *Musicae sacrae disciplina* di Sua Santità Pio XII ». Il tono impostativo risulta già nella presentazione, dove opportunamente è detto che se « la musica sacra aveva trovato nel *Motu Proprio* di S. Pio X il suo codice giuridico, ha testé ricevuto da Pio XII autentico sigillo di nobiltà. Documento unico nel suo genere, l'Enciclica del 25 dicembre 1955 è per i musicisti di chiesa e nel pieno senso della parola, un avve-

nimento. Proclamando « Urbi et Orbi » che la musica sacra è un'arte liturgica « privilegiata » e di primaria importanza per l'apostolato, il Sovrano Pontefice invita solennemente i Vescovi del mondo intero ad attribuirle oramai un posto distinto nelle loro preoccupazioni pastorali ».

Conclusione:

Il quadro si profila grandioso; è ovvio peraltro che nella nostra elencazione non si esauriscano, nè potrebbero esaurirsi le considerazioni, le idee, le nuove svariatissime iniziative che il documento ha suscitato, va suscitando in ogni continente e susciterà nel prossimo domani.

Si riconosce ovunque l'ammirazione intellettuale, la commossa gratitudine con cui le gerarchie ecclesiastiche, i liturgisti, gli artisti, i musicologi più insigni, il popolo tutto dei fedeli hanno accolto l'Enciclica natalizia *Musicae sacrae disciplina*, la più completa, lucida, sicura esposizione sopra un alto e complesso tema, opera viva, geniale d'un grande Pontefice romano.

INDICE ANALITICO

Acaz: 123.

Agape: non eros, 100.

Agostino (S.): *De Musica*, 70.

— grande potere della musica: 55, 57, 58, 63, 88, 98, 139, 143, 147, 337, 392, 394, 397, 418, 520, XXIX.

AISC: e il manuale unico di canto sacro popolare, 387.

— e suoi compiti: citazione implicita nella Enciclica, 466; diffusione delle idee e approfondimento della cultura, 467; *Bollettino Ceciliano*, 467; istruzione del popolo, 468; « Pueri Cantores », 469.

— nuovi Statuti, XXXII.

— 370, 387, 388, 448, 451, 457 ss., 467, 470 ss., 493.

Alcini (Mons.) Ilario: 448, 451, 518 ss., 524, XIX.

Alcuino: 295.

Alfonso (S.): 89.

Allorio (Mons.) Carlo: 407.

Ambrogio (S.): « vincolo di unità... un sol coro musicale! », 77.

— 57, 89, 97, 139, 148, 337, 394.

Amelli; 338.

Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra (Bollettino degli): 525.

Andrea (fra dei Servi): 222.

Andreoni: 338.

Anerio Giovanni Francesco: 372.

Anglès Igino: 316 (30), 341, 451 ss., 527.

Annales des Soeurs du Très-Saint Sauveur: 526.

Anno (L') Santo: (1750) 51.

Antegnati: 367.

Antifonario di Leon: 348.

Antiphona ad introitum: 393.

Antiphona ad Offertorium: 393.

Apocalisse: 124, 125, 126, 127, 130.

Apollo: 118.

Apostolato: della musica sacra, 41, 329-332, XLVIII.

— del musicista sacro: 332-335.

— dignità e serietà professionale, XXV.

Arte Cristiana: 522.

Arte (L') gregoriana ed il genio latino: 169 ss.

Arte (L') in generale: considerata alla luce del supremo principio del fine ultimo: 17.

Arte (L') sacra e religiosa: è diretta a promuovere la lode e la gloria di Dio, 17.

Artista (L') cristiano: suo merito, 17.

— sua dignità, 272-274; sua responsabilità, 274-275; sua funzione apostolica, 276 ss.

- Artisti (Gli) e i Maestri: sono ministri di Cristo e collaboratori nell'apostolato, XLVIII, 21.
- Asaf: 122.
- Associazioni (Pie) per coltivare la musica sacra: 41.
- Atti degli Apostoli: 112.
- Aubry: 341.
- Aureliano di Réomé: 344 ss.
- Authentus protus*: 345.
- Babilonia: 123.
- Baccusi Ippolito: 372, 373.
- Bach J. S.: 235, 361, 367.
- Bas Giulio: 222, 338.
- Basilio (S.): 392.
- Beato Angelico: 93.
- Beethoven: 234.
- Bellarmino: 50.
- Bellaigue Camillo: 169.
- Benedetto XIV: esorta i Vescovi a vigilare sopra la musica sacra, 11, 49.
- la sua Enciclica *Annus qui*, 50 ss.
- Benedetto (S.): 463.
- Bernard-Maitre H.: 395 (4).
- Bernardo (abate): 344.
- Bekum (van) (Mons.) W.: 398.
- Biondi Rino: 520.
- Bolla G.: 494.
- Bollettino Ceciliano*: 492, 518.
- Bonaventura (S.): 107.
- Borromeo Carlo: 50.
- Bossuet: 190.
- Bottazzi Bernardino: 223.
- Brou: 341.
- Brumel Anton: 372.
- Bruning E.: 529.
- Cagin: 338.
- C.A.L. (Centro Azione liturgica): 471.
- Callido: 367.
- Combarieu (M.): 203.
- Camera dei Deputati: 492.
- Cantantibus Organis*: 526.
- Canti collettivi: 380.
- Canti religiosi popolari: 289, 493.
- Canto delle donne in chiesa: v. Donne.
- Canto (Il): dilata l'anima e l'apre tutta alle mistiche influenze della Grazia, 89.
- nel servizio divino è melodica teologia d'amore, 95-96.
- Canto Ambrosiano: 336.
- sviluppo del Canto Ambrosiano, 337.
- innozia del Canto Ambrosiano, 337.
- studiosi del Canto Ambrosiano, 338.
- Canto corale: 493.
- Canto corale scolastico: 491.
- Canto Gallicano:
- influsso su quello Romano, 339.
- soppressione del Canto Gallicano, 339.
- forme e brani del Canto Gallicano, 340.
- Canto Gregoriano: 9.
- repertorio gregoriano, 150-151.
- e l'unità e l'universalità della Chiesa, 280 ss.
- suo uso universale, 25.
- prima espressione dell'anima cristiana in comunione col divino, 83.
- e la Musica Sacra contemporanea, 226-227.

— suo valore spirituale ed artistico, 297 ss., 343, 401, 445.

Canto Mozarabico:

— studiosi del Canto Mozarabico, 341.
— tentativi di ricostruzione e decifrazione del Canto Mozarabico, 341, 342.

Canto Orientale:

— suoi influssi su quello Occidentale, 342, 345.
— formule modali bizantine, 345.
— toni dei salmi, 347.
— cadenze, 347.

Canto popolare: 21; quale deve essere, 33; sua utilità, 35; favorirlo e promuoverlo, 35, XLI s.

— e S. Pio X, 377.
— e S. Sede, 377 s.
— sacro: liturgico ed extra-liturgico, 378.
— religioso, XLI, 379.
— contenuto e forma del testo poetico, 383 s.
— nel '300 e nell' '800-'900, 383.
— e corale germanico, 385 s., 504.
— e Laudi del '300-'400, 385.
— e Laudi Filippine, 385.
— manuale unico nazionale, 387.
— nelle Missioni, 37.
— semplicità e facilità, 384.
— sorgenti di un valido testo poetico, 384.
— quantità, 385.
— unità fondamentale di repertorio, 386.

Cantori: ufficio liturgico, 424 ss.

Canto sacro (II): è fede, è speranza, carità, 63.

— vario secondo la liturgia: gregoriana; ambrosiana; mozarabico ecc., 287.

Carlomagno: 339, 345.

Cartoni Augusto: 517.

Casimiri Raffaele: 183, 423 ⁽¹⁾, 483.

Cassiano: 392.

Catechesi della Musica sacra: 225.

Catechesi (La) liturgica: 27.

Cattaneo: 338.

Celebrante - canto: figura giuridica nella Liturgia solenne, 380, 426 ss.

Celestino (S.) Papa: 188.

Celti: 117.

Chiesa (La): per il progresso della musica sacra, 9; sua vigilanza, 11, 13.

Chorwaechter (der): 526.

Cicerone: 360.

Cicognani (Card.) Gaetano: Visione universale della Musica Sacra, 49 ss.

Cicognani Antonio: 483.

Cipriano (S.): 43, 105, 360, 416.

Cirillo (S.) di Gerusalemme: 59.

Ciro: 123.

Cithara: 117.

Civiltà Cattolica: 518.

Cieco dagli organi: 222.

Claudiel Paul: 88, 360.

Clemente di Alessandria: contro gli strumenti musicali dei pagani: 133, 136.

Clemente di Roma: 137.

C.J.C.: XLV.

Coindre J.: 528.

Colacicchi: 492.

Collettivi canti: 380.

Colombo Carlo: 518.

Composizione musicale sacra:

— musica profana e musica « da Chiesa », 357.

— musica religiosa e musica liturgica, 358.

— bando dalla Chiesa della musica « non liturgica », 359 ss.

- Concilio di Trento (Sess. 23, cap. 4):
sacerdozio a chi compete, 382.
- Confucio: 65.
- Congresso di Arezzo (1882): 493.
- Congresso di Musica Sacra a Thiene
(1893): 376.
- Congresso (I) Internazionale di Musica
Sacra (Roma 1950): 364.
- (II) Internazionale di Musica Sacra
(Vienna 1955): XXVII, 364.
- (III) Internazionale di Musica Sacra
(Parigi 1957): 530.
- (XIV) Nazionale di Musica Sacra
(Roma 1954): 364, 371.
- (II) Organistico Italiano (Mondovì
1955): 364.
- Convegno nazionale su la didattica
del Canto corale: 492.
- Corale germanico e canto popolare:
385 s.
- Corbin: 341.
- Cori ecclesiastici: 423 ss.
- cenni storici, 423 s.
- e cori popolari: gerarchia di valori,
439 ss.
- Cori femminili: 436.
- Cori misti: 39, 428 ss.
- Cori popolari: 423 ss.
- Costantini (Card.) Celso: 272, 400,
400 (1°).
- Costituzione apostolica*: 522.
- Criterio*: 529.
- Cymbala: 117.
- Dalla Libera: 466, 520.
- Damaso (S.) Papa: 231.
- D'Amato (Mons.) Cesario: 291, 325.
- David: 111, 120, 121, 123.
- De Bonis Alessandro: 370.
- De bono psalmodiae*: 391.
- Debora: 121.
- De Donostia J. A.: 529.
- De Gasperi A.: 492.
- Delegato diocesano per la musica sacra:
41.
- De Monte Filippo: 372.
- De Nieuwe Eeuw*: 529.
- De Sanctis (Mons.) Alfonso M.: la dignità
e la finalità della Musica sacra, 74.
- De Sanctis Francesco: 491.
- De Santi: 204 ss.
- Desderi Ettore: 356.
- Delatte (Dom): 199.
- De Vito Gioconda: XXIV.
- Diana: 118.
- Diritto comune: 503.
- Diritto missionario: 503.
- Diritto orientale: 503.
- Di Salvo Bartolomeo (P.): 349.
- Dischi: banditi dalla liturgia, 420.
- Divini Cultus*: XXXII, XLII, 365, 375,
447.
- Divino Afflante*: XXI, 390, 391.
- Donato: 43, 390.
- Donne (canto in chiesa delle): XLVII,
428 ss.
- Dreves: 338.
- Druidi: 117.
- Du Bos Charles: 92.
- Durando Guglielmo: 221.
- Eccher (Mons.) Celestino: 215.
- Editto (L') di Milano: suo influsso,
138.
- Educazione collettiva alla Musica
sacra:

- al canto religioso, 487.
 - interessamento per l'educazione corale scolastica, 488.
 - formazione degli insegnanti, nei paesi non latini, 489.
 - educazione musicale corale nella scuola italiana, 491.
 - possibilità di apporto efficace della scuola al Movimento Ceciliano, 493.
- Eman: 122.
- Epistole* di S. Paolo: 112.
- Epoca nuova: XXVI.
- Erode il Grande: 125.
- Eschilo: 117.
- Esdra: 123.
- Estivi (Mons.) Mario: 444.
- Etan: 122.
- Eucaristico (Sacrificio): partecipazione dei fedeli, XLI.
- Ezechia: 123.
-
- Faber (Padre): 73.
- Fédération Internationale des Petits Chanteurs: XXX, XXXIII, 527.
- Fellerer G. K.: 528.
- Ferrotin: 341.
- Filippo (S.) Neri: 50, 89.
- Flavio Giuseppe: 125, 128.
- Fontenla J.: 529.
- Francesco (S.) d'Assisi: 93.
- Freppel (Mons.): 190.
- Frescobaldi: 367.
- Fürtwaengler: XXIV.
-
- Cajard (Dom) Joseph: 142, 185, 339, 479.
- Galli: 117.
-
- Garbagnati: 338.
- Garofalo (Mons.) Salvatore: 120.
- Gastoué: 338, 340.
- Gatardi: 338.
- Geffken: 133.
- Gelasio (S.) Papa: 231.
- Celineau I. (S.J.): 389.
- Gerbert (l'Abate): 52.
- Ghislanzoni Alberto: 526.
- Gilla Gremigni (Mons.) Vincenzo: *La Musica dono di Dio*, 69.
- Giornale*: 523.
- Giovanni della Croce (S.): 110.
- Giovanni (S.): XXIX, 392.
- Giuditta: 121.
- Giulio II (Papa): 342.
- Gonella: 491 s.
- Gonfalonieri G.: 103 ⁽¹³⁾.
- Gontier: 186 ⁽¹⁾, 191, 192 ss.
- Gregoriano (Canto): 9.
— è arte latina (e non greca), 160.
- Gregorio Magno (S.): ordinò il canto, 9, 54, 59, 139, 140.
- Gremigni Vincenzo: 520.
- Guéranger: 186, 187, 188 ss.
- Guerrini Guido: 482.
- Guido d'Arezzo: 232, 341.
-
- Haberl Ferdinand: 306, 377, 528.
- Haecher Theodor: 65.
- Hagiopolites: 351.
- Handschin: 344.
- Haydn: 529.
- Hello Ernesto: 72 ⁽²⁾, 110.
- Hobrecht Jacob: 372.

- Hofinger J. (P.): 398 ⁽¹¹⁾.
 Hughes Rosemary: 529.
 Huglo (Dom): 338, 339.
 Huonder A.: 396 ⁽⁶⁾.
Humani Generis: XXI.
- Ignazio d'Antiochia: 112.
 Ilario (S.) di Poitiers: il corpo umano è un organo: 72, 76, 148.
 Ildegarda (S.): 66.
Il Nuovo Giornale: 522.
Im Dienste der Kirche: 528.
In cotidianis precibus (Motu Proprio): 389, 392.
 Influenza della musica sull'animo umano: XXII.
 Influsso del Canto liturgico orientale su quello della Chiesa occidentale: 343.
 Innitzer (Card.): XXVIII.
 Insegnamento musicale nei Seminari: XXXII, 39.
 Ippolito: 392.
 Isaak Heinrich: 371.
 Istruzione musicale del popolo: 41.
- Jans Paul: 401 ⁽¹⁷⁾.
 Jausions (Dom): 190.
- Kienle: 338.
Klerusblatt: 528.
 Kowalsky Nik.: 399 ⁽¹³⁾.
 Korolevskij Cyrille: 399 ⁽¹³⁾.
 Kosch Franz: 528.
- La Fage (de) Adrien: 224.
 Laici: deputazione generica al culto divino e canto sacro, 426.
 Lambillotte (P.) S.J.: 190.
La Revue Grégorienne: 527.
 Lasso (di) Orlando: 374.
 Latina lingua: 501 s.
 Lattanzi U.: 95 ⁽⁵⁾.
 Laudes: 84.
 Laudi del '300-'400 e canto popolare: 385.
 Laudi e *Laudes*: 281.
 Laudi filippine e canto popolare: 385.
 Le Guennant Auguste: 296.
 Leopardi G.: XXIII.
 Leviti e canto: v. Coro ecclesiastico.
Liber Gradualis: 197, 198 ss.
 Lingua latina: XLV, 501 s.
 Lingua liturgica: 25, 501 s.
 Liturgia - lingua: 501 s.
 Liturgia pastorale e canto popolare: 378.
 Liturgia solenne - canto: figura giuridica del Celebrante e dei SS. Ministri, della *Schola* e del popolo, 379 ss., 425 ss.
Liturgy: 526.
 Lombardi E.: 530.
 Lunelli Renato: 220.
 Lyra: 117.
- Maestri: ministri di Cristo e collaboratori nell'apostolato, 21.
 Maillet F.: 527.
Maison-Dieu: 527.
 Mãle Emilio: 179.

- Malipiero Gianfrancesco: 226.
- Maria (SS.): cantò la grandezza di Dio, 129.
- Marinelli Luigi: 521.
- Maritain J.: 105 (14).
- Martini Giambattista: 53, 224.
- Martino: 492.
- Matteucci Benvenuto: Teologia della Musica sacra, 59.
- La Musica come espressione concreta e completa della *caritas* cristiana, 92.
- Maxima Redempionis*: (Costituzione Apostolica di Pio XII), XXXIX, 391.
- Mediator Dei*: 13, 33, 370, 371, 375, 390, 448, XXI, XXX.
- il canto popolare, 377.
- celebrazione dei divini misteri, 381 ss., 425.
- Melodie del canto romano: prime notazioni: 141.
- Melodie gregoriane (Le): insegnamento ai fedeli, 27, 165.
- nella tradizione, 195-196.
- Menandro: 119.
- Messa cantata: liturgia solenne e canto, 306; norme ecclesiastiche, 307; partecipazione attiva del popolo, 308 ss.; preghiera collettiva e intelligenza del testo, 311; canto sacro popolare, 312-315; messa cantata tedesca, 316 ss.; epistola e vangelo in lingua volgare, 320; in-discussa preminenza della lingua latina, 323 ss.
- Micrologus*: 345.
- Mirck Prudenziò: 529.
- Missioni: il canto popolare, 37.
- Mistrorigo (Mons.) Antonio: 329.
- Mocquereau (D.): 195, 199 ss., 338.
- Moneta Caglio (Mons.) Ernesto: 336.
- Montecorvino (da) Giovanni: 394.
- Montini (Mons.) G. B.: XXXIII.
- Morelot: 338.
- Moretti Corrado: 366.
- Morin: 338.
- Mosè (Il cantico di): 120-121.
- Motu Proprio* (S. Pio X): 359, 365, 370, 371, 374, 386, 465, 477, 519, 522, 523, 528 ss., XXXII s., XXXV (v. Pio X).
- Mozarabico (Canto): 348 (v. Canto).
- Mozart: 66, 229, 529.
- Mucci Emidio: 520, 521.
- Müller (Mons.) Giorgio Giovanni: 313.
- Munus vere liturgicum*: 427 (3).
- Musica decadente del sec. XVII: 50 ss.; cause, 53.
- Musica — dono di Dio: 7, 59; — arte che va più diritta al cuore, 75.
- Musica cristiana nel sec. IV-VI: 137.
- Musica enchiridiadis*: 345.
- Musicae Sacrae Disciplina*: XXVI.
- origini e scopi dell'enciclica, XXI, 5.
- determinerà orientamenti nuovi, XXI.
- alla luce della personalità di Pio XII, XXII.
- *Motu Proprio* e *Mediator Dei*, XXXVII ss.
- adattamento non riforma nè restaurazione, XXXVII s.
- la Musica dono di Dio, 7.
- la Musica sacra: presso i pagani, 7; nel Vecchio Testamento, 7; nella Chiesa primitiva, 7; dopo l'età apostolica, 9.
- il Canto Gregoriano, 9.
- l'organo, 9.
- la polifonia classica, 9-10.
- strumenti, 11.
- la Chiesa per il progresso della musica sacra, 11.
- premurosa vigilanza dei Sommi Pontefici, 11-12.
- la Chiesa per la tutela della musica sacra, 13.

- l'arte in generale, 13.
 - l'arte alla luce del supremo principio del fine ultimo, 15.
 - l'arte sacra e religiosa, 15.
 - l'artista cristiano, 17.
 - dignità e finalità della musica sacra, 19.
 - la musica religiosa, 21.
 - canto popolare, 21.
 - gli artisti e i maestri sono ministri di Cristo e collaboratori nell'apostolato, 21.
 - qualità della musica sacra, 23.
 - lingua liturgica, 25.
 - uso universale del Canto Gregoriano, 25.
 - la catechesi liturgica, 27.
 - canti liturgici degli altri riti, 27.
 - la polifonia classica e moderna, 29.
 - uso dell'organo, 31.
 - uso degli altri strumenti, 31.
 - canto popolare, 33.
 - favorire e promuovere il canto popolare, 35.
 - il canto popolare nelle Missioni, 37.
 - *Scholae Cantorum*, 39.
 - *Pueri cantores*, 39.
 - cori misti, 39.
 - insegnamento musicale nei Seminari e Istituti, 39.
 - Delegato Diocesano per la Musica Sacra, 41.
 - senso architettonico, 499.
 - natura del documento, 500 s.
 - diritto comune, orientale e missionario, 503.
 - concezione cattolica dell'arte e della Musica Sacra, 505 ss.
 - Pie Associazioni, 41.
 - istruzione musicale del popolo, 41.
 - importanza dell'apostolato della musica sacra, 41.
 - 5 ss., 55, 58, 359, 362, 364 s., 370, 374 ss., 388, 391, 393, 399 (14), 415, 440, 443 s., 461 s., 474, 482, 486 s., 495, 526, 529 s.
 - echi e commenti nella stampa estera, 526 ss.
 - echi e commenti nella stampa italiana, 517 ss.
- Musica religiosa: va tenuta in grande stima 21, 504 s.
- Musica sacra:
- precisazione del concetto di Musica Sacra, XLIII.
 - sua missione, 54.
 - sua priorità sulle altre arti, 57.
 - sua efficacia teologico-liturgica, 52.
 - suprema vetta dell'arte, 65.
 - comunica emozioni, tenerezze e gioie di vita soprannaturale, 67.
 - ancella della liturgia, 80.
 - rende più splendido ed efficace il culto, 81.
 - ha il suo centro nel Corpo Mistico, 107.
 - recitativi primitivi: letture e salmodie, 144, 145 ss.; altri canti, 147, 148, 149.
 - repertorio gregoriano, 150.
 - come arte (Problemi della...): concetto di arte, 253; creatore, 254; bellezza della creazione artistica, 255; concetto della bellezza artistica, 257; vari aspetti dell'arte, 258; il linguaggio, 259; funzione dell'arte, 261; arte sacra, 263; artisticità e funzionalità, 263; linguaggio e bellezza, 264; perchè arte sacra, 266; esigenze dello splendore, 268.
 - presso i pagani; nel Vecchio Testamento; nella Chiesa primitiva; dopo l'età apostolica, 7.
 - e le altre arti, 17; sua finalità e dignità, 19.
 - e Azione Cattolica: funzionalità ed efficacia apostolica della Musica Sacra, 473; l'A.C. deve educare i suoi militanti al senso e al gusto della Musica Sacra, 474; A.C. e Canto Gregoriano, 477; A.C. e polifonia classica, 477; A.C. e canto del popolo, 478; A.C. e S. Messa, 479, 480.
 - e Ordini e Congregazioni Religiose: istruzione obbligatoria, 462; edificazione dei fedeli e Confratelli, 462; santificazione personale, 463; preghiera corale, 463; *Magister Chori* e il voto di ubbidienza, 465.
 - contemporanea, 226, 227.

- nelle Missioni: sua efficacia documentata in Cina, Tonchino, Cocincina, 395, 396; sua importanza pastorale, 397; canti extra-liturgici in lingua indigena, 399; musica religiosa indigena fuori della stretta liturgia, 400; musica religiosa indigena nella stretta liturgia, 400; il gregoriano nel Congo Belga, 401.
- in Italia: grandi Maestri che reagiscono al decadimento della Musica Sacra, 483; stato attuale della Musica Sacra nei Conservatori e Licei Musicali, 484; urgenza di Maestri veramente competenti, 485; voto di censura artistica del Centro per valutare il grado artistico delle nuove composizioni, 486.
- nei riti orientali: stato attuale dei suoi studi, 349, 350; tradizioni musicali dei riti orientali in disuso, 351; sistema dei suoi codici, 352; caratteristiche che dovrebbe avere la riesumazione dei suoi canti, 352, 353; sistema modale dell'Oktoéchos, 353; formule dell'Oktoéchos, 354; idiómela (melodie originali), 355; automela (melodie tipo), 355; suoi generi di canto (recitativo melodico, forma melismatica), 356.
- Musicista sacro: partecipe in qualche modo del sacerdozio, 61.
- posizione spirituale, 506 s.
- libertà, 507 s.
- Musik und Altar*: 526.
- Musique et liturgie*: 526.
- Mystici Corporis*: XIX s.
- Natan: 123.
- Nava (Mons.) Delfino: 228.
- Neemia: 123.
- Nicetas de Remesiana: 391, 392.
- Nisard: 339.
- Noeane (o Noeacis): 345.
- Noirot Marcel: 527.
- Notker: 340.
- Notiziario*: 523, 524.
- Nouvelles de Chrétienté*: 528.
- Nouvelle Revue théologique*: 528.
- Olelsperto: 337.
- Obededom: 122.
- Oberhoffer Francesco Saverio: 490.
- Olph-Gaillard M.: 528.
- Omero: 117.
- Onofri Teodoro: 473.
- Oracula Sibyllina: 133.
- Orazio: XXIX, 118, 360.
- Orchestra dell'Accademia Naz. di S. Cecilia: XXIII.
- Ordinario diocesano (compiti):
 - premuroso impegno per far osservare le disposizioni della Enciclica, 407.
 - cattedrali e principali chiese diano l'esempio, 407.
 - formazione musicale nei Seminari, 408.
 - organizzare Aiutanti e Incaricati Diocesani, 409.
 - mèta da raggiungere, 410.
 - gruppi misti autorizzati dall'Ordinario, 412.
 - scarseggiando i Sacerdoti, chiamare buoni e bravi laici, 413.
 - nelle trasmissioni radiofoniche, canti chi sa cantare bene, 414.
 - Scuola Diocesana per organisti, 414.
 - Sinodi diocesani modello, 415.
 - sguardo all'avvenire - fiducia del S. Padre, 415.
- Ordinario processionale: 84.
- Ordinarium Missae*: canto, 121, 380.
- Ordo Hebdomadae Sanctae: XXXII, XXXIX s.
- Orfeo: 65.

- Organo: 9, 31.
 — strumento tradizionalmente proprio della Chiesa, 365.
 — il primo strumento di chiesa, 365.
 — equivoco e decadenza dell'organo, 367.
 — rivalutazione dell'organo, 367.
 — organo e accompagnamento, 368.
 — aggiornamenti dell'organo, 369.
 — la sua missione e l'uso dell'accompagnamento, 220 ss.
- Ormisda (S.) Papa: 234.
- Ossirinco (papiro di): 132.
- Ott: 338.
- Ovidio: XXIX.
- Paap Wouther: 529.
- Paleographie musicale*: 201 ss.
- Palestrina (da) Giovanni Pierluigi: 50, 358, 374.
- Paolino di Milano: 139, 337.
- Paolino (S.) di Nola: 148.
- Paolo (S.): 86, 112, 125, 129, 130.
- Perfice Munus*: 522.
- Pergolesi: 53.
- Perosi (Don) Lorenzo: XXIV.
 — effetti del suo mottetto: *Oremus pro Pontifice nostro Pio*, 78.
 — si è formato a Solesmes, 204, 483.
- Peterson Erick: 63, 64.
- Pfaff (P.) Mauro: 132.
- Piazza (Card.) G. Adeodato: 285.
- Piel P.: 490.
- Pietro da Verona: canto del *Victimae Paschali laudes*, 233.
- Pilastro Patrizio: 461.
- Pio (S.) V: 51.
- Pio (S.) X: *Motu proprio* « Fra le sollecitudini dell'ufficio pastorale », 6.
- restauratore della Musica Sacra, 13, 54, 184, 359, 365, 370, 386, 408, 418, 434, 438, 441, 444, 445, 447, 448, 457, 465, 474, 477, 519, 523, 527, 528, 529, XXIV.
- Pio XI: Costituzione Apostolica *Divini cultus sanctitatem*, 13, 365, 445, 447, 448, XXXVI.
- Pio XII: Enciclica *Mediator Dei*, 13, 33, 359, 370, 371, 374.
- Pio XII: enciclica *Musicae Sacrae Disciplina*, XIX.
 — Sua sensibilità artistica e Sua educazione musicale, XXIII ss.
 — dilettantismo e serietà professionale, XXV s.
 — arte musicale nuova ed antica, XXVII s.
 — pace, armonia, musica, XXVIII ss.
 — canonizzazione di Pio X, XXXI.
 — approvazione dei nuovi Statuti dell'A.I.S.C., XXXII.
 — temi di base che caratterizzano la Sua personalità, XXII.
 — la Sua opera, XXXI.
 — il Suo insegnamento, XXXIV.
- Pipino: 339, 340.
- Pitagora: 65, 70.
- Pizzardo (Card.): XXXIII.
- Platone: 65, 112.
- Plinio: attesta l'uso cristiano del canto a Cristo, 9.
- Polifonia classica: 9.
- Polifonia classica e moderna: 29.
- Polifonia (La) sacra degli antichi Maestri: 180 ss.
- Polifonia (La) sacra moderna, 215 ss.; posizione della Chiesa in proposito, 218-219.
- Pontefici (I) Romani: vigilarono sulla musica sacra, 228 ss.
- Pontificio Collegio greco « S. Atanasio »: 350.
- Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra: 339.

- Pontificio Istituto di Musica Sacra:
 suo compito di formare Maestri ed
 artisti: 29, 39, 409, 464, 468, 469.
- Pontificio Istituto per gli Studi Orien-
 tali: 29, 349 ss.
- Popolare canto: v. Canto popolare.
- Popoli pagani e la musica, 115 ss.
 — attribuivano alla musica un potere
 magico sugli dei e sui demoni,
 119.
- Popolo (Che il) canti e canti intelli-
 gentemente..., 91.
- Popolo: figura giuridica nel canto
 della Liturgia solenne, 380, 426 s.
- Porta Costanzo: 50.
- Pothier (D.): 194, 195 ss.
- Potiron (D.): 172 ⁽¹⁾.
- Poverello d'Assisi: XXX.
- Prado (Don): 341.
- Preghiera (La) dei Salmi: 389.
- Propaganda Fide (S. C.): 397 ⁽⁷⁾ ⁽⁸⁾,
 400.
- Psallite*: 526.
- Pueri Cantores*: (Si istituiscano *scho-
 lae* di), 39, 440 ss., 494, 527 (v.
Musicae Sacrae Disciplina).
- Pueri cantores*: 527.
- Quod a nobis* (Bolla di S. Pio V):
 336.
- Radio: bandita dalla liturgia, 420 .
- R.A.I.: XXIV.
- Raspini (Mons.) Maurizio: La Musica
 Sacra splendore del culto divino,
 79.
- Réflexions canoniques sur les lois li-
 turgiques récentes*: 527.
- Religiosi (S. C.): 480.
- Renzi Remigio: 483.
- Repertorio gregoriano:
 — formazione e sviluppo, 150 ss.
 — sua latinità, 156 ss.
 — notazione e diffusione, 171 ss.
 — senso dell'unità della Chiesa cat-
 tolica, 178-179.
- Repertorio polifonico: 183.
- Restaurazione Gregoriana: 185 ss.
- Revue d'Ascétique et de Mystique*:
 528.
- Riano: 341.
- Ricci (P.): 395.
- Riti Orientali e loro canti: 27, 29.
- Riti (S. C.): 480, XLVII.
- Rituale familiare: 85.
- Rituale sociale: 85, 86.
- Rivista del Clero Italiano*: 521.
- Rivista Ecclesiastica della Plata*: 530.
- Rivista liturgica argentina*: 526.
- Rodes (de) Alessandro (P.): 395,
 396 ⁽⁹⁾.
- Rodolfi (Mons.): 419.
- Romita F.: 377, 423, 449, 527.
- Rossi (ministro): 492.
- Rossi (Mons.) Carlo: 276.
- Rossini: 53.
- Rostagno Giuseppe: 180.
- Rousseau J. J.: 303.
- Rousseau (Mons.): 201.
- Royo (Don): 341.
- Sachs Curt: 116 ⁽¹⁾.
- SS. Ministri - canto, figura giuridica
 nella Liturgia solenne, 380, 426 ss.
- Salamina Luigi: 521.
- Sale François: 372.

- Salmeggiare: equivale a cantare un inno a Dio, 129.
- Salmi:
- preghiera del clero e dei fedeli, 389.
 - salmodia nel rito eucaristico del nuovo « Ordo » della Settimana Santa, 390.
 - il canto dei Salmi a beneficio delle anime, 391, 392.
 - antichi modi di salmodiare, 393.
- Salmi di David: 125.
- Salmi Graduali: 347.
- Salmo 125: 392.
- Salmo 23: 392.
- Salmo 22: 392.
- Salomone: 123.
- Salterio: repertorio ufficiale della liturgia nel V.T., 127.
- Samuele: 121.
- Santarelli: 52.
- S. Alfonso Maria de' Liguori e i testi poetici del canto popolare, 384 (v. Alfonso).
- S. Pio X e il canto popolare, 377 (v. Pio X).
- Schinelli Achille: 484, 487, 492.
- Scholae cantorum*: 9, 39, 182, 385, 494.
- nella Liturgia solenne, 380, 426 s.
- Schola cantorum* della Chiesa cattedrale:
- in ogni cattedrale, 417.
 - sia scelta, 418.
 - sia esempio e stimolo alle altre chiese, 418.
 - requisiti della *Schola*, 419.
 - prospettive di soluzioni perchè la *Schola* risponda ai suoi fini, 420 ss.
- Schola cantorum* di Roma: 140.
- Schuster (Card.): 231.
- Scuola di cantori a Metz: 140.
- Seashore C. E.: 488.
- Seminari (preparazione nei): 444 ss.
- Musica Sacra disciplina scolastica obbligatoria, 448.
 - l'insegnamento musicale, XXXII.
 - studio degli strumenti, 450, 454.
 - programma scolastico ed esami, 449, 450, 455.
 - apostolato liturgico-musicale nei Seminari, 451.
 - Maestri di Musica nei Seminari, 452.
 - Canto Gregoriano e musica figurata, 452.
 - come insegnare il canto, 453.
 - testo unico, 456.
 - conferenze, 457.
 - riviste, 457.
 - cooperazione, 457.
 - A.I.S.C., 457.
 - Circolo Ceciliano, 458, 459, 460.
- Seminari (S. C. dei): 448, XXXII.
- Senfl Ludwig: 372.
- Serassi: 367.
- Sergent (Dom): 202.
- Serrano (Don): 341.
- Sertillanges: 235.
- Settimana del Clero*: 522.
- Seuimois Andrea: 394.
- Sganzzetta Pietro: 520.
- Simeone (Il vecchio): 12.
- Sint Gregoriusbald*: 526, 529.
- Siri (Card.): 524.
- Sirleto: 50.
- Smith Fidelis: 529.
- Smits Van Waesberghe: 115, 116 (?).
- Socrate: 65.
- Sofocle: 117.
- Solang (Mlle) Corbin de Manjoux: 172 (?).

- Solesmes: 184, 193, 197 ss.
- Somma Bonaventura: 484.
- Spezzaferri Giovanni: 519.
- Sponsa Christi*: (Costituzione Apostolica di Pio XII), XIX, XXI.
- Stabat Mater*: del Pergolesi e del Rossini, 53.
- Stäblein: 338, 339 s.
- Stehle G. E.: 490.
- Sticherarion E. a. II di Grottaferrata: 347.
- Strumenti:
- violino, strumenti ad arco ed altri strumenti ammessi in chiesa, 370.
 - uso degli strumenti nei secoli della polifonia classica, 371 ss.
 - norme per l'uso degli strumenti, 375.
 - accordatura degli strumenti, 376.
- Strumenti musicali: 9, 31.
- nel Nuovo Testamento, 126.
 - nel Vecchio Testamento: cetre, arpe, timpani, sistri, cembali ecc., 122.
- Strunk Oliver: 343.
- Suñol: 338, 341.
- Taddei Nazareno: 239.
- Tebaldini (M^o) 273, 483.
- Teodoro di Studio: 347.
- Tertulliano: circa il canto dei salmi, 9, 105, 109, 133 ss., 392.
- The catholic Choirmaster*: 526, 529.
- Theodoretus: 403 (20).
- The tablet*: 529.
- Thiene (Congresso di musica sacra del 1883): 377 (v. Congresso).
- Thompson Francis: « O mondo invisibile, noi ti vediamo... », 94.
- Tommaso (S.): il musico dice l'inesprimibile del filosofo e del teologo, 64, 71.
- intorno all'uso dei canti, 71, 106, 111, 397, 463.
- Tonetti (Mons.) Guido: 417.
- Tonetti P. O.: 523.
- Tonus irregularis*: 348.
- Tonus primus*: 345.
- Tonus quartus* (o secondo plagale): 346.
- Trento (Concilio di): prescrizione sulla musica sacra, 11, 393.
- Touremire Charles: 304, 305.
- Troiano Massimo: 373.
- Troparia: 345 s.
- Troparion: 347.
- Tschuang-tsi: musica dell'universo, 73.
- Tubae: 118.
- Tubi: 118.
- Turbessi Giuseppe: 125.
- Tympanon: 117.
- Typografskii Ustav* (di Mosca): 347.
- « Ubi Caritas... »: 91.
- Ucbaldo: 345.
- Ufficiatura (S.): 352.
- Unciti Manuel: 399 (13).
- Union, revue mensuelle du clergé paroissial*: 528.
- Ursi (Mons.) Corrado: La Musica sacra per una vita spirituale più intensa, 87.
- Vecchi Orfeo: 372.
- Verdi G.: 183, 235.
- Verkest Idesbald: 399 (13).

Viadana (da) Tommaso Ludovico
Grossi: 50.

Vincent d'Indy: 303 ⁽¹⁾.

Violino: v. Strumenti.

Virgili Lavinio: 421 ⁽¹⁾.

Virgilio: 360.

Vita e pensiero: 518.

Vita Nuova: 522.

Vita pastorale: 522.

Vittoria (Tommaso Ludovico da): 50,
372.

Wagner P.: 338, 341.

Wagner R.: 183.

Wamba: 341.

Weimann: 222.

Wellesz: 338, 344.

Witt (Fr.): 293, 490.

Ximenes de Cisneros: 342.

Young: 338.

Zaffonato Giuseppe: 520.

Zaggia Guglielmo: 522.

Zähringer D.: 399 ⁽¹³⁾.

Zamora Gian Egidio: 222.