

Capitolo I
L'ANTICHISSIMA TRADIZIONE CORALE

D O M I N I C A

R E S U R R E C T I O N I S .

Statio ad sanctam Mariam Magdalenam.



Introitus. Psal. 138.

Resurrexi, & adhuc tecum sum, alleluja: posuisti super me manum tuam, alleluja, mirabilis facta est scientia tua, alleluja, alleluja.

Ibidem. Domine, probasti me, & cognovisti me; tu cognovisti sessionem meam, & resurrectionem meam.

V. Gloria Patri, &c. Oratio.

Deus, qui hodierna die per Unigenitum tuum, aeternitatis nobis aditum, devicta morte referasti; vota nostra, quae preveniendo aspiras, etiam adjuvando prosequere. Per eundem Dominum.

Lectio Epistolae beati Pauli Apostoli ad Corinthios. 1. c. 5.

Fratres, Expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi. Etenim Pascha nostrum immolatus est Christus. Itaque epulemur non in fermento veteri, neque in fermento malitiae & nequitiae, sed in azymis sinceritatis, & veritatis.

Graduale. Psal. 117. Haec dies, quam fecit Dominus: exultemus, & letemur in ea. V. Confitemini Domino, quoniam bonus, quoniam in saeculum misericordia eius. Alleluja, alleluja.

V. 1. Cor. Pascha nostrum immolatus est Christus. Sequenti.

Victimae Paschali laudes immolent Christiani.

Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.

Mors & vita duello conflixere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus.

Dic nobis, Maria: quid vidisti in via? Sepulcrum Christi viventis, & gloriam vidi resurgentis:

Angélicos testes, sudarium, & vestes. Surrexit Christus spes mea: praecedet vos in Galilaeam.

Scimus Christum surrexisse a mortuis: verum tu nobis visitor Rex miserere. Amen. Allel.

Sequentia dicitur usque ad Sabbatum in Albis inclusive.

Sequentia sancti Evangelii secundum Marcum. c. 16.

In illo tempore: Maria Magdalene, & Maria Jacobi, & Salome emerunt aromata, ut venientesingerent Jesum. Et valde mane una sabbatorum veniant ad monumentum, orto jam sole. Et dicebant ad invicem: Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti? Et respicientes viderunt revolutum lapidem. Erat quippe magnus valde. Et introeuntes in monumentum, viderunt juvenem sedentem in dextris, coopertum stola candida, & obstupuerunt. Qui dicit illis: Nolite expavescere: Jesum quaeritis Nazarenum, crucifixum: surrexit, non est hic, ecce locus, ubi posuerunt eum. Sed ite, dicite discipulis ejus, & Petro, quia praecedet vos in Galilaeam: ibi eum videbitis, sicut dixit vobis. Credo.

Offertorium. Psal. 77. Terra tremuit & quievit, dum resurgeret in judicio Deus, alleluja.

Secreta. Suscipe, quaesumus, Domine, preces populi tui cum oblationibus hostiarum, ut Paschaliibus initiata mysteriis, ad aeternitatis nobis medelam, te operante, proficiant. Per Dominum nostrum.

Pratio. Te quidem, Domine, omni tempore, sed in hac potissimum die gloriosius praedicare. fol. 166.

Intra assonum. Communicantes, & Hanc igitur. fol. 157. usque ad Sabbatum in Albis inclusive.

Le tre sequenze maggiori: Victimae Paschali laudes per la Domenica di Pasqua, Veni Sancte Spiritus per la Domenica di Pentecoste e Lauda Sion per la solennità del Corpus Domini.

I N D O M I N I C A

P E N T E C O S T E S

Statis ad sanctum Ieron.



Sap. 1.
Spiritus Domini replevit orbem terrarum, allelúja; & hoc quod continet omnia, scientiam habet vocis, allelúja, allelúja, allelúja.

Psalmus 27. Exúrgat Deus, & dissipentur inimici ejus, & fugiant qui oderunt eum, a facie ejus.

V. Glória Patri, &c. Oratio.

Deus, qui, hodierna die, corda fidelium Sancti Spiritus illustratione docuisti: da nobis in eodem Spiritu recta sapere, & de ejus temper consolatione gaudere. Per Dóminum nostrum Jesum Christum Filium tuum, qui tecum vivit, & regnat in unitate ejusdem Spiritus Sancti Deus.

Leitio Actuum Apostolorum. c. 2.

Cum complerentur dies Pentecostes, erant omnes discipuli pariter in eodem loco, & factus est repente de caelo sonus, tamquam adveniens spiritus vehementis, & replevit totam domum ubi erant sedentes. Et apparuerunt illis dispersitae linguae tamquam ignis, seditque supra singulos eorum: & repleti sunt omnes Spiritu Sancto, & coeperunt loqui variis linguis, prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis. Erant autem in Jerusalem habitantes Judaei, viri religiosi ex omni natione, quae sub caelo est. Facta autem hac voce, convenit multitudo, & mente confusa est, quoniam audiebat unusquisque lingua sua illos loquentes. Stupebant autem omnes, & mirabantur, dicentes: Nonne ecce omnes illi, qui loquuntur, Galilaei sunt? & quomodo nos audivimus unamquaque linguam nostram, in qua nati sumus? Parthi, &

Medi, & Elamitae, & qui habitant Mesopotamiam, Judaeam & Cappadociam, Pontum, & Asiam, Phrygiam, & Pamphyliam, Aegyptum, & partes Libiae, quae est circa Cyrenem, & advenae Romani, Judaei quoque, & proselyti, Graeces, & Arabes, audivimus eos loquentes nostris linguis magna Dei.

Allelúja, allelúja. *V. Psal. 102.* Emitte spiritum tuum & crebuntur, & renovabis faciem terre. Allelúja.

V. Hic genosieclitum. Veni Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium, & tui amoris in eis ignem accende. *Inigo*

Sequentia.
Veni, Sancte Spiritus, & emitte caelitus lucis tuae radium.

Veni, pater pauperum, veni, dator munerum, veni, lumen cordium.

Consolator optime, dulcis hospes animae, dulce refrigerium.

In labore requies, in aestu temperies, in fletu solatium.

O lux beatissima, reple cordis intima tuorum fidelium.

Sine tuo numine, nihil est in homine, nihil est innocuum.

Lava quod est sordidum, riga quod est aridum, sana quod est saucium.

Flecte quod est rigidum, sove quod est frigidum, rege quod est devium.

Da tuis fidelibus, in te confidentibus, sacrum septenarium.

Da virtutis meritum, da salutis exitum, da perenne gaudium. Amen. Allelúja.

Et dicitur quotidie usque ad sequens Sabbatum inclusive.

Sequentia sancti Evangelii secundum Joannem. c. 14.

In illo tempore: Dixit Jesus discipulis suis: Si quis diligit me, sermonem meum servabit, & Pater meus disc-

IN SOLEMNITATE CORPORIS CHRISTI



Intrauit. *Psalm. 80.*
Bibit eos ex asipe frumenti, allelúja, & de petra, melle saturávit eos, allelúja, allelúja, allelúja.

Ibidem. Exultate Deo adjutori nostro; jubilate Deo Jacob.

Gloria Patri &c.

Oratio.

Deus, qui nobis sub Sacramento mirabili passionis tue memoriam reliquisti: tribue, quaesumus, ita nos Corporis, & Sanguinis tui sacra mysteria venerari, ut redemptionis tue fructum in nobis júgiter sentiamus: Qui vivis & regnas cum Deo Patre, &c.

Lectio Epistolae beati Pauli Apóstoli ad Corinthios.

Fratres, Ego enim accepi a Dómino, quod & tradidi vobis; quóniam Dóminus Jesus, in qua nocte tradebatur, accepit panem, & grátias agens, fregit, & dixit: Accipite, & manducate: Hoc est Corpus meum, quod pro vobis tradetur: hoc facite in meam commemorationem. Similiter & cálicem, postquam cenávit, dicens: Hic calix novum testaméntum est in meo Sanguine. Hoc facite, quotiescúmque bibetis, in meam commemorationem. Quotiescúmque enim manducábitis panem hunc, & cálicem bibetis, mortem Dñi annuntiábitis, donec veniat. Itaque quicúmque manducaverit panem hunc, vel biberit cálicem Dómini in ligae, reus erit Corporis, & Sanguinis Dómini. Probet autem seipsum homo, & sic de pane illo edat, & de cálice bibat. Qui enim manducat, & bibit indigne, judicium sibi manducat, & bibit, non discernens Corpus Dómini.

Graduale. *Psalmus 144.* Oculi omnium in te sperant, Dómine; & tu das illis eicam in tempore opportuno.

¶ Aperistu manum tuam, & impleson-

ne animal benedictione. Allelúja, allel. *Psalm. 6.* Caro mea vere est cibus, & Sanguis meus vere est potus: qui manducat meam Carnem, & bibit meum Sanguinem, in me manet, & ego in eo.

Sequentia.

Lauda, Sion, Salvatorem, lauda ducem, & pastorem in hymnis, & cánticis.

Quantum potes, tantum aude, quia major omni laude, nec laudare súfficit. Laudis thema speciális, panis vivus & vitalis hódie propónitur.

Quem in sacrae mensa Coenae, turbæ fratrum duodenae datum non ambigitur. Sit laus plena, sit sonóra, sit jucúnda, sit decóra mentis jubilatio.

Dies enim solémnis ágitur, in qua mensa prima recólitur hujus institutio.

In hac mensa novae regis, novum Pascha novae legis, Phasae vetus términat.

Vetustatem novitas, umbram fugat veritas, noctem lux eliminat.

Quod in Coena Christus gessit, faciendum hoc expréssit in sui memoriam.

Docti sacris institútis, panem, vinum in salutis consecrámus hóstiam.

Dogma datur Christiánis, quod in Carnem transit panis, & vinum in Sanguinem.

Quod non capis, quod non vides, animosa firmat fides, præter rerum ordinem.

Sub divérsis speciébis, signis tantum & non rebus, latent res eximiae.

Caro cibus, Sanguis potus: manet tamen Christus totus sub utraqúe specie.

A sumente non concísus, non confráctus, non divísus, integer accipitur.

Sumit unus, sumunt mille: quantum isti, tantum mille; nec sumptus consumitur.

Sumunt boni, sumunt mali; forte tamen inaequáli, vitæ, vel íteritús.

Mors est malis, vita bonis: vide, parís sumptionís quam sit díspar éxitus.

Fracto densum Sacramento, ne vacilles, sed

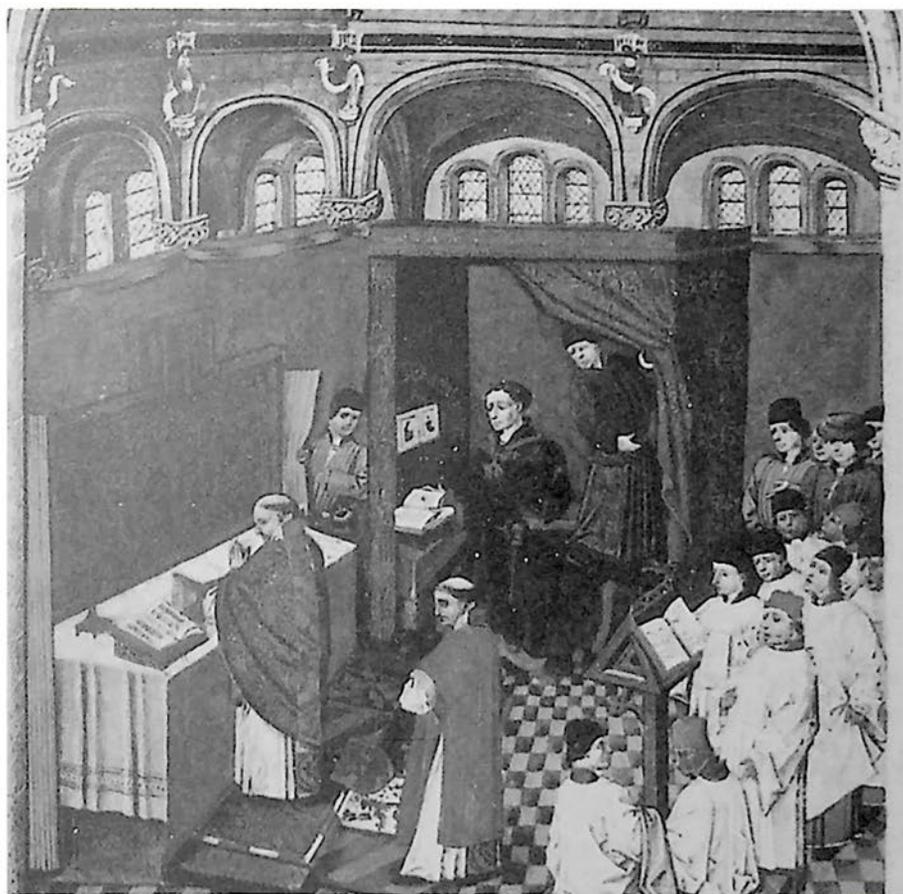
Capitolo I

L'ANTICHISSIMA TRADIZIONE CORALE

Agli inizi il canto cristiano veniva affidato ad un solista che intonava i salmi mentre i fedeli ascoltavano o rispondevano con un **RESPONSUM** (facile e breve ritornello). Questa era la più semplice maniera di partecipazione alla liturgia, specialmente per le precarie condizioni in cui i cristiani si trovavano ad intonare la loro preghiera cantata. Anche oggi la maniera responsoriale continua ad essere la più popolare e coinvolgente metodologia per il canto dei salmi, alleluia, ritornelli responsoriali o antifonici.

Finito il periodo della clandestinità, costruite le basiliche, organizzata in modo migliore la liturgia, fece gradualmente la sua comparsa la "SCHOLA CANTORUM" che resistette fino a tutto il XIV secolo; la prima Schola fu istituita da Papa Gregorio Magno (590 – 604): "SCHOLAM QUOQUE CANTORUM IN SANCTA ROMANA ECCLESIA CONSTITUIT" (testimonianza tarda 872). Essa non escludeva totalmente il canto del popolo ma lo riduceva man mano che si costituiva come insieme di specialisti. Inizialmente il Coro, formato quasi esclusivamente da ecclesiastici, era sistemato a semicer-

chio intorno all'altare "IN MODUM CORONAE CIRCUM ARAS", questo perché gli edifici sacri non erano ancora architettonicamente ben definiti. Successivamente nelle basiliche paleocristiane la Schola trovò la sua naturale sistemazione in un apposito luogo delimitato da



Filippo il Buono assiste ad una Messa cantata dalla Chapelle de Bourgogne: miniatura dal "Traité sur l'oraison dominicale" tradotta da Jean Mielôt (1457) Bruxelles, Bibliothèque Royal de Belgique.

balaustre tra l'altare e lo spazio riservato alla comunità.

Il repertorio era abbastanza delineato e completo già nel XIII secolo: il canto riguardava innanzitutto i ministri sacri, cioè il celebrante, il diacono e i lettori. I canti dell'Ordinarium Missae erano il Kyrie, il Gloria, il Credo, il Sanctus e l'Agnus Dei; il testo rimaneva sempre invariato mentre le melodie potevano variare soprattutto secondo i tempi liturgici o le solennità delle feste. I canti del Proprium Missae erano l'Introitus o Canto d'Ingresso, il Graduale o Psalmus Responsorium (dopo il IX secolo era cantato solo dal salmista senza alcuna risposta da parte del popolo), l'Alleluja detto anche Sequentia, Jubilis o Melodia, il Tractus (esistente già prima del IV sec.) nei periodi penitenziali sostituiva l'Alleluja, l'Offertorium (la sua presenza si ebbe dal IV sec.) e il Communio (dopo l'VIII sec.): in questi canti il testo era proprio per ogni domenica, festa o celebrazione, così pure le melodie erano proprie per ciascun testo. Un breve, ma necessario, discorso è da farsi per i Tropi e le Sequenze. Questi si svilupparono tra il IX e il XVI sec. ed erano delle aggiunte facoltative, tollerate dalla gerarchia ecclesiastica e distinte dal canto liturgico ufficiale propriamente gregoriano. Potevano avere diverse tipologie: o aggiunta di parole, o piccole modifiche alla melodia, o aggiunta di nuove parti letterarie e melodiche, o una nuova melodia che sostituiva la precedente inglobando il testo originario. Le Sequenze composte in tutto il medioevo furono ben 5000, di cui 150 accolte nel Messale. Dopo il Concilio di Trento ne rimasero solo quattro: *Victimae Paschali laudes* di Vipone, *Lauda Sion* di S. Tommaso d'Aquino, *Veni Sancte Spiritus* di Stephen Langton e il *Dies Irae* di Tommaso da Celano e solo più

tardi nel 1727 venne inserito anche lo Stabat mater di Jacopone da Todi (Il Concilio Vaticano II ha tolto il Dies Irae nelle liturgie esequiali, ha lasciato ad libitum lo Stabat Mater e ha mantenuto le altre tre, che vengono eseguite a Pasqua, a Pentecoste e al Corpus Domini).

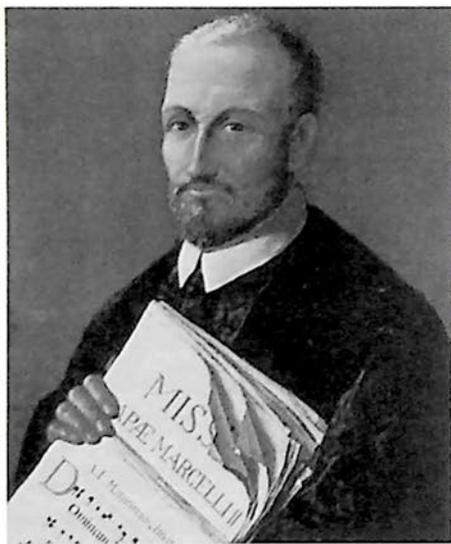
Nel coro emergevano per dignità e abilità i solisti, cui spettava l'esecuzione di versetti o parti da alternare con il resto dei cantori, tra i solisti poi primeggiava il salmista, la cui arte rappresentava una sorta di ulteriore specializzazione. Con il passare del tempo il canto liturgico gregoriano, che per secoli aveva rappresentato il punto di congiunzione tra la Schola e il popolo, incominciò a subire delle modificazioni di tipo polifonico. I solisti, sempre più scelti, dovevano sostenere le parti complesse della polifonia mentre il resto del coro continuava ad eseguire la sua opera di sostegno con il canto tradizionale (gregoriano). Questo fu il momento del passaggio dalla "SCHOLA CANTORUM" alla "CAPPELLA". In apparenza l'una rappresentava la continuazione dell'altra ma la Cappella, in realtà, era qualcosa di diverso, sia per quanto concerneva gli ideali, sia nella sua struttura. Essa, infatti, si appropriò di spazi sempre più ampi: da singole e brevi sezioni, alternate con il canto gregoriano, si passò all'esecuzione polifonica di brani interi. La cappella accentuava l'aspetto tecnico-specialistico come luogo di ricerca e di studio, pur trovando la sua naturale sistemazione nel servizio alla liturgia. I ministri del culto e il popolo restavano passivamente ad ascoltare, ammirati o forse annoiati, limitandosi a balbettare qualche vecchia salmodia in un gregoriano ormai abbruttito. Divenne una pratica sempre più frequente quella di assol-

dare nelle corti di signori e vescovi i migliori maestri e cantori d'Europa, inserendo la loro prestazione tra i servizi di corte e pagandoli con fondi speciali appositamente costituiti. Una delle cappelle più famose dell'epoca fu quella di Avignone fondata alla fine del trecento, alla quale venivano accordati notevoli benefici. Essa però aveva una funzione essenzialmente ecclesiastica in quanto formata da cappellani e chierici e solo in secondo luogo i suoi componenti erano musicisti. Altre invece si occupavano in maniera peculiare del bel canto e il servizio liturgico, quindi, assumeva un valore secondario. I componenti riscuotevano rendite molto elevate ma dovevano servire i loro mecenati e possibilmente muoversi di paese in paese con questi ultimi. Le cappelle si moltiplicarono nel XV e XVI secolo arricchendosi anche di strumenti e dotandosi di regolamenti e statuti. Questa è l'epoca nella quale si definisce con chiarezza la figura del compositore che finalmente poteva firmare le sue opere, fino a quel momento infatti il comporre era stato opera di anonimi. Il compositore non era legato ad un determinato ambiente ma passava da signore a signore a seconda delle offerte e dei maggiori vantaggi economici, anche per potersi confrontare con diverse esperienze artistico – musicali.

Il XVI secolo è anche l'epoca del Concilio di Trento (1545 – 1563), che non ha riservato grande spazio alla musica ma ha influenzato indelebilmente la liturgia. Il Concilio operò un'efficace rinnovamento della prassi liturgica che ormai era da secoli immobile e definitivamente deteriorata. Papa Gregorio XIII si prodigò affinché le melodie gregoriane venissero rettamente adattate ai testi riveduti del Messale. La polifonia non fu condannata dal Concilio, come alcuni vescovi

avrebbero desiderato, ma si ordinò che nelle celebrazioni sacre fosse evitata la musica lasciva o impura eseguita sia dalla cappella che dall'organo. Questo perché nella liturgia era divenuta cosa frequente quella di introdurre elementi profani tramite il riutilizzo di madrigali e chansons e inoltre perché i testi sacri erano sostituiti, durante le celebrazioni, dal suono dell'organo o con la lettura di altri brani liberamente scelti. Il Concilio di Trento, per il resto, rimase su posizioni di difesa a causa del pericolo rappresentato dal protestantesimo. I Padri Conciliari, infatti, avevano già enormi problemi da risolvere nei confronti della Riforma luterana e quindi si occuparono solo nelle ultime sessioni della musica liturgica. Il Concilio volle o, per meglio dire, non ebbe la sensibilità di avvicinare il popolo ai riti cristiani: non permise in alcun caso che la lingua volgare fosse utilizzata nelle celebrazioni solenni e accettò il sistema elitario delle cappelle. Chiuso il Concilio, Papa Pio IV affidò ad una commissione di otto cardinali l'incarico di vigilare sull'applicazione integrale dei decreti approvati e si arrivò ad una serie di disposizioni generalmente condivise: I) non si doveva cantare Messe o Mottetti infarciti di testi diversi e arbitrari o costruiti su temi musicali di canzoni profane, II) si doveva prestare attenzione che le parole fossero percepite in modo intellegibile e chiaro, III) non ci doveva essere una politestualità cioè l'utilizzo contemporaneo di altro testo da quello previsto dalla liturgia, IV) non ci doveva essere inserzione a più riprese, nel testo liturgico, di parole e frasi di libera creazione che in tal modo avrebbe reso discontinuo e frammentario il testo stesso.

Il XVI secolo fu certamente il periodo d'oro per l'arte polifonica: essa



Giovanni Pierluigi da Palestrina in un ritratto con lo spartito della "Missa Papae Marcelli II" (1567 ca). Napoli, Museo del Conservatorio.

toccò i vertici della sua bellezza e la Parola trovava nell'intreccio melodico il suo giusto equilibrio con il suono. La musica sacra poteva finalmente dirsi tale, con la preminenza della Parola biblica e della liturgia. Per tutto il cinquecento lo "stile di chiesa" fu completamente e radicalmente differenziato dal timbro della musica profana. La formazione tecnica, culturale e musicale dei cantori e dei compositori avveniva per la maggior parte in ambienti ecclesiastici, nelle scuole di lettere e musica annesse alle cappelle. La base era gregoriana e senza dubbio il cantore della cappella aveva notevoli capacità vocali: doveva avere una voce corposa e penetrante, così da espandersi nella vastità delle navate in modo risonante e uniforme. Le partiture del XVI secolo e specialmente quelle più vicine al seicento erano schemi aperti che il cantore completava e abbelliva. Tutto ciò era semplifica-

to nelle esecuzioni solistiche mentre nelle cappelle, formate da più cantori per voce, occorreva un'abilità davvero eccezionale e soprattutto una grande capacità d'intesa per poter "colorare" il brano simultaneamente al resto del coro. In un breve lasso di tempo, però, le cose mutarono. La Nuova Musica che veniva proposta era solenne, monumentale, spettacolare, molto espressiva e colorata. La gerarchia ecclesiastica vedeva sempre con maggior apprensione e disappunto l'affermarsi di questo genere musicale e così sollecitò un ritorno alla polifonia cinquecentesca e nello specifico quella di Giovanni Pierluigi Da Palestrina che, a suo tempo, aveva accolto appieno i dettami tridentini (è d'obbligo, in questa sede, ricordare la meravigliosa "MISSA PAPAЕ MARCELLI II" a sei/sette voci per Coro Polifonico, eseguita anche per la Solenne Celebrazione d'apertura del Concilio Vaticano II, 11 ottobre 1962).

Per tutto il XVII secolo la cappella occupò il ruolo di protagonista nell'orizzonte musicale. Essa cantava a "gloria di Dio" e ad "edificazione del Popolo", ma quest'ultimo non bastava: era necessaria la presenza della nobiltà perché fosse giustificabile il suo impiego e perché le sue esecuzioni fossero apprezzate. La voce del castrato era la voce per eccellenza, "il maggior ornamento della musica, la sirena" che aveva incantato nel XV - XVI sec. e che continuerà a farsi ammirare per tutto il settecento. Tutti i grandi compositori di questo periodo scrissero Messe e Mottetti per l'uso liturgico e ci furono dei tentativi di conciliare le esigenze della Nuova Musica con le esigenze della liturgia, grazie alla creazione di brani semplici, brevi e funzionali alle celebrazioni.

Con il barocco incominciò a consumarsi la contrapposizione tra altare e cappella . Anche materialmente i cantori si spostarono in palchi discosti dall'altare o iniziarono a salire sulle tribune degli organi successivamente chiamate cantorie. Sull'organo, però, salivano solo pochi cantori o strumentisti, causa anche lo spazio ridotto, i quali dovevano eseguire arie, duetti, terzetti con il basso continuo. Molto spesso la cappella veniva affiancata da un altro coro e così si realizzavano momenti di policoralità, molto spettacolari, con conseguenti effetti dialogici di stereofonia. I singoli cori venivano allogati sulle varie tribune o su palchi innalzati in angoli diversi della chiesa ognuno con un proprio organo mobile e un proprio maestro. Tutti obbedivano al maestro che presiedeva dal coro principale.

Il numero dei cantori e degli strumentisti era molto variabile e dipendeva da tante circostanze, una delle quali erano i soldi a disposizione di volta in volta. C'era poi una prassi di comportamento e di disciplina alla quale i cantori dovevano attenersi una volta assunti nella cappella. I direttori, secondo molti statuti e regolamenti, avevano l'obbligo di stendere rapporti regolari su di ogni singolo cantore: sulla sua voce, sulla sua impostazione ma anche sul comportamento e sui costumi e i modi di vita. La scelta del repertorio spettava al "maestro di cappella" che inoltre coordinava il gruppo con gli opportuni gesti o con l'uso di un'asta direttoriale. Il lavoro del maestro era massacrante, necessitava davvero di una eccezionale preparazione; i contratti e gli ascoltatori esigevano musiche per ogni festività, brani sempre nuovi e sempre più complessi, anche perché ripetere composizioni già eseguite o di altri autori non tornava ad onore della cappella e in pri-

mis del suo maestro. L'accertamento dei candidati cantori ad una cappella veniva fatto nei severissimi concorsi banditi dalle amministrazioni interessate. Le più grandi ed illustri cattedrali italiane ed Europee erano molto esigenti e quindi convocavano i più noti musicisti dell'epoca per esaminare i concorrenti che ambivano al posto di cantore o di maestro.

Nell'ottocento con la scomparsa di molte cappelle tramonta un glorioso periodo musicale, ma sarà soprattutto la riforma della musica sacra cattolica, tra la fine del XIX e l'inizio del XX, a realizzare un epocale e radicale rinnovamento: I) la cappella di pochi professionisti pagati si trasforma in un coro di dilettanti volontari; si stilano nuovi statuti nei quali i cantori addirittura si impegnano a tassarsi per sostenere l'istituzione in spirito di dedizione e di interesse, II) il Coro (detto Corale o Cantoria o Schola Cantorum) cresce notevolmente di numero: la porta è aperta a tutti, uomini donne e bambini e non sono richieste doti particolari, III) il coro troverà la sua sistemazione dietro all'altare o in cantoria, ma opportunamente nascosto da grate, IV) il coro non è privilegio di poche chiese importanti come avveniva per la cappella ma ogni parrocchia può avere il suo coro liturgico. Questo è anche il momento del ritorno al grande passato: si rispolvera Palestrina ma la sua musica, molto spesso, viene riproposta in modo pedante e si cerca una pedissequa imitazione del sommo maestro. Vista poi la diminuzione del livello musicale dei cantori si cerca di facilitare l'esecuzione delle opere, rasentando l'infantilismo. E' il periodo detto in modo sprezzante "ceciliano", considerato dai più "la tomba" della grande tradizione musicale sacra e il trionfo del

“dilettantismo assoluto”, oltre che un periodo di decadenza dello spirito liturgico. C'è tanto di vero ma anche tanto di falso in queste affermazioni infatti a tutto ciò si accompagna: la riscoperta del canto gregoriano, della musica figurata a più voci e l'affermazione, nel campo della composizione, di Maestri indimenticabili quali: Lorenzo Perosi, Licinio Refice e Franco Vittadini.

Bisognerà attendere il Concilio Vaticano II perché un nuovo vento di riforma investa la musica sacra e la liturgia della Chiesa Cattolica. Punti chiave di questa grande “rivoluzione” liturgico - musicale, voluta in ogni modo dai Padri Conciliari e soprattutto da Papa Giovanni XXIII, saranno la Costituzione Apostolica “SACROSANCTUM CONCILIUM” e l’Instructio “DE MUSICA IN SACRA LITURGIA”. Il Concilio non pensò a un documento a parte per la musica sacra, ma questa è stata trattata all’interno della discussione sulla liturgia in generale. Perciò quello che è stato scritto sulla musica va letto e interpretato tenendo presente il quadro liturgico in cui la musica è inserita. La Costituzione “Sacrosanctum Concilium” definisce la tradizione musicale come: “patrimonio di inestimabile valore, per il fatto che il canto sacro, unito alle parole, è parte necessaria e integrante della liturgia solenne; la musica sacra ha un compito ministeriale nel servizio divino”. “E’ fondamentale conservare con gran cura il patrimonio della musica sacra, riconoscendo il canto gregoriano quale canto proprio della liturgia romana, perciò nelle azioni liturgiche si riservi ad esso il posto principale”(Sacrosanctum Concilium artt.112, 116). Ma il Concilio, in questa sua opera riformatrice, cercherà di dare il giusto spazio alle tradizioni locali, infatti “in alcune regioni,

specialmente nelle Missioni, si trovano popoli con una propria tradizione musicale, la quale ha grande importanza nella loro vita religiosa e sociale, a questa musica si dia il dovuto riconoscimento e il posto più conveniente” (Sacrosanctum Concilium art.119). Mentre per quanto concerne la chiesa latina: “si promuovano le schole cantorum e si abbia in grande onore l’organo a canne, il cui suono è in grado di aggiungere un notevole splendore alle cerimonie nelle chiese e di elevare potentemente gli animi a Dio e alle cose celesti” (Sacrosanctum Concilium artt. 114, 120). I Padri Conciliari chiariscono, poi, che anche il canto popolare sacro deve essere considerato liturgico alla stessa maniera degli altri generi (gregoriano, polifonia classica, musica moderna vocale e strumentale). In questa sede sarebbe difficile dare una visione completa e globale della riforma voluta dal Concilio ma ci pare doveroso indicare alcune novità di grande importanza: I) l’educazione al canto liturgico sia promossa con assiduità e pazienza, II) il coro diviene assemblea, una sua parte qualificata liturgicamente e musicalmente esegue parti sue proprie e favorisce la partecipazione attiva dell’altra (i fedeli) al canto; tutti vi possono partecipare perché il gruppo è “gruppo ecclesiale veramente formato allo spirito liturgico”, III) bisogna affidare le acclamazioni all’assemblea (Alleluia, Santo, Mistero della fede, Tuo è il regno), dando rilievo al Salmo Responsoriale in quanto parola di Dio; il Pater Noster è assembleare, i canti di ingresso, offertorio, comunione devono riferirsi ai tempi liturgici e possono essere eseguiti dal coro, IV) la lingua latina è accettata ed è accettato di buon grado il repertorio polifonico tradizionale purché si risponda alle esigenze della liturgia

rinnovata, V) si deve lasciare spazio alle aggregazioni giovanili anche per quanto concerne la musica liturgica, sempre evitando le esagerazioni e gli abusi.

Non è completo un discorso sulla liturgia e sulla musica sacra - liturgica senza un breve accenno alle campane. Il loro impiego tocca la pratica del culto: chiamano i fedeli, solennizzano e creano festa e costituiscono una presenza costante ed amica. Nella loro antichissima storia esse hanno prodotto un costume religioso e civile profondamente radicato. I cristiani hanno iniziato presto a servirsi di campane e campanelle a scopo di richiamo e di solennità. I monaci dei secoli IV - V e VI erano convocati "agli atti comuni e al divin ufficio dal tintinnio della campanella" (S. Benedetto, Regola, cap. 43). S. Gregorio di Tours (594) parlava di campane ad uso di chiese parrocchiali. Nel corso dei secoli successivi l'arte campanaria si sviluppò grandemente ad opera di abili artigiani: furono fuse campane enormi, dal suono poderoso e terrificante e campane di piccole dimensioni, autentici gioielli squillanti, per lo più riuniti in una serie intonata detta "carillon". Il loro compito fu riassunto in una delle iscrizioni più ricorrenti: "LAUDO DEUM VERUM, PLEBEM VOCO, CONGREGO CLERUM. DEFUNCTOS PLORO, PESTEM FUGO, FESTA DECORO". Ancor oggi la sua funzione fondamentale è rimasta ed è quella di essere "signum" di una comunità che vive, di riti liturgici che si svolgono giornalmente, di feste che si ripetono regolarmente, di una lode incessante al Creatore, di una tensione ininterrotta verso il cielo.

BIBLIOGRAFIA:

AA.VV.,

Storia della musica, Einaudi, Torino 1988.

ABBIATI E.,

Storia della musica, 5 voll., Garzanti, Bologna 1950.

MIOLI P.(a cura),

La musica nella storia, Calderoni, Bologna 1986.

COLLING A.,

Storia della musica cristiana, Paoline, Catania 1956.

FURST – WULLE M.,

Il canto cristiano nella storia della musica occidentale, Claudiana, Torino 1974.

KATSCHTHALLER G.B.,

Storia della musica sacra, Sten – Capra, Torino 1965.

BUGNINI A.,

La riforma liturgica (1948 – 1975), CLV Ed. Lit., Roma 1983.

SANSON V.,

La musica sacra nella liturgia Ed. Mess. Di Sant'Antonio, Padova 2002.

VATICANO II,

Sacrosanctum Concilium, 1963, (cap. VI, nn. 114 – 120).

RAINOLDI F.,

Per cantare la nostra fede. L'istruzione "Musicam sacram" Leumann, Torino 1993.

DONELLA V.,

Musica e liturgia, Ed. Carrara, Bergamo 1991.