

XXXIII Seminario di Studio  
La musica nelle antiche civiltà mediterranee  
**La produzione musicale per la liturgia in Italia dopo il Vaticano II**  
*In collaborazione con l'Associazione culturale "Il saggiatore musicale" di Bologna*

**21-23 ottobre 2004**

**Daniela Branca**

*Osservazioni di una italianista sul linguaggio dei canti liturgici dopo il Concilio Vaticano II*

Ogni riflessione sul rapporto in Italia fra linguaggio religioso, e più propriamente linguaggio della preghiera, e cultura letteraria (e quindi anche il presente discorso) deve prendere le mosse dai fondamentali interventi di Giuseppe De Luca e Giovanni Pozzi, dal riconoscimento dell'importanza di una "storia della pietà" e della presenza di una prevalente forma di religiosità (e pertanto di linguaggio) di matrice alfonsiana (da S. Alfonso de' Liguori), marcatamente devozionale, sentimentale e incline al meraviglioso, di contro alle moderne esigenze riproposte dal Vaticano II. Il linguaggio dei canti liturgici attualmente in uso documenta ampiamente il fenomeno, anche se il repertorio con pretese impegnate, postsessantottino, non è del tutto venuto meno. Lo dimostra l'analisi di alcuni campioni delle due categorie. La proposta più seria di rinnovamento (minoritaria attualmente) può venire dall'adozione di brani biblici, opportunamente scelti e appena ritoccati (si veda il caso dei Salmi nella traduzione di Turollo) o tratti dalla maggiore tradizione patristica e cristiana (S. Francesco, l'innografia antica, i grandi mistici).

**Bibliografia**

G. De Luca, "Introduzione alla storia della pietà" (1945-51), Roma, Ed. di Storia e Letteratura 1962.  
G. Pozzi, "Il tema religioso nelle poesie di Carlo Porta", in "La poesia di Carlo Porta", Milano, Feltrinelli 1976, pp.71-92.  
G. Pozzi, "Come pregava la gente" in "Archivio Storico Ticinese" 91, 1982, pp.197-268.  
D. M. Turollo-G. Ravasi, "Lungo i fiumi..." "I Salmi. Traduzione poetica e commento", Cinisello Balsamo, S. Paolo 1987.  
P. Visentin, "La preghiera della Chiesa nel passaggio dal latino all'italiano" nel vol. "La cupola fra le torri. Scritti per mons. Luciano Gherardi nel 50esimo di ordinazione sacerdotale", a cura di G. Matteuzzi e S. Ottani, Bologna, EDB 1992, pp.77-91.  
E. Lodi, "L'innario della liturgia oraria nell'opera poetica di Luciano Gherardi", ivi, pp.93-115.  
G. Pozzi, "L'italiano in chiesa" nel vol. "Cultura d'élite e cultura popolare nell'arco alpino fra 5 e 600", a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhauser Verlag 1995, pp.303-343.  
Atti del Convegno "La pietà e la sua storia" in "Archivio Italiano per la storia della pietà" IX, 1996, (L. Scaraffia a pp.395-399).  
"Don Giuseppe De Luca e la cultura italiana del Novecento" a cura di P. Vian, Roma, Ed. di Storia e Letteratura 2001.

Tra i repertori correnti per i gruppi giovanili mi sono basata largamente su "Cantiamo con gioia", repertorio ad uso interno dell'Azione Cattolica di Bologna (senza data: primi anni Novanta); "Canta Insieme", Bologna- Milano, EDB - PPS Comunicazione 1997.

---

**Don Pierangelo Ruaro**

*Interpretare la fede di una comunità le esperienze di un compositore*

Tentativo di raccontare per sommi capi la mia esperienza di cristiani e di prete che ha cercato, attraverso il canto, di interpretare la fede delle comunità con le quali ho condiviso un tratto di cammino. Da questa comunicazione vorrei far emergere alcuni elementi di valore che a mio parere mai dovrebbero mancare in una composizione liturgica e soprattutto nella persona che mette la sua competenza e abilità a servizio della liturgia e del canto nella liturgia.

- 1) La liturgia è la celebrazione continua delle nozze tra Dio e il suo popolo, la liturgia è una festa di nozze (beati gli invitati alla festa di nozze).
- 2) In ambito liturgico, il compito dell'autore è di servire un'assemblea per aiutarla (e l'autore ne è parte) ad incontrarsi con Dio, a celebrarne le nozze. Per questo l'autore deve rimanere a lato (quasi scomparire) e al centro deve rimanere Colui verso il quale tutto è orientato.

- 3) In liturgia chi canta è di fronte ad un 'Tu' al quale rivolgersi, o di cui mettersi in ascolto. La liturgia non è il luogo in cui 'si parla di' (uno che può anche essere lontano), ma soprattutto 'ci si incontra con' (uno che è presente).
- 4) Il canto liturgico deve utilizzare un linguaggio che favorisce l'incontro, un linguaggio di comunione, non un linguaggio che distingue, che separa. Il canto deve creare assemblee liturgiche.
- 5) Il compito di un compositore liturgico è quello di vivere, di con-dividere profondamente la vita di una comunità cristiana per riuscire ad esprimere la fede in canto.

---

## Virginio Sanson

### *Caratteri della musica liturgica dopo il Vaticano II*

#### PREMESSA

Dopo quarant'anni dalla promulgazione della costituzione conciliare *Sacrosanctum Concilium* sulla sacra liturgia nel 1963<sup>1</sup> e dopo i molteplici interventi magisteriali<sup>2</sup>, esplicativi e direttivi, sulla musica sacra, è tempo ormai di bilanci, non soltanto a riguardo delle esperienze di composizione, ma anche sulla definizione dei caratteri della musica liturgica, dopo le interminabili discussioni, spezzo faziose, che si sono succedute in tutto il secolo XX, anzi fin dal secolo XIX.

In questo convegno molte di queste esperienze e discussioni saranno ripresentate alla nostra riflessione; ma, da parte mia, penso che il compito futuro che ci aspetta non è tanto quello di ridiscutere continuamente quello che è ampiamente acquisito, quanto piuttosto quello di promuovere serie e oneste esperienze di insegnamento e di realizzazione nel campo della composizione liturgica, in vista di una maggiore qualità musicale, sia dal punto di vista funzionale, che di quello estetico.

#### 1. CARATTERISTICHE STILISTICHE DELLA MUSICA LITURGICA

In tutti i documenti ecclesiastici, dalla seconda metà dell'Ottocento fino al concilio Vaticano II, anzi fino ai nostri giorni, sono presentate quattro qualità della musica sacra ritenute essenziali e qualificanti: la *sanctitas*, la *bonitas formae*, l'*universalitas* e il *primato del Canto gregoriano*<sup>3</sup>, anche se non state quasi mai definite realmente in senso univoco nella loro vera identità liturgico-musicale.

Le ho già analizzate ampiamente in un altro scritto<sup>4</sup> [a cui rimando] e sono arrivato alla conclusione che si tratta di qualità notevolmente utopiche e ideologizzate. In ultima analisi, la *sanctità* è costituita dalla conformità e sinergia, sia a livello formale, che stilistico ed emozionale, della musica con il *testo sacro* (specialmente se biblico) e con la *santa azione rituale* in cui è inserito; la *bontà della forma* è costituita dalla correttezza e dignità musicale del brano in riferimento ai comuni parametri compositivi di ogni musica, cioè della grammatica, della sintassi e della forma musicale; per *universalità* non si intende più la necessaria presenza di un unico canto per tutte le liturgie d'ogni luogo (come si idealizzava in passato), ma piuttosto la presenza dell'arte musicale nella liturgia, nei suoi vari stili, in tutti i tempi e in tutte i luoghi (cf. MS, n. 9); il *primato del Canto gregoriano* infine va inteso non come repertorio (che oggi sarebbe assolutamente ineseguibile dalle assemblee attuali e perfino dalla maggior parte dei nostri Cori ecclesiali), ma come modello del modo con cui esso si sposava, con il suo ritmo e il suo *melos*, al *cursus* del testo sacro, alla sua collocazione nella celebrazione nei vari tempi liturgici e al suo significato emozionale.

---

<sup>1</sup> Cf. nn. 112-121 sulla *Musica Sacra*.

<sup>2</sup> Ricordiamo i principali della Santa Sede e della Conferenza Episcopale Italiana (CEI): - *Musicam Sacram* (Istruzione della Sacra Congregazione dei Riti - SCR) del 1967; - *Nota circa la «messa per i giovani»* (CEI) del 1970; - *Principi e Norme per la Liturgia delle Ore* (Sacra Congregazione del Culto Divino - SCCD) del 1971; - *Direttorio per le messe dei fanciulli* (SCCD) del 1973; - *Principi e Norme per l'uso del Messale Romano* (SCCD) del 1975 [ultima edizione: *Ordinamento Generale del Messale Romano* (SCCD e Disciplina dei Sacramenti) del <sup>3</sup>2004]; - *Il canto nelle celebrazioni liturgiche* (CEI) del 1979; - *I Concerti nelle chiese* (SCCD) del 1987; - *Repertorio nazionale di canti per la liturgia* (CEI) del 2000.

<sup>3</sup> Più ampiamente, con 'canto gregoriano' si intende il repertorio latino monodico.

<sup>4</sup> SANSON V., *La musica nella liturgia. Note storiche e proposte operative*, Messaggero, Padova 2002, pp. 238-245.

Volendo poi il concilio Vaticano II riportare a maggiore autenticità la celebrazione liturgica, da una parte suggerisce di riutilizzare, di tutti i repertori passati, quei brani che ancora corrispondono alle nuove esigenze celebrative<sup>5</sup>, o che vi si possano adattare, e da un'altra, stabilendo quali caratteristiche debbano avere i riti e i segni all'interno della celebrazione, e rientrando la musica fra i segni liturgici, raccomanda che la musica liturgica possieda, per quanto è possibile e in forma analoga, le medesime *qualità* richieste per i segni-simboli rituali in genere.

La costituzione *Sacrosanctum Concilium* (SC) ai nn. 34 e 21.b afferma: «I riti splendano per nobile semplicità; siano trasparenti per il fatto della loro brevità e senza inutili ripetizioni; siano adatti alla capacità di comprensione dei fedeli, né abbiano bisogno, generalmente, di molte spiegazioni»; «nella riforma l'ordinamento dei testi e dei riti dev'essere condotto in modo che le sante realtà che essi significano, siano espresse più chiaramente e il popolo cristiano possa capirne più facilmente il senso e possa parteciparvi con una celebrazione piena, attiva e comunitaria».

Da questi due passi, appaiono con evidenza le seguenti caratteristiche stilistiche: *chiarezza, facilità, nobile semplicità, opportuna brevità, comunitarietà*.

a) La qualità della *facilità* esclude quei repertori che comunemente sono sproporzionati alla capacità di apprendimento, esecuzione e ascolto dei partecipanti alla celebrazione, in rapporto alla età, alla preparazione culturale e musicale. Rimane tuttavia il doveroso impegno a educare e stimolare le comunità cristiane per renderle abili a gustare anche musiche impegnative.

b) La qualità della *chiarezza* esclude la eccessiva complicatezza di una musica troppo ricca di intrecci polifonici<sup>6</sup> e richiede un'adeguata *comprensibilità* del testo (sia latino, sia volgare); inoltre richiede che ogni canto si collochi con chiarezza al *giusto posto* nella celebrazione, cioè appaia con evidenza il legame tra il canto e il momento del rito.

c) La qualità della *nobile semplicità* esclude ogni *trionfalismo* di mezzi vocali solistici, corali e strumentali; si potrebbe definire anche *sobrietà*, che non è per niente in contrasto con la vera solennità. Solisti, coro e strumenti vanno dosati opportunamente secondo il ritmo e la natura della celebrazione.

d) La qualità della *opportuna brevità* esclude ogni preponderanza o *sovrabbondanza* dei brani cantati o suonati all'interno del giusto ritmo dell'azione liturgica; esclude ogni inutile *ripetizione*; va misurata anche in rapporto con l'età e la capacità di *concentrazione* dei partecipanti alla celebrazione.

e) La qualità della *comunitarietà* esclude che in una celebrazione il canto sia *monopolio* esclusivo di un gruppo di cantori, ed esige perciò che il repertorio scelto per la celebrazione favorisca la giusta partecipazione attiva di canto e di ascolto.

## 2. NUOVA CARATTERIZZAZIONE DEI CANTI DELLA MESSA

Nella passata tradizione tutti i canti della messa erano suddivisi, a parte i canti dei ministri, in *Ordinarium* e *Proprium*. L'*Ordinarium* comprendeva cinque canti: *Kyrie, Gloria, credo, Sanctus, Agnus*; il *Proprium* ne comprendeva altri cinque: *Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium, Communio*. I primi erano costituiti da testi fissi e comuni ad ogni messa; i secondi erano specifici e caratteristici per ogni celebrazione.

Finché l'arte polifonica non se ne impossessò, i canti dell'*Ordinarium*, data la loro ripetitività, consentivano una qualche partecipazione assembleare, in dialogo con un solista o con la *Schola Cantorum*; poi, diventando polifonici, entrarono necessariamente nel repertorio della *Cappella Polifonica*. I canti del *Proprium* invece, per ovvie ragioni, sono sempre appartenuti al repertorio di cantori qualificati, della *Schola* gregoriana nel medioevo prima, e poi della *Cappella* polifonica in epoca rinascimentale.

Nella nuova riforma voluta dal Vaticano II, questa distinzione è caduta, perché tutti i canti della messa, sia quelli a testo fisso come quelli a testo variabile, possono essere eseguiti in diverse maniere, con un'articolazione molto elastica di ruoli fra salmista-coro, coro e assemblea.

**2.1. Principi e Norme del Messale Romano** infatti suggerisce e descrive diverse modalità esecutive dei canti della messa, con riguardo sia alla loro *forma letterario-musicale*, sia alla loro *funzione rituale*, sia alla diversità di *ruolo delle persone*:

- **Ingresso:** «Il canto viene eseguito alternativamente dalla *schola* e dal popolo, o dal cantore e dal popolo, oppure tutto quanto dal popolo o dalla sola *schola*» (n. 48);

<sup>5</sup> C'è da notare infatti che alcuni canti hanno cambiato di carattere: ad esempio il *Santo* deve tornare ad essere un'acclamazione collettiva, come nel primo millennio, e non più un brano lirico polifonico di sottofondo alla recita sottovoce del Cànone.

<sup>6</sup> La stessa raccomandazione era stata fatta anche al Concilio di Trento: «Animadvertendum an species nusicae, quae nunc invaluit in figuratis modulationibus, quae magis aurea quam mentem recreant.. tollenda sit in Missis..; ita canatur ut verba magis quam modulationes intelligantur» (*Conc. Trid. Tract.*, lib.VII, Societas Goerresiana 1901-1011, p. 421; *Conc. Trid. Acta*, pars V, p. 918).

- **Signore, pietà:** «Essendo un canto con quale i fedeli acclamano il Signore e implorano la sua misericordia, di solito viene eseguito da tutti, in alternanza tra il popolo e la *schola* o un cantore» (n. 52);
- **Gloria:** «Viene cantato o da tutti simultaneamente o dal popolo alternativamente con la *scola*, oppure dalla stessa *schola*» (n. 53);
- **Salmo responsoriale:** «Convien che il salmo responsoriale si esegua con il canto, almeno per quanto riguarda la risposta del popolo. Il salmista quindi, o cantore del salmo, canta o recita i versetti del salmo..; tutta l'assemblea .. partecipa di solito con il ritornello, a meno che il salmo non sia cantato o recitato per intero senza ritornello. Ma poiché il popolo possa più facilmente ripetere il ritornello, sono stati scelti alcuni testi comuni di ritornelli e di salmi per i diversi tempi dell'anno e per le diverse categorie di Santi. Questi testi si possono utilizzare al posto di quelli corrispondenti alle letture ogni volta che il salmo viene cantato» (n. 61);
- **Alleluia** (o *Acclamazione al Vangelo*): «Si canta l'Alleluia o un altro canto stabilito dalle rubriche, come richiede il tempo liturgico.. Viene cantato da tutti stando in piedi, sotto la guida della *schola* o del cantore, e se il caso lo richiede, si ripete; il versetto invece viene cantato dalla *schola* o dal cantore» (n. 62) [«La *Sequenza* che, tranne nei giorni di Pasqua e Pentecoste, è facoltativa, si canta prima dell'Alleluia» (n. 64)];
- **Credo:** «Se si proclama in canto, viene intonato dal sacerdote, o, secondo l'opportunità, dal cantore o dalla *schola*; ma viene cantato da tutti insieme o dal popolo alternativamente con la *schola*» (n. 68);
- **Offertorio:** «Le norme che regolano questo canto sono le stesse previste per il canto d'Ingresso» (n. 74);
- **Santo:** «Questa acclamazione.. è proclamata da tutto il popolo col sacerdote» (n. 79.b);
- **Mistero della fede:** «La Preghiera Eucaristica esige che tutti l'ascoltino con rispetto e in silenzio, e vi partecipano con le acclamazioni previste dal rito» [PNMR edizione 2, n. 55];
- **Dossologia finale:** «Viene ratificata e conclusa con l'acclamazione del popolo: *Amen*» (n. 79.h);
- **Padre nostro:** «L'invito, la preghiera del Signore, l'embolismo [proclamato soltanto dal sacerdote] e la dossologia [*Tuo è il regno*], con la quale il popolo conclude l'embolismo, si cantano o si dicono ad alta voce» (n. 81);
- **Agnello di Dio:** «Abitualmente l'invocazione .. viene cantata dalla *schola* o dal cantore, con la risposta del popolo» (n. 83);
- **Comunione:** «Può essere cantato o dalla sola *schola*, o dalla *schola* o dal cantore insieme col popolo» (n. 87);
- **Dopo-Comunione:** «Tutta l'assemblea può cantare un salmo, un altro cantico di lode o un inno»

## 2.2. La *forma letteraria* dei canti della messa è molto varia:

- a) si va dalla forma **salmodica**, nelle sue tre possibilità esecutive, *diretta*, *responsoriale*, *antifonica*: è presente nel canto di *ingresso*, nel salmo *responsoriale*, nel canto di *offertorio* (quando è previsto) e di *comunione*;
- b) alla forma **acclamatoria**: come l'Alleluia nella struttura tripartita 'a-b-a', di cui 'b' è il *versus* salmodico, resto di un antico salmo allelujatico<sup>7</sup>; il Santo nella struttura quadripartita 'a-b-c-b', di cui 'a' è tolto da Isaia 6,3 e 'b-c' da Marco 11,10; il *Mistero della fede*, ripreso da 1Cor 11,26; *Tuo è il regno* è desunto dalle acclamazioni dell'Apocalisse, in particolare si riferisce a quella del cap. 19, al v. 6;
- c) alla forma **litantica**: come il *Signore, pietà* e l'*Agnello di Dio* (cfr Gv 1,36);
- d) alla forma **corale-diretta**: come il *Padre nostro* (Mt 6,9-13).

C'è da tener conto che la Conferenza Episcopale Italiana (CEI), nelle norme di adattamento del rito italiano al messale romano, ha concesso la sostituzione dei testi ufficiali dei **canti processionali** (ingresso, offertorio quando c'è, comunione), in passato sempre desunti dalla salmodia biblica, con testi di nuova produzione<sup>8</sup>, purché dotati di dignità letteraria adeguata, e funzionali rispetto alla gestualità processionale che devono interpretare e sostenere, senza dimenticare la caratterizzazione delle festività e dei tempi liturgici<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> I salmi allelujatici sono gli ultimi cinque del Salterio, dal 145 al 150.

<sup>8</sup> «In luogo dei canti inseriti nei libri liturgici si possono usare altri canti adatti all'azione sacra, al momento e al carattere del giorno o del tempo, purché siano approvati dalla Conferenza episcopale nazionale o regionale o dall'Ordinario del luogo. Si esortano i musicisti e i cantori a valersi dei testi antifonali del giorno con qualche eventuale adattamento» (CEI, *MESSALE ROMANO, Precisazioni 2. Canti di ingresso, di offertorio e di comunione*, Libreria editrice Vaticana, Roma, 1973<sup>2</sup>, p. XLIX). La CEI ha promosso la compilazione di un *Repertorio Base* nazionale di canti approvati. Di fatto l'*approvazione* dell'autorità competente (il vescovo) da parte degli operatori pastorali è quasi sempre - purtroppo! - solo presunta, a meno che essa non intervenga esplicitamente a *proibire* (il che succede molto raramente!). Nei decenni passati si sono diffusi testi inaccettabili per la loro genericità contenutistica e banalità letteraria; più recentemente sembra sia cresciuta l'attenzione a produrre e scegliere testi più specifici e meglio ispirati alla Bibbia.

<sup>9</sup> Siccome nei canti processionali è raccomandata la partecipazione dell'assemblea, è preferibile che abbiano la struttura responsoriale o antifonica che meglio la consentono.

Con questa concessione sono entrati anche nella liturgia della messa traduzioni italiane di alcuni *inni* delle liturgie ambrosiana e romana, in passato usati solo nella Liturgia delle Ore, e anche di molti *corali* delle liturgie riformate. Di particolare interesse, in riferimento al discorso che stiamo facendo, appaiono quelli di *area calvinista*, in quanto è risaputo che Calvino voleva per la liturgia e la preghiera solo i salmi biblici; per questo li fece tradurre in forma metrica di tipo *innico*, per facilitarne la memorizzazione e l'esecuzione da parte di tutto il popolo<sup>10</sup>.

**2.3.** Importante è la distinzione dei canti in riferimento alla *funzione* che essi svolgono all'interno della celebrazione:

a) ci sono *canti-rito*, canti cioè che costituiscono un rito già per se stessi (non devono infatti accompagnare nessun gesto rituale), come il *Signore pietà*, il *Salmo responsoriale*, il *Santo*, il *Mistero della fede*, il *Padre nostro*, *Tuo è il regno* e il *Canto dopo la Comunione* (ad libitum)<sup>11</sup>;

b) altri invece sono *canti-accompagnamento*, in quanto sottolineano un rito, come il *Canto d'ingresso* (durante la processione iniziale), l'*Acclamazione al Vangelo* (durante la processione all'ambone e l'incensazione all'Evangelario), il *Canto d'offertorio* (durante la processione della presentazione delle offerte), l'*Agnello di Dio* (durante il gesto della frazione del pane), il *Canto di comunione* (durante la processione alla comunione).

Poiché i primi hanno carattere auto-referenziale, le loro modalità compositive ed espressive vanno modulate secondo i loro contenuti e con un'estensione determinata da una illuminata *regia liturgica*; i secondi invece nelle loro modalità compositive ed espressive, nonché nella loro durata, devono rapportarsi ai *gesti-riti* di cui sono espressione e sostegno ad un tempo; per cui - al limite - se, per vari motivi, un certo rito non viene posto, il canto corrispettivo si può omettere.

**2.4.** Per quanto riguarda il *ruolo delle persone*, la liturgia riformata prevede la presenza variamente articolata, della *assemblea* nel suo insieme, di un *coro-polifonico* o almeno di un *coretto-guida* omofono o polifono, del *solista* (primariamente in funzione di *salmista*), per cui raramente un canto è affidato in esclusiva ad uno di questi tre ruoli, salvo i casi del *salmo responsoriale* (sempre affidato ad un solista, lettore o cantore), del *Mistero della fede*, del *Padre nostro* e del *Tuo è il regno* (acclamazioni proprie di tutta l'assemblea), dell'*Alleluja* (almeno per la ripetizione) e del *Santo* (almeno per l'*Osanna*), in quanto necessariamente acclamazioni assembleari.

Tutti gli altri (*Ingresso*, *Signore pietà*, *Gloria*, *Credo*, *Offertorio*, *Agnello di Dio*, *Comunione*, *dopo-Comunione*) possono essere composti ed eseguiti sia per assemblea, sia per coro (o solista) e assemblea che per coro solo, secondo varie opportunità da valutare caso per caso, come il carattere della festa, la tipologia dell'assemblea, la presenza di cantori e di strumentisti, le ragionevoli esigenze di durata complessiva della celebrazione.

In ogni caso tutto va ben regolato da una saggia *regia liturgica* che sappia promuovere nel modo migliore possibile la *partecipazione attiva*, finalità prioritaria e ultima della riforma conciliare.

### 3. LA PRESENZA DELLA MUSICA STRUMENTALE

Il testo della *Sacrosanctum Concilium* (SC) al n. 120 suona così: «Nella Chiesa latina si abbia in grande onore l'organo a canne, strumento musicale tradizionale, il cui suono è in grado di aggiungere notevole splendore alle cerimonie della Chiesa, e di elevare potentemente gli animi a Dio e alle cose celesti. Altri strumenti, poi, si possono ammettere nel culto divino, a giudizio e con il consenso della competente autorità ecclesiastica territoriale..., purché siano adatti all'uso sacro o vi si possano adattare, convengano alla dignità del tempio e favoriscano veramente l'edificazione dei fedeli».

L'istruzione *Musica Sacram* (MS) al n. 62 si apre con un'altra affermazione chiara e positiva del valore liturgico degli strumenti musicali: «Gli strumenti musicali possono essere di grande utilità nelle sacre celebrazioni, sia che accompagnino il canto, sia si suonino soli».

Queste affermazioni di principio sono del tutto nuove nella legislazione liturgica, perché, a differenza che in passato quando gli strumenti erano 'tollerati', ora si riconosce loro in positivo, sia come accompagnatori del canto sia come solisti, un'autentica *funzione rituale* nell'azione liturgica.

L'efficacia propria degli strumenti nell'azione liturgica è collocata sulla linea degli altri *segni* liturgici e soprattutto di quelli propri del canto: «L'uso di strumenti musicali per accompagnare il canto può sostenere le voci, facilitare la partecipazione e rendere più profonda l'unità dell'assemblea» (MS, n. 64a).

<sup>10</sup> Cf. SANSON V., *La musica nella liturgia*, cit., pp. 145-160.

<sup>11</sup> Anche il *Gloria* e il *Credo* sono *canti-rito*: il primo ha la funzione di arricchire la *festosità* della celebrazione; il secondo di rafforzare la *energia credente* dei fedeli. Entrambi, dal punto di vista del contenuto e della conseguente forma letteraria, sono a struttura ternaria, modulata sulla trinità delle divine Persone. Nell'attuale liturgia riformata sono canti accessori e facoltativi.

**3.1. Il primo criterio** per ammettere gli strumenti nella celebrazione è la loro idoneità all'azione liturgica: «Gli strumenti.. si possono ammettere nel culto divino..., purché siano adatti all'uso sacro o vi possano adattare, convengano alla dignità del luogo sacro e favoriscano veramente l'edificazione dei fedeli» (MS, n. 62c). Questa idoneità all'azione liturgica si riferisce alla sintonia e sinergia col testo e con la musica, col momento rituale e il ritmo della celebrazione e col tipo di fedeli che compongono l'assemblea.

Così lo strumento non deve coprire la voce (n. 64b), deve rispettare la funzione presidenziale e ministeriale del celebrante e dei ministri; deve rispettare il ritmo della celebrazione (n. 65), deve mettersi in sintonia con il tono dei tempi liturgici (n. 66), essendo consentito un uso più sobrio in Avvento, in Quaresima e nelle Celebrazioni dei Defunti.

E' evidente che questa idoneità dipende, oltre che dalla natura stessa dello strumento (alcuni strumenti sono più adatti ad accompagnare le voci, altri meno), soprattutto dal tipo di musica eseguita e moltissimo dal modo con cui lo strumento è suonato. Ciò è chiaramente affermato per la prima volta nell'istruzione al n. 63b: «Tutti gli strumenti, che, secondo il giudizio e l'uso comune, convengono solo alla musica profana, siano tenuti completamente al di fuori di ogni azione liturgica e dai pii e sacri esercizi». Di fatto, però, poiché sono veramente pochi gli strumenti usati solo nella musica profana, tutti, o quasi, possono essere impiegati anche nel culto.

E poiché il modo di suonare dipende ovviamente dal suonatore, «è indispensabile che gli organisti e gli altri musicisti, oltre a possedere un'adeguata perizia nell'usare il loro strumento, conoscano e penetrino intimamente lo spirito della sacra liturgia, in modo che, anche dovendo improvvisare, assicurino il decoro della sacra celebrazione, secondo la vera natura delle sue varie parti, e favoriscano la partecipazione dei fedeli» (n. 67). E' ovvio che quanto si chiede agli esecutori, lo si chiede a maggior ragione ai compositori.

**3.2. Il secondo criterio** è il rispetto dell'indole e della tradizione dei singoli popoli: «Nel permettere l'uso degli strumenti musicali e nella loro utilizzazione, si deve tener conto dell'indole e delle tradizioni dei singoli popoli» (MS, n. 63a). La storia e l'esperienza dimostrano che gli strumenti musicali nascono come mezzi tecnici per produrre suoni musicali, i quali sono usati per la musica nella vita umana; in se stessi gli strumenti non sono né sacri né profani, né onesti né disonesti, né seri né leggeri: sono macchine di suoni.

Ciò che invece può essere espressione di profanità o di sacralità è l'esecuzione musicale di una certa musica ed eseguita in un certo modo: è cioè la persona umana, il suonatore, che con una certa musica e con un certo modo di suonare esprime se stesso o i sentimenti di una comunità. E' cioè *soggettivo* (nel senso autentico della parola) il carattere più o meno *liturgico* di uno strumento, ed è allora *relativo* (nel senso etimologico) ad una certa comunità celebrante.

Un successivo documento della Santa Sede, la *III Istruzione per la attuazione della Costituzione Conciliare sulla Liturgia* del 1970, lascia in proposito un notevole margine di manovra alle Conferenze Episcopali (CE): «Il canto liturgico del popolo deve essere promosso con tutti i mezzi, anche usando le nuove forme musicali, rispondenti alla mentalità dei vari popoli e al gusto attuale. Le CE possono stabilire un repertorio di canti destinati alle messe per gruppi particolari, ad esempio dei giovani e dei fanciulli, in modo che, non solo per le parole, ma anche per le melodie, il ritmo e l'uso degli strumenti, corrispondano alla dignità e santità del luogo sacro e del culto divino. Infatti, sebbene la Chiesa non escluda dalla liturgia alcun genere di musica sacra, tuttavia non ogni genere di musica o di canto o di suono di strumenti musicali deve ritenersi adatto allo stesso modo ad alimentare la preghiera e ad esprimere il mistero di Cristo.. [Pertanto] siano.. scelti con cura gli strumenti musicali, siano limitati nel numero, adatti al luogo e all'indole dell'assemblea, favoriscano la pietà e non siano troppo rumorosi» (n. 3c).

Un altro importante documento, il *Direttorio per le messe con fanciulli* del 1973, non solo è possibilista, ma addirittura incoraggiante: «Se in tutte le celebrazioni importanza grande si deve dare al canto, qui specialmente, in queste messe per i fanciulli..., il canto deve essere curato con il massimo impegno, tenuto presente il carattere particolare dei diversi popoli, e la capacità concreta dei fanciulli presenti» (n. 30). «Anche nella messa per i fanciulli possono essere di grande utilità gli strumenti musicali, specialmente se suonati dai fanciulli stessi. Gli strumenti sostengono il canto e favoriscono il raccoglimento meditativo dei fanciulli; talvolta esprimono a loro modo la gioia della festa e la lode di Dio. Si faccia sempre attenzione che la musica non soffochi il canto, o non provochi nei fanciulli distrazione più che edificazione; la musica deve corrispondere alle caratteristiche proprie dei vari momenti della Messa in cui viene eseguita. Con le stesse cautele, con la dovuta precauzione e con particolare discrezione si può usare nella messa per i fanciulli anche la musica riprodotta» (n. 32).

Dopo questa scorsa ai documenti ci si può porre sulla linea della *reale possibilità* di adattamento di ogni strumento musicale all'uso liturgico, perché questo criterio tiene conto dell'esperienza storica e della natura della autentica celebrazione liturgica, che non è un fatto magico, ma un'azione in cui tutto ciò che è umanamente *onesto* diventa segno e materia di offerta eucaristica. Se si fosse applicato alla lettera un principio rigorista, nessuno strumento, neppure l'organo a canne, sarebbe stato adattato alla liturgia, perché per secoli anche l'organo fu del tutto profano.

**3. 3. Terzo criterio:** l'adattamento avviene *con lentezza*, perché è legato alla *assuefazione della coscienza percettiva* dell'uditore, che istintivamente ed emotivamente associa strumento - musica - situazione emozionale.

Nella nostra società, solo l'organo è istintivamente associato quasi esclusivamente all'espressione del sentimento religioso. Altri strumenti invece, come il violino (e in genere tutti gli strumenti della nostra musica da camera e sinfonica) sono usati

abituamente sia nella musica *seria* (d'arte), sia nella musica *religiosa* (e anche liturgica), sia nella musica *leggera*. Altri strumenti infine sono usati praticamente solo nella musica *leggera*, ad esempio la fisarmonica, il mandolino, la chitarra elettrica, ecc..).

Questa *associazione* istintiva fra strumento-musiche-emozioni, legata ai costumi sociali, alla cultura, ai tempi e ai luoghi, è relativa e non assoluta, ma in ogni caso si forma e si muta solo molto lentamente, col passare delle generazioni e dei gusti.

Da un punto di vista liturgico dunque, da una parte si cercherà di venire incontro alle esigenze di gusti nuovi, perché la liturgia è vita, dall'altra non si pretenderà che tutti *sentano* le nuove musiche e i nuovi strumenti immediatamente come *liturgici*: ci può essere un *pluralismo* di sensibilità nel percepire l'associazione strumento-musiche e situazioni emozionali, anche all'interno della stessa comunità religiosa.

#### OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Dalle veloci considerazioni esposte si deduce che i compositori hanno a loro disposizione un'enorme varietà di possibilità, formali e stilistiche, vocali e strumentali, mai prima avute nel corso dei secoli passati, per un'altrettanto straordinaria varietà di celebrazioni, dalle più semplici e modeste a quelle più ricche ed elaborate. Anche perché è applicabile alla musica rituale quanto il Concilio ha affermato a proposito dell'arte sacra: «La Chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico, ma, secondo l'indole e le condizioni dei popoli e le esigenze dei vari riti, ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca.. Anche l'arte del nostro tempo e di tutti i popoli e paesi abbia nella chiesa libertà di espressione, purché serva con la dovuta riverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei sacri riti» (SC n. 123).

Per raggiungere tuttavia risultati significativi di bellezza (e la bellezza è indispensabile alla liturgia cristiana!), sembra necessario pensare, da parte dei compositori, ad una certa *omogeneità stilistica* dei vari canti di una 'Messa musicale', sia per quanto riguarda il livello dei testi (alcuni imposti, altri lasciati alla creatività degli artisti), sia per quello delle musiche.

Ciò potrebbe essere cercato nell'*armonizzazione stilistica* fra canti che assolvono alla *medesima funzione*, come, ad esempio, nel caso dei tre canti professionali (*Ingresso*, *Offertorio*, *Comunione*); oppure fra canti di varia natura e funzione, ma appartenenti ad una *medesima sequenza rituale*, come i canti della sezione del *La liturgia della Parola*, oppure quelli della *Liturgia eucaristica* (dall'offertorio alla dossologia conclusiva del cànone); oppure ancora quelli della *Sequenza comunionale* (dal Padre nostro al canto di comunione).

Dopo tante, e spesso inutili, discussioni, c'è da auspicare che sorgano in Italia nei Conservatori di Stato, negli Istituti Diocesiani di Musica Sacra, o anche per iniziativa di privati, delle vere *scuole di composizione liturgica* (come stanno sorgendo dei Masters di architettura sacra), dove gli esperti teologo liturgista e compositore musicale possano in sinergia d'intenti far maturare quest'arte a servizio della Chiesa, così ricca e feconda nei secoli passati, e oggi, - purtroppo! - così ancora tanto sprovvista, incerta e superficiale.

#### Bibliografia

- DEIS L., *Visions of Music and Liturgy for a New Century*, The Liturgical Press, Collegeville (Min.) 1996.
- FRATTALLONE R., *Musica e liturgia. Analisi della espressione musicale nella celebrazione liturgica*, C.L.V. - Edizioni Liturgiche, Roma 1991.
- GELINEAU J., *Les chants de la Messe dans leur enracinement rituel*, Les Editions du Cerf, Paris 2001 (ed. it. a c. di P. Ruaro, Edizioni Messaggero, Padova 2004).
- RAINOLDI F., *Psalliter sapienter. Note storico-liturgiche e riflessioni pastorali sui canti della Messa e della Liturgia delle Ore*, C.L.V. - Edizioni Liturgiche, Roma 1999.
- SABAINO D., *Musica e liturgia, dalla «Sacrosanctum Concilium» al «Repertorio nazionale dei canti liturgici»*. Per una rilettura musicologico-liturgica di documenti ufficiali e «Praenotanda», in «Rivista Liturgica» 86 2-3(1999), 173-198.
- SANSON V., *La musica nella liturgia. Note storiche e proposte operative*, EDB (Edizioni Dehoniane Bologna), Bologna 2002 [con ampia bibliografia].
- SODI M. (a c. di), *Giovani, liturgia e musica*, Libreria Ateneo Salesiano, Roma 1994.

---

#### Paolo Somigli

*Il mio "Credo" è come un rock*

La relazione affronta alcuni aspetti della musica liturgica giovanile e lo fa inquadrando il fenomeno in una prospettiva storica. Per questo è articolata in quattro parti. Nella prima si ripercorrono velocemente alcune tappe che hanno portato all'affermazione del fenomeno, centrale per un'indagine sul nostro repertorio, di una musica "giovanile", con annessi e connessi; nella seconda ci si sofferma sul ruolo attribuito ai giovani nella vita

ecclesiale; nella terza si propone e si commenta una serie d'esempi significativi di musica liturgica per i giovani; nella quarta si presentano alcune riflessioni – non conclusioni! – sulla scorta dell'intero percorso.

In particolare, si sottolineano i legami profondi fra alcuni aspetti di questa produzione liturgica negli anni '60, '70, '80 e '90 e le tendenze della coeva musica di consumo. Ne emerge un quadro complesso, del quale si discutono in conclusione i seguenti aspetti problematici:

il carattere generazionale della gran parte della musica di consumo e le relative implicazioni nella vita liturgica;

le implicazioni di natura ideologica e concettuale determinate dalla permeabilità all'uno o all'altro stile musicale;

i segni di grande mutevolezza nella produzione musicale liturgica giovanile su un arco temporale ridottissimo;

le contraddizioni che in tali condizioni possono generarsi fra il messaggio profondo che il canto liturgico dovrebbe veicolare e la sua veste sonora e testuale.