

- (N. 820a) IDEM. Edizione su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.375
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.275
- (N. 818) ANTIPHONALE MONASTICUM PRO DIURNIS HORIS, juxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confoederatam Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus Monachis restitutum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1360 pagine.
 Broché L. 3.000
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900
- (N. 818a) IDEM. Edizione su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.400
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300
- (N. 834) ANTIPHONALE ROMANO SERAPHICUM Pro Horis Diurnis a Sacra Rituum Congregatione recognitum et approbatum, atque auctoritate Rmi P. B. Marrani, totius Ordinis Fratrum Minorum Ministri Generalis, editum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1382 pagine.
 Broché L. 1.650
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 2.550
- (N. 696) GRADUALE SACROSANCTAE ROMANAE ECCLESIAE de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X Pontificis Maximi jussu restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1152 pagine. Contiene in appendice la nuova Messa dell'Assunzione.
 Broché L. 2.800
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.700
- (N. 696a) IDEM. Su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.000
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900
- (N. 698) LE NOMBRE MUSICAL GREGORIEN ou rythmique Grégorienne par le R. P. Dom A. MOCQUEREAU. Résumé de la méthode bénédictine. C'est un livre dont tous les maîtres de chapelle et tous ceux qui s'occupent de plainchant devraient se pénétrer, car il résout l'importante question du rythme, dans son ensemble et dans ses moindres détails.
 Tomo I. Grande in 8° di 430 pagine.
 Broché L. 3.000
 Tomo II. Grande in 8° di 382 pagine.
 Broché L. 4.500
- (N. 840) VESPERALE ROMANUM cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornato. Un volume in 8° di 940 pagine.
 Sciolto L. 1.500
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 2.400
- (N. 708) INTRODUCTION A LA PALEOGRAPHIE MUSICALE GREGORIENNE par Dom Grégoire Me SUNOL, O.S.B., moine de Montserrat. Un fort volume petit in 8° de 676 pages comportant notamment près de deux cents tableaux ou reproductions photographiques et une carte géographique des notations. Editions sur beau papier.
 Broché L. 4.500
 Edition sur papier japon véritable.
 Broché L. 9.000

BOLLETTINO

DEGLI " AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO
 DI MUSICA SACRA "

SOMMARIO

Paroles et mélodie dans le chant grégorien (Fr. Eugène Cardine M. B.)	PAG. 1
La produzione musicale sacra in Italia dal Motu Proprio ad oggi (M ^o Alessandro De Bonis)	» 9
Le II ^e Congrès International de Musique Sacrée à Vienne (J. P. Schmit)	» 15

Paroles et Mélodie dans le chant Grégorien

De nombreuses études ont montré déjà l'impossibilité d'adapter les mélodies grégoriennes à des textes français, anglais, allemands, etc., en faisant ressortir l'alliance naturelle de ces mélodies avec la langue latine. Des preuves convaincantes en ont été fournies; nous n'y reviendrons pas. Nous voudrions seulement approfondir un peu la question, et faire comprendre que très souvent telle mélodie grégorienne a été composée pour telles paroles latines, et que cette mélodie a été suggérée non seulement par la signification de mots bien déterminés, mais aussi par la place de leur accent, le nombre de leurs syllabes, parfois le poids de leurs consonnes et la couleur de leurs voyelles; sans oublier que l'agencement de ces mots provoque par leur succession même une diversité de césures dont la gamme s'étend presque à l'infini. Plus le rapport du texte et de la musique est marqué à ces différents points de vue, plus leur union est indissoluble, et plus la substitution d'un second texte au premier, à l'original, est rendue difficile, pour ne pas dire impossible.

Il est vrai que le répertoire que nous appelons grégorien n'a pas été composé tout entier de cette manière. Nombre de pièces qui relèvent du genre trope ont vu leur texte naître, mot après mot, sous une mélodie préexistante. Et parmi les compositions plus ou moins tardives, comme celles de la Sainte Trinité ou du Saint Sacrement, on trouve beaucoup d'adaptations qui sont vraiment maladroites. Souvent les grandes divisions du texte primitif n'ont même pas été respectées (v. g. comparer l'intr. *Benedicta sit* à son modèle *Invocabit me*, et la com. *Quotiescumque* à la com. *Factus est repente*); à plus forte raison les finesses de l'accord original entre paroles et mélodie. Ce n'est donc pas de ce côté qu'il faut chercher des exemples.

Par ailleurs, si nous nous en tenons à l'étude du plus ancien et du plus authentique répertoire, il faut reconnaître que l'emploi assez fréquent de mélodies-types a multiplié les cas de substitution de textes sur une mélodie donnée. Souvent l'opération est si bien réussie, que l'on n'arrive pas à distinguer le modèle des ses copies. Le fait est là, indéniable; et c'est pourquoi nous ne songeons pas à formuler notre thèse avec une rigueur ni un absolu qui donnerait une idée fautive de la réalité. Gardons-nous par contre d'exagérer en sens inverse, et de croire que l'existence des mélodies-types justifie par avance toutes les substitutions de textes possibles et imaginables. Non; dans les cas ici visés, les adaptations se font selon des lois précises et bien définies. Avec une seule syllabe de plus que ne le permet l'extension maximum, ou une seule syllabe de moins à la limite de la contraction, un texte se voit refuser l'entrée du jardin clos que constitue un type mélodique déterminé. L'accentuation et les césures posent encore d'autres barrières. Si bien que la plupart des textes anciens utilisés sur les mélodies-types répondent aux principales conditions de l'alliance paroles-musique; seuls les aspects les plus particuliers et les nuances les plus délicates sont inévitablement négligés.

Donc, après avoir mis à part les pièces non primitives et avoir ramené à ses vraies proportions l'objection tirée des mélodies-types, on peut dire que

dans la majeure partie de notre répertoire la mélodie a été faite pour le texte qu'elle orne et commente à sa manière.

Pour le prouver dans le détail, il faudrait tout un traité d'esthétique. Comme ce n'est pas le lieu, nous nous contenterons de donner quelques exemples choisis sous les différents aspects du problème. Nous essayerons de montrer d'abord que certaines particularités textuelles ne s'expliquent que par des raisons d'ordre musical et ensuite que la substitution d'un texte à un autre sur une mélodie originale ne peut se réaliser que dans des conditions déterminées.

* * *

La présence de l'alleluia à la fin de certaines pièces nous surprend aujourd'hui, parce que nous n'en voyons pas la raison liturgique. Et par ailleurs, dans plusieurs cas, le sens littéraire est loin de l'exiger, comme dans les antiennes *Ascendens Jesus, Misereor super turbam, Cum appropinquaret Dominus, Serve nequam*. Lues dans le bréviaire, les conclusions de ces antiennes ne s'expliquent guère; chantées dans l'antiphonaire, elles retrouvent aussitôt leur logique originelle. C'est qu'en effet, le compositeur a été entraîné par son élan « au-delà de son texte » et qu'il a été amené à ajouter un alleluia pour achever sa pensée musicale, ou simplement pour mieux équilibrer son développement mélodique.

Dans un style plus orné nous trouvons dans l'édition vaticane deux offertoires bâtis sur la même mélodie: *Stetit Angelus* et *Iustorum animae*. Tous les deux se terminent par l'alleluia, bien que le premier se chante le 29 septembre et que le second soit attribué à une messe du Commun de plusieurs Martyrs *extra tempus paschale*. La raison en est que ces deux pièces ont été adaptées sur l'offertoire *Viri Galilaei* (dont l'usage fut abandonné dans la suite) qui, au temps de l'Ascension, exigeait un alleluia. Les adaptateurs comprirent que dans cette composition musicale, le rebondissement final était essentiel; ils le conservèrent et firent bien. On le saisit mieux encore, quand on entend ce même *Stetit Angelus* revenir deux fois, piteusement tronqué, au cours des cérémonies de la Consécration d'un autel. Là, en effet, les rédacteurs du Pontifical ont cru que l'alleluia était inutile; ils l'ont supprimé, sans penser qu'ils faisaient du même coup une monstruosité sur le plan musical. Pourquoi ne pas chanter ici cet alleluia, puisqu'on le chante au 29 septembre et dans une messe du Commun *extra tempus paschale*? Cela tient à ce que le problème n'a jamais été posé dans son ensemble: on n'a pas même pensé à la musique ni à ses exigences.

* * *

Les anciens envisageaient les choses d'une façon toute différente. Ils regardaient la liturgie comme une action solennelle et collective, où les chants intervenaient comme parties intégrantes. La musique alors n'était pas seulement respectée, elle entraînait parfois pour une part active dans l'ordonnance des textes chantés. Le compositeur élaborait son texte en même temps qu'il précisait sa pensée musicale. C'est, croyons-nous, la meilleure explication qu'on puisse donner de certaines variantes textuelles relevées entre deux pièces également authentiques dans une même messe. Ainsi, dès la première page du Graduel, nous chantons à l'introït du Ier dimanche de l'Avent: *Ad te levavi animam meam*; et, à l'offertoire du même jour: *Ad te Domine levavi...* Au Ier dimanche de Carême, offertoire et communion *Scapulis suis* utilisent le même texte, à une différence près: dans la première

pièce, le sujet, *Dominus*, est exprimé, dans la seconde, il est sous-entendu. Le sens est le même, parfaitement complet, dans tous les exemples; les modifications signalées viennent seulement des exigences du développement musical, sans doute parce que la pensée de l'auteur s'est plus facilement fixée sur un texte ici un peu raccourci, là un peu allongé par rapport à la source utilisée (1).

Le processus est particulièrement clair dans la messe de saint Etienne, où l'introït commence par *Etenim sederunt principes* et le graduel par *Sederunt principes*. Dans l'introït, la phrase musicale est si élancée, si svelte, qu'elle a besoin pour se déployer à son aise d'un égrènement syllabique assez nombreux; dans le graduel au contraire, l'intonation imposante et massive se concentre avec plus de force sur l'unique mot *Sederunt*.

Il faut encore mentionner le graduel de saint Jean l'Évangéliste qui, à notre point de vue, constitue réellement un cas-limite. Beaucoup de chanteurs sans doute l'ont exécuté sans s'apercevoir qu'il présente un véritable non-sens. Le *sed* du début du verset ne s'oppose pas au *non* qui précède, mais à un autre *non* qui n'est pas exprimé; le texte complet se chante d'ailleurs dans la communion de la même messe. Pourquoi cette suppression de l'incise; *et non dixit Jesus: Non moritur?* La raison ici encore est d'ordre musical. Il était assez malaisé de mettre en musique le texte intégral, à cause de sa longueur et de ses divisions. L'auteur a éludé la difficulté en laissant de côté quelques mots; il a pu s'exprimer alors d'une manière concise et ferme qui justifie pleinement son audace. Et le non-sens? Il existe, c'est vrai, mais pour les seuls esprits méticuleux qui y regardent de très près. Pour la foule des autres, le problème ne se pose même pas: le récit évangélique est bien connu; quelques traits suffisent à l'esquisser; aussitôt la scène revit pour nous dans son ensemble; un chaînon manque dans la narration, notre mémoire y supplée; l'inconvénient pratique est nul. Puisque le musicien a réussi, il convient de l'en féliciter. C'est bien ainsi d'ailleurs que toute la tradition a compris et chanté ce graduel. Il a fallu la logique outrancière d'un Agobard pour imposer à l'Église de Lyon, et par suite aux Chartreux, une correction que l'on ne voit nulle part ailleurs avant le XVI^e siècle (2).

Naturellement ces divergences et ces particularités textuelles ont été jugées comme des bizarreries inexplicables quand, le chant étant de moins en moins compris et pratiqué, la liturgie devint simplement parlée ou lue. Peu après le Concile de Trente, en 1570, S. Pie V publia le missel romain dont nous nous servons encore aujourd'hui. Il était soi-disant corrigé, et

(1) Les pièces grégoriennes varient assez peu dans leurs proportions; elles sortent rarement de certaines limites fixées pour chaque genre. Dans les chants de la messe, seuls les offertoires, traités avec plus de liberté, s'écartent parfois de la concision habituelle. Il est fort probable qu'à la belle époque de la composition liturgique, on n'aurait pas eu l'idée d'écrire un verset alléluatique aussi long que celui de Ste Thérèse de l'Enfant Jésus, qui a forcé l'adaptateur à mettre bout à bout les mélodies de deux versets anciens: solution désespérée qui ne favorise ni les chantres ni la musique elle-même.

(2) Dans les manuscrits lyonnais et cartusiens, les mots *et non dixit Jesus: Non moritur* se trouvent placés au début du verset. Cette solution est certainement meilleure que celle qui fut adoptée par le missel de S. Pie V; il est en effet illogique de séparer la proposition négative *et non dixit...* placés dans le graduel lui-même, de la proposition rectificative *sed: sic eum volo manere* qui forme le verset.

ses textes avaient été unifiés; correction, en fait, assez curieuse et qui ne supprimait pas toutes les anomalies. Car on lit à l'offertoire du Ier dimanche de l'Avent: *Ad te levavi*, comme à l'introït du même jour; mais quand cette même pièce revient au jeudi après les Cendres, au mercredi de la deuxième semaine de Carême et au dixième dimanche après la Pentecôte, elle réapparaît dans sa forme authentique: *Ad te, Domine, levavi* (1). Y a-t-il eu vraiment progrès?

En tout cas, il faut remarquer à partir de cette époque un véritable renversement des valeurs. Jusque là la fixité des textes liturgiques chantés avait été assurée de façon vivante par la mélodie elle-même et par les signes (neumes ou notes) qui la représentaient dans les manuscrits; après le Concile de Trente, ce furent les éditions typiques romaines qui jouèrent ce rôle de sauvegarde. Au point de vue canonique, le missel supplanta le graduel et le bréviaire l'antiphonaire. Le résultat cherché fut atteint: les altérations furent éliminées à tout jamais. Malheureusement le texte stabilisé n'était pas le bon, le vrai, le traditionnel, celui qui avait pris corps en même temps que l'antique mélodie; il avait été normalisé — avec plus ou moins de logique — et il se présentait seul désormais, sans plus de rapport avec la musique.

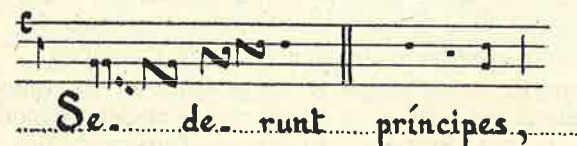
En conséquence de cette réforme, les premiers restaurateurs du chant grégorien durent modifier les mélodies qu'ils restituaient, à chaque fois que survenait une modification du texte original. Additions, suppressions, inversions (v. g. dans la communion *Qui manducat*) posèrent tour à tour leurs problèmes. Les solutions furent évidemment fort diverses suivant les éditions: on étira, on condensa, on modifia la mélodie suivant le goût de chacun; le résultat fut plus ou moins mauvais, mais ce fut toujours un mal. Donnons comme exemple l'intonation de l'introït de saint Etienne: *Etenim sederunt principes*, au témoignage de tous les manuscrits jusqu'au XVI^e siècle. Un coup d'oeil sur la restitution de l'édition vaticane nous fait voir la parfaite connexion de la mélodie authentique avec ces paroles.



Le missel de S. Pie V ayant supprimé le premier mot *Etenim*, une modification s'imposait. Il serait curieux de voir toute la diversité des solutions apportées à cette difficulté; nous nous contenterons d'en citer deux qui s'opposent nettement l'une à l'autre.

(1) Cette différence dans le texte d'une même pièce devait être une source de confusion. Le *Liber Gradualis* de Dom Pothier a scrupuleusement suivi le missel typique; il a donc deux adaptations mélodiques différentes: la première (sans *Domine*) au I^o dim. de l'Avent; la seconde (avec *Domine*) au X^o dim. après la Pentecôte. Mais tous les éditeurs ne se sont pas donnés la même peine. La plupart du temps, ils ont noté cet offertoire une seule fois, au I^o dim. de l'Avent (les uns avec, les autres sans *Domine*), et ils se sont contentés d'y renvoyer quand cette pièce revenait dans l'année liturgique. Ce n'est d'ailleurs pas la seule variante qu'on puisse relever, quand une même pièce est répétée dans l'édition typique du missel romain.

A la suite du *Graduale* de M. Hermesdorff (Trier, 1876), Dom Pothier dans son *Liber Gradualis* (Tournai, 1883) a conservé la suite exacte des notes; mais au lieu des légers bondissements qui s'harmonisaient si bien avec les articulations successives, nous y constatons un alourdissement regrettable provoqué par l'entassement des neumes sur deux syllabes seulement au lieu de cinq:



Pour éviter un défaut de ce genre, un Graduel conservé à Solesmes (ms 43) et qui fut écrit en Hollande au XVI^e siècle, s'écarte délibérément de l'intonation primitive: il substitue une formule fréquente dans les intonations du premier mode (1):



A considérer seulement le fragment cité, l'initiative est heureuse: l'adaptation au texte est certainement meilleure que dans l'édition de Hermesdorff. Mais si l'on regarde la pièce dans son entier, on voit aussitôt ce qu'elle a perdu: la nouvelle intonation apparaît fort banale comparée à l'authentique, et l'équilibre de la composition en est compromis.

Les auteurs de ces adaptations sont excusables; ils ont fait de leur mieux; mais le problème qui leur était posé était insoluble. Les éditeurs du missel, au XVI^e siècle, n'avaient eu aucun mal à supprimer le mot *Etenim*; mais ils n'avaient pas mesuré la conséquence de leur geste: un vrai chef-d'oeuvre musical était frappé à mort.

Il existe une série de difficultés plus graves encore qui proviennent de la suppression d'alleluia non seulement à la fin, mais encore au beau milieu de la pièce: ce qui arrive dans l'édition vaticane aux messes votives du Saint-Esprit et du T. S. Sacrement (2). Il n'a pas suffi alors de trouver

(1) Sur la syllabe accentuée de *Sederunt* on lit le scandicus *ré-la-do* au lieu du *ré-la-si* primitif. Ce phénomène bien connu d'attraction au terme supérieur du demi-ton, se renouvelle sur la finale du mot *principes*: *fa-si b* au lieu de *fa-la*. De même le torculus qui suit immédiatement la citation, sur le monosyllabe *et*, se trouve déformé en pressus: *si b-si b-la* au lieu de *la-si b-la*.

(2) Le cas le plus anormal est sûrement présenté par l'intr. *Venite benedicti* tel qu'on le trouve par exemple dans « *Missae Propriae Sanctorum in Hispaniae Dioecibus celebrandae* » (Tornaci, 1930, p. 46). Cette pièce, qui au mercredi de Pâques possède un alleluia à la fin de la première phrase et trois alleluia à la fin de la seconde, a perdu ici son alleluia médian et n'en garde plus que deux dans sa conclusion. Pourquoi cette solution bâtarde? Si la liturgie interdit l'alleluia, il faut les supprimer tous; mais si elle en permet deux, pourquoi ne pas laisser les quatre authentiques? Il serait souhaitable

une correction plus ou moins heureuse pour un simple début ou une conclusion, mais on s'est cru autorisé à tailler dans le vif, au point de saccager toute la composition. Par exemple le traitement infligé à l'intr. *Spiritus Domini*, ainsi privé de ses alleluia, est proprement inadmissible pour ne pas dire scandaleux. Puisqu'on ne pouvait plus conserver le magnifique développement original, il fallait y renoncer tout-à-fait, et chercher une nouvelle mélodie à la taille du texte modifié. Cette adaptation n'aurait pas eu la prétention de rivaliser avec la pièce authentique, c'est bien sûr; mais, mieux vaut une adaptation passable qu'un chef-d'oeuvre massacré.

Et pourquoi parler de « passable »? Ne pourrait-on pas aujourd'hui composer une pièce digne des meilleures du répertoire ancien? Répondons d'abord sur la question de fait. Si nous considérons l'ensemble des compositions nouvelles établies pour l'édition vaticane ou depuis sa parution, nous constatons qu'aucun chef-d'oeuvre ne peut être présenté en exemple. Par contre les médiocrités sont si fréquentes, qu'on s'estime déjà heureux de trouver un certain nombre de pièces qui, « ne détonnent pas », qui réussissent à passer inaperçues en se faufilant parmi leurs compagnes bien racées. Mais espérer davantage serait sans doute décevant. C'est que la musique grégorienne n'est plus, à proprement parler, dans sa composition un langage vivant. A ce point de vue elle paraît bien partager le sort du latin ecclésiastique. Pour l'une comme pour l'autre le stade du développement, de l'évolution est passé. Dans la morphologie et dans la syntaxe les règles sont fixées définitivement; les manières générales de s'exprimer ne changent plus. Alors quand nous les considérons comme les formules mêmes de la prière de plus ou moins large; nous ne créons plus au vrai sens du mot. Pour composer une monodie comme les anciens l'ont fait nous n'avons plus ni la main ni l'esprit (1).

Ce serait une raison suffisante pour nous de conserver avec respect des mélodies devenues irremplaçables. Mais leur valeur est plus grande encore quand nous les considérons comme les formules mêmes de la prière de l'Eglise, façonnées, transmises et maintenues vivantes dans leur expression par une tradition séculaire.

On ne saurait être, par conséquent, trop reconnaissant à S. Pie X d'avoir autorisé Dom Pothier à reprendre les textes traditionnels dans l'édition vaticane. Quelques variantes entre le missel et le graduel en résultèrent; mais, le mal est-il si grand? D'ailleurs, il faut le souligner en passant, si l'on tenait un jour à établir l'unité entre les deux livres officiels, c'est le missel qui devrait être corrigé sur le graduel et le bréviaire sur l'antiphonaire, puisque le chant d'une part a maintenu les textes liturgiques dans leur forme originelle, et que d'autre part il ne peut être modifié le plus souvent sans

que la S. Congrégation des Rites, quand elle approuve le Propre d'un diocèse ou d'une famille religieuse, veille à conformer les textes qui lui sont présentés à ceux des éditions typiques et des Propres déjà approuvés, pour réduire le plus possible les divergences textuelles et leurs conséquences musicales, selon l'esprit et la lettre même de la réforme de S. Pie X.

(1) Comme le dit très bien Mgr Romita: « Chè, seppure vi sia chi conosca a fondo i segreti tecnici dei compositori gregoriani, chi può dire oggi di possedere l'afflato della loro profonda religiosità medioevale? Conoscere lo stile o la maniera di un compositore non è lo stesso che averne la genuina ispirazione ». (*Bollettino Ceciliano*, 1948, n. 5, p. 81).

un sérieux dommage (1). S. Pie X l'avait bien compris; en prescrivant le retour aux sources, il fit oeuvre de liturgiste et en même temps de musicien.

* * *

Le lecteur nous donnera facilement raison dans les cas où des additions, des suppressions ou des changements de mots obligent à corriger et trop souvent à dénaturer la mélodie grégorienne. Mais quand il s'agit d'une substitution minime, où le nombre des syllabes reste identique ou presque, y a-t-il lieu d'être intransigeant? Assurément non. Il ne peut être question d'un principe absolu, puisque, nous l'avons dit, les anciens nous ont donné de parfaits exemples de substitution de textes. Nous voulons cependant attirer l'attention sur la complexité du sujet, en souhaitant qu'il soit toujours traité avec la prudence requise.

Pour en donner quelque idée, nous prendrons deux exemples qui éclaireront deux aspects différents du problème: l'un visera l'ordre phonétique, l'autre l'ordre rythmique.

Si nous revenons en effet aux deux offertoires déjà mentionnés à propos de leur alleluia final: *Stetit Angelus* et *Iustorum animae*, et si nous considérons le grand mélisme qui orne le début de leur dernière phrase, il est facile de constater que ce mélisme est en bien meilleure posture dans le *Stetit* que dans le *Iustorum*. Et cela pour plusieurs raisons: d'abord à cause de la signification obvie du mot *ascendit* qui s'accommode à merveille de cet élan mélodique — dans le cas de *autem* on a seulement un sens logique d'opposition avec le texte précédent — et aussi à cause de l'articulation syllabique très dynamique et *ascendit* qui lance magnifiquement une vocalise bien timbrée — *illi autem* est loin de donner la même impulsion et la même couleur.

On peut s'étonner de cette inégalité: n'avons-nous pas affaire à deux copies? C'est vrai; mais tout s'explique quand on sait que dans la pièce originale, l'offertoire *Viri Galilaei*, le mélisme en question, a été composé précisément sur le mot *ascendentem*. C'est sans aucun doute l'identité du mot et du sens (*ascendentem in caelum, et ascendit fumus*) qui a entraîné le choix du modèle, quand il s'est agi de mettre en musique le *Stetit Angelus*. La supériorité que nous reconnaissons à cette pièce nous amène donc à constater une fois de plus la parfaite adaptation de la mélodie et du texte dans les compositions originales.

Si de l'ordre phonétique nous passons à l'ordre rythmique, nous rencontrons la question délicate des césures. On dit souvent qu'un mot de quatre syllabes accentué sur la pénultième équivaut pratiquement à deux mots de

(1) C'est pour éviter ce dommage, qu'on a toujours renoncé à unifier les textes tirés des différentes versions du psautier. Alors que les psaumes sont chantés suivant le psautier gallican, les antiennes offrent avec eux un certain nombre de variantes, puisqu'elles ont été composées dans un milieu où le psautier romain était en usage. Le cas le plus remarquable est celui du psaume 94; il se trouve selon l'une et l'autre version dans le bréviaire romain. Aux matines de l'Epiphanie il est conforme à la Vulgate, parce qu'il doit être chanté sur une psalmodie ordinaire; mais à l'invitatoire de chaque jour il a gardé la version du psautier romain, car toutes les mélodies qui l'accompagnent ont été faites pour ce texte. Cette solution de bon sens nous permet de conserver intacts, dans leur fraîcheur première, des récitatifs d'une grande beauté; tandis que l'unification systématique d'après la Vulgate les eût déflorés en maints endroits.

deux syllabes, l'accent secondaire tenant lieu d'accent principal (Rédemptorem = Déum méum). Ce n'est pas toujours vrai, loin de là.

Quand la mélodie est conçue pour ce mot de quatre syllabes, on peut normalement lui substituer deux mots de deux syllabes, s'ils sont unis suffisamment par le sens; mais l'inverse ne peut pas se réaliser sans précautions. Il faut s'assurer d'abord par une bonne analyse musicale qu'aucune césure ou distinction mélodique n'existe entre les deux mots de la pièce originale; car alors il est inutile d'insister: une bonne adaptation ne peut être faite.

Prenons un exemple concret: d'un côté *et nubes pluant justum*, de l'autre *Dominatorem terrae*. Le nombre des syllabes est égal ici et là et les accents principaux et secondaires se correspondent exactement. De fait si nous ouvrons l'antiphonaire au mardi des grandes fêtes de l'Avent, nous voyons nos deux textes placés sous la même mélodie dans les antienne *Rorate caeli* et *Emitte Agnum*. Il s'agit de la mélodie-type, appelée IV° mode en A, et qui est si souvent répétée à travers le répertoire (une centaine de fois dans Hartker); il est donc normal que nous deux textes s'y trouvent à l'aise, à tel point qu'on ne saurait dire lequel des deux est le mieux adapté.

Mais doit-on conclure de là que *Dominatorem terrae* peut se substituer à *et nubes pluant justum* à chaque fois que l'occasion se présente? Ce serait aller trop loin. Pour en faire la preuve, qu'on essaie le même échange des textes dans l'introït *Rorate* (au mercredi des Quatre-Temps ou au IV° dimanche de l'Avent), et l'on constatera que l'opération ici est impossible. C'est qu'en effet le style plus développé de l'introït introduit des césures là où le style très simple de l'antienne du IV° mode n'en comporte pas. Dans l'antienne, un seul mouvement englobe l'incise entière; dans l'introït, l'incise se subdivise en trois motifs musicaux qui dessinent avec une certaine symétrie l'accentuation des trois paroles latines: ornementation des accents à l'aigu et déposition au grave sur les syllabes finales. Si unis qu'ils soient dans le mouvement de l'incise, ces trois motifs ont leur individualité; le premier, *et nubes*, s'achève sur le *sol* et donne à cette note une réelle valeur dans la construction rythmique et modale. Que cet aboutissement verbal vienne à manquer, la distinction des deux premiers motifs disparaît, et du même coup l'équilibre et la beauté de la pensée musicale. Il suffit de chanter *dominatorem terrae*, sur ces mêmes notes, pour s'en rendre compte.

Toutes les remarques qui précèdent, malgré la diversité de leur caractère, s'accordent pour prouver la parfaite alliance de la musique et du texte dans le répertoire grégorien. Elles montrent aussi la complexité du sujet, la difficulté présentée par l'adaptation de textes nouveaux, et l'impossibilité pratique de modifier les pièces originales. Elles laissent clairement voir enfin le danger des réformes incomplètes qui n'envisagent que certains points de vue du problème et qui compromettent le résultat souhaité par la méconnaissance d'autres aspects parfois essentiels.

Les précédents historiques ne manquent pas pour illustrer la question; et c'est un fait qu'après une révision défectueuse, on en est nécessairement venu, après un temps plus ou moins long, à remettre en honneur ce que l'on avait maladroitement supprimé ou modifié. Cette expérience devrait faire éviter à l'avenir toute fausse manœuvre.

La prière chantée de l'Eglise Romaine, dans sa forme et son expression traditionnelles, est un trésor assez précieux pour être respecté. Or, plus on entre en contact avec elle, plus on constate que, à la belle époque de sa composition, la mélodie grégorienne s'est réellement incorporée dans les paroles latines: elle les a comme soulevées pour les faire fleurir en musique.

Fr. EUGENE CARDINE, M.B.

La produzione musicale sacra in Italia dal "Motu Proprio", ad oggi⁽¹⁾

Le calde ed elevate parole dell'Eminentissimo Signor Cardinale Cicognani, Protettore, e dell'Eccellentissimo Mons. Alcini, Presidente dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia, che hanno aperto questo Congresso, ci hanno immessi nell'atmosfera in cui dobbiamo muoverci commemorando solennemente il cinquantenario del Motu Proprio « Inter pastoralis officii » di San Pio X.

Noi vogliamo animarci a sempre meglio lavorare per raggiungere nella musica sacra l'ideale proposto dal documento pontificio, escludendo qualunque idea di animosità verso coloro che ci hanno preceduto ed hanno lavorato in mezzo a difficoltà ed ostacoli che oggi, se non completamente eliminati, sono di molto attenuati.

Dal 1875 (sette anni soltanto dopo l'iniziativa di Witt del 1867-68) il movimento cui dava vita Don Guerrino Amelli con la fondazione della Schola Cantorum Santa Cecilia, e poi nel 1877 con la pubblicazione della Rivista « Musica Sacra », l'idea cecilianica è rimasta sempre accesa, se pure talvolta, fra le mille difficoltà contemporanee, fu posta momentaneamente sotto il moggio.

Per far apprezzare quanta strada avesse già fatto l'idea cecilianica esporrò i programmi eseguiti per la festa di Maria Ausiliatrice, dalla Cappella Musicale dell'Oratorio Salesiano di Torino negli anni 1901-1902-1903 tutti anteriori al Motu Proprio di San Pio X: Messa Patriarchalis di Perosi, Messa Solenne di Bottazzo, Messa di San Francesco Saverio di Witt, Messa Misericordias Domini di Rheinberger, una Messa di Quarto, una di Adolfo Bossi, la Eucaristica di Perosi, la Messa di Papa Marcello di Palestrina (con le parti variabili in gregoriano, secondo la ricostruzione di Solesmes), l'Antifona « Corona Aurea » per l'incoronazione del Quadro della Madonna del M° Giuseppe Dogliani, Direttore della Cappella, ed il Te Deum di Foschini.

Riguardo alle esecuzioni del 1902 la Rivista « Musica Sacra » di Milano scriveva: « Tacere di queste importanti esecuzioni che costituiscono delle vere e grandi manifestazioni dell'arte musicale sacra, è commettere una grave, imperdonabile mancanza, inquantochè sono da annoverarsi fra le prime d'Italia. Si è per esse che ci sono oggi noti pressochè tutti i capolavori dei più insigni maestri appartenenti alle varie scuole. E questi capolavori di stile vario, gli zelanti figli di Don Bosco, sotto la guida intelligente del Maestro Giuseppe Dogliani (che, sia detto fra parentesi, nel 1880 — ventidue anni prima — dal Primo Congresso dell'Associazione Italiana di Santa Cecilia tenutosi a Milano, fu oggetto di una mozione di plauso insieme con la sua Schola, perchè aveva fatta eseguire la Messa di Benedetto Marcello, la prima fatta stampare dalla Associazione stessa), maestro di una attività rara, li affrontano impavidi e sereni, sicuri della vittoria. Valga a riaffermare il fatto che nel programma di quest'anno (1902) oltre ai nomi di Palestrina, Ravanello, Bottazzo, Pagella,

(1) Dalla Relazione del M° Prof. ALESSANDRO DE BONIS, del Conservatorio di Napoli, al XVI Congresso Nazionale della Associazione Italiana S. Cecilia per la Musica Sacra svoltosi a Roma dal 30 agosto al 4 settembre 1954.

Dogliani, Magri, De Valle, Perosi, Bianchini, figuravano i due colossi Witt e Rheinberger dallo stile diametralmente opposto...».

Per il 24 giugno 1902 il Maestro Don Giov. Battista Grosso fece eseguire un programma completamente gregoriano secondo la versione dei benedettini di Solesmes: Proprio della Messa di San Giovanni; Kyrie e Gloria della Messa Fons Bonitatis, Credo De Angelis, Sanctus e Agnus Dei della Messa della Madonna.

Non leggerò i programmi degli anni successivi al Motu Proprio, ma esporrò sommariamente per autore le Messe eseguite fino al 1940:

Ravanello: Messa in onore di San Giuseppe; Perosi: oltre alla Patriarchalis, la Benedicamus Domino e la Eucharistica; Palestrina: Messa Aeterna Christi munera, Messa Jesu nostra redemptio, la Missa Brevis, e la Messa di Papa Marcello. Capocci Filippo: Messa Virgo Clemens. Vaninetti: Messa in La in onore di San Giuseppe. Pagella: Messa Auxilium Christianorum, e la Messa 19ª sul tema « Ah! si canti in suon di giubilo » di una canzoncina natalizia del Beato Giovanni Bosco. Gruber: Messa di San Luigi. Mitterer: Messa del SS. Redentore. Goller: Messa Solenne. Renzi: Messa in onore di San Giuseppe. Donini: Messa di Sant'Agostino. Bentivoglio: Messa di San Carlo. Tebaldini: Messa Solenne. De Bonis: Missa Solemnis in Honorem Sancti Joannis Bosco; Messa Quarta in onore di San Pietro. Refice: Messa di Santa Teresa del Bambino Gesù. Tosi: Missa Jubilaris. Antonelli: Messa di Santa Teresa del Bambino Gesù, e poi ancora una Messa di Carisio, ed una di Mercanti.

Per le altre funzioni: Vesperi, Benedizioni, Pontificali bassi, ecc. ai nomi precedenti sono da aggiungere quelli di Magri, Casimiri, De Valle, Dogliani, Mattioli, Scarzanella, Gromis, Matthey, Caudana, Tomadini, Lotti, Musso, ecc.

Questo solo per il giorno 24 maggio, senza tener conto delle altre feste dell'anno. Come si vede, è una pleiade di scrittori ed una produzione di prim'ordine. Vi posso assicurare che il M^o Dogliani era accurato e scrupoloso al massimo, e non avrebbe ammessa nel suo repertorio musica di dubbio valore.

Ho limitata la mia ricerca alla Cappella della Basilica di Maria Ausiliatrice di Torino. In questo tempo, anche altre Cappelle hanno funzionato in Italia, e ciascuna ha trovato materiale adatto all'importanza del complesso ed alla valentia degli esecutori. Possiamo ritenere quindi che la produzione per i complessi di prim'ordine sia stata veramente sufficiente e soddisfacente.

Per i complessi minori: 3 voci, ma specialmente 2 e una voce, si hanno interferenze non tutte di genere artistico, per cui la produzione comincia a presentarsi di minor valore. Diminuisce in generale la collaborazione dei maestri maggiori, ed aumenta quella dei non-maestri. Gli editori in base al « primum vivere » assecondano questi autori nei quali vedono tanti attivisti per la propaganda. Vanno inoltre incontro a quei piccoli maestri che non vogliono, non possono o ritengono di non poter affrontare cose di maggior levatura.

Queste musiche in genere, salvo qualche lodevole eccezione, sono prive di idee musicali: mancano della caratteristica fondamentale che è appunto la ricerca dell'idea. Manca per conseguenza il conveniente sviluppo che deve costituire il nerbo del discorso musicale. La loro base è su un tessuto armonico spesso addirittura pedestre.

Il movimento di ripresa, ritengo, debba venire aiutato dalla base. Qui la parola dovrebbe essere diretta ai piccoli, non presenti; esorto perciò Voi Maestri provetti, affinché tornando ai posti di combattimento abbiate a continuare a muovere, spingere, sollevare un andamento così poco elevato.

« Il nostro maestro, si sente dire, non è gran che; fa delle cosettine... ».
— Quanti anni sono che si presta a tal lavoro? « Dieci o dodici anni ». E in 10 o 12 anni, tu, maestro, che sei stato definito dal tuo capo di chiesa « non gran che », non hai sentito il bisogno di fare un passettino avanti ogni anno? Tu, capo di chiesa, non hai avuto l'idea di aiutare il tuo maestro, di spingerlo magari, anche se lui è stato modestamente restio, di dargli comodità di prendere qualche lezione in modo che il risultato del suo lavoro potesse diventare diverso da quello che è stato finora?

Se affidaste un bambino ad un insegnante e questi, dopo aver fatto scorrere con tutta l'accuratezza possibile un sillabario ne mettesse fra le mani un secondo e poi un terzo, senza preoccuparsi di far progredire, che cosa fareste? Affidarete senz'altro il bimbo ad un altro insegnante.

E per la musica, per la musica destinata al Signore, perchè non fate altret-

tanto? Vi si eseguisce musica da sillabario un anno due, tre, e vi contentate? Spingete il maestro, e se costui per altre sue occupazioni non potesse accontentarvi, pur continuando a servirvi di lui, cominciate ad avviare qualche altro che dopo un certo numero d'anni possa dare una spinta alla vostra piccola Schola, e sollevare le sorti della musica sacra, della vostra musica sacra. Oggi vi sono tanti Conservatori, Licei musicali, Scuole varie di musica, che se anche l'individuo non potesse frequentare regolarmente un Istituto, potrà sempre arrivare ad una località dove ci sia qualche maestro che dia lezioni.

Se ci fosse questo lavoro di iniziativa personale e locale, vedreste diminuire i clienti del *Sillabario* e gli editori sarebbero costretti a spostare il tono delle loro pubblicazioni. Con questa gente altra via per persuaderli a cambiar sistema non c'è.

Il guaio del sistema del sillabario, oltre ad essere proprio di quelli che non possono fare di più, è adoperato su larga scala anche da chi è in condizione di poter fare di più, pur non essendo vero maestro; ed inoltre da maestri veri, per ragioni di cui non si riesce a trovare una giustificazione. Crediamo forse che i ragazzi elogiati dal Congresso del 1880 fossero diversi da quelli del 1900; e che il M^o Dogliani trovasse questi differenti da quelli del 1920 e del 1930 quando per ragioni evidenti dovette abbandonare la direzione e la formazione della voce dei ragazzi?

I ragazzi sia maschi che femmine, sono lastre fotografiche: ritengono qualunque impressione si voglia far loro ritenere. Le difficoltà se le prospetta il maestro; ma se anch'egli si prepara e supera le sue difficoltà prima di cominciare ad insegnare il pezzo, maestro e scolari procederanno speditamente e senza gravi intoppi. Questo mio è un rammarico sulla condizione con la quale i maestri appoggiano, senza rendersene conto, la produzione da sillabario; e vorrebbe essere solo una spinta ed un incoraggiamento a camminare sempre avanti, sempre più avanti.

Riconosco volentieri che i maestri di oggi sono assai più valenti di quelli di qualche decennio fa, e perciò si può aspettarsi da essi un valido aiuto ed una cooperazione cecilianica molto efficace.

Una Suora mi scriveva tempo fa domandandomi qualche mottetto. Il mio pensiero volò automaticamente al tipo sillabario. Ebbi a ricredermi perchè si domandava musica a 3 voci e di media difficoltà: e qui siamo lontani dal sillabario, tanto più che la dicitura media difficoltà si riferisce a quella che ordinariamente si pubblica di una certa levatura, e che dai pigri è chiamata difficile.

Tra le suore oggi c'è un progresso inimmaginabile 20 o 30 anni fa. Si può dire che non c'è comunità che non ne abbia qualcuna diplomata in pianoforte: chi sa suonare, facilmente si immette in una linea di musicalità superiore. Parecchie sono abilitate all'insegnamento della musica nelle Scuole Magistrali. Ne conosco qualcuna che oltre ai due titoli precedenti ha frequentato il Corso di Organo. So di una che, diplomata in pianoforte, ha continuato gli studi ed ha affrontati e superati gli esami di Alta Composizione. C'è una suora cieca che ha i diplomi di Canto Corale, Pianoforte, Organo e Composizione.

Tutti coloro che possono, uomini e donne, devono aiutare a scardinare l'ambiente sonnacchioso e comodo; ed obbligare gli editori a mandare al macero la musica destinata ai sillabaristi. Posso assicurare che un movimento di questo genere non dispiacerà in un secondo momento neppure agli editori. Per essi uno dei problemi più impellenti è quello di vendere la musica, anche se a parole assicurano o promettono un certo interesse per l'arte vera. Vendere musica facile o vendere quella non facile è lo stesso: l'importante è che si venda se non si vuol fallire.

Domando a tutti i Maestri questo boicottaggio a rovescio: fate vostro il motto: « Vogliamo musica più elevata! ».

Faciliterebbe molto la realizzazione del programma l'interessamento delle competenti autorità locali; che come vigilano sull'osservanza di molte altre cose, dovrebbero rivolgere una parte delle loro cure a questa. Accenno di passaggio e con un senso di pena, che in qualche zona l'interessamento per la musica sacra viene camuffato come interessamento per il Canto Gregoriano. Ho detto camuffato perchè si riduce all'interessamento per il nullismo; camuffato perchè il labaro gregoriano è presentato come specchietto di movimento musicale sacro, senza esserlo e senza che, da parte di chi agita il labaro, si

vogliono realizzare realmente le direttive delle autorità ecclesiastiche sulla musica sacra.

Il risultato di questo falso interesse è che si trascura completamente musica polifonica, antica e moderna; ed il Gregoriano è ridotto alla sola Messa degli Angeli, cantata ordinariamente male da gruppetti raccogliatici, presentati con il nome pomposo di *massa*.

* * *

In questo anno il Motu Proprio ha dato lo spunto a trattare l'argomento della musica sacra. Se ne sono scritte delle cose; i tradizionali fiumi d'inchiostro sono stati versati senza economia: ne ho lette di tutti i colori. Le cose più astratte per non dire più strane, sono state escogitate, ma al momento di tirare le fila si finisce sempre nel nulla.

Dice bene il foglio diramato dall'A.I.S.C. con l'elenco delle relazioni e delle altre manifestazioni del Congresso: «...si parla e si scrive di musica sacra, si compone e si esegue musica sacra; ma che cos'è, che cosa dev'essere veramente questa musica sacra, non sono molti — tra gli stessi ceciliani — a saperlo con chiarezza e precisione».

Più che di saperlo, si tratterebbe di poter definire tecnicamente la musica sacra e di precisare i limiti che separano la musica sacra da quella profana. Non voglio perdere neppure un istante per accennare ai tentativi di applicare alla musica, almeno in discussioni accademiche, le teorie spaziali e funzionali, ecc. forse più appropriate ad altre arti.

Il Motu Proprio stesso non definisce la musica sacra, ma ne descrive la qualità. «La musica sacra, dice, deve possedere nel grado migliore le qualità che son proprie della liturgia, e precisamente, la santità, la bontà delle forme, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere che è l'universalità». Di questi 3 caratteri dà poi una succinta spiegazione.

La santità deve escludere ogni profanità, non solo in se medesima, ma anche nel modo onde viene proposta dagli esecutori.

I limiti? Un innocente accordo di Do maggiore sarà più santo se lo adopero per sottolineare una giaculatoria, che non per accompagnare un'imprecazione. L'accordo suddetto è influenzato da cose che non hanno relazione diretta con l'essenza dell'accordo stesso. Un discorso avrà un indirizzo se fatto in un comizio, ed uno assai differente se tratta delle virtù di un santo in un panegirico. Non si tratta di vocabolario, ma di pensiero e di sentire.

La seconda qualità, l'essere cioè opera d'arte, è quella che si presterebbe un po' di più alla trattazione, perchè l'unica che entra nel campo musicale vero e proprio. La tecnica è la conoscenza del mestiere: chi non conosce la tecnica, non sa il suo mestiere. Quella musica di cui si è detto essere di minor valore, ha come primo lato di deficienza la non conoscenza del mestiere, la mancanza di applicazione della tecnica.

Ma questa non consiste soltanto nell'elenco del materiale che si può adoperare, delle varie specie di accordi e di artifici, il che sarebbe come l'elenco dei colori nella pittura e dei vocaboli in una lingua. La tecnica insegna ad unire e ad ordinare il materiale in modo da costituire un tutto solido e consistente. Ma non è sufficiente.

Se dico: Il sole in piena mezzanotte, all'ombra di un camello che brucava le farfalle, ecc., ho unione del materiale linguistico tendente a costituire un tutto. Non c'è neppure un errore di grammatica. Molte musiche si trovano in queste condizioni. Sì, la grammatica non è offesa in nessun modo: manca il meglio: idee, pensiero, senso comune.

Questa specie di musica è la più pericolosa di tutte, perchè si presenta con aria contrita, con il massimo della correttezza, ed è quella che ha invaso e reso saturo il mercato musicale sacro. Quanto questo *non senso musicale* influisca sulla forma mentis dei maestri, dei cantori, del popolo che ascolta, non occorre che si dica. Questa specie di musica gode anche il favore di qualche editore che crede di offrire ai clienti fior di roba, ritenuta non solo corretta ma elevata. Se poi l'editore infatuato di se stesso, vuole imporre ai musicisti certe sue idee che sono piuttosto fisime dilettalesche, e certi schemi e manierismo che nulla hanno a fare con l'arte, intendete benissimo come colui che non ha il coraggio o la possibilità di reagire, piega la testa ed entra in questo secondo reparto della produzione musicale, accreditando con il suo nome il valore della edizione.

Per essere vera arte occorre ancora qualche cosa che d'altronde è necessaria a qualunque arte, ed a qualunque specie di musica, profana o sacra. E' necessaria sempre un'idea musicale, ed il suo sviluppo. La ricerca delle idee e della possibilità del loro sfruttamento si ottiene con lo studio delle forme musicali: non bisogna fermarsi all'armonia ed al contrappunto.

Lo sviluppo a cui è arrivato il periodare musicale odierno, ha spostato il livello della discorsività: idee robuste; sviluppo; forza ritmica incisiva, liberata dalla leziosità di qualche secolo fa, hanno trasportato ad un'altezza dalla quale contempliamo il progresso a cagione appunto dello sviluppo sinfonico; ed è sinfonico anche il periodare in molta musica vocale teatrale, ad esempio quella di Wagner. A questo livello ed anche più oltre deve essere portata la musica sacra, senza pertanto misconoscere i capolavori del passato che hanno i caratteri delle opere del genio, le quali scavalcano tempi e luoghi.

Noi non vogliamo misconoscere il Canto Gregoriano, arte perfetta e completa in se stessa. Io ho mostrato nel saggio pubblicato qualche mese fa («Il Canto Gregoriano e la forma musicale moderna» Edizione Casimiri-Capra, Roma) come la tecnica compositiva di sviluppo dell'inciso, del periodare, del modulare, dei contrasti tonali e modali, di disposizioni architettoniche, sono perfettamente uguali alla tecnica dello sviluppo del nostro inciso, al contrasto fra protasi ed apodosi del nostro periodare, al contrasto fra zona di riposo e zona di movimento, a quello modulatore tonale e modale, ad una disposizione architettonica che conteneva in sé il germe di parecchie delle forme della musica moderna.

Desidererei che notaste come le caratteristiche tecniche della composizione musicale ora elencate e che troviamo già nel Canto Gregoriano, quasi sempre mancano in quella musica definita di poco valore ed anche in parecchia altra. L'elenco è stato fatto perchè si possa acquistare un criterio di giudizio per la scelta della musica da eseguire.

Noi non possiamo rinunciare alla Polifonia che rappresenta il massimo sviluppo della linea musicale orizzontale in più voci contemporaneamente. Essa manca tuttavia dello sviluppo verticale, ossia dello sviluppo dell'armonia, raggiunto nei secoli posteriori e che ci ha portati ad una linea orizzontale e verticale fuse in una polifonia armonica o in un'armonia polifonica.

A questo si deve aggiungere lo sviluppo delle Forme musicali le quali hanno esercitato il loro influsso anche sulla musica vocale. Non si creda che oggi si possa fare buona musica vocale studiando solo musica vocale. C'è purtroppo qualcuno che si illude da questo punto di vista; ma come se ne sentono subito le deficienze! E' una pittura la cui autore non conosce il disegno. Si ha un bel'adoperare i colori più sgargianti, un bel tentare delle cose a sorpresa: il lato debole non tarda ad essere scoperto. Ed ecco una delle ragioni per cui musiche di gente bene intenzionata, e di livello intellettuale musicale quasi superiore, ci lasciano disorientati, non convinti.

Lo stile cosiddetto improvvisatorio, con il quale alcuni credono di richiamare in vita le forme musicali organistiche di Gavazzoni, Frescobaldi, ecc., è il più pericoloso oggi, perchè è quello che lascia più facilmente scoprire il suo lato negativo: il polso debole del compositore.

Vorrei esortare i giovani compositori a non aver fretta. Tommaseo diceva: «Prima di scrivere meditate; dopo aver scritto limate! La lima però non sia un lavoro freddo e senza finalità concreta; ma sia un continuare a meditare». Per poter adoperare la lima è necessaria la conoscenza e lo studio delle Forme musicali; è necessario saper riconoscere, onde servirsene con discernimento, gli effetti prodotti dalla raggiunta padronanza di esse; è necessario riconoscere la utilità della Fuga e quella dello studio delle alterazioni nelle proporzioni e simmetrie nella costruzione del Periodo.

Per rassicurare coloro che temono di alterare la loro personalità in un momento in cui non è ancora formata, dirò che tale studio, lungi dal nuocere, contribuirà ad irrobustire la maniera di esprimere i pensieri, qualunque possa essere la forma architettonica che verrà adoperata per la loro manifestazione. E' da ricordare che le nuove forme d'arte non vengono rompendola col passato (rivoluzione), ma sono un prodotto dell'evoluzione, cioè dello sviluppo graduale di germi preesistenti e di nuova maniera di usare e fondere elementi già noti. Occorre quindi conoscerli e padroneggiarli questi elementi per potersene poi servire a proprio talento.

Queste piccole digressioni sono utilissime per sviluppare il criterio di chi deve scrivere e di chi deve scegliersi la musica. Vorrei lusingarmi che esse possano riuscire realmente fruttuose.

L'accento alle possibilità di ricerche di nuove forme porta il discorso alla cosiddetta *musica nuova*.

C'è chi vorrebbe ipotecare il futuro e negare assolutamente *a priori* qualunque possibilità alle musiche nuove di diventare, con la debita maturazione, Preghiera.

Sappiamo che sempre ci sono stati combattimenti e discussioni proprie dei tempi, come il nostro, di decadentismo ossia dei tempi di passaggio, epoca transitoria da una maniera di sentire ad un'altra; da una maniera di esprimersi ad un'altra. Al momento della risoluzione si sono avute delle sorprese, e quasi sempre in meglio: Gregoriano, Polifonia, Ars nova, Melodia accompagnata, Sviluppo dell'Armonia, Sinfonismo, Armonia polifonica... Come possiamo noi fissare un'unica strada ai posteri e tanto meno negare ad essi la possibilità di sfociare in zone addirittura impensate, e con risultati da destare ammirazione?

Dobbiamo convincerci, e in gran parte lo siamo un po' tutti, che la ricerca, sia essa fatta per bisogno interno, sia essa fatta anche solo per partito preso, è fonte di progresso. Che la cosa non sia oggi perfettamente matura non significa che non potrà mai arrivare a maturazione.

I cercatori a volte si muovono su degli equivoci. « Via tutto ciò che ci ha preceduto ». Forse non è questa la strada più giusta. Impadronirsi di quello che c'è, e trasformarlo in strada certamente migliore.

Il mero tecnicismo (come in ogni epoca) è insufficiente; ma non si può fare a meno di esso. La ricerca di formole nuove, il voler uscire dal campo battuto, è lodevole; ma non si pensa che si giuoca su un altro equivoco. Voler creare in precedenza la formula è un voler mettere, come si suol dire, il carro avanti ai buoi. Non è il neologismo, la formula nuova che fa il nuovo. Il nuovo modo di sentire (ecco la maturazione dell'idea) crea il bisogno di cercare la formula nuova, la parola atta ad esprimere il nuovo modo di sentire.

Un altro equivoco è il voler fare a meno del riposo. Il contrasto fra movimento e riposo è forse il più difficile da sopprimere e da realizzare. Il senso continuo di movimento viene ordinariamente attenuato nella nostra musica dal cadenzare. Questo potrà essere dissimulato, ma probabilmente le cadenze non potranno essere soppresse del tutto. C'è chi volendo evitare il senso di riposo e mantenere continuamente in tensione l'evolversi della linea musicale, non fa cadenza, ma interrompe senz'altro, si ferma di botto senza preparazione e poi continua. E' una ingenuità che non soddisfa la discorsività musicale, e priva l'ascoltatore di quel senso necessario di riposo, che lo mette in istato di freschezza onde poter affrontare l'ascoltazione del seguito con soddisfazione.

Si può sopportare l'aspirazione armonica portata all'estremo (l'orecchio a poco a poco si abitua), ma non si riesce ancora a rendersi conto della soppressione di quel grande mezzo di espressione che è la sensazione del riposo.

Non posso trattenermi, prima di chiudere, dal fare un accenno su certe possibilità della musica con accompagnamento.

A cagione del sinfonismo abbiamo avuto uno sviluppo grandissimo del lato strumentale, che ha gettato, come si è accennato, i suoi riflessi anche sulla musica vocale. Quello che non era possibile alla Polifonia a cagione del suo periodo e della mancanza di sostegno strumentale alle voci, è possibile adesso.

Possiamo intanto servirci di tutte le risorse che ci sono permesse dal sostegno dell'Organo. Se pensiamo che l'Organo ha acquistato un carattere orchestrale, ci possiamo domandare: perchè quello che si eseguisce con l'Organo che imita le voci degli strumenti non si debba potere con gli strumenti stessi, con il vero quartetto o quintetto a fiato, o con quello a corde, o uniti assieme nell'Orchestra? L'uso di questo strumento complesso che è l'Orchestra, strumento che è il più espressivo, non può, per sé, nuocere alla musica sacra, quando questa, come fattura, sia mantenuta nei limiti e nel carattere di questo genere di musica.

Troppo si è insistito sulle parole « la musica è ancella della liturgia » travisandone completamente il significato. Si è preso l'ancella nel senso peggiore di schiava che agisce materialmente e ciecamente senza sentire dentro il servizio che rende, bastandole evitare il castigo del bastone.

La musica sacra è un'ancella che agisce positivamente, con animo volente-

roso e devoto; che sente il servizio che fa; che sottolinea il testo liturgico, lo rende più espressivo, ne aumenta l'efficacia dell'influenza sugli ascoltatori. Se eleviamo in noi stessi il concetto nel quale dobbiamo avere la musica sacra, non dovremmo sentirci a disagio se in occasioni particolarmente solenni, presentiamo l'ancella musica sacra, parte integrante della liturgia, rivestita di uno splendore e di un colore che ne aumenti il decoro con l'uso dei mezzi che attualmente abbiamo a disposizione per esprimere i pensieri musicali.

Tranne qualche sporadica manifestazione a scopo non completamente liturgico, non abbiamo avuto in Italia una produzione per canto ed orchestra. Citerò due Messe non italiane. La prima è quella in mi minore di Bruckner, composta fra il 1866 e 1868, ed eseguita alla inaugurazione della cappella votiva del Duomo di Linz. Essa si allarga da 4 a 8 voci. L'accompagnamento è a fiati, legni e ottoni: oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe e tromboni. L'idea di un tale accompagnamento può essere stata suggerita dal fatto che il nuovo Duomo di Linz era allora ancora in costruzione, e non sarebbe stato possibile aver l'Organo.

Quanti ammaestramenti si potrebbero ricavare oltre che dall'apparato strumentale, anche dal trattamento fatto al testo. Pensate (siamo al 1866-1868): il Sanctus ha 51 battute; quello della Messa di Papa Marcello ne ha 80. Witt cominciava appena la sua azione personale per il movimento ceciliano. All'infuori di qualche piccola ridondanza, particolarmente in certi brani a 8 voci, tutto il resto ha una scorrevolezza che ha prevenuto di molto le prescrizioni liturgiche circa la musica sacra. Il Goller, quando era ancor giovine ed energico organizzatore e Direttore della Sezione per la musica sacra della Wiener Akademie der Tonkunst in Klosterneuburg, ne ha pubblicata nel 1917 una riduzione per Canto ed Organo, e non ha creduto di far opera contro le disposizioni delle leggi ecclesiastiche che egli ben conosceva.

Griesbacher, professore e Direttore alla Scuola di Ratisbona, fecondo compositore di musica sacra, autore di libri teorici quali il Trattato di Contrappunto e Fuga (molto alla moderna), e la famosa Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre in 4 grossi volumi, ha scritto il suo Opus 200, la Friedensmesse (Messa della pace) nel 1918 per coro ed orchestra. A titolo di curiosità cito anche il suo Sanctus con 70 battute contro le 80 della Messa di Papa Marcello. Egli conosceva la legislazione ecclesiastica ed ha creduto possibile in un'occasione straordinaria dare un po' più di espansione alla musica che accompagna l'azione liturgica.

Io penso che qualche ritocco a certe disposizioni non nuocerebbe ad un maggior avvicinamento dell'arte moderna al tempio con un apporto di maggior levatura. Lo sfoltorio dell'orchestra non solo darebbe colore, ma aumenterebbe le possibilità armoniche. Qualche piccola concessione, che non intacchi i principi base, può essere concessa. Si renderebbe il linguaggio del presente più penetrante, specialmente se è sincero ed accompagnato da interno sentire di convinzione religiosa e liturgica, unita sempre a padronanza dei mezzi di espressione. Non occorrerà moltiplicare disposizioni ed anatemi.

Per chi è dotato del divino dono della musicalità, tutto si può concentrare, come dice il Griesbacher, in un unico comandamento: « Inginocchiati davanti a Dio con la pienezza della Fede, con tutto il tuo amore e con umiltà — e poi va, e componi! ».

ALESSANDRO DE BONIS

Le II^e Congrès International de Musique Sacrée à Vienne

de 4 au 10 octobre 1954 en l'honneur du Saint Pape Pie X.

Vienne nous appelle, appelle le monde entier au Congrès International de musique sacrée qui se tiendra dans ses enceintes du 4 au 10 octobre prochain. Et nous nous y rendrons, avec joie même et enthousiasme, d'abord puisque le Congrès a été organisé en hommage à notre illustre pape-musi-

cien S. Pie X, puis parce que nous sommes convaincus qu'un Congrès pareil donnera un grand essort à la bonne musique d'église, et ensuite puisqu'il a lieu précisément à Vienne, dans cette sympathique ville chantante.

Un des plus importants événements de l'année mariale 1954 a été certainement la canonisation de Pie X. Si l'influence durable de ce Saint Pontife sur la vie ecclésiastique est multiple, il est incontestable que nous, les musiciens, lui devons davantage que les autres fidèles. A peine arrivé au trône de S. Pierre, il publia, juste il y a 50 ans, pour ainsi dire comme première de ses sollicitudes, le fameux Motu Proprio qui devint pour nos temps le code de la musique sacrée. Tout comme les siècles d'or du Chant grégorien se groupaient autour de S. Grégoire I le Grand, son patron, comme ensuite les temps de la polyphonie choisissaient Se. Cécilie pour symboliser leur idéal, ainsi les musiciens modernes regardent vers la figure dirigeante de S. Pie X pour trouver le juste chemin de la musique religieuse parmi les tourbillons quasi révolutionnaires des nouvelles idées dans tous les domaines y inclus surtout celui de la musique sacrée.

Le Congrès nous montrera l'oeuvre de S. Pie X en plein épanouissement; il nous prouvera à son 50e anniversaire l'influence salutaire du M. P. exercée pendant les 50 ans passés, nous convaincra de ses bons effets déjà obtenus et nous montrera les lacunes qui restent, hélas, encore à combler.

Qu'on ne dise donc pas que le Congrès n'ait pas une importance spéciale. Certes, il y a congrès et congrès. Mais l'expérience du Ier Congrès International de Musique sacrée à Rome en 1950 nous a démontré la valeur décisive des exposés et discussions intelligemment menées; le volume des rapports et des vœux nous en fait preuve. Le Congrès de Vienne réunira lui-aussi les éminents des différents branches de la musique sacrée de tous les pays; il deviendra lui-aussi un indicateur réel des courants actuels musicaux existants, un projecteur fidèle des qualités et défauts de l'état musical actuel et surtout un monument touchant de la bonne volonté de tous ceux qui s'en promettent un essort ravivant pour la vraie musique religieuse selon la volonté de l'Eglise. Pour obtenir ces buts les organisateurs ont prévu les sections de musique sacrée orientale, de Chant grégorien, de Polyphonie, de musique instrumentale, de Liturgie et Chant populaire, d'Orgue, de musique contemporaine, d'éducation musicale, de profession et d'organisation, ainsi que deux expositions montrant les trésors bibliothécaires et les moyens techniques musicaux. En outre d'innombrables exécutions vocales et instrumentales, offertes par des ensembles de tous les pays, rempliront les salles de concert et studios d'émissions aussi bien que les églises, de sorte que la science et la pratique, l'art et la technique musicale y seront défendues par leurs plus vaillants représentants du monde entier.

S'il est vrai que Vienne le considère comme un privilège d'abriter ce IIe Congrès en l'honneur de S. Pie X, il n'est pas moins vrai qu'on a choisi cette ville non sans ses mérites particuliers. Vienne, la ville d'ancienne culture, défenderesse de la civilisation chrétienne-catholique, centre de vie musicale religieuse et de musicalité classique, capitale d'un pays dont le passé historique l'attache si intimement au lieu de naissance de S. Pie X, résidence d'un illustre Cardinal qui mérite une reconnaissance de ses énormes luttes et souffrances à travers les tempêtes terribles de son règne, Vienne la ville d'art accueillante, elle est prête à nous recevoir comme ses hôtes et ses amis. Les organisateurs, assistés par les Hautes Autorités ecclésiastiques et subventionnés par un Gouvernement bienveillant, ont fait tout leur possible pour nous y procurer un séjour agréable.

Et déjà dès maintenant nous nous réjouissons de venir à Vienne où nous sentirons les vibrations intimes de cette ville d'histoire et d'art, où nous serons mis en contact, par le Congrès et ses diverses exhibitions, avec les antennes sensibles d'opinion mondiale en matière de musique religieuse, et où nous fêterons par le fait même de l'éclat des solennités la mémoire du Pape-musicien, patron souhaitable de la musique religieuse moderne, S. Pie X.

J. P. SCHMIT

Direzione e Amministrazione: PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA
Roma - Piazza S. Agostino, n. 20-A

IMPRIMATUR: † Fr. Petrus Canisius van Lierde, Episcopus Porphy. Vic. Gen. Civ. Vatic.

TIP. POLICLOTTA VATICANA

DESCLÉE & Cⁱ

EDITORI PONTIFICI E TIPOGRAFI
DELLA S. CONGREGAZIONE DEI RITI

PIAZZA GRAZIOLI, 4 - ROMA - TELEFONO 64395 - C. C. P. 1/4270

CANTO GREGORIANO

(N. 962) ATTI DEL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA SACRA. Organizzato dal Pontificio Istituto di Musica Sacra e dalla Commissione di Musica Sacra per l'Anno Santo (Roma, 25-30 Maggio 1950). Pubblicati a cura di Mons ICINO ANGLÈS.

Un volume in 8° (26 × 18 cent.) di 420 pagine. Stampa su bella carta con caratteri nitidissimi e di facile lettura.

Broché L. 5.250

Mons. C. ECCHER: CHIRONOMIA GREGORIANA. Dinamica, Movimento, Trasporto, ossia come leggere ed eseguire il Canto Gregoriano.

Teoria e Pratica, oltre 200 canti dell'Ordinario della Messa, Liturgia dei Defunti, Vespri e Sacre Funzioni. Un volume in-8° (cm. 20,30 × 16) di pagine 384.

In brochure L. 2.000

Legato in tela L. 2.700

Mons. C. ECCHER: IDEM, solo « PARS PRACTICA », un volume in-8° (cm. 20,30 per 16) di pagine 216.

Cartonato, dorso tela L. 1.500

(N. 780) LIBER USUALIS MISSAE ET OFFICII pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato. In 12° di 2008 pagine su carta sottile. Contiene in appendice la nuova Messa dell'Assunzione.

Legato in tela nera, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300

(N. 780c) IDEM. In notazione musicale moderna con i segni ritmici. Contiene in appendice la nuova Messa dell'Assunzione.

Legato in tela nera, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300

(N. 820) ANTIPHONALE SACROSANCTAE ROMANAE ECCLESIAE pro Diurnis Horis. Riproduzione dell'edizione tipica Vaticana dell'Antifonale, completamente aggiornata in quello che concerne i nuovi uffici. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1488 pagine.

Broché L. 3.000

Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900

- (N. 820a) IDEM. Edizione su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.375
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.275
- (N. 818) ANTIPHONALE MONASTICUM PRO DIURNIS HORIS, juxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confoederatam Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus Monachis restitutum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1360 pagine.
 Broché L. 3.000
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900
- (N. 818a) IDEM. Edizione su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.400
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 4.300
- (N. 834) ANTIPHONALE ROMANO SERAPHICUM Pro Horis Diurnis a Sacra Rituum Congregatione recognitum et approbatum, atque auctoritate Rmi P. B. Marrani, totius Ordinis Fratrum Minorum Ministri Generalis, editum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1382 pagine.
 Broché L. 1.650
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 2.550
- (N. 696) GRADUALE SACROSANCTAE ROMANAE ECCLESIAE de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X Pontificis Maximi jussu restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum. Notazione gregoriana con i segni ritmici. In 8° di 1152 pagine. Contiene in appendice la nuova Messa dell'Assunzione.
 Broché L. 2.800
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.700
- (N. 696a) IDEM. Su carta sottile tipo indiana.
 Broché L. 3.000
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 3.900
- (N. 698) LE NOMBRE MUSICAL GREGORIEN ou rythmique Grégorienne par le R. P. Dom A. MOCQUEREAU. Résumé de la méthode bénédictine. C'est un livre dont tous les maîtres de chapelle et tous ceux qui s'occupent de plain-chant devraient se pénétrer, car il résout l'importante question du rythme, dans son ensemble et dans ses moindres détails.
 Tomo I. Grande in 8° di 430 pagine.
 Broché L. 3.000
 Tomo II. Grande in 8° di 882 pagine.
 Broché L. 4.500
- (N. 840) VESPERALE ROMANUM cum cantu gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornato. Un volume in 8° di 940 pagine.
 Sciolto L. 1.500
 Dorso in pelle, piani in tela, angoli rotondi, taglio rosso L. 2.400
- (N. 708) INTRODUCTION A LA PALEOGRAPHIE MUSICALE GREGORIENNE par Dom Grégoire Me SUNOL, O.S.B., moine de Montserrat. Un fort volume petit in 8° de 676 pages comportant notamment près de deux cents tableaux ou reproductions photographiques et une carte géographique des notations. Editions sur beau papier.
 Broché L. 4.500
 Edition sur papier japon véritable.
 Broché L. 9.000

BOLLETTINO

DEGLI " AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO
 DI MUSICA SACRA "