

(1870-1937) che, oltre a grandi sinfonie organistiche, compose molti pezzi virtuosi e anche brani più semplici per organo. Nella musica di Jehan Alain (1911-1940) si ritrovò una qualità simile, completata da tratti di una geniale ricchezza di immaginazione. Il suo maestro Marcel Dupré (1886-1971) fu apprezzato sia come compositore di musica per organo sia come improvvisatore. Jean Langlais (1907-1990), anch'egli organista da concerto e compositore, diede un valido contributo alla musica corale, per quanto riguarda sia il canto del coro sia il canto della comunità parrocchiale.

Una via musicale-spirituale del tutto autonoma fu quella che imboccò Olivier Messiaen (1908-1992). Come gli altri organisti e compositori della tradizione che va da Widor a Dupré, fu un eccellente improvvisatore. Per oltre sessant'anni prestò servizio alla chiesa della Trinité di Parigi e scrisse per la liturgia opere organistiche piuttosto lunghe, che andavano suonate per intero o in parte durante una messa bassa, come commento senza parole ai vari testi liturgici. Con le sue composizioni di musica per organo cercò di far entrare lo spirito della liturgia in ambienti profani<sup>22</sup>.

Il luogo all'interno della chiesa, nel quale sistemare l'organo, cambiò a seconda dell'architettura e della funzione liturgica: parete settentrionale del coro, parete della navata laterale, tramezzo, stalli del coro, matroneo o vicino all'altare. Luogo classico dell'organo e del coro divenne molte volte il matroneo occidentale. Attualmente, quando si sceglie il luogo dove collocarlo, si cerca di conciliare la funzione liturgica, la struttura tecnica e la struttura architettonica con le esigenze acustiche e l'impiego musicale<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. WILSON-DICKSON, *Geistliche Musik. Ihre grossen Traditionen*, cit., 215-218; cfr. anche TH.D. SCHLEE, *Olivier Messiaen - Musiker der Verkündigung*, in *Stimmen der Zeit* 127 (2002) 723-742.

<sup>23</sup> Sulla dignità e funzione dell'organo cfr. J.-M. DIEUAIDE, *Orgel und Liturgie*, in *Singende Kirche* 49 (2002) 5-9.

## 8. Il movimento ceciliano

L'Illuminismo aveva contrapposto allo sfarzo e alla prodigalità barocca la ragione e la sobrietà. Verso la fine del XVIII secolo ebbe di nuovo inizio, sotto la spinta di ambienti letterari, un movimento in senso contrario. Molto influenti furono soprattutto gli scritti di Heinrich Wackenroder (1773-1798) e Ludwig Tieck (1773-1853), le cui pubblicazioni diedero il via all'atteggiamento spirituale del Romanticismo. Tale atteggiamento non vedeva la dimensione autentica della vita nel quotidiano, ma la cercava al di fuori della vita normale, vale a dire nello spettacolare, nell'enigmatico, nell'inusuale. Questo contromondo ideale fu illustrato soprattutto dalla musica<sup>24</sup>.

Il modo in cui ci si immaginava l'ideale della musica come 'arte musicale sacra' fu descritto in maniera pregnante da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) nel suo saggio *Alte und neue Kirchenmusik* [Vecchia e nuova musica sacra] (1814): «Purissima, santissima, quanto mai ecclesiale deve perciò essere la musica che scaturisce dall'intimo solo come espressione di quell'amore, senza tener conto di tutta la realtà profana e in spregio di essa. Così sono le opere semplici e dignitose di Palestrina, considerate il vertice della pietà e dell'amore, le quali proclamano il divino con potenza e maestà».

L'ideale della musica sacra degli autori letterari fu inizialmente sovraconfessionale e penetrò a poco a poco, attraverso la borghesia istruita, nella musica sacra. Fu sviluppata una musica corale borghese, per la quale fu creato un repertorio adatto, nello stile a cappella. Questo riguardò soprattutto la musica sacra protestante.

<sup>24</sup> Su tutto il fenomeno del Romanticismo come 'modello dei due mondi' vedi EGGBRECHT, *Musik im Abendland*, cit., 592-621.

In campo cattolico lo spirito romantico diede vita al 'movimento ceciliano', che ebbe in Anton Friedrich Justus Thibaut (1774-1840) il suo padre spirituale. Nel suo scritto *Über Reinheit der Tonkunst* [Sulla purezza dell'arte musicale] (1825) egli propose enfaticamente Palestrina come modello e respinse in maniera rigorosa, per esempio, la musica strumentale eseguita in chiesa.

L'istanza storicistica di Thibaut fu portata avanti da Karl Proske (1794-1861), direttore del coro e canonico del duomo di Ratisbona, soprattutto con la sua raccolta *Musica Divina* (1853ss.)<sup>25</sup>. La personalità guida del movimento divenne poi il compositore Franz Xaver Witt (1834-1888), alla cui iniziativa si deve la fondazione, nel Katholikentag di Bamberg del 1868, dell'*Allgemeiner Cäcilienverein für die Länder deutscher Zunge* (ACV) [Associazione generale di Santa Cecilia per i paesi di lingua tedesca]. Durante il concilio Vaticano I (1870) Pio IX (1846-1878) approvò l'associazione con il Breve *Multum ad movendos animos*. In questo modo essa divenne un'organizzazione di diritto pontificio, che in futuro avrebbe dovuto riferire regolarmente e direttamente a Roma sullo stato della musica sacra. Altri paesi come la Francia, l'Olanda, gli USA, la Polonia, l'Austria, l'Irlanda e l'Italia diedero vita ad associazioni corrispondenti. Fu così che la musica sacra dei diversi paesi divenne oggetto delle attenzioni delle congregazioni romane (vaticane).

I ceciliani cercarono di unire di nuovo strettamente la musica e la liturgia. A partire dalla fine del XVIII secolo ci si era abituati a cercare nella messa il piacevole, il domenicale-festivo, l'intrattenimento allegro. I ceciliani criticarono aspramente lo stato delle cose in tutto il paese: la musica eseguita in molte chiese somigliava a quella delle opere teatrali, alla musica da ballo e delle marce militari e non era consona alla dignità della liturgia. Responsabili di questo sarebbero la

<sup>25</sup> Cfr. FEIL, *Metzler Musik Chronik*, cit., 547s. 594s.

mancanza di conoscenze liturgiche e la penetrazione della musica profana nella chiesa. Perciò essi combatterono contro l'uso di strumenti nella liturgia – fatta eccezione per l'organo – e in favore del ripristino della musica corale, particolarmente nello stile del gregoriano e della polifonia vocale del XVI secolo. Anche il canto religioso popolare andava praticato o doveva essere di nuovo introdotto là dove era scomparso. In merito si idealizzò pure il canto comunitario dei *Lieder* del XVI e XVII secolo e si chiese e favorì la creazione, con questo spirito, di nuovi canti del genere. Tuttavia il canto molto diffuso di *Lieder* tedeschi nella messa solenne cantata fu considerato un abuso grossolano, perché in contrasto con le norme romane<sup>26</sup>.

Questo movimento ebbe delle conseguenze, che si fecero sentire fino all'avvento del movimento liturgico nel XX secolo:

- I numerosi libri diocesani di canti, che erano stati pubblicati sotto l'influsso dell'Associazione Santa Cecilia, contenevano solo pochi canti per la messa.
- In molte regioni di lingua tedesca il *Deutsche Hochamt* [messa solenne cantata in tedesco] fu completamente abolito (Svizzera tedesca, regione di Costanza, Colonia, Münster, Baviera, Austria), senza però che fosse sempre possibile appurare se l'abitudine allora in vigore risalisse al tempo anteriore all'Illuminismo. Il *Deutsche Hochamt* sopravvisse su vasta scala solo nella Slesia e nella regione di Friburgo, Spira, Magonza, Paderborn e Osnabrück.
- La messa bassa divenne in larga misura la forma normale della celebrazione della messa della comunità parrocchiale anche nelle domeniche e nelle festività, da un lato perché in molte parrocchie mancavano le forze per

<sup>26</sup> Cfr. MUSCH, *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes*, cit., 66ss.

cantare la domenica una messa latina completa, dall'altro perché questa messa 'extraliturgica' lasciava aperte maggiori possibilità per una 'forma popolare della liturgia'<sup>27</sup>.

Il cecilianismo concepì la liturgia come un rito giuridicamente regolato con precisione. Anche la musica sacra doveva seguire una legislazione rigorosa. La qualità artistica era di secondaria importanza. Il più delle volte furono musicisti di scarso talento a comporre seguendo *chiché* di maniera, secondo l'ideale di questo movimento. I compositori più importanti di quel tempo non dimostrarono quasi nessun interesse per la musica liturgica e svilupparono un loro stile personale. Alcuni compositori si cimentarono però anche in composizioni ceciliane.

Franz Liszt compose, dopo una carriera di celebre virtuoso del pianoforte, anche opere spirituali vocali e per organo, che ebbero però relativamente poca risonanza, come egli stesso lamentava in una lettera indirizzata a un amico: «Tutti sono contro di me. I cattolici, perché ritengono profana la mia musica sacra; i protestanti, perché sembro loro cattolico; i massoni, perché pensano che la mia musica sia di chiesa»<sup>28</sup>. In alcune delle sue ultime opere musicali sacre egli si riferisce alle opere di Palestrina, ma non si esaurì in una copiatura stilistica, bensì cercò di creare un'analogia atmosfera devozionale e riservata mediante composizioni corali, il cui stile a cappella egli arricchì mediante l'inserimento di dissonanze. Il suo legame con il Palestrina si spinse così avanti che egli entrò, come il suo modello, nello stato clericale in modo da

<sup>27</sup> Cfr. HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, cit., 354-358. Per il tutto vedi anche J. GREGUR, *Ringens um die Kirchenmusik. Die cäcilianische Reform in Italien und ihre Rezeption bei den Salesianern Don Boscos*, München 1998, 21-48.

<sup>28</sup> Cit. da WILSON-DICKSON, *Geistliche Musik. Ihre grossen Traditionen*, cit., 128.

soddisfare una condizione necessaria per assumere l'ufficio di maestro di cappella nella basilica romana di San Pietro. Ma questo tentativo non fu coronato da successo, a motivo della sua concezione personale della musica sacra cattolica. Unitamente a una severa critica del rito cattolico, percepito come privo di senso, Liszt vagheggiava l'ideale di una musica dell'umanità (*musique humanitaire*)<sup>29</sup>.

Anton Bruckner (1824-1896) pose espressamente la sua creatività musicale al servizio della chiesa e arricchì in modo straordinario la musica liturgica. In questo modo egli andò formalmente incontro alle richieste del cecilianismo, però i suoi mottetti e le sue sette messe, per quanto semplici, mostrano una grande arte, unita a una profonda comprensione della liturgia della comunità. Il suo successivo interesse per il genere della sinfonia segnò un passaggio dalla musica vocale ecclesiastica alla musica senza limiti della sala da concerto. Ma la sua spiritualità cattolica, nella quale anche ciò che è profano è orientato a Dio, continuò a influenzare il messaggio della sua musica puramente strumentale<sup>30</sup>.

Gli avvenimenti politici del 1848 non rimasero senza influsso sulla musica del tempo e portarono alla sostituzione della fase romantica con un approccio cui fu dato il nome di 'realismo'. La musica ora non rispecchiava più la vita spirituale di un singolo sensibile, bensì le esperienze di una comunità<sup>31</sup>. Bruckner e più fortemente ancora Liszt – influenzato anche da Richard Wagner (1813-1883) – seguirono questo nuovo sviluppo. La loro musica si addentrò in un terreno inesplorato con un'armonia che fu ampliata e resa più espressiva mediante variazioni e relazioni cromatiche (scuola neotedesca).

<sup>29</sup> Cfr. HEINEMANN, *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit*, cit., 213s.

<sup>30</sup> Cfr. EGGBRECHT, *Musik im Abendland*, cit., 694-706.

<sup>31</sup> Cfr. M. GECK, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848-1871*, Kassel - Stuttgart - Weimar 2001, 64.

Viceversa Johannes Brahms seguì più da vicino l'estetica tradizionale nel senso dell'eredità di Beethoven. Tra le sue molteplici opere corali, anche sacre, spicca *Ein deutsches Requiem* [Un requiem tedesco]; con esso non nacque alcuna messa dei defunti nel senso cattolico dell'espressione, bensì un'opera piena di tristezza e di consolazione per i superstiti, con passi biblici che l'autore aveva personalmente scelto in reazione alla morte di Robert Schumann e a quella della propria madre.

Uno stile altrettanto personale sviluppò Joseph Gabriel Rheinberger (1839-1901), lavorando sulla tradizione locale. La sua vasta produzione abbraccia, oltre a musiche profane, anche numerose opere per organo e coro (tra l'altro 12 messe), non da ultimo composte per la liturgia.

Tra i brani francesi per la liturgia più eseguiti di quel tempo vanno menzionati i mottetti e il *Requiem* (senza la sequenza del *Dies irae*) di Gabriel Fauré (1845-1924).

Max Reger, oltre a lavorare soprattutto nel campo delle composizioni per organo, creò numerose opere spirituali per coro le quali, confrontate con la sua opera complessiva, peraltro contraddistinta da una profonda emotività e da numerosi contrasti, suonano invece assai riservate sotto l'aspetto dei sentimenti<sup>32</sup>.

## 9. Restaurazione del canto gregoriano

La riflessione sulle basi storiche della liturgia portò a riconsiderare la musica strettamente collegata alla liturgia, al canto gregoriano, che dal XVII secolo era ormai diffuso soltan-

<sup>32</sup> Cfr. WILSON-DICKSON, *Geistliche Musik. Ihre grossen Traditionen*, cit., 228s.

to in redazioni mutilate. Sotto l'influsso della concezione umanistica del rapporto fra parola e musica, e dello stile ideale dell'epoca di Palestrina, nel repertorio tradizionale erano stati ridotti o addirittura eliminati i melismi. Nel 1614 la riforma del canto liturgico del Graduale romano, basata su lavori di Felice Anerio (ca. 1560-1614) e Francesco Soriano (1549-1621), era stata stampata a Roma nella Stamperia medica (così detta dal cardinal de' Medici) come edizione privata. Come *Editio Medicaea* essa aveva ancora la sua importanza nel XIX secolo e fu utilizzata dal ceciliano Franz Xaver Haberl (1840-1910) come base per edizioni gregoriane. Nel 1873 vide la luce l'edizione di Ratisbona come *Neo-Medicaea*, edizione che fu dichiarata autentica con un privilegio di trent'anni da un Breve di Pio IX.

Molto prima delle attività del movimento ceciliano era sorto un centro che conduceva una ricerca scientifica sul gregoriano. Nel 1833 lo storico e sacerdote Prosper Guéranger (1805-1875) acquistò una abbazia in rovina a Solesmes (Francia occidentale) e vi fondò il monastero benedettino di Saint-Pierre. Con l'aiuto di alcuni seguaci voleva ripristinare la tradizione monastica di Benedetto. La liturgia della sua abbazia doveva diventare una liturgia-modello, di particolare bellezza. Nel 1837 ottenne, nella veste di primo abate, l'autorizzazione pontificia di introdurre la liturgia romana nella chiesa francese. Si batté contro l'individualismo e il nazionalismo (gallicanesimo), nonché contro ogni forma di modernità nella chiesa e contro la mentalità elitaria del clero francese. Per questo propagandò la liturgia della tradizione romana come compendio del sacro, si schierò in favore di un ideale estetico nello spirito del romanticismo e fu pragmatico quanto bastava per riuscire a realizzarlo<sup>33</sup>.

Ai suoi monaci affidò il compito di ristabilire il canto gre-

<sup>33</sup> Cfr. P. COMBE, *Dom Prosper Guéranger - Abt von Solesmes*, in *Musica Sacra* 100 (1980) 86-90.

goriano sulla base di un approfondito studio delle fonti. Poiché le edizioni esistenti erano del tutto insoddisfacenti, vennero passati in rassegna i manoscritti medioevali del gregoriano fino a trarne una vasta documentazione. Nel 1889 apparve il primo volume della collana *Paléographie Musicale* con un manoscritto di San Gallo in veste di facsimile. Quello fu detto l'«atto di nascita della scienza della paleografia gregoriana». Finora sono stati pubblicati 21 volumi in due serie. Soprattutto i manoscritti più antichi senza rigo servirono da base per nuovi tentativi di una trasposizione musicale.

Leone XIII (1878-1903) aveva espresso un riconoscimento anche di un Graduale di Dom Josef Pothier (1835-1923), monaco di Solesmes e poi abate di Saint Wandrille, vale a dire l'«edizione contraria a quella di Ratisbona» (1883). In una lettera all'abate di Solesmes il papa espresse nel 1901 la speranza che i lavori dei monaci potessero esercitare un influsso favorevole. In questo modo egli pensava già indirettamente a una nuova edizione del canto gregoriano e lasciava presagire una sua riforma<sup>34</sup>.

## 10. Tentativi dei papi – da Pio X a Pio XII – di rinnovare la musica sacra

### *Il Motu proprio di Pio X (1903)*

Subito dopo essere salito al soglio pontificio, Pio X (1903-1914) pubblicò un *Motu proprio* sul rinnovamento della musica sacra intitolato, dalle prime sue parole, *Tra le sollecitudini* (22.11.1903). Esso era sostanzialmente opera del padre gesui-

<sup>34</sup> Cfr. AGUSTONI, *Gregorianisches Choral*, cit., 221s.

ta Angelo De Santi, che fu tra i fondatori del Pontificio istituto di musica sacra e presidente, per un certo periodo, dell'Associazione italiana di S. Cecilia. Pio X in realtà l'aveva indirizzato come una lettera pastorale alla diocesi di Roma e l'aveva denominato 'codice giuridico della musica sacra'. Con la redazione latina dell'originale italiano esso assunse però una valenza anche per tutta la chiesa.

Il documento parte dall'ideale della *musica sacra* tipico della cultura musicale borghese. In un decreto riguardante tutta la chiesa per la prima volta vengono non solo condannati gli abusi, bensì anche formulate delle norme positive: «La musica sacra deve per conseguenza possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la *santità* e la *bontà delle forme*, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è l'*universalità*» (n. 2). Al di là di questi criteri fondamentali vengono per la prima volta stabiliti uno stile ideale e una corrispondente gerarchia delle diverse musiche:

1. canto gregoriano quale canto liturgico per eccellenza, da promuovere e introdurre dappertutto;
2. polifonia vocale romana;
3. musica più moderna (contemporanea), che però non deve avere un carattere profano o da opera teatrale;
4. canto popolare in lingua volgare per funzioni religiose al di fuori della liturgia solenne.

I testi liturgici vanno proposti in maniera comprensibile, completa e secondo l'ordine stabilito. La musica puramente vocale rappresenta l'ideale, è permesso però il suono dell'organo. Altri strumenti sono tollerati, a eccezione del pianoforte, degli strumenti fragorosi, di quelli per la musica leggera e delle bande musicali. I cori di chiesa – che dovrebbero essere propriamente composti da chierici – possono annoverare tra le loro fila soltanto fanciulli e uomini.

La necessità di una simile regolamentazione centrale è motivata dicendo che la musica sacra è «parte integrante del-

la liturgia solenne». Ciò malgrado essa è soltanto una «umile ancella» che ha lo scopo di abbellire i testi liturgici.

Due volte il testo parla di *partecipazione attiva* (*actuosa communicatio* e, più avanti, *participatio actuosa*). Essa dev'essere la «prima e indispensabile fonte» di un autentico «spirito cristiano» e, quindi, del rinnovamento interiore della chiesa. Dietro queste parole c'era allora solo il desiderio di Pio X di far rivivere il gregoriano come canto popolare. Però l'espressione *partecipazione attiva* dimostrò di essere un concetto chiave, dotato di un insospettato dinamismo, perché il movimento liturgico ne fece presto il nucleo del suo programma.

Il *Motu proprio* rimase un documento rispettato e determinante sino alla fine degli anni 1950.

#### *La nuova edizione del gregoriano (Editio Vaticana)*

Nel 1904 Pio X manifestò il desiderio di veder ripristinato con precisione e in maniera completa il canto gregoriano in conformità alle fonti. Nel farlo bisognava tener conto di una tradizione, che era già riconoscibile nei manoscritti e che si ritrovava nella pratica della liturgia ancora agli inizi del XX secolo. Una commissione pontificia si accinse a preparare una edizione ufficiale. Prima ancora di aver trovato il giusto metodo di lavoro, tra il 1905 e il 1912 furono messe a punto le edizioni dei canti più importanti. Dom Pothier, il presidente della commissione, era un sostenitore della tradizione che si era andata formando nel corso dei secoli. In collaborazione e con il consenso di una parte della commissione apparve nel 1905 il *Kyriale Romanum*. Nel 1908 egli pubblicò in certo modo sotto la propria responsabilità – a motivo dei gravi conflitti all'interno della commissione – il *Graduale Romanum* e nel 1912 il *Liber Antiphonarius*. Si tratta della cosiddetta *Editio typica*, stampata e edita dalla Tipografia Vaticana, edizione detta per brevità anche *Vaticana*. Nel 1913, quando la commissione fu sciolta, il lavoro passò praticamente a Solesmes.

L'altra grande personalità di questo periodo della restaurazione fu Dom André Mocquereau (1849-1930), anche lui monaco di Solesmes. Egli avviò le ricerche sulla base dei manoscritti e le promosse con l'edizione di altre fonti nella collana *Paléographie Musicale*. Si schierò a favore di una forma di melodia corrispondente alla tradizione più antica e autentica ma, pressato dalla necessità di eseguire i canti ripristinati anche nella prassi liturgica, fece un compromesso. Escogitò un metodo che mirava a far partecipare possibilmente tutti i monaci al canto, anche se questo era originariamente riservato a cantori particolarmente addestrati. Sotto la pressione della situazione del momento fece delle affermazioni premature sul valore ritmico dei segni paleografici e compresse le melodie in un sistema ritmico modernamente concepito, con una successione di gruppi binari e ternari (l'accento sempre sulla prima nota, a volte indicato mediante un *ictus*)<sup>35</sup>.

Accanto a questa concezione del gregoriano di Solesmes e ad altri sistemi a esso affini vi furono anche ulteriori tentativi di spiegazione del ritmo gregoriano, che sono entrati nella storia più recente di questo canto sotto il nome di *mensuralismo*.

Dom Eugène Cardine (1905-1988), anche lui monaco di Solesmes, diede inizio negli anni Cinquanta, in qualità di professore di gregoriano nel Pontificio istituto di musica sacra a Roma, a un nuovo indirizzo nello studio di questo repertorio, la *semiologia* (dottrina del significato musicale dei segni). Le sue ricerche dimostrarono che la *Vaticana* aveva bisogno di una revisione anche per quanto riguardava le melodie<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. P. COMBE, *Dom André Mocquereau*, in *Musica Sacra* 100 (1980) 91-93.

<sup>36</sup> Cfr. AGUSTONI, *Gregorianisches Choral*, cit., 227-231; J.B. GÖSCHL, *Zum Gedenken an Dom Eugène Cardine OSB (1905-1988)*, in *Musica Sacra* 108 (1988) 211ss.

### Altri documenti romani sulla musica sacra

Pio XII (1939-1958), che suonava il violino, scrisse un'enciclica sulla musica sacra intitolata *Musicae sacrae disciplina* (25.12.1955). Il documento conferma il *Motu proprio* del 1903 affermando tra l'altro che la musica deve rimanere soggetta alla liturgia. Inoltre il papa lascia trasparire il riconoscimento di fondo delle istanze del movimento liturgico, in quanto sottolinea più volte l'importanza dei canti in lingua volgare, in caso eccezionale addirittura nella messa solenne cantata.

Qui egli fa implicitamente riferimento a questioni attuali, perché influenti compositori di musica sacra avevano messo in discussione il privilegio del *Deutsche Hochamt*, allorché un anno prima, nel Congresso internazionale di musica sacra tenuto a Vienna, il vescovo ausiliare Franz Zauner aveva celebrato una messa accompagnata da canti e preghiere (*Betsingmesse*, ma non un *Hochamt*, una messa solenne cantata).

Le norme vigenti per la musica sacra furono ancora una volta dettagliatamente esposte nella *Istruzione sulla musica sacra e sulla sacra liturgia* (3.9.1958) della Congregazione dei riti. La natura del documento comportò ovviamente una carenza: la liturgia e la musica erano considerate rigorosamente sotto l'aspetto giuridico, cosa che non corrispondeva né alla prassi né alla teologia allora in vigore.

## 11. Il movimento liturgico

All'inizio del XX secolo sorse, in seno alla base ecclesiale, un movimento che si batteva per un rinnovamento della chiesa e della liturgia. Questo cosiddetto *movimento liturgico* affonda le sue radici già negli inizi dell'Illuminismo, ma si sviluppò pienamente nel periodo compreso tra le due guerre

mondiali. In esso si possono distinguere tre correnti principali:

- La corrente benedettina – alimentata dalle abbazie di Beuron, Maria Laach e Seckau – vedeva nella liturgia una entità intoccabile, a cui il popolo doveva essere elevato. Forme ideali erano la messa gregoriana popolare, la *missa recitata* e il vespro in latino. Essa raggiunse solo ambienti ristretti, costituiti da persone in possesso di una istruzione superiore.
- La corrente liturgica popolare – incarnata in modo particolare da Pio Parsch a Klosterneuburg – vedeva nel popolo l'entità normativa, a cui la liturgia doveva essere adeguata. Forme ideali della celebrazione liturgica erano la *Bet-Sing-Messe* (messa accompagnata da canti e preghiere) e il *Deutsche Hochamt*.
- Una terza corrente cercò di combinare le due concezioni della liturgia menzionate: liturgia 'dall'alto', ma nella lingua volgare: messa comunitaria (*Gemeinschafts-Messe*). Sostenitori ne furono Romano Guardini (*Quickborn, Burg Rothenfels*), Ludwig Wolker (*katholische Jugendbewegung* [Movimento cattolico giovanile]) e l'Oratorio di Lipsia. Qui aveva la sua sede anche la cosiddetta *Deutsche Gregorianik* [Gregoriano tedesco], un controverso tentativo di sottoporre a melodie gregoriane traduzioni tedesche di testi della liturgia delle Ore e della messa.

I diversi esperimenti con canti in lingua volgare e con altre forme di partecipazione comunitaria contribuirono a spianare la via alla riforma della liturgia del Vaticano II<sup>37</sup>.

Numerosi convegni e congressi sulla pastorale liturgica (specialmente a Lugano nel 1953, ad Assisi nel 1956 e a Niemege nel 1959) si pronunciarono ripetutamente in favore

<sup>37</sup> Cfr. HARNONCOURT, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, cit., 358ss.