

A15

Chiesa, Musica e Interpreti

Un dialogo necessario
Roma, 7–9 novembre 2019

a cura di

Carlos Alberto Moreira Azevedo
Richard Rouse





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3457-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2020

Indice

- 9 Introduzione
S.E.R. Mons. Carlos Azevedo
- 11 L'ermeneutica teologica. Note a margine dell'interpretazione musicale
Card. Gianfranco Ravasi
- 19 Sacred Music and Interpretation
Chiara Bertoglio
- 31 The Organ as an Interpreter
James O'Donnell
- 43 Riflessioni legate all'improvvisazione organistica
Theodor Flury, OSB
- 51 La musica e il sacro
Massimo Donà
- 67 Flatus vocis. Il suono della voce. Musica liturgica come teologia
Jordi-Agustí Piqué i Collado, OSB

- 85 Sull'uso della voce
 Salvatore Sciarrino
- 97 « Parlar cantando ». Il rapporto parola–suono nella musica
 vocale sacra fra Rinascimento e Barocco
 Giovanni Acciai
- 121 Interpretare oggi la musica sacra del passato. Trent'anni di
 recupero della musica barocca napoletana
 Dinko Fabris, Antonio Florio
- 143 Choral Music and the Experience of Oratories
 Richard Mailaender
- 157 The Language of the Composer
 Paweł Łukaszewski
- 165 Vox humana. Aspetti fisiologici, storici e tecnici della vocalità
 dal barocco al ventunesimo secolo
 Giuseppe Gullo
- 181 Canti, musiche e danze nei testi delle religioni monoteiste
 nell'area del Mediterraneo
 Pino di Luccio, S.I.
- 207 Church Music in Colombia, 1550–1950. Performance and
 Education
 Egberto Bermúdez

- 283 Indirizzo al Santo Padre Francesco. Convegno musica.
Udienza 9 novembre 2019
Card. Gianfranco Ravasi
- 285 Discorso del Santo Padre Francesco ai partecipanti al convegno “Chiesa, musica, interpreti: un dialogo necessario”, promosso dal Pontificio Consiglio della Cultura. Sala del Concistoro Sabato, 9 novembre 2019

Introduzione

S.E.R. MONS. CARLOS AZEVEDO*

Con cordialità saluto ciascuno dei presenti. Cominciamo con l'invocare lo Spirito Santo – *Veni creator*...

Dopo l'interesse suscitato dal Convegno commemorativo dei 50 anni della Istruzione Musicam Sacram che il Pontificio Consiglio della Cultura ha promosso nel marzo 2017, il tema dei compositori fu presente nel 2018 e adesso siamo convocati a svolgere la questione dell'interpretazione come focus del convegno sta per iniziare. Sua Eminenza il cardinale Gianfranco Ravasi ha trasmesso al gruppo di lavoro per la musica, che coordino nel nostro dicastero, il desiderio di proseguire la riflessione. Questo gruppo integra il Dr. Richard Rouse, Ufficiale del Pontificio Consiglio della Cultura; Mons. Vincenzo De Gregorio, Presidente del Pontificio Istituto di Musica Sacra; il Prof. Jordi–A. Piqué, Presidente del Pontificio Istituto Liturgico presso il Pontificio Ateneo Sant'Anselmo; il Prof. Dinko Fabris, Membro della Società internazionale di musicologia (International Musicological Society); il Maestro Andrea Coen e Marcello Filotei, musicologo e giornalista de L'Osservatore Romano.

Il tema della interpretazione è apparso opportuno in ordine al servizio culturale che il dicastero sviluppa nella Chiesa. Infatti, sia per la voce umana sia per tutti gli strumenti vale il principio secondo cui è determinate il modo con cui si canta e con cui si suona ed è di fondamentale importanza la perizia del cantore o esecutore, oltre al ruolo interpretativo del compositore, la direzione interpretativa dei maestri, la scelta delle musiche e la sensibilità liturgica, se eseguite nella celebrazione. Tante volte la banalità dell'esecuzione finisce con l'umiliare anche lo strumento ritenuto più adeguato alla musica di Chiesa.

Possiamo partire della classica definizione dei compiti dell'arte formulata da Wilhelm von Humboldt (1767–1835): « risvegliare pensieri

* Delegato Pontificio Consiglio della Cultura.

che ci permettono di penetrare a fondo i fondamentali rapporti tra l'umanità e il mondo, esprimere sentimenti che possano armoniosamente legarci alla natura, vivificando il materiale di quest'ultima con la ricchezza e la sensibilità dell'esposizione, dello stile, del ritmo ».

Il pensatore ottocentesco sottolinea la responsabilità dell'interprete artistico nell'essenziale rapporto dell'umanità col mondo della natura. Noi aggiungeremmo il rapporto anche dell'essere umano religioso, cristiano con l'uso delle voce e degli strumenti.

Abbiamo accolto nella tematica di questo Convegno sia la dimensione filosofica e teologica, sia fisiologica, storica, musicologica e tecnica. Non abbiamo dimenticato l'organo su cui si concentrerà l'attenzione in questa prima giornata, nella interpretazione della musica sacra antica, nell'esperienza dell'oratorio, della interpretazione del compositore, della direzione corale.

Non potrebbe poi mancare uno sguardo alla interculturalità, perché la nota di universalità della musica sacra non vuole significare uniformità culturale, ma ricchezza di canti, musica e danza, interpretata nelle diverse aree geografiche e culturali del mondo. Principio fondamentale della pastorale della Chiesa è l'incarnazione di Cristo, processo creativo permanente, nel tempo e nello spazio. È l'umiltà del Dio rivelato da Gesù, interpretato nella pluralità di culture.

Grazie a tutti i relatori e animatori di workshop per il loro lavoro che offrirà, certamente, contenuti di qualità a questo incontro.

Grazie infine a tutti gli iscritti dei seguenti paesi:

Austria – Belgio – Benin – Brasile – Canada – Cina – Corea – Croazia – Ecuador – Filippine – Francia – Germania – Ghana – Giappone – Gran Bretagna – Grecia – Iraq – Irlanda – Italia – Lettonia – Nigeria – Paesi Bassi – Paraguay – Polonia – Portogallo – Porto Rico – Repubblica Ceca – Slovacchia – Slovenia – Spagna – Stati Uniti – Svizzera – Taiwan – Vietnam – Zimbabwe.

Sono certo che alla fine di questo Convegno tutti saremo più impegnati a ricorrere alla zone interiori dell'emotività e del sentimento, del pensiero creativo e simbolico, dove la comunicazione trascende i valori utilitari. Saremo più impegnati anche a diventare servitori del popolo cristiano nella interpretazione dell'accoglienza della iniziativa di Dio, ritrovandosi per celebrare la festa, per vivere anche le domande, le grida, il lamento e l'azione di grazia, la lode e il giubilo, il bisogno di salvezza e la gioia della gratitudine.

L'ermeneutica teologica

Note a margine dell'interpretazione musicale

CARD. GIANFRANCO RAVASI*

Abstract: The root of the term “hermeneutics” evokes the Greek god Hermes, the “messenger” or “interpreter” of the gods, whose vocation is to interpret the times and different experiences in the light of the divinity, and therefore of transcendence. In later times, Heidegger would describe interpretation as « saying the unsaid ». Through Bultmann, Gadamer and Ricoeur, the author describes the complexity and multiple faces of the hermeneutical moment in theological experience, where the Word becomes History. Analogically, musical interpretation has a communal dialogue of personal and institutional voices, of traditional and/or cultural techniques that, in a hermeneutical circle, build a bridge of mutual understanding between authors, performers and listeners. Each work and community demands and creates its own hermeneutics. The result is that vital richness of interpretations in different historical–existential moments of the past and the present. To use the expression of the philosopher Luigi Pareyson, « the musical performance is not a copy or a reflection, but the life and possession of the work ». He also gives attention to the “silent music” of creation.

Luigi Pareyson è stato uno dei pensatori italiani più significativi della seconda metà del secolo scorso e una delle sue opere emblematiche è certamente *Verità e interpretazione* (Mursia, Milano 1971). In quelle pagine egli offre un esempio che può essere assunto quasi a modello per l'intera riflessione del convegno dedicato alla musica sacra e ai suoi interpreti dal Pontificio Consiglio della Cultura. Scrive il filosofo: « L'esistenza dell'opera musicale non è quella inerte e muta dello spartito, ma quella viva e sonora dell'esecuzione, la quale tuttavia, per il suo carattere necessariamente personale e quindi interpretativo, è sempre nuova e diversa, cioè molteplice. Ma la sua molteplicità non pregiudica per nulla l'unicità dell'opera musicale. . . L'esecuzione non è copia o riflesso, ma vita e possesso dell'opera ».

* Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura.

1. Autore e lettore

Oggettività e soggettività che s'intrecciano tra loro, così come l'unicità e la molteplicità, l'identità e la pluralità che non si elidono né entrano in dialettica ma creano un contrappunto armonico: è un po' questo il paradosso della fissità di ogni testo ma anche della sua vitalità dinamica. È ciò che accade anche per i capolavori letterari o spirituali, a partire dalla stessa Bibbia. Essi sono opera di due attori, lo scrittore e il lettore. Il testo e la sua tradizione (nel senso etimologico di *trádere* e, quindi, di « trasmissione ») sono in dialogo tra loro, come la sorgente col fiume che da essa promana.

Non per nulla si è esaltato nell'elaborazione teologica, soprattutto cattolica, il rilievo della Tradizione accanto alla Scrittura e, in ambito più esegetico, si è delineata la *Wirkungsgeschichte*, la « storia degli effetti » generati dalla Parola sacra iniziale, mentre a livello più generale, su questo tema, è stato importante — come vedremo — il contributo di alcuni pensatori. Un filosofo decisivo del Novecento come Martin Heidegger non esitava a definire l'atto interpretativo di un'opera come « il dire il non detto » in essa racchiuso (*auslegen ist das ungesagte sagen*). È ciò che in modo pittoresco ma suggestivo affermava la tradizione giudaica quando sosteneva che ogni parola della Torah ha « settanta volti ».

È la convinzione che vale anche per i classici, come osservava lo scrittore Giuseppe Pontiggia nei saggi intitolati *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopia della lettura* (a cura di D. Marcheschi, Marietti 1820, Bologna 2018): « Essi sono depositi di significati anche potenziali, miniere di possibilità speculative ». Si può comprendere in questa luce quanto sia necessaria, anzi, strutturale a un'opera la sua ermeneutica e quanto sia rischioso negarla. È ciò che accade col fondamentalismo che si aggrappa feticisticamente alla lettera, rendendola un idolo freddo, capace persino di oscurare la mente e deformarne il messaggio. Folgorante può essere, al riguardo, il detto paolino che — se anche in altro contesto — vediamo spesso drammaticamente confermato: « La lettera uccide, lo Spirito invece dà vita » (2Corinzi 3,6). E nella visione teologica cristiana è lo stesso Spirito Santo l'interprete delle parole del Cristo: « Il Paraclito, lo Spirito Santo, che il Padre manderà nel mio nome, vi insegnerà ogni cosa e vi ricorderà tutto ciò che io vi ho detto » (Giovanni 14,26).

2. Ermeneutica teologica

Dedichiamo, perciò, una nota specifica — sia pure stando solo nell'ambito biblico-teologico — al tema fondamentale del Convegno, ossia all'interpretazione. In realtà, si preferisce ormai adottare, nella filosofia e nella teologia contemporanea, il termine *ermeneutica*, un vocabolo che ha alla radice un'evocazione pagana, quella del dio greco Hermes, considerato come il latore di oracoli che esprimevano e interpretavano la volontà suprema degli dei. In pratica, il termine indica appunto l'«interpretazione», soprattutto quando essa diventa complessa perché il messaggio è formulato in scritti di loro natura oscuri o specifici. È il caso della Bibbia che rivela strutturalmente una duplicità: da un lato essa è comunicazione divina, trascendente e quindi destinata a rivestire un valore assoluto e permanente; d'altro lato, però, si presenta in un'espressione umana, secondo un linguaggio, generi letterari ed esperienze storiche profondamente connessi ad autori legati al tempo e allo spazio.

Ecco, allora, la necessità di codificare regole per una corretta interpretazione biblica che salvaguardi quella duplicità, la quale non è solo compatta e coerente ma è anche fondamentale per la stessa realtà della Rivelazione che è analoga all'Incarnazione. Infatti come il Verbo, Parola eterna e perfetta di Dio, si fa carne in Gesù, secondo l'asserto di san Giovanni (I, I.14), così anche la Bibbia è Parola divina, «che permane in eterno», incarnata in parole ed eventi umani che sono storici e contingenti. In passato si è elaborata una vasta e articolata ermeneutica che è durata per secoli e che è riflessa non solo nella teologia ma anche nella letteratura (si pensi, ad esempio, a Dante).

Essa comprendeva quattro “sensi” biblici. Il primo era quello “letterale”, che esprimeva il significato preciso originario dei testi sacri così come sono stati composti dai loro autori. Si badi bene che “letterale” non significa “letteralistico”, come suppongono i cosiddetti fondamentalisti che confondono il modo espressivo — spesso diverso dal nostro — col messaggio stesso. Quando, ad esempio, la Bibbia ammonisce di non «mangiare o toccare il sangue», la frase non dev'essere intesa in senso materiale così da proibire la trasfusione di sangue, come fanno i Testimoni di Geova, ma semplicemente come una formula tipica del linguaggio e della cultura orientale per affermare il primato e la dignità sacrale della vita. Allo stesso modo se Gesù dice di «avere la cintura ai

fianchi » (*Luca* 12,35) non dà un'indicazione sull'abbigliamento, ma usa una metafora del suo tempo per esortare ad avere un atteggiamento di vigilanza e disponibilità.

Gli altri tre sensi, il "pieno", l'"allegorico" e l'"anagogico" si orientavano invece a illustrare la dimensione spirituale, trascendente e morale del testo biblico, svelando — attraverso criteri definiti — l'intenzione unitaria e superiore che aveva in mente Dio parlando attraverso l'ispirazione dei profeti e dei sapienti, degli evangelisti e degli apostoli. Così, la figura del re davidico, « messia » perché, nel significato ebraico del termine, « consacrato », conduce in realtà al profilo del Messia per eccellenza e di Cristo.

La moderna ermeneutica ricorre, però, anche a una strumentazione ancor più sofisticata elaborata col contributo delle discipline filosofiche, storico-critiche, linguistiche e teologiche. Essa, comunque, procede sostanzialmente secondo un duplice movimento. Da un lato, ci fa risalire alle radici del testo per una sua piena comprensione; d'altro lato, però, lo riporta all'orizzonte del lettore odierno così da ritrascrivere e far rivivere in pienezza quel messaggio originario secondo le nuove coordinate storico-culturali. Concretamente potremmo dire che la Parola di Dio trova la sua piena espressione congiungendosi con coloro ai quali essa si dirige.

3. Bultmann, Gadamer, Ricoeur

Accennavamo alla complessità dell'ermeneutica moderna. Essa è stata inaugurata da Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey e soprattutto dal citato Martin Heidegger. L'influsso più incisivo sulla teologia è stato esercitato, però, da un'altra triade che ora vorremmo evocare, i cui contributi, comunque, meriterebbero un maggior approfondimento critico che esula dalla finalità e dai limiti della nostra riflessione.

Il primo è Rudolf K. Bultmann (1884-1976). Sottolineando la distanza culturale tra il mondo biblico e quello del nostro secolo, affidandosi alle teorie filosofiche di Heidegger, lo studioso ha elaborato un'interpretazione esistenziale degli scritti neotestamentari. Essa è retta da una « precomprensione » (*Vorverständnis*) soggettiva fondata sul rapporto vitale (*Lebenverhältnis*) col messaggio del testo che ne è, a sua volta, la guida e il perimetro oggettivo per impedire una pura ermeneutica

individuale. Le interrogazioni rivolte dall'interprete al testo sono gli "esistenziali" heideggeriani, ossia le strutture, i concetti e le attese radicali e universali umane che trovano risposta nel messaggio del testo biblico. In tal modo la Scrittura parla all'umanità contemporanea.

Hans-Georg Gadamer (1900–2002) parte anch'egli dalla consapevolezza della distanza storica tra testo e interprete. Ora, è la tradizione, che ha già studiato e compreso quello scritto, a offrirci strumenti adatti per accostarlo, come l'attenzione e l'analisi dei dati storici e culturali progressivamente acquisiti che diventano il nostro orizzonte di comprensione. Quest'ultima avviene, allora, nell'incontro tra i differenti orizzonti del testo e dei lettori, e questo è possibile solo se si stabilisce un ponte di affinità, una reciproca appartenenza (*Zugehörigkeit*) tra l'interprete e lo scritto. In pratica, comprendere un testo è comprendere alla fine anche se stessi. È un po' questo il cosiddetto « circolo ermeneutico ».

Infine è Paul Ricoeur (1913–2005) colui che suggella la nostra triade esemplificativa. Egli rimarca una duplice « distanza » che emerge nell'atto ermeneutico. La prima è quella tra il testo e il suo autore, perché — come abbiamo avuto già occasione di indicare — una volta elaborato, lo scritto ha una certa autonomia rispetto all'autore, perché apre un percorso di ulteriori significati. L'altra distanza da colmare è quella tra il testo e i vari lettori. Costoro devono compiere i due movimenti sopra evocati: risalire alla realtà testuale in sé attraverso l'analisi letteraria e storica (l'esegesi); ma devono anche ricondurre il testo col suo messaggio al loro vissuto, alla loro situazione, così che emergano nuovi significati, in linea con quello individuato attraverso il primo movimento. È con questo duplice percorso che si scoprono le ricchezze di un linguaggio come quello biblico, che è trascendente ma anche capace di penetrare la dimensione profonda dell'essere umano.

4. Analogie tra interpretazione teologica e musicale

La riflessione, pur semplificata, che abbiamo condotto finora fa intuire quanto complesso sia l'atto interpretativo nei confronti di un testo, soprattutto quando si tratta di opere sacre o classiche. Vorremmo ora abbozzare qualche parallelo con l'atto interpretativo di un testo musicale, tenendo conto comunque della diversità dei due generi, letterario e musicale, ma anche della loro funzione parallela di essere

un linguaggio che comunica un messaggio. Per certi versi, quello musicale è strutturalmente un linguaggio universale, una sorta di esperanto, almeno nella sua base primaria.

Innanzitutto si deve ribadire l'osservazione fondamentale del triplice nesso tra autore, esecutore e fruitore di una partitura musicale. L'esecuzione è fondamentale come la composizione perché rende esplicito il messaggio criptato nelle notazioni originarie e lo media all'ascoltatore. Questa esplicitazione può essere, certo, meccanica e rigida, come si percepisce nelle esecuzioni scolastiche e didattiche: è un po' il "letteralismo" che propugna una fedeltà frigida e rigida. La vera interpretazione, invece, fa sbocciare la partitura o lo spartito o il testo di un'opera musicale, svelandone le potenzialità implicite, attestandone la ricchezza e la bellezza.

È per questo che, per una piena interpretazione musicale, è da un lato necessaria una solida attrezzatura tecnica (alcune partiture contengono, infatti, ardui percorsi esecutivi), ma d'altro lato anche una sensibilità, una consonanza, un dono ulteriore di comprensione. È significativo, riguardo a questa duplice competenza, quanto emerge dalla pur scarsa documentazione musicale biblica (per un'analisi più ampia rimandiamo al nostro saggio *Musica e Parola di Dio*, in *Musica e Chiesa. Culto e cultura a 50 anni dalla Musicam Sacram*, Aracne, Cantarano (RM) 2017, pp. 19–52). Se noi sfogliamo, ad esempio, i titoli che accompagnano i Salmi, scopriamo quanto sia molteplice il riferimento "tecnico" per la loro esecuzione all'interno del culto.

Ad esempio, si fa appello ripetutamente al « maestro del coro » (4,1; 5,1; 6,1; 8,1; 9,1 e così via), anche se c'è una discussione sul significato reale di questa formula ebraica *lam^enaseah*. Reiterato è pure il rimando alle « arie » su cui eseguire il Salmo (ad esempio « su I torchi » del *Sal* 8,1; o « su La morte del figlio » in 9,1; o « su Cerva dell'aurora » per 22,1 e così via). Molteplici sono le indicazioni sugli strumenti musicali da adottare: tanto per esemplificare, il *Sal* 4 e il 6 esigono gli « strumenti a corde », mentre il 5 postula « i flauti » e così via, fino al *Sal* 150 che elenca tutto l'organico strumentale dell'orchestra del tempio. Di grande rilievo è pure la citazione dei cori ove dominano « i figli di Qorah » (*Sal* 44–49), oppure i cantori come Asaf, Eman, Jedutùn coi rispettivi cori; ma anche il rimando ad alcuni generi specifici, come i « canti delle ascensioni », una sorta di libro di canti del pellegrino a Sion (*Sal* 120–134), che forse avevano modalità esecutive proprie.

Ma, come si diceva, alla competenza tecnica si deve associare quel dono particolare interpretativo che fa sbocciare la bellezza e l'intensità del testo musicale. Ora, per l'autore letterario, artistico o musicale si è soliti parlare di « ispirazione », che è il termine analogo usato per lo Spirito divino che guida l'autore sacro nella stesura della sua opera biblica. Ebbene, in un passo scritturistico si fa esplicitamente menzione di una simile « ispirazione » anche per gli esecutori, i cori appunto del tempio di Gerusalemme. Infatti in un passo del Primo Libro delle Cronache, nel contesto degli elenchi dei complessi vocali che sostenevano la liturgia del santuario di Sion, si applica a costoro un verbo sorprendente: « essi profetavano (*hannib^ej'îm*) con cetre, arpe e cimbali » (25,1). Come la voce dei profeti rimandava a un'« ispirazione » divina, così i cantori erano « ispirati » dallo Spirito di Dio nel « cantare con arte » (*Sal* 47,8) a Dio i loro inni.

In questa linea possiamo dedurre un'ultima annotazione che procede sulla scia delle riflessioni ermeneutiche filosofico-teologiche precedenti. In esse si sottolineava la necessità del coinvolgimento del testo preesistente all'interno delle coordinate storico-esistenziali contemporanee. Oggettività e soggettività s'intrecciano, inoltre, anche a livello dei fruitori. L'interprete, perciò, deve essere capace di condurre il testo fino all'ascoltatore, svelandogli il messaggio. È la funzione ecclesiale e pastorale che l'interprete espleta, divenendo un ponte tra l'autore e il popolo di Dio che dev'essere coinvolto, così da divenire lui stesso partecipe della lode. Significative, al riguardo, sono anche le trascrizioni e gli adattamenti di testi e temi musicali del passato ai nuovi contesti liturgico-pastorali.

In conclusione possiamo evocare — sempre stando nell'orizzonte biblico — un particolare elemento simbolico suggestivo. L'uomo è spesso visto come l'interprete della lode innica che risuona nel creato da parte delle varie creature personificate, che emettono una sorta di « musica silenziosa » (H. Gunkel). La loro lode è « senza linguaggio, senza parole, senza che si oda la loro voce, eppure per tutta la terra si diffonde il loro annuncio e ai confini del mondo il loro messaggio » (*Sal* 19,4-5). Invitiamo, secondo questa prospettiva, a seguire un originale “canto delle creature”, il Salmo 148, che coinvolge, oltre ai cantori celesti e astrali, ventidue esseri terrestri, tanti quante sono le lettere dell'alfabeto ebraico.

Ci affidiamo al commento di un importante esegeta, Luis Alonso Schökel (1920-1998), che così descriveva la direzione e, quindi, l'inter-

pretazione della voce misteriosa del creato da parte dell'orante: « Il Salmista, chiamandoli per nome, mette in ordine il coro degli esseri: sopra il cielo, due astri, sole e luna, secondo i tempi, e a parte le stelle; da un lato, gli alberi da frutto, dall'altro, i cedri; su di un piano i rettili e su un altro gli uccelli; qui i principi e là i popoli; in due file, forse dandosi la mano, giovani e fanciulle. Dio li ha stabiliti assegnando a tutti luogo e funzione; l'uomo li accoglie, dando loro posto nel linguaggio e, così disposti, li introduce nella celebrazione liturgica. L'uomo è, quindi, pastore dell'essere e liturgo della creazione ». E potremmo aggiungere che egli è anche direttore di questo coro dal quale sa estrarre e rendere sonoro il testo e la partitura musicale del loro inno alleluatico silenzioso eppure possente.

Sacred Music and Interpretation

CHIARA BERTOGLIO*

Abstract: La relazione analizzerà dapprima il “chi”, il “come” e il “cosa” dell’interpretazione musicale, ossia le figure protagoniste dell’esecuzione musicale, le loro relazioni, le modalità con cui esse si esprimono e gli oggetti di queste interazioni. In seguito, si confronteranno questi elementi con i processi legati alla musica sacra e liturgica, evidenziando il ruolo del testo sacro nell’attività creativa e in quella interpretativa. Dall’analisi di tali processi risulterà che una comprensione profonda dei ruoli e delle funzioni pertinenti alla realizzazione della musica sacra può essere illuminante anche per capire e, in parte, ridefinire le dinamiche dell’esecuzione musicale al di fuori della sfera della musica liturgica propriamente detta.

1. Introduction

Christian musicians such as myself, who are interested in theology and specialized in performance rather than in composition, are unavoidably and continuously challenged by a series of crucial questions about their mission, the meaning of their actions, and the causal, final and symbolic relationship of their artistic activity with the world of faith that pervades their whole being¹.

It is convenient, therefore, to start by citing an excerpt from the Gospel of Luke (7:31–32), according to which Jesus said: “To what then will I compare the people of this generation, and what are they like? They are like children sitting in the marketplace and calling to one another, *We played the flute for you, and you did not dance; we wailed, and you did not weep*”. As is well known, Jesus used this miniature

* Concert pianist and musicologist.

1. I wish to express my heartfelt gratitude to His Eminence the Cardinal Ravasi for giving me the possibility of presenting this paper within such a prestigious framework. I also wish to gratefully dedicate this paper to the memory of one of my former teachers, Paul Badura Skoda, who passed away on Sept. 25th, 2019, while I was finishing this article.

parable in order to stigmatize his contemporaries' closed-mindedness towards the message of salvation, which had been proposed with different modes and styles by Christ himself and by his precursor, John the Baptist. However, speaking as a musician, this excerpt can also be studied on the literal plane. In fact, we have musical "objects" (the dance played on the flute, the sung lament), some "performers" (the children who play) and an "audience" (the other children, who are indifferent to music). Obviously, these musical "objects" belonged to an oral tradition and were not notated in the fashion of today's musical scores; however, in this miniature from the Gospel we find all the elements concurring in a musical performance. There is a "text", even though it is transmitted differently, and less binding than those of present day; it results from a probably anonymous creative process, but is by no means detached from the humanness of those creating it; there are people who actualize this text in the musical performance; there are listeners who, in turn, are both passive recipients of the sounds and active protagonists of their own affective, emotional and physical reactions.

In the following pages, therefore, I will firstly attempt to summarize (in an obviously sketchy form) the "who", the "what" and the "how" of musical performance; later, I will move to the very particular world of sacred music, trying to define its specificity as well as both the differences and the common traits it shares with musical interpretation in general.

2. The interpretation of music

As previously mentioned, the first aspect to consider is the "who" of musical performance. Since it results from the creativity of intelligent and rational beings, music can never be dissociated from the agents who produce it and from the relationships among them; music contributes to the creation of these relationships, but they are not limited to it.

The first "who" is that of the composer of the piece. As is well known, the concept of authority in the musical field developed very slowly in our Western culture. Our present view of the composer as the subject of the musical expression is only the tip of an iceberg,

hiding the gigantic mass of anonymous, collectively authored or traditional works which represents the vast majority of music through history and geography. Starting only in the late Middle Ages, a rather limited, though better-preserved, portion of Western music acquired a definite paternity; later still, music began to be considered as the expression of the composer's personality, experience or emotions. This latter perspective — which seems obvious and unproblematic to most listeners — in fact hides numerous other realities, which are less subjective and individualistic. Among these, we can number the idea of the composer putting his art in the service of a (sacred) text in order to fashion a rhetorical/ affective amplification of its meaning which will ultimately facilitate its reception by the listeners; or (liturgical) music as expressing, rather than personal feelings, a communion transcending the sum of the individuals.

Doubtlessly, one of the first composers accorded a status higher than that of the lesser mortals was Josquin Des Prez. Martin Luther stated, writing about him: "Josquin is the master of notes, which must do as he wills; the other choirmasters must do as the notes will"²; thus, Luther effectively affirmed the "lordly" role of the composer on the musical matter. An anecdote about Josquin is also revealing: according to it,

When Josquin was living at Cambrai [*sic*] and someone wanted to apply ornaments in his music which he had not composed, he walked into the choir and sharply berated him in front of the others, saying: "You ass, why do you add ornamentation? If it had pleased me, I would have inserted it myself. If you wish to amend properly composed songs, make your own, but leave mine unamended!"³

2. «Josquin [...] ist der noten meister, die habens müssen machen, wie er wolt; die andern Sangmeister müssens machen, wie es die haben wöllen». In J. MATHESIUS, *Dr. Martin Luthers Leben* (St Louis and Dresden, 1883): 227–228. As translated by and in Eyolf Østrem, "Luther, Josquin and *des fincken gesang*", in E. ØSTREM, J. FLEISCHER, N. HOLGER PETERSEN (eds.), *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2003, 51–80, here p. 51.

3. J. MANLIUS, *Locorum communium collectanea*, Basilea 1562, 542. Testo latino: «Josquinus, vivens Cameraci, cum quidam vellet ei in suo cantu adhibere colores seu coloraturas, quas ipse non composuerat, ingressus est chorum, et acriter increpavit illum, omnibus audientibus, addens: Tu asine, quare addis coloraturam? Si mihi ea placuisset, inseruissem ipse. Si tu velis corrigere cantilenas recte compositas, facias tibi proprium cantum, sinas mihi meum incorrectum». Trans. after Helmuth Osthoff, *Josquin des Prez*, 2 vols., Schneider, Tutzing 1962–65): I, 222.