

CONGRESSO INTERNAZIONALE AISCGRE
Firenze, 28 maggio – 2 giugno 2007

Lo sviluppo dell'interpretazione semiologica

Tema certamente di grande fascino, che collega scienza ed arte; gusti ed opinioni; perché no, anche conflitti dolorosi; culture europee da un lato, esigenze di punti comuni dall'altro, né più e né meno come nell'interpretazione musicale generale, nella quale si riconoscono scuole e tradizioni, che tuttavia devono fare i conti con la storia delle forme e dell'estetica.

Nel nostro settore va aggiunto che il canto gregoriano è essenzialmente musica per la liturgia: un dato che va tenuto in sommo conto, se non lo si vuol far diventare una espressione musicale qualsiasi, che devii dalla sua natura. Trattarne costituisce quindi una seria responsabilità, quando si pensi che, prendendo in necessario riferimento la riforma solesmense che si iniziò nella metà del sec. XIX, l'interpretazione semiologica ha non solo provocato si direbbe una frattura con il passato, sibbene è sboccata pure in enormi problemi di ricostituzione e rifondazione di un gusto e di un modo di interpretare.

I prodromi di quella che è stata una vera rivoluzione vanno fatti risalire, per quanto è possibile saperne, all'arrivo di dom Eugène Cardine al Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, dopo la sua nomina a professore di paleografia gregoriana. Cardine giungeva alla cattedra già con una vasta esperienza nel suo monastero, dove era stato organista accompagnatore, oltretutto membro della schola, e si era distinto per alcuni contributi molto perspicaci. Soprattutto lo divorava l'amore per i segni neumatici e per i segreti relativi alle loro connessioni. Va detto per la verità storica che decenni prima André Mocquereau aveva già notato certi comportamenti particolari; certe disgregazioni neumatiche semplici, senz'altro annotazioni molto importanti; e quanto la conoscenza della indagine del Mocquereau abbia ispirato Cardine non è dato sapere. Ma senza togliere merito alcuno al genio del grande gregorianista e fondatore della Paléographie Musicale, va detto che le sue constatazioni possono essere paragonate a quei non infrequenti fenomeni della storia, in cui di prime intuizioni si coglie interamente lo spunto profetico allorché un genio adeguatamente preparato non ne sviluppi quelle potenzialità che allo stesso iniziatore sfuggissero. È stato quindi dom Cardine, con le sue particolarissime propensioni verso il neuma, significante non solo segnicamente, ma anche musicalmente, ad avere in sorte di trasformare una primissima intuizione in un problema scientifico profondo, con conseguente enorme apporto sul fenomeno musicale e interpretativo. Cardine quindi va considerato giustamente uno spartiacque epocale, una figura di grandissimo rilievo.

Leggere ancora, a distanza di più di quarant'anni, *Neumes et Rhythme: les coupures neumatiques e Preuves paléographiques du principe des "coupures" dans les neumes*, equivale a continuare a toccare con mano non solo la freschezza perenne di un grande contributo, sibbene pure gli inizi di una nuova era.

Il principio della *coupure* e, più in generale, la nuova lettura dei segni, metteva in moto un fenomeno di grande profondità, vale a dire quella complessa macchina di dimensioni totali, che impone il capovolgimento dei criteri interpretativi.

Si inizia quindi un tempo di grande transizione, che chi parla ha avuto il privilegio di poter vivere in prima persona, a partire dal 1965, ma anche e soprattutto in un secondo momento, per pubblica discussione congressuale, dal 1977. Al compiersi infatti, nel 1975, del 70° genetliaco del maestro, quando si pensava ad un suo eventuale abbandono, per limiti d'età, della cattedra al Pontificio Istituto di Musica Sacra, due donne, la giapponese Michiko Hirayama e la francese Marie-Claire Billecocq, la prima cantante ed estimatrice, la seconda allieva, pensarono, includendo altre persone – fra le quali chi vi parla –, alla fondazione in Roma di una associazione, vale a dire la nostra, che ha così assunto fin dall'inizio il nome di Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano.

Compiuta la prima fase di diffusione, venne organizzato, nel 1977, appunto, e nella città di Cremona, il primo congresso. Avvenimento importante perché si trattò del primo tentativo allargato e *pubblico* di mettere in pratica quanto andava maturando nella ricerca, quando si pensi che principale protagonista fu Godehard Joppich, che pensò di invitare alcuni cori internazionali a registrare ciascuno un brano, che venne ascoltato, e poi, a sezionare passi di tale brano, dimodoché si potesse operare un'analisi minuta circa la resa dei singoli segni.

A parte le relazioni teoriche, il congresso, quindi, si fondò su una tale geniale iniziativa, che rappresentò, ripetiamo, in forma *pubblica*, un primo, difficile, notevole sforzo di realizzazione di uno stile consono alla innovazione semiologica. Tempi veramente felici, con il maestro e gregorianisti di prim'ordine, fra i quali è giusto menzionare Luigi Agustoni, il più anziano fra i discepoli, direttore di quella "Nova Schola Gregoriana", programmatica fin nel nome.

Il primo congresso, però, costituisce uno dei due perni del nostro assunto. Il primo, più antico, è dato ovviamente dall'attività di Cardine e dei suoi discepoli nell'ambito del Pontificio Istituto di Musica Sacra, giacché l'interpretazione semiologica possiede come ovvio presupposto il lavoro scientifico. Innanzitutto quello di Cardine, cui è stato accennato; poi, a partire dal 1958, della sua scuola. Così, se si osserva il *corpus* delle tesi di magistero e di dottorato prodotte, è esso stesso una "macchina da guerra", e lo è nel ripensamento della tradizione corrente. Praticamente non viene salvato nulla. Pur procedendo per sommi capi, si leggono cose a tuttora impressionanti. Come quanto attiene al punctum in Laon, elemento di duttilità nel movimento; o all'oriscus, di cui si prende coscienza circa il suo orientamento. Poi, tra l'altro, il salicus, dal movimento fortemente mutato e orientato rispetto alla precedente concezione; i neumi volutamente angolosi all'acuto; la stropa d'apposizione, pur se in una individuazione ancora "scientifica", non legata quindi al canto vero e proprio. Poi lo stacco sulla seconda nota dello scandicus; un grande lavoro sul quilisma, che ordina definitivamente il movimento verso la nota acuta; un altro, ben esaustivo, sul torculus fluido; poi il torculus *initio debilis* in Benevento 33 e, più tardi, in Laon 239; i segni di prolungamento in contesti discendenti, ricondotti alla loro origine lineare, senza cioè commistioni con il pressus minor. E ancora, il trigon, lo stacco neumatico in Angelica 123; la virga strata, l'uncinus piccolo in contesti discendenti nel manoscritto Laon 239; lavori sulle lettere sia sangallesi, sia metensi. Queste ultime coinvolgono il senso dell'oriscus nel salicus di Laon 239, di cui Cardine affermava trattarsi di nota poco differenziata, quanto al valore, rispetto al punctum dello scandicus, se non per la sua funzione di conduzione. Eppoi i gruppi strofici, e siamo al 1973. E dopo lo scandicus con stacco sulla seconda nota (1962), ora una tesi (1974) sullo scandicus con stacco dopo la prima nota. Il 1975 vede in febbraio la fondazione dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano; e dopo, per suo verso, una tesi di notevole spessore, ancora su lettere in Laon 239. Per il 1976 va citata una tesi sul pes quassus in Benevento 33, che comincia a dare senso all'episema in tale codice; e, nello stesso anno, una fondamentale trattazione del significato dell'epiphonus praepunctis. L'anno successivo, il 1977, vede il primo congresso dell'AISCGre. Ed è qui che il lavoro della scuola si innesta sull'inizio dell'attività pubblica, e che il lavoro di preparazione sbocca verso un'utenza europea, se non oltre. Le ricerche d'ambito cardiniano vedranno ancora due contributi molto importanti, sul doppio oriscus in Chartres e sul pes *initio debilis*. Un apparato veramente impressionante.

Nella parte congressuale un aspetto apparve a tutti chiaro rispetto all'era di Solesmes. Questa scuola rappresentava uno stile "globale", rompere il quale sembrava uscire dai limiti stessi del gregoriano, entrare in un conflitto che faceva apparire improprie altre soluzioni. In effetti significava diversificarsi da chi aveva predominato l'universo specifico, carico di storia e di genialità, composto da grandi riformatori e studiosi, sostenuto da un coro *monastico* maestro nel *legato* e con un inconfondibile stile vocale; stile del quale lo stesso dom Cardine porterà, pur nella straordinaria capacità innovativa, sempre l'impronta ed anche, forse, certi equilibri teorici.

Chi parla ha subito per lunghi anni tale conflitto, ha subito perfino qualche dubbio circa i percorsi, condizionato dalla storia del gregoriano vista come storia di Solesmes. Altri colleghi non sembra abbiano subito un tale condizionamento, e lo dico positivamente. Forse si sarà trattato di tipo di

cultura, forse di apprezzabile libertà di coscienza, forse di natura personale. Oggi, tuttavia, un tale distacco da quello che era, e, pur evoluto, costituisce ancora lo stile solesmense, non si è più ricomposto. Esso, la nuova fase cioè, è addirittura esplosa in una serie di possibilità che marcano la personalità di chi conduce un coro. E quest'ultima affermazione, costituisce un fatto positivo o no? Certo è una realtà, se non un problema. I cori si distinguono spesso per vari fattori, a partire dal modo di esprimere le fonetiche testuali; oppure dal modo di trattare lo stile melodico, che può manifestarsi più morbido, meno morbido o addirittura tendente all'asprezza. Tuttavia, unico è il principio grammaticale su cui si fondano. Ma su un comune denominatore semiologico, vige, ripetiamo, la libertà del singolo direttore.

A ben riflettere, tuttavia, non è diversa la situazione in altri generi di espressione musicale. Ho anni abbastanza per ricordare celebri interpretazioni di grandi direttori sinfonici. Ne cito due fra i massimi: Wilhelm Furtwängler e Arturo Toscanini, capaci di interpretazioni storiche, ma molto diversi fra di loro. Perché le culture non devono diversificare? Ciononostante non dev'essere abbandonata la linea dell'equilibrio. Essendo il canto gregoriano musica per la liturgia, non può concedersi a interpretazioni che ne tradiscano le funzioni. Lo stesso si pone per la musica mensurale. Non tutte le messe composte vanno bene per il culto. Certo, anche qui, nel giudizio circa l'opportunità, la tradizione possiede un suo peso; ma non bisogna pensare che esso sia frutto solo di soggettività, giacché anche la stessa sensibilità storica non nasce solo da soggettivismi, sibbene dalla somma di riflessioni che vedono il desiderio di un metro comune nel quale riconoscersi.

Un altro grande problema che la coscienza semiologica pose all'interpretazione fu quello relativo al valore delle note. Un problema dalla cui soluzione si sarebbe sviluppata una concezione di "modernità", che avrebbe assunto parte di forte rilievo nel processo di evoluzione e di distacco dallo stile solesmense. Dom Cardine possedeva una concezione molto equilibrata della questione, con la sua suddivisione, ma *non schematica*, delle possibilità di valore, che aveva come fondamento sì la differenziazione dei segni, tuttavia calata, forse, a nostro avviso, nell'ambito della scuola d'origine. Chi invece operò un innovamento radicale fu Luigi Agustoni, onestamente non potrei dire con quale tipo di coerenza teorica, non certo tuttavia senza una sicura competenza semiologica ed una profonda sensibilità estetica. Espressa l'idea in un primo contributo sui valori appunto delle note, portò avanti con grande sicurezza personale una linea di tipo estetico, nella quale giuocò un peso notevole la duttilità del suo tipo di musicalità. Al tempo stesso, Godehard Joppich si produceva in analisi che allora apparivano estranee alla sensibilità nella quale ci si muoveva, che però erano fondate su una vivissima coscienza del rapporto che il canto gregoriano deve possedere con il testo. Certamente, anche Solesmes fondò il suo stesso esistere su una tale coscienza, e ciò fin dai tempi di quel grande iniziatore che fu l'abate Guéranger; e tuttavia il nuovo modo di intendere il problema si serviva di quel poderoso e rivoluzionario strumento d'analisi che era divenuta la conoscenza dei segni antichi. Forse non è impensabile che, coscientemente o no, il modo agustoniano di intendere i valori si sia incontrato con le indagini di Joppich sul rapporto musica-testo.

In ogni caso una nuova era era cominciata. E va detto che incontri fra studiosi e reciproci influssi furono possibili, oltre che per le conoscenze personali, anche per l'organizzazione di corsi pubblici, che diedero modo a numerosissime persone di entrare o migliorarsi nel repertorio e nel modo di cantare, come pure a colleghi di collaborare. È corretto ricordare che i primi corsi nuovi ebbero inizio nel 1980 nella città di Cremona, divenuta sede dell'Associazione: corsi veramente internazionali all'origine, poi via via con presenze di tale natura più limitate, dopo che Essen, in seguito, diede inizio a propri corsi in lingua tedesca con forti frequenze di tipo mitteleuropeo. I corsi di Cremona vedono l'inizio in qualche modo in collegamento con il II congresso dell'Associazione, avvenuto nuovamente nella stessa città nel 1979, i cui Atti, assieme ad altri contributi liberi, saranno raccolti, grazie alle cure di Johannes Berchmans Göschl, nella *Festschrift Eugène Cardine*, in occasione del 75° genetliaco del Maestro (1980).

Gli Atti vedono contributi importanti. Mi se ne lasci citare uno, che forse li riassume, *Die rhythmische Natur des Pes*, del compianto amico Rupert Fischer, che certamente, da par suo, ha

contribuito in modo poderoso alla chiarificazione, anche sul piano interpretativo, del movimento ascendente non solo del segno in questione, sibbene del movimento ascendente *tout court*.

Dovremmo continuare con la produzione in altre sedi di ricerca superiore, già esistenti, come il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, oppure in via di istituzione in altri Paesi della Mitteleuropa; come pure i contributi specifici, alcuni dei quali veramente eccellenti, apparsi nelle due riviste societarie, come i *Beiträge zur Gregorianik* e l'italiana *Studi gregoriani*, ambedue felicemente attive, che vedranno la luce dalla metà degli anni Ottanta, e che si affiancheranno alle solesmensi *Études grégoriennes*. Per non dire dei trattati nuovi che hanno ampliato e sviluppato spesso in modo originale i dati della disciplina. Il momento, quindi, di grande intersecazione fra scuola, congressi, corsi e interpretazione generale, che ha preso le grandi mosse dall'ambito cardiniano, è divenuto, si direbbe europeo. E cori rimasti lontani da una tale evoluzione, pur apprezzabili dal punto di vista della musicalità, mostrano in modo evidente una tale carenza.

Malgrado ciò, dobbiamo ripetere che i problemi interpretativi nel campo semiologico sono lungi dall'essere risolti con comune soddisfazione, e non si sa ancora bene se una soluzione univoca, come era stato per lo stile predominante di Solesmes, sia possibile ed anche auspicabile. Attualmente non è certo possibile, per il prevalere, come si è detto, delle personalità direttoriali, nonché per le diverse concezioni del rapporto testo-musica, talvolta fortemente contrastanti.

D'altra parte, un altro problema è ben presente, quello della vocalità. Come cantare? Solesmes ci aveva abituati ad uno stile vocale ben noto, che sembrava pure fosse il più appropriato, e certamente appropriato era, per lo spirito della liturgia, mentre la più parte dei cori odierni, segno anche di situazione attuale, non canta *di norma* durante il culto, sibbene in concerti.

Quando parlo di vocalità intendo alludere anche al *legato*. Oggi non si capisce bene come la pensino i singoli cori. Essi cantano in tutti i modi: a voce piena, a voce soffusa, a voce legata, a voce slegata. Solesmes invece, aveva affermato uno stile di voce legato, direi molto legato.

Anche qui, forse, bisognerebbe cercare un modo non disunito. Intendo dire che, come all'epoca della pienezza solesmense lo stile proprio di tale monastero si era diffuso in tutto il mondo di rito romano, anche lo stile semiologico dovrebbe cercare a proposito un denominatore comune. E quale? Sarò forse soggettivo. La mia esperienza *personale*, non perché legata perlopiù a voci femminili, ma anche per esercizio della mia stessa voce, mi orienta decisamente verso il legato. Non escludo pure che la mia opinione metta in conto la natura dell'accentazione gregoriana, che a mio avviso gode della duplice natura intensivo-musicale, come ebbi modo di dire or sono quattro anni a Hildesheim. Non desidero neanche escludere il fatto che continua a rimanermi impresso il modo di cantare di dom Cardine, che sfruttava una tecnica personale di straordinaria morbidezza. Di certo però il *legato* mi appare la tecnica più consona alle potenzialità della semiologia, in quanto consente un movimento di tipo testuale-musicale, che ho voluto definire delle *due fonesi*, testuale e musicale, *fuse in uno*, che già sembra Guido d'Arezzo auspicasse, e che dà al canto pienezza e morbidezza, al testo chiarezza espressiva come dev'essere, nonché capacità di superare i mille ostacoli che il variare delle combinazioni fonetiche frappone al percorso del cantore o di un coro.

Gli accenti gregoriani, come nel parlato, sono di diversissima natura e, si può dire, continui, inserendo in una tale affermazione oltre a quelli della parola, quelli neumatici. In questi ultimi, in modo particolare, è mio convincimento che, se non si lega, il rischio è innanzitutto quello, sul quale nella mia pedagogia insisto continuamente, che, ad esempio, gli attacchi dei neumi rischino di essere considerati appoggiati anche quando nulla indica che debbano esserlo, dando perciò al movimento un andamento errato e di fattura, almeno larvamente, mensuraleggiante; d'altra parte, invece, se sono appoggiati, articolati quindi, rischino, come si accennava, di impedire il proseguimento del movimento nella sua esigenza di *linearità*.

Quasi piccola appendice, un aspetto "minore" che mi sta a cuore è quello dello sviluppo della coscienza degli strophici, dapprima concepiti non dico come ripercossi, ma certo non come "pulsati", succedersi morbidissimo di un tipo di segno che io amo definire della *mobilità*; oppure della bivirga, segno senz'altro, in opposizione agli strophici, della *stabilità*, ma senza che per questo venga considerato neuma di forza; esso, anzi, pur ben fondato, può essere molto duttile. Il torculus

initio debilis, ancora, soprattutto a conclusione di parola, da considerare, come è stato dimostrato, efficace nel mettere in rilievo la parola stessa che conclude.

L'evoluzione, soprattutto, è avvenuta ed avviene in chiave *estetica*, intesa nel senso più profondo; vale a dire in un nuovo senso dello stile che coinvolge e compone e stringe tutto ciò che è stato scoperto: un nuovo pianeta, insomma, una nuova era. Movimento e duttilità, senso di un testo divenuto anch'esso musica, attraverso un travaglio, che le incisioni testimoniano, in cui i cori migliori procedono in divenire: un'arte, sempre liturgica, è chiaro, che tuttavia si è venuta affacciando al mondo della musica universale, con la quale e con la cui storia si può confrontare alla pari.

Ho preferito sviluppare il tema della presente relazione più che secondo un criterio di *dettaglio*, che mi avrebbe condotto nel vicolo cieco del particolare, e magari di prese di posizione con altri e con me stesso, sibbene guardando alla situazione *storica*, passata e attuale. Quello che si può sicuramente affermare è che, dopo i tentativi iniziali e una prima maturazione, il metodo semiologico, fondato su salde basi di indagine scientifica, appare oggi come un mare immenso di possibilità, come una enorme potenzialità esplorativa soprattutto dell'estetica e della liturgia cantata. Anche in questo, forse non ancora con la coscienza contemporanea, fu profeta dom Cardine, allorché, nel concludere il suo *Primo anno di canto gregoriano*, scriveva che, dopo il primo anno, appunto, e *dopo* la semiologia, v'ha il grado finale – la semiologia dunque non lo è – consistente nello “studio della sintesi della parola e del neuma, che conduce direttamente all'interpretazione e alla direzione. Si potrebbero poi presentare”, continua Cardine, “alcuni principi generali, che permetterebbero agli allievi di orientarsi nel campo immenso dell'estetica gregoriana”. L'estetica, che costituisce il terreno sul quale ormai ci si muove con maturata sicurezza.

Partecipavo qualche tempo fa con il mio coro ad un concerto in cui era presente una straordinaria organista svizzera, con qualche brano eseguito *alternatim*, ma altri in reciproca autonomia, e con la presenza, per la parte organistica, di un celebre monumento bachiano. Onore al sommo compositore, naturalmente, ma mai per un attimo mi sono sentito intimorito, quale gregorianista, dalla presenza di quell'uomo di mostruosa grandezza. Anche questo bisogna affermare quando si parla di interpretazione semiologica del canto gregoriano.

Nino Albarosa