Musica cristiana antica e bizantina: storia e pratica

del dr. Dimitri Conomos

Versione leggermente modificata di una conferenza originariamente tenuta all'Istituto ortodosso Saint-Serge, a Parigi, nel 1997. Pubblicata in Monachos.net, febbraio 2003.

Una copia di un manoscritto moderno contrassegnato con notazione tradizionale bizantina

Un'esplorazione della storia e della pratica del canto ortodosso in stile bizantino, con uno studio sulle varie modalità e tonalità, e le modalità di esecuzione pratica.

Vorrei suddividere questa presentazione piuttosto generale in due parti distinte, ma correlate. La prima è essenzialmente storico: una visione d'insieme, senza troppi dettagli, sulle informazioni che abbiamo sul modo paleocristiano e bizantino di fare musica e di metterla in pratica. La seconda è più riflessiva e personale. Ha a che fare con l'eredità odierna e con la comprensione della musica nel culto attraverso la lente della spiritualità ortodossa.

PARTE I. Abbozzo storico

Per il primo millennio del cristianesimo, non abbiamo informazioni dirette sulla melodia sacra. Non ci sono manoscritti musicali; non c'era bisogno di una notazione in quanto le melodie appartenevano a tutti i credenti ed erano ben note. Sulla base di prove indirette, suggerisco che le origini della prima epoca cristiana canto si trovano in parte nella musica delle celebrazioni rituali domestiche ebree (non c'era musica nella liturgia della sinagoga antica e nel tempio la musica era utilizzato solo per accompagnare il rito del sacrificio) e in parte nelle pratiche musicali siriache, che condividevano entrambe il milieu culturale dell'Oriente ellenistica.

Ci si può chiedere: perché mai i testi liturgici erano cantati? La risposta a questa domanda non riguarda solo la Chiesa cristiana. Quasi tutte le religioni hanno costruito i loro servizi attorno alla ripetizione comune dei testi sacri – ripetizione non in silenzio, ma ripetizione sonora, attraverso il quale le parole sante potevano essere ascoltate, ripetute e assorbite da tutti. E per tale "ripetizione sonora", il canto sembrava più naturale del parlare. A parte la noia e la pura bruttezza del parlare collettivo, il ritmo del canto – anche quando è un ritmo relativamente libero – tiene tutti insieme e permette l' udibilità. E la melodia del canto aiuta le persone a ricordare le parole.

Di fatto è stata la popolazione monastica che ha prodotto i primi e più fini innografi e musicisti – Ro mano il Melode, Giovanni Damasceno, Andrea di Creta, e Teodoro Studita. E la popolazione monastica ha anche prodotto gli inventori di una sofisticata notazione musicale che ha permesso agli scribi di preservare, in codici manoscritti, le eleganti pratiche musicali dell'Oriente medievale. Ci fu agli inizi, naturalmente, una certa opposizione monastica alla musica. Ma questo non significa che i monaci non cantassero. Il loro rifiuto era della musica mondana, dell'esibizionismo musicale e del canto di ritornelli e canti non scritturali.

In generale, tuttavia, vi è una cospicua indifferenza alla musica ecclesiastica nella letteratura bizantina prima dell'anno 1000 circa. Dopo tutto, c'era ben poco su cui commentare. In quei giorni, nessuno andava in chiesa con l'idea di ascoltare un buon coro o di ascoltare le ultime impostazioni musicali dei salmi e cantici fatte da qualcuno. Piuttosto i fedeli sapevano che essi stessi sarebbero stati coinvolti in una sorta di attività musicale – e si trattava del canto di un genere che, abbastanza naturalmente, era relativamente poco complicato, semplice da imparare, facile da seguire, immediato e diretto. Non c'erano effetti speciali e sicuramente non si cercava di fare in modo che la musica evocasse un particolare tipo di atmosfera o di teatralità.

Ora, sappiamo come poteva sembrare la musica bizantina medievale? Un attento equilibrio di fatti, deduzioni e congetture può certamente puntare nella direzione giusta per

rispondere a questa domanda. Già siamo arrivati a capire che la musica bizantina aderiva alla tradizione paleocristiana di una musica puramente cantata, o vocale, senza strumenti con uno stile che consisteva di sola melodia, senza accompagnamento. Questa musica monofonica è spesso chiamata canto piano e non ha un ritmo fisso. Non ci sono note che la registrano fino a dopo il IX secolo. Sant'Isidoro di Siviglia nel VII secolo si lamentava del fatto che i suoni della musica svanivano e non c'era modo di scriverli. Solo verso la fine del primo millennio si ritenne che le fragili memorie dei cantanti non erano adeguate a conservare le melodie sacre e si fece qualcosa per mettere per iscritto il canto piano. È stata ideata una notazione elementare, con piccoli tratti, curve e punti denominati neumi per produrre un grafico di massima degli alti e bassi della melodia. I primi neumi non mostravano note specifiche, quindi non potevano insegnare una melodia sconosciuta a un cantore che non l'aveva mai sentita prima. Ma potevano ricordare l'andamento di una melodia a un cantore che già la conosceva. Nel XII secolo i neumi si erano evoluti al punto da rappresentare note specifiche e anche da dirigere il modo di cantare.

L'introduzione della notazione neumica nel IX secolo ha avuto effetti sia positivi che negativi per il canto piano. Dal lato positivo, significava che si poteva trasmettere una versione autorevole di una melodia di canto piano, senza alterazione o deterioramento, ad altri cantori in luoghi lontani dove non si conosceva la tradizione. Dal lato negativo, significava che le melodie del canto piano si erano di fatto fissate una volta per sempre. Cosa voglio dire con questo?

Nel corso dei primi nove secoli del cristianesimo, la tradizione musicale bizantina di canto piano era riuscita a mantenere vivo un certo fervore di improvvisazione che è anche manifesto nella spontaneità dei riti e preghiere nelle prime liturgie cristiane. Ora, con alcuni colpi di penna del IX secolo, le melodie del canto piano sono state catturate in una stilizzazione rigida. Sono diventate come imbalsamate, con i loro profili stilistici conformi ai gusti del IX secolo e, in seguito, più recenti. I vecchi canti che avevano avuto origine come "preghiere cantate" erano ormai "oggetti d'arte" cristallizzati. Eppure, una volta che la notazione neumica è stata disponibile ai musicisti di Chiesa bizantina, era impossibile ignorarne le capacità. E presto la notazione divenne una forza per gli esperimenti artistici, in quanto dava ai compositori un modo per provare nuove idee musicali, permettendo loro di riflettere le loro novità e di farle circolare perché altri le esaminassero e le confrontassero.

Così, con un rifornimento di dispositivi grafici adatti sia a custodire le antiche melodie sia a registrare nuove composizioni, il musicista bizantino abbraccia l'arte della composizione. Agli inizi, quest'arte significava qualcosa di un po' diverso da quello che significa oggi. Non era solo una questione di pensare a nuove combinazioni di suoni e a mettere in mostra l'ispirazione personale. Certamente ai testi sacri è stata data una veste musicale progettata per migliorare la loro espressione. Ma questo è stato realizzato in gran parte senza iniezioni di personalità creativa umana.

Per la maggior parte, i primi compositori bizantini si accontentavano di praticare il loro mestiere in forma anonima al servizio della Chiesa. I loro nomi sono sconosciuti, e nelle loro tecniche musicali prevale una simile impersonalità. I primi canti tendono a essere costruiti in piccoli meandri di melodie che tutti avevano sentito e utilizzato per generazioni. La parola comporre significa in realtà mettere le cose insieme, e questo era essenzialmente quel che

facevano i compositori bizantini. Organizzavano, regolavano e stilizzavano a partire da un fondo di parti e frasi melodiche antiche di secoli, attive nella memoria comune. Pertanto, quando una "nuova" melodia era creata, spesso non era completamente nuova e originale. Più frequentemente era un affinamento di alcuni ceppi esistenti. È per questo motivo che ho detto prima che l'impersonalità prevale non solo nell'anonimato, ma anche nelle tecniche musicali.

In realtà, un'istanza abbastanza recente di questo stesso procedimento antico si può osservare in un nuovo servizio greco che è stato "messo insieme" ("com-posto"), nei primi anni 1980 sul Monte Athos in onore del primo santo ortodosso americano, Herman dell'Alaska. Sant'Herman era uno degli umili monaci russi arrivati in Alaska nel 1794, e dopo la sua morte nel 1837 è stato venerato dagli aleuti, tra i quali ha predicato il Vangelo e tra i quali è morto. È stato ufficialmente canonizzato negli Stati Uniti nel 1970, e da allora il suo culto si è diffuso in tutto il mondo. Il monaco athonita che ha composto questo nuovo servizio di notevole bellezza ha fatto esattamente quello che avrebbero fatto i suoi omologhi medievali – ha scelto, come modelli, le preesistenti innodie di altri santi la cui vita e le cui gesta somigliavano a quelle di sant'Herman – vale a dire, una vocazione monastica, uno zelo missionario pari a quello degli apostoli, un lottatore ascetico, un paradigma di umiltà e di virtù, un operatore di miracoli. Il compositore ha poi sapientemente ri-arrangiato e modificato le melodie in modo che si adattassero al nuovo testo che egli stesso aveva scritto.

La musica sacra dell'antica Rus'

I santi Cirillo e Metodio hanno trasmesso solo i testi liturgici greci agli slavi, o anche le melodie che li accompagnavano? Non potremo mai esserne assolutamente certi – semplicemente non esistono libri di musica slavonici del IX secolo – ma in generale le prove indiziarie sembrerebbero sostenere una tale conclusione. La nuova cultura cristiana dei primi slavi era in gran parte una imitazione delle strutture sociali, politiche e religiose bizantine. Architettura, iconografia, liturgia, cerimoniale e istituzioni imperiali avevano i loro prototipi nell'Oriente greco. Sicuramente, si potrebbe sostenere che lo stesso abbia avuto luogo con la musica.

In secondo luogo, se guardiamo i testi degli inni slavonici, si vede subito che sono quasi sempre traduzioni parola per parola del greco. E dove la tradizione greca organizza gli inni in un particolare ordine, e in un particolare modo [Nota: 'modo' è il termine dato a ciascuno degli otto modelli musicali che hanno fornito la cornice della musica ecclesiastica medievale. Oggi sono anche comunemente noti come "toni"], la tradizione slavonica normalmente ne segue l'esempio. Inoltre, filologi come Roman Jakobson hanno portato alla luce notevoli esempi che dimostrano come, a volte, i traduttori in slavonico erano di fatto riusciti a riprodurre, avvicinarsi o imitare la sillabazione – di tanto in tanto anche l'accentuazione – degli originali greci. Preservare la metrica greca nelle traduzioni slavoniche crea le condizioni ideali per l'adattamento praticamente invariato delle prime melodie greche. In caso contrario, quale possibile motivazione avrebbe potuto esserci per questa imitazione servile?

Infine, ci sono stessi manoscritti musicali. Se siamo in grado di dimostrare che gli slavi usavano la stessa notazione dei greci, ci sono pochi dubbi che usassero le stesse melodie. Gli studiosi della musica russa del XIX secolo erano a conoscenza dell'esistenza di marcati

parallelismi tra usi musicali greci e slavi. Nel primo decennio del XX secolo, Anton Preobrazhenskij ha trovato prove che a suo parere dimostravano l'origine bizantina della vecchia notazione russa, e le sue conclusioni sono state confermate da studiosi successivi.

Tuttavia, a dispetto di tutte queste prove impressionanti, io non sono del tutto convinto. Perché una cosa è sostenere che, in virtù della loro disposizione e somiglianza grafica, i neumi utilizzati dai primi slavi ortodossi sono stati adottati dai primi sistemi di notazione bizantina, e un'altra è dedurre che quegli stessi slavi cantassero toni di inni bizantini. Penso che esiste la possibilità che gli antichi canti russi possano aver costituito una risposta musicale indipendente alle traduzioni liturgiche bizantine. Lasciatemi spiegare perché dico questo. Nei primi libri di canto russo, i *Kondakaria* dei secoli XII e XIII, è conservato un repertorio unico di *kontakia* (contaci). Negli aspetti testuali e liturgici sono molto vicini a quelli greci. I modi concordano e il sistema di neumi è sicuramente preso in prestito dalla tradizione bizantina. Ma la musica di questi *kontakia* slavi è del tutto estranea ai primi esempi greci noti. Queste melodie sono creazioni indipendenti slave o sono recensioni di esemplari bizantini perduti?

Anche nei repertori in cui la prova di un effettivo debito musicale è molto più evidente – come nei *koinonika* (canti di comunione) – i musicisti russi medievali spesso adattavano le melodie bizantine ai testi tradotti in modi idiosincratici. In mano ai russi, i neumi bizantini si comportano in modi del tutto sconosciuti a Bisanzio. E uno dei neumi, la *stopitsa*, è un'invenzione del tutto originale.

Per esempio, è normale che compositori greci diano importanza musicale alle sillabe accentate in un testo. Ma spesso l'arrangiatore russo, lavorando con la stessa melodia su un testo con accenti equivalenti al greco, sceglie un'alternativa apparentemente irregolare. Dà un'attenzione musicale in modo apparentemente voluto alle sillabe non accentate. Tali curiosità in questi canti hanno sollevato questioni importanti per i filologi interessati ai problemi fondamentali dell'accentuazione nell'antico slavo ecclesiastico. Per i musicologi è una prova di un nuovo approccio, di un perfezionamento, o di un manierismo esclusivo del genio musicale russo.

La pratica del canto bizantino

Passiamo ora alla pratica dell'esecuzione canora. Quando si parla di canto bizantino medievale, ci si deve ricordare in primo luogo che non tutto ciò che era cantato era scritto in note e in secondo luogo che non tutto ciò che era scritto in note era cantato così come scritto. Per cominciare, la notazione musicale era semplicemente un dispositivo, uno strumento grafico, inventato per conservare una melodia relativamente nuova, relativamente complessa e relativamente difficile da cantare a memoria. I canti familiari non erano scritti in note, ma lasciati alla memoria comune e alla tradizione orale. Inoltre, i canti sacri, sia dall'Occidente latino sia dall'Oriente greco, non erano pensati per essere rigidamente o meccanicamente duplicati in ogni loro esecuzione. L'approccio di un cantore alla musica potrebbe essere paragonato all'approccio di un musicista jazz a una linea vocale o strumentale. In entrambi i casi, l'improvvisazione è il segno distintivo dello stile. In entrambi i casi l'abilità e l'esperienza i chi canta influenzano la resa musicale. Iscrivere una melodia di canto in un manoscritto era, in primo luogo, l'applicazione di un uomo a un momento di una riflessione musicale su una melodia tradizionale.

Il deserto e la città

La musica liturgica bizantina non è nata in un vuoto culturale. Ha le sue origini nel deserto e nella città: nella salmodia primitiva delle prime comunità del deserto egiziano e palestinese, sorte dal IV al VI secolo, e nei centri urbani con le loro liturgie di cattedrale, piene di musica e cerimoniale. È questa tradizione musicale mista che abbiamo ereditato oggi – una miscela di deserto e città. In entrambe le tradizioni – quella del deserto e quella della città – il libro dei Salmi dell'Antico Testamento (Salterio) dapprima regolava il flusso musicale dei servizi. Era il modo in cui questo libro era utilizzato che identificava se un servizio seguiva lo schema monastico o quello urbano secolare.

Nei monasteri del deserto i salmi erano cantati da un solista che intonava i versi lentamente e ad alta voce. I monaci erano seduti a terra o su piccoli sgabelli perché erano indeboliti dai digiuni e da altre austerità, e ascoltavano e meditavano nel loro cuore le parole che avevano sentito. I monaci si curavano poco della precisione con la quale erano utilizzati i salmi – erano poco preoccupati, per esempio, della scelta dei testi che facevano specifico riferimento al momento della giornata; cioè, i salmi appropriati per il mattino o quelli appropriati per la sera. Dal momento che lo scopo principale dei servizi monastici era la meditazione, i salmi erano cantati in maniera meditativa e in ordine numerico. L'ufficio monastico del deserto nel suo complesso era caratterizzato dalla sua mancanza di cerimoniale.

Ma nelle cattedrali secolari i salmi non erano disposti in ordine numerico; piuttosto, consistevano di salmi appropriati selezionati per il loro specifico riferimento all'ora del giorno o al tema trattato, che adattava lo spirito dell'occasione al servizio. I servizi urbani includevano anche cerimonie significative, come l'accensione delle lampade e l'offerta dell'incenso. Inoltre, una grande enfasi era posta sulla partecipazione attiva congregazionale. I salmi non erano cantati da un solista che stava completamente solo, ma in modo responsoriale o antifonalr in cui gruppi di congregazione cantavano un ritornello dopo i versi del salmo. L'idea era di avere tutti i soggetti coinvolti in uno sforzo di celebrazione comune: non c'era posto qui per la contemplazione individuale.

PARTE II. Musica liturgica e spiritualità ortodossa

C'è un messaggio per oggi in tutto questo? Quanto è applicabile l'estetica musicale dell'Oriente medievale alle attuali circostanze liturgiche ed ecclesiastiche del ventunesimo secolo?

Qualunque sia lo stile che scegliamo di adottare - monofonico o polifonico - ci sono, credo, tre concetti fondamentali della spiritualità ortodossa che possiamo applicare alla nostra musica ecclesiale:

1. ascetismo

2. santità

3. *apatheia*, o 'impassibilità'

1. L'ascetismo è richiesta di abnegazione, di auto-insoddisfazione; e il desiderio costante di

miglioramento attraverso duro lavoro e applicazione energica. Durante tutto l'anno, ma in particolare durante la Grande Quaresima, la Chiesa imprime su di noi le grandi benedizioni che ci giungono attraverso una maggiore preghiera, prosternazioni, digiuno e opere di carità. Il cantore ecclesiale ha una professione sacra, e questa santità richiede una determinazione di carattere, una fede forte, grande modestia, e un alto senso di integrità. Essere un cantore ecclesiale in una chiesa ortodossa vuol dire rispondere a una chiamata, a una vocazione – esige purezza, certezza di fede e convinzione. Quanto ipocrita è che i cantori, che trasmettono in melodia i dogmi della Chiesa, sentano di meritarsi congratulazioni e gratitudine per aver cantato di fronte a un pubblico rapito: come se stessero facendo un favore alla congregazione. Ancor peggio se i cantori sentono che dovrebbero essere pagati per il lavoro di lodare Dio con le corde vocali che Dio ha dato loro – come se la Chiesa stesse commissionando animatori.

Qui è il punto in cui è chiaramente applicabile il compito ascetico dell'abnegazione – dobbiamo convertire l'immagine familiare del musicista-esecutore liturgico in un'immagine di qualcuno che promuove l'attributo cristiano dell'abnegazione – di mettersi sullo sfondo, di ringraziare Dio per il privilegio di avere il permesso di cantare nei servizi. I cantori dovrebbero seguire le istruzioni del direttore e del sacerdote, in tutta umiltà, mettendo da parte ogni nozione di auto-gratificazione, e l'imposizione delle proprie simpatie e antipatie.

L'arte liturgica è, allo stesso tempo, disciplina e libertà; e accettare questa dualità significa essere un uomo ortodosso di chiesa nel vero senso della parola. Essere un asceta significa essere nel mondo ma non del mondo – domare il mondo entro di sé – per essere un partecipante alla verità.

I migliori insegnanti di musica sono quelli che insegnano con l'esempio – l'esempio della propria vita, l'esempio della propria attitudine in chiesa. Ciò comporta anche una partecipazione alla vita sacramentale della Chiesa. L'insegnante non deve essere timido nel sottolineare gli errori, e neppure nel rivelare le insufficienze altrui. Lo studente deve essere disposto ad ascoltare con umiltà e con un senso di desiderio di imparare e migliorare.

Le vie del mondo dovrebbero essere estranee all'artista ecclesiale. Non dobbiamo mai vendere noi stessi; non dobbiamo fare della musica ecclesiale una carriera; non dobbiamo avere alcuna ambizione. Non dobbiamo pubblicizzare o esporre noi stessi. Questo è l'ascetismo della Chiesa; e questo è ciò che significa essere fedeli alla santità della nostra vocazione.

2. E che cosa si intende con santità della nostra vocazione? "La santità" è il mio secondo concetto di base. Credo fermamente che oggi questo significhi liberare la musica ecclesiale dal pesante fardello di secoli di decadenza e secolarismo. Santità significa alterità, sacralità, separatezza – non il comune o l'ordinario, ma l'unico, il particolare, l'incontaminato.

L'arte musicale è diventata separata dalla dottrina della Chiesa – separata dalla liturgia stessa – poiché è stata persa la comprensione di ciò che significa per il mondo diventare trasfigurato. La trasparenza musicale che rivela la luce interiore del Regno è stata sostituita da un suono pesante, umano e scintillante – brillantezza musicale piena di sentimentalismo a buon mercato.

Dobbiamo anche essere avvertiti di evitare una tendenza frequente nella musica ecclesiale contemporanea di essere meccanica e imittiva al fine di imitazione. La copia cieca è incapace di dare vita al canto o di chiamare i fedeli alla preghiera.

3. Il terzo concetto, quello di *apatheia* o impassibilità, può essere applicato a due aspetti della musica: (a) la composizione stessa; (b) l'esecuzione.

Inutile dire che le impostazioni musicali non dovrebbero essere viste come fini a se stesse. Non dovrebbero richiamare l'attenzione su se stesse o avere effetti speciali. Lo scopo della melodia è di aggiungere una dimensione speciale al testo – di renderlo più sonoro e più disponibile per la riflessione. In questo modo, la musica diventa una cosa sola con il testo – un suo alleato disinteressato. In questo modo, anche la musica condivide l'impassibilità che nella spiritualità ortodossa è vista come una strada per la purezza di mente e corpo.

Questo ideale di impassibilità forse si riflette al meglio nell'iconografia ortodossa – dove il santo è dipinto in colori e forme che trascendono tutto ciò che è carnale, sensuale, e cosmetico.

La musica cristiana più appropriata è il canto piano monofonico. Non deve essere il canto bizantino, o vecchio credente, o vecchio slavonico o copto; e idealmente non dovrebbe essere polifonico. Perché dico questo?

Personalmente, non credo che ci sia qualcosa di intrinsecamente "non ortodosso" nella musica polifonica. E, naturalmente, ci sono molti tipi di polifonia, così come ci sono molti tipi di monofonia. Cantare un ison al di sotto di una melodia è già un gesto musicale polifonico.

La mia preferenza per la monofonia – cioè, a linea singola o a melodia orizzontale – è più pratica che estetica. Di solito è facile da cantare, facile da imparare e facile da ricordare. I cantori possono facilmente abbinare la loro nota al celebrante di senza preoccuparsi se è troppo alta per i soprani o troppo bassa per i bassi. Questo stile di musica è ideale per il canto congregazionale e non deve mai preoccuparsi di appiattirsi. E la liturgia cessa di essere interrotta dal fastidioso mormorio di arpeggio del conduttore prima dell'inizio di ogni tropario.

La musica polifonica, d'altra parte, è per sua natura più complessa, più densa e più difficile. Per farla bene – sia musicalmente che liturgicamente – ci si deve concentrare. La musica richiede molta attenzione – attenzione che potrebbe meglio essere rivolta altrove durante un servizio divino. Questa non è musica orizzontale, ma verticale: dipende dal gioco di consonanze e dissonanze – cioè, tensione e rilascio musicale – per suscitare i nostri sensi e per attirare la nostra attenzione sull'eccellenza (o la sua mancanza) nella composizione.

Nulla nella nostra Chiesa dovrebbe appartenere al regno della moda – né i paramenti del clero, né le icone, né la musica. La moda implica uno stile, e lo stile è governato dal principio dell'obsolescenza incorporata. Ciò che è bello oggi non sarà sempre bello domani. La Chiesa non deve mai favorire la mediocrità.

La Chiesa, in quanto santa realtà di Dio, deve essere al di sopra delle mode attuali o passate. Nel 1913, Aleksandr Kastalskij ha scritto: "Vorrei avere della musica che non si possa

sentire da nessuna parte se non in una chiesa, e che sia distinta dalla musica profana come i paramenti sacri lo sono dai vestiti dei laici".

Questo non significa che l'arte della Chiesa sia fossilizzata. La musica, insieme con l'iconografia, cambia e deve cambiare dato che serve una funzione vitale in una cultura viva. La musica sacra e la pittura del VI secolo differivano notevolmente da quelle dell'VIII secolo – e quelle del X, XII e XIV secolo erano ognuna diversa dall'altra. La nostra Divina Liturgia non è quella che è stata disposta da san Basilio o da san Giovanni Crisostomo.

Il cambiamento e l'adattamento nell'arte ecclesiale sono l'inevitabile e perfettamente ragionevole sottoprodotto di una fede organica e in crescita. Ma devono sempre operare entro i parametri che non oscurano o inficiano l'intenzione di tale arte. È per questo che le nostre icone non possono ragionevolmente essere dipinte negli stili dei disegni astratti; né il colore, la postura o i tratti possono essere oggetto di fantasie individuali. Allo stesso modo, la musica sacra ha alcuni principi formali. Neanch'essa può essere scritta in stile moderno, jazz o folk. Né può deliberatamente essere il prodotto di ispirazione personale.

La musica monofonica serve la liturgia perfettamente. A differenza della polifonia – la musica di moda nei periodi barocco, classico e romantico – semplici melodie di canto possono essere adattate per seguire il testo, per amplificare il suo significato e la sua retorica, per dare al testo una veste musicale appropriata.

Ma anche la musica monofonica può essere resa inappropriata se i cantori si dilettano all'esibizione di voci dominanti, esagerazioni inutili, scarso fraseggio e dizione poco chiara. Come trasmettitori di testi sacri, i cantori devono edificare il canto cantando bene, cantando insieme, e pregando gli inni.

Alcuni criteri di lavoro

1. Il canto liturgico deve mantenere un rapporto simbiotico tra la musica e il testo. Il testo deve essere rafforzato dall'elemento musicale ma la musica non dovrebbe avere un'esistenza indipendente dalle parole. Tutti gli elementi della melodia: contorno, fraseggio, ritmo, forma, dovrebbero riflettere i modelli poetii insiti nel testo.

2. Laddove la polifonia è la tradizione locale, il tessuto musicale dovrebbe essere omofonico e omoritmico, non contrappuntistico. Cioè, tutti dovrebbero essere cantare le stesse parole e sillabe al tempo stesso al fine di preservare l'intelligibilità e di evitare confusioni. Ciò preserva anche la simbiosi strutturale tra la parola e il tono.

Laddove la monofonia è la tradizione locale, il tessuto musicale dovrebbe evitare i melismi estesi, le le gamme estreme e l'intrusione di sillabe senza senso che distorcono il senso dell'inno.

3. Per quanto riguarda l'espressione, il vero canto liturgico dovrebbe essere schivo e obiettivo. Le parole sacre devono parlare da sole, senza l'intervento di interpretazioni personali e soggettive. Le interpretazioni drammatiche e la teatralità sono fuori posto nella liturgia.

4. Entro i limiti sopra articolati, la musica sacra, tuttavia, può usare mezzi artistici per

distinguere tra le occasioni liturgiche festive e feriali, per colorare le parole e disegnare contrasti e parallelismi tra significati cognitivi nei testi. In questo modo la musica può portare o mettere in evidenza il significato teologico degli inni.