

Cantori Gregoriani

Con il patrocinio di:



Pontificio Istituto di Musica Sacra
Roma



.: MUSICÆ SACRÆ .:

Pontificio Istituto Ambrosiano
di Musica Sacra - Milano

Res, non verba

Cantori Gregoriani

30° anno di attività (1985-2015)

Alla scuola del canto gregoriano

Studi in forma di manuale

a cura di
Fulvio Rampi



Copyright © 2015 by
Musidora *editore*
via F. Nullo, 11
I - 43125 Parma
tel. +39.0521.252564
email: musidora.libri@libero.it
web: www.musidora.it

È vietata la riproduzione, anche parziale o ad uso interno o didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

Studio grafico e impaginazione
studio pi-tre - Cremona

Finito di stampare
nel mese di giugno 2015
Fantigrafica - Cremona

Per gli esempi tratti dal *Graduale Triplex* (Solesmes 1979)
e dalle altre edizioni di Solesmes:
Copyright “Les Editions de Solesmes”
Si ringrazia la comunità benedettina di Solesmes
per la gentile concessione

ISBN 978-88-940823-0-2

Comitato di redazione:

CANTORI GREGORIANI

Angelo Corno, Enrico De Capitani, Giorgio Merli,
Fulvio Rampi (dir), Alessandro Riganti, Francesco Spadari,
Roberto Spremulli

Autori:

- d. Alfio Giuseppe Catalano o.s.b.
- Angelo Corno
- Giannicola D'Amico
- Enrico De Capitani
- Alessandro De Lillo
- d. Giacomo Frigo o.s.b.
- Giorgio Merli
- Fulvio Rampi
- Roberto Spremulli

Premessa

Questo volume è frutto di un'avventura trentennale condivisa nel segno del canto gregoriano.

I Cantori Gregoriani nascono nel 1985 a Milano nelle aule del Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra per iniziativa del loro direttore Fulvio Rampi, allora docente di semiologia gregoriana presso il medesimo istituto dopo aver attinto come allievo all'autorità di Luigi Agustoni. La comune esperienza didattica maturata 'alla scuola del canto gregoriano' ha rappresentato il vero punto di partenza in vista di un progetto corale ambizioso e articolato.

Il gruppo, interamente formato da laici, ha sempre avuto la consapevolezza di non incarnare l'ideale di un coro monastico che canta la liturgia come regola di vita. Tale limite strutturale, tuttavia, è divenuto col tempo e in modo sempre più chiaro la vera cifra identitaria dell'ensemble, in un contesto culturale ed ecclesiale che necessita di profonde rimotivazioni per una riscoperta del canto proprio della Chiesa Cattolica nonché patrimonio fondativo della musica occidentale.

Il lavoro dei Cantori è divenuto sempre di più un interrogare gli antichi neumi, le forme, il repertorio: non per voler ritrovare antiche sonorità perdute per sempre, quanto piuttosto per cercare di assumere l'atteggiamento che il gregoriano suggerisce come risposta conveniente e come riconsegna sonora della Parola.

La forza straripante dell'antica monodia liturgica ha spronato i Cantori allo studio sistematico e, attraverso di esso, alla preparazione e alla realizzazione di innumerevoli proposte concertistiche e discografiche degne di stare nel panorama musicale internazionale. All'attività artistica, costantemente affiancata dall'aggiornamento della disciplina semiologica, si è aggiunta col tempo l'attività didattica, anch'essa sostenuta dalle medesime intenzioni e concretizzatasi nella promozione autogestita di corsi, accademie, seminari e conferenze.

L'attività del gruppo si è da sempre configurata anche come rapporto con i luoghi e la loro storia, con le pietre e i mattoni di edifici nati per il culto e che talvolta fanno risuonare le melodie con un accento, un colore proprio e unico. Cantando il gregoriano in particolare nelle calme e accoglienti proporzioni di grandi o piccole architetture romaniche, si

svela a poco a poco un mondo mirabile a misura umana e celeste, in cui la melodia, l'architettura e le forme sembrano prender vita dalla stessa sorgente. A ciò si aggiunge il fondamentale rapporto col pubblico, al quale è offerta la possibilità di contatto con una tradizione capace di parlare al cuore dell'uomo contemporaneo che si ponga in relazione con l'esperienza da cui il canto scaturisce; in molte circostanze il canto gregoriano è stato motivo di incontro con comunità ecclesiali radunate per la celebrazione liturgica, evento al quale il gregoriano è primariamente destinato.

La storia dei Cantori Gregoriani è anche una storia di incontri e collaborazioni: musicisti, cantanti, gruppi vocali e strumentali, biblisti, teologi, attori hanno condiviso progetti artistici e svariate iniziative mirate alla promozione del patrimonio gregoriano.

Non poteva mancare, a sigillo di un multiforme progetto culturale, il filone editoriale, iniziato nel 1993 con la pubblicazione della rivista specialistica «Note gregoriane» e culminato con la produzione del presente volume, anch'esso realizzato nel segno della collaborazione con illustri studiosi del mondo accademico e monastico.

Gli studi monografici – ciascuno a firma di un diverso autore – che compongono il presente volume, sono suddivisi per capitoli, a loro volta disposti in forma di manuale, con il dichiarato scopo di favorire un approccio sistematico al canto gregoriano attraverso l'offerta di un nuovo e aggiornato strumento didattico. Il lettore – studente di Conservatorio, direttore di coro, cantore, operatore liturgico-musicale o altro – è condotto per mano e guidato alla scoperta di un vero tesoro: storia, liturgia ed estetica – quest'ultima considerata alla luce delle sedimentate acquisizioni, degli studi più recenti e delle nuove prospettive della semiologia gregoriana – si integrano vicendevolmente in un percorso tracciato a più mani e che affronta spesso temi comuni, ma da punti d'osservazione differenti. Così, ad esempio, la decisiva vicenda storica, iniziata a metà del XIX secolo, che va sotto il nome di *restaurazione gregoriana* e che ha visto protagoniste le gigantesche figure dei monaci benedettini di Solesmes, non si esaurisce in una trattazione storica, ma investe necessariamente e da vicino tanto la questione melodica quanto la questione ritmico-estetica, ampiamente considerate nei rispettivi capitoli.

Una medesima logica accompagna la trattazione di argomenti centrali quali la modalità, le forme, le formule, gli stili compositivi, la componente retorica delle più antiche notazioni a servizio dell'esegesi dei testi sacri, la natura simbolica dei neumi e così via: argomenti non riconducibili a singoli capitoli, ma intenzionalmente 'spalmati' e ripresi lungo l'intero volume, a significare un approccio generale di ampio respiro, aperto a sempre nuove ipotesi di senso anche attraverso rinnovate prospettive metodologiche di ricerca.

Dopo i significativi contributi sul repertorio 'parallelo' dei tropari, sul repertorio dell'Ufficio divino e su alcuni aspetti della vocalità in relazione alle concrete esigenze della prassi esecutiva di questo repertorio, il volume è completato da un prezioso e originale itinerario bibliografico che porta a sintesi il percorso storico-notazionale attraverso la dettagliata descrizione dei libri di canto gregoriano pubblicati lungo i secoli, a partire dalle prime edizioni a stampa.

Nel licenziare il presente volume, i Cantori Gregoriani e il loro direttore rivolgono un pensiero colmo di gratitudine agli amici che hanno collaborato alla realizzazione di questa nuova 'impresa', all'editore che ha accolto con entusiasmo la proposta di pubblicazione e a tutti coloro che, in questi trent'anni così intimamente segnati dalla singolare esperienza del 'suono della Parola', hanno condiviso l'ideale di Bellezza che ha motivato l'impegno di una appassionata diffusione del canto gregoriano secondo le più diverse declinazioni concrete.

**Il canto gregoriano:
itinerario storico-giuridico**
a prima Ecclesiae ætate usque ad presens tempus

GIANNICOLA D'AMICO

I primi secoli

Il progressivo identificarsi della Chiesa dalla primitiva comunità giudaico-cristiana formatasi all'indomani della predicazione di Cristo in Terra Santa fu un processo molto lento che, soprattutto in ambito liturgico, comportò il travaso di alcuni elementi della ritualità ebraica nel primitivo culto cristiano.

Il canto liturgico ha sostanzialmente origini nello stesso ambiente: Cristo e gli Apostoli, al termine di quella che si potrebbe considerare *in nuce* la prima Messa della storia (con i debiti distinguo), il Giovedì Santo cantarono un inno prima d'uscire dal Cenacolo e avviarsi verso il Getsemani.

Sgombrato il campo da alcune antiche teorie che volevano maggiormente influente sul canto liturgico cristiano dei primordi la musica greco-romana, anche perché – eccettuato un frammento mutilo di inno con notazione alfabetica greca contenuto nel papiro di Ossirinco 1786 – nessuna fonte diretta ci è pervenuta, è evidente che la musica ebraica giocasse un ruolo fondamentale nella primigenia formazione del patrimonio cantuale cristiano dei primi due secoli: in questo senso gli studi di storia della liturgia dell'età apostolica e post-apostolica hanno potuto dimostrare che, accanto alle eredità giudaiche che naturalmente il culto cristiano assumeva, sorgevano delle innovazioni connesse alla assoluta novità del Cristianesimo rispetto al culto ebraico e ai culti pagani sia dell'Oriente, sia dell'Occidente.

Dell'antica musica ebraica non ci sono però rimasti esempi di melodie notate, né opere di teoria musicale, perché per lunghissimo tempo

l'ambiente culturale ebraico, concedendo uno statuto di assoluta sacertà al ministero del cantore, incaricato di vivere e trasmettere il canto liturgico come ufficio sacrale, non usò grafia o altri segni musicali.

Per un popolo dunque così legato al culto monoteista, tanto da farne l'assoluta peculiarità non solo spirituale bensì anche demo-antropologica nel panorama delle antiche civiltà del Vicino Oriente, le testimonianze più importanti, ancorché poco organiche, le offre ancora proprio la Bibbia che menziona diversi atti di culto connessi alla musica e contiene veri e propri canti (i *Cantica* del Mar Rosso e i Salmi), come ugualmente presenta una classificazione degli strumenti come i corni e le trombe assegnati ai sacerdoti, gli strumenti a corda suonati dai leviti, ministri addetti al servizio del Tempio, e i flauti in uso presso il popolo. A questi si aggiungevano alcuni altri utilizzati specificamente nel Tempio, fra cui lo shofar, corno di ariete simbolicamente legato al sacrificio di Isacco, ancor oggi in uso nelle sinagoghe.

L'epoca d'oro della musica liturgica ebraica si collocò sotto il re Davide – cantore e musicista che portò l'Arca a Gerusalemme, cui la tradizione attribuisce la gran parte dei Salmi¹ – e sotto il di lui figlio Salomone, il quale consacrò il santuario in cui l'Arca fu collocata, e quindi sostanzialmente nel X sec. a.C.: il culto, ormai accentrato al Tempio di Gerusalemme, era solennizzato da esecuzioni vocali, affidate a complessi corali con accompagnamento (che i cronisti più tardi descrivono come imponenti), mentre nella scuola sacerdotale annessa al Tempio si curava l'istruzione dei musicisti e la tradizione musicale delle famiglie levitiche che discendevano da Eman, Asaf e Iditum e quindi in definitiva da Levi.

Il declino del Tempio salomonico condusse alla progressiva scomparsa dei grandi complessi e all'utilizzazione quasi esclusiva della voce di un unico *praeceptor* finché, con la distruzione del Tempio e l'esilio babilonese (587-538 a.C.), la generale eliminazione degli strumenti dal

¹ La maggior parte del Salterio appartiene ad epoca più tarda e può sostanzialmente dividersi in canti di lode, formati da inni che celebrano la maestà divina, canti di petizione o 'salmi penitenziali' che venivano utilizzati per i giorni di digiuno ordinari o per particolari occasioni, e canti di ringraziamento collegati con le cerimonie delle offerte votive, come per la Festa dei Tabernacoli. Vi sono gruppi minori all'interno del Salterio, come i salmi reali, cantati quando si rendevano particolari onori al re d'Israele e quelli processionali, legati ad usi festivi.

culto si identificò con il lutto per la caduta di Gerusalemme (icasticamente dipinta dal salmo 137 «...suspendimus organa nostra»).

Privi del Tempio e dei rituali sacrificali, gli Ebrei – che mantennero comunque un forte senso di appartenenza socio-religiosa e culturale in tutto il periodo che va dall’annessione all’impero di Alessandro Magno all’occupazione romana – si concentrarono su preghiera, lettura e studio della Bibbia, sebbene attorno al IV sec. a.C. il canto riprese vigore nell’uso e nello studio, tanto da partorire capolavori tardi come il Canto dei Cantici risalente al III secolo a.C. e la raccolta di salmi nota come «i Salmi di Salomone» del I sec. a.C.

Le sinagoghe – e lo studio presso di loro – progredirono ancora durante l’epoca del Secondo Tempio, sicché al momento della sua distruzione ad opera di Tito (70 d.C.), nella sola Gerusalemme si contavano circa 400 sinagoghe e l’ordinamento liturgico, ormai consolidato, prevedeva come inscindibile l’elemento musicale dalla preghiera, ma anche dalla lettura e dallo studio dei testi sacri, sviluppandosi in due forme primarie, salmodia e cantillazione, sempre a cura dei Leviti; questi ultimi per le ufficiature servivano nel Tempio e nelle Sinagoghe creando un *corpus* certamente omogeneo che, probabilmente, si diffuse in tutto il Paese, vista l’abitudine di raccogliersi nei vari luoghi della Palestina per celebrare il culto locale in sincronia con il sacrificio presso il Tempio.

La salmodia era strettamente legata alla struttura poetica dei salmi, caratterizzata da due parti (emistichi) parallele per ogni versetto: l’intonazione melodica appariva organizzata attorno a una nota centrale ripetuta, con fioriture all’inizio, al centro e alla fine del versetto, risultando così facilmente adattabile alla lunghezza variabile dei versetti stessi. L’esecuzione poteva essere antifonale (canto eseguito all’inizio o alla fine di ciascun salmo) o sponsoriale (ritornello corale in risposta al versetto intonato dal celebrante).

La salmodia dunque – adottata, oltre che per i Salmi, per altre parti liriche della Bibbia (come i Proverbi) – passò con i Salmi stessi nella liturgia dei primi cristiani², costituendo così uno dei principa-

² Per un certo periodo il cristianesimo non apparve che come una setta del giudaismo, e furono proprio le sinagoghe a fornire il primo reticolo di evangelizzazione nell’intero bacino mediterraneo, tanto che il termine ‘cristiani’ fu attribuito ai seguaci di Gesù solo abbastanza tardivamente in Antiochia.

li anelli di congiunzione con il canto liturgico cristiano, per quanto nella nuova esecuzione essa cominciò a differenziarsi già dalla fine del II secolo³.

Altra parte dell'ufficiatura ebraica cantata destinata a influenzare i primigeni riti cristiani è rappresentata dalle benedizioni e dalle dossologie, che si prestavano facilmente a realizzazioni musicali con abbellimenti melismatici. Le antiche melodie salmodiche e le dossologie furono probabilmente utilizzate anche dagli ebrei della Diaspora, sebbene sia indubbio che essi adottarono perlopiù la versione greca delle Scritture, e pertanto si deve supporre che i moduli salmodici siano stati opportunamente modificati per adattarli al *cursus* della nuova lingua (da un passo di Clemente Alessandrino, alcuni però hanno arguito che si siano potuti accomodare anche i corrispondenti modi greci).

La cantillazione (o *lectio biblica*), anche se ulteriormente più tarda, consisteva nella lettura intonata del Pentateuco e delle parti in prosa della Bibbia: guidata da appositi accenti (*teamim*) posti sopra o sotto il testo, indicati però solo in piena età cristiana (intorno al 500 d.C.), essa cooperò alla fissazione definitiva del testo, e insieme ai *teamim*, infatti, vennero anche aggiunti i segni delle vocali. I *teamim* indicavano sia la punteggiatura, sia le formule melodiche ed erano quindi legati a sintassi e significato del testo, mentre non indicavano l'altezza precisa, né la durata dei suoni; per tali ragioni alcuni li hanno considerati antesignani dei segni ecfonetici bizantini, forme lontanamente imparentate con il neuma in campo aperto, che sarà il fondamentale sistema di notazione del canto liturgico occidentale fin dopo il Mille.

Sino al IV secolo le fonti cristiane associano alla cantillazione lo stesso insegnamento e la lettura dei testi sacri (tono di lezione): è quel proclamare un testo «per cola et commata» che, pervenutoci pure tramite le Chiese orientali le quali lo trassero dalla tradizione ebraica, conosciamo ancora oggi nelle orazioni cantate e nel canto di Letture e Vangelo, durante la Messa o altre azioni liturgiche come le Lamentazioni, con la differenza che la prassi cristiana dei toni di lezione ben presto espunse i

³ I cristiani, pur astenendosi fin da subito da qualsiasi sacrificio rituale, continuarono a frequentare gli atti di culto al Tempio (Pietro e Giovanni vanno al Tempio per la preghiera dell'ora Nona, come si legge negli Atti degli Apostoli).

micro-intervalli sotto il mezzo tono che i *teamim* ebraici prevedevano, unitamente ad altre tradizioni medio-orientali.

L'opinione degli studiosi è dunque oggi pressoché unanime circa una certa continuità nel passaggio dalla tradizione ebraica a quella cristiana primitiva, non solo per le varie forme di esecuzione dei salmi e per la radice della proclamazione «per cola et commata», ma anche per il trasmettersi nell'uso cristiano dello *jubilus* – ovvero un melisma vocalico lunghissimo senza testo di cui parlerà ampiamente S. Agostino – che era presente nella cultura latina (le fonti dei primi due secoli⁴ forniscono testimonianza delle molte prassi cantuali nella liturgia cristiana primitiva sia a Roma, sia nelle periferie dell'impero dove, accanto agli usi giudaici, si registrò una certa dose di adattamento e improvvisazione di natura locale).

La entusiastica trattazione di S. Agostino e la presenza dello *jubilus* anche nell'opera di S. Ambrogio hanno permesso di connettere tali lunghi melismi non solo agli *alleluia*, ma anche a certe strutture salmodiche meno elaborate, come alcune forme più semplici e standardizzate non riservate al solista bensì affidate ai fedeli, a somiglianza di quegli «urli di guerra» che la cultura latina conosceva come tipici di raggruppamenti sociali e militari e che i cristiani, in ragione dei precedenti biblici, si sentirono autorizzati ad usare, ampliandoli.

A ben vedere, diventa già dirimente nella questione la stessa testimonianza dei Vangeli sinottici e di Giovanni, che presentano alcuni brani 'ritmici' (come i cantici divenuti famosi del *Magnificat*, *Benedictus* e *Nunc dimittis*, la cui forma era mutuata da precedenti esempi biblici, e forse tipica della liturgia di Gerusalemme) e la citazione nelle Lettere di Pietro e di Paolo, come nell'Apocalisse, di alcuni esempi di innodia (non in senso tecnico occidentale) e di dossologie di matrice giudaica.

Negli Atti degli Apostoli e nelle Lettere di Paolo si rinvengono diverse testimonianze indirette dell'uso di canti ebraici da parte delle comunità cristiane del I sec.: Tertulliano, ai primi del III sec. d.C. descrive la struttura della celebrazione festiva, parlando esplicitamente del canto

⁴ Come elenco solo esemplificativo ricordiamo la *Didaché*, la lettera di papa Clemente I ai Corinzi, Plinio il giovane, il filosofo Giustino, Ippolito romano e Clemente Alessandrino.

dei salmi fra la lettura delle Scritture e l'omelia, seguita da alcune orazioni, per cui lo schema fondamentale delle celebrazioni «lettura-canto-preghiere» risulta a quell'epoca stabilito con la definizione dei compiti affidati al lettore (poi diacono o suddiacono), al cantore (poi anche diacono) e al sacerdote.

Con l'editto di tolleranza promulgato a Milano nel 313 dall'imperatore Costantino, si iniziò però a modificare lentamente la stessa concezione della liturgia della Chiesa, che ormai poteva giovare di luoghi di culto pubblici e in diversi casi di vere importanti basiliche e chiese di grande splendore, tanto che cominciò ad elaborarsi un cerimoniale, soprattutto per le liturgie papali e per quelle celebrate presso la corte imperiale.

Dalla fine del IV sec. invalse la tendenza a fissare per iscritto formulari di preghiere, ordinamenti di letture e testi di canti, cominciando a superare decisamente la fase alquanto alluvionale del cristianesimo 'catacombale' in campo liturgico e facendo presto percepire quasi ovunque lo strettissimo legame fra unità di fede e unità di preghiera, da cui scaturirà una delle norme cardine in materia liturgica, con valore metatemporale, efficacemente sancita dal brocardo di Prospero d'Aquitania († post 455): «*legem credendi lex statuat supplicandi*» in quanto ormai l'ordinamento liturgico (la *lex supplicandi*) nella prima metà del V secolo era pienamente capace di esprimere le Verità della fede cattolica (la *legem credendi*). Tra il IV e il VI secolo si cominciano infatti a normizzare i libri di preghiera: a questo periodo si ascrivono, ad esempio, i primi grandi Sacramentari (libri di orazioni per il celebrante) come il Veronese o Leoniano (attribuito a papa Leone I, pontefice dal 440 al 461, ma leggermente più tardo), il Gelasiano che, pur attribuito a papa Gelasio I in cattedra dal 492 al 496, come stesura è da ascriversi al pieno VI secolo ma con elementi più antichi, e il Gregoriano, assegnato a Gregorio Magno. Iniziano pure in quest'epoca le stesure dei primi *Ordines romani*, raccolte cerimoniali e rubricali che testimoniano lo sviluppo delle liturgie papali dal VI al XV sec.

Si affermava frattanto il principio che le varie Chiese seguissero i rituali della propria metropoli, sicché si evitò un eccessivo frazionamento, ma parimenti si rispettarono diverse peculiarità locali che furono trasfuse nella liturgia e nel canto, di cui si dirà più avanti; soprattutto si

dovette tener conto dell'indole dei popoli barbarici che si erano ormai stabiliti all'interno dei confini dell'Impero, divenuto totalmente cristiano. È il periodo in cui si svilupperà gradualmente l'*Ordinarium Missæ*, soprattutto fra le età di papa Damaso e di Gregorio Magno, costituendosi ulteriormente la forma della Messa solenne con particolari aggiunte (soprattutto in canto) allo schema originario riferito da Tertulliano, che troverà definitiva sistemazione nell'VIII secolo.

Sommariamente, con riguardo dunque all'*Ordinarium*, che presenta brani più antichi del *Proprium* (eccettuato il *Credo*), possiamo dire che:

- nel V sec. si introdusse in Occidente il *Kyrie*, già presente in Oriente alla fine delle letture con funzione di congedo per i catecumeni che non potevano assistere alla liturgia eucaristica; in età gregoriana, privato delle intenzioni litaniche di cui era dotato per alcune circostanze, esso transiterà sostanzialmente nella posizione classica all'inizio della Messa, con funzione di triplice invocazione alle tre distinte Persone della Trinità (accanto alla simbologia trinitaria, la triplice invocazione sottintendeva impetrazione di assistenza dei nove cori angelici⁵ nel domandare misericordia a Dio);
- il *Gloria*, documento importantissimo dell'antica innodia libera (tolto l'*incipit* che troviamo nel Vangelo di Luca, il testo non è scritturistico e inoltre la forma stabilitasi in Occidente presenta alcune differenze rispetto al testo orientale), fu ammesso originariamente nella sola Messa della notte di Natale, trattandosi del c.d. *Inno angelico*, in seguito esteso gradualmente alle feste e poi alle domeniche: riservato fin verso il VII-VIII sec. al celebrante (con intonazioni vicine ai recitativi liturgici), divenne successivamente un brano cantato anche dai fedeli e dalla fine del X sec. in poi fu sempre più spesso appannaggio della *schola* con versioni grandemente più elaborate;
- il *Sanctus/Benedictus*, testo puramente scritturistico (la prima parte tratta da Isaia e la seconda dal Vangelo di Marco che riprende il salmo 117), venne inserito nella Messa fin dal III secolo, mentre già

⁵ Solo dopo il Concilio Vaticano II si è ridotta la ripetizione a sole due volte, consentendola funzionalmente solo ove le melodie gregoriane siano diverse, ma in definitiva dismettendo tutta la simbologia spirituale e liturgica che dai primi secoli era collegata al *Kyrie*.

verso il V sec. comparvero versioni maggiormente ornate, ma sempre organicamente collegate alla corda di recita del Prefazio che lo precede sempre *ab origine*;

- il canto litanico dell'*Agnus Dei* venne introdotto nel rito romano a fine del VII sec. da papa Sergio I, siriano di origine come pure orientale è la coincidenza di questo canto con la *fractio panis* (rito messo in relazione con le sofferenze di Cristo che diviene specie eucaristica sotto la denominazione di «agnello» sacrificale, tratta dal Vangelo di Giovanni): originariamente più prolungato in quanto le litanie dovevano coprire l'altrettanto lungo rito della *fractio panis*, verso la fine dell'VIII sec. le invocazioni diminuirono progressivamente fino al numero di tre, visto il ridimensionamento graduale della frazione; nell'XI sec. fu stabilizzata la sostituzione dell'ultima litania *dona nobis pacem* in luogo di *miserere nobis* in relazione allo scambio dell'*osculum pacis* previsto nella Messa solenne ormai assestata nelle sue forme definitive da tempo, con alcune versioni più ornate rispetto a quelle antiche ove era privilegiata una forma ripetuta e una declamazione quasi sillabica;
- il *Credo* è sempre stato considerato a parte rispetto all'*Ordinarium* propriamente detto per diversi motivi: anzitutto perché quasi sempre collocato fuori dell'uso aggregativo di due brani come *Kyrie / Gloria o Sanctus / Agnus Dei* che gradualmente invalse dal tardo Medioevo in poi, prassi ancor più tardi sostituita da formulari composti dai quattro brani uniti (consuetudine stabilmente diffusasi dalla fine del Duecento in avanti) e che furono recepiti dalla restaurazione solesmense e poi dall'Edizione vaticana (di cui si dirà), ma anche per motivi di tardività storica della sua adozione nel rito romano (e della concorrente assenza nei manoscritti antichi paleoromani e franco-romani). Esso, infatti, è stato recepito nella Messa soltanto dopo il 1014, dietro sollecitazione dell'imperatore Enrico II su papa Benedetto VIII, perché apparve strano che il Simbolo niceno-costantinopolitano, approvato fin dal IV secolo e introdotto gradualmente fra il V e il VII sec. in tutti i riti orientali e occidentali, restasse espunto proprio dal rito della Sede romana.

Nel periodo tra la redazione della Regola di S. Benedetto (attorno al

530) e i primi successori di S. Gregorio Magno, si struttura definitivamente pure l'Ufficio, ovvero i canti dell'ufficiatura ecclesiastica diversi dalla Messa: distaccandosi S. Benedetto dall'uso romano, pose le basi per la successiva *summa divisio* fra l'Ufficio monastico e l'Ufficio romano, che sarà appannaggio del clero secolare.

I canti dell'Ufficio verranno notati più tardivamente rispetto al repertorio liturgico devoluto alla Messa, per la persistenza secolare di forme arcaiche e molto semplici che non necessitavano di essere messe per iscritto, sicché troveremo le prime testimonianze scritte soltanto dopo il Mille, riferendo però usanze molto più antiche e con varianti regionali. Una delle peculiari differenze fra l'Ufficio di S. Benedetto e quello romano sarà la presenza abbondante di inni nel primo fin dall'inizio, e viceversa la tardiva recezione degli stessi nel secondo, non prima del XIII sec.

Nello stesso periodo in cui si assesta il repertorio dell'*Ordinarium* e prende forma l'Ufficio, infatti, perviene alla sua definizione classica la forma dell'inno, ovvero di quei 'canti di lode a Dio' che, provenendo dall'Oriente cristiano per le mani di grandi padri come S. Efrem il Siro (vi erano però esempi risalenti fino al II secolo, soprattutto in ambienti ereticali gnostici e marcioniti, tanto che al Concilio di Laodicea, contemporaneo di S. Efrem, fu proibita l'esecuzione in chiesa dei «salmi di composizione privata», i quali altro non erano che forme innodiche) erano giunti nell'Africa mediterranea tanto da suscitare il profondo interesse di S. Agostino (padre di una concezione del canto con funzione quasi escatologica e al tempo stesso etica, e forse autore del più famoso inno, il *Te Deum*); egli ci riferisce ampiamente, nei racconti della sua conversione per mano del vescovo di Milano Ambrogio, molti particolari sull'uso dell'innodia cristiana per fini apologetici da parte del santo vescovo milanese.

Sebbene in Occidente S. Ilario di Poitiers avesse già introdotto vari inni di sua mano nell'ambiente cristiano delle Gallie, le sue composizioni non ebbero la diffusione liturgica che, invece, le opere di Ambrogio colsero alla fine del IV secolo: autore tra gli altri dell'*Æterne rerum Conditor*, del *Veni Redemptor gentium*, dello *Iam surgit hora tertia* e del *Deus creator omnium*, con l'opera di Ambrogio possiamo dire che l'inno (sotto il nome di *inno ambrosiano*) è il primo caso nella storia del cristianesimo che segna la preponderanza della musica composta sul testo,

soprattutto perché – destinato a una esecuzione assembleare – era dotato di melodie semplici e di facile memorizzazione.

Ne nascerà un repertorio immenso, che si svilupperà per tutto l'alto Medioevo: Aurelio Prudenzio, Celio Sedulio (cui si deve il *Salve sancta Parens* e *A solis ortus cardine*), Venanzio Fortunato (autore del *Vexilla regis*, del *Crux fidelis* e del *Pange lingua gloriosi praelium certaminis*), Prospero d'Aquitania, Rabano Mauro (*Veni creator*), Paolino d'Aquileia (*Ubi charitas*), Sidonio Apollinare o Teodulfo d'Orléans (*Gloria laus*) restano alcuni dei pochi autori noti di questo *corpus* sterminato che, partendo da forme prosodiche derivate dalla antica poesia quantitativa latina, evolvette quasi inconsapevolmente verso forme di prosodia qualitativa, come nella poesia moderna, forse perché, con il passare del tempo, il popolo al cui uso era destinato avvertiva sempre meno la quantità classica delle sillabe.

Contrariamente al resto d'Europa, proprio a Roma le innovazioni ambrosiane sulle prime non trovarono calorosa accoglienza, sebbene siano attribuiti a papa Gelasio alcuni inni di ispirazione ambrosiana: all'inizio erano stati osteggiati dalla Chiesa, tanto che il Concilio di Braga del 563 aveva stabilito «nihil poetice compositum in ecclesia psallatur», probabilmente in ossequio a una risalente corrente del pensiero patristico (Eusebio di Cesarea, Efrem il Siro, Giovanni Crisostomo, Ambrogio e Agostino, tanto per citare i più illustri) che aveva guardato con sospetto al canto nel culto per il pericolo di una forza centrifuga dovuta al diletto sensoriale e a retaggi rivenienti dalla musica legata a culti idolatrici celtico-mediterranei che non solo aveva fatto condannare l'uso di particolari strumenti (come il flauto precipuamente legato a lamenti funebri pagani e culti bacchici di carattere orgiastico, ma anche trombe o cetre), ma aveva indotto pure numerosi Sinodi (Auxerre nel 573, Toledo nel 589) a vietare consuetudini di derivazione pagana che volevano il canto quasi sempre unito con la danza (veglie con canti e balli licenziosi, inni sboccati in occasioni di determinate feste e processioni) che tardarono molto ad essere estirpate dalle abitudini popolari⁶.

⁶ Si arriverà a prescrizioni in materia, fino ai Sinodi di Rouen nel 1235, di Cognac nel 1260, al Concilio di Basilea nel 1435 e al Sinodo di Narbona in piena età tridentina, nel 1551.

Non mancano pure testimonianze – sebbene rarissime – di integrazione disciplinata di elementi rituali antichi, quali la danza, nei riti cristiani, come ad Auxerre, dove fino al XVI sec. sarà in vigore un ‘passo triplo’ per la sequenza *Victimæ paschali*, o ad Aquileia dove, pare, si fossero importate abitudini rituali danzanti dell’oriente alessandrino. Vi sono anche le testimonianze di illustri liturgisti tardo-medievali, come Durando di Mende che, nel *Rationale divinatorum Officiorum*, parlerà di una danza nelle feste del Natale e di Pasqua con solenne intervento del clero (probabilmente in alcuni luoghi venivano sfruttati i labirinti pavimentali come a Reims, a Sens o Besançon dove la danza pasquale nel labirinto era allusione al Cristo che, al pari di Teseo, giunge nel luogo della morte per poi uscirne vincitore).

Un altro motivo di opposizione primigenia agli inni derivava soprattutto dalle antiche radici ereticali della prassi innodica, diffusasi largamente presso i Marcioniti, gli Gnostici e altre correnti eterodosse del pensiero cristiano; poi essi erano entrati nel tessuto connettivo della liturgia, tanto da diventarne un vero caposaldo (soprattutto dell’Ufficio monastico in quanto S. Benedetto nella sua Regola ne prescrisse l’uso e anche la Regola di S. Cesario di Arles fece altrettanto, indicandone quattordici per l’uso dei suoi monaci), difesi e diffusi da molte assisi ecclesiastiche (II Concilio di Tours del 567, IV Concilio di Toledo del 633 e altri), sebbene nei centri più ‘tradizionalisti’ come Roma essi vennero tenuti lontano dalle liturgie basilicali fino ad epoche in cui saranno ben diffusi nei contigui monasteri dell’Urbe.

Sembra che Gregorio Magno restasse sulla linea del Concilio di Braga, ancorché monaco pure lui, ma le sue riforme non toccarono le istituzioni monastiche dalle quali, per il corso dei secoli VII-IX si continuò a irradiare questa tradizione di cui parla compiutamente il primo storico della liturgia, Walafrido Strabone, e della cui diffusione abbiamo documento dalla presenza di inni, sebbene non in misura importante, in quasi tutti i libri liturgici anteriori al 1000: dall’XI sec. in poi anche nei libri romani, che fino ad allora non li avevano recepiti, essi figureranno a pieno titolo.

Nella Roma dei primi secoli cristiani infatti si creò un repertorio di canto liturgico locale, strettamente connesso con gli usi delle liturgie papali e delle basiliche romane, che gli studi hanno definito molto tar-

divamente *paleoromano* o *romano antico*, per distinguerlo dal gregoriano propriamente detto, visto che esso presentava peculiarità stilistiche e differenze evidenti anche dai coevi repertori regionali come l'ambrosiano, il visigotico, il beneventano, l'aquileiense, i vari repertori locali ed evidenti varianti anche rispetto a quello che sarebbe stato definito come gregoriano.

I riti orientali e quelli occidentali diversi da quello romano

Si deve a questo punto specificare che, durante i primi secoli del Cristianesimo, la Chiesa d'Occidente (come tuttora quella d'Oriente) non ebbe unità liturgica, poiché ogni macro-regione aveva la sua liturgia latina, e con essa il suo canto: solitamente si classificano circa dieci repertori liturgico-musicali pre-gregoriani e altrettante famiglie scritte neumatiche.

Per le Chiese orientali questo patrimonio ha come origine primaria una delle seguenti cinque tradizioni: alessandrina, antiochena, armena, caldea e costantinopolitana. Tre di queste tradizioni, capostipiti dei riti orientali, sono sorte nell'ambito dell'impero romano: l'antiochena a Gerusalemme, l'alessandrina e la costantinopolitana partendo dalla Capadocia; mentre due di esse sono sorte ai margini dell'Impero: la caldea in Mesopotamia e Persia, e l'armena nelle regioni delle popolazioni armena.

La tradizione rituale alessandrina ebbe uno sviluppo speciale in Etiopia, mentre quella costantinopolitana o bizantina si conservò nelle Chiese autocefale provenienti, nei secoli successivi, dal Patriarcato medesimo. Si deve inoltre rilevare che tanto la tradizione alessandrina come l'antiochena nelle comunità rimaste ortodosse (cioè fedeli ai Concili Efesino e Calcedonese) vennero a poco a poco sostituite dalla tradizione rituale costantinopolitana, che aveva il pregio di essere quella dell'imperatore e della corte, e perciò preferita dai funzionari imperiali, dimodoché, dal Medio Evo in poi, la liturgia di Alessandria non fu più praticata se non dai monofisiti d'Egitto e di Etiopia, e quella di Antiochia dai monofisiti di Siria, Palestina e Mesopotamia, nonché dai Maroniti, che vi apportarono poi alcune modifiche.

Il rito bizantino, per quanto nato tra Antiochia, prima sede di S. Pietro, e la Cappadocia, ebbe sviluppo particolare nella capitale d'Oriente, soprattutto dopo che nel Concilio di Calcedonia del 451, Costantinopoli fu riconosciuta sede di un patriarcato che presto elaborò un suo calendario, riti propri e peculiarità liturgiche particolari. Contrariamente all'unicità del latino in tutti i riti occidentali, di cui si dirà più avanti, in seno al rito bizantino allignò fin da subito una molteplicità di lingue: accanto al greco maggioritario, si conservò il siriano, il paleoslavo (per le popolazioni bulgare), l'armeno e il georgiano. La Messa fu sempre celebrata in base a due formulari attribuiti a S. Giovanni Crisostomo e a S. Basilio, mentre nell'Ufficio prevalsero fin dai primordi gli inni sacri la cui genesi fu giustificata da una singolare e affascinante teoria che risaliva a Dionigi l'Aeropagita il quale, nel *De coelesti hierarchia* (testo che influenzerà in Occidente S. Tommaso e la Scolastica), aveva sostenuto che l'armonia dei cieli, tramite le gerarchie angeliche e segnatamente i Serafini, veniva comunicata alla Chiesa terrena in persona dei santi e dei profeti che la trasmettevano ai melografi divinamente ispirati: questa radice portò a fissare degli inni che rimasero sostanzialmente immutati nei secoli, sebbene con varianti regionali (come in Italia meridionale o a Ravenna), al pari della pittura sacra bizantina, la quale restò fissata per secoli a canoni praticamente uguali che gli iconografi hanno perpetuato fino al sec. XVI e oltre.

La maggior presenza di inni nella liturgia bizantina aveva ridotto al minimo, fin dai primordi, l'uso dei salmi, anche perché le Chiese orientali – contrariamente all'Occidente – cercarono sempre una maggior differenziazione dalle comunità ebraiche diffuse in tutto il bacino mediterraneo orientale e conviventi a stretto giro soprattutto nelle grandi città dell'Impero, sebbene anche nelle liturgie orientali la radice giudaica delle varie eredità cantuali sia innegabile e le antiche speculazioni circa una derivazione di esse, segnatamente del canto bizantino, dalla greicità classica siano state, nel tempo, sostanzialmente smentite o accantonate.

Il canto in greco, che costituisce il fondo più nutrito della tradizione bizantina, si sviluppò fra il III e il IX secolo, accogliendo influssi antiocheni e gerosolimitani ed evolvendo da forme originariamente monastiche verso forme maggiormente solenni ed elaborate, connesse con il cerimoniale imperiale della corte e, soprattutto dopo il 1054, con i

particolari usi del patriarcato ormai scismatico. Dopo l'età giustiniana il repertorio prese infatti ad ampliarsi, sicché iniziarono a sperimentarsi le prime forme di scrittura che, probabilmente avviate durante la lotta iconoclastica che certamente disperse un grande patrimonio di manoscritti, troveremo assestata verso il IX sec. con i segni e fonetici bizantini, di cui si dirà più avanti, perfezionatisi gradualmente fino al XIII secolo.

La caduta di Costantinopoli in mano turca nel 1453 porterà a una brusca e grave frattura nella storia del rito e del canto bizantino⁷. A coloro che mano a mano ritornarono all'unità della Chiesa cattolica, la S. Sede di regola lasciò sempre il proprio patrimonio rituale, corretto soltanto nelle sue eventuali espressioni eterodosse. Questo principio, cui si deve la presente varietà di riti nella Chiesa cattolica, venne già affermato da papa San Leone IX allorché scriveva al patriarca di Costantinopoli Michele Cerulario: «Scit namque (Romana Ecclesia) quia nihil obsunt salutis credentium diversæ pro loco et tempore consuetudines, quando una fides per dilectionem operans bona quæ potest, uni Deo commendat omnes».

Questa concezione aveva avallato nei primi secoli, anche in Occidente, la creazione di riti propri per le macroregioni quali l'Iberia, le Gallie, l'Italia settentrionale e il Norico, l'Italia romano-bizantina e quella della c.d. *Langobardia minor*.

Meritano un breve cenno alcuni di essi.

Parlando degli inni abbiamo accennato al canto ambrosiano che si sviluppò a Milano e nei territori contigui in età tardo-imperiale ed ebbe la forza di mantenersi vivo e di giungere fino a noi grazie all'indubbio prestigio di cui godette per tutto il Medioevo la sede milanese, non solo per l'incontestabile peso politico e religioso rivestito dal capoluogo lombardo negli ultimi secoli dell'Impero d'Occidente, ma anche per l'autorevolezza di molti vescovi susseguitis sulla cattedra milanese⁸, a

⁷ L'editoria liturgica greco-bizantina si trasferirà a Venezia dove avrà grande sviluppo, mentre a Costantinopoli, oltre che per la situazione di soggezione in cui versò il Patriarcato e l'intera Chiesa ortodossa sotto gli Ottomani, non avrà molto esito, anche dopo l'introduzione della stampa, per una naturale diffidenza verso questo mezzo di scrittura da parte dei greci fanarioti, fra cui furono scelti molti Patriarchi fra il Seicento e il Settecento.

⁸ Non mancarono tentativi di soppressione eterodiretti, imperiali prima (Carlo Magno, cui strenuamente si oppose il vescovo Eugenio) e papali poi (Adriano I nell'VIII sec., Niccolò II e Gregorio VII nell'XI).

cominciare da S. Ambrogio (vescovo dal 374 al 397) che dette il nome al rito e al canto propri della Chiesa milanese, sebbene non si possano attribuire totalmente a lui creazione e ordinamento del complesso patrimonio liturgico-musicale della metropoli lombarda, per quanto gli si debbano ascrivere ampi interventi e vari spunti.

Oltre che degli inni cui abbiamo accennato, Ambrogio fu certamente prolifico autore di salmi cantati, sia nella forma semplice, sia nella forma antifonica, introducendo probabilmente egli stesso – vista la sua innata passione per il *melos* – la *variatio* rispetto al già conosciuto modello di Alessandria più asciutto (il lettore che cantillava in stile alessandrino era «pronuntianti vicinior quam canenti», mentre a Milano si impose una formula melodica più libera e variata, secondo le testimonianze di S. Agostino).

Nel periodo V-VII secolo il repertorio ambrosiano subirà influssi orientali in quanto, traslata la capitale d'Occidente a Ravenna, dopo il definitivo collasso dell'organismo imperiale e le conquiste longobarde, la liturgia bizantina avrà maggior peso in area nord-italiana e da essa il canto ambrosiano mutuerà alcune tipologie melodiche (*transitori*, antifone *ad Crucem*) come alcuni schemi modali, dissimili dai coevi impianti dei repertori occidentali.

Dall'VIII secolo in avanti, sembra invece che sul repertorio ambrosiano abbia avuto qualche ascendente prima il canto romano (antico), particolarmente nel campo del repertorio (i *confractoria* tratti dal repertorio romano dei *communio* e molti introiti, oltre a diversi responsori dell'Ufficio), e poi il gregoriano propriamente detto, ovvero con influenze franche.

Il canto ambrosiano introdusse tardi la notazione musicale, rispetto alle altre regioni europee, e la grafia adottata fu mutuata da S. Gallo visto che, oltre la zona di stretta pertinenza del rito ambrosiano (l'arcidiocesi di Milano fino al Canton Ticino), molte zone limitrofe subirono influssi liturgici milanesi nella pianura padana e anche nella zona transalpina.

Come carattere generale, il canto ambrosiano conserva un rigido sillabismo sul repertorio semplice e una effusiva proliferazione di note sul repertorio melismatico, tanto da farlo avvicinare più al canto ispanico che al gregoriano, oltre al procedimento della «melodia verbale»⁹ e al-

⁹ Tecnica per cui a una determinata parola si associa sempre un disegno melodico identico, in qualsiasi contesto modale si trovi.

cune libertà di formule cadenzali, nonché una certa indifferenza nella scelta della dominante: maggiore indipendenza di abitudini melodiche e modali dovuta al fatto che il «letto di Procuste» che dal IX secolo in avanti i teorici applicarono al gregoriano con la pratica dell'*octoechos*, fu sostanzialmente risparmiato al repertorio ambrosiano.

Il repertorio presenta molte particolarità nelle forme della Messa: assodato che per lungo tempo ebbe un'unica intonazione per tutto l'*Ordinarium* (poi sostituita comunque da un numero ridottissimo, rispetto alla moltitudine di intonazioni dell'equivalente gregoriano), i canti del *Proprium* sono assolutamente peculiari (*ingressa*, *post Evangelium*, *confractorium*, *transitorium*, *psalmellus*, *cantus* che rappresenta il tratto romano, sostituendo l'*alleluia* non solo in Quaresima ma anche nella settimana precedente il Natale) e gli *alleluia*, distinti alquanto nella struttura formale rispetto al rito romano.

Anche nell'Ufficio il repertorio ambrosiano presenta delle particolarità (ancorché a base dell'ordinamento ci siano sempre salmi – più semplici di quelli romani – e antifone che non sono rigidamente legate al salmo, quanto al raccordo tonale¹⁰) che sono sostanzialmente rappresentate dalle *psallendæ* (versetti salmodici con dossologia per le processioni), dalle *antiphonæ in choro* e dai vari responsori (eseguiti da diverse categorie di esecutori) presenti anche nei Vespri, ove ritroviamo altre forme assolutamente peculiari del canto ambrosiano quali il *lucernarium* e il *completorium* (da non confondersi con l'omonima ora canonica del rito romano).

Nel Basso Medioevo il canto ambrosiano visse – come tutte le tradizioni liturgiche d'Occidente – un periodo di crisi e di influssi eterogenei, ma perlopiù di adeguamento al gregoriano.

S. Carlo Borromeo a metà Cinquecento intervenne energicamente nella salvaguardia del rito e del canto ambrosiano, anche nelle numerose diocesi suffraganee, e curò che il suo clero studiasse debitamente il canto liturgico. L'opera di S. Carlo in favore del canto ambrosiano sarà continuata dal cugino card. Federico Borromeo, arcivescovo dal 1595 al

¹⁰ Secondo alcuni, la maggior flessibilità del sistema salmodico ambrosiano rispetto a quello gregoriano è pure un relitto dell'antica tradizione comune a tutto l'Occidente, antecedente alla introduzione degli otto toni.

1631, cui si deve la pubblicazione di un *Cæremoniale ambrosianum* nel 1619. I due cugini, assieme a mons. Gaspare Visconti (vescovo dal 1584 al 1595) mirarono a tutelare il Breviario ambrosiano (che venne edito nel 1582 sotto S. Carlo e nel 1588 sotto Visconti, cui si deve anche un Sacramentario del 1589) e altri libri (il Messale era stato pubblicato nel 1475), conformemente alla tradizione primitiva, ma in ciò non ottennero molto, poiché le incrostazioni romane e le corruzioni basso-medievali avevano immancabilmente intaccato anche il canto milanese. La loro riforma, liturgicamente importantissima, non approdò dunque a risultati musicali degni e bisognerà attendere il XIX sec. perché i conati di restaurazione omologhi al canto romano cominciassero a interessare il patrimonio ambrosiano.

Tra la fine dell'Ottocento e il Novecento, infatti, l'ambrosiano (canto ufficiale di una comunità di circa quattro milioni di fedeli a metà del XX sec.) visse una stagione di studi e rivalutazione: dopo le prime pubblicazioni di Guerrino Amelli (nel 1883 il *Directorium chori* ambrosiano e successivamente una raccolta di Messe), i benedettini di Solesmes avevano cominciato a occuparsi del caso in alcuni volumi della *Paléographie Musicale*, nel corso degli anni a cavallo tra il XIX e il XX sec., fornendo agli studiosi gli strumenti paleografici per una degna ricostruzione delle melodie. Era seguita la riedizione del *Missale ambrosianum* nel 1902, e dopo alcuni anni una nuova edizione critica dello stesso.

La restaurazione ambrosiana fu poi una delle cifre inconfondibili dell'episcopato (1929-1954) del card. Ildefonso Schuster, già abate benedettino di S. Paolo fuori le Mura, che nel 1930 incaricò i monaci di Maria-Laach di preparare un'edizione 'scientifica' del *Breviarium* e chiamò d. Gregorio Suñol all'Ist. Ambrosiano di Musica sacra¹¹ per

¹¹ L'abate Suñol pubblicò tra gli anni Trenta e Quaranta numerose edizioni critiche di manoscritti ambrosiani superstiti, avallando in un certo modo le teorie di Peter Wagner il quale, paragonando fra loro passi di gregoriano e ambrosiano fondati sulla stessa melodia, aveva ai primi del Novecento sostenuto che, visto il carattere apparentemente più arcaico dell'ambrosiano, questo dovesse essere più vicino al canto latino pregregoriano del periodo più antico. In verità tale teoria fu più volte messa in discussione da studiosi come p. Odilo Heiming e d. Michel Huglo che avevano sostenuto, invece, un influsso di matrice gregoriana ovvero franco-romana sul canto ambrosiano, indicando nell'età carolingia l'epoca d'importazione dei brani romani.

curare l'edizione dei due grandi libri pratici ambrosiani, l'*Antiphonale Missarum* (canti della messa, tanto propri, quanto ordinari) nel 1935 e il *Vesperale* (canti dei vespri) nel 1939. Sulla scorta di queste acquisizioni e a seguito delle indicazioni del Sinodo diocesano celebrato nel 1976 che aveva deciso di conservare la liturgia ambrosiana, adattandola alle riforme del Concilio Vaticano II, la S. Congregazione per il Culto Divino autorizzava negli anni Ottanta una nuova edizione dei libri liturgici ambrosiani, in cui figurasse solo canto ambrosiano autentico. Nel 2001 è stato pubblicato l'*Antiphonale Missarum Simplex iuxta ritum Ecclesiae mediolanensis*.

In area contigua alla metropoli milanese, l'antico porto romano di Aquileia sull'Adriatico, sede episcopale sin dall'alto medioevo, già prima della fine dell'Impero d'Occidente aveva presieduto una giurisdizione metropolitana comprendente una ventina di vescovadi in Italia e un'altra decina oltre le Alpi, fin quando nel 557, in occasione di un Concilio provinciale, opponendosi ai deliberati del II Concilio di Costantinopoli (553), insinuando l'origine apostolica della propria Chiesa, sostituì in pratica l'autorità di Roma assumendo il titolo patriarcale, che infatti i vescovi di Aquileia cominciarono a usare regolarmente fra il sesto e settimo secolo¹²; con l'arrivo dei Longobardi la metropoli si estese verso occidente e ai territori della costa veneta, dell'Istria e della Dalmazia.

Gli imperatori franchi prima e germanici dopo, si resero conto dell'importanza strategica del Friuli quale porta d'accesso orientale d'Italia e individuaronò nel Patriarcato l'unico soggetto politico-amministrativo capace, alla fine dell'alto Medioevo, di gestire la rappresentanza dell'impero in un'area così nevralgica poi divenuta la Mitteleuropa: per questo i patriarchi divennero potenti feudatari cui faceva capo un vero e

¹² Il termine *Patriarca* (dal greco "Primo Padre") aveva una grande valenza perché già in epoca giustiniana le sedi riconosciute non di un semplice "Vescovo", ma di un "Patriarca" si trovavano solo a Gerusalemme, Antiochia, Alessandria, Costantinopoli, Roma. Successivamente in Occidente alcune altre sedi (Ravenna, Cartagine, Milano, Lione, Toledo) avevano assunto tale titolo, ma Roma reagì, restringendo la concessione dell'utilizzo del titolo che ad Aquileia sopravvisse in funzione anti-romana, vista la lunga permanenza nello scisma dei Tre Capitoli della metropoli friulana (contrariamente a Milano che rientrò quasi subito nella comunione romana).

proprio stato nello stato, che però declinò man mano che Venezia crebbe in potenza economica e militare.

La tradizione liturgica fu fortemente influenzata, per tutto il Medioevo, dai grandi cenobi benedettini di area elvetico-tedesca (da cui provenivano la gran parte dei patriarchi) come S. Gallo donde furono letteralmente importati molti materiali musicali e a partire dal XV sec. le aree trentino-tirolesi del patriarcato subirono il crescente influsso della confinante metropoli salisburghese, più allineata con il rito romano.

La liturgia e il canto aquileiesi, pur ufficialmente sopravvissuti al Concilio di Trento, per una decadenza che serpeggiava da secoli con particolare riferimento al canto¹³ e nonostante ultimi barlumi di vivacità, vennero aboliti fra il 1594, quando il patriarca Francesco Barbaro impose la recita del Breviario romano, e il 1596 quando il primo Concilio provinciale aquileiese decretò l'adozione del Messale romano¹⁴.

Il canto liturgico di Aquileia si conservò, però, in molte aree marginali del patriarcato, dove sopravvisse con alterne vicende.

Nel 1751 il Patriarcato venne definitivamente soppresso con la Bolla *Iniuncta nobis* con cui Benedetto XIV, cedendo alle pressioni giurisdizionaliste della casa d'Asburgo, ne smembrava il residuo territorio nei due arcivescovadi di Gorizia, sotto l'Austria, e Udine (in territorio veneziano), con la dispersione ulteriore dell'eredità liturgico-musicale. Le nuove circoscrizioni, infatti, procedettero a una ulteriore uniformazione della liturgia, che assorbì altre sacche di resistenza dell'antico canto patriarchino, soprattutto in Veneto, dove la sede patriarcale di Venezia,

¹³ La decadenza del canto patriarchino, probabilmente iniziata già verso la fine dell'età carolingia con la diffusione nell'area veneta di quel repertorio romano così caro agli imperatori franchi, cominciò a dare segni evidenti verso la fine del XIII sec., in concomitanza con il declino del potere politico dei patriarchi e il progressivo avvicinamento alle tradizioni liturgiche venete. Le avvisaglie della fine si concretarono già sotto il patriarca Bertrando che nel 1346 ordinò di adottare a Udine i libri liturgici romani, dopo aver disposto la vendita dei rimanenti libri aquileiesi, quasi inutilizzabili.

¹⁴ È singolare notare come in quel Sinodo l'unico a votare contro tale deliberato fu il vescovo di Como, la più occidentale delle suffraganee aquileiesi e la più esposta alle ingerenze milanesi. Il rito patriarchino sopravvisse a Como fino al 1597 e in altre aree marginali del patriarcato anche oltre (a Gorizia, in Stiria, Carinzia e Carniola fino al 1608, nelle diocesi slave fino al 1648).

dopo la definitiva soppressione della concorrente vicina Aquileia, assurgeva al rango di unico patriarcato¹⁵, sebbene la potenza politica della Serenissima fosse ormai a un passo dalla fine. In molte zone marginali dell'antico patriarcato, nonostante tutte queste vicende, ancora negli anni Trenta del Novecento sopravvivevano (legate a una tenace, quanto incerta tradizione orale) molti canti liturgici: l'autorità ecclesiastica finì per contrastarli e si registrarono manomissioni d'imperio, come il caso della messa domenicale «alla patriarchina», sostituita dalla *Missa de Angelis*¹⁶.

Nel dopoguerra gli ormai sparsi residui di canto patriarchino-aquileiese vennero in gran parte perduti a causa dell'esodo che coinvolse le popolazioni dell'Istria e della Dalmazia italiana, zone dove si erano fortunatamente conservati affidati alla tradizione orale di quelle genti che abbandonavano le loro terre onde sfuggire alle persecuzioni, per finire pure contrastati dalle stesse riforme liturgiche di Pio XII¹⁷. Il pochissimo che ne sopravviveva sarà messo a dura prova dall'introduzione delle lingue nazionali dopo il Concilio Vaticano II, riducendosi perlopiù a

¹⁵ La sede patriarcale di Venezia era erede del patriarcato di Grado dalla cui giurisdizione dipendette, finché i prelati finirono per stabilirsi in laguna, maggiormente comoda e difesa, e trasferirono all'inizio del Quattrocento pure il titolo patriarcale a Venezia. Anche a Grado si sviluppò una certa liturgia propria, ma Callisto III con la Bolla *Ex ingenti* nel 1456 ordinò al patriarca Maffeo Contarini di sopprimere la liturgia gradese nel territorio della diocesi veneziana. Anche del patriarchino gradese sono giunti fino a noi diversi spezzoni di repertorio, sebbene la riforma liturgica del Vaticano II li abbia confinati in una sorta di limbo, vista l'adozione dell'italiano nella liturgia.

¹⁶ In questo senso la riforma cecilianica nutrì sempre una certa diffidenza nei confronti delle consuetudini musicali radicate nella religiosità popolare e nello specifico dell'area veneto-friulana contribuì a soppiantare il repertorio tradizionale patriarchino con composizioni figurate anche di autori di tutto rispetto come Jacopo Tomadini.

¹⁷ Alcuni interessanti relitti riguardavano i formulari della Settimana Santa, momento liturgico tradizionalmente molto sentito dalle popolazioni che accorrevano in massa ad assistere ai lunghi e complessi riti, difficili da comprendere per molti, ma forse proprio per questo contornati da un'antica aura di mistero che li rendeva particolarmente partecipati. Con la riforma della Settimana Santa disposta da Pio XII nel 1955, molti di quei canti, ancora negli anni '50 miracolosamente sopravvissuti alle secolari vicissitudini del patriarchino, vennero abbandonati.

oggetto di studio «archeologico», vista la sua pressoché totale esclusione dalla liturgia corrente.

Come non ci sono pervenuti manoscritti di canto aquileiese puro, così nemmeno abbiamo manoscritti originali del canto beneventano, sorto nel centro-sud dell'Italia occupato dai ducati longobardi di Spoleto e Benevento, la c.d. *Langobardia minor* separata dalla parte maggiore del regno nel nord, ma destinata a sopravvivere più a lungo come entità statutale, rispetto al regno settentrionale occupato dai Franchi nell'VIII secolo. Possediamo testimonianze di questo repertorio grazie a manoscritti romani: doppioni delle Messe gregoriane, melodie di derivazione bizantina per la Settimana Santa su testo latino e greco, canti per le feste di molti santi tipicamente meridionali, con introiti (chiamati *ingressa* come a Milano) e *communio* senza salmodia.

Il beneventano presentava ricorrenti centonizzazioni e ripetizioni musicali, mentre dal punto di vista stilistico, eccetto i recitativi liturgici del clero (fra cui il preconio pasquale, conservato in importantissimi esempi di rotoli pergamenacei miniati degli *Exultet*, soprattutto a Bari), presentava melodie moderatamente ornate, senza eccessi né verso il sillabismo stringato, né verso sovrabbondanza di melismi, neppure nei brani solistici. Esteticamente parlando, gli studiosi hanno attribuito al canto beneventano una tendenza al patetismo, alquanto dissimile dunque dalla *sobrietas* romana.

In Iberia si era diffuso il rito visigotico poi detto mozarabico che, unitamente al canto, aveva avuto il suo apogeo tra VI e VII sec., epoca del Concilio di Toledo celebrato sotto la presidenza di Isidoro di Siviglia (560-636), ed era scomparso nell'XI sec. (il termine stesso mozarabico deriva dall'arabo *musta'rib*, cioè cristiano sottoposto ai mori, visto che dal 711 la Spagna era stata invasa degli arabi). Subito dopo la ricostituzione definitiva del Regno di Spagna (avvenuta con la presa di Granada nel 1492) il Primate, card. Francisco Ximenes de Cisneros, arcivescovo di Toledo, aveva ottenuto da papa Giulio II il permesso di poter ripristinare il rito mozarabico, ma la ricostruzione del canto ormai perduto da secoli fu arbitraria e senza alcun valore (come nei voluminosissimi *Cantorales* della Cappella del *Corpus Christi* della cattedrale di Toledo, preceduti da un messale mozarabico del 1500). La difficoltà era derivata dal fatto che il canto mozarabico si era eclissato definitivamente prima

che in Spagna giungesse il sistema di notazione guidoniano ed erano sopravvissuti soltanto pochi manoscritti neumatici, per quei tempi ormai pressoché indecifrabili (i teorici tardo-medievali non a torto avevano sentenziato «neuma sine lineis, puteum sine fune»).

La Catalogna, rimasta sotto il dominio franco durante la dominazione araba, aveva assorbito fin dall'VIII sec. la tradizione liturgica gallicana e poi romana, mentre le altre province, a partire dalla metà dell'XI sec. erano state compulsate dai pontefici Alessandro II e Gregorio VII ad accettare la *Lex romana* che già all'inizio del XII sec. poteva dirsi recepita in tutto il territorio iberico, visto che al Concilio di Burgos del 1085 si era disposta l'abolizione del rito ispanico, senza particolari resistenze, in favore del rito romano. L'abolizione della liturgia mozarabica, dunque, procedette di pari passo con il rapido diffondersi della notazione diastematica in tutto l'Occidente, ma non si capisce perché i musicisti di quelle non poche chiese e abbazie cui la S. Sede aveva comunque concesso di conservare l'antico canto, non lo trascrissero nella nuova notazione e progressivamente lo abbandonarono, provocando la perdita dell'unica chiave certa di lettura per decifrare le cantilene.

L'operazione cinquecentesca di ripristino del mozarabico ebbe dunque un forte valore politico e culturale, più che liturgico e culturale, per cui si procedette comunque a una *redintegratio* pressoché arbitraria delle melodie, ad eccezione di alcuni recitativi che si erano miracolosamente tramandati oralmente.

Con l'Ottocento si inaugurò un movimento di restaurazione che ha portato a identificare – tramite i generosi sforzi che i monaci di S. Domingo de Silos (Burgos) portarono avanti fino agli anni Quaranta del Novecento – sebbene dell'antico *corpus* sia possibile leggere veramente poco più di qualche decina di brani, le principali scuole di notazione (Toledo e Silos, assieme a Leon) e un'indole alquanto popolare del canto ispanico tendente a far partecipare la comunità ai riti, con quel carattere drammatico e temperamentoso tipico delle popolazioni iberiche di tutti i tempi: prova di questa partecipazione popolare è l'indicazione storica di diverse centinaia di inni nell'Innario ispanico.

Anche nell'estremo lembo d'Europa, al confine fra le ex province romane dell'Hiberia Tarraconensis e della Lusitania poi divenuta il Portogallo, si sviluppò la liturgia di Braga (o rito bracarense, abbastanza

simile a quello romano), antica sede arcidiocesana portoghese che godeva di Messale e Breviario propri, essendo stata sede primaziale iberica ancor prima di Toledo (la diocesi risaliva al IV sec. e l'elevazione a metropoli era avvenuta già al principio dell'XI sec., subito dopo i primissimi movimenti di *reconquista*). Al Concilio di Trento il rito sarà espressamente autorizzato, ma verrà coinvolto in una *querelle* sorta tra lo Stato portoghese (di amministrazione liberal-massonica) e la Chiesa nel XIX sec., che lo farà sopprimere, nonostante l'appassionata difesa del vescovo di Braga, il quale però ebbe ragione postumamente da parte della S. Sede, sia con il Codice di Diritto Canonico del 1917 che permise una prima reintroduzione, sia con la promulgazione di due ulteriori distinti documenti: Benedetto XV nel 1919, con il Breve ap. *Sedis huius* autorizzerà a recitare l'Ufficio di Braga, e Pio XI (con la bolla *Inter multiplices* del 1924) concederà l'*imprimi potest* al nuovo Messale di Braga divenuto obbligatorio in quell'anno. Il rito bracarense è stato riveduto in base alle riforme del Concilio Vaticano II e continua ad essere osservato.

Le province romane della Gallia e della Germania, occupate progressivamente fin dal IV secolo dalle tribù dei Franchi, videro invece il fiorire della tradizione liturgica gallicana e del canto omonimo: invero dobbiamo più correttamente parlare di riti gallicani e di 'famiglia rituale gallicana' per la presenza di molti formulari liturgici, comunque facenti capo a una tradizione comune diffusa nel centro Europa, con propaggini in Italia settentrionale e Catalogna.

In origine si pensò che le radici di questa tradizione derivassero da influssi musicali orientali pervenuti nelle Gallie con la predicazione di S. Ireneo, originario di Smirne e per oltre 25 anni vescovo di Lione dal 177 al 202¹⁸, oppure con il trapianto di usi milanesi, ma più re-

¹⁸ A Lione, sede primaziale delle Gallie, il rito e il canto propri secondo alcuni risalgono ai tempi di S. Ireneo, il quale vi avrebbe trasmesso un patrimonio cantuale di matrice efesina. Esso si conservò integro per tutto il Medio Evo, ma, dopo aver metabolizzato le ingerenze caroline ed essersi salvato dall'uniformazione tridentina, cominciò ad essere alterato, prima dall'arcivescovo De Rochebonne, e poi principalmente da mons. de Montazet (1758-1788), ansioso di adeguare la liturgia locale agli usi parigini di cui si parlerà più avanti. Erano i prodromi per le ulteriori modifiche, volute da mons. Lamourette, vescovo costituzionale in sede dal 1791, e per le pro-

centemente si è optato per ammettere un substrato cantuale di origine romana che già dal sec. V-VI cominciò ad essere manipolato dalle genti franche, come si spiegherà più avanti. Nondimeno si registrano mutue influenze da e verso il rito mozarabico e l'ambrosiano, per evidente contiguità territoriale.

La tradizione gallicana allo stato puro non ci è giunta dalle fonti, perché la notazione musicale si diffuse nelle Gallie quando il processo di romanizzazione della liturgia disposto dai sovrani carolingi era già iniziato da tempo: le melodie gallicane pervenuteci sono sostanzialmente contenute in libri d'impianto romano, sebbene le pazienti ricerche intraprese dall'Ottocento abbiano ormai portato in luce un discreto patrimonio di brani e condotto a formulare criteri molto corretti per la loro ricostruzione. Lo schema cantuale della Messa gallicana la avvicina al rito mozarabico per alcuni versi (l'antifona *ad prelegendum* in luogo dell'introito romano o il *trisaghion*) e alla tradizione ambrosiana per altri (presenza di un cantico cantato dai fanciulli, simile al *responsorium cum infantibus* milanese, e di una particolare antifona intonata alla *fractio panis* che ricorda il *confractorium* di Milano), mentre le minori notizie pervenute sull'Ufficio ci permettono di individuare nel *lucernarium* una forma comune con il canto ambrosiano. Particolari e complesse liturgie nate in ambito gallicano (come la consacrazione della chiesa, l'amministrazione degli ordini o la benedizione degli olii) furono assorbite in blocco nella tradizione romana, ma di tale reciproco arricchimento si parlerà più innanzi.

Nella sua lunga storia il canto gallicano – forse in grazia della sua multiforme nativa fenomenologia territoriale – ebbe una certa camaleontica abilità di adattamento alle vicende storiche e religiose della Francia, tanto che – ad onta di ricreazioni e invenzioni fra il Seicento e il Settecento di cui si riferirà con maggior dovizia più innanzi – ancora nel XIX sec. vantava un seppur ridottissimo repertorio originario vivente. La sua particolare vicenda storico-estetica e paleografica divenne così oggetto di studi da parte dei benedettini di Solesmes, fin dalla fine dell'Ottocento, con il recupero di molti brani di grande bellezza, caduti

gressive 'romanizzazioni' dell'Ottocento a partire dal 1839 (mons. De Bonald) che porteranno alla fine del rito.

in desuetudine definitiva dopo il progressivo ritorno delle diocesi francesi al rito romano¹⁹ nel corso dell'Ottocento.

Dal canto romano antico al gregoriano

Roma, sede del Papato, era stata sempre considerata la culla del canto gregoriano fin quando sorsero alcuni dubbi inerenti un repertorio particolare che a fine Ottocento fu individuato per la prima volta e più tardi ancora riconosciuto quale sensibilmente diverso dal gregoriano 'classico' per evidenti discrasie delle melodie. La questione nacque nel 1891 in virtù della catalogazione da parte di d. André Mocquereau (monaco di Solesmes di cui si dirà più innanzi) di tre manoscritti nella Biblioteca vaticana dei secc. XI-XIII che, pur presentando feste uguali a quelle dei libri gregoriani, recavano melodie sensibilmente differenti: gli studi solesmensi, dopo una prima erronea qualificazione di fenomeno gregoriano pre-mediceo dei secc. XII-XIII, dal 1912 in poi li avrebbero classificati come repertorio propriamente ante-gregoriano, fin quando nel 1950 Bruno Stäblein definirà il canto romano antico una variante locale legata all'Urbe, fra i repertori antichi, aprendo peraltro grosse problematiche di natura ideale, in quanto si metteva in discussione la funzione di Roma come culla suprema del canto liturgico cristiano.

Sostanzialmente identificato come una versione precedente del gregoriano propriamente detto, il quale si sarebbe avvalso di contributi allogeni di provenienza franco-gallicana che conferirono alla monodia

¹⁹ La sede episcopale di Aosta, ad esempio, conservò una sua liturgia propria che era vicina ai riti gallicani anche in materia di arredo e sistemazione delle chiese (in base a moduli architettonici di ascendenza nordica), oltre che di libri e repertori di canto. Il rito augustano sopravvisse per tutta l'età moderna, per poi soffrire un definitivo tramonto durante la prima metà del XIX sec., essendo abolito in tutte le chiese della Valle (l'antico ducato di Aosta) a seguito delle tempeste politiche napoleoniche e del rinnovato giurisdizionalismo del Piemonte della Restaurazione. L'assemblea del Clero aostano il 2 ottobre 1828 deliberò di accettare definitivamente il rito romano: questo caso di romanizzazione (come altri) avvenne, più che per sollecitazione della S. Sede, per una serie di concause politico-amministrative che fino alla fine dell'Ottocento portarono alla soppressione di alcune liturgie particolari (o a pesanti tentativi in tal senso).

gregoriana un valore aggiunto di indubbia maggiore perfezione, tanto da segnarne il successo universale a scapito della vecchia «lezione», esso si mantenne in Roma dopo il ritorno nell'Urbe del nuovo repertorio poi definito *gregoriano*: il canto paleoromano si conservò per altri tre secoli al di fuori delle liturgie papali del palazzo lateranense e della basilica vaticana, e particolarmente negli ambienti monastici del Laterano.

Nel 1954 Michel Huglo, pubblicando un esauriente inventario delle fonti del romano antico, dimostrò che a Roma e nel centro Italia esso resistette come ufficiale in diversi ambiti fino ai primi del XIII sec., essendo stato applicato – ancorché saltuariamente – in altre zone dell'impero carolingio come a S. Gallo, prima che il gregoriano avesse il definitivo sopravvento. Di carattere eminentemente provinciale, come gli altri repertori locali, il canto romano antico (o paleoromano) presentava melodie preferibilmente per gradi congiunti, larga dipendenza da formule stereotipate, ridotto numero di *jubili* alleluiatici, ambito melodico solitamente non esteso e proliferazione di note su ogni sillaba, mostrando così ben diversi caratteri sostanziali rispetto al gregoriano classico, oltre a prevedere alcune celebrazioni strettamente legate agli usi romani (i Vespri dell'ottava di Pasqua e alcuni santi tipicamente venerati nell'Urbe).

Anche le differenze di ordine modale nell'impianto dei brani fin da subito portarono a pensare che il romano antico non poteva essere *tout court* l'antesignano del gregoriano, nonostante indubbe vicinanze: pertanto cominciò a farsi strada l'idea che la radice del canto piano fosse da cercarsi altrove.

Si intersecava a tale ricerca la questione ormai assodata della paternità del *corpus* gregoriano, ascritta a papa Gregorio Magno dalla tradizione. Dopo i primi dubbi sull'autenticità di tale tradizione, sorti nel XVII sec. ad opera di Pierre Goussainville e le lunghe diatribe durate sino all'Ottocento inoltrato, alle soglie del Novecento era ormai accettato da tutti che l'attribuzione a S. Gregorio Magno (540-604) della generale raccolta e ordinamento del canto liturgico latino non rispondesse a totale verità, ma fosse piuttosto il frutto di una tipica idea medievale (comune ad altre branche del sapere) di sottoporre, nella fattispecie, al patrocinio ideale e spirituale del grande pontefice benedettino, cui tanta parte si deve delle sorti religiose e culturali dell'Italia e dell'Europa, essendo egli stato effettivamente il fondatore del Papato medievale, l'enorme ope-

ra di collazione e riordino dell'immenso patrimonio liturgico-musicale rappresentato dal canto romano (o romano-antico) e franco-romano.

D'altra parte il pontificato di Gregorio (590-604), cui fu eletto in tarda età dopo una vita di funzionario statale e monaco, poi inviato come apocrisario presso la corte di Bisanzio, fu connotato da una attività febbrile in molti campi (pastorale, economico, politico, disciplinare, missionario, liturgico, giuridico e amministrativo), di cui esistono ampi e circostanziati resoconti coevi; ma i primi riferimenti a una precipua opera di raccolta e riordino musicale risalgono solo alla fine dell'VIII sec. durante il pontificato di Adriano I in cui cominciano ad apparire degli antifonari preceduti da un proemio in versi che celebra Gregorio quale compositore del repertorio liturgico (*Gregorius præsul*), cioè ben più di centocinquanta anni dopo la morte di S. Gregorio: con grande probabilità egli intraprese l'opera che sarebbe durata molto a lungo e portata a compimento da altri, ma il mito di Gregorio supremo legislatore musicale e prolifico creatore di melodie sarà suggellato definitivamente dalla *Vita di Gregorio Magno* scritta da Giovanni Diacono per ordine di papa Giovanni VIII, in pieno IX sec. (873).

Sul punto, una disamina attenta delle varie fonti aveva progressivamente ridimensionato la pia tradizione: una prima notizia del *Liber Pontificalis* ascrivibile al 625 (ovvero venti anni dopo la morte del pontefice), il *Liber de illustribus Ecclesie scriptoribus* di Ildefonso di Toledo scritto alla fine del VII sec. ma che riporta dati precedenti (tratti da S. Leandro e da S. Isidoro di Siviglia), la *Vita Gregorii apud Saxones* del monaco Withby e alcune testimonianze coeve di S. Beda il Venerabile (attorno al 730), ma soprattutto la Vita di Gregorio scritta da Paolo Diacono verso il 780 che contraddice alquanto l'opera più tarda di Giovanni Diacono: questi finisce per accreditare alcune versioni asseritamente tratte da fonti consultate certamente da Paolo Diacono circa cent'anni prima, senza che quest'ultimo fosse pervenuto alle stesse conclusioni di Giovanni.

Paolo Diacono infatti, pur ricordando alcune tradizioni su Gregorio giunte sino a lui, non aveva menzionato né canto, né *schola*, sebbene il Sinodo romano del 595 presieduto da Gregorio avesse dato alcune disposizioni sulla istruzione dei chierici presso il palazzo papale: secondo alcuni (Gerbert) infatti, la fondazione della *schola* romana rimontava a

Silvestro I (314-336) addirittura in epoca immediatamente successiva la pace costantiniana, e cioè nel 314/315 in base a una testimonianza del *Liber Pontificalis*, che riferiva in quegli anni la formazione di una scuola per i lettori. Secondo altri (Righetti) l'evento era collocabile, invece, durante il pontificato di Damaso (366-384), ma la teoria più accreditata tralascia pure una eventuale origine per mano di Celestino I (422-432) per collocarla verso la fine del papato di Ilario (461-468); probabilmente questa è l'epoca maggiormente credibile, cioè il periodo compreso tra il 461 e il 590, anno di elezione di Gregorio I che a Bisanzio aveva forse praticato quelle comunità monastiche orientali dove si coltivava ampiamente il canto comunitario, che forse funsero da modello per la *schola* romana – cui Gregorio, pur senza esserne il fondatore, dette sicuramente direttive e fornì sostanze – da cui prenderanno le mosse tutte le *scholae* del continente.

Giovanni Diacono nella *Vita Sancti Gregorii* attribuiva a Gregorio la fondazione dell'istituzione, ma egli, monaco cassinese, visse in un'epoca in cui il canto romano-franco aveva soppiantato gli altri repertori locali (tra cui il beneventano-cassinese) e perciò è ben presumibile che difendesse anche in questi termini le nuove acquisizioni nei confronti dell'antico. Per il buon funzionamento della *schola*, ad ogni modo, sembra che lo stesso Gregorio Magno dotasse l'istituzione di alcuni beni adeguati oltre che di due sedi, una a S. Pietro (destinata all'educazione musicale degli orfani e, quindi, archetipo del conservatorio italiano barocco) e una al Laterano²⁰.

²⁰ L'istituzione garantiva la formazione di diverse decine di fanciulli che vi studiavano per nove anni dizione, lettura, canto, teoria musicale. Funzioni, pianta organica, gerarchie e prassi liturgiche della *schola* erano testimoniate sin dall'*Ordo romanus I*, risalente all'VIII sec., epoca in cui la circolarità di rapporti tra *clerus*, *chorus* e *schola* comincerà a sancire l'identità tra *cantores* e dignitari ecclesiastici. L'eclissi della *schola* iniziata verso il XII sec. sarà totale già verso la fine del Papato avignonese, tanto che una Bolla di Urbano V del 3 giugno 1370 ci informa della soppressione, vista la sopravvenuta inutilità. Tornato Gregorio XI a Roma, entrarono nell'ambiente pontificio molti cantori professionisti (soprattutto franco-fiamminghi e tedeschi) che provenivano dall'esperienza della cappella privata di Avignone, presso la quale avevano cominciato ad affluire soprattutto a partire dal regno di Clemente VI (1342-1352), fino ad arrivare al culmine con l'arrivo di Du Fay nel 1428, mentre le celebrazioni papali avvenivano

Dopo Gregorio, la situazione a Roma si era evoluta: una certa storiografia annette all'opera di Catoleno, Mariano e Omobono, abati del monastero romano di S. Pietro, l'iniziale adozione nell'Urbe del repertorio franco-romano verso la fine del VII sec.

Inoltre, assieme ai missionari destinati ad evangelizzare il nord Europa, si cominciava a inviare i cantori per precipi scopi liturgici: nel 678 fu mandato in Britannia l'arcicantore Giovanni e poi nel 760 venne inviato il secundicerio della *schola cantorum* romana, Simeone, presso Remigio, vescovo di Rouen e fratello del re Pipino (la direzione di questi scambi era duplice; papa Paolo I, richiamando Simeone a Roma qualche anno dopo, gli ordinava di portare con sé quei monaci franchi di cui non si era completata la formazione, garantendo l'istruzione a Roma per questi ultimi, e ciò implicitamente testimoniava l'esistenza ormai consolidata di una *schola* e di istituzioni ad essa collegate).

Nell'VIII secolo però le influenze delle abitudini rituali gallicane sul repertorio romano-antico sono ormai un fatto assodato, tanto che possiamo ormai parlare fungibilmente di un canto gregoriano o franco-romano, il cui periodo d'oro idealmente può già chiudersi con il IX sec., epoca in cui con la legislazione carolingia in materia liturgica che aveva abolito l'antico rito gallicano a favore di quello romano e con la diffusione continentale del cristianesimo e dei suoi usi liturgici, si può dire esteso a tutta Europa l'impiego della *cantilena romana*, termine che si incontra per la prima volta nel *Liber de Episcopis Mettensibus* in cui Paolo Diacono († 799), nell'elencare le opere dei vescovi di Metz, relativamente a Crodegango, parente dei Pipinidi e grande fautore della riforma romano-carolingia, scrive «Ipsium clerum abundanter lege divina Romanaque imbutum cantilena, morem ac ordinem Romanæ Ecclesiæ servare precepit», testimoniando così autorevolmente la duplice fonte del canto liturgico occidentale.

in S. Giovanni in Laterano, prima del definitivo trasferimento della curia in Vaticano. Eugenio IV con alcune bolle degli anni 1435-46 cercava di ripristinare le antiche *scholæ*, ma i tempi erano ormai maturi perché le antiche istituzioni cedessero definitivamente il passo alle Cappelle, costituite più che per fini didattici, per l'esecuzione di un determinato repertorio (è di quell'epoca la definitiva sostituzione per il direttore del titolo di *maestro di cappella* a quella antichissima di *primicerius*).

Già in occasione del viaggio di Stefano II in Francia nel 754 per l'incoronazione di Pipino, la corte franca aveva ascoltato i cantori romani giunti al seguito del pontefice, ma probabilmente maggiore impressione destarono nel tutto sommato rozzo Carlo Magno le celebrazioni pasquali papali, cui assistette in Roma nel 774, in occasione delle quali Adriano I fece intonare le *Laudes Regiae* in onore del sovrano franco, avallando così una concezione teocratica del papato, quanto ugualmente gettando il seme dell'ingerenza statale in materie strettamente ecclesiastiche come la liturgia, che ritornerà spesso nella storia europea. L'impressione in Carlo per il rituale della sede petrina fu, forse, accresciuta in occasione della sua incoronazione a imperatore, avvenuta a Roma per mano di Leone III la notte di Natale dell'anno 800: nasceva l'Europa romano-cristiana come nuova entità statale, ma sorgeva anche ufficialmente la unità rituale dell'Occidente latino.

Carlo Magno fu coadiuvato da personaggi come Alcuino († 804), Maestro del Sacro Palazzo e consigliere del re, storico, animatore della c.d. rinascenza carolingia e liturgista, autore di un *De musica* andato perduto e probabile redattore della *Admonitio generalis* diretta al clero del regno nel 789, in cui il sovrano appare come il riformatore della Chiesa. Sotto il regno dei Pipinidi l'autorità dello Stato venne impegnata in numerosi Concili provinciali (Francoforte nel 794, Salisburgo nell'800, Magonza nell'813) perché i vescovi accettassero la celebrazione secondo il costume romano, che trovò certo immediata recezione in ambienti maggiormente preparati e centri organizzati, come testimonia Walafrido Strabone.

Secondo alcuni furono proprio la superiorità tecnica e la maggiore maturità artistica del canto romano a spingere Pipino e Carlo Magno a optare per la liturgia romana, ma ben presto il genio cerimoniale dei Franchi iniziò a manipolare il sobrio rituale romano tanto da elaborare moltissime ufficiature – in parte già presenti negli usi gallicani – di cui si arricchì il repertorio gregoriano: in proposito sarebbe verisimile la teoria che vuole proprio nell'azione uniformatrice dei Carolingi la causa della definitiva sacramentazione dell'*auctoritas* di papa Gregorio, quale supremo legislatore musicale.

Già prima dell'avvento dei Carolingi alcuni forti suggerimenti di imitazione romana erano giunti in epoca merovingia (Concilio di Vai-

son del 529) nella Gallia, dove più forte era l'influsso della linea pontificia di romanizzazione ecclesiastica, inaugurata durante la lenta agonia dell'organismo amministrativo-politico imperiale romano d'Occidente, sin dai tempi di papa Damaso (366-384), passando attraverso Siricio (384-399), Innocenzo I (401-417), Bonifacio I (418-422) e Vigilio (537- 555).

Nelle Gallie, la grande fioritura liturgico-musicale sorta sin dall'epoca di S. Cesario di Arles (470-542) aveva creato un *corpus* di canti che, in minima parte, resistette anche alla romanizzazione voluta dai Carolingi, e tenne testa alle ingiurie del tempo e ai tentativi di soppressione, anche perché l'intera area franco-carolingia (con a capo i centri di Metz e Soissons), memore di tanta propria dignità, rielaborò gli insegnamenti romani irradiando verso l'Europa centrale e l'Italia un canto nuovo: romano nelle linee fondamentali, ma con importanti apporti gallicani. Questo canto (con la nuova liturgia ad esso connessa) tornerà a Roma a seguito delle discese degli imperatori germanici nel X sec., e vi troverà ulteriore adattamento prima di essere classificato *secundum consuetudinem Romanæ Curie* ai tempi di Gregorio VII (1073-1085).

Alla fine dell'VIII secolo possiamo dire dunque che la maggior parte dei libri liturgici usati in area franco-italica sono gregoriani e con il secolo successivo la maggior parte di essi conterrà il poema introduttivo *Gregorius præsul* diffondendosi rapidamente oltre il Reno, sicché il Pontificale romano-germanico redatto a Magonza attorno al 950, sulle cui pagine tornerà a Roma il canto franco-romano al seguito degli Ottoni, può idealmente definirsi come lo spartiacque di questo processo che imboccherà presto, sebbene con ritmi lentissimi, vie di decadenza.

Accanto alle forme classiche del gregoriano, mutate dalla tradizione orientale ormai largamente sedimentata e dall'incontro della cultura liturgica italiana legata alla sobria parola biblica, con le tendenze transalpine protese a coinvolgere la comunità di fede in un'azione liturgica che rischiava di atrofizzarsi in riti anonimi e astratti, nacquero nuove forme di canto come i tropi, sorti tra VIII e IX sec., per cui si cominciò a manipolare i testi, per i quali si conservò all'inizio una decisa riverenza, pervenendo a rivestimenti poetici e drammatico-didascalici dei riti

tradizionali²¹. In effetti, nella pratica dei tropi confluì la vitalità di un popolo in preghiera che, tramite essi, plasmò in gran parte la liturgia e la vita cristiana del medioevo latino (si veda il cap. 6 del presente volume), ma da un punto di vista stilistico non si può non convenire che i tropi distruggevano la genuina ritmica gregoriana, con la parafrasi dei vocalizzi. Ebbero un successo indescrivibile (la leggenda vuole che già Adriano II [867-872] pur non praticandosi a Roma, li avrebbe approvati), tanto che con il basso medioevo non vi fu canto della Messa – sia del *proprium*, sia dell'*ordinarium* – o dell'Ufficio che non fosse tropato, con buona pace della intelligibilità e razionalità dei testi sacri: l'epoca d'oro dei tropi, iniziata nel IX sec. e protrattasi senza interruzione sino alla fine del XIII sec. in Europa occidentale, ebbe una importante appendice in Europa centrale e orientale, sino alla fine del XV sec.

Al contrario dei tropi, le sequenze erano vincolate originariamente (IX-X sec.) all'*Alleluia* della Messa: la sequenza ne prolungava lo *jubilus*, seguendo letteralmente il canto esistente. Nate in ambiente monastico come ci riferisce Notker *balbulus* abate di S. Gallo († 912) nel proemio del *Liber hymnorum* (raccolta di sequenze), le origini di questo canto vanno ricercate nella prassi di alcuni monasteri francesi (pare originariamente Jumièges, presso Rouen) in cui, per ricordare le *longissima melodia* che concludevano il versetto alleluiatico nelle feste importanti, i monaci sottoscrivevano a ogni nota una sillaba di un nuovo testo poetico: Notker, affascinato da questa pratica giunta a San Gallo verso l'860, grazie a un monaco esule che recava un Antifonario salvato dalla persecuzione normanna di Jumièges, la porterà a elevati vertici diffondendola anche verso l'Italia settentrionale. Della fama di Notker, uno

²¹ L'avvento di tropi e sequenze portò la liturgia cattolica, già connotata da stesure dialogiche e cerimonie simboliche, a presentare *in nuce* gli elementi fondamentali del teatro. Le nuove forme musicali, a partire dal tropo dialogico *Quem queritis*, avvicinarono la celebrazione al fenomeno drammatico: sulla liturgia si innesta una prassi che parte dalla *Visitatio sepulchri*, descritta già nel X sec., fino a vere sacre rappresentazioni in occasione delle feste più importanti. L'autorità ecclesiastica concesse gradualmente di rappresentare i momenti più significativi dell'anno liturgico (il presepio, l'arrivo dei magi, la Risurrezione, etc.), ma anche in questi casi si ebbero degli abusi, fino ad avere in chiesa dei *ludi theatrales* condannati in una decretale di Innocenzo III del 1207 e in altri provvedimenti canonici e civili.

dei pochi autori di musica gregoriana cui le splendide creazioni dettero il suggello dell'immortalità, tutta l'Europa fu imbevuta per secoli: la leggenda vuole addirittura che papa Innocenzo III, ascoltando nel 1215 la sequenza *Sancti Spiritus* di cui apprezzò la bellezza genuina e la profonda interiorità, si meravigliasse sapendone che l'autore non fosse stato ancora canonizzato²².

La stragrande maggioranza della produzione gregoriana è frutto, come quasi tutta l'arte sacra medievale, di una creatività anonima, cioè priva delle caratteristiche della personalità, ed espressione piuttosto di un universale «servizio divino» imputato alla collettività: a somiglianza del periodo aureo, gli artefici (ad esclusione di alcuni grandissimi, come nel caso già visto degli inni) sono perlopiù sconosciuti anche in epoca più tarda e non molti sono i nomi noti di autori dell'immenso *corpus* di canti liturgici e paraliturgici. Tra essi è bene ricordare, sebbene molto dopo il grande abate di S. Gallo, Pietro Abelardo († 1142) maestro di teologia alla Sorbona, filosofo e poeta, di cui è rimasto un ricco innario e una serie di *planctus*, i cui testi sono certamente suoi mentre le musiche potrebbero essere frutto dell'estro musicale delle monache del monastero del Paracletto di Troyes (l'Innario in questione non a caso prende il nome di *Hymnarius paraclitensis*). In ogni caso la ricchezza dei testi, che pur si allontanano dalle forme pure del gregoriano, ci permette di indicare in Abelardo uno dei più grandi poeti medievali, animato da una ricerca liturgico-poetica veramente singolare (è ancora in uso il suo *Adorna Sion* per la festa della Candelora).

Tra i gloriosi artefici, in pieno XIII sec., va ricordato S. Tommaso d'Aquino (1224-1274) cui la tradizione attribuisce il celebre *Lauda Sion* incorporato nell'Ufficio per la festa del *Corpus Domini* fissata da Urbano IV nel 1264 con la Bolla *Transiturus*²³, oltre che il celebre inno *Verbum supernum*.

Una parola merita la produzione di una donna straordinaria, S. Ildegarda di Bingen (1098-1179): monaca e badessa, medico, scrittrice,

²² Sarà beatificato nel 1512 da Giulio II.

²³ Probabilmente per l'Ufficio del *Corpus Domini* non venne creato alcun canto veramente nuovo, ma riutilizzato materiale preesistente come per lo stesso *Lauda Sion* che riprende la melodia di *Laudes Crucis attollamus*.

visionaria, teologa, mistica, poetessa, raffinata musicista che seppe dare alla sua musica una cifra inconfondibile. Accanto al complesso e famoso *Ordo virtutum*, sorta di sacra rappresentazione formata da 85 canti di varie dimensioni, Ildegarda compose numerose melodie (circa 70 canti di vario genere tra Kyrie, sequenze, inni) per uso liturgico e non, in cui è evidente uno stile capace di tradurre il patrimonio tradizionale in un linguaggio proprio e personalizzato.

La produzione di sequenze monodiche registrò il suo apogeo stilistico nelle smaglianti forme impresse dalla scuola parigina (XII sec.), rappresentata da Adamo di S. Vittore (1110-1192), religioso agostiniano che sfruttò le conquiste letterarie del cenobio di S. Marziale di Limoges del secolo precedente: la sequenza c.d. *adamiana* o *vittorina*, pur organizzata in geniali soluzioni formali letterarie e approvata ufficialmente dal IV Concilio Lateranense (1215), conservava con il gregoriano originale solamente alcuni legami di continuità (la modalità, l'ambito delle melodie), ma segnava inesorabilmente un allontanamento fortissimo dallo stile degli antifonari classici. Da allora si ebbe un crescente aumento di sequenze che invase la liturgia immancabilmente in ogni paese europeo: alcuni calcolano che il repertorio di sole sequenze, alla vigilia del Concilio di Trento, ammontasse a circa cinquemila brani, la cui qualità artistica era spessissimo molto relativa e l'aderenza liturgica rimaneva aleatoria, soprattutto nella tarda produzione dei secc. XIII-XIV ad opera degli Ordini mendicanti.

L'universale infatuazione per tropi e sequenze dimostra che in quel periodo (XI-XII sec.) cominciava a non essere più compreso il vero canto gregoriano, né le sue precipue caratteristiche, né il vero spirito liturgico del canto della Chiesa: l'allentamento progressivo ma vistoso dell'osmosi musica-testo diventerà, alla lunga, esiziale per il concetto stesso di liturgia in tutto l'Occidente latino.

I progressi del canto liturgico coinvolsero, lentamente ma inesorabilmente, anche il sistema di notazione che in origine era stato ignoto ovunque. Per secoli, infatti, il patrimonio cantuale che andava via via ingrandendosi era stato affidato allo sforzo mnemonico della *traditio* dal *magister* ai *cantores* e da una generazione all'altra (testimonianze contemporanee riferiscono che non erano sufficienti dieci anni di vita monastica per apprendere il repertorio), basandosi su un sistema legato

a tradizionali formule melodiche che venivano composte in base a leggi precise e solo apparentemente sembravano evocare una infinita varietà: le grandi scuole (come furono Roma, Metz, Soissons) sapevano sfruttare meglio delle altre le norme poste a presidio della ricostruzione dei brani nel rispetto dell'identità fondamentale, considerata come tradizione vivente. Ciò permise per secoli di riprodurre nei più disparati angoli di Europa migliaia di brani sostanzialmente uguali e al limite con piccole varianti locali o regionali.

Nondimeno verso la metà del IX sec., soprattutto per via dell'espansione del *corpus* gregoriano, si sentì la necessità di inventare qualcosa per favorire la migliore trasmissione del repertorio mediante una notazione che, in origine, non pretese di sostituire la memoria, ma solo di coadiuvarla, fissando in un certo senso il gesto chironomico sulla carta, mediante segni di ascesi e di caduta, che chiamiano *neumi*. I primi codici, infatti, contengono una notazione *in campo aperto* (detta anche *adiastematica*), cioè senza rigo, che presuppone pertanto la conoscenza della melodia da parte del cantore. Ma se nulla, o molto poco, quei segni ci dicono della melodia, essi sono insostituibili per la accuratezza con la quale riportano le caratteristiche ritmiche ed espressive della melodia stessa: se non è dato, allo stato attuale degli studi, di valutare con sicurezza la questione dell'evoluzione e della perfettibilità delle notazioni adiaستمatiche, si deve comunque riconoscere che i codici più antichi sono anche ritmicamente più precisi.

Partita da alcuni brani di rara esecuzione durante l'anno liturgico, la notazione cominciò ad estendersi a tutto il repertorio, non senza modifiche di secolari abitudini (come la consueta soppressione delle abbreviazioni testuali) e con diversi stratagemmi, a seconda che si volesse rammentare meglio la disposizione melodica dei suoni, oppure le peculiarità agogiche dei brani che caratterizzarono le diverse famiglie scrittorie che presto si identificarono in tutta Europa.

Si contano ormai oltre dieci famiglie scrittorie per le macro regioni dell'Europa centro-occidentale: a una notazione primitiva diffusa in Italia settentrionale (cui seguirono particolari notazioni irradiate da Nonantola e Milano), si affiancarono centri di diffusione scrittoria in area centro-italiana (Roma e Lucca) e beneventana (Montecassino e Benevento) e, più a nord, i centri monastici attorno al lago di Costanza

(Einsiedeln, Reichenau e soprattutto Laon e S. Gallo che tramandarono una notazione propria la quale influenzò le notazioni tedesche per lungo tempo), nonché le grandi aree francesi – succedute alla primigenia notazione paleofranca – principalmente attorno al grande cenobio di Metz, a Chartres e nel settentrione attorno a Rouen, mentre al sud si ebbe una grande tradizione in Aquitania (attorno ai centri di Cluny e Albi).

L'Inghilterra produsse una notazione sua peculiare, irradiata particolarmente da Canterbury, mentre in Spagna si distinguono le due grandi aree della notazione visigotica – destinata a spegnersi alle soglie dell'XI sec. – e catalana.

Tra le varie famiglie scritte vi furono influssi e interazioni come, in alcuni casi, un destino comune: al principio del XIII sec. le notazioni angliche e francesi del nord, assieme a quelle italiane e alla aquitana evolverono quasi unanimemente verso la notazione quadrata da cui nascerà gradatamente la notazione mensurale per la polifonia e poi la grafia moderna e contemporanea, mentre la notazione quadrata, con vari adattamenti e sistemazioni derivanti sia dai progressi della stampa, sia dagli studi paleografici e musicali, resterà in uso fino ad oggi per la liturgia e per gli studi scientifici. Di converso, la notazione metense e quella germanica – che in alcune sottofamiglie fu l'ultima ad adottare il rigo nel XIV sec. – si avviarono verso la goticizzazione della scrittura con alcune peculiarità particolari (la scrittura a losanga, a chiodo etc.).

La scrittura in campo aperto introdusse dunque dei segni nuovi che chiamiamo *neumi*, i quali dal IX al XIII secolo costituirono la scrittura musicale; ma già verso la fine del X secolo, dunque in un'epoca in cui le regioni sopra ricordate si differenziarono dal punto di vista della forma grafica, apparvero determinate denominazioni dei singoli segni che rappresentano sostanzialmente la stessa terminologia che usiamo oggi (con le denominazioni proprie della notazione sangallese, largamente diffusa nei paesi di lingua tedesca).

Bisogna anche considerare che i teorici medievali usarono raramente questi termini, il cui impiego è pertanto provato dalle tavole neumatiche stesse, più che dai testi scientifici medievali. La parola «neuma» deriva dal greco *νεύμα* (segno), ma prima di essere usata nel senso odierno fu messa in relazione con altri due termini ovvero *πνεύμα* (soffio) o *νόμος* (formula melodica) per ovvie ragioni.

Nel 1852 il musicografo de Coussemaker²⁴ concepì la teoria, poi accettata dai gregorianisti e dai paleografi, sulla derivazione dei neumi dagli accenti grammaticali (acuto, grave, circonflesso, anticirconflesso) basandosi sulla loro forma e sulla analogia delle loro funzioni (almeno per i neumi di base da cui si sono sviluppati tutti i neumi composti), limpidamente espressa in un caposaldo della storiografia gregoriana dell'Ottocento, la *Histoire de l'harmonie au Moyen-Age*, pubblicata a Parigi nel 1852. Invero furono dopo di lui congetturate altre ipotesi, come quella che fa derivare la notazione neumatica latina dai segni efonetici bizantini, consistenti in una serie di segni aggiuntivi al testo sacro sovrapposti per facilitarne la cantillazione (il termine *ekphonesis* per la verità sottintende una pronuncia distinta, una proclamazione o lettura ad alta voce, non più parola soltanto, ma ancora non canto). Questi segni, tuttavia, si differenziano dai neumi poiché non costituivano una vera e propria notazione musicale e riguardavano solo determinate parti del testo.

A questa teoria si opponeva, in maniera pesante, un argomento di ordine storico-cronologico: i segni efonetici si possono far risalire a un periodo anteriore (V sec.), ma la loro diffusione e il loro completo sviluppo si avrà solo a partire dal X sec., quando i segni neumatici avevano sostanzialmente già un secolo di vita.

Alcuni studiosi ipotizzarono anche una figliolanza dei neumi dal sistema ebraico di segni (i *teamim* cui si accennava all'inizio dell'introduzione), ovvero da certe grafie poste nei libri liturgici ebraici come punteggiatura letteraria e anticipazione delle vocali non scritte in antico, o piuttosto per cristallizzare una salmodia del testo (flexa, cadenza mediana, cadenza finale) che faceva riferimento a un procedimento mnemotecnico onde richiamare un'intera formula melodica. Benché la forma di alcuni di questi segni avesse forti somiglianze con quella dei neumi,

²⁴ Charles-Edmond-Henri de Coussemaker (1805-1876) avvocato e magistrato, si dedicò alla musicologia dopo gli studi musicali condotti perlopiù privatamente. Si distinse nelle ricerche di storiografia musicale, pubblicando numerose opere inerenti il medioevo tra cui bisogna rammentare *Les harmonistes du XIVe siècle* (1859), *Drames liturgiques du Moyen-Age* (1860), *Les harmonistes du XII et XIIIe siècle* (1864), *Œuvres complètes de Adam de la Halle* (1872), oltre a una ponderosa *Scriptorium de musica medii ævi nova series a Gebertina altera*, ideale continuazione della monumentale raccolta settecentesca dell'abate Gerbert.

anch'essi, come i segni ecfonetici bizantini, non costituiscono un vero sistema di notazione, quanto una specie di stenografia: il principio su cui sono sviluppati è diverso da quello che regge la scrittura neumatica, di natura viceversa analitica più che sintetica.

Una teoria minoritaria ha pure considerato i neumi generati dai segni grammaticali nel loro insieme, composto sia dagli accenti tonici, sia dai segni propri della prosodia, ipotizzando due forme originarie di notazione: l'una – fondata su neumi-accenti – legata al rito romano gregoriano e l'altra – basata esclusivamente su punti – propria del rito gallicano, rispettivamente diffuse, la prima in Italia, in Germania e nella Gallia settentrionale per mezzo dei viaggi missionari degli anni 594-604, la seconda in Aquitania prima del pontificato di Gregorio Magno. La difficoltà maggiore di questa teoria risiede nell'impossibilità di poter far risalire a un'epoca tanto antica delle forme di notazione musicale, ancorché numerosi frammenti di libri liturgici di epoca precedente il X secolo presentino alcuni grafemi assimilabili ai neumi, ma studi approfonditi hanno dimostrato che i casi isolati di neumi che raramente si incontrano in questi frammenti sono perlopiù il risultato di aggiunte posteriori.

La più antica teoria di de Coussemaker dunque è quella che ha avuto maggiori consensi e diffusione, soprattutto grazie alla scuola di Solesmes che la fece propria e la approfondì. Essa presenta alcune affinità con la teoria precedente, pur restringendo l'origine dei neumi fondamentali, *virga* e *punctum* (dalla combinazione dei quali derivano gli altri neumi composti) all'accento acuto e grave, e nei derivati da quelli circonflesso e anticirconflesso. L'origine dei neumi, in tal modo, si trova in segni essenzialmente musicali, quali si possono considerare in definitiva i segni degli accenti, espressione di quella sottile melodia (*cantus obscurior*) che la voce umana esprime sostanzialmente nella declamazione.

In epoca più recente si è allargato il campo di osservazione, all'interno di questa teoria, ad altri segni quali quelli di abbreviazione, quelli di contrazione e al punto interrogativo, dimostrando particolari analogie non solo grafiche, ma anche di significato con i neumi delle varie famiglie scrittorie. Inoltre l'ormai assodata ricostruzione circa l'origine franco-romana del repertorio gregoriano, avrebbe riscontro probatorio nel fatto che l'elaborazione delle notazioni neumatiche nel corso del IX

sec. avvenne in seno a una vera e propria nuova civiltà culturale, la quale creò un nuovo tipo di scrittura cancelleresca e letteraria, la *carolina*, che rappresenta uno dei punti di forza della c.d. rinascenza carolingia sortita sotto il regno di Carlo Magno e dei suoi successori, di cui abbiamo già accennato.

L'importanza del canto liturgico, in seno a un progetto culturale di tal fatta, doveva portare a ricercare, negli stessi ambienti posti a guida di tale opera di riforma della civiltà barbarica e costruzione di un impero cristiano, un sistema pratico di scrittura musicale, tanto più necessario se si voleva sostituire il nuovo repertorio gregoriano a quello antico gallicano. Dall'insieme dei segni grammaticali venne elaborato un primo sistema di notazione, la scrittura paleofranca, dalla quale derivano tutte le altre, pur con le caratteristiche proprie di ciascuna. Un altro aspetto di questa teoria è la considerazione del ruolo che può essere stato svolto, nella scelta di determinati segni, dalla mimica di un direttore di coro nel tracciare la melodia attraverso il movimento delle mani (chironomia): alla base del sistema si trova evidentemente la volontà di tradurre una melodia mediante il gesto e di fissare il gesto per mezzo di un segno grafico, sicché il neuma finisce per essere in definitiva un gesto traslato sulla pergamena.

È plausibile allora immaginare che negli *scriptoria* franchi del IX secolo, grammatici, musici e amanuensi abbiano collaborato alla creazione della notazione musicale, come parimenti abbiano concorso a perfezionare il grande movimento culturale, ideale, artistico e religioso che prende il nome di rinascenza carolingia. La precisione nell'indicazione degli intervalli melodici (diastemazia) verrà solo più tardi, in momenti differenti a seconda delle varie regioni: in Aquitania la diastemazia verrà abbozzata nel X secolo e perfezionata nel secolo seguente attraverso il riferimento a una linea tracciata a secco, al di sopra e al di sotto della quale venivano poste le note.

I vari tentativi locali di diastemazia trovarono completamento nell'introduzione della notazione sul rigo propriamente detto, che si attribuisce al più grande teorico musicale del medioevo, il monaco pomposiano Guido d'Arezzo (992-1050) il quale, contrariamente a tutti gli altri teorici che lambirono il problema musicale, interessandosi perlopiù di altre discipline come la filosofia, la matematica o la teologia, si occupò

esclusivamente di musica e lo fece nel momento storico cruciale in cui era ormai inevitabile il passaggio dall'*ars immensurabilis* (la musica a ritmo libero, cioè il gregoriano puro) all'*ars mensurabilis* (la nuova musica mensurale).

Didatta di razza, Guido si pose il problema di sistematizzare i vari tentativi di notazione, soprattutto in funzione delle nuove scoperte musicali ed espose le sue teorie in alcune opere (*Aliae regulæ de ignoto cantu* del 1023, *Regulæ rhythmicae* attorno al 1027, *Micrologus* composta tra il 1030 e il 1032) e particolarmente nel *Prologus* al suo Antifonario con le melodie scritte sul rigo, presentato direttamente al papa Giovanni XIX (1024-1033). A Guido si dovette anche la teorizzazione del sistema esacordale – che sarà l'anello di congiunzione tra la teoria greca del tetracordo, perpetuata per tutto l'Alto Medioevo, e il moderno eptacordo (ovvero l'ottava) – e l'introduzione della c.d. mano guidoniana, con cui il monaco compositore cercò di rispondere alle istanze pedagogiche dei suoi tempi.

L'esatta denominazione delle note dell'esacordo Do-La, che Guido trasse dalle prime sillabe dei versi di un inno a S. Giovanni, patrono dei cantori (*Ut quæant laxis / Resonare fibris / Mira gestorum / Famuli tuorum / Solve polluti / Labii reatum / Sancte Ioannes*)²⁵, permise di fissare in modo preciso la posizione del semitono che sarà nominato sempre Mi-Fa e, tramite lo stratagemma della solmisazione, in ognuno dei tre esacordi che la teoria guidoniana contemplava (naturale, duro e molle), il semitono poteva essere facilmente individuato con la comune denominazione.

Il Basso Medioevo, età della decadenza gregoriana

Le intuizioni di Guido d'Arezzo furono per certi versi una vera e propria rivoluzione, ma per il canto liturgico il sistema guidoniano, precipuamente con l'introduzione del rigo musicale che facilitò enormemente la comprensione degli intervalli (anche se non cancellò del tutto

²⁵ Il Si (tratto dalle due iniziali di *Sancte Ioannes*) fu introdotto nel 1482 da Bartolomeo Ramis de Pareja, mentre l'adozione del Do in luogo dell'Ut si deve a Gianbattista Doni, in pieno Seicento.

il ruolo della trasmissione orale), paradossalmente rappresentò l'inizio della decadenza. Il tetragramma su cui ben rapidamente il gregoriano venne scritto con notazione quadrata e poi romboidale, eliminò presto il valore semantico-oratorio che il sistema neumatico imprimeva alla melodia, sclerotizzando il segno musicale in una notazione preconfezionata e via via sempre più anonima.

Alla scrittura quadrata vennero poi attribuiti differenti significati dalle nuove teorie polifoniche, ma mentre alla polifonia si assegnarono diverse accezioni di valori temporali, alla quadrata del gregoriano non si dette più il valore primitivo: identica scrittura ma significati differenti e alla fine, poiché i neumi gregoriani non ebbero più alcun valore oltre quello nominale, il canto gregoriano ancora detto *planus et immensurabilis* di fatto venne frazionato e ritmato come la polifonia, e nella prassi interpretato secondo i valori propri del canto misurato.

Derivarono così i vari nomi del gregoriano in età tardo-medievale e moderna, con cui lo troveremo indicato fino ai trattati del Novecento inoltrato:

- *cantus firmus* (canto fermo) o *tenor* (poiché originariamente il tema gregoriano delle composizioni polifoniche veniva 'tenuto', nelle sue lunghe note da una parte – colui che tiene = *tenor* – generalmente alla voce intermedia, poi nominata appunto tenore), in quanto contrapposto alle melodie del canto polifonico che seguivano ben altre linee vocali; tale denominazione apparve già con i primordi della polifonia ed è testimoniata fin dal X sec. (il canto polivoco prese il nome di canto figurato);
- *cantus planus*, a partire dal Duecento, per distinguere il gregoriano con ritmo libero e con note (ormai) di eguale durata, dal canto polifonico e profano, in ritmo misurato. Elia Salomone, teorico del XIII sec. detta la sua c.d. *regula infallibilis* per distinguere il gregoriano dalla *musica mensurata*: «Omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio, quam est de natura sui; ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari» (Ogni canto piano in nessuna parte ammette alcuna accelerazione in un punto, più che in un altro, cosa che è nella sua natura; per questo è denominato canto piano, perché necessita di essere cantato pianissimo [lentissimamente]);

- *cantus coralis* (canto corale) come è ancora chiamato in alcuni paesi, a indicare il canto non di uno solo, ma di tutti all'unisono.

Gerolamo di Moravia in maniera puntuale precisava: «cantus firmus, sive plane, precipue ecclesiasticus» e tanto basta a indicarci che i termini erano fungibili tra di loro.

Il termine *musica gregoriana* comincia ad apparire nel Quattrocento: probabilmente il primo a usarlo è John Hothby, a metà secolo, nel trattato *De cantu figurato*, ma verso fine secolo è un dato da più parti confermato, come in *Musica* del 1490 di Adamo da Fulda.

Il sistema di scrittura guidoniano influì in parte anche sulla crisi del sistema modale gregoriano, che in età tardo-medievale cominciò ad evolvere verso la modalità polifonica la quale porterà lentamente all'avvento della tonalità²⁶, ma prima ancora segnò l'inizio della lunga decadenza nella scrittura: con l'invenzione del tetragramma la questione teoretica della modalità tradizionale, prima affidata al solo orecchio, spinse musicisti e copisti a far terminare i pezzi – cosa non sempre possibile – secondo le famose quattro note finali modali, in contrasto con le equivalenze modali.

Se prima di Guido il Sib o bequadro non si scriveva, con il rigo ditonale abbisognò di segnalazione grafica: gli intervalli melodici acquistavano precisione a scapito della melodia stessa e del testo e, se la notazione post-guidoniana ci ha permesso di salvare il repertorio, la sua progressiva sistematizzazione riduttiva nell'universale notazione quadrata faceva gradualmente perdere le peculiarità musicali che prima una mnemotecnica prodigiosa e poi la notazione neumatica in campo aperto avevano per secoli tramandato.

Ma di vera decadenza, dunque, possiamo parlare soltanto dal XII sec. in poi, cioè in epoca post-guidoniana, sebbene già il teorico suo contemporaneo Aribone Scolastico († 1078) nel suo *De musica* cominciasse a considerare 'sepolte' alcune prassi importanti del canto

²⁶ Decisiva la introduzione dei modi ionio ed eolio (oltre i tradizionali dorico, frigio, lidio e missolidio con i loro plagali) aventi un *ambitus* e un *habitus* del tutto simile alle moderne tonalità di Do maggiore e La minore che, assieme ai plagali, vennero teorizzati per la prima volta (a seguito di una prassi ormai comune) nel *Dodekachordon* di Henricus Glareanus, trattato pubblicato a Basilea nel 1547.

gregoriano, come le *litteræ significativæ*²⁷. A congiurare contro il canto liturgico monodico si aggiunse la polifonia, che diventava rivoluzione solo se considerata come deformazione della primitiva melodia, a causa di quell'infiltrazione e compenetrazione con la monodia che portò quest'ultima a decadere.

Proprio a tale proposito il primo a testimoniare una simultaneità di voci nel canto fu il filosofo Giovanni Scoto Eriugena (833-886) che, nel *De divisione naturæ*, affermava che tra i Britanni, fra i quali egli visse, questo modo di cantare era quasi naturale, diffondendosi anche a descrivere la pratica dell'*organum*. Di tale pratica musicale v'è ampio riferimento anche nel *De institutione harmonica* di Ucbaldo di St. Amand (840-ca. 930) che, quindi, ne testimonia un uso coevo al periodo di ancor grande splendore del canto liturgico monodico, come anche nel coetaneo *Musica Enchiriadis*, trattato attribuito a lungo allo stesso autore.

Organum, dunque, primitiva pratica polifonica che si affacciò sia nel Nord (Inghilterra, valle della Loira), sia nel Sud (area beneventana e forse anche *schola* papale), attagliandosi immediatamente alla monodia gregoriana, sotto la quale si cantava un'altra melodia, nota contro nota, a intervalli di ottave, quarte o quinte parallele, da cui ben presto fiorì il *discanto* che adottò movimenti anche contrari e obliqui e moltiplicò il numero delle voci, portando spesso la *vox organalis* a soffocare la *vox principalis* che cantava il tema gregoriano.

In verità anche antichi testimoni liturgici del X sec. (due Messali dell'Italia centrale, ora conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana), nelle rubriche dell'ultima profezia della Veglia pasquale, esplicitamente indicavano «Hic canere incipit clerus cum organis...» (Qui il clero comincia a cantare in polifonia [semplice]). Pure gli *Ordines romani* dall'VIII sec. avevano suggerito la presenza dei *parafonisti*, ma le testimonianze, a partire dal Duecento, da sporadiche erano divenute diffusissime. In seguito, le sempre più moderne acquisizioni della scien-

²⁷ Spiegate da Notker Balbulus, erano delle lettere che conferivano ai segni neumatici alcune qualità espressive sotto l'aspetto melodico o ritmico. Esse erano, con diverse sfumature, presenti in diversi tipi di notazione, ma erano particolarmente importanti nella notazione sangallese e nella metense. Erano costituite dalle lettere iniziali di alcune parole chiave, indicanti un movimento melodico o una diversità di movimento.

za musicale trasmuteranno i semplici *organa* in forme via via più complicate e, in alcuni casi, cerebrali.

Diversi scrittori ecclesiastici – ad esempio Aelredo di Rievaulx, coetaneo e discepolo di San Bernardo (1091-1153), nella sua opera intitolata *Speculum Charitatis* o Johannes De Muris (1290-ca.1340) nello *Speculum musicae* – percepirono la temperie di decadenza e non mancarono di criticare anche aspramente il nuovo corso, rendendosi conto che il testo liturgico veniva sempre meno percepito nella sua materialità e per questo depotenziato del suo potere di dialogo salvifico, ma nella generalità le composizioni scritte con le nuove tecniche, oggetto di graduale committenza, denotavano una progressiva mutazione nella stessa concezione giuridico-dottrinale del culto. Tali esternazioni coglievano quasi sempre il fatto tecnico ed esecutivo delle forme musicali liturgiche, ma sottintendevano una più sotterranea e progressiva divaricazione.

La crisi della comunione musica-liturgia viene innescata in questa età, proprio con il progressivo appannarsi del gregoriano e il concorrente sviluppo di una sovrapposizione tra il fatto artistico e il dato culturale, ovvero tra la liturgia e la sua forma sonora che progressivamente tenderà a una autonomia senza regole. La rivoluzione strettamente musicale coinvolse anche il ritmo gregoriano che, per esigenze congenite alle nuove forme polifoniche, venne travisato in favore dello stretto mensuralismo necessario all'esecuzione della polifonia.

Dobbiamo ricordare anche una vera catastrofe nata da intenzioni tutto sommato ottime. Tra il 1134 e il 1140 i cistercensi avevano lavorato alla riforma del loro canto corale secondo alcuni principi dettati nel trattato *De ratione cantus* dallo stesso S. Bernardo di Chiaravalle (cui si attribuisce l'inno *Jesu dulcis memoria*), che voleva emendare il canto dei propri confratelli dagli «abomini» del suo tempo illudendosi di ritornare al gregoriano autentico, rendendolo accessibile a tutti i monaci, la cui vita claustrale doveva recuperare quelle istanze di povertà evangelica che il monachesimo benedettino cluniacense sembrava aver smarrito²⁸.

²⁸ La sovrabbondanza del canto nella vita monastica tardo medievale e una progressiva addizione di elementi quantitativi, avevano gradualmente portato già nel XII sec. a denunce di tale distorsione nella pratica liturgica comunitaria di alcune congregazioni monastiche, che erano sfociate in polemiche le quali, partendo dalla divergenza di stili

I fondatori di Cîteaux – S. Roberto di Molesme (1029-1111) e S. Stefano Harding (1060-1134) suo secondo successore – avevano portato da Molesme i libri liturgici cluniacensi, ma desideravano molto ritornare allo schema originario della Regola di S. Benedetto per la celebrazione dell’Ufficio divino, tanto più che l’unica fonte di entrate per la nuova povera comunità fondata nel 1098, consistente nell’indefettibile lavoro dei campi paludosi che circondavano l’abbazia, era incompatibile con la prolissità dell’orario di Cluny. I primi cistercensi avevano dunque drasticamente ridotto la lunghezza dell’Ufficio divino e avevano conformato gli Uffici rimasti a uno schema generale semplice e austero. Anzi, gli sforzi accurati di Stefano Harding e dei suoi fratelli per restaurare la liturgia nella sua purezza originale andarono perfino oltre: quando era ancora priore di Cîteaux, Stefano aveva intrapreso la revisione della Bibbia, per il desiderio di usare nella liturgia dei testi privi di errori.

celebrativi, avevano coinvolto i modi di vita eccessivamente opulenta di molte comunità, il cui splendore rituale era riflesso di potere politico-economico, più che di sana *devotio* liturgica. La preponderanza della liturgia nell’orario giornaliero della vita monastica risaliva alla riforma di Benedetto di Aniano (750-821), che abbandonò il lavoro manuale, mettendo in risalto l’*Opus Dei*, quale unica occupazione degna dei monaci. Sotto la sua influenza, la proporzione degli uffici religiosi nell’orario benedettino continuò ad aumentare fino ad assorbire, verso la metà dell’XI secolo, quasi interamente la giornata monastica nelle comunità cluniacensi. Per prepararsi all’Ufficio canonico, i monaci recitavano la *trina oratio* che consisteva in tre gruppi di salmi: per i vivi, per i defunti e per le intenzioni speciali. Processioni si snodavano da un altare all’altro della chiesa, mentre i monaci cantavano le litanie e dei salmi selezionati, come i quindici salmi graduali, i sette salmi penitenziali e altri scelti con criteri complicati, i primi e gli ultimi 30 salmi del Salterio in aggiunta agli uffici canonici, altri uffici occupavano il tempo che distanziava le Ore del Breviario. Alla Messa conventuale consueta, era stata aggiunta un’altra Messa obbligatoria, la *missa matutinalis*. Lunghie processioni, con stazioni e litanie, prima della celebrazione della Messa conventuale solenne, erano divenute abitudini quasi quotidiane. L’Ufficio notturno che precedeva le grandi feste veniva iniziato la sera precedente, perché altrimenti sarebbe stato impossibile poterlo recitare per intero prima dello spuntare del giorno. Secondo la Regola benedettina, si supposeva che i monaci recitassero i 150 salmi del Salterio nel corso di una settimana; ma nella liturgia cluniacense, la comunità doveva recitare ogni giorno circa 210 salmi! Alcuni monasteri erano giunti persino a obbligarsi con la *laus perennis*, per cui i monaci e gli oblati erano suddivisi in tre turni, per permettere che i vari servizi liturgici si succedessero senza interruzione.

Eletto abate, si preoccupò diligentemente anche della qualità delle musiche gregoriane dei libri liturgici che si adottarono: ritenendosi generalmente a quel tempo che la liturgia di Metz conservasse le melodie originali del tempo di san Gregorio Magno, in quanto quella *schola cantorum* era stata fondata dal cantore Pietro, mandato da Adriano I a Carlo Magno con una serie di libri che si credevano risalenti direttamente all'età gregoriana, inviò tra il 1109 e il 1113 alcuni monaci a Metz e questi fecero ritorno con un Antifonario copiato con estrema attenzione, mentre inviò altri confratelli a Milano per copiare gli inni ambrosiani.

La *Charta Caritatis* (statuti dell'Ordine composti dall'infaticabile Stefano e approvati da papa Callisto II nel 1119) dichiarò che questi e altri libri liturgici (il Graduale cui mise mano lo stesso abate) riveduti e corretti, fossero i testi ufficiali dell'Ordine e i monasteri appena fondati erano tenuti a farsene delle copie e conservarli intatti per mantenere così l'uniformità perfetta in materia di liturgia e di usanze monastiche. La celebrazione della liturgia venne precisata in tutti i dettagli nel *Libro degli Usi (Ecclesiastica Officia)* e ne occupava la parte preponderante: si trattava di un codice di 121 paragrafi, che conteneva non solo le indicazioni necessarie per l'esecuzione concreta della liturgia e altre cerimonie d'obbligo, ma anche direttive pratiche sullo svolgimento di tutto ciò che comportava l'attività quotidiana dei monaci e la descrizione degli obblighi, anche relativi al canto.

La riforma liturgica di Stefano Harding non era però destinata a durare a lungo nella forma originale: la seconda generazione cistercense, sotto la direzione di S. Bernardo (1090-1153), sottopose a revisione critica tutto il patrimonio dei fondatori, applicando inesorabilmente i principi della semplicità. Insoddisfatto dell'Antifonario di Metz, poiché quel centro monastico era già in piena decadenza, il Capitolo generale riprovò in gran parte l'opera di Stefano e nominò una commissione presieduta da Bernardo stesso per la revisione totale del canto liturgico seguito nell'Ordine, allo scopo di migliorarne i presunti difetti e di eliminare le parti superflue.

I principi di san Bernardo in questo campo erano abbastanza simili a quelli che tempo addietro egli aveva esposto nell'*Apologia*, a proposito delle arti figurative: in una lettera indirizzata a Guy, abate del monastero

di Montieramey, aveva sottolineato che «il canto, là dove è usato, dovrebbe essere realmente solenne, senza nulla di sensuale o di grossolano. La sua dolcezza non deve essere frivola. Deve provocare godimento all'ascolto solo quel tanto che fa nascere la compunzione nel cuore, allontanando il dolore e addolcendo l'aggressività. Non dovrebbe distogliere dall'attenzione al testo, ma piuttosto renderlo più ricco di frutti. Non è cosa da poco mettere in pericolo il profitto spirituale quando si deve fare più attenzione agli effetti vocali che al significato delle parole».

Visti i concomitanti impegni di Bernardo nella predicazione della II Crociata e nella lotta all'eresia catara nel sud della Francia, il lavoro di revisione venne portato a termine dagli esperti della commissione, Guido di Charlieu (cui si attribuisce negli anni della riforma la melodia del *Salve Regina* il cui testo definitivo è proprio di S. Bernardo) e Guido d'Eu, autore del trattato *Regula de arte musica*, fondamentale base teorica della riforma cistercense del canto liturgico.

Dopo l'esame di molti «e diversi codici», il nuovo Antifonario venne presentato per l'approvazione un po' prima del 1147: le modifiche, tuttavia, non erano state apportate in base ai dati emersi dall'analisi dei manoscritti, ma in base a principi teorici cari alla nuova generazione di seguaci della Scolastica, che preferiva considerare la musica come un ramo della scienza (all'interno delle arti del *Quadrivium* insieme alla matematica, all'astronomia e alla geografia). Bernardo, nella sua qualità di influentissimo e convincentissimo Superiore dell'Ordine (verrà qualificato *doctor mellifluus* perché le sue parole scorrevano «dolci come il miele» e canonizzato da Alessandro III già nel 1174), rese edotti dell'operazione i confratelli nel prologo all'Antifonario delle chiese cistercensi, garantendo la bontà dell'operazione di correzione e purgazione di quanto riconosciuto «troppo malfatto e poco meno che da buttare (!)» e assicurando le generazioni successive che il nuovo libro «era irreprensibile sia nella musica, sia nel testo».

Le direttive, pur lodevoli nell'intenzione, nella loro applicazione pratica provocarono in sostanza una gravissima manomissione del repertorio tradizionale applicando alcuni principi, frutto più di arbitrio che di ricerca scientifica: sulla scia delle ormai affermate teorie dell'*octo-echos* (che già avevano avallato molte revisioni di brani che apparivano irregolari) fu imposta l'unità di modo delle composizioni (unità intesa

aprioristicamente con sostituzione di incisi e trasposizione di intere frasi e con la riconduzione alla *finalis* predefinita, per cui furono del pari definite *bastarde* quelle melodie terminanti con una finale diversa dalla tonica), escludendo pressoché tassativamente il bemolle, con tutti i collari di scrittura per evitarlo; venne attuata la riduzione di ogni melodia in un ambito di 10 note (in base al versetto salmodico «In psalterio decem cordarum psallam Tibi») e rigidamente applicata la non commistione dei modi autentico e plagale, con l'amputazione delle parti che debordavano in una o nell'altra specie. Anche le cadenze salmodiche, tanto necessarie a dare varietà al tono e ad armonizzare la fine del salmo con l'inizio dell'antifona, furono limitate a non più di due per tono, forse, secondo alcuni, per esercitare la povertà anche in musica. Venne infine praticato l'accorciamento dei melismi, considerati frivolezze poco austere e pertanto indecenti per dei monaci dalla vita claustrale così severa, dimodoché fu disposta anche la distruzione dei codici antichi in possesso dell'Ordine, recanti le melodie originali, onde evitare qualsiasi tentazione revanscista.

La catastrofe gregoriana della riforma cistercense fu ampliata nel secolo successivo: fino alla metà del '200 tale canto sfigurato restò, infatti, appannaggio dei Cistercensi e della liturgia propria dell'ordine, ma nel 1256 i Domenicani decisero di adottare il repertorio cistercense e lo diffusero con una rapidità estrema, vista la folgorante ascesa del nuovo ordine mendicante.

Anche i Certosini contribuirono a dare una spallata all'edificio originario del canto gregoriano: recuperando alcune preoccupazioni diffuse in ambiente monastico francese già dal IX sec., agli inizi del Duecento dettero inizio a una riforma liturgico-musicale all'insegna dell'egemonia incondizionata della Parola di Dio ed eliminarono sommariamente dal loro Ufficio tutti i testi che non avessero provenienza biblica²⁹.

²⁹ S. Bruno di Colonia (1030-1101) nel fondare l'austero (*Fugitiva relinquere, aeterna captare*) Ordine dei Certosini prevede un uso moderatissimo del canto liturgico, infondendo la cifra carismatica penitenziale dell'Ordine anche nelle previsioni delle *Constitutiones Carthusianæ* in materia di canto: «Quia boni monachi officium est plangere potius quam cantare, sic cantemus voce ut planctus, non cantus delectatio sit in corde». L'assoluta rigidità della vita eremitica si estrinsecava nelle norme e anche

L'Ordine francescano contribuì invece ad allargare il fossato tra gregoriano puro e tarda produzione ormai mensuralistica, con una creazione vertiginosa di *historiae* (i cui primi esempi in verità risalivano all'età carolingia come raccolte omogenee di testi brevi relativi a una storia di salvezza ad opera di patriarchi biblici o santi) sulla vita del Poverello e dei grandi santi che ben presto uscirono dalle file dell'Ordine (primo fra tutti Antonio da Padova), e Uffici ritmici, cioè testi poetico-musicali in prosa con strofe rimate o assonanti che, dopo esempi antichi dovuti anche a padri nobili (Oddone di Cluny, Bernone di Reichenau, Ermanno il Contratto), si svilupparono enormemente (di ambiente francescano se ne conoscono circa 770) soprattutto dopo l'Ufficio composto in onore di S. Francesco da Giuliano da Spira, maestro di cappella del re Luigi IX di Francia, in occasione della traslazione del corpo di S. Francesco ad Assisi (25 maggio 1230).

Tutte queste composizioni si allontanarono progressivamente e inequivocabilmente dal gregoriano tradizionale, in favore di un sempre più

nelle prassi (rarissimi gli assolo, nessun *alternatim*, canti molto semplici intonabili da tutti, vista la mancanza di una *schola* che potesse eseguire il repertorio più impegnativo). Nel 1127 Guigo, quinto priore della *Grande Chartreuse*, consegnò per iscritto nelle suddette *Consuetudines*, cioè le Costumanze della Grande Certosa, primo testo della regola certosina, la originale testimonianza circa l'assoluta sobrietà del canto liturgico nell'Ordine: egli riconosceva che «le esigenze della vita eremitica non permettono di dedicare molto tempo allo studio del canto» e per tali motivi operò un ulteriore sfrondamento del già ridotto repertorio dell'Ordine, nella scrittura musicale (tolse i neumi con seconda nota liquescente, come l'*epiphonus* e il *cephalicus*), abolì le alterazioni, per un ritorno alle forme essenziali, semplici, primitive onde facilitare la preghiera cantata, inoltre soppresse le composizioni musicali con testi estratti dagli Apocrifi, dagli atti dei Martiri o di ispirazione privata. Così, praticamente fin dall'origine dell'Ordine, il repertorio certosino ignorò sequenze, tropi e altre composizioni troppo difficili da eseguire; nei libri liturgici certosini (negli antichi manoscritti come nei testi stampati ai nostri giorni) non si trova alcun neuma ornamentale. Sicuramente ai tempi dei primi certosini le esecuzioni corali furono di un valore artistico molto modesto per molte cause: numero ridotto dei monaci (tredici al massimo per ciascuna comunità), austerità di vita (tra le altre cose, tre astinenze a pane e acqua ogni settimana), condizioni climatiche di certe case, in particolare della Gran Certosa. Il rito certosino, tuttora esistente, si è sempre distinto dal rito romano, in quanto non ha finalità pastorali e non è concepito per il culto pubblico, bensì per le celebrazioni della sola comunità religiosa.

marcato mensuralismo. La mensuralizzazione, cioè l'espressione precisa del valore delle note, cominciò a differenziare questo repertorio dal gregoriano autentico e, man mano che l'intelligenza degli antichi testi, della prassi originaria e dello stesso spirito primigenio del canto liturgico venivano meno, esso finiva per rimpiazzare gradatamente il vecchio repertorio.

Tutta la decadenza basso-medievale del canto liturgico potrebbe essere sintetizzata dalla Costituzione Apostolica *Docta Sanctorum Patrum* di papa Giovanni XXII, promulgata nel 1324. La *Docta Sanctorum*, primo documento normativo pontificio a interessarsi in via generale del canto liturgico, venne alla luce abbastanza tardivamente rispetto alla generale crisi del canto ecclesiastico, che era ampiamente evidente già prima della Cattività avignonese, ma esemplificava in modo estremamente vigoroso e significativo uno stato di cose non conforme alle intenzioni della Chiesa. All'inizio del Trecento il papa fotografava più di due secoli di abusi musicali liturgici, condannandoli vigorosamente, e deprecava principalmente le tecniche musicali polifoniche che tendevano a distruggere in pratica il canto gregoriano, nella parte melodica e in quella ritmica ed esecutiva.

Il documento richiamava certi principi di spiritualità, posti alla base dell'esecuzione del canto sacro, e dichiarava apertamente l'opzione ecclesiastica per un canto liturgico con finalità edificanti e di elevazione spirituale per il clero e per il popolo. Lo strale era appuntato soprattutto contro i musicisti dell'*Ars nova* («*novellæ scholæ discipuli*») per la loro incipiente mania mensuralizzante e ritmicamente accelerante («*Cur-runt enim et non quiescunt*») e per pratiche musicali alienanti («*notulis percutiuntur*»), per la loro dichiarata preferenza per gli autori moderni, invece degli antichi («*suas quam antiquas cantare malunt*») e, soprattutto, per la spettacolarità esecutiva, inconciliabile con il culto cristiano e incompatibile con il canto liturgico ormai offuscato e ottenebrato nei suoi basilari elementi esecutivi e teorici («*ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo ædificant, tonos nesciant. Quos non discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum adscensiones pudicæ, descensionesque temperatæ, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur*»).

Nel frattempo non si riprovava totalmente la polifonia, ma se ne

indicavano i modi di retto uso liturgico (forme consonanti compatibili con il canto sacro e dotate di semplicità atta a favorire la devozione e non l'ubriacatura musicale fine a se stessa) ai quali dovevano conformarsi cantori e musicisti, in un'ottica di chiara preminenza e tutela del gregoriano, additato a modello per la composizione sacra. L'approvazione della polifonia semplice (melodia gregoriana accompagnata da una seconda voce normalmente omoritmica) testimonia che questa forma, conosciuta dalla *schola* papale già da parecchio e dal XIII sec. certamente diffusa in ogni parte d'Europa, era ormai metabolizzata quale naturale evoluzione della pratica di canto liturgico.

La Costituzione veniva promulgata, però, in un momento storico in cui la musica profana (cioè che per natura è fuori del tempio = *profanum*) si era già appropriata delle strutture che il repertorio di canti e testi della Chiesa le metteva a disposizione, penetrando nel Santuario e sfidandone ormai apertamente i secolari apparati: valgano per esempi alcune patenti distorsioni del canto religioso popolare in forma di *contrafactum* come il celebre *O Roma nobilis*, intonato dai pellegrini in occasione del primo Giubileo del 1300, il quale non era altro che il mascheramento di una canzone d'amore pagana (*O admirabilis Veneris idolum*), o come alcune feste folclorico-goliardiche quali quelle in onore di S. Nicola, o come tutte quelle erroneamente dette 'Sacre', che in realtà erano delle volgari farse le quali, sebbene in un primo momento tollerate dall'autorità ecclesiastica, di liturgico quasi nulla avevano³⁰.

L'inefficacia pratica della *Docta Sanctorum*, oltre alla riluttanza di molto clero ad abdicare gli usi alla moda, fu in gran parte dovuta alla stessa condizione della Sede Apostolica, all'epoca sedente ad Avignone, con tutte le conseguenze che tale cattività provocò nell'orbe cattolico (Scisma d'Occidente, divisione degli episcopati, gravi defezioni disciplinari) e alla progressiva modifica della concezione culturale. Nel Basso Medioevo la polemica ecclesiale circa la sobrietà dei testi liturgici e l'eventuale compiacimento nella esecuzione della musica nel culto era già molto antica (già S. Girolamo aveva bollato come tendenze idolatriche sia la distorsione centrifuga o *ostentatio*, sia il narcisismo centripeto o

³⁰ Tra di esse meritano di essere ricordate almeno la festa dell'asino e quella dei pazzi (*festum fatuorum*) che si celebravano in numerose località della Francia.

delectatio), rimontando in gran parte all'età carolingia e vi erano intervenuti personaggi autorevoli.

Le soluzioni definitive, come per gran parte del pensiero cristiano medievale, saranno espresse nell'opera filosofica di S. Tommaso d'Aquino, che tratterà del canto in una *Quaestio* della *Somma teologica* dove, alla luce del fatto che la religione con il culto è una virtù speciale, e che gli atti esteriori di culto (sia orazioni, sia canti) sono pure necessari, l'Aquinate ammette favorevolmente la *laus canora* in una duplice visione. Per l'esecutore essa favorisce la devozione, la quale mira al contenuto delle parole, e in ciò il canto aiuta la sosta su di esse e la conseguente sussunzione/amplificazione. Per l'ascoltatore la funzione del canto è ancor più esaltata, in quanto per eccitare la devozione non è sempre necessario comprendere il messaggio esplicito del testo, ma basta l'illuminazione del messaggio implicito nel contesto. La concezione tomistica chiudeva così un travaglio lungo secoli, con una soluzione che possiamo affermare universale e durevole.

La dottrina tomistica in materia di canto sacro riceveva nondimeno un suggello autoritativo dalla Costituzione di Giovanni XXII, che pure puntualizzava alcune cose in ambito strettamente musicale ed ebbe il grande merito di sancire ufficialmente, per la prima volta in un documento pontificio, e come tale di valore universale, che il canto gregoriano era considerato patrimonio inalienabile della Chiesa, la quale lo considerava dunque il modello supremo di canto sacro.

Nel frattempo, si sviluppò anche una vivace produzione di melodie 'popolari' gregoriane in concomitanza con l'affermazione tardo-medievale di alcuni momenti liturgici fondanti della Messa, come l'Elevazione dell'ostia. In tale occasione, nel corso del XIV-XV sec., si attestarono su larga scala (partendo dalla Germania) una serie di semplici canti devozionali (*Ave salus*, *Tantum ergo*, e altri su testo che esprimeva l'adorazione per la presenza reale del Signore nelle SS. Specie) intonati dai fedeli nel momento culminante dell'azione liturgica e quasi tutti di chiara derivazione gregoriana (con *ambitus* a volte molto esteso e orientati verso una ritmicizzazione del canto piano), ma in molti casi composti su testi non propriamente consoni alla dottrina: verranno vagliati soltanto qualche secolo dopo dal Concilio di Trento.

L'Età rinascimentale e il Concilio di Trento

Risulta evidente, dunque, che la effettiva coattività delle norme stabilite dall'autorità ecclesiastica (centrale o periferica) in materia di canto liturgico, fosse ampiamente frustrata dalla reale situazione musicale e culturale che veniva tollerata in moltissime chiese di ogni ordine, dove l'abilità a volte spettacolare dei cantori finiva per imporsi su qualsiasi norma o pio desiderio di riforma. In parte trascurato durante tutta la prima metà del XV secolo, a causa delle questioni che continuarono a tormentare la Chiesa d'Occidente, e nella seconda per il profilarsi del pericolo ottomano, il problema del canto sacro giunse dunque alle soglie del Cinquecento, secolo in cui si consumò la frattura protestante.

Il Concilio di Basilea (1431-1447) si occupò solo di alcuni abusi liturgici, specialmente in riferimento alle Ore canoniche (scompostezze, biascicamenti, chiacchiere) e ad alcune parti della Messa (il Credo cantato a metà, l'uso di canzoni profane in chiesa), senza adottare provvedimenti di maggior portata. Tra la fine del Quattrocento e il primo quinto del Cinquecento alcuni pontefici presero iniziative, seppur meritorie, limitate però al servizio liturgico presso la propria Cappella o presso le Basiliche romane, che conferirono il volto moderno a tali istituzioni (in alcuni casi giunte sino a noi).

Poco dopo la chiusura del Concilio Lateranense V (16 marzo 1517), che emanò alcune disposizioni per l'educazione dei giovani alla liturgia, ebbe inizio la violenta protesta del monaco agostiniano Martin Lutero (affissione delle famose 95 Tesi alle porte della Cattedrale di Wittenberg il 31 ottobre 1517) con cui si sollevavano non poche obiezioni su punti essenziali della dottrina cattolica sui sacramenti e sul culto della Chiesa, compresa la pietà popolare e la liturgia. Ciò che a noi più interessa è che, alla fine, risentiranno dello scossone prodotto dalla Riforma non solo e non tanto l'apparato ecclesiastico e gli ordinamenti liturgici, bensì la civiltà liturgico-musicale cattolica nel suo complesso.

Dopo una stasi di due secoli, a seguito del pungolo protestante (con il favore di un ambiente umanistico ormai maturo e dell'invenzione della stampa) si risvegliarono gli studi liturgici proprio in Germania, diffondendosi anche in area elvetica e italiana. Molti autori si dedicarono ad approfonditi studi storico-liturgici, alla raccolta di fonti dogmatiche

e dottrinarie proprio per confutare le aspre critiche che il Protestantesimo portava ad antiche e venerate tradizioni di culto³¹, mettendo un po' di ordine teorico in una materia che negli ultimi secoli era stata luogo elettivo di un disordine pressoché universale.

Una delle tante cause della Riforma fu, infatti, anche la generale confusione liturgica che l'Europa aveva ereditato dal Basso Medioevo: tra le prime preoccupazioni dei Riformatori fu quella di creare una liturgia semplice (addirittura scarnificata in alcune confessioni) e di proporre ai fedeli una musica sacra chiara e comprensibile, tutto ovviamente in lingua vivente e non più in latino, con casi estremi come Zwingli a Zurigo che proscrisse totalmente canto e musica dalle chiese, arrivando in alcuni casi a distruggere gli organi, perché si osservassero scrupolosamente le sue decisioni.

In verità vi fu anche un volto 'gregoriano' della Riforma: in polemica con Lutero, Thomas Müntzer (1467-1525) che fondò con Carlostadio il movimento degli Anabattisti, si rese promotore di una sorta di gregoriano tedesco, con un esito che, seppur senza fortuna, restò significativo (egli approntò cinque cicli di ufficiature e di ordinari della Messa, per ogni tempo principale dell'anno liturgico: Avvento, Natale, Settimana Santa, Pasqua e Pentecoste).

Da un punto di vista musicale inter-confessionale ne derivò subito un forte contrasto tra la polifonia cattolica e il corale luterano³² in cui,

³¹ Ricordiamo Johann Dobneck detto Cocleo († 1552) autore dello *Speculum antiquae devotionis*, pubblicato a Magonza nel 1549, Jacob Pamelius († 1587) autore dei due volumi *Liturgica latina* comprendenti fonti del rito ambrosiano e mozarabico, stampati a Colonia nel 1571, Melchior Hittorp († 1584) autore del *De catholicae Ecclesiae divinis officiis ac ministeriis varii vetustorum aliquot Ecclesiae Patrum ac Scriptorum libri*, pubblicato a Colonia nel 1568, e altri fino a S. Roberto Bellarmino († 1621) autore di numerosi saggi in materia.

³² Buona parte dei corali tuttora in uso presso le chiese riformate, rimontano alla seconda metà del Cinquecento e vennero composti in alcuni casi dai grandi padri della Riforma e da ottimi musicisti coevi come Johann Walter, Hans Leo Hassler, Michael Praetorius, o di poco successivi come H. Schütz. Lutero, autore di una quarantina di corali (*Kirchenlieder*), trasse il tema di alcuni dagli omologhi inni gregoriani (*Christum wir sollen* dall'inno *A solis ortu cardine*, *Der du bist drei in Einigkeit* rielaborato sull'inno *O lux beata Trinitas*, *Mitten wir in Leben sind* sulla sequenza *Media vita in morte sumus*, *Nun komm der heiden Heiland* sull'inno *Veni*

contrariamente alla prima, le voci espresse in maniera isocrona pronunziavano le stesse parole in maniera che il popolo capisse e cantasse in coro: era chiaro che Lutero, da buon agostiniano e ammiratore della polifonia, aveva presente il precetto del santo vescovo di Ippona «Bis orat qui bene cantat» (Aug. *Enarratio in psalmos*) e lo rielaborava in una nuova prospettiva, facendo propria anche la prassi 'romana' del canto alternato tra fedeli, coro e organo.

Il contrasto si acuì per il fatto che a fronte del canto *a cappella* dei Paesi cattolici, in cui era già ammesso un moderato uso dello strumento, i Riformatori fecero appunto intervenire abbondantemente l'organo sia nel commento musicale delle funzioni, sia nell'accompagnamento delle semplici melodie intonate anche dal popolo, la cui impostazione armonica favorì marcatamente la nuova tonalità a scapito della modalità antica, presto abbandonata definitivamente nel nord Europa.

Durante il pontificato di Leone X de' Medici, giunse a sistemazione la rifiorita produzione d'inni del Quattrocento e, dopo la morte del pontefice, venne pubblicato nel 1525 il c.d. Innario della riforma umanistica, un prodotto veramente *sui generis* che mostrava ampiamente lo scadimento artistico, liturgico e anche la banalità linguistica di questa tardissima produzione gregoriana che sarà emendata subito dopo il Concilio tridentino, e per di più introduceva la trasposizione di miti classici in forma di travestimenti letterari che, seppure guardati con l'occhio benevolo di un neoplatonismo estetizzante tipico dell'epoca, liturgicamente restava quasi incompatibile con il culto cattolico, per una ambiguità al limite dell'indecenza.

redemptor gentium) o dai canti popolari para-liturgici tedeschi (*Gelobet seist du, Jesu Christ* sul cantico natalizio *Grates nunc omnes, Gott der Vater* su una litania del XIV sec., *Gott sei gelobet* su un processionale del XV sec.). Anche altri autori sfruttarono sequenze come *Victimæ paschali* o tropi come *Patris sapientia* molto diffusi in Germania, per creare altri corali. Non bisogna dimenticare, infine, che lo stesso inno della Riforma, il corale *Ein feste Burg*, è ispirato al *Gloria* della *Missa de Angelis*, come la parafrasi tedesca del *Sanctus* (*Iesaia dem Propheten*) è derivata dal *Sanctus* XVII dell'ed. Vaticana (per le domeniche di Avvento e di Quaresima). Vennero pure adattate alle esigenze del culto luterano delle melodie gregoriane come nella raccolta *Cantica sacra veteris ecclesiæ selecta* di Lucas Lossius († 1582), apparsa a Norimberga nel 1553.

Anche a Roma, negli anni successivi al 1525, si tentò di riformare il Breviario, ma i progetti finirono in fumo.

Alla Dieta di Spira, convocata per porre un primo argine al Luternesimo, i vescovi si pronunziarono per una proibizione generale a un determinato numero di sequenze e *historia* che contenevano elementi superstiziosi, ma non si cavò nulla.

Nella prima metà del XVI sec. altre nubi si ammassarono all'orizzonte del gregoriano: la fioritura di studi letterari greco-romani portò a considerare la 'quantità' del linguaggio antico come presupposto ritmico di assoluto valore, da applicarsi anche al latino ecclesiastico, tutto tardo, se non addirittura medievale, per cui anche la lingua liturgica fu sottoposta ad operazioni mutate dalla filologia degli idiomi classici. Ciò provocherà il definitivo asservimento del gregoriano a schemi prosodico-metrici alieni dalla sua natura, nonché l'incipiente e falsissimo problema di 'restaurare' il gregoriano alla luce della prosodia classica.

Dalla fine del Quattrocento i segnali in questo senso cominciarono a moltiplicarsi: nel 1490 il Martirologio pubblicato a Parigi presso l'editore Jean Le Munerat, in nota consigliava addirittura «oportet omnia gradualia et antiphonaria destruere et nova seu novos condere» (è necessario distruggere tutti i libri liturgici e crearne dei nuovi).

Fu però l'incendio protestante a tardare di qualche decennio il definitivo trionfo della temperie e della filologia umanistica sul canto gregoriano. Alla vigilia del Concilio, i Sinodi provinciali sempre più urgentemente sentirono, comunque, la necessità di emendare la liturgia da una montagna di elementi spuri, indecorosi e addirittura superstiziosi, che proprio attraverso la produzione di sequenze, uffici e tropi, si erano insinuati in maniera incontrollata nella liturgia, mentre rari casi di presuli illuminati prendevano provvedimenti seri contro lo stato incontrollabile degli eccessi liturgici, o pseudo-liturgici.

Un caso importante fu quello del vescovo di Verona, Gian Mattia Ghiberti (1495-1543), che si avvale dell'ausilio di Biagio Rossetto (1473-1558), teorico musicale e direttore della Cappella della cattedrale, erede di una sana tradizione che espresse nel *Libellus de rudimentis musicis* del 1542, in cui esponeva serie considerazioni sulla prassi musicale liturgica e registrava come la pratica esecutiva del canto liturgico fosse degenerata al punto che molti cantori, non comprendendo il tipo di

notazione utilizzato per alcuni brani del repertorio (come il «symbolum cardineum aut patriarchinum» o diverse *prose* e sequenze), si limitassero ad eseguirli con valori tutti di egual durata.

La Chiesa, dunque, nell'affrontare la montante marea protestante, a Trento dovette giocoforza occuparsi della gravissima confusione liturgico-musicale che perdurò durante il lungo periodo del Concilio (1545-1563) e anche dopo. Fonte dei canoni tridentini in materia furono le osservazioni del vescovo di Vienna, il teologo Friederich Nausea, pervenute a papa Paolo III nel 1543 sullo stato miserando della musica sacra: dopo aver denunciato gli errori dei protestanti in materia liturgico-musicale (adozione di canzoni in lingua germanica con testi di derivazione non biblica e pertanto eretici), il prelado elencava i mali evidenti della musica sacra cattolica (imperizia dei cantori, uso di libri non ortodossi, lascivia e indegnità dei canti, corruzione delle parole cantate, sfrenatezza degli strumenti e del modo di usarli) e suggeriva di adottare una edizione tipica, cioè un insieme di libri corali che non si potessero alterare a piacimento di chicchessia.

Al Concilio la questione del canto sacro comparve nelle ultime sessioni (1562-1563) allorché si trattò degli abusi nella celebrazione della Messa e il canto gregoriano fu considerato soltanto *de relato*. Per la verità, all'inizio dell'assise (marzo 1546) alcune discussioni avevano di striscio riguardato il gregoriano: Tommaso Campeggio vescovo di Feltre aveva proposto un Messale unitario, emendato dagli elementi leggendari contenuti da sequenze e prefazi, mentre il pugliese Girolamo Seripando, grecista e teologo nonché superiore generale degli Agostiniani e poi cardinale, recuperando una preoccupazione diffusa negli ambienti monastici già da lunga data, proponeva di adottare solo testi biblici. Uno dei più abili presidenti del Concilio, il card. Giovanni Morone era un gregorianista convinto, ed è testimoniato che non ammettesse nella sua cattedrale a Modena alcun brano in canto figurato, in un'età che segnò l'apoteosi della polifonia sacra: le simpatie 'spirituali' per il Luteranesimo, che lo fecero sottoporre ripetutamente a processi inquisitoriali da cui fu sempre assolto, probabilmente avevano ingenerato in Morone un rifiuto di alcuni eccessi rituali, tra cui le spregiudicate complicazioni dei musicisti pre-tridentini.

Durante gli anni del Concilio, un papa durato in cattedra solo 21

giorni (di cui 11 malato), aveva fatto sentire la sua voce: Marcello II, che già da cardinale aveva espresso la sua posizione in favore di una perfetta intelligibilità dei testi, aveva due volte espresso la sua posizione, una prima volta facendo redigere dallo spagnolo Juan De Arze un documento sulla musica liturgica approvato poi dai Padri conciliari ed una seconda volta intervenendo personalmente (12 aprile 1555, tre giorni dopo l'elezione) quando, durante la funzione del Venerdì Santo nella Cappella Sistina, richiamò all'ordine i cantori pontifici con una solenne reprimenda.

La Congregazione preparatoria dell'8 agosto 1562, a causa degli enormi e inveterati abusi, sottopose al presidente card. Gonzaga un lungo elenco di proposizioni, tra cui una misura drastica: l'abolizione d'ogni forma di polifonia dalla liturgia cattolica (e qualche prelado più oltranzista arrivò a suggerire l'eliminazione di qualsiasi forma di canto). La proposta fu mitigata dai Padri spagnoli, i quali fecero presente che la musica era un potente mezzo per favorire la pietà e la devozione e quindi ci si doveva avvalere non solo del canto romano monodico, ma anche della polifonia, se composta a dovere, cioè secondo le norme della *Docta Sanctorum* di Giovanni XXII. A tale indicazione aderirono i molti prelati musicofili (Cristoforo Madruzzo, Otto von Waldburg, Ercole Gonzaga) dell'asse italo-tedesco, illuminato in quegli anni dalle stelle di Palestrina a Roma e di Orlando di Lasso a Monaco.

Alla fine la *ratio* che i Padri dettarono per le norme successive era univoca: i canti liturgici e le musiche dovevano essere eseguiti con proprietà, calma e dignità («nihil lascivum aut impurum sive organo sive cantu»), confacenti ai sacri riti e ai luoghi consacrati; le parole dovevano essere intelligibili da tutti («verba ab omnibus percipi possint») e derivate da testi approvati dalla Chiesa. Questa fu la base con cui la XXII Sessione del Concilio portò all'emanazione del *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missæ*, il 17 settembre 1562, e condannò l'uso di musica profana e lasciva nella liturgia romana (*Can. Ab ecclesiis*).

Nella XXIII Sessione (maggio 1563) si trattò della riforma del clero, al quale venne imposto lo studio delle arti e del canto, oltre a una preparazione culturale molto approfondita poiché uno dei problemi più gravi, divenuto drammatico nei primi anni della riforma protestante, era stata la diffusa ignoranza del clero cattolico. Erano pochi coloro che

capivano, pur essendo preti, il latino del Messale o che avevano una buona conoscenza della Sacra Scrittura o della teologia dogmatica: costoro, nelle dispute pubbliche davanti alle autorità civili, spesso erano stati messi in difficoltà dai protestanti, favorendo il passaggio alle confessioni riformate di intere città o regioni.

Nel settembre venne rimessa a fuoco la questione degli abusi del canto liturgico e nel Can. 12 del Decreto *De reformatione*, a chiusura della XXIV sessione, vennero solennemente ribadite le prescrizioni dovute, con l'obbligo per i vescovi di curare il canto sacro, formulando anche alcune regole tese a definire una sorta di statuto etico-spirituale del canto liturgico. La questione di fondo che aveva animato le due anime del Concilio (rigoristi e possibilisti), risiedeva nel divario che si profilò, fra la concezione rinascimentale e moderna della musica sacra e la concezione medievale: o la si intendeva dunque come arte e per questo dotata di suprema autonomia (diretta pur alla *aurium delectatio*), oppure come preghiera (e pertanto finalizzata alla *devotio*), e dunque come disciplinata ancella al servizio del culto divino, unicamente a garanzia suprema della *gloriatio Dei* e della contemporanea *ædificatio fidelium*, finalità entrambe primarie della liturgia di tutti i tempi.

Probabilmente se la *vexata questio* fosse stata esasperata, la musica sarebbe stata condannata del tutto, e forse soltanto il canto gregoriano si sarebbe salvato (in virtù di un probabile suo riconoscimento antiquario, in ottica rinascimentale, e non tanto del suo schietto valore esegetico che gli sarebbe stato nuovamente riconosciuto solo nel XX sec.). A questo estremo non si arrivò.

Poiché il Concilio volgeva al termine, venne affidata ai vescovi e ai Sinodi provinciali l'applicazione pratica delle norme generali espresse a Trento.

Papa Pio IV il 2 agosto 1564, con il Motu Proprio *Alias nonnullas*, costituì una commissione di otto cardinali per vigilare sull'osservanza delle prescrizioni tridentine in ogni campo, tra cui i cardd. Borromeo e Vitelli che sorvegliavano sulla musica sacra. Nella Cappella Sistina si ottenne subito che il repertorio di origine profana venisse abolito.

Molti ordini religiosi, tra cui spiccano i Gesuiti (il Collegio Romano era stato fondato nel 1534 da Ignazio di Loyola in persona), stabilirono regole precise per lo studio e l'esecuzione del canto gregoriano e figurato nelle loro case e collegi, mentre in molte altre città fu l'attivismo dei

vescovi a recare beneficio al riordino degli studi e della prassi del canto liturgico (il card. Paleotti a Bologna, il card. Della Rovere a Piacenza, mons. De Rossi a Pavia). Altrove le cose non migliorarono: in un'opera di Guglielmo Lindano pubblicata a Parigi nel 1564 (dopo più di vent'anni dal *memorandum* a Paolo III e a Concilio chiuso), e intitolata *Panoplia Evangelica*, si incontra ancora un nutrito elenco di abusi liturgico-musicali non dissimili da quelli pre-conciliari.

Nel secondo Cinquecento si celebrarono vari Concili provinciali (a partire da quelli ambrosiani tenuti da S. Carlo Borromeo), per applicare alle Chiese particolari la normativa generale disposta dal Concilio tridentino e in ogni caso fu ampiamente prescritto lo studio del canto fermo, da parte degli ecclesiastici, secolari e religiosi, sebbene dal punto di vista filologico il canto gregoriano che si prescriveva ormai cominciava ad essere la maschera di se stesso.

Merita uno sguardo approfondito la Francia che, nel bene e nel male, segnerà la caduta più misera del gregoriano e poi la sua resurrezione. A partire dal Concilio provinciale di Cambrai del 1565 si cominciò a regolare il rapporto tra gregoriano e polifonia, a stabilire le caratteristiche 'approvate' della musica sacra e ad avocare all'autorità ecclesiastica l'organizzazione liturgica che, particolarmente in Francia, era ormai quasi *in privatorum manibus*. Già in quel Concilio si ordinava di abolire i neumi finali delle antifone (specie del *Benedictus* e del *Magnificat*) e altri melismi considerati ormai delle inutili prolissità (l'anno prima il Sinodo di Reims aveva segnato un piccolo trionfo della filologia umanistica sulle «barbarità» medievali gregoriane con la prescrizione «in cantu habeatur ratio litteræ seu verborum debitæ pronuntiationis, et quantum fieri poterit observentur quantitates»).

In quasi tutti questi sinodi si recepì l'ordine di papa Pio V per l'edizione dei nuovi libri per la Chiesa latina di rito romano, avvenuta tra il 1568 e il 1570, dopo che si erano quasi sopiti gli ultimi contrasti circa il riconoscimento dei riti latini diversi da quello romano. Il santo pontefice, infatti, aveva iniziato la riforma dei libri voluta dal Concilio e il 9 luglio 1568, con la bolla *Quod a nobis*, aveva pubblicato il *Breviarium Romanum*, seguito dal *Missale Romanum* il 14 luglio 1570 con la bolla *Quo primum tempore*, mentre mancavano all'appello i due principali testi per il canto liturgico (l'*Antifonale* e il *Graduale*); la vicenda della ristampa di questi due libri è estremamente esemplificativa dell'abisso che ormai

separava la mentalità musicale controriformista, plagiata da cent'anni di filologia umanistica, dalla concezione originaria del puro gregoriano.

In verità vi furono molteplici edizioni di libri liturgici che, per diversi anni, rimasero in bilico tra una prospettiva conservativa delle melodie gregoriane e una larvata tendenza a modificare il patrimonio giunto fin lì. Per primi apparvero nel 1572 un *Antiphonarium*, uno *Psalterium chorale* e un *Graduale* delle officine veneziane di Luc'Antonio Giunta che presentavano ancora struttura pre-conciliare, ma riportavano un dettagliato elenco di emendazioni da operare in conformità alle nuove disposizioni liturgiche.

Nel 1580 comparve a Venezia l'edizione del *Graduale* dello stampatore Pietro Liechtenstein, concordata con il nuovo Messale del 1570, ma ancorata alle melodie tradizionali, che rimase un'edizione privata sebbene avesse in breve tempo larga diffusione come altre edizioni liturgiche della stessa stamperia (*Psalterium chorale* del 1585 concordato con le revisioni conciliari).

Nel 1591, dopo un lavoro di qualche anno prima, veniva alla luce sempre a Venezia un *Graduale* per i tipi di Angelo Gardano, riveduto nella parte musicale da un triumvirato di tutto rispetto: il celeberrimo Andrea Gabrieli (1510-1586), allora primo organista della Cappella Ducale di S. Marco e continuatore di Willaert nel coltivare presso la basilica marciana la smagliante forma dei cori spezzati, coadiuvato dai più giovani Orazio Vecchi e Lodovico Balbi, i quali agirono in modo che il testo sia oggi considerato l'anello di congiunzione tra la tendenza conservativa e l'adesione alle istanze rinascimentali di emendazione dei presunti errori accumulatisi nei secoli.

L'editore concepì essenzialmente il testo con lo scopo di offrire un prodotto tipografico di altissima qualità, sia per quanto attiene alla stampa (impressione unica che garantiva la perfetta diastemazia), sia per la revisione delle melodie, affidata ai tre celebri compositori, citati nella stessa introduzione a firma del Gardano, che aveva loro commesso l'opera «coniunctim et separatim». L'intervento sulle melodie fu di due specie: uno maggiormente conservativo e uno più vicino alle teorie rinascimentali, sebbene non si procedette mai ad eccezionali spostamenti di sillabe o a pesanti disgregazioni dei gruppi neumatici, che generalmente rimasero nella loro posizione originaria, indipendentemente dal valore

della sillaba che li portava. Qualche intervento più ardito risiedeva nella 'normalizzazione' di alcune parole a un lessico più classico.

Alla fine possiamo dire che i correttori veneziani usarono una mano molto più leggera, rispetto ai loro contemporanei romani che cominciavano anch'essi a manomettere le antiche melopee. In quegli anni a Roma lavorava in ambiente curiale il bolognese Giovanni Guidetti (1530-1592), allievo di Palestrina, cantore della cappella papale che tra 1575 e 1581 collaborò anche con Palestrina e Zoilo alla revisione del Graduale e dell'Antifonario di cui si dirà più avanti.

Ottenuto nel 1582 il privilegio di stampare libri corali in piccolo formato, egli pubblicò per i tipi di Granjon il *Directorium chori ad usum sacrosanctae Basilicae Vaticanae et aliarum Cathedralium*, opera dalla straordinaria fortuna (numerossime le sue ristampe e rielaborazioni fino alla seconda metà del Settecento, e le intonazioni ivi contenute saranno mantenute addirittura nell'edizione dell'Antifonario, commissionata nel 1869 da Pio IX e pubblicata da Pustet nel 1879: sarà così utilizzata continuativamente almeno sino alla fine dell'Ottocento, in quanto ristampata integralmente da Pustet nel 1874, presso le cappelle musicali e scuole di musica dei seminari di tutta Europa), essa resta un testimone fondamentale della storia e dell'evoluzione post-tridentina del canto piano sia per quanto riguarda gli interventi riformatori, sia per le preziose indicazioni sulla prassi esecutiva contenute nel nuovo sistema notazionale elaborato dal compositore.

Oltre al *Directorium*, Guidetti pubblicò l'opera intitolata *Cantus ecclesiasticus passionis Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Ioannem* (Roma 1586, con diverse ristampe seicentesche), dedicata al canto e alla lettura intonata delle quattro Passioni per la Settimana Santa, redatta in tre volumi.

L'anno successivo uscì il *Cantus ecclesiasticus officii maioris hebdomadae* (Roma 1587, con diverse ristampe, tra cui quella del 1619 che fu rivista da Soriano), compilazione di canti del Graduale e dell'Antifonario per le celebrazioni della Settimana Santa³³.

³³ Una analoga raccolta sarà curata da Marzio Erculeo (1623-1706) nel 1688, autore di uno dei trattati (*Lumi di canto fermo* del 1686) che ancoravano il valore delle note gregoriane all'autorità dell'edizione Medicea.

Infine, Guidetti diede alle stampe le *Prefationes in Cantu firmo* (Roma 1588), ovvero le Intonazioni del Messale, che ebbero grande fortuna, tanto che il suo nome compare pure in un compendio del Graduale pubblicato a Lione nel 1727 (*Cantus diversi ex Graduali Romano pro singulis solemnitatibus*). Egli, nella prefazione della prima di queste opere, scrisse espressamente di aver usato sia gli antichi codici custoditi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, sia i recenti Antifonari e Salteri per una trascrizione comparata del canto piano.

Dall'esame del gregoriano contenuto in tali testi, si nota l'ormai irreparabile stato del canto romano alla fine del Cinquecento, sebbene Guidetti si sia attenuto con una certa fedeltà ai manoscritti vaticani, cercando pure di conservare il numero di note delle antiche cantilene (soppresse unicamente le note ripetute sul medesimo grado portate da figure come *pressus, oriscus, strophicus*): egli (probabilmente consigliato dal suo maestro Palestrina) introdusse una notazione 'proporzionale' per brevi e semibrevis e altre correzioni (*alias* corruzioni) come alcuni segni supplementari (la corona, che indica la nota doppia, e il semicerchio che significa allungamento) o la sostituzione di gruppi neumatici, e infine la soppressione delle legature neumatiche. I libri di Guidetti rivelano anche la chiara volontà di inquadrare il canto piano in procedimenti ritmici tesi a soddisfare l'esigenza di simmetria e semplicità, assicurando la fine di ogni abuso interpretativo, vero o presunto tale.

Tornando al discorso liturgico generale non dobbiamo tacere che, dalle riforme operate dopo il Concilio di Trento, derivarono comunque alla liturgia in sé molteplici benefici: non pochi riti furono ricondotti alla «antica norma dei Santi Padri», come affermava esplicitamente la bolla di promulgazione del *Missale Romanum* (gli esperti della Sede Apostolica «ad pristinam Missale ipsum sanctorum Patrum normam ac ritum restituerunt») e difatti quella che ancora oggi – in una certa *vulgata* – passa per essere la «Messa tridentina», andrebbe più correttamente chiamata Messa damaso-gregoriana perché sostanzialmente definita nei suoi tratti fondamentali ripresi dalla riforma tridentina, fino ai tempi di S. Gregorio Magno. Ciò avvenne limitatamente alle cognizioni storico-scientifiche dell'epoca, ma in ogni caso furono eliminati elementi e sovrastrutture intimamente estranei alla liturgia, depositatisi in maniera alluvionale negli ultimi secoli, che coinvolgevano gran parte del patrimonio gregoriano.

L'esempio più eclatante fu la totale abolizione della colluvie di tropi e sequenze che avevano infestato la liturgia latina: ciò fu in gran parte opera della commissione romana voluta da Pio IV, che lavorò fino al 1565, e dalle scelte editoriali della S. Sede ancora successive.

Bisogna, infatti, fare qualche precisazione in ordine alla abolizione di questo repertorio. Abbiamo visto che già prima e contemporaneamente all'assise ecumenica, voci isolate, vescovi, sinodi provinciali avevano sollevato problemi circa la correttezza e ortodossia di molti testi, ma i Padri tridentini non avevano trattato l'argomento, anche perché l'uso di sequenze e tropi era *ab immemorabili* lasciato alla discrezione e tradizioni delle Chiese locali o degli Ordini religiosi e il loro effettivo utilizzo era andato declinando già nel corso del Cinquecento. Già dai Messali stampati nel XV sec., si assisteva a un loro ridimensionamento, soprattutto in Italia (mentre nel nord Europa solitamente erano ancora presenti fino a cento componimenti per ogni edizione), dove il numero di sequenze in uso era già molto basso, tanto che il Messale di Pio V le accoglierà come ufficiali e approvate nel numero di quattro, in una forse eccessiva falcidia, collegata a un concetto probabilmente riduttivo della antica *sobrietas* romana.

Si salvarono soltanto *Victimæ paschali* (attribuita allo svizzero Wipo, cappellano imperiale, e composta a fine X sec., per la domenica di Pasqua e l'ottava), *Veni Sancte Spiritus* (dell'XI sec. e attribuita all'arcivescovo di Canterbury Stephen Langton, per la Pentecoste e l'ottava), *Lauda Sion* (su testo di S. Tommaso d'Aquino per la festa del *Corpus Domini*), *Dies iræ* (originata nel IX sec. ma nelle forme definitive frutto del tardo XIII sec. e per questo attribuita a Tommaso da Celano, per la messa da Requiem).

Stabat Mater, composta da Jacopone da Todi verso il 1303/06, sarà reintrodotta soltanto da Benedetto XIII nel 1727, con l'istituzione della festa dell'Addolorata, apparsa per la prima volta in Germania nel 1423 e poi diffusamente praticata dai frati Serviti dal 1667 in avanti. L'estensione della festa a tutta la Chiesa universale di rito romano, voluta da Pio VII nel 1814, in ringraziamento alla Vergine per il ritorno dalla prigionia napoleonica, sancirà la fortuna definitiva della sequenza.

Oltre le cinque (quattro + una) sequenze ufficialmente riconosciute riuscirono a salvarsi anche alcuni altri brani tardi, come *Inviolata* (nata

come tropo del graduale *Gaude Virgo Maria*), l'*Ave verum* (tropo del *Sanctus* che si intonava durante l'elevazione), *O filii* (tropo del *Benedicamus* sorto nel XV sec.), che si erano separati dalla loro melodia-madre da tempi immemorabili, divenendo dei brani autonomi, i quali furono successivamente riaccolti in seno al repertorio approvato³⁴. In alcune Chiese locali, per privilegio, si mantenne l'uso di altre sequenze (come ad Aosta dove furono accolte in 14), mentre in Francia alcune resistettero e rifiorirono, legate a un movimento di ripresa del gallicanesimo, di cui si dirà più avanti.

In proposito va ricordato che gli ultimi accenni di iperproduzione di testi paraliturgici avvenne ancora nel secondo Cinquecento: si moltiplicarono i formulari litanici, che non di rado erano di cattivo gusto o frutto di una pietà poco illuminata. Per arginare l'eccessiva e incontrollata produzione litanica, il 6 settembre 1601 Clemente VIII fece pubblicare da parte del Sant'Uffizio il severissimo decreto *Quoniam multi*, secondo cui solo le antiche litanie contenute nel Breviario, nei Messali, nei Pontificali, nei Rituali nonché le Litanie lauretane erano da ritenersi approvate, assieme ai relativi schemi di canto. Si riordinò il confuso e soffocante calendario liturgico: il 14 gennaio 1584, Gregorio XIII promulgò l'edizione tipica del *Martyrologium Romanum*, che sostituiva i martirologi particolari precedenti. In definitiva fu controllato strettamente il contenuto dottrinale dei testi, in modo che essi riflettessero la purezza della fede e fu conseguita una notevole unità rituale nell'ambito della liturgia romana, che riacquistò francamente grande dignità e bellezza.

Sebbene alcuni abbiano considerato la perfezione stilistica della polifonia sacra tardo-cinquecentesca come il raggiungimento dell'ideale pagano rinascimentale e non di quello mistico che nuovamente la Chiesa proponeva sul piano liturgico, è innegabile che l'aver frenato la comples-

³⁴ Dopo la riforma del Concilio Vaticano II, ad eccezione del *Dies iræ*, non più previsto per la Messa esequiale, le altre sequenze sono state ufficialmente confermate, sebbene nella prassi corrente sia difficile ascoltarle in canto gregoriano, con esclusione dello *Stabat Mater*, divenuto parte integrante di pie pratiche (*Via Crucis*) e occasioni paraliturgiche (processioni, riti della Settimana Santa, ricorrenze della Madonna Addolorata o titoli simili della B. Vergine, in particolari zone dei Paesi cattolici mediterranei).

sità tecnica in funzione del testo sacro, l'aver imposto rigore e unità in favore dell'universalità dei riti alla polifonia a cappella, abbia preservato quest'ultima dalla decadenza, spalancandole l'ultimo e più glorioso periodo, prima del trionfo dello stile concertato.

L'arte polifonica di questo periodo appare così perfettamente e magistralmente dominata che non si percepisce più alcuna complessità, ogni traccia di sforzo sembra scomparsa e da ciò la liturgia cattolica trasse splendore e dignità. Si aprirono dunque le strade a una polifonia sacra ricca e intensa, mentre per il canto gregoriano si appressavano giorni tristissimi a causa di un intervento dell'autorità ecclesiastica indeciso e contraddittorio. Il peggio sarebbe venuto con il secolo successivo, in base agli accadimenti dell'ultimo quarto del Cinquecento.

L'introduzione della stampa nell'editoria liturgico-musicale

All'indomani del Concilio, la Curia romana dovette prendere atto definitivamente del potere 'mediatico' della stampa, che aveva favorito enormemente la diffusione del pensiero dei Riformatori i quali, contrariamente agli eretici basso-medievali, avevano usufruito di una propaganda senza precedenti, grazie alla diffusione dei libri con i quali avevano screditato la Chiesa cattolica dinanzi all'Europa del tempo. I papi decisero dunque che con la stessa arma propagandistica si dovesse dar battaglia agli eretici.

L'unico territorio che aveva visto una precoce diffusione dell'editoria liturgica a stampa era stata l'area delle diocesi tedesche centro-meridionali (Colonia, Magonza, Strasburgo, Salisburgo, Passau, Frisinga, Augusta, Würzburg, Bressanone e Costanza, che deteneva il primato con un *Graduale* del 1473) proprio per aver ospitato gli esperimenti di Gutenberg, sebbene la stampa musicale fosse stata inventata con qualche decennio di ritardo rispetto alla stampa a caratteri mobili propriamente detta.

A Roma (che diverrà uno dei centri irradiatori dell'editoria musicale liturgica) il primo libro musicale interamente stampato nella città era stato proprio il *Missale Romanum*, nel 1476 a cura di uno stampatore

fiammingo, Ulrich Han, per i tipi del convento francescano dell'*Ara caeli*, con la tecnica del doppio procedimento: prima si stampava il rigo musicale in rosso, poi venivano inserite le note corali in nero. Il testo stampato recepiva integralmente il c.d. Messale della Curia, in uso a Roma già da diverso tempo (almeno dal XIII sec.) e circondato da un certo favore, vista la sua identità con la prassi liturgica della Sede petrina, propagato ovunque dai francescani.

Il Messale della Curia restava interessantissimo da un punto di vista strettamente gregoriano, in quanto era stato il primo libro liturgico romano ad accogliere (seppur in forma limitata), nei riti delle basiliche patriarcali, la produzione innica e di sequenze venuta da Notker in poi, oggetto di una supposta approvazione pontificia sin dai tempi di Niccolò I (858-867). Vi erano contenute, secondo l'uso tardo invalso a Roma (abbastanza limitativo, rispetto alla ben più numerosa messe franco-tedesca), cinque Sequenze: *Victimæ Paschali*, *Spiritus Sancti adsit gratia* e *Veni Sancte Spiritus* per la Pentecoste, *Trinitas*, *Unitas*, *Deitas* per la SS. Trinità, e il *Lauda Sion*. Questo sfoltimento della foresta sequenziaria, forse, era dovuto a un processo innescatosi nell'Urbe già qualche secolo prima. Il clero e la Curia romana dei secoli XII e XIII, infatti, avevano avuto il merito di adattare e rendere praticabile anche a comunità minori la liturgia del periodo romano classico e quella franco-germanica (dei monasteri e delle cattedrali, che era troppo ricca per poter divenire un patrimonio comune *sic et simpliciter*), e ciò aveva comportato anche l'elaborazione di un Breviario e un Pontificale.

I Francescani, desiderosi di celebrare la Messa e l'Ufficio secondo l'ordine della Chiesa romana, con il ministro generale Aimone di Faversham (1240-44), ottennero di adottare i libri romani nella forma fissata durante il pontificato di Innocenzo III, rielaborarono ulteriormente il tutto, lo resero più praticabile e provvidero a diffonderlo in tutto l'Occidente, compiendo così un passo importante verso l'uniformità della liturgia occidentale con la fonte in un patrimonio romano; alla luce di questa tradizione, che a fine Quattrocento aveva due secoli di vita, si spiega la stampa romana del *Missale Romanum* a mo' di archetipo, proprio presso i francescani dell'*Ara caeli*.

Il Pontificale, invece, era stato ritoccato dal lavoro di Guglielmo Durando, il più grande liturgista tardo-medievale autore del *Rationale divi-*

norum officiorum (opera in cui aveva anche dato indicazioni musicali e agogiche circa l'esecuzione di determinati canti liturgici come le *Passiones* della Settimana Santa): la liturgia contenuta in questo libro mostrava con chiarezza quali erano le linee direttive e la mentalità di fondo in forza delle quali si era formata la società cristiana medioevale, comunità di fedeli ordinata gerarchicamente intorno al vescovo che aveva il potere di istituire il clero e di santificare i laici e perfino di consacrare lo stesso imperatore, tutto in tempi e luoghi sacri apposti, in base alle norme previste dalla Chiesa. Era la liturgia pubblica celebrata nelle cattedrali, nei monasteri e nelle chiese parrocchiali dei secoli tra il XII e il XV.

Le stampe romane, dunque, insegnavano al mondo il lavoro liturgico (e musicale) avvenuto all'ombra della Curia papale negli ultimi 250 anni. Nonostante l'interesse curiale (una edizione del Messale si stampò nel 1505 comprendente la sequenza *Dies Irae* oltre quelle dell'*Editio princeps*), non vi era stato però grande favore fino alla metà del Cinquecento, forse perché il papato cinquecentesco era conscio che in materia liturgica una editoria vivace e attiva poteva favorire rimescolamenti poco consoni con l'unità rituale che in quegli anni si sanciva a Trento, ancorché a Roma avessero cominciato a funzionare officine tipografiche di tutto rispetto, dedite alle stampe di musica, soprattutto sacra (bisogna ricordare almeno il fiorentino Giacomo Giunta e poi Valerio Dorico).

Il secolo XV aveva però già visto a Roma alcune importanti iniziative editoriali in materia liturgica, proprio all'ombra della corte pontificia e con l'attivo interessamento di eminenti personalità curiali. Durante il regno di Sisto IV, nel 1485 a Roma era stato stampato il *Pontificale romanum* (pretridentino) che recepiva definitivamente le acquisizioni liturgiche duecentesche che Guglielmo Durando aveva apportato al vecchio pontificale franco-romano (originatosi nel X sec.), forse in occasione del lavoro che era stato necessario alla formazione di un rito per la prima volta 'ufficiale', proprio in ragione della solenne dedicazione della Cappella Sistina (15 agosto 1483).

Curatori del testo erano stati i prelati Agostino Patrizi Piccolomini, figlio adottivo di papa Pio II e maestro delle cerimonie sotto Sisto IV, e l'alsaziano Johannes Burckhard (Giovanni Burcardo) che ricoprì la stessa carica sotto Giulio II, mentre lo stampatore fu Stephan Planck, che aveva assistito Han nella stampa del Messale del 1476. I curato-

ri consultarono alcuni codici locali per il testo, cui cercarono di dare quell'uniformità che la tradizione manoscritta non garantiva.

Era evidente il disagio storico incipiente che accomunerà tutte le edizioni a stampa prima e dopo il Concilio: i revisori, di fronte al frutto di una secolare sedimentazione del canto piano, restavano incerti se trasmettere un repertorio comunque alterato rispetto alla sua originaria fattura, o se uniformarlo alla sensibilità prosodica rinascimentale. Le intonazioni contenute nel *Pontificale* Piccolomini-Burckhard erano figlie dei tempi, e come tutti in testi a stampa continuarono a riprodurre le melodie in notazione quadrata su tetragramma dei manoscritti tardo-medievali; in ogni caso quel testo divenne l'*editio princeps* cui si rifecero una prima reimpressione nel 1497 (curata formalmente da Jacobus de Luzii, ma sostanzialmente identica alla prima edizione) e poi circa quindici altre edizioni, prima del *Pontificale* ufficiale postridentino (1596) soprattutto fra Roma e Venezia. Qui, per i tipi dell'attivissimo fiorentino Luc'Antonio Giunta, stabilitosi in laguna dal 1489, l'altrettanto prolifico curatore Alberto Castellano licenziò da solo quasi dieci versioni del testo (il duo Giunta-Castellano riforniva svariati Ordini religiosi di tutti i riti e moltissime diocesi italiane ed estere, avendo ereditato la posizione commerciale di Johann Hamman, un tedesco di Landau nel Palatinato, che a Venezia stampò tra il 1493 e il 1509 oltre ottanta edizioni di testi liturgici, esportandole in tutta l'Europa, tra cui il famoso messale del 1494 per la chiesa inglese di Sarum [Salisbury], l'unico esemplare completo che sia noto ancor oggi relativo a quella Chiesa locale).

Le stampe giuntine del *Graduale* (in due volumi del 1499/1500) e la prima edizione integrale dell'*Antiphonarium secundum morem S. Romanæ Ecclesiæ* (1503) videro l'altro curatore giuntino, il minore osservante Francesco de Brugis, correggere presunte incongruenze tra melodia e testi e introdurre anche «officia quædam nova», spianando maggiormente la strada alle ancor più evidenti manomissioni postridentine. Correzioni che lo stesso frate perpetrò nelle seguenti pregiatissime stampe di Giunta (i due collaborarono almeno sino al 1527, mentre l'attività di Giunta si prolungò fino al 1538) e di cui dette conto in una *Prefatio* in cui dichiarava il proprio impegno nella correzione notazionale gregoriana, contro la progressiva decadenza del canto sacro, e in un *Opusculum* in cui riportava le proprie regole *ad bene modulandum et ad*

componendas cantiones (cioè sull'uso del bemolle nella modulazione del canto sacro).

Nel periodo precedente alla promulgazione ufficiale dei libri tridentini, le edizioni liturgiche a stampa presentarono così intonazioni melodiche quasi ovunque diverse, e in alcuni casi offrirono contaminazioni tra melodie precedenti e notazioni rivisitate in epoca immediatamente post-conciliare, come elementi pseudo-mensurali che tentavano di risolvere graficamente le aporie circa l'incerto valore dei neumi quadrati gregoriani che i teorici continuavano a contemplare: ne è esempio il famoso *Terminorum musica diffinitorium* (1475) in cui Johannes Tinctoris aveva affermato che l'incertezza del canto piano era dovuta non alle specificità ritmiche del gregoriano, bensì al fatto che l'esecuzione pratica non risultava ovunque rispettosa del sistema mensurale.

Le stampe romane del Messale influenzarono sicuramente la commissione cardinalizia di Pio IV (1564-1565) e la seguente edizione ufficiale del *Missale romanum* di S. Pio V del 1570, circa la scelta molto restrittiva in ordine all'ammissione delle sequenze nel repertorio approvato. Se nell'*Editio princeps* del 1476 erano accolte *Victimæ Paschali*, *Spiritus Sancti adsit gratia* e *Veni Sancte Spiritus* per la Pentecoste, *Trinitas, Unitas, Deitas* per la SS. Trinità, e il *Lauda Sion*, e nella stampa del 1505 si era aggiunto il *Dies iræ in agenda mortuorum*, il Messale di Pio V, come abbiamo già visto, espunse pure *Spiritus Sancti adsit gratia* e *Trinitas, Unitas, Deitas*.

Era chiaro che le vie del canto liturgico cominciavano a passare per le porte abbastanza strette delle Congregazioni romane, mentre gli stessi destini 'ufficiali' del canto gregoriano, fatalmente, in quegli anni dovevano transitare proprio attraverso una delle tipografie erette dai pontefici nella Roma in cui finiva la lunga stagione rinascimentale, per cedere il passo all'età barocca.

Papa Gregorio XIII (1572-1585) nel 1577 aveva fondato la Tipografia Poliglotta, per la stampa dei testi destinati alle Missioni; ben presto si avanzò l'idea di stamparvi i nuovi libri ufficiali di musica: le pressioni furono esercitate da alcuni personaggi che, sulla scorta del successo delle coeve edizioni veneziane, vedevano nell'impresa un grosso affare commerciale e interpretarono in modo fuorviante la prescrizione conciliare circa la riforma del canto gregoriano. Il Concilio, infatti, aveva unica-

mente decretato «melodia recte verbis aptetur» (la melodia [gregoriana, NdA] venga adattata correttamente alle parole), laddove tale prescrizione stabiliva chiaramente il necessario adattamento della notazione gregoriana ove il testo del Messale e del Breviario erano emendati, e non una revisione vera e propria dell'intero patrimonio.

Le cose però imbroccarono la strada dell'integrale restaurazione dei libri liturgici di canto, appunto il *Graduale* (o *Antiphonarium Missæ*) e l'*Antiphonarium* (o *Antiphonarium Officii*). Il papa decise allora, prima della stampa, di far rivedere le melodie gregoriane a due insigni polifonisti, e con Breve Apostolico *Quoniam animadversum* del 25 ottobre 1577 incaricò incondizionatamente Pierluigi da Palestrina e il suo allievo Annibale Zoilo «...revidendi, purgandi, corrigendi et reformandi Antiphonalia, Gradualia, Psalteria et alios quoscumque cantus in ecclesiis est usus...» autorizzando i revisori ad agire quasi con la mannaia nell'eliminazione dei difetti «...superfluitantibus resecatis ac quamplurimis barbarismis et obscuritatibus suolati...», di qualsivoglia origine essi fossero «...sive imperitia, sive negligentia aut etiam malitia compositorum, scriptorum ac impressorum...».

Il documento è in ogni modo sintomatico del degrado delle cose: se un pontefice romano, pur mal consigliato nella fattispecie, considerava ufficialmente il canto della Chiesa latina un'evanescente e incomprendibile sequela di suoni da emendare, ebbene le cose dovevano proprio esser messe male. La lettera del Breve fu intesa ancor più alla lettera (se ciò fosse possibile) a causa della ormai defunta concezione genuina del gregoriano e della imperante cultura umanistica rinascimentale: erano barbarismi le sillabe brevi cariche di note e ancor più le sillabe accentate corrispondenti a una sola nota (mancata corrispondenza tra accento tonico verbale e *ictus* della melodia), erano superflui i lunghi vocalizzi a fine di parola e infine oscuri e contraddittori gli ondeggiamenti modalici, contrari sia alla moderna teoria modale polifonica, sia alle incipienti mode tonali.

Gioseffo Zarlino (1517-1590), frate francescano e grandissimo teorico musicale, nelle *Istituzioni harmoniche* pubblicate a Venezia nel 1573 aveva pure prescritto che le sillabe dei testi fossero coniugate con convenienti figure, in modo da non udire «alcun barbarismo» che il frate riconosceva precipuamente sussistere «etiandio nel Canto fermo» dove

«...infinite volte non si odi proferir le penultime sillabe di queste parole Dominus, Angelus, Filius, Miraculum, Gloria e molt'altre che son brevi e passano presto, con lunghezza di tempo...» pertanto aveva pure consigliato «...che sarebbe cosa molto lodevole, et tanto facile da correggere che, mutandoli poco poco, si accomoderebbe ottimamente la cantilena...». Il Breve papale proprio i barbarismi intendeva espellere.

L'opera di Zarlino, in realtà, non aveva la benché minima conoscenza del valore semiologico dei testi gregoriani e chiudeva un travaglio teorico millenario, sostituendo definitivamente alla solmisazione e agli esacordi guidoniani, cui pure la tarda teoria gregoriana si era poggiata, le costruzioni armoniche su cui si fonderà il Barocco musicale. Le stesse *Istituzioni harmoniche* si sforzavano di inquadrare compiutamente il canto piano nel sistema mensurale, vincolando il ritmo gregoriano al c.d. *tempo intero et indivisibile*: non era più concepibile sopportare eventuali varietà di flussi temporali o gruppi «irregolari» che si dovevano irreggimentare in un andamento melodico regolare e stabile, garantito soprattutto da strutture temporali binarie. Era chiaro che in tale clima culturale stava per farne le spese proprio il canto gregoriano, ma inopinatamente avvenne uno di quei fatti estranei all'ambiente musicale o religioso, che hanno nei secoli finito per influenzare i destini del canto gregoriano.

Si fece avanti l'Ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, don Ferdinando de las Infantas, teologo e buon musicista³⁵, che interessò il suo re Filippo II, il quale intervenne presso il pontefice. L'ambasciatore, scrivendo costernato a Filippo II, aveva informato il sovrano dei progetti di revisione gregoriana che rivelavano l'ormai imminente e 'ufficiale' tri-

³⁵ Nato a Cordova nel 1534 da nobile famiglia, molto vicina ai sovrani spagnoli d'Asburgo, dopo la missione diplomatica svolta a Roma tra il 1572 e il 1580, prese i voti nel 1584 e si trasferì a Parigi, dove morì dopo il 1609. Il carteggio dell'ambasciatore spagnolo e della vicenda giudiziaria relativa alla edizione del *Graduale*, sopito per secoli con la derivante erronea convinzione che Palestrina avesse effettivamente eseguito il lavoro commessogli, poi trasfuso nella edizione Medicea, sarà riesumato attorno al 1889/90 da p. Angelo De Santi (vedi più avanti), ma si dovrà attendere qualche anno per la pubblicazione poiché proprio in quegli anni era stata ristampata la Medicea (con l'avallo della S. Sede) quale edizione approvata di canto liturgico romano, proprio perché la revisione era diretta emanazione del genio palestriniano.

plice corruzione del canto sacro: tonale in base ai nuovi criteri armonici, melodica e prosodica in base alla quantità classica, melismatica perché a causa dello smarrimento dell'originario ritmo gregoriano e della riduzione dei melismi a lunghe e inarticolate sequenze di note, i revisori erano ormai orientati a tagliare letteralmente le parti giudicate inutili.

Filippo II, in uno di quegli interventi tipici di un suo certo cesaropapismo controriformista, si rivolse al pontefice. Il papa, forse per sola deferenza nei confronti del re cattolico, si 'disinteressò' al lavoro di revisione che già i polifonisti avevano intrapreso (Palestrina lavorava al Graduale nella parte del *Proprium de tempore*, e Zoilo al Santorale) alla luce della poetica umanistica e con il consiglio del card. Gerolamo Sirleto, filologo e bibliotecario apostolico, evitando di prendere alcuna ulteriore posizione sulla questione. Visto il disinteresse del papa, il lavoro fu sospeso adducendo non meglio specificate difficoltà finanziarie (*omnia Romæ cum pretio!*).

A questo punto s'innesta un'altra vicenda tipicamente 'romana'. Nel 1591 Leonardo Parasoli, insieme a un monaco cistercense di Santa Croce in Gerusalemme, Fulgenzio Valesio, aveva inventato dei caratteri di legno mobili per la stampa dei grandi libri corali³⁶, su ispirazione

³⁶ L'uso dei libri corali fu una delle innumerevoli cause di degrado del canto gregoriano. Già dalla fine del Medioevo la vita monastica si era adattata alla prassi musicale corrente. Nei monasteri di tutto il continente (quelli tedeschi furono gli ultimi ad adeguarvisi nel sec. XV) fin dal '200 si trovava più comodo leggere la musica in notazione quadrata con il sistema guidoniano. I libri di musica servivano ormai a tutti (e non più solo al *magister*) e trovavano collocazione nel coro, tanto da essere appunto chiamati *corali*. Essi vennero posti ben presto su un leggio centrale, a due o tre facce, dove altrettanti codici gemelli permettevano l'esecuzione contemporanea da parte di tutti i presenti (in alcuni casi fino a 150 persone). I codici diventarono, quindi, sempre più ampi nel formato, ma paradossalmente ogni volume poteva contenere soltanto la minima parte dei brani trascritti nei libri liturgici dei secoli precedenti. Di fatto, i caratteri cubitali del testo e della musica – talora enormi per poter essere letti a distanza – comportavano che ogni pagina non avesse più di quattro o cinque righe scritte, e ciascuna riga pochissime parole (il contenuto di un codice medio del XII secolo doveva essere ricopiato in almeno quattro enormi libri corali) e per ovviare in parte a tali inconvenienti, si arrivava ad operare artigianali (pertanto diversi da caso a caso) tagli sui melismi, fenomeno aggravatosi nel '500, proprio quando all'autorità ecclesiastica centrale non parve poi così abominevole predisporre l'emendazione 'ufficiale' delle melodie gregoriane.

di Giovanni Battista Raimondi, massimo orientalista del suo tempo, il quale nel 1584 aveva fondato a Roma la Stamperia Orientale allo scopo di dare vita a un'attività editoriale, ispirata ai principi tridentini, volta a sostenere la predicazione del cattolicesimo tra i musulmani e alla confutazione delle fedi cristiane orientali ortodosse. La tipografia era chiamata Medicea, poiché sorta sotto il patrocinio del cardinale Ferdinando de' Medici, granduca di Toscana dal 1587.

Prima della morte di Palestrina, Raimondi aveva comprato da quest'ultimo il manoscritto incompleto della revisione del Graduale al prezzo (altissimo) di mille scudi romani. Palestrina, prima di concederglielo, chiese un'approvazione da parte della S. Congregazione dei Riti, la quale rispose *privatim* che l'opera poteva stamparsi anche senza approvazione, non essendoci persone tanto capaci da poter 'rivedere' il lavoro del Prenestino. Raimondi non si accontentò della risposta e, prima di stampare, chiese l'autorizzazione espressa di stampare le melodie gregoriane corrette da Palestrina a papa Clemente VIII.

Il 21 gennaio 1594 la S. Congregazione dei Riti approvò ufficialmente la stampa, riservandosi, però, di rivedere le bozze prima della stampa definitiva. Il 2 febbraio morì Palestrina e il progetto rimase in sospeso. Raimondi non si perse d'animo e, saputo che il figlio di Palestrina, Igino, conservava altri fascicoli del padre, li acquistò per la favolosa somma di 2005 scudi romani. Il 29 marzo un altro decreto della Congregazione dei Riti approvò nuovamente la stampa con l'identica riserva di cui sopra.

Nel novembre Igino consegnò i manoscritti, i quali furono rivisti da quattro specialisti (Andrea Dragoni, Luca Marenzio, Giovanni Maria Nanino e Francesco Valeri) scelti dal Prefetto dei Riti, card. Del Monte. I manoscritti rivelarono errori enormi, soprattutto nel Santorale che, morto Zoilo (ancor prima di Palestrina) il quale aveva materialmente curato questa parte, e disperso il suo manoscritto, era stato completamente rifatto da Igino stesso senza alcuna competenza, e la Congregazione rifiutò di approvarli.

Il contratto tra Raimondi e Igino era così saltato: Raimondi rifiutò di consegnare i 2005 scudi a Igino, che fece causa. Il Tribunale della Segnatura di Giustizia condannò Igino obbligandolo a riprendersi i manoscritti senza compenso, ma egli si appellò alla Sacra Rota la quale,

con sentenza del 2 giugno 1599, stabilì che il contratto era rescisso e che i libri non potevano stamparsi a causa degli errori presenti nel manoscritto.

Il 2 ottobre dello stesso anno la Rota ordinò che il manoscritto fosse riconsegnato a Iginio, il quale rifiutò di riceverlo; dopo i tre anni di giacenza giudiziaria fu consegnato il 2 ottobre 1602 al Monte di Pietà, donde andò disperso.

Nelle more di questa interminabile vicenda, la S. Sede continuava a pubblicare i nuovi libri liturgici che iniziavano a presentare le prime vistose emendazioni 'ufficiali' postridentine: Clemente VIII (1592-1605) aveva già promulgato con la Cost. *Ex quo in Ecclesia* la prima edizione ufficiale del *Pontificale Romanum* il 20 febbraio 1596, stampato a Roma dalla tipografia di Leonardo Parasoli e Giacomo Luna, e con la Bolla *Cum novissime* del 14 luglio 1600 pubblicò la prima edizione del *Cæremoniale Episcoporum*, versione moderna degli antichi *Ordines romani* voluta da Gregorio XIII e per la cui realizzazione era stata insediata a suo tempo una apposita commissione presieduta da Carlo Borromeo.

Il libro, concepito per fornire i modelli rituali di comportamento in determinate funzioni cui presiedono o assistono i vescovi, presentava un apposito capitolo dedicato alle prescrizioni a uso di cantori e organisti (*De Organo, Organista et Musicis, seu Cantoribus, et norma per eos servanda in divinis*³⁷) ma per ciò che qui interessa maggiormente, per la prima volta dopo il Concilio licenziava testi riveduti nella parte gregoriana. L'opera di revisione fu curata da Andrea Dragoni e da Luca Marenzio con criteri che oggi definiremmo assurdi, ma allora consoni alle teorie dell'epoca, che l'edizione del *Graduale* avrebbe definitivamente

³⁷ La prassi tardo medievale dei canti e del suono dell'organo durante l'elevazione, trovava nel *Cæremoniale* un corollario istituzionale, con il permesso ufficiale di suonare l'organo per tutta l'elevazione. La prassi troverà degnissima applicazione nelle opere di Banchieri e Frescobaldi. Con il diffondersi pre-barocco dell'*alternatim*, l'organo assunse dignità di persona liturgica, tale da potersi sostituire a uno dei semicori. Nel Settecento e più ancora nell'Ottocento, però, le lunghe elevazioni diverranno spesso luogo elettivo per musiche a dir poco eccessive e fuorvianti, di tanto che la riforma cecilianica sottoporrà a vigorosa 'dieta' l'apparato musicale dell'elevazione, riducendola via via a un semplice sottofondo, fintanto che le attuali norme liturgiche hanno prescritto nuovamente l'osservanza del silenzio.

te sacramentato e diffuso. Il libro veniva stampato a settembre dell'Anno giubilare a Venezia e un mese dopo a Roma.

Tornando appunto alle interminabili traversie delle tipografie romane, dobbiamo segnalare la svolta che maturò tra il 1604 e il 1605: sorti dei malumori fra Valesio e Parasoli da un lato e Raimondi dall'altro, quest'ultimo liquidati i soci, fuse i caratteri in legno nel metallo, rendendo la stampa assai più nitida e pregiata, cosa che lo confortò ancor più nell'idea di stampare i 'suoi' libri liturgici.

Giovan Battista Raimondi, pur essendo persona di altissima levatura intellettuale (insegnò matematica all'Archiginnasio della Sapienza), non era uomo alieno da certe trame che spesso allignano proprio all'ombra dei campanili: tanto brigò che ottenne il 31 maggio 1608 un privilegio personale di quindici anni per cui egli solo poteva stampare musica gregoriana (!).

Il 28 agosto Paolo V nominò una commissione cardinalizia, la quale doveva scegliere a sua volta una commissione di sei musicisti per la riforma delle melodie. Successero altri inconvenienti per cui il 6 marzo 1611 un altro Breve Apostolico autorizzava personalmente il prefetto dei Riti card. Del Monte a scegliere due musicisti: furono Felice Anerio (direttore della Cappella Sistina) e Francesco Soriano (discepolo di Zoilo e all'epoca maestro della Cappella Giulia). Questa volta l'opera, con rapidità degna di miglior causa, fu completata entro la fine del 1612.

Finalmente nel 1614 apparve il *Graduale de tempore* e l'anno successivo il *Graduale de Sanctis*, entrambi con la dicitura «Pauli V Pont. Maximi iussu reformatum», anche se l'edizione non era ufficiale e alla fine la tradizionale *prudentialia Ecclesie* lasciava margini alle chiese particolari nell'adozione dei libri liturgici. Probabilmente Paolo V non si sentì di avallare con il sigillo dell'autorità apostolica una edizione che, già dal suo nascere, aveva suscitato ampie riserve in ambienti curiali e accademici (Giambattista Doni) di cui si parlerà più avanti.

Contemporaneamente (17 giugno 1614), papa Borghese completava definitivamente la riforma dei libri liturgici promulgando, con la Lettera Ap. *Apostolicæ Sedi*, il *Rituale Romanum* per l'amministrazione dei Sacramenti e dei Sacramentali, che sostituiva le molteplici versioni territoriali del *Rituale*, il quale, anche a causa della mancata promulgazione della Bolla di Leone X (per la morte del papa prima dell'uscita del libro)

che lo aveva reso obbligatorio a suo tempo, nel corso del Cinquecento aveva preso anche altri nomi (*Liber sacerdotalis* o semplicemente *Sacerdotale* tra cui l'edizione a stampa più fortunata era stata quella curata dal già ricordato domenicano Alberto Castellani, più volte ristampata con melodie quasi sempre modificate, e sempre dotata di un *Compendium musicae* che, però, nell'edizione ufficiale del 1614 scomparve).

Sette anni più tardi, lo stesso pontefice prolungò il privilegio di stampa dei libri gregoriani per altri venti anni, ma già il *Rituale romanum*, ristampato nel 1620 sotto il suo regno, portava melodie differenti dall'Edizione medicea. Questa comparve anche con la scritta *iussu Pauli V Pontificis Maximi*, di fatto però non fu mai ritenuta ufficiale dalla Chiesa, né imposta come tale (sebbene considerata da subito come edizione avallata dalla S. Sede), ma ebbe un tale successo da inferire il colpo di grazia al canto gregoriano.

Gli autori della Medicea, infatti, contrariamente al Guidetti o ai revisori veneziani già visti, non ebbero alcun principio conservativo cui riferirsi, inaugurando una serie di libri liturgici in cui l'esempio di fedeltà ed obbedienza all'autorità ecclesiastica si traduceva in arbitrarie ricostruzioni del canto gregoriano che finivano per deformare e alterare le melodie esistenti. Attraverso questa edizione si aprì la breccia attraverso la quale nel Seicento passeranno le più indescrivibili licenze, come ad esempio il c.d. *canto piano musicale*, favorito in Francia dal card. Pierre De Berulle e dall'intera congregazione dell'Oratorio.

Con la Medicea si può dire che il gregoriano raggiunse la sua massima decadenza, ma non possiamo dire che fu opera di Palestrina, il quale non vi mise mano, né si creda che si trattò di una edizione ufficiale per la Chiesa universale, benché approvata dalla S. Sede. Oggi molti ancora si meravigliano del fatto che musicisti del calibro di Palestrina, Anerio, Gabrieli, Soriano, Marenzio, Nanino, Vecchi e altri (che rappresentano il meglio della musica sacra rinascimentale) furono interessati a un'operazione così apparentemente bizzarra quale fu quella della riscrittura dei libri liturgico-musicali, nella parte gregoriana, ma tutto quello che avvenne all'ombra anche dell'erigenda cupola di S. Pietro (cioè nel cuore delle sacre stanze vaticane), bisogna oggi leggerlo all'interno di un ancor più vasto contesto storico-culturale: la Chiesa cercava di dare un senso compiuto e universale ai propri libri (e anche la revisione della *Vulgata* e

i crescenti studi di storia sacra s'inserivano in tale filone), ai propri testi liturgici, alla propria musica tradizionale, e lo faceva tramite strumenti essenzialmente giuridico-amministrativi. Purtroppo mancavano gli strumenti scientifici per assicurare una ricostruzione veritiera e rispettosa del canto liturgico e a causa di ciò, per quest'ultimo, il Seicento si apriva sotto i peggiori auspici.

La diffusione universale dei libri a stampa e del loro mercato faceva il resto: le indicazioni ritmiche e le contraffazioni melodiche comparivano via via nelle grandi raccolte di Messe proprie destinate alle varie nazioni, che soppiantarono (anche per maggiore economicità) l'uso precedente di ogni diocesi a dotarsi di una propria 'agenda'. Anche le edizioni destinate alle Congregazioni religiose perpetuarono numerosi vizi: sintomatico il caso dei processionali domenicani i quali, pur dovendo concordare obbligatoriamente con l'*exemplar* custodito presso la Casa Generalizia di S. Sabina all'Aventino in Roma (altrimenti conosciuto come *Gros livre*, importantissimo perché testimonia una serie di pratiche tardo medievali circa l'esecuzione di molti canti liturgici, come l'avvenuta ripartizione dei ruoli nel canto delle *Passiones*, che sarebbe diventato uso della Curia romana dal tardo Quattrocento) in base a una disposizione del XIII sec., cominciarono a presentare vistosi cambiamenti nel corso delle numerose edizioni che si susseguirono tra la fine del Cinquecento e il XVIII sec.

L'Ordine domenicano godeva, peraltro, di una liturgia propria (instaurata nel 1256, e conservata fino ai giorni nostri, caso analogo ai Certosini) e tramandò per secoli nei suoi libri liturgici tutti gli errori, sviste e supposte correzioni che erano stati introdotti nel lungo periodo della decadenza. È anche vero che molti Ordini (soprattutto monastici) conservarono le proprie tradizioni editoriali inaugurate con la fine del Quattrocento le quali, pur nella generale caduta del gregoriano, non recepirono gli aspetti più deteriori che la revisione medicea indicava. Come è vero anche che, a seguito dei decreti tridentini sull'unificazione liturgica, in molti casi parecchi codici antichi furono soltanto 'corretti' (a volte con grave danno materiale) sia cancellando testi sostituiti a mo' di palinsesto, sia asportando i fogli originali per inserirvi fogli appositamente redatti, spesso in modo molto sommario.

Un caso universale fu l'espunzione del celebre tropo mariano *Spi-*

ritus et alme incluso da secoli ormai nel *Gloria* di quella che sarà, nella edizione vaticana, la *Missa IX Cum júbilo* per le feste della Madonna: nella maggior parte dei casi i codici (notati già in canto fratto in molte zone d'Europa) vennero semplicemente 'oscurati' con opportune sovrastrutture in carta, cartone o altro materiale pergamenaceo che copriva letteralmente le note e le parole, lasciando il resto inalterato, visto che il maggior testo del brano rimaneva invariato.

Il canto gregoriano tra Seicento e primo Ottocento

Il XVII secolo è da considerarsi dunque il periodo più triste per il canto gregoriano, sottoposto a una colossale falsificazione, anche se germi di una sana riforma verranno gettati proprio in quello splendido e nel contempo miserando periodo, seppur non in sede ufficiale, dove tuttavia gli strumenti canonistico-istituzionali rimasero attardati su posizioni di quasi generalizzata inefficienza.

Alcuni musicisti e intellettuali, infatti, si posero in maniera fortemente critica verso il mondo loro contemporaneo, offrendo spunti pionieristici in un momento storico in cui la mistificazione barocca del gregoriano passava trionfalmente al vaglio della dialettica e della teoria musicale coeva, che ne benediceva la dignità sacrale e ratificava le più assurde operazioni della scienza contemporanea alla luce di un equivoco connubio tra esigenze del rito e necessità della musica.

Molti di questi studiosi controcorrente vennero raffigurati come dei nostalgici che perseguivano fini puramente archeologici, ma così in realtà non era.

Tra di essi spiccò il card. Giovanni Bona (1609-1674), monaco cistercense e abate generale dei Foglianti, liturgista e teologo che, in alcuni trattati (*Psallentis Ecclesiae Harmonia* del 1653 e *Rerum liturgicarum libri duo* del 1671, entrambi pubblicati a Roma, e *De Divina Psalmodia* venuto in luce a Parigi nel 1663), avvertiva quanto il canto liturgico dei suoi tempi fosse distante dal vero gregoriano («Ipse cantus ecclesiasticus quam a vero gregoriano dissimilis est») e quanto danno avesse prodotto il «ridicolo canto» introdotto nel secolo precedente alla disciplina ecclesiastica e alla devozione.

Alle 'tirate' dell'abate Bona faceva eco uno dei più accreditati teorici italiani dell'epoca, Giovanni Battista Doni (1594-1647) che, nella *Dissertatio de musica sacra* del 1640, lamentava l'incompetenza degli emendatori dei libri liturgici e la totale incongruenza delle moderne edizioni, raffazzonate senza la minima conoscenza degli antichi codici: il fiorentino stigmatizzava la presuntuosa ignoranza dei suoi contemporanei revisori gregoriani che, pur non sapendo neanche leggere i neumi, né preoccupandosi minimamente di ciò, continuavano a massacrare il canto liturgico. Egli indicava anche possibili soluzioni, nonché proponeva l'esame di alcuni codici antichi disponibili, ma, nonostante la sua fama, restò completamente inascoltato.

Anche in Francia non mancarono segni (isolati) di studi seri: H. Ménard pubblicò nel 1641 un Inno della Passione «cum antiquis cantus notulis» e Jean Lebeuf condusse ricerche storiche gregoriane che pubblicò in numerosi articoli sul *Mercur de France* e in un alcuni trattati (*Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* stampato a Parigi nel 1741, ove non mancò di giustificare diverse corruzioni tarde della prassi gregoriana), anche se si schierò con le frange più estreme della rivolta liturgica gallicana di cui più avanti si dirà.

Nel 1673, il benedettino Pierre Benoit Jumilhac pubblicò la *Science et pratique du Plain-Chant*, lavoro teorico di singolare rigore, con cui dava alla luce anche alcune tavole in notazione neumatica, nel solco rispettoso di una sana quanto smarrita tradizione gregoriana e con alcuni geniali spunti (inascoltati) per una florida restaurazione.

La via aperta della Medicea fu però molto più battuta e, sulla scorta delle operazioni romane, si passò ben presto dalla correzione, alla creazione *ex novo*. La Francia, come sempre, ebbe un ruolo fondamentale. Nel 1634 il padre filippino François Bourgoing stampò a Parigi il suo *Brevis psalmodia ratio ad usum presbyterorum congregationis Oratorii* in cui venivano presentate delle melodie talmente mutilate e sfrondate dai melismi, da esser irrecognoscibili rispetto alle originali, senza scandalo per alcuno, anzi con la paterna autorizzazione di uno tra i teorici più rinomati della Francia del tempo, quale fu Marin Mersenne che dichiarò di aver letto l'opera «*non absque singulari voluptate*» e di non aver trovato in essa nulla che non favorisse il culto divino e promovesse la devozione.

La congregazione dell'Oratorio, sostenuta dall'incredibile attivismo

del card. Pierre De Berulle (1575-1629), soprattutto in Francia si distinse per lo zelo con cui concorse a massacrare anche la notazione del canto piano: in seno ad essa alcuni autori, come il già citato Bourgoing, arrivarono a suggerire per la notazione del gregoriano una scelta di quattro valori lunghi, disposti in ordine decrescente dal lunghissimo al minore, sino allo «scarso del tutto» (!), mentre altri come Le Clerc, nel suo *Méthode courte et facile pour apprendre le chant de l'Eglise*, valori di disparità «incommensurable».

Da un punto di vista ritmico, il processo di mensuralizzazione giunse agli esiti più incredibili, se nel *De modo addiscendi cantum ecclesiasticum* del 1662, il minore osservante Claude Le Vol considerava che il canto piano «firmiter et immobiliter stat sub una et eadem quantitate, continens equaliter omnes notas retinensque in omnibus tandem mensuram».

In campo revisionistico non meno audace fu Millet de Montgesoye, il quale nel 1666 pubblicò a Lione il *Directoire du Chant Gregorien*, che si giovava di un sottotitolo estremamente programmatico «ouvrage extrêmement utile à tous qui sont obligés au choeur», in cui arrivava a distinguere due specie di note... inutili: le note di confusione e quelle di ripetizione! Tutte queste dovevano essere inesorabilmente cancellate, soprattutto dal Graduale, perché nell'Antifonale si potevano anche lasciare (non si sa bene in base a quale benigna concessione del revisore).

Dopo aver pubblicato fra il 1658 e il 1680 una serie di Antifonari e Graduali monastici a uso di vari Ordini religiosi femminili in cui il gregoriano era talmente semplificato da preludere alle ri-creazioni di Du Mont di cui si dirà più avanti, nel 1683 l'organista della Cappella reale del Re Sole, Guillaume-Gabriel Nivers raggiunse il parossismo con la *Dissertation sur le Chant Gregorien*, e poi ancora nel 1696 con il *Graduale romanum iuxta Missale Pii V*, da lui curato.

Nivers aveva delle cervelotiche teorie estetiche che volle a tutti i costi applicare alla melopea gregoriana, sfrondando, aggiustando, togliendo, mettendo, mutilando, costruendo tutto secondo il proprio gusto, senza considerare che la notazione fu da lui talmente stravolta da contemplare addirittura l'uso del diesis su diverse note.

Paradossalmente Nivers, pur nella sua follia estetica, agì in quegli anni in Francia a favore dell'unità del gregoriano, anche grazie allo straordinario successo delle sue versioni dei libri liturgici di canto. Egli, in-

fatti, nella versione del *Graduale* per le parrocchie del 1682, in quella del predetto *Graduale Romanum* del 1696 e più ancora nell'*Antiphonale* che stampò nel 1701, usò il canto romano secondo la versione tridentina (manomesso) con l'intento di fornire una versione unificata valida per tutta la Francia, sebbene i privilegi di stampa, le diatribe tra le Congregazioni religiose e le infinite leggi particolari che il sistema dell'*Ancien Régime* teneva in piedi, congiurassero in maniera esiziale contro una seppur minima unità rituale tra le comunità francesi di ogni ordine e grado.

Le prerogative speciali delle Chiese locali cui era stato riconosciuto il diritto di conservare liturgie e canti propri, in quegli anni venivano elevate a pretesto per lotte liturgico-giurisdizionali e manovre di revisione autonomistica dei patrimoni rituali, che avrebbero condotto la Francia cattolica prima sull'orlo dello scisma, poi in una sorta di stato giuridico intermedio particolare in cui il gallicanesimo rituale avrebbe costituito il minore dei mali, rispetto alla separazione definitiva da Roma.

L'assolutismo regio nelle età di Richelieu e Mazzarino, nonché la politica sottilmente antipapale del lunghissimo regno del Re Sole, stimolata sul piano diplomatico nei confronti della S. Sede e, con altri registri, su quello dei rapporti tra la monarchia e le gerarchie ecclesiastiche locali, faceva il resto. Tale situazione si sarebbe protratta anche sotto il lunghissimo regno di Luigi XV.

Contemporaneamente a Nivers, dunque, giunse a compimento il processo di legalizzazione dei mai sopiti spiriti indipendentisti gallicani che rimontavano a molto tempo indietro e prendevano pure spunto dalla presenza in Francia di quella antica tradizione liturgica propria, cui abbiamo già diffusamente accennato, ed erano ampiamente favoriti dal sovrano sul piano politico, nell'onnicomprendente studio di avocazione assolutistica di ogni potere nelle sue mani e in chiara funzione antipapale.

La reazione all'uniformazione romana iniziata dopo il Concilio di Trento si concretò in vari modi: facendo leva sull'autorizzazione dei riti più che bicentenari, concessa da Pio V, vennero 'legittimamente' stampati libri locali ad Aix (1595), Namur (1604), Anversa (1610) e poi si mise in moto la Chiesa nazionale, con pubblicazioni volute dall'Assemblea del Clero nel 1631, e venute in luce nel 1636 con melodie gregoriane accorciatissime (una nota per sillaba) in ossequio a delle mode pseudo-gallicane.

L'antiromanismo passò pure attraverso tentativi luteranizzanti (Joseph de Voisin pubblicò una traduzione del Messale romano in francese, immediatamente fulminato da scomunica di Alessandro VII nel 1661) o rigoristici (l'arcivescovo di Vienne Henri de Villars decise di comporre un Breviario nel 1678 con testi esclusivi della Scrittura).

Fu poi la volta di una riforma liturgica propugnata dall'arcivescovo di Parigi François de Harlay de Champvallon (1625-1695) il quale nel 1680 aveva affidato a un gruppo ristretto di religiosi e musicisti la revisione dei libri liturgici che approdò alla pubblicazione dell'*Antiphonarium* (1681) cui Chastelain prepose le norme di esecuzione del *plain-chant*, del *Missale* (1684) e del *Graduale* (1689) gallicani, in cui molti testi liturgici erano stati sostituiti con altri di libera invenzione (solitamente poesie ispirate ai sacri testi, ma perlopiù connotate di affettazione retorica tipicamente barocca) e corredati di melodie contraffatte o inventate di sana pianta, secondo i gusti che gli Oratoriani propalavano a Parigi.

L'esempio parigino fu seguito da molti vescovi giansenisti che, nel gallicanesimo rituale, trovavano lo spazio per una ribellione apparentemente innocua verso le autorità romane e lo stesso Chastelain venne interpellato per ripetere operazioni simili a quella della capitale.

Nella seconda metà del secolo la febbre neo-gallicana contagiò numerose altre diocesi, creando le basi per una parcellizzazione rituale della Francia tale da rendere irriconoscibili a pochi chilometri di distanza le medesime cerimonie, gli stessi canti, le più tradizionali abitudini liturgiche: la S. Sede chiuse praticamente entrambi gli occhi su questa vera e propria babele, per timore che alcune ventilate ipotesi (unione tra la Chiesa gallicana e quella anglicana) sussurrate alle orecchie di qualche nunzio apostolico a Parigi durante il regno di Luigi XV da influenti prelati, portassero realmente allo scisma e alla confluenza della Chiesa di Francia nell'alveo della Riforma.

Nel paese tali iniziative trovarono provvidenziale argine nelle trovate editoriali di Nivers, ma si innescò un processo di frammentazione rituale che durerà a lungo, passando attraverso le ulteriori iniziative di altri arcivescovi di Parigi, fino al Cardinale de Vintimille che nel 1738 pubblicò il *Missale parisiense*, interessante testimonianza della persistenza in area francese di molte sequenze abolite dai libri tridentini, ma recuperate in funzione anti-papale e in verità elemento lirico e festivo delle

liturgie, molto apprezzato dal popolo e francamente dotato, in alcune espressioni, di una certa bellezza.

L'abate Jean Lebeuf, pur buon ricercatore storico, fu uno dei ri-creatori di questo canto c.d. neo-parigino, notato pure con generoso uso di diesis, di cui incarnò l'ultimo periodo di fulgore (il suo nuovo Antifonario soppiantò quello di Chastelain) e che ebbe lusinghieri successi nella Francia del *grand-siècle* e resterà vivo sino al 1873, quando la riforma solesmense riuscirà a spazzarlo via, dopo un lento decadimento. Di Lebeuf d. Prospero Guéranger avrebbe scritto: «Sapiente compilatore, fu incaricato di notare l'Antifonario e il Graduale di Parigi. Dopo aver trascorso dieci anni a collocare note sui rigli e a fornire di rigli le melodie, egli presentò al clero della capitale un lavoro mostruoso...» (!).

Questa incredibile confusione finì per provocare una reazione ultramontana e filo-papale, sebbene essa si delineasse solo con l'inizio del XIX sec., dopo la durevole spaccatura politica e religiosa sulla questione giansenista, l'avventura rivoluzionaria della chiesa nazionale, le terribili persecuzioni dei religiosi e le divisioni del clero tra 'giurato', fedele al governo nazionale e gallicano, e il clero 'refrattario', cioè quello che rifiutò di sottoscrivere la *Constitution civile du Clerge* (1790), testimoniando per l'ennesima volta che i destini del gregoriano erano legati quasi sempre a questioni totalmente extra-liturgiche ed extra-ecclesiastiche.

Alle teorie e alle edizioni del Nivers si ispirarono per tutto il secolo XVIII e parte del XIX le edizioni dei libri di canto di circa 50 diocesi francesi, sia per il favore che tali fantasiose dottrine incontrarono, sia per il progressivo deperimento e sostituzione dei libri liturgici e per il moltiplicarsi (solitamente per smembramento) delle sedi diocesane, ma anche per l'espansione delle congregazioni religiose francesi.

Tra i compositori che si erano dati addirittura alla produzione di un canto monodico neo-gregoriano vi fu Henry Dumont, che scrisse addirittura cinque *Messes en plain-chant* in canto piano moderno, pubblicate nel 1669 e indicate come appropriate per ogni sorta di comunità religiosa. Passarono alla storia come *Messes royales* per il titolo che assunsero nella ristampa del 1701: belle melodie, ma non certo canto gregoriano, che ebbero in Francia successo inarrivabile, tanto che furono antesignane di molte composizioni simili (che d. Guéranger avrebbe definito «capolavoro di noia, di nullità, di cattivo gusto») e crearono un

genere che venne nientemeno gratificato dell'appellativo di *plain-chant musical* (come se il vero *plain-chant* non avesse carattere musicale!) e fu coltivato anche da Delalande e dal grande André Campra.

La distorsione del canto ecclesiastico era a un tale punto da preferire all'originale (pure mal eseguito) addirittura il suo dilettevole ricalco, che in alcuni casi non andava aldilà del farsesco scimmiettamento, moda che dilagò anche al di qua delle Alpi, come nelle opere del p. Illuminato da Torino (1680-1757), autore di tre raccolte di *Canto ecclesiastico* pubblicate nel 1729, 1733 e 1742.

Si impose dunque (in Francia, come in Italia e in Spagna, e più tardi in area tedesca), in quest'opera di rimaneggiamento e revisione del *cantus planus* accompagnato da invenzioni neogregoriane, uno stile considerato «lontano quanto si può dai modi consueti del canto figurato», ma nello stesso tempo «un poco ameno, vago e licenzioso, che può dirsi semifigurato», come identificato dal minore conventuale Giuseppe Frezza dalle Grotte nel suo *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile ed essatta notizia del canto fermo per istruzione de' religiosi minori conventuali a beneficio di tutti gl'ecclesiastici* del 1698, manuale di largo successo fino all'Ottocento inoltrato, che prendeva atto della riduzione del canto gregoriano a mero oggetto rituale, mantenuto un po' per tradizione e un po' per legge, e soprattutto cantato in ogni modo, soprattutto adeguandolo alle mode. In quel trattato venivano definitivamente superate le sottili distinzioni ritmiche tra il superstite gregoriano-piano e il canto fratto, inquadrando tutte le note secondo precisi valori di durata binaria o ternaria.

Era ormai comune, alla fine del Seicento (soprattutto in Italia), che, a seguito della totale disgregazione dei gruppi neumatici, i libri liturgici nuovi portassero notati molti brani (soprattutto inni, sequenze e parti dell'*Ordinarium*) direttamente nello stile del canto fratto, e alcuni a più voci (soprattutto nei conventi francescani che commissionarono interi Kyriali in quel nuovo stile che faceva propri molti stilemi della musica vocale e strumentale dell'epoca come salti d'ottava, progressioni, ornamentazioni), perlopiù con esiti da artigianato musicale – in qualche caso anche ammirevole – ma quasi generalmente privi di anelito d'arte o di spirito di preghiera.

La trattatistica cominciò ad approvare pure le invenzioni di un Ni-

vers se, ad esempio, quanto alla notazione del diesis Angelo Michele Bertalotti nel suo *Regole facilissime per apprendere li canti fermo e figurato* pubblicato a Bologna nel 1698, scriveva: «Nel canto gregoriano (il diesis) non si scrive, ma vi si intende ogni volta che si fa qualche cadenza... che dichì: Re-Do-Re, ovvero Sol-Fa-Sol, ovvero Mi-Re-Mi; e però in tali casi deve darsi il diesis alla nota di mezzo».

Su queste forme prese modello un vasto repertorio, comunemente definito *canto fratto* (o meglio si trattò dell'evoluzione di quest'ultimo), teso a conciliare la tradizione monodica con quella polifonica, modalismo e tonalità, dinamismo ritmico e valori proporzionali; furono teorizzati e poi applicati l'impiego di pause, alterazioni e legature, il sostegno dell'organo con accordi pieni e la sovrapposizione di una seconda voce, in terza o in sesta e la presenza di sbarre di misura.

Noi possiamo definirlo un canto monodico su testo latino, scritto in notazione che esprimeva anche il valore preciso delle note (contrariamente al gregoriano autentico) oltre all'altezza melodica: era l'ultimo anello di una catena principiata con l'introduzione dei primi elementi mensurali già dal Trecento, all'inizio devoluti semplicemente ad evidenziare le sillabe brevi e lunghe dei testi degli inni o di quelle composizioni in metrica di cui si è innanzi accennato e poi nel tempo orientati a ridurre la grafia ai tre neumi monosonici fondamentali (*virga*, *punctum* e *punctum* romboidale), divenuti inconsciamente e lentamente *longa*, *brevis* e *semibrevis*.

Restando ancora momentaneamente in Francia, furono numerosissime le edizioni di libri teorici e pratici di canto gregoriano tra XVII e XIX sec., tutte assolutamente inattendibili e in alcuni casi legate ad alcune delle più assurde teorie sopra descritte.

Tra di esse meritano menzione una *contaminatio* dell'edizione Liechtenstein di Venezia e della Medicea a cura di E. Duval e P. F. de Voght (da alcuni detta neo-medicea) apparsa nel 1848 a Malines e favorita da un certo successo editoriale: veniva attuato perlopiù un singolare procedimento di ricostruzione delle melodie, sulla base delle note maggiormente rappresentate nelle antiche impressioni.

Altro testo che merita un cenno fu il trattato *Principes d'une véritable restauration du chant gregorien* di Jules Bonhomme, edito a Parigi da Lecoffre nel 1857, che in verità cominciò a sgombrare il campo da

alcuni errori grossolani e fu il primo a riconoscere apertamente che il Graduale dell'edizione medicea era stato quello che più si era allontanato dall'antico canto, imponendo una visione rozza e martellata della melopea gregoriana.

Alcuni testi, poi, continuarono a proporre una versione mensuralistica del gregoriano (che al limite poteva essere compatibile con un certo repertorio tardo, ma diveniva assurda se applicata al repertorio autentico) come *Explication des neumes* di Raillard del 1860 o il più recente *Le rythme du chant dit grégorien* di Georges-Louis Houdard (1898)³⁸.

A tali tesi si appoggerà mons. Innocenzo Pasquali in una polemica romana sul modo di eseguire il gregoriano, di cui si dirà più avanti, alle soglie del Novecento.

Un'unica edizione liturgica in quegli anni si pose fuori del coro: nel 1851 fu pubblicato a Parigi il Graduale c.d. *remo-cambrense*, curato da un'apposita commissione insediata l'anno precedente e voluta congiuntamente dall'arcivescovo di Reims, card. Thomas Gousset, fermissimo oppositore delle idee gallicane, e dal vescovo di Cambrai, mons. Giraud, e presieduta dall'abate M. Tesson. La commissione tenne per base il *Tonale bilingue* di Montpellier, un codice digrafico storicamente importantissimo, allora recentemente scoperto (1847) da Jean-Louis-Félix Danjou presso la biblioteca della Facoltà di Medicina di quella città.

L'edizione del Graduale *remo-cambrense* e la successiva pubblicazione nel 1854 dell'Antifonale *remo-cambrense*, sebbene non si discostasse molto dagli errori comuni della sua epoca in quanto continuava in alcuni casi a manipolare la versione delle fonti in base a pregiudizi prosodici e mensuralistici che tardavano a morire, fece tuttavia un passo in avanti sulla strada della restaurazione gregoriana perché combatté finalmente la falsa teoria, invalsa dall'epoca rinascimentale, secondo cui la quantità delle vocali latine si sarebbe dovuta rispecchiare pedissequamente nei melismi gregoriani in modo direttamente proporzionale al numero

³⁸ Il filone mensuralistico fu seguito anche in pieno XX sec. da una minoranza di studiosi come Louis-François Fleury (*Le rythme du chant choral* del 1907), Hugo Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte* del 1913), Walther Lipphardt (*Études sur la rythmique des antiennes* del 1935), Ewald Jammers (*Der Gregorianische Rhythmus: antiphonale Studien* del 1937).

delle note. Nelle avvertenze veniva però raccomandato di non adeguarsi strettamente ai valori mensurali, facendo appello agli esecutori per una interpretazione il più possibile svincolata da ogni rigore matematico.

L'edizione in questione, sebbene approvata da un Breve di Pio IX e adottata da circa venti diocesi, non ebbe lo sperato successo, forse perché i tempi non erano ancora maturi per comprendere la ritmica delle fioriture neumatiche gregoriane, ma anche perché le ultime resistenze del clero francese ad abbandonare i particolarismi rituali erano dure a morire nonostante lo scandalo sollevato al Concilio di Rennes, in cui i libri liturgici che recavano con sé i vescovi erano tutti diversi e per la Messa comune si dovette comporre un apposito formulario (in quell'assemblea si accertò ad es. che soltanto nella diocesi di Nevers, 183 parrocchie seguivano il rito parigino, 45 il rito di Auxerre, 30 il rito di Nevers, 18 il rito di Autun, 6 il rito romano e 10 altrettanti riti particolari!). Dunque i tentativi restaurativi partivano da istanze culturali, ma anche liturgico-dottrinarie.

Questi primi passi quasi inconsapevoli di restaurazione gregoriana avevano avuto il precedente storico di una certa importanza nel diffuso spirito di erudizione che pervase alcuni ambienti monastici del tardo Settecento. Esponente di punta dell'erudizione musicologica benedettina era stato Martin Gerbert von Hormau (1720-1793), per lungo tempo a capo dell'abbazia di S. Biagio alla Foresta Nera che rese un centro di ricerche storiche, teologiche e musicologiche.

Egli fece un'opera unica e insostituibile per comprendere la rinascita gregoriana ottocentesca, raccogliendo e pubblicando nel 1784 tre monumentali volumi con i principali trattati medievali di teoria musicale (*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*) a partire dal IV sec. Pose così le basi per la ricerca gregoriana in campo teorico e storico (*De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 1774), con particolare riferimento al medioevo monastico e precipuamente al filone della teoria e pedagogia musicale nei monasteri medievali, sebbene l'opera di Gerbert non sia esente da numerose inesattezze e affetta da una certa mitizzazione del passato medievale, di cui il canto gregoriano veniva considerato l'erede spirituale, in polemica con la profanità della musica contemporanea.

Mentre oltralpe avveniva tutta questa confusione, in Italia le cose non stavano poi tanto meglio. Se solo consideriamo una descrizione delle rare esecuzioni gregoriane della Cappella Sistina fatta da Mendelssohn a Roma negli anni 1830-31, ci rendiamo conto del degrado assoluto in cui il canto romano era ridotto, in casa del papa. Scrive Mendelssohn: «Il principio di ogni pezzo è affidato a un soprano solo; egli attacca le prime note con vigore, le carica di appoggiature ponendo nell'ultima sillaba un trillo prolungato... Allora le quattro voci si dividono in due parti: il soprano e il tenore cantano la melodia com'è scritta sul libro o press'a poco; il contralto e il basso fanno la terza a un'ottava di distanza fra loro. Questo accompagnamento produce combinazioni armoniche strane e a volte scorrette... giunti alla fine i cantori facevano un accordo perfetto maggiore sull'ultima sillaba».

Anche Otto Nicolai (1810-1849), inviato a Roma come organista e allievo di Baini, nel 1837 descriverà sulla rivista fondata da Schumann le modalità di esecuzione romana del canto gregoriano ormai frutto di secoli di logoramento della prassi: all'unisono con possibilità di aggiunta melodica di terze, con raddoppio (soprano-tenore, contralto-basso), uso del falsobordone e infine canto fermo 'armonizzato' ancor più liberamente.

Questo stato di cose era andato perpetrandosi dal Seicento, epoca in cui lo stile concertato barocco aveva invaso le chiese italiane e romane in particolare, con il trionfo dell'oratorio di Carissimi. Sebbene l'ambiente romano fosse stato interessato dal progressivo uso dello stile concertato, a Roma non si seguirono però smodatamente le passioni secentesche per la monodia accompagnata e per le nuove sonorità ottenute combinando voci sole e gruppi strumentali di varia fattispecie: dietro alcuni esempi palestriniani, ebbero diffusione invece pratiche musicali come il falsobordone che funzionava da 'amplificazione' del *cantus* a 3 e 4 voci, soprattutto applicato nell'intonazione dei salmi per l'Ufficio dei vesperi, alternando strofe gregoriane a strofe polifoniche, come testimoniano numerose pubblicazioni romane, tra cui il più famoso falsobordone di tutti i tempi, cioè il celeberrimo *Miserere* a 9 voci in doppio coro del 1638 del cantore pontificio Gregorio Allegri.

Nella capitale papale ebbe dunque una decisa prevalenza nel repertorio liturgico lo 'stile antico', soprattutto nella Cappella Sistina, ma

la prassi gregoriana si ridusse con il tempo quasi a una caricatura. La 'fotografia' di Mendelssohn alla Sistina è dunque da ritenersi veritiera, sebbene dal 1817 alla guida della Cappella pontificia ci fosse Giuseppe Baini, sacerdote e musicista molto preparato, il quale già stimava decadente ogni polifonia post-palestriniana, che aveva bandito dal repertorio della Cappella; egli aveva sane cognizioni sul canto gregoriano, principalmente a proposito del ritmo e della prosodia, espresse nel suo *Memorie storico-critiche della vita ed opere di G. P. da Palestrina*, pubblicato a Roma nel 1828, testo con cui si inaugurava un certo movimento apologetico ottocentesco del Prenestino, che avrebbe condotto all'apoteosi di Palestrina in alcuni ambienti, ma comunque prezioso per comprendere la temperie culturale della Roma pontificia in età della Restaurazione.

In quel testo Baini aveva trattato anche di canto gregoriano e (forse inconsapevolmente) aveva anticipato di più di cinquant'anni una delle idee che sarà un cavallo di battaglia della riforma solesmense: il ritmo oratorio. L'abate, a proposito dell'esecuzione, aveva parlato di un «...numero oratorio, cioè più libero, più vario, più complicato, e insieme finissimo, riconoscibile, necessario...», rifacendosi a delle lettere significative da lui individuate nel 1822, che saranno alla base della ritmica solesmense.

Nonostante tutto, Baini pensava a un altro tipo di esecuzione rispetto a quella udita e descritta da Mendelssohn, ma tra gli intendimenti dei maestri e le abitudini dei cantori, ci si metteva la professione romana³⁹ a fare giustizia *in primis* dell'interpretazione gregoriana, e soprattutto la prassi di cui Baini stesso dette conto nella sua opera *Delle regole circa il modo di cantare le lezioni, le lamentazioni e i capitoli secondo lo stile osservato dai Cappellani cantori della Cappella Pontificia*.

³⁹ Rimando in proposito ad alcuni articoli di Raffaele Casimiri su una importante rivista cecilianica del primo Novecento «Psalterium» da lui diretta negli anni 1907-18, e al volume *Cantantibus organis* del 1924, in cui il Maestro dava conto dei guasti musicali, artistici, morali e disciplinari che i cantori delle cappelle romane, facenti parte della c.d. professione romana, con le loro abitudini e vezzi, ancora in pieno XX sec., inferivano alla esecuzione di quasi tutto il repertorio liturgico, dalla melopea gregoriana, alla polifonia antica alle allora contemporanee composizioni di Perosi, Refice, Vittadini, Casimiri. Figuriamoci cosa poteva ricavare il mite Baini, all'inizio dell'800, da cantori anche in parte non professionisti, come aveva riferito Mendelssohn.

Questa peculiare consuetudine di canto del collegio sistino, cristallizzatasi proprio nei secoli della più pietosa decadenza del canto liturgico monodico, aveva legittimato con il tempo l'uso di abbellimenti o di interpretazioni personali lasciate ai solisti. La corruzione delle abitudini di canto era tale che però non fece cogliere a Bainsi lo stesso successo che ebbe nell'operazione di recupero delle grandi opere polifoniche palestriniane.

In casa propria i pontefici, però, non avevano mai cessato di reagire contro gli abusi musicali: sebbene nei vari testi papali che vennero emanati sino al primo Settecento⁴⁰ il canto gregoriano fosse quasi considerato di sfuggita, è innegabile che il ripetersi fino alla noia delle prescrizioni a ogni livello significava nei fatti una tetragona indifferenza del clero, secolare e religioso, ad abbandonare le mode dei tempi in favore del canto liturgico per eccellenza (pur con tutti i difetti con cui lo si eseguiva).

I documenti normativi testimoniano nondimeno anche un'altra esigenza: alla fine il canto gregoriano, pur nello stato di decadimento in cui era ridotto, veniva visto come un baluardo di salvezza dei testi rituali e una sorta di salutare antemurale verso lo straripamento del belcanto, dell'operismo e del concertismo nelle manifestazioni liturgiche, che avevano portato a indubbie distorsioni dell'ottica celebrativa della Chiesa.

È pur vero che, in molti luoghi, esso era relegato ad adornare le sole celebrazioni feriali, mentre la polifonia serviva per feste e alle solennità si riservava l'esplosione dello stile concertato. In molte situazioni poi l'ufficiatura in canto gregoriano connotava essenzialmente i tempi liturgici

⁴⁰ Il Decr. *Quod in multis* promulgato da Urbano VIII nel 1643 contro l'uso scorretto dei testi sacri, in cui veniva ribadito il duplice principio per cui la musica deve servire la Scrittura (*musica Sacrae Scripturae, non hæc illi servire debet*) e che la musica deve essere al servizio del rito (*musica Missæ, non Missa musicæ famulari debet*) e non viceversa, stabilendo con più di 250 anni di anticipo quel principio di ancillarità della musica alla liturgia, che sarà il cardine della normativa liturgica di Pio X al principio del XX sec.; la seconda edizione del *Cæremoniale Episcoporum* pubblicata nel 1650 da Innocenzo X; la Cost. Ap. *Piæ sollicitudinis* emanata da Alessandro VII nel 1657; il Decreto della S. Congregazione della Visita Apostolica promulgato nel 1665; il Decreto del 3 settembre 1678 di Innocenzo XI e l'Editto promulgato da Innocenzo XII nel 1692; il Concilio Romano del 1725, indetto da Benedetto XIII che pubblicò la terza versione del *Cæremoniale Episcoporum* nel 1727, e molti Sinodi provinciali.

‘chiusi’ (o forti) quali l’Avvento e la Quaresima, quando l’organo taceva (a norma del *Cæremoniale* vi era una sorta di digiuno musicale) e veniva chiuso in apposite ante o velato e le cappelle musicali dovevano astenersi da qualsiasi musica accompagnata, concedendosi solo polifonia a cappella, mentre i cori canonicali o monastici erano rigorosamente tenuti all’intonazione in canto fermo.

La legislazione più importante del periodo fu quella promulgata durante il pontificato di Benedetto XIV (1740-1758), che con la Lettera ap. *Quam ardentis studio* promulgò il nuovo *Cæremoniale Episcoporum* (quarta edizione) nel quale stabiliva norme chiare e precise sul canto sacro, come, tra l’altro, l’uso esclusivo del canto gregoriano per i Vespri nelle salmodie, permettendo l’uso del figurato solo nell’Inno.

Nel 1743 intervenne in una parziale riforma dell’Ufficio che tuttora informa la prassi gregoriana: introdusse la pratica di sostituire, nel tempo pasquale, l’antifona *Regina cæli* ai versetti dell’*Angelus*.

Nel 1749 con l’Enciclica *Annus qui* il pontefice indicava l’Anno Santo del 1750, che desiderava fosse un Giubileo esemplare: il documento resta il testo più importante del Magistero pontificio, in materia musicale, tra il Concilio di Trento e il Novecento, e riflette la chiara preoccupazione (emersa sin dalla stagione della polifonia rinascimentale) relativa agli aspetti edonistici che richiamavano nelle chiese i fedeli attratti dalle esecuzioni musicali, più che da sentimenti di fede e devozione; ma, contrariamente ai predecessori tra ’600 e ’700, Benedetto XIV affrontava espressamente il problema del canto gregoriano.

In primis il papa valutava severamente l’abitudine ormai comune di allestire veri e propri spettacoli di grande effetto in occasione delle liturgie solenni e si soffermava a indicare a chiare lettere come si sarebbe dovuto officiare nelle chiese romane, in occasione del Giubileo, raccomandando al cardinale vicario, ai vescovi delle diocesi suburbicarie e dell’intero Stato pontificio di curare massimamente il canto ecclesiastico, per evitare che pellegrini e fedeli di tutto il mondo si trovassero dinanzi ai gravi scandali musicali che avevano connotato in passato i riti dell’Urbe e degli Stati della Chiesa. Il teatro in chiesa era dunque considerato come il fumo negli occhi: per questo papa Lambertini condannò l’uso liturgico di molti strumenti che avevano invaso il Tempio, pur tollerando l’utilizzo degli archi.

Veniva ingiunto al clero romano di rispettare gli obblighi per il canto delle salmodie e delle Ore canoniche, mediante circostanziati e ricchi riferimenti alla normativa esistente: «...l'obbligo che hanno i Canonici e gli addetti al servizio delle Chiese Metropolitane, Cattedrali o Collegiate, di cantare ogni giorno le Ore canoniche nel Coro, e che a quest'obbligo non si soddisfa se non si adempie al tutto con assoluta devozione».

Il papa si soffermava ad indicare norme tecniche finanche per la recitazione delle salmodie, a mente dei decreti tridentini e delle precedenti disposizioni: «...si deve vigilare con molta attenzione affinché il canto non sia precipitoso, o più affrettato del conveniente; le pause siano fatte nei punti indicati; una parte del Coro non incominci il versetto del Salmo se l'altra parte non ha terminato il proprio», rifacendosi al Concilio di Saumur del 1253 e disponeva che «...il canto deve essere eseguito con voci unisone e il Coro deve essere diretto da persona esperta nel canto ecclesiastico».

Il documento avallava definitivamente l'uso dell'organo nella liturgia cattolica, in base a una lunga serie di testimonianze autorevoli, sebbene il canto a cappella venisse ancora considerato maggiormente consono alla celebrazione dei Divini Misteri, con indicazione ad esempio della Sistina: «...la Nostra Cappella Pontificia, come tutti sanno, pur ammettendo il canto musicale, a condizione che sia grave, decente e devoto, non ha mai ammesso però l'organo...»⁴¹.

L'enciclica però spendeva le più alte parole di elogio per il canto gregoriano che «...è quello che eccita le anime dei fedeli alla vera devozione ed alla pietà; è pure quello che, se eseguito nelle chiese secondo le regole ed il decoro, è ascoltato più volentieri dagli uomini devoti, ed a ragione è preferito al canto figurato».

Il vicario di Roma, card. Guadagni, nel 1756 osservava che pochissimi frutti si erano colti e dava la colpa a una spiritualità ormai corrotta che spingeva uomini e donne ad accalcarsi nelle chiese per sentir la musica come in teatro.

⁴¹ Nella Cappella Sistina soltanto nel 2002 è stato collocato un organo a trasmissione meccanica di fabbricazione svizzera, che ha così 'violato' il *Sancta sanctorum*.

Il risveglio dell'Ottocento

Dalle angosciose secche in cui si era arenato tra Sei e Settecento, il canto gregoriano sarà riportato degnamente sugli altari (mai locuzione fu più appropriata) proprio dal XIX sec., grazie ad alcune istanze riformatrici che prenderanno vigore sì dai documenti ufficiali della Chiesa, ma saranno incarnate da alcuni uomini i quali voteranno la loro esistenza al recupero, da parte del canto romano, della sua antica dignità.

Vi è da segnalare che il riformismo illuminato del Settecento – ripescando in una tradizione che collegava i monarchi settecenteschi allo stesso Carlo Magno, archetipo dell'autorità imperiale cristiana d'Occidente, e ai *capitularia ecclesiastica* dei suoi successori – andò a regolamentare anche i c.d. *jura regalia circa sacra* (diritti dei sovrani di ingerirsi in questioni religiose), tra cui alcune materie liturgiche.

In casi come la pignola normativa di Giuseppe II d'Austria (1783-1787), il sovrano, nell'usare del suo *jus inspiciendi*, si ingeriva pesantemente nella regolamentazione liturgica dei suoi Stati (il primo Regolamento del 1783 aveva per titolo «Metodo con cui dovranno in avvenire celebrarsi gli Uffici divini e le altre funzioni tanto nella città di Vienna, quanto nei suoi sobborghi, e da osservarsi successivamente in tutti gli stati ereditari»), giungendo a prescrivere la desistenza del canto latino in favore di inni in tedesco, la qual cosa fece insorgere l'autorità ecclesiastica un po' dovunque, non per una indisposizione apodittica nei confronti della volgarizzazione del repertorio liturgico, ma perché tutta la legislazione riformistica civile veniva sentita come una ingerenza inaccettabile del potere statale (sotto gli influssi massonico-liberali derivati dall'Illuminismo) nei confronti dei più sacrosanti diritti della Chiesa.

Per non apparire favorevoli alla filosofia dei lumi o al già pluricondannato giansenismo, molti ecclesiastici, pur propensi a una generale 'cura dimagrante' della musica da chiesa in favore di un maggiore uso del canto piano, finivano per non sbilanciarsi. Alcune perentorie prese di posizione da parte di presuli dichiaratamente giansenisti scoraggiavano molta parte dell'episcopato italiano dall'adottare provvedimenti di cui si cominciava a sentire la necessità.

Uno dei più accaniti gregorianisti di fine Settecento fu proprio il vescovo di Pistoia e Prato mons. Scipione de' Ricci, punta indiscussa

dell'episcopato giansenista italiano, il quale negli undici anni di suo governo pastorale nelle due sedi toscane unite (1780-1791) associò il ripristino assoluto del gregoriano, in danno dei repertori soliti, proprio al consueto rigorismo anti-romano e alle condannate posizioni dottrinarie dell'eresia di origine francese.

Quando de' Ricci fu rimosso dalla sede, alla normalizzazione gerarchica seguì la normalizzazione musicale. I vescovi che si sbilanciarono, più che altro spinti dall'insofferenza per la prolissità dei servizi musicali e anche per motivi più strettamente pastorali, come il principe-arcivescovo di Salisburgo Hyeronimus Colloredo (autore di una lettera pastorale alla sua diocesi nel 1782, da molti indicata come esempio di proto-cecilianesimo), vennero quanto meno tacciati di giuseppinismo.

Dopo il 1815 inoltre ripresero le questioni tra la S. Sede e le monarchie cattoliche, o in un'ottica di rinnovato neogiuseppinismo (come il caso dell'Austria), o nel solco di vecchie rivendicazioni, sospese durante la parentesi napoleonica (come per il Regno di Napoli). Le parti si orientarono verso una politica pattizia che sfociò in una serie di Concordati: queste vicende politiche e giuridiche, protrattesi fino a metà secolo ed oltre (in Italia anche connesse con l'Unità e l'applicazione post-unitaria delle leggi eversive sardo-piemontesi), si rifletterono paradossalmente anche sullo studio del canto gregoriano presso seminari e case religiose, che venne in alcuni casi abbandonato.

I vescovi più sensibili si industriarono in vario modo per garantire un minimo di docenza, ma in alcuni casi l'insegnamento fu soppresso per mancanza di fondi, assorbiti da più impellenti necessità (ad es. gli istituti in Italia si sobbarcarono l'enorme onere di riscattare i chierici coscritti dalla leva militare, divenuta obbligatoria per tutti dal 1869).

L'insegnamento del gregoriano restò uno dei tanti problemi insoluti nei seminari italiani fino al termine dell'Ottocento e sarà una delle tante riforme cui lavorerà Pio X, considerato che il Concilio Vaticano I, interrotto dall'occupazione di Roma per mano piemontese a settembre 1870, non si occupò mai di problematiche liturgiche.

Prescindendo da alcune disposizioni pontificie minori, va ricordato che nel 1829 Pio VIII, approvando con il Breve *Bonum est confiteri Domino* gli statuti della «Associazione di musicisti romani sotto il nome di S. Cecilia», che di lì a poco sarebbe stata eretta in Accademia (erede

della Pont. Congregazione romana di S. Cecilia che risaliva al 1584), rifondò un organismo che avrebbe avuto un certo ruolo nella storia del gregoriano a cavallo dei secc. XIX e XX.

In seno a tale Associazione, Gregorio XVI istituì una Commissione per la riforma della musica sacra composta dai maestri delle maggiori Cappelle romane (Baini, Basili, Cenciarelli, Meluzzi, Molinari, Fontemaggi, Alfieri, Santini), con a capo il celebre Gaspare Spontini (1774-1851)⁴², autore dell'Editto contro la musica teatrale in chiesa, emanato per la sua diocesi dall'arcivescovo-vescovo di Jesi, card. Pietro Ostini nel 1838.

L'editto del card. Ostini aveva delineato a tinte fosche lo stato della musica sacra e in maniera energicamente diretta, visto che il documento (indirizzato a una chiesa locale e non a quella universale) era stato redatto, come d'uso ormai nell'Ottocento, in italiano e quindi spoglio di quell'aulico paludamento del latino che, spesso, contribuiva a mitigare, nella sua aurea fissità, la durezza degli interventi magisteriali pontifici.

⁴² Si deve sottolineare come un papa quale Gregorio XVI, molto legato alla tradizione (e ingiustamente oggetto di un vero e proprio linciaggio morale cui certa storiografia liberale lo sottopose per alcune sue prese di posizione), non si preoccupò di mettere a capo di un organismo pontificio, quale la nominata commissione, non un prelado di curia o un religioso, bensì un musicista di chiara fama come Spontini. Questi, nato nelle Marche pontificie (Maiolati) aveva studiato a Napoli, ma aveva fatto grande carriera nella Parigi napoleonica, dal 1804 in poi, dove si era distinto come autore di teatro e direttore d'orchestra, attività che lo avevano portato a calcare le scene di tutt'Europa. Papa Cappellari, nel nominarlo a capo della Commissione per la riforma della musica sacra, operò un atto di grande apertura culturale e per l'epoca 'politicamente scorretto' se visto da parte ecclesiastica, considerate anche le rivoluzionarie teorie spontiniane in materia di canto sacro, incoraggiate però dal pontefice sin da quando Spontini si era presentato al papa accompagnato dal card. Ostini, al quale pare che Gregorio XVI avesse detto a proposito dell'editto diocesano: «Che la diocesi di Jesi cominci, le altre seguiranno e io farò il resto!». Nella storia delle riforme ecclesiastiche in materia di musica sacra, grande beneficio è venuto quando ai liturgisti di vaglia sono stati affiancati musicisti di senno. Oggi essi invece appaiono tutti rispettivamente rinchiusi nelle loro torri d'avorio: i musicisti quasi sempre prigionieri di una idolatria storicistica del passato, sterile e improduttiva se non ai fini di un (legittimissimo ma) mero piacere estetico, e i liturgisti animati da una febbre di rinnovamento, sotto il pungolo di promuovere la partecipazione di tutti, che ha finito per favorire un eccessivo pluralismo culturale, da cui è derivata una generale relatività e assoluta inconsistenza dei repertori musicali.

Tralasciando i pregiudizi estetici tipici dell'epoca sull'esecuzione del canto gregoriano («cantabile, tenuto, legato» erano retaggi di qualche secolo di canto fratto e di accompagnamento organistico, che la prima metà dell'Ottocento non poteva cancellare di colpo), l'editto additava lapidariamente il gregoriano come il canto più adatto ad accompagnare i riti e spendeva parole profetiche anche in favore di un serio repertorio organistico, ridotto in quegli anni di prepotere operistico perlopiù a scimmiottamenti melodrammatici o scopiazzature bandistiche.

Spontini, pur acclamato autore di teatro, era dell'idea (a dir poco rivoluzionaria per i suoi tempi) che, oltre alla emendazione della musica sacra da ogni intromissione profana e teatrale, si dovesse far conoscere un certo repertorio gregoriano di base, da diffondersi con apposite calcografie a stampa in modo che tutti potessero cantare durante i riti almeno le cose più semplici, favorendo così la partecipazione dei fedeli al culto divino, in maniera retta e dignitosa.

Il progetto generale di riforma indicato da Spontini, stilato tra la fine del 1838 e il gennaio 1839, pur espressamente approvato da Gregorio XVI, non andò in porto. Profeticamente Liszt, scrivendo a Schlesinger, direttore della *Gazzetta Musicale* di Parigi, si augurava che la riforma spontiniana non trovasse da dormire nel cassetto di qualche segreteria pontificia: più che altro il duplice ruolo coperto da Baini nella vicenda – membro della commissione e praticamente contrario ad applicare le indicazioni di Spontini – frustrò il successo dell'opera.

L'abate, infatti, godeva di altissima fama per la sua immensa erudizione e per la vigorosa opera di ripristino della polifonia, oltre che per i suoi tentativi di moralizzare il servizio musicale: se non si fosse schierato a favore dei privilegi sistini e avesse accolto le proposte di Spontini, la sua indubbia posizione di prestigio nei circoli ecclesiastici romani avrebbe guadagnato Roma alla causa riformatrice, quando invece essa resterà destinata a fungere da baluardo di certe logore tradizioni sino alla fine del secolo.

Tali fatti possono concorrere a spiegare la violenta reazione che alcuni movimenti di riforma cecilianiana intrapresero, all'insegna del motto «fuori i barbari!», subito dopo la metà del secolo. Prese il via, infatti, un movimento di opinione e di riforma operativa che si consolidò lungo un asse italo-germanico e si estese successivamente in Francia, in Sviz-

zera, in Inghilterra e in Belgio: il cosiddetto *Movimento Ceciliano*, nato idealmente dalla *Caecilianbruderschaft* (Confraternita di Santa Cecilia) fondata a Vienna nel 1775 per l'esecuzione di opere sacre.

Ancorché soppressa dall'imperatore Giuseppe II nel 1783, la confraternita viennese ebbe il merito di gettare il seme da cui germoglierà un largo seguito, anche perché il cecilianesimo, con i primi anni dell'Ottocento, dovette sobbarcarsi l'onere storico di salvare l'eredità delle cappelle musicali che le progressive secolarizzazioni asburgiche e poi napoleoniche stavano sciogliendo in area germanica, per le progressive soppressioni di diocesi e abbazie o per la loro privazione di rendite e poteri *in temporalibus*.

Cominciava a crearsi il fenomeno dei cori maschili (*Kirchenchor* o coro da chiesa formato da soli uomini) che, anche sull'onda di una rinnovata fede idealistica nella potenza spirituale e trasfigurativa del canto sacro, si forma in seno ad associazioni borghesi di canto, chiamate ormai a supplire sempre più le cappelle musicali.

Il movimento si consolidò poi in Germania con la *Caecilian Verein* fondata nel 1867 da Franz Xavier Witt (1834-1888), il musicologo-compositore direttore dell'importantissima rivista «Musica sacra» e autore del famoso catalogo delle opere degne di essere eseguite in chiesa, con lo scopo di restaurare la musica e il canto sacri, al quale si deve la più famosa (e per alcuni famigerata) affermazione posta alla base del movimento: «come il canto gregoriano è la Bibbia della musica sacra, così i classici del secolo d'oro ne sono i santi Padri». Il cecilianesimo tedesco, sul piano estetico, mosse infatti da posizioni estremamente puriste, che selettivamente additavano gli autori e il tipo di musiche da eseguirsi, grazie alle copiose indicazioni editoriali dal mensile *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* pubblicato da Witt a partire dal 1866.

In Germania, l'epicentro del cecilianesimo si collocò nella cattolicissima Baviera, tra Monaco e Ratisbona, diocesi ove il vescovo mons. Johann Michael Sailer (1751-1832) fu un deciso precursore delle istanze musico-liturgiche di cui il secolo sarebbe stato testimone.

A Ratisbona Kaspar Ett (1788-1847) e Karl Proske (1794-1861) avevano posto le basi per una rivalutazione del canto a cappella di stampo rinascimentale, appoggiati pure dal sovrano Luigi I (1825-1848) che

sponsorizzò l'invio a Roma di musicisti per studiare lo stile romano, imitato addirittura dal protestante Federico Guglielmo III di Prussia, il quale, inviando musicisti a Roma, intendeva rimettere in vigore almeno nella cattedrale evangelica di Berlino un rituale meno razionalistico – cioè tipicamente protestante – per infondere al culto riformato un empito più 'spirituale' mutuato dal cerimoniale liturgico cattolico, di cui si dovevano rielaborare i postulati gregoriani e polifonici. Tuttavia le committenze in questo senso anche a Mendelssohn non sortirono gli effetti desiderati, in quanto quest'ultimo preferì rifarsi a Benedetto Marcello, il cui stile reputava più vicino al tipo di servizio musicale richiesto dai culti riformati.

Ad Ett si deve una delle prime memorabili esecuzioni fuori Roma del mitico *Miserere* di Allegri, il Venerdì Santo del 1816 a Monaco, di cui il Nunzio Apostolico in Baviera mons. Serra di Cassano scrisse «davvero si canta meglio qui che a Roma», mentre a firma di Proske nel 1829 viene indirizzato al vescovo Sailer il *Memorandum sopra lo stato della musica da chiesa nel celebre duomo di Ratisbona*, in cui si affermava che «la musica sacra pura deve costituire parte integrante della preghiera e della liturgia e non soltanto abbellimento o miglioramento del servizio divino».

Secondo alcuni il cecilianesimo tedesco bavarese e tirolese fu ampiamente favorito dalle autorità ecclesiastiche romane a partire dalla fine degli anni '60 anche quale contraltare del *Kulturkampf* della protestante Prussia/Germania di Bismarck, ma ciò non toglie che lo spirito organizzativo e la coesione che raggiunse il movimento in tutto l'ultimo trentennio del secolo, saranno di stimolo ed esempio a tutte le associazioni consorelle che nasceranno nel resto d'Europa.

Frutto in parte della mentalità storicizzante dell'idealismo romantico, il movimento si pose, dunque, quale elemento restauratore con la finalità di ricreare per i severi luoghi del culto cattolico adeguate sonorità che risultassero 'inafferrabili' e, nel contempo, capaci di suscitare potenti emozioni, sebbene le istanze realmente liturgiche non fossero aliene dall'opera di questi musicisti (il più delle volte ecclesiastici).

A sentire tali riflessioni, dunque, il rilancio della musica sacra avvenne su basi ambigue, a motivo della cultura ecclesiastica che, in materia musicale, soffriva di quella ormai tradizionale divaricazione tra qualità estetiche del culto e veri valori liturgici.

Ciò non toglie che il cecilianesimo, lentamente ma tenacemente, riuscirà a far sì che «...nella casa di preghiera la musica preghi e non si permetta di tubare, di abbozzare sgambetti, di sdilinquirsi in teneri languori, di calzare il coturno o di fare il circo equestre!», come ebbe a dire il teologo e liturgista Dalmace Sertillanges (1863-1948); va anche detto che la più tardiva declinazione italiana del movimento (essenzialmente dopo il 1870) riuscì a superare alcune 'ristrettezze' di vedute che il movimento aveva sposato in Germania, per assurgere a movimento realmente totalizzante e caratterizzato da spunti geniali.

Durante la prima parte del lunghissimo pontificato di papa Pio IX, nel vortice politico del Risorgimento italiano, furono alcuni Concili provinciali a innescare una certa azione riformatrice in ambito gregoriano sia in Italia (Perugia nel 1849, Ravenna nel 1855, Venezia nel 1859), sia all'estero: un numero infinito di Concili provinciali e Sinodi interdiocesani in Francia, Spagna, Germania, Inghilterra, Ungheria, America, a partire dagli anni Quaranta stabiliva in maniera univoca che il canto gregoriano doveva considerarsi a pieno diritto il canto ufficiale della Chiesa e doveva essere eseguito in maniera da elevare gli animi dei fedeli partecipanti ai riti; venivano per questo caldeggiati gli studi gregoriani nei seminari e la prassi esecutiva presso le *scholæ cantorum* anche delle parrocchie.

Accanto al gregoriano si consentiva l'uso della polifonia – a patto che essa avesse le qualità 'gregoriane' confacenti ai sacri misteri – e del solo organo nell'accompagnamento dei canti, riservando al permesso dei vescovi l'uso di altri strumenti a sostegno del canto, sebbene le abitudini teatrali fossero diffuse ovunque, come testimonia un lunghissimo rapporto sulla musica religiosa in Francia, richiesto dal ministro dell'Istruzione e dei Culti A. De Falloux e stilato da F. Clément nel 1849.

Il III Sinodo provinciale di Colonia, nel 1860, sulla base di alcuni postulati contenuti in una lettera pastorale del 1857 di mons. Valentin De Riedl, vescovo di Ratisbona («Il canto gregoriano deve rimanere fonte e fondamento della musica ecclesiastica e quindi esso solo dà la regola per giudicarla rettamente»), lancia alcune idee sul trattamento della musica liturgica, che saranno poi recepite dai Regolamenti della S. C. dei Riti nel 1884 e 1894, e afferma che il canto gregoriano è il

supremo modello, non solo da eseguirsi ma anche da usarsi come fonte ispiratrice per le composizioni contemporanee: queste idee formeranno il retroterra culturale della riforma sartiana agli albori del Novecento.

A questa idea di riforma dobbiamo aggiungere un generale risveglio negli studi di archeologia e paleografia verso la metà del secolo. Nel 1847, come accennato sopra, il Danjou scoprì a Montpellier il famoso Tonario bilingue, presso la biblioteca della facoltà di Medicina di quella città. Dall'analisi e copia del Tonario il Nisard⁴³, che in alcune opere teoriche aveva affermato come la frammentazione rituale della Francia avesse contribuito a privare il canto piano del suo carattere popolare, curò nel 1851 l'edizione del Graduale *remo-cambrense*, di cui si è già detto.

Lo stesso Nisard credette che i segni neumatici non fossero altro che una specie di stenografia sul tipo dell'antica tachigrafia romana e siccome questa tachigrafia era stata grandemente usata dal celebre liberto di Cicerone, Tirone, Nisard credette bene di chiamare la scrittura neumatica «note tironiane».

Risale a questi anni anche l'attività del gesuita belga padre Louis Lambillotte, che scrisse molte opere (*Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notation*, *De l'unité dans les chants liturgiques*, *Quelques notes sur la restauration du chant grégorien*, *Esthétique du chant grégorien* e altre) ma, pur ammettendo la prova scientifica delle melodie gregoriane conformi ai manoscritti, considerava le singole cantilene (specialmente quelle fiorite) come lungaggini che si dovevano abolire senza alcun controllo paleografico o ritmico, addivenendo a una soluzione singolare e contraddittoria, sebbene da molti sostenuta in diverse

⁴³ Théodore Nisard (1812-1888), sacerdote e musicologo, fu organista e fondatore di alcune riviste musicali come la *Revue de musique ancienne et moderne* (Rennes, 1850) e la *Revue de musique sacrée* (Parigi, 1860, sulle orme di una primigenia pubblicazione di Adrien de La Fage). Fecondissimo scrittore, pubblicò una miriade di saggi (tra cui ricordiamo *Études sur la restauration du chant grégorien au XIXe sec.* 1856), metodi (tra cui *Méthode de plain-chant à l'usage des écoles primaires*, 1855, *Méthode populair de plain-chant romain*, 1857, *L'accompagnement du plain-chant*, 1860), monografie su Ockegem, Palestrina, Lully, Rameau, Pergolesi, e scrisse moltissime voci del *Dictionnaire liturgique, historique et pratique du plain-chant et de musique de l'église au Moyen-Age et dans les temps modernes* di J. D'Ortigue (1854). Curò la riedizione dell'opera citata di p. Jumilhac a Parigi nel 1847.

parti d'Europa, sul presupposto di coltivare un gregoriano eseguibile: pubblicare un *Graduale pratico* (accorciato e ridotto con le melodie rivenienti dall'uso degli ultimi secoli), e un *Graduale monumentale* che riportasse le melodie restaurate dei codici, a seguito di apposito lavoro scientifico. Nel pubblicare il *Cantatorium* 359 di S. Gallo, scoperto nel 1849, credette addirittura di ritrovarvi l'autografo di S. Gregorio, inviato a Carlo Magno dal papa Adriano I (la definì «copie authentique de l'Autographe écrite vers l'an 790»). Una seconda edizione apparirà nel 1865.

L'opera di Lambillotte, sia come compositore sia come musicografo e paleografo, venne parecchio criticata dagli stessi contemporanei, ma servì comunque ad aprire alcune porte fino ad allora rimaste chiuse e rappresenta uno di quei tanti abbagli che gli studi presero in un momento comunque foriero di importanti novità.

Una voce che si alzò a sconfessare Lambillotte fu quella del musicologo Adrien de La Fage⁴⁴, che molto ricercò e scrisse in materia di canto liturgico: nella sua opera *De la Reproduction des livres de plain-chant romain*, pubblicata per i tipi di Blanchet nel 1853, passando in rassegna i vari tentativi storici di riforma dei libri gregoriani (da S. Bernardo, a Guido monaco, a Palestrina, a Danjou), indicava come età più probabile del *Cantatorium* il XII sec., confutando le idee del gesuita belga, mentre esprimeva un lusinghiero apprezzamento per la coeva opera di Théodore Nisard.

⁴⁴ Nipote del celebre archeologo Alexandre Lenoir, Juste-Adrien Lenoir de La Fage (1801-1862) fu allievo e assistente di Choron da cui apprese alcune idee sulla restaurazione del canto gregoriano e poi studiò a Roma con Baini, viaggiando in Italia fino al 1832. Al ritorno a Parigi, in alcune chiese dove fu maestro di cappella, fece porre in opera piccoli organi che servivano per accompagnare il gregoriano, in sostituzione dei serpentoni ancora in voga. Nel 1859 inizia a pubblicare la rivista *Le plainchant*, destinata a divenire negli anni seguenti, la *Revue de musique sacrée ancienne et moderne* (1860-1870) di Théodore Nisard, che abbiamo già visto. Nello stesso anno 1859, La Fage dà alle stampe il suo *Nouveau traité de plain-chant romain*, complemento del *Cours complet de plain-chant* pubblicato nel 1855-1856. Autore di molta musica sacra, pubblicò diverse opere di carattere storico e didattico, e mise insieme una sterminata biblioteca musicale, unitamente a numerosissimi documenti sull'attività di Choron e Baini, che lasciò alla Biblioteca nazionale di Parigi.

Contemporaneamente a questi movimenti di riforma, la liturgia soffrì gli ultimi effetti del caos particolaristico in cui versava dalla fine del Seicento: un esempio significativo avvenne nel Concilio provinciale di Rennes del 1849, cui si è già accennato, in cui i vescovi riuniti non riuscirono a celebrare in comune alcuna ora canonica, poiché le loro liturgie differenti impedivano una preghiera unica. L'assise fu decisiva per il ritorno al rito romano della Francia, in cui gli eccessi gallicani avevano evidentemente toccato il fondo, e qualsiasi teoria dottrinale, politica o pastorale non riusciva più a sostenere la linea anti-romana che pure l'abbé Lamennais – brillante polemista liberal-rivoluzionario condannato da Gregorio XVI per la pubblicazione di *Paroles d'un croyant* – aveva bollato come «religione malata e perniciosa».

La tanto sospirata unità liturgico-musicale, però, non era ancora possibile, poiché mancavano perfino le edizioni che riportassero le melodie gregoriane alla loro integrità conformemente ai desideri della S. Sede. Nel 1848 a Malines era stata pubblicata una riedizione della Medicea, con numerosi e incongrui inserti della edizione veneziana Liechtenstein. Sostenitore presso le cancellerie romane di questa cosiddetta neo-medicea fu l'abate camaldolese don Pietro Alferi (1801-1863), grande cultore di Palestrina e continuatore del Baini nell'ormai declinante Roma pontificia, che nel 1854 propose alla S. Congregazione dei Riti di rendere ufficiale l'edizione di Malines, ma (fortunatamente) non vi riuscì.

Nel 1856 il marchese Campana – autore di un *Programme pour la réimpression des livres choraux de la liturgie romaine* pubblicato a Roma presso Spithöver – ottenne dalla S. Congregazione dei Riti un privilegio di cinquanta anni per la ristampa dell'originaria edizione medicea, ma l'idea (ancor più fortunatamente) naufragò, per le difficoltà che in quegli anni attanagliarono la S. Sede.

Un'edizione ufficiale era però, ormai, indefettibile. Nel 1868 venne bandito un concorso vinto dall'editore Federico Pustet di Ratisbona cui venne concesso un privilegio di trent'anni (1869-99) per la ristampa della Medicea tale e quale, e la pubblicazione dei libri come ufficiale per la intera Chiesa Cattolica. Nel 1871 la S. C. dei Riti approvava le stampe, *in folio* e *in octavo*, e l'editore terminò l'opera nel 1873, sotto la revisione di Haberl e con il compiacimento di Pio IX, il quale, con il

Breve *Gratissimum nobis*, raccomandava (ma non imponeva) l'adozione dell'edizione ratisbonense da parte di tutte le chiese particolari.

Anche Leone XIII, eletto il 20 febbraio 1878 alla morte di Pio IX, con il Breve ap. *Sacrorum concertuum* del 15 novembre dello stesso anno confermò le indicazioni di papa Mastai e dichiarò autentica (ma non ufficiale) l'edizione, esortando fortemente gli Ordinari e i maestri ad adottare i nuovi libri di canto gregoriano.

A pochi illuminati apparve da subito l'inadeguatezza della nuova edizione di libri di canto visto che, in definitiva, l'edizione di Pustet si presentava come un puro apografo della Medicea: tra essi bisogna ricordare Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881), il quale inviò al papa una accorata e parimenti circostanziata lettera, in cui metteva in guardia dall'avallare ancora tale operazione editoriale. La S. Congregazione dei Riti troncò lapidariamente la questione, poiché erano iniziati i tempi del monopolio Pustet-Haberl, sull'onda di una sviscerata apologia di Palestrina (erroneamente creduto curatore della Medicea), considerato ormai in tutta Europa non solo polifonista principe, ma anche gregorianista sommo.

Haberl, in una sorta di panegirico della Medicea pubblicato a Ratisbona nel 1894, avrebbe scritto: «Le melodie della Editio Medicæa sono scritte in quello stile pieno di fascino e di capacità accattivante che splende nelle migliori composizioni di Palestrina. (...) I gruppi di note, che erano stati moltiplicati in modo inetto ed esagerato dagli abusi dei cantori medievali e a causa dei capricci dei copisti, qui sono abbreviati alla luce di un programma fatto di razionalità e convenienza. Nella successione degli intervalli non si incontra quel precedente sovraccarico di note prive di senso...».

L'ultimo trentennio del XIX sec., in mezzo a mille polemiche, vedeva affermarsi il breve predominio delle edizioni Pustet, che per diversi anni misero in pericolo le sorti contemporanee del canto ecclesiastico. Ciò che, nei fatti, non era avvenuto nel Seicento, in quanto la Medicea non era mai stata adottata come *editio typica*, stava avvenendo mentre la vera rinascita gregoriana era già in moto, in un'oscura badia della Francia.

Solesmes e la restaurazione del canto liturgico

La Francia aveva sempre avuto un ruolo privilegiato nella storia del canto liturgico cristiano, sia nel suo momento di sfolgorante genesi, sia nei secoli di corruzione e decadimento: nell'Ottocento ebbe un posto insostituibile nella resurrezione del gregoriano.

D. Prospero Guéranger stava riportando alla vita monastica dal 1833, dopo la bufera rivoluzionaria che aveva pressoché distrutto i cenobi francesi, l'antico priorato di S. Pietro di Solesmes⁴⁵, secondo la

⁴⁵ Del toponimo di Solesmes si hanno notizie già in epoca carolingia, come proprietà della chiesa di Le Mans, presso il sito gallo-romano di *Solemnis*, successivamente oggetto di cessioni territoriali tra cavalieri normanni insediatisi nella zona tra il X e l'XI sec., cui si deve la fondazione dell'abbazia benedettina di St. Pierre de la Couture presso Mans nel 1010. L'insediamento monastico di Solesmes (un priorato, primitiva dipendenza dell'Abbazia) rimonta a qualche tempo prima del 1365, epoca in cui i monaci ottennero per donazione i *Logis de Solesmes* cioè una casa nell'isola di Sablé presso il fiume Sarthe. Superate le distruzioni della Guerra dei Cent'Anni, il priorato in epoca rinascimentale si arricchì di numerose opere d'arte, vivendo un periodo di rigoglioso splendore. A seguito dei diritti che il Concordato di Bologna conferiva ai Re cristianissimi, i sovrani francesi nel corso del '500 annetterono il priorato (come l'Abbazia de la Couture) alla prassi commendatizia che provocò una lunga crisi del cenobio, fin quando nel 1664 il monastero fu affidato ai benedettini della Congregazione di S. Mauro che sin dal 1618 presiedeva, in Francia, a una restaurazione della vita monastica nella maggior parte dei chiostrì. Nel 1723 venne ricostruito il priorato, ma nel 1791 le leggi della Rivoluzione dispersero i monaci che dovettero abbandonare la loro casa. Sarà, appunto, Prospero Guéranger a far rinascere la vita religiosa nel chiostro di Solesmes. Nato a Sablé-sur-Sarthe nel 1805, Prosper-Louis-Pascal fin da ragazzo era rimasto affascinato dai luoghi di Solesmes e poi dalle opere dei padri Mauristi, cosa che aveva creato nel giovane seminarista una certa segreta vocazione alla vita monastica. Ordinato sacerdote nel 1827, alla notizia pervenutagli nel 1831 dell'imminente demolizione dell'ormai vuoto priorato, decise di acquistarlo con l'aiuto di alcuni benefattori, e vi si stabilì con tre compagni nel luglio 1833, sollecitando un'approvazione dalla S. Sede. Nel 1837 Gregorio XVI non solo approvava la fondazione, riconoscendo come autentica la comunità benedettina di Solesmes, ma erigeva il priorato in Abbazia e la poneva a capo di una nuova Congregazione (*solesmense*), destinata in Francia a raccogliere l'eredità delle grandi Congregazioni di Cluny e di S. Mauro. Il 26 luglio di quell'anno, d. Guéranger emetteva la solenne professione monastica nelle mani di mons. Vincenzo Bini, Abate di S. Paolo fuori le Mura, a Roma. L'opera di d. Guéranger, a parte la sua instancabile attività di liturgista che

regola benedettina dell'antica Congregazione di S. Mauro, imprimendo alla comunità una cifra inconfondibile: una altissima sensibilità liturgico-musicale a partire da alcune sue celebri opere, ovvero *Les institutions liturgiques*, pubblicata a Parigi in 3 volumi tra il 1840 e il 1851, e *L'année liturgique*, in 9 volumi, stampati a Le Mans tra il 1841 e il 1866 (l'opera fu poi terminata fino al XV volume dal suo discepolo dom L. Fromage). Quest'ultima ebbe grande diffusione tra i fedeli come guida ai tempi e alle feste liturgiche, e fu tradotta nelle principali lingue moderne (anche orientali).

Secondo alcuni (e in ciò si può tutto sommato concordare) Guéranger fu stimolato nella sua immensa opera da una temperie culturale ed estetica del cattolicesimo francese che, prendendo le mosse da una delle

contribuì largamente al ritorno delle diocesi francesi al rito romano, fu enorme: non solo fondò altri monasteri e il ramo femminile della Congregazione nel 1866, ma fu anche attivamente impegnato come teologo di fiducia di Pio IX. A seguito della pubblicazione del suo *Mémoire sur l'Immaculée Conception* il papa gli commissionò nel 1851 un lavoro delicatissimo sul tema dell'Immacolata Concezione di Maria, che fu poi fondamentale per la definizione dell'omonimo dogma nel 1854 con la Bolla *Ineffabilis Deus*, mentre una sua opera sulla monarchia papale, in cui esaminava una serie di testimonianze storiche in favore dell'argomento, ebbe un ruolo decisivo nell'istituzione del dogma dell'infalibilità pontificia nel corso del Concilio Vaticano I (Cost. *Pastor Aeternus* 18/7/1870). Alla sua morte, avvenuta nel 1875, gli successe l'abate dom Charles Couturier. Con le soppressioni disposte dalla Francia repubblicana nei confronti degli ordini religiosi, nel 1880 i monaci vennero nuovamente espulsi dall'abbazia e costretti per circa 15 anni a vivere in alcune case private della zona, officinando nella chiesa parrocchiale. Morto d. Couturier nel 1890, venne eletto abate dom Paul Delatte, che riuscì a rientrare in possesso dell'abbazia nel 1896, ma solo per pochi anni. Nel luglio 1901, infatti, la legge Waldeck-Rousseau sulle associazioni (in realtà una legge contro le congregazioni religiose) obbligò i monaci ad abbandonare il cenobio, nuovamente espropriato dallo Stato, e a prendere la via dell'esilio, riparando ad Appuldurcombe, nell'isola inglese di Wight, ospiti del locale castello. L'abate, prevedendo un lungo soggiorno in Inghilterra, nel 1907 acquistò l'antica abbazia di Quarr, a nord dell'isola, installandosi con i suoi monaci fino al 1922, anno in cui la comunità poté ritornare a Solesmes, nell'abbazia riacquistata dal marchese Juigné, grande benefattore dei solesmensi. L'anno precedente, a causa della rinuncia dell'abate d. Delatte, i monaci avevano scelto a succedergli dom Germain Cozien, che dovette affrontare i terribili anni della guerra, dell'occupazione tedesca e della ricostruzione. Nel 1959 gli successe dom Jean Prou. Dal 1992 è abate di Solesmes dom Philippe Dupont.

opere fondamentali del pensiero religioso dell'Ottocento, *Il genio del Cristianesimo* di François-René de Chateaubriand, rivisitava tutta l'estetica cattolica alla luce dello storicismo romantico e in funzione puramente apologetica: la valorizzazione dell'antico, e nello specifico del Medioevo cristiano, non erano altro che il tentativo di proporre valori sacri e universali in una società profondamente insidiata dal laicismo illuminista.

In questo alveo si inseriva la riforma propugnata da Guéranger, ma la rinascita liturgica da lui promossa ebbe il merito di non essere un movimento puramente accademico (come avrebbe potuto indicare un ecclesiastico della generazione precedente), ma di mirare a fare della liturgia l'espressione culturale, sentita e partecipata, di tutto il popolo di Dio; in questo modo il canto gregoriano – ancor prima e al di sopra di tutte le vicende editoriali, storiche e 'politiche' che si scateneranno nel corso di tutto il secolo e oltre attorno alla sua rinascita – viene concepito (o meglio riscoperto) come un modello musicale capace di parlare all'Uomo delle cose di Dio.

Ciò che non è condivisibile è la riserva, espressa da alcuni, circa una sorta di 'romanticismo liturgico' portato avanti dai solesmensi e dalle loro filiazioni, al puro scopo di ricostruire la liturgia, e principalmente il gregoriano, quale linguaggio esclusivo dell'istituzione ecclesiastica. Il pensiero di Guéranger si inseriva in una significativa rinascita liturgica del secolo XIX che, superata la crisi della Rivoluzione francese, la quale nel suo intento di sradicare la fede cattolica aveva avversato palesemente il culto cristiano, cominciò a farsi strada già verso la fine degli anni Trenta. Essa fu preceduta e preparata da un vigoroso affermarsi di un'ecclesiologia nuova, che presentava la Chiesa non solo come società gerarchica, ma anche come comunità culturale, di cui si fecero portavoce alcuni uomini di Chiesa fra cui ricordiamo Rosmini e Newman, oggi entrambi Beati.

Il progetto iniziale di d. Guéranger era di ridare alla Francia quell'unità liturgica che i sovrani delle case di Valois e di Borbone avevano frantumato in nome di un equivoco neo-gallicanesimo facendo leva proprio sul canto gregoriano come fonte di unità: il canto e la preghiera erano per lui indissolubili e perciò non si poteva arrivare a una piena riforma liturgica senza pensare prima alla restaurazione del canto che avrebbe dovuto sostituire tutti i patrimoni recenti locali e particolari di quel can-

to neo-gallicano che anche Rousseau aveva definito insulso. La fine del gallicanesimo dottrinario, intervenuta irrevocabilmente dopo il Concilio Vaticano I, provocò pure la fine del canto parigino, ineluttabilmente depresso nel 1873.

Precedute dalla diocesi di Langres, dove già nel 1839 mons. Pierre Louis Parisis (1795-1866) in cattedra dal 1835 al 1851, convinto assertore delle idee solesmensi, aveva ristabilito il rito romano, espungendo tutte le *prose* gallicane dal messale ed emanando nel 1846 una *Istruzione pastorale sul canto di chiesa*, dagli anni Sessanta iniziò un vero e proprio ritorno all'ovile di Pietro delle Chiese particolari francesi e delle Congregazioni religiose; esse, gradualmente, accolsero il canto gregoriano nelle edizioni di Solesmes, arrivando a confutare, anticipatamente agli ambienti italiani e belgi, l'autorità della neo-medicea che negli stessi anni si stampava a Ratisbona.

È interessante notare che lo stesso mons. Parisis, traslato alla sede episcopale di Arras nel frattempo, dal 1854 intrattenne con Pio IX un carteggio inerente il ristabilimento del rito romano, la restaurazione del canto gregoriano e l'opportunità di procedere a delle edizioni gregoriane valide per tutta la Chiesa: il papa approvò più volte le idee di Parisis e personalmente riuscì a convincere pure l'arcivescovo di Parigi, mons. Sibour, durante un soggiorno di questi a Roma nel 1854-55 a deporre il rito parigino; ma la morte del presule, avvenuta in tragiche circostanze dopo poco tempo, ritardò il compimento del progetto di circa vent'anni, dovendosi attendere il 1873 per la definitiva soppressione del rito di Parigi⁴⁶.

⁴⁶ Il ritardo nella definitiva adesione della più importante sede metropolitana francese alla riforma romano-solesmense fu dovuto a una serie di eventi non solo di natura ecclesiastica e religiosa, ma anche (e come al solito) politica e bellica. Tenuto conto che negli anni che vanno dal 1848 al 1871 a Parigi su quattro arcivescovi, uno solo morì nel proprio letto (mons. Denis Affre perì durante la rivoluzione che nel febbraio 1848 rovesciò la monarchia orleanista di Luigi Filippo con una violentissima insurrezione di Parigi; mons. Sibour venne assassinato da un prete fanatico – un *ultras* gallicano – nel 1857; solo il suo successore, mons. François Morlot ebbe il piacere di morire di morte naturale; mons. Georges Darboy venne giustiziato dai Comunardi nel 1871, durante i tristi mesi della Comune parigina seguita al collasso del Secondo Impero, dopo la tragica sconfitta di Sedan per mano dell'esercito prussiano), dobbiamo anche dire che

Contemporaneamente al riassetamento giuridico-dottrinario-liturgico delle Chiese francesi, si concretò definitivamente il movimento restaurativo gregoriano di Solesmes, in una compiuta visione del canto piano, quale vera *Summa* musicale dotata di quelle qualità intrinseche ed estrinseche più di ogni altre adatte al culto: musica liturgica in quanto propriamente 'rituale' più di fatto che di diritto, universale poiché anonima e oggettivizzata da secoli di uso a ogni latitudine, comunitaria perché monodica e, infine, veramente spirituale in quanto disancorata dal movimento cronologico e con ritmo liberamente legato al solo testo-Parola di Dio.

A Guéranger che iniziò a prodigarsi per la ricerca critica dei testi originari, si unì presto il canonico Augustin Gontier (1802-1881) di Le Mans, che lanciava il principio del ritmo gregoriano come lettura ben accentuata, ben prosodiata, ben fraseggiata del canto; rifacendosi alle intuizioni di Baini sul ritmo oratorio (l'opera dell'abate romano era nota in Francia e alcuni musicologi come Fétis l'avevano ampiamente presente), nel suo *Méthode raisonnée de plain-chant* pubblicato a Parigi nel 1859, che fu il primo testo veramente rivoluzionario in materia, ottenne il plauso del vescovo di Le Mans e fu lodato anche dal terribile critico D'Ortigue il quale, poco prima, aveva invece tacciato il già citato p. Lambillotte di «dilettantismo da collegio».

La prefazione del testo è costituita da un intervento di d. Guéranger che esalta la lettura intelligente del testo sacro, con esatta accentuazione e fraseggio, quale fondamento e regola aurea di ogni esecuzione e interpretazione del canto gregoriano, indicando altrove l'eventuale sensazione di noia che il gregoriano potrebbe ingenerare: diapason troppo grave, condotta vocale brutale, accompagnamento sconsiderato con strumenti affatto inadatti (come «l'infernale serpentone») e infine distacco dall'assemblea, relegata alle sue devozioni individuali.

la riforma cui lavorò mons. Sibour (che sicuramente gli avrebbe meritato la porpora, se l'abbé Verger non lo avesse ucciso) fu 'congelata' dal suo successore e ostacolata da mons. Darboy, cui Pio IX negò il cappello cardinalizio proprio per le evidenti posizioni gallicane del prelado. La definitiva soppressione del rito parigino sarà opera di mons. Joseph Hippolyte Guibert (1802-1886), in cattedra dal 1871, nello stesso anno 1873 in cui il pontefice lo eleverà alla porpora.

Su tale testo si fonderanno Pothier e Jausions per le *Mélodies grégoriennes* e già nel 1860 il libro fu caldamente raccomandato dal Congresso di Parigi, sulla restaurazione gregoriana, ove Gontier tenne un' apprezzata comunicazione (*Le plain-chant et son exécution*) in cui esaltò il gregoriano come «musica naturale» da impararsi più per trasmissione vivente che attraverso norme cristallizzate in testi, metodi e trattati.

Nella prefazione al testo di Gontier, Guéranger aveva altresì esplicitato i postulati della ricerca paleografica spiegando che «allorché i manoscritti differenti per epoca e paese sono d'accordo su una versione, si può affermare che si sia ritrovata la frase gregoriana» e ponendo le basi per l' indefesso lavoro che incominciava a Solesmes.

Il primo vero ricercatore di codici fu, infatti, il monaco d. Paul Jausions (1834-1870) al quale si deve il *Directorium chori* monastico del 1854. Questi, scomparso prematuramente, pubblicò comunque un metodo di canto gregoriano in collaborazione con d. Joseph Pothier (1835-1923), vera anima della riforma solesmense per lungo tempo: entrato a Solesmes nel 1859 e divenuto subito maestro di canto dei novizi, d. Pothier osò per primo far cantare le melodie tratte dai manoscritti, sostituendole alle edizioni stampate, e fu il primo ad affrontare con spirito pionieristico l'esecuzione dei neumi in campo aperto.

Nel 1880 egli stampò il celebre *Mélodies grégoriennes* composto insieme al defunto d. Jausions, presso l'editore belga Desclée, ma di cui l'abate Guéranger aveva chiesto un temporaneo ritardo nella pubblicazione, giudicando l'opera (terminata nel 1866/67) alquanto prematura. Il testo presto fu tradotto in tedesco, italiano e spagnolo per il suo subitaneo successo, mentre una sua riduzione a uso di manuale scolastico intitolata *Choralschule. Ein Handbuch zur Erlernung des Choralgesanges* a cura di d. Ambrosius Kienle, monaco beuronense, sarebbe venuta in luce a Friburgo nel 1884 e poi tradotta in francese da d. Laurent Janssens di Maredsous nel 1888.

Nel 1883 comparve il Graduale monastico o *Liber Gradualis* a uso della Congregazione benedettina francese, che era pronto già nel 1864 e rifinito nel 1868 (grazie alla collaborazione del Jausions), ma non era stato stampato per l'indubbio favore che mieteva la neo-medicea contemporaneamente edita a Ratisbona, con avallo della S. Sede.

Nel 1875 era morto l'Abate Guéranger, che non vide le prime gran-

di stampe solesmensi, ma entrò in monastero d. André Mocquereau (1849-1930) che diede nuovo vigore al movimento gregoriano. Erano incominciate le diatribe con i ratisbonensi, capeggiati dal curatore dell'edizione Franz Xavier Haberl⁴⁷, i quali sostenevano le edizioni Pustet in base a due argomenti: la ratisbonense riproduceva l'edizione Medicea del 1614 che era stata curata da Palestrina, per cui doveva essere la migliore che si potesse desiderare, ed era appoggiata fortemente dalla S. Sede.

Si giunse così allo storico Congresso internazionale di Arezzo tenuto dall'11 al 15 settembre 1882, dietro la spinta del movimento ceciliano che nel 1880 aveva celebrato il primo congresso 'fondativo' con cui si erano approvati gli statuti (in forma identica a quelli delle consorelle associazioni estere), capeggiato in Italia dal battagliero d. Guerrino Amelli⁴⁸, il quale presiedeva il simposio in cui Haberl continuò ad appigliarsi

⁴⁷ Musicologo e organista, nato nel 1840, venne ordinato sacerdote nel 1862, scendendo a Roma nel 1867 come organista in S. Maria dell'Anima, chiesa nazionale tedesca, dove iniziò l'attività di ricerca storiografica. Tornato a Ratisbona come Maestro di cappella del Duomo nel 1871, vi fondò la celebre Scuola di Musica sacra, divenendo direttore della rivista *Musica sacra* alla morte di Witt, e della collana dell'editore Pustet *Musica Divina*, due veri pilastri per lungo tempo dell'editoria ceciliana. Nel 1879 fondò la *Società Palestrina* per curarne l'edizione dell'*opera omnia* già intrapresa da Witt (che aveva riveduto i primi 6 volumi) e che uscì a Lipsia in 32 volumi tra il 1863 e il 1907. Si occupò parzialmente anche dell'edizione dell'*opera omnia* di O. di Lasso, iniziata nel 1894, ma che non portò a termine personalmente, in quanto la morte lo colse nel 1910. La pubblicazione dei mancanti volumi (in tutto 21) fu seguita da Adolf Sandberger e terminata nel 1921. Ad Haberl si devono alcune monografie tra il 1865 e il 1896, tutte per i tipi di Pustet, che difesero a spada tratta la scelta editoriale in questione, poggiandola sull'autorità di Palestrina.

⁴⁸ Guerrino (poi d. Ambrogio) Amelli, considerato il fondatore del movimento ceciliano italiano, nacque a Milano nel 1848. Ordinato sacerdote nel 1870 si pose subito a 'guerreggiare' per la restaurazione della musica sacra (celebre al Congresso cattolico di Venezia del 1874 il suo grido «Guerra, guerra ai profanatori del tempio: Iddio lo vuole!») con la proposta delle scuole diocesane di musica sacra e la fondazione a Milano della rivista *Musica sacra* (1877), della *Calcografia per musica* (1878) e finalmente della *Associazione di S. Cecilia* (1880) di cui fu primo presidente, celebrandone il primo congresso (1881) per la riforma dell'Organo e il congresso di Arezzo del 1882. Nel 1885 trasferiva la sede dell'Associazione di S. Cecilia a Roma, ritirandosi nel Monastero di Montecassino, dove prese il nome di Ambrogio, e da dove assistette allo scioglimento

all'autorità ecclesiastica, mentre le acquisizioni della scienza paleografica solesmense venivano ormai acquisite e apprezzate dai convegnisti (cui, oltre gli studi di Pothier, furono fornite le edizioni più recenti sfornate dal cenobio francese tra cui *Mélodies grégoriennes d'après la tradition* apparso nel 1880, dopo che l'editore Desclée aveva reso possibile nel 1876 la stampa della notazione quadrata dei neumi).

Poiché i ceciliani tedeschi appoggiavano apertamente l'asse Roma-Ratisbona, mentre gli italiani si erano fervidamente schierati per Solesmes, dopo lunghe discussioni – anche in ordine alla liceità dell'accompagnamento con armonia moderna del canto gregoriano, cui rispose Jacopo Tomadini, presidente della Commissione artistica ma assente dal convegno perché malato (la risposta si sarebbe pubblicata due anni dopo su *Musica sacra*) – si giunse alla redazione di alcuni voti: 1) che i libri corali avessero la massima conformità con l'antica tradizione; 2) che si favorissero gli studi teoretici per riscoprire i monumenti del canto liturgico; 3) che all'esecuzione del gregoriano per note uguali e martellate si sostituisse l'esecuzione ritmica; 4) che a tale scopo, i metodi dovessero contemplare i principi dell'accentuazione latina, principio di ogni buona salmodia.

Haberl e i suoi si astennero dal primo punto (poiché palesemente contrario all'edizione ratisbonense) ma votarono tutti gli altri, dando ragione implicitamente alle teorie della scuola solesmense, sebbene apparisse chiaro nel congresso che le posizioni Pothier e di Haberl erano molto distanti tra loro.

Terminato il Congresso, i partecipanti furono ricevuti da Leone XIII in Vaticano con molta amabilità, ma nonostante il favore personale del pontefice, la S. Sede non intese abrogare il privilegio trentennale in favore di Pustet, per cui l'anno seguente, la S. Congregazione dei Riti emanava il Decreto *Romanorum Pontificum* con cui si sconfessava

dell'Associazione che richiamò in vita al Congresso di Torino del 1905, ritornandone presidente. Membro della Commissione vaticana per l'edizione dei libri liturgici, venne eletto nel contempo Abate della Badia di Firenze, per cui lasciò la presidenza dell'A.I.S.C. a p. Angelo De Santi nel 1909; nel 1916 fu nominato Vicepresidente della Pont. Commissione per la revisione della Vulgata. Oratore ufficiale del IX centenario di Guido d'Arezzo nel 1928, morì a Montecassino nel 1933.

il Congresso aretino, sebbene non si rendessero obbligatorie le edizioni ratisbonensi.

Nonostante il duro colpo, l'Abate Couturier, succeduto a Guéranger, autorizzò la stampa del sopra ricordato Graduale di Jausions-Pothier e ne inviò tramite il card. Pitra, antico professo di Solesmes, anche una copia al papa che, con il Breve *Redditum fuit* del 3 marzo 1884, ringraziò e si rallegrò per i progressi degli studi solesmensi.

Si sperò in un cambiamento di rotta, ma la S. Sede continuò ad appoggiare le edizioni Pustet, tanto che lo stesso Breve appena citato, su sollecitazione di alcuni circoli ratisbonensi, esattamente due mesi dopo (3 maggio 1884) venne parzialmente 'corretto' dal Breve *Quamquam nos* nuovamente indirizzato all'abate di Solesmes da Leone XIII, per chiarificare che l'elogio tributato agli studi dei solesmensi non voleva ridimensionare punto la Medicea.

Nemmeno i due Regolamenti sulla musica sacra emanati dalla S. Congregazione dei Riti nel 1884 (*Ordinatio quoad musicam sacram*) e nel 1894 (*Normæ pro musica sacra*), pur in un alveo di incipiente riforma, alcuna posizione prendevano in favore dei nuovi studi e delle acquisizioni solesmensi.

Il primo dei due documenti, indirizzato ai vescovi italiani, era il frutto evidente dello zelo ceciliano, ma l'irriducibile ostilità dei musici romani (arruolati in una apposita *Congregatio a S. Cecilia pro cantu liturgico instaurando* fondata nel 1886 presso la Casa della Missione in Roma da mons. Innocenzo Pasquali, cantore pontificio e presidente dell'A.I.S.C. rinunciatario, con finalità di rivivificare l'antica congregazione ormai secolarizzata) a tali riforme portò a una crisi dell'A.I.S.C. e alle dimissioni di Amelli dalla presidenza, legate all'emanazione del secondo regolamento, del 21 luglio 1894, con cui il rigore delle precedenti disposizioni veniva largamente attenuato.

L'associazione capeggiata dal Pasquali si pose a difesa della tradizionale musica delle chiese romane e anche a presidio delle edizioni di Ratisbona, ingaggiando anche dalle colonne della rivista *Ephemerides liturgicæ* diverse polemiche con gli scritti che apparivano su *Musica sacra* e soprattutto su *La Civiltà Cattolica* a firma di p. De Santi.

Dal 1889, infatti, Pasquali darà alle stampe una lunga dissertazione a puntate intitolata *De ratione exequendi cantum gregorianum* in cui, pur

ammettendo *speciali modo* alcuni postulati vicini al metodo solesmense (le note raggruppate da cantarsi rapide e leggere, mentre quelle singole soggiacenti alla pronunzia secondo l'edizione Medicea), fondava una concezione mensuralizzante del gregoriano («imperfecta, seu discreta mensura gaudet») sugli scritti cinquecenteschi di Giovanni Guidetti e prima ancora di Girolamo di Moravia (sebbene citasse pure alcuni testi contemporanei di Pothier, di Kienle e di Bonhomme), per finire di appellarsi proprio all'*Editio Medicea* in cui le note caudate erano applicate solo alle sillabe toniche, proprio per indicarne la maggiore durata temporale.

Da qui Pasquali arguiva che il ritmo del gregoriano poteva essere perfetto (per i testi poetici come inni e sequenze) o imperfetto (per tutti gli altri) e alla fine ammetteva pure l'uso del diesis (!): era evidente un tentativo di trovare un compromesso tra Solesmes e Ratisbona, di cui si favoriva l'edizione liturgica sul presupposto che, essendo inesistenti – per esplicita ammissione degli studiosi – codici di canto perfetti, era preferibile optare per le edizioni Pustet che, oltre a compiacersi di una paternità remota impareggiabile (Palestrina) e di competenti revisori (Haberl), godevano del benessere della Sede Apostolica.

Tutto sommato Pasquali e il suo *entourage* non entravano a disquisire in profondità di paleografia o semiologia, ma appuntavano il loro discorso circa l'uso concretamente possibile del canto liturgico monodico per il popolo e il clero delle chiese italiane di fine secolo, ancorché con molto minore acume di quanto faranno altri studiosi di parte ceciliana come p. De Santi. Questi 'legacci' dell'ambiente romano finirono comunque per condizionare tutta la legislazione e pubblicazione di libri, almeno fino al termine del secolo.

Solesmes però continuò la sua strada: nel 1884 erano apparsi i *Cantus communes Offici et Missæ* a uso dei benedettini francesi, da cui saranno ripresi i toni delle future edizioni tipiche; d. Pothier nel 1885 cura l'edizione di un Innario e dei Mattutini di Natale, per poi dare alle stampe le melodie del triduo pasquale (1886), della Messa esequiale (1887), le Antifone per le Ore diurne (1891), il *Responsoriale* monastico per le feste maggiori ed un *Liber Gradualis a S. Gregorio Magno olim ordinatus* (entrambi nel 1895).

Dal canto suo d. Mocquereau nel 1889 pubblicava il I volume della

Paléographie Musicale, collana principalmente orientata alla riproduzione dei più importanti codici neumatici, che tuttora perdura⁴⁹, con cui si concretizzava il convincimento di Mocquereau circa l'insostituibilità della lettura diretta delle fonti, per lo studio paleografico approfondito, cui veniva affiancato lo studio comparato e l'esegesi dei teorici medievali, dei liturgisti, dei cronachisti monastici e finanche dei Padri della Chiesa.

Nel 1891 d. Pothier pubblicava il *Liber Antiphonarius* e il magistero di d. Mocquereau dava alla luce il II volume della *Paléographie Musicale*⁵⁰, in cui riferiva del romano antico, mentre alcune divergenze di

⁴⁹ La pubblicazione iniziò a Solesmes, proseguì a Tournai in Belgio, presso Desclée e dal 1974 continua presso l'editrice Lang di Berna. Alcuni volumi iniziali furono dedicati dallo stesso d. Mocquereau al canto ambrosiano. Sono usciti in tutto 23 volumi. Ad essa dobbiamo affiancare la monumentale *Analecta Hymnica Medii Aevi* pubblicata a Lipsia dai gesuiti G. M. Dreves (1854-1909) e C. Blume tra il 1886 e il 1920 (coadiuvati dall'inglese H. Bannister) che, pur privilegiando testi letterario-liturgici, recava numerosi e fecondi riferimenti al canto liturgico, e poi la serie *Monumenta Monodica Medii Aevi* che si pubblica a Kassel dal 1956, nell'ambito della quale sono stati editi 9 volumi sul canto chiesastico medievale. Direttore della *Paléographie Musicale* a Solesmes è stato fino al 2011 d. Saulnier.

⁵⁰ Fin dalla fondazione della *Paléographie*, si sentì il bisogno anche di una rivista pratica, per volgarizzare il c.d. *metodo benedettino* originato da d. Pothier. Nel 1890, auspice mons. Carlo Respighi, cerimoniere pontificio e nipote del card. Vicario, venne lanciata la *Rassegna gregoriana* che collaborò con Solesmes, ma non riuscì a divenire un periodico internazionale, cessando la pubblicazione nel 1914. Importanti contributi apparvero a firma di p. De Santi e di Giovanni Tebaldini, organista e compositore, direttore del Conservatorio di Parma e poi titolare presso il Cons. di Napoli, della cattedra di *Esegesi palestriniana*. Nel 1911 il can. Delaporte di Chartres, il can. Gaborit, maestro di cappella della cattedrale di Poitiers, e il can. Rousseau, futuro vescovo di Puy, iniziarono a pubblicare la *Revue grégorienne*, che si apriva con la benedizione autografa di Pio X, ottenuta da mons. Dubois, arcivescovo di Bourges e grande amico di Solesmes. La rivista prese dopo un po' il carattere della divulgazione gregoriana (in un'epoca in cui le corali gregoriane divennero numerosissime) e divenne l'organo ufficiale del Movimento gregoriano, sotto la direzione di d. Gajard e di August Le Guennant, direttore dell'Institut grégorien di Parigi. Dal 1954 fu affiancata da una rivista scientifica e specialistica *Études grégoriennes*, pubblicazione non periodica che ha stampato 32 volumi fino al 2004, soprattutto con l'intervento di d. Cardine e dei suoi allievi romani. Questo gruppo, largamente impegnato dal 1964 nei lavori conciliari e post-conciliari, non riuscì più a tener testa alle due pubblicazioni e la *Revue grégorienne* cessò.

vedute, acuite dal fatto che egli stesso, dotato di migliori capacità didattiche, era divenuto gradualmente maestro del coro dei monaci (nel frattempo si sobbarcò altresì l'enorme fatica di girare per i monasteri francesi e tedeschi, alla ricerca di manoscritti che fotografava e catalogava con estrema pazienza), spingevano d. Pothier a fondare a Grenoble la *Revue du chant grégorien* destinata a pubblicarsi sino al 1939, prima di essere trasferito a Ligugé dove diverrà priore, e poi a S. Wandrille in Normandia, dove sarà eletto primo Abate nel 1898.

Questi fatti, uniti alle pressioni della cerchia anti-ceciliana di Roma, spinsero la S. Sede ad avallare ulteriormente le edizioni ratisbonensi con il Breve *Quod Sanctus Augustinus* del 1894, che confermò pienamente il *Romanorum Pontificum*, sebbene il nuovo documento aprisse alcune maglie in quanto, pur ancora raccomandando l'edizione di Ratisbona, si concedeva piena libertà ai vescovi di scegliersi i libri liturgici di altre edizioni. La redazione del decreto e del Regolamento del 1894 era stata preceduta nel 1893 da una consultazione di molte personalità ecclesiastiche, tra cui il patriarca eletto di Venezia, card. Sarto che, connotato da enorme sensibilità liturgico-musicale fin dagli anni del suo seminario, si era già segnalato nel corso del suo episcopato per le numerose e ponderate aperture al movimento ceciliano di restaurazione della musica sacra. In occasione di questa consultazione promossa dalla S. Sede, aveva manifestato la sua vicinanza ai temi scottanti della riforma liturgico-musicale nella stesura del *votum* da restituire alla S. C. dei Riti, secondo l'uso canonico.

Per la materiale redazione dell'ampio documento si era avvalso del gesuita triestino p. Angelo De Santi (1847-1922), già dal 1887 a Roma su invito personale di Leone XIII per scrivere di musica sacra su *La Civiltà Cattolica*, rivista dei gesuiti e organo ufficioso della S. Sede, uomo pienamente convinto della riforma solesmense dopo una prima adesione alla corrente di Haberl, sebbene in mezzo a mille ostacoli dovuti proprio al compito che aveva di propagandare il *Regolamento per la Musica sacra* emanato dalla S. C. dei Riti nel 1884, ancora enormemente lontano dalla via solesmense al gregoriano.

Mentre si avvicinava progressivamente alle posizioni di Solesmes, defilandosi in modo signorile dalle fila dei sostenitori della Medicea ratisbonense, nel 1891 aveva tenacemente operato perché, in occasione

dei festeggiamenti in Roma per il XIII centenario dell'elezione papale di Gregorio Magno, il canto gregoriano e la buona polifonia segnassero delle esecuzioni veramente memorabili nelle varie basiliche, tra cui due Messe in S. Gregorio al Celio e in S. Paolo fuori le Mura dirette personalmente da Mocquereau e Pothier (giunti in rappresentanza del loro abate), la qual cosa creò nella città un clima molto favorevole a Solesmes.

Dunque il *votum* del card. Sarto, altamente elogiativo delle ricerche benedettine, non sortì l'effetto voluto se il Decreto, alla fin fine, raccomandò ulteriormente la neo-medicea, e il Regolamento segnò una decisa marcia indietro rispetto al precedente.

Nonostante i fautori del nuovo Regolamento avessero trionfalmente chiosato sulla rivista *Ephemerides liturgicae* «Roma locuta, causa finita», le cose stavano cambiando: il giovane direttore della Cappella Marciana don Lorenzo Perosi veniva chiamato a Roma come direttore aggiunto della Cappella Sistina nel 1898, mentre con il 1899 spirava il privilegio trentennale concesso al cav. Pustet.

Tra il 1900 e il 1901 le cose si orientarono chiaramente in favore di Solesmes: anzitutto Perosi, pur partito da posizioni vicine ad Haberl per aver studiato a Ratisbona, si era convertito su spinta di De Santi al partito solesmense e aveva fatto adottare nel 1899 (con un abile colpo di mano) alcune melodie solesmensi nell'ufficiatura della Cappella Pontificia e per questo fu denunciato al papa. Il Maestro dimostrò che i brani erano tratti da manoscritti conservati negli archivi vaticani e, pertanto, facenti parte del repertorio della Sistina, sicché la denuncia cadde nel vuoto.

Il 17 maggio 1900 Leone XIII indirizzava al nuovo abate d. Delatte il Breve *Nos quidem*, alla cui stesura avevano partecipato p. De Santi e mons. Respighi, altamente elogiativo dell'opera paleografica e di *restituito in integrum* che il cenobio solesmense andava svolgendo e invitava i monaci a procedere «solerte et libere».

Il 10 luglio la S. C. dei Riti assicurava formalmente e definitivamente la libertà editoriale dei libri liturgici.

Morto Leone XIII, dal Conclave seguito uscì eletto il 4 agosto 1903 il patriarca di Venezia, card. Giuseppe Sarto, che prese il nome di Pio X. Eletto vescovo di Mantova, nel 1888 aveva presieduto il sinodo diocesano in cui aveva fatto approvare molte «Prescrizioni sulla musica sacra»;

era stato poi promosso alla sede patriarcale di Venezia, dove nel giugno 1894, su indicazione del p. De Santi, aveva scelto il giovanissimo don Lorenzo Perosi quale direttore della Cappella di S. Marco.

In laguna il patriarca Sarto aveva già dato segno ufficiale della sua sollecitudine in materia di musica sacra, pubblicando la lettera pastorale del 1 maggio 1895 che coglieva a pretesto le feste centenarie della basilica di S. Marco, dietro la cui redazione era sempre nascosta l'instancabile penna gesuitica di p. Angelo De Santi. Quella lettera pastorale, per l'immediatezza e il tratto saporitamente polemico, è da considerarsi la degna continuazione dell'editto del card. Ostini di Jesi, sopra citato.

Oltre alla solenne conferma del canto gregoriano quale unico e vero sostegno della divina liturgia, il Patriarca aveva bollato le perduranti smancerie tardo-romantiche della musica sacra dell'epoca con il termine *convenzionalismo*. La *vis polemica* del documento non mancava di soppesare le obiezioni a *contrario*, smontandole pezzo per pezzo:

«Un'altra obiezione al canto liturgico (gregoriano, NdA) è quella di essere breve assai, per cui in tre quarti d'ora si finisce una Messa solenne. Sicuro! Il popolo sempre si stanca delle lunghe funzioni, ma per secondare il gusto del popolo (attenti alla logica), la Messa solenne dev'essere lunga, al canto si devono premettere lunghi preludii di sinfonia, dev'essere interrotto con eterni intermezzi, e, perché piaccia la musica, almeno venti volte dev'essere ripetuto il Gloria, il Laudamus, il Gratias, senza dire delle mille ripetizioni del Credo con pericolo tante volte di far dire ai cantori, che dovrebbero fare con esso la professione di fede, i più madornali spropositi e le eresie più spaventevoli! E il popolo così è contento, perché finito il Credo, per esso è finita la Messa, e infilza la porta lasciando il tempio quando proprio comincia l'azione augusta del sacrificio. Ma intanto è invalso nel popolino il pregiudizio che la Messa in canto non vale a soddisfare il precetto, e il clero, quasi persuaso della profanazione di tali Messe con tali musiche, concorre a confermare la falsa opinione...».

Nella parte dispositiva, il patriarca vietava di utilizzare gli schemi convenzionali e ingiungeva di rifarsi sempre alle forme gregoriane del canto sacro, istituendo una Commissione da lui stesso presieduta cui si sarebbero dovute sottoporre periodicamente le musiche da chiesa, per ottenerne la debita autorizzazione. L'opera vigorosa del card. Sarto s'inseriva, in verità, in un clima in cui la reazione all'irrancidito Ottocento

teatrale da cantoria era ormai pienamente matura, contrariamente all'epoca di Spontini.

Le cronache di quegli anni riferiscono sintomatici interventi o fatti esemplificativi di una temperie ormai progressivamente tesa a scardinare i vizi e i vezzi anche negli ambienti musicali più ostili al cambiamento, quali furono soprattutto le cappelle romane, chiusesi alla fine del XIX sec. in una sorta di crisalide corporativa in cui si perpetuavano le peggiori forme di teatralità musicale al servizio della liturgia.

D'altra parte il repertorio di quegli anni (basta considerare semplicemente che il solo Gloria della messa di S. Bonaventura, scritta da Gaetano Capocci durava un'ora!) e le cronache (ancora il giorno di Pasqua del 1901, presso la chiesa dell'Immacolata in Torino, i giornali riportavano che il celebrante, spazientito dall'interminabile prolissità del Credo avesse continuato a celebrare, mentre in cantoria si continuava a eseguire l'infinito brano di musica) tramandano viva memoria di quella situazione che qualche anno prima aveva visto l'arcivescovo di Napoli, card. Riario Sforza, esasperato dalle innumerevoli ripetizioni all'interno del Credo sulle parole «genitum non factum» da cui non si riusciva minimamente a capire se la Seconda Persona della Trinità fosse «factum» o «non factum», esclamare «fatto o non fatto, facciamola finita!»⁵¹.

Le riviste *S. Cecilia* e *Musica sacra* citavano ancora, in quegli anni, le arie d'opera più favorite nei travestimenti religiosi (*Mira o Norma, Pura siccome un angelo* etc.) e lo stesso Pio X pare abbia riferito in un'udienza concessa a Licinio Refice (direttore della Cappella Liberiana di S. Ma-

⁵¹ Già nel Settecento si erano registrati episodi simili: dalla «Dissertazione sopra il grave disordine od abuso della moderna musica vocale ed istrumentale che si è introdotta e si usa ai nostri dì nelle chiese e nei divini uffizi» pubblicata nel 1821 a Venezia dall'oratoriano p. Sebastiano Maggi, apprendiamo che nel 1747 il card. Angelo Maria Querini († 1761), arcivescovo di Brescia dal 1727 al 1755, durante l'esecuzione di un estenuante Gloria, stufo per le interminabili ripetizioni, avesse tuonato all'indirizzo della cantoria «Basta! Canto io la Messa, e non la cantate voi!», passando alla intonazione del Pax vobis. Altra lepidezza riportata dalle cronache ottocentesche fu un arcivescovo che, seccato dalle innumerevoli reiterazioni del «cujus regni non erit finis» nel Credo (forse a sottolineare l'eternità del regno di Dio), sceso di cattedra, sia andato presso la schola cantorum, intimando al direttore «Invece è bene che finisca, altrimenti facciamo notte!».

ria Maggiore dal 1911 al 1947 e fervente ceciliano) che, nei suoi anni di episcopato mantovano, avesse udito cantare ripetutamente una sacra canzoncina di S. Alfonso sulla musica di *Va' pensiero*.

Con queste premesse il card. Sarto venne eletto papa e subito si mise all'opera.

Da Pio X al Concilio Vaticano II

Pio X fu uno dei più grandi pontefici riformatori della storia. Il suo programma di restaurazione della società cristiana, riassunto dal suo motto *Instaurare omnia in Christo*, implicava, oltre alla ferma difesa dell'ortodossia della Chiesa minata dagli errori definiti Modernismo, anche un vasto proposito d'iniziative pastorali e di riforme, a cominciare da quella della Curia pontificia, per continuare con quella della liturgia.

Il pontefice, tre mesi dopo l'elezione, il 22 novembre 1903 promulgò, infatti, quella che viene considerata la *magna charta* per il rilancio definitivo del canto gregoriano, il Motu proprio *Tra le sollecitudini* ispirato anch'esso dal p. De Santi. Contrariamente a ogni uso della Curia romana, il documento uscì in italiano e solo l'anno dopo fu curata l'edizione in latino (*Inter pastoralis officii*) in occasione della applicazione universale del nuovo «codice giuridico per la musica sacra» con il Decreto generale della S. Congregazione dei Riti dell'8 gennaio 1904.

Il papa aveva voluto evidentemente tagliare corto alle troppe controversie e battibecchi e utilizzò, quasi integralmente, il testo del *votum* preparatogli da De Santi nel 1894, e adottò la forma del Motu proprio precipuamente per aggirare le lungaggini di un documento da stilarsi (e concordarsi) con le cancellerie vaticane e gli organi di curia.

Pio X manifestava subito l'ansia di rinnovamento liturgico proponendosi di avvicinare i fedeli alla liturgia, di renderla quindi 'popolare'. Egli, infatti, riteneva che i fedeli acquistassero il «vero spirito cristiano» attingendo alla «sua prima e indispensabile fonte, che è la partecipazione attiva ai sacrosanti misteri e alla preghiera pubblica e solenne della Chiesa». Con ciò san Pio X diede anche un autorevole contributo all'affermazione della superiorità oggettiva della liturgia su ogni altra forma di pietà, respingendo definitivamente la confusione tra pietà popolare

e liturgia e, indirettamente, favorì la chiara distinzione tra i due campi, aprendo la via che avrebbe condotto a una giusta comprensione del loro rapporto.

Articolato e completo documento giuridico, il Motu proprio si occupa della ben raccomandata polifonia, dell'uso consigliato dell'organo, del divieto degli altri strumenti e soprattutto della banda in chiesa, delle cantorie, dello studio del canto ecclesiastico nei seminari, della composizione, dei testi liturgici rigorosamente in latino e senza manomissioni rispetto alle edizioni approvate, e soprattutto indica le qualità 'ufficiali' della musica sacra: *santità*, *bontà di forme*, *universalità* che essa viene a mutuare dalla stessa liturgia, di cui partecipa le medesime finalità.

La *santità* della musica sacra, definita *humilis ancilla liturgiæ* (figura cara al magistero ecclesiastico), è legata alla santità del culto quale antitesi di tutto ciò che è profano e secolare e in questo essa deriva pure ontologicamente dalla purezza dei sacri testi e dalla bellezza dei riti. Per questo si proscriveva dalla liturgia l'uso di generi, musiche o strumenti aventi connotazioni anti-sacre o pagane (non ovviamente quanto ai materiali, bensì quanto all'uso).

Seppure alcuni abbiano sottolineato che tale impostazione scaturiva dalla contingente reazione alla mondanità della musica sacra ottocentesca, stigmatizzando più o meno giustamente che tale categoria veniva per tale motivo inficiata *in nuce* proprio da questa circostanza, non dobbiamo dimenticare che il perpetuo divenire storico della musica e del canto liturgico ha proposto quasi ininterrottamente (ovviamente sotto diverse luci, in base a mutate congiunture, in gradazioni differenti) tale azione/reazione nel corso dei secoli, in forme tutto sommato simili. Da ciò deriva che Pio X si limitava, *in subiecta materia*, ad affermare un principio profondamente valido per ogni epoca e ogni latitudine, quanto meno come *ratio discrimis minima*.

La *bontà di forme*, come postulato a garanzia dell'arte vera, rimandava direttamente alla qualità artistica che doveva essere segno evidente del sacro: il pontefice sottolineava, così, la funzione della musica a introdurre nel mistero, lasciando trasparire una bellezza trascendente senza che la musica alterasse, con un particolare gesto sonoro, il dato testuale-rituale depositario delle Verità proclamate.

L'*universalità* sottintendeva il concetto che nessun fedele potesse ri-

manere sconcertato dalla musica sacra (nessuno doveva provare «impressione non buona»): Pio X allontanava dai compiti della Chiesa il dare iniziazione a determinate tendenze estetiche o a orientamenti del gusto.

Nel canto gregoriano tali qualità erano riassunte in massimo grado e come tale esso veniva proposto quale quintessenza di arte, ideale e nel contempo concreta, al servizio della liturgia. Musicalmente parlando, il testo appare quasi come la versione universale, e per questo meno polemica e più ecumenica, della lettera pastorale pubblicata a Venezia, risultando alla fine quasi una traduzione musicale del motto del papato di S. Pio X.

Esso definiva che il gregoriano è il canto proprio della Chiesa romana, che questa propone ai fedeli come immortale modello di canto liturgico: tanto più l'arte musicale è sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, dotata delle suddette caratteristiche approvate per la musica sacra. In definitiva indicava che ogni 'riproduzione' fedele ai modelli gregoriano e polifonico avrebbe assicurato una impronta di cattolicità alla musica sacra.

Il documento pontificio costituiva una specie di codice giuridico della musica sacra (come lo stesso pontefice sottolineava nell'ultimo periodo dell'Introduzione), con il quale, rafforzando l'identità culturale di una Chiesa in posizione di reazione nei confronti del laicismo ottocentesco, si riuscì a modificare almeno in gran parte la prassi del canto di chiesa e a far maturare un diverso ideale di musica liturgica.

Senza letture encomiastiche del Motu proprio, dobbiamo comunque evidenziare che esso si poneva nel solco delle indicazioni magisteriali, dogmatiche ed ecclesiologiche postulate dal Concilio Vaticano I: la Chiesa, *societas iuridice perfecta* (come aveva insegnato il diritto canonico fin dai tempi di Graziano e come avrebbe ancora sancito la codificazione moderna voluta da papa Sarto, in esecuzione delle spinte maturate proprio al Concilio Vaticano I), aveva il diritto di salvaguardare la sua identità anche liturgica e culturale (e quindi musicale) rispetto al mondo secolare e profano, di cui aveva il dovere di riprovare e allontanare tutte le manifestazioni, appunto, pro-fane; nel contempo era tenuta a caratterizzare in maniera inconfondibile le proprie manifestazioni *ad extra*, quindi il culto pubblico, il quale doveva dunque mondarsi da ogni equivoca compromissione mondana.

Questo comportava, viste le urgenze del momento storico, la necessità di un controllo promanante dalla suprema autorità pontificia, ovviamente infallibile in questa materia, poiché veramente annessa alle prerogative discendenti *ex cathedra Petri*. L'effettivo stato di degrado in cui si era ridotta la musica da chiesa per tutto il XIX sec. favoriva sul terreno apologetico questa presa di posizione.

Il Motu proprio rappresentò anche, in qualche misura, il coronamento delle linee di azione che da circa quarant'anni si qualificavano come cecilianesimo e impresse ai modelli culturali cecilianiani il sigillo definitivo dell'Autorità, aprendo la strada anche all'istituzione di centri d'istruzione musicale liturgica a livello centrale e diocesano.

Relativamente al canto gregoriano, il papa non si limitò al Motu proprio del 1903, ma varò una delle riforme più importanti di tutti i tempi: nel 1904 la S. C. dei Riti revocò qualsiasi privilegio e raccomandazione di edizioni precedenti, anticipò una nuova edizione dei libri liturgici, affidò ai benedettini di Solesmes il lavoro da farsi secondo le scoperte paleografiche.

Il papa indirizzò all'abate Delatte il Breve *Ex quo tempore*, con cui confermava l'incarico e assumeva la responsabilità dell'edizione (22 maggio 1904) e nominò la famosa Commissione per l'edizione Vaticana, di cui facevano parte 10 membri e 10 consultori tra i più quotati musicologi europei (tra gli altri mons. Carlo Respighi, don Rella, Perosi, d. Mocquereau, p. De Santi, Peter Wagner, Amelli, sotto la presidenza di d. Pothier), all'interno della quale ben presto si manifestarono due correnti: una facente capo a d. Pothier, il quale militava perché si agisse non solo in base a una tradizione di canto «archeologica» ma «vivente», e l'altra a d. Mocquereau, inventore di quei segni ritmici che gran parte dei commissari non voleva fossero trasfusi nell'edizione nuova, in quanto non esistenti sui manoscritti, ma espressione dell'alto magistero solesmense e più incline a una fedeltà maggiore alle scoperte paleografiche.

Le divergenze tra d. Pothier e d. Mocquereau, suo primo collaboratore e sincero estimatore, risalgono a qualche tempo addietro e nulla avevano a che vedere con gli episemi. Negli anni '90 d. Pothier, giunto all'apice della sua carriera gregoriana con la pubblicazione del suo *Graduale*, al di là del quale secondo lui non v'era più nulla da dire, aveva ostacolato il progetto di d. Mocquereau di pubblicare in fototipia i principali manoscritti gregoriani per studiarne i neumi.

La propensione di Pothier per un 'gregoriano popolare', cioè che tenesse conto anche dell'uso pratico nella liturgia (condivisa da Pio X e sostenuta dai documenti istitutivi della Commissione), contrapposta all'estremo scrupolo scientifico di Mocquereau, ostile a un avallo soggettivo senza il conforto dell'autorità delle fonti e coraggiosamente convinto che in quel momento storico – allo stato degli studi – non si potesse partorire una edizione definitiva, facevano il resto.

Umberto Sesini condenserà in modo esemplare la *sensücht* pothieriana in un testo del 1933 «...entriamo in un coro monastico durante una funzione; noi siamo presi dal canto, siamo penetrati, assorbiti dalla sua espressività. Non occorrono apparati critici, sforzi di ricostruzione, autosuggestioni cerebrali. Basta un po' di senso religioso e ci troveremo perfettamente a posto: noi, la Chiesa, il canto».

Nel frangente contingente la Commissione ebbe poi la ventura di cominciare il lavoro dal *Kyriale*, la parte più moderna del repertorio gregoriano, con brani di carattere locale, lontani dal repertorio antico e monolitico, e ciò fomentò inevitabilmente le discussioni. Si finì comunque per accogliere nel *Kyriale Romanum* (sia nella versione del 1905/08 sia poi in quella del 1965) molta eredità dei secoli della decadenza, che era entrata nel diffuso patrimonio liturgico della Chiesa.

Si inglobarono le due tradizionali antifone per l'aspersione (*Asperges me* e *Vidi aquam*) e si conservò pure il sistema dei formulari di Messe, secondo l'uso invalso dal XVII sec. (che prendono nome – *Lux et origo*, *Fons bonitatis*, *Cum jubilo* etc. – dai tropi medievali inseriti nelle melodie), nonché numerosi esempi di composizioni gregoriane tarde o tardissime. Tra esse bisogna ricordare in maniera esemplificativa la *Missa De Angelis* (VIII) composta da un *Kyrie* che arieggia comportamenti tonali, pur rispondendo a norme compositive medievali, un *Gloria* certamente successivo ma sapientemente organizzato su moduli estratti dal *Kyrie*, e pertanto uniti da lungo tempo. Ad essi furono in seguito adattati il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* che hanno movenze melodiche altamente compatibili con i primi due brani.

Alla Messa VIII si unisce solitamente il *Credo III* che, originariamente intonato alla maniera del *Credo I*, nel XVIII sec. fu modificato e ricevette una intonazione tratta dall'*eleison* della Messa VIII, alla quale si attaglia molto bene. Esso, in ogni caso, fu privato della struttura

ritmica che lo connotava, essendo stato generato in piena età di canto fratto.

Infatti moltissimi altri brani del *Kyriale* sono il frutto dei secoli XV-XVIII, e per tale motivo vennero sottoposti a una singolare operazione di ripristino che li avvicinava sensibilmente alla *facies* del gregoriano autentico (eccettuati la Messa XVIII, il Kyrie XV e il Kyrie XVI, tutti i brani pervenivano dal fondo ormai ampiamente 'normalizzato' dall'*octoechos*).

A proposito di Credo, non dobbiamo dimenticare che nell'edizione vaticana confluì anche il più celebre brano del repertorio tardissimo in canto fratto, il *Credo cardinalis* appunto, utilizzato in origine per le feste maggiori (*in festis duplicibus*) e risalente al XV sec., ora indicato come *Credo IV*: in origine il brano veniva pure corredato dall'indicazione «tempus imperfectum deminutum» e così lo si ritrova nelle ricordate stampe veneziane di Giunta, a cura del francescano fiammingo Francesco de Brugis, come in quelle di Liechtenstein, donde si evidenzia la formazione originaria del pezzo sulla falsariga della stessa notazione nera tardo-trecentesca, in forma semisillabica, con cadenze polarizzate tra *fnalis* e *repercussio*, ormai in una foggia più accademica che naturale.

La commissione decise di conservarlo perché il *Credo cardinalis* aveva avuto una straordinaria diffusione in tutta Europa, assistita pure da alcune versioni a più voci e dal costante uso del suo *tenor* come *cantus prius factus*, ancorché la sua reiterata più tarda recezione negli attuali libri venuti dopo il Concilio Vaticano II (come nel *Graduale Triplex*) ha fatto esprimere qualche giudizio impietoso. Si provvide però, come per gli altri brani della tarda età gregoriana, a privarlo prima di tutto di ogni indicazione mensuralistica e a dargli una versione più consona all'intera 'codificazione' gregoriana, mentre il coevo *Credo apostolorum* (conosciuto anche come *de Apostolis*), pur diffuso in età rinascimentale e barocca e presente in molti manoscritti e codici, anche in versione polifonica, non venne accolto nell'edizione vaticana.

L'unico Credo che la commissione recepì con minori interventi fu l'attuale *Credo I*, conosciuto fin dal Quattrocento come *Credo de dominica* (e come tale riportato nei codici cinque-seicenteschi), che già all'inizio del Novecento si era imposto in uso con notazione quadrata e

ormai da tempo privo di qualsiasi indicazione ritmica, ancorché avesse goduto per secoli di esecuzione ritmico-mensurale.

Secondo il regolamento che la Commissione si era data, la Redazione (d. Mocquereau) proponeva il progetto, sostenuto dalle famose tavole sinottiche (dove erano ricopiate fino a cinquanta versioni reperite in tutta Europa) e la Commissione dava il giudizio circa adozioni o correzioni.

D. Mocquereau, nel 1924, avrebbe raccontato che, per tacitare gli animi, d. Pothier inseriva anomalie gratuite su brani particolarmente controversi, sebbene regolari dal punto di vista paleografico, tanto che egli il 29 giugno 1905 decise di abbandonare la Commissione, assieme al gruppo solesmense, in aperto disaccordo con tale *modus operandi*.

L'immensa quantità di materiale non servì più alla Commissione che si rimise al Tonario di Montpellier, dando la preferenza alle lettere sotto i neumi. D'altra parte, se d. Pothier aveva lavorato su una decina di manoscritti, d. Mocquereau disponeva di centinaia di esempi su cui già dal 1895 aveva introdotto miglioramenti (*Graduale* del 1895 e *Paroissen romain* del 1903 poi trasfuso nel *Liber Usualis*) che solo in parte passeranno nella Vaticana.

Altri problemi sorsero circa il tipo di edizione cui si sarebbe giunti e tra mille altre polemiche p. De Santi, che pur aveva parteggiato per Mocquereau (sentendosi a un certo punto tacciare da Pio X di filosofeggiare), ideò alla fine un compromesso: la S. Sede avrebbe stampato una *editio typica* (la c.d. Edizione Vaticana) cui ogni editore avrebbe potuto riferirsi, con l'assoluta riserva (stabilita già nel Rescritto della S. Congregazione dei Riti del 14 febbraio 1906) che la forma delle note avrebbe dovuto restare integra e conforme all'Edizione tipica e, su licenza dell'Ordinario del luogo, si sarebbero potuti aggiungere dei segni ritmici. A tal fine, nonostante la generale previsione di immutabilità delle edizioni, con un concordato tra S. Sede e la diocesi di Tournai (16 ottobre 1908) si ammise una edizione ritmica del *Graduale* (vedi più avanti), con una esplicita approvazione delle acquisizioni degli studi solesmensi di Mocquereau.

Tuttavia, prima di tale compromesso d. Mocquereau aveva già rifiutato di collaborare ai lavori, per cui tutti i volumi apparsi fino al 1912 (*Kyriale* nel 1905, *Graduale de tempore et de sanctis* approvato il 7 agosto

1907 con Decreto che comminava agli editori autorizzati di «nihil adde-re, demere vel mutare», ma pubblicato dopo la presentazione ufficiale al papa il 12 marzo 1908, *Officium pro defunctis* 1909, *Cantorinus seu toni communes* nel 1911 con un'edizione definitiva l'anno seguente, *Antiphonale Romanum* nel 1912, di cui si curerà una revisione nel 1919), uscirono sotto la responsabilità di d. Pothier, come da lettera del Segretario di Stato card. Merry del Val del 25 giugno 1905.

I libri successivi alla soppressione della Commissione avvenuta nel 1913 (*Cantus Passionis* 1916, *Officium Majoris Hebdomadae* 1922, *Vesperale romanum* 1924, *Officium in Nativitate Domini* 1926), furono dovuti in gran parte a d. Joseph Gajard (1885-1972) di Solesmes. Questi, professo della comunità fin dal 1909 (epoca dell'esilio inglese) era stato affiancato a d. Mocquereau fin dal 1914 nella direzione del coro monastico sino alla successione effettiva, avvenuta dopo la morte di quest'ultimo (18 gennaio 1930).

La polemica che sorse in seno alla commissione fu, probabilmente, il lato più amaro della riforma, anche perché assunse i toni di un affare di Stato e rese difficile il parto dei nuovi testi. Alla fine, la S. Sede commise quasi *privatim* il resto del lavoro ai solesmensi, riservandosi però un canale diretto e privilegiato: gli studi continuavano sotto il controllo di un Consultore della S. Congregazione dei Riti, scelto nella persona dell'abate benedettino Paolo Ferretti, preside del Pontificio Istituto di Musica sacra di Roma dopo la morte di p. De Santi e insigne studioso di estetica gregoriana.

Sciolta la commissione, infatti, il lavoro di restaurazione gregoriana era stato affidato a Solesmes, cui si deve principalmente un più tardo *Antiphonale Monasticum* del 1934, che segna un notevole progresso dal punto di vista melodico e grafico sulle prime edizioni vaticane, grazie alle progredite conoscenze paleografiche. Il testo era stato richiesto già dal 1913 dall'Abate Primate per l'uso di tutte le Congregazioni benedettine confederate, ma necessitò di lungo tempo di gestazione.

Il lungo lavoro di correzione (inerente soprattutto il ritorno alle primitive corde di recita nel III e IV modo che, soprattutto in area germanica, erano passate da Si-Mi a Do-Fa) venne basato sui manoscritti aquitani e beneventani, più antichi di quelli tedeschi, dove (per l'adozione molto tarda del rigo musicale) le melodie erano state fissate nella

loro forma ormai corrotta (per l'antica considerazione di note mobili del Mi e del Si).

L'Antifonale rimane un vero monumento, anche se (in polemica con la questione del Mi-Si) nel 1943 l'abbazia di Einsiedlen stampò con molta eleganza un Antifonario 'contestatario', ma *ad instar manuscripti* (altrimenti non avrebbe mai ottenuto l'*imprimatur*), dichiarando che gli svizzeri non avevano a che fare nulla con i Mi e Si di Benevento, considerato un dialetto locale, e che avevano intenzione di cantare i Fa e i Do dei loro padri!

Anche dopo la riforma del Concilio Vaticano II, l'Antifonale è rimasto quello del '34 fino a qualche anno fa, come la liturgia monastica della notte di Natale (*In nocte Nativitatis Domini iuxta ritum monasticum*) pubblicata nel 1935, e l'Ufficio monastico dei Defunti, licenziato a Solesmes nel 1941 (*In Agendis mortuorum iuxta ritum monasticum*) in sostituzione di quello confezionato da d. Pothier nel 1909.

Durante la preparazione della Vaticana si scatenò la questione ritmica (poiché quella melodica era cessata, convenendo tutti nella ricostruzione del Pothier già applicata al Graduale del 1883): da un lato i sostenitori di Pothier, fautore del ritmo oratorio, dall'altro quelli di d. Mocquereau, fautore del ritmo melodico; le polemiche si acuirono quando si trattò di apporre i segni ritmici alla Vaticana.

I primi tentativi di segni ritmici (punto a destra della nota – *mora vocis* – episema orizzontale e verticale) risalivano al 1897, ad opera di d. Mocquereau, e apparvero nel *Liber Usualis* del 1903: la S. C. dei Riti li ha sempre tollerati, ma mai approvati ufficialmente. In seguito, sospesa inspiegabilmente la ristampa della Vaticana, le uniche edizioni di gregoriano (stampate da Desclée) curate dai benedettini di Solesmes, riportano ovunque i segni ritmici, come alla fine aveva concesso una normativa abbastanza contraddittoria tra il 1905 e il 1913.

D. Mocquereau aveva affrontato il problema ritmico, mentre era impegnato nelle ricerche paleografiche e negli studi neumatici, perché compulsato dal p. De Santi, il quale gli aveva chiesto uno strumento di diffusione pratica e immediata, che potesse servire a tutti per interpretare facilmente e con sicurezza il canto gregoriano ritrovato (e non solo studi paleografici destinati agli specialisti). D. Mocquereau concepì e cominciò ad esporre nei volumi della *Paléographie Musicale* la teoria del

«ritmo in sé», che si estrinsecò nei segni ritmici e in un succedersi teorico di misure di due o tre tempi.

Alcuni segni ritmici (stanghetta, doppia stanghetta e mezza stanghetta) erano stati già introdotti da Pothier nel Graduale del 1883, mentre l'episema orizzontale (*transversum episema*) era stato riconosciuto e accolto dallo stesso Pothier nella trascrizione dei neumi sangallesi. Gli altri (il punto o *punctum mora* e l'episema verticale o *rectum episema*), frutto del magistero di Mocquereau, vennero introdotti con la Vaticana, mentre la legatura e la virgola risultano acquisizioni della più recente semiologia gregoriana (e sono stati introdotti nelle edizioni solesmensi a partire dagli anni '80 del Novecento).

La teoria ritmica è legata alla poderosa opera di d. Mocquereau *Le nombre musical grégorien* (1907-1927) e in pratica il metodo venne largamente diffuso, sebbene i conflitti interni sul ritmo-melodia fossero insiti alla stessa esposizione originaria del metodo e l'aporia tra tale teorizzazione e la prassi corale solesmense divenisse giorno per giorno più evidente.

Il problema si poneva essenzialmente per il piccolo ritmo (e l'applicazione degli episeми verticali) cui d. Gajard già nelle *Leçons sur la rythmique grégorienne* (1935) e, più compiutamente, nel successivo testo *La méthode de Solesmes* (1956) si riferì.

Nel 1957, al II Congresso di Musica sacra di Parigi, il metodo solesmense giunse al suo apogeo, per la constatazione effettiva degli indubbi vantaggi che aveva addotto nell'apprendimento e diffusione del canto gregoriano (efficacia mai raggiunta da tanti metodi mensuralistici, tanto che la stessa *Revue grégorienne* ne sacramentava un sistema per l'insegnamento ai fanciulli, a cura di Marie Résal, nel n. 2 del 1960).

I dubbi apparivano evidentissimi agli esperti, come d. Luigi Agustoni, che sarà poi uno degli innovatori degli studi gregoriani, il quale dopo la visita all'Abbazia ebbe a scrivere: «La teoria era principalmente quella che imponeva al gregoriano un ritmo misurato (...). Ed era quanto noi applicavamo già nell'ambito delle Settimane Gregoriane di Zurigo. (...) Eppure applicando alla perfezione le istruzioni da manuale non si otteneva quanto poi si ascoltava a Solesmes».

Invero le obiezioni erano sorte man mano che il successo del metodo montava ed erano pervenute anzitutto dagli accompagnatori. Non che

l'armonizzazione della monodia antica, disciplina anacronistica e quasi antiestetica, avesse da insegnare sul gregoriano, ma i primi ad accorgersi di alcune incongruenze del metodo furono proprio gli studiosi di accompagnamento (cui comunque era affidata la restaurazione modale del canto piano), primi fra tutti d. Desroquettes ed Henri Potiron, che registrarono, oltre ad alcuni difetti pratici del metodo, l'evidente fatto che coloro i quali applicavano il metodo di Solesmes non cantavano come Solesmes.

Il criterio di d. Mocquereau, infatti, alla luce della moderna semiologia gregoriana, appare meno accettabile di quello potheriano (ritmo oratorio libero, favorito dai testi di Gontier che, come abbiamo visto, riprendevano uno spunto che risaliva all'abate Bains), e le stesse esecuzioni dei monaci di Solesmes, analizzate prima empiricamente e poi con un oscillogramma elettronico⁵², hanno mostrato di sconfessare nella pratica quello che sosteneva la teoria ritmica.

Tornando alla edizione della Vaticana, dobbiamo quindi concludere che polemiche causarono la pubblicazione di testi che avrebbero potuto già allora essere migliorati, decretando una grave insufficienza dell'Edizione Vaticana che Pio X, per scongiurare le fantasie editoriali che avevano ridotto il canto gregoriano a uno spettro nel passato, rese obbligatoria per tutto il rito romano, con la solenne interdizione di cambiare alcunché rispetto all'*editio typica*.

Con l'apparizione dell'Edizione Vaticana, infatti, venne stabilito ufficialmente che le melodie autentiche del riscoperto repertorio gregoriano fossero «l'unico canto della liturgia romana», tanto che le chiese francesi avevano adottato (a partire dalla diocesi di Rennes nel 1912) anche la pronuncia romana del latino.

Solesmes, benché più conscia di chiunque altro delle insufficienze della vaticana, si attenne religiosamente a tale prescrizione, cantò nei

⁵² A sottoporre ad esame le esecuzioni corali solesmensi fu il can. Jean Jeanneteau (1908-1992), direttore dell'Ist. diocesano di musica sacra di Angers, che nel 1953 aveva definito lo stile di Solesmes «verbale-modale», cioè conforme ai due istinti vitali degli artisti-compositori che, dopo aver vissuto i brani gregoriani nella contemplazione, li avevano scritti nella lingua a loro familiare da cui non potevano (né volevano) astrarsi.

dischi⁵³, come nel coro, quantità di falsi bemolli e falsi tenori, e lavorò più di mezzo secolo a fare o rifare i Propri diocesani o religiosi «nello spirito dell'edizione vaticana».

In quegli anni fu elaborato a Solesmes, da d. René-Jean Hesbert (coadiuvato dal giovanissimo d. Cardine) l'*Antiphonale Missarum Sextuplex*, che vide la luce nel 1935.

Vero caposaldo per gli studi paleografici, vi venivano trascritti su sei colonne, in modo da renderne possibile la lettura sinottica, i sei più importanti e antichi (secc. VIII-IX) manoscritti di area franco-italiana contenenti i canti della Messa: non codici musicali, ma solo testi che, però, rivestivano un'importanza musicale fondamentale, permettendo di fissare la composizione esatta del repertorio primitivo e autentico, di seguirne l'evoluzione e, in alcuni casi, di reperire le innovazioni. Si trattava di cinque Graduali (di Rheinau scritto verso l'800, di Mont-Blandin risalente alla fine dell'VIII sec., di Compiègne databile alla seconda metà del IX sec., di Corbie scritto dopo l'853, e di Senlis attribuito alla fine del IX sec.) e del *Cantatorium* di Monza, risalente al II terzo del IX sec.

Il *Sextuplex* rappresenta una svolta negli studi gregoriani: non ci si occupava più unicamente di dedurre le melodie dalle versioni neumatiche, ma ci si sforzava di dare una versione compiuta al lavoro paleografico-musicologico inserendolo in un contesto storico-liturgico. A tal fine veniva premessa una sapiente introduzione, esemplare approfondimento di storia liturgica e rituale.

Nel 1948 si prese definitivamente coscienza del blocco dannoso determinato dall'Edizione Vaticana, le cui insufficienze erano state sempre più individuate senza che si potesse rimediare, date le rigorose disposi-

⁵³ La discografia solesmense è nutritissima. Il primo disco, fuori serie, rimonta al 1904 e riporta le voci di d. Pothier e d. Mocquereau al XIII Centenario della morte di S. Gregorio oltre un *Vidi aquam* cantato a solo da don Rella, professore al Seminario vaticano. La vera serie dei dischi propriamente detti di Solesmes inizia nel 1930 (qualche mese dopo la morte di d. Mocquereau) su dischi a 78 giri. Nel 1953 le registrazioni ripresero per la Decca e fu introdotto il 33 giri. Dal 1972, d. Jean Claire, maestro del coro di Solesmes, ha registrato un disco all'anno. A lui si deve inoltre il bel lavoro di registrazione dei Responsori delle Tenebre della Settimana Santa, cancellati dalla riforma liturgica del Concilio Vaticano II, prima della loro materiale scomparsa (Giovedì Santo 1988, Venerdì 1989, Sabato 1996).

zioni normative di Pio X. Per uscire dal vicolo, visto che altra edizione alternativa si sarebbe potuta intraprendere solo consultando la S. Sede, fu interpellato Pio XII circa l'opportunità di avviare una edizione critica del *Graduale Romanum*; il papa acconsentì, nella speranza che alla fine dell'opera si potesse rifare una edizione pratica migliore.

D. Mocquereau, in previsione di tale evento, aveva accumulato una quantità enorme di materiale, su cui il gruppo costituito nella primavera 1948 lavorò, avendo a disposizione 270 manoscritti del Graduale, dal X al XV sec., numero sterminato che nessuna edizione critica aveva mai raggiunto. Il gruppo era presieduto da d. Eugène Cardine (1905-1988)⁵⁴ che aveva preso il testimone degli studi neumatici da d. Mocquereau.

Il piano dell'opera prevedeva la pubblicazione successiva di tre Graduali: senza musica dell'VIII sec. per fissarne il testo, con neumi del X sec. e sul rigo del XII sec., ma i lavori trovarono enormi difficoltà di ordine teorico-paleografico che approdarono a una sistematizzazione di nove famiglie di notazione europea e ad alcune pubblicazioni delle ricerche e dei lavori preparatori tra il 1957 e il 1962. Nel frattempo si era alla vigilia del Concilio Ecumenico Vaticano II e i lavori vennero sospesi perché il gruppo di lavoro fu assorbito subito nei lavori conciliari.

Dopo Pio X, i Pontefici non avevano cessato di occuparsi del canto sacro anche sotto l'aspetto dell'istruzione gregoriana dei chierici. Tra le innumerevoli riforme di papa Sarto, si era proceduto al riordino dei seminari italiani, provati da un secolo di soppressioni, leggi eversive, decimazioni e statalizzazioni, con la costituzione di un'apposita commissione che cominciò a organizzare un nuovo statuto dei seminari della Penisola, tanto che la S. Congregazione per i Vescovi e i Regolari

⁵⁴ Partendo dagli studi paleografici e neumatici di d. Mocquereau, Cardine durante i trent'anni di insegnamento romano (Pont. Ist. Musica sacra) giunse a conclusioni che apportarono un intelligente coronamento delle premesse dell'illustre confratello, sotto forma di nuova scienza, esposta nella sua opera *Semiologia gregoriana* del 1968. Un sunto a fini pedagogici è stato offerto nella prefazione del nuovo Antifonario romano nel 1983: viene lumeggiato chiaramente che il tempo gregoriano, sillabico o melismatico, deriva dalla quantità di ciascuna sillaba, dalle modifiche apportate dai segni e lettere ritmiche delle diverse scuole e poi dall'unione o separazione dei segni neumatici. Il risultato di tale lettura fu straordinario: tutto ciò che nel repertorio veniva considerato difficile e poco cantabile, se riletto in questi termini, veniva subito trasfigurato.

il 1 gennaio 1908 emanò le «Norme per l'ordinamento educativo dei Seminari d'Italia», nelle quali si prescriveva espressamente il dovere di studiare canto gregoriano e figurato.

Pio X e la Curia si convinsero che per ordinare la materia fosse ormai necessaria l'istituzione di un apposito dicastero, la S. Congregazione dei Seminari, nata ufficialmente con la Lettera Ap. *Seminaria clericorum* del 4 novembre 1915, a firma del successore, papa Benedetto XV (1914-1922).

Anche Pio XI (1922-1939) si occupò di canto gregoriano, edizioni tipiche, incremento delle *scholæ cantorum* ed educazione musicale di clero e popolo, nella Cost. Ap. *Divini cultus sanctitatem* del 1928, dedicata alla liturgia: la *Divini cultus* aveva riassunto l'insegnamento di Pio X e le direttive dei Concili provinciali francesi dell'Ottocento, riportandosi alla locuzione *actuosa participatio* per indicare il dialogo liturgico tra celebrante, popolo e *schola* nell'espressione gregoriana dei riti cristiani.

Nel documento si scorgeva chiaramente la tensione del pontefice verso una definitiva restituzione all'uso vivente del repertorio gregoriano che si andava compilando a Solesmes. Questa temperie veniva sussunta nel documento papale in cui la considerazione della musica sacra faceva un passo in avanti, rispetto alla legislazione di Pio X, e spingeva il pontefice a definire *ancilla nobilissima* quella musica sacra che, chiamata ad infondere un particolare soffio di vita alla liturgia, per questo motivo eccelle tra le arti poste a servizio del culto divino.

Il pontefice insisteva che il canto gregoriano da usarsi nelle chiese fosse quello restituito *ad codicum fidem*, cioè quello contenuto nei libri liturgici rivisti dall'epoca di Pio X in avanti. Con questo la S. Sede intendeva eliminare le ultime resistenze in ordine all'adozione delle edizioni tipiche prescritte e continuare nell'opera di omogeneizzazione rituale che dal punto di vista musicale portò a scelte obbligate. Venivano infatti permesse vie limitate nella scelta di toni di cantillazione di profezie, letture, vangeli per l'uso ufficiale, con ciò condannando alla definitiva estinzione le ultime tradizioni regionali e monastiche che non erano andate già perdute molto tempo prima, a causa dei movimenti nazionali di secolarizzazione.

La *Divini cultus* rappresentò il ponte ideale tra le riforme di Pio X e il magistero di Pio XII (1939-1958), che affrontò apertamente il

problema del canto sacro nell'Enciclica *Mediator Dei* del 21 novembre 1947, con cui assumeva la guida di quel movimento liturgico che si era guadagnato un posto rilevante nella vita della Chiesa del XX secolo.

Pio XII colse l'occasione per trattare anche l'argomento musicale ribadendo la gerarchia della musica sacra, peraltro sempre confermata dal magistero ecclesiastico: canto gregoriano, che veniva ancora sancito quale espressione musicale ufficiale del rito romano, polifonia, da coltivarsi con adeguata cura, e canto popolare, ormai permesso anche in determinate occasioni liturgiche. Gregoriano e polifonia, assieme al canto popolare, nel dettato pacelliano potevano potentemente nutrire il clima di conversione e accoglimento del messaggio cristiano, oltre che di intima e verace assunzione di quelle Verità celebrate dal rito.

A seguito di tale Enciclica, Pio XII insediò una commissione per provvedere ad alcune riforme liturgiche che approdarono, tra l'altro, al riordino dei riti della Settimana Santa (Decr. della S. C. dei Riti *Dominica Resurrectionis* del 1951), con il correlato repertorio di canto.

Con la grande Enciclica *Musica Sacra disciplina* promulgata il 25 dicembre 1955, documento estremamente completo e articolato, Pio XII suggellò idealmente il suo pontificato dal punto di vista musicale. L'Enciclica indica nuovamente nel gregoriano il canto ufficiale e privilegiato della Chiesa Cattolica, di cui il papa ricorda l'intima aderenza verbale-melodica (è evidente che gli studi gregoriani dai tempi di Pio X erano progrediti ampiamente), la capacità di instillare dolcezza negli ascoltatori, l'economia di mezzi che rende facilmente accessibile anche in realtà ecclesiali prive di mezzi imponenti, nonché la sua storia di fonte inesauribile per secoli di ispirazione per la musica e l'arte cristiana.

Pio XII insisteva anche su un'altra circostanza: è il canto gregoriano che, rivestito in massimo grado di proverbiale bontà di forme, è capace di fungere da ordinario volano per una universalità del canto liturgico che si addice a una Chiesa veramente cattolica: la Messa gregoriana intonata da circa 100.000 fedeli al Congresso Eucaristico Internazionale di Barcellona del 1953 era stata l'esempio vivente di tale universalità (l'argomento verrà ripreso dall'Istruzione del 1958 di cui si dirà più avanti).

Un'altra particolarità dell'enciclica pacelliana fu l'attenzione riservata a quei canti non facenti parti del rito romano: per la prima volta

dalla Bolla *Quod a nobis*, promulgata da Pio V nel 1568, la questione del canto ambrosiano, mozarabico e gallicano veniva affrontata dal papato in un'ottica di caldeggiamento conservativo, e non più di mera autorizzazione a sopravvivere.

Cinque secoli di centralismo pontificio romano e circa cent'anni di rinnovato universalismo del rito romano (in senso liturgico), autorizzavano il papa a non guardare più con prudenza o addirittura sospetto ad eventuali spinte particolaristiche che potevano derivare dalle Chiese nazionali o locali, prima in sede liturgica e poi in sede disciplinare e gerarchica.

In definitiva la *Musica sacra* allargava gli orizzonti della normativa di Pio X che veniva mantenuta in vigore e, tutto sommato, soltanto corroborata dalle acquisizioni *medio tempore* avvenute e recepite dal Magistero pontificio. L'Enciclica riprendeva comunque una linea magisteriale che rimontava alla *Docta Sanctorum* di Giovanni XXII, carica di oltre seicento anni di storia: ebbene, le proibizioni del Trecento (ad es. intervalli di quarta o di quinta), opportunamente rimodulate (aggregazioni intervallari non ammesse da tutti e capaci di scandalizzare i non specialisti) erano ancora vive, illuminate da quella *ratio discriminis* enunciata da Pio X all'inizio del XX sec. Ciò a testimoniare la straordinaria continuità di spirito del Magistero che andava a sussumersi nel documento promulgato da Pio XII: cambiava la forma, ma la sostanza restava pressoché immutata.

Un mese prima della morte di Pio XII, la S. Congregazione dei Riti emanava l'*Istruzione sulla musica sacra e la sacra Liturgia* (*De musica sacra et sacra liturgia*), del 3 settembre 1958, recante norme applicative della precedente enciclica abbastanza diffuse e particolareggiate, in particolare circa la partecipazione dei fedeli al canto liturgico, le edizioni tipiche del canto gregoriano, l'istruzione musicale di clero e popolo (forse è il documento più esteso prodotto in materia, poiché ha finalità di armonizzare e coordinare tutta la normativa fin lì prodotta).

Il canto gregoriano veniva indicato non solo come «proprio», ma anche come «principale» per la Chiesa e perciò da preferirsi ad altri. Il Magistero pacelliano in materia di canto e musica sacra aveva segnato in ogni caso una tappa fondamentale e ineludibile del Novecento, nella formazione anche di quella sorta di *koinè* liturgico-musicale che ha con-

notato la Chiesa universale fino alla metà degli anni Sessanta del secolo, infondendo ai suoi linguaggi musicali e artistici anche una sopranazionalità tipicamente cattolica, intorno alla quale Pio XII aveva parecchio insistito (e con un certo successo).

In generale la musica sacra compiva un passo avanti nella considerazione dei pontefici romani: Pio XII, dando ulteriore slancio a una via aperta da S. Pio X, la aveva definita *liturgiae quasi administrativa*, riconoscendole quel *munus ministeriale in dominico servitio* che il Concilio Vaticano II avrebbe sancito definitivamente dopo pochi anni.

Era il tempo in cui il giovane d. Jean Claire (1920-2006) cominciava a occuparsi di un problema che pochi avevano avuto il coraggio di sondare: la *modalità*. Essa faceva la figura del parente povero, sia nella ricerca, sia nell'insegnamento, limitandosi al ruolo di scienza ausiliare dell'accompagnamento.

Negli anni Quaranta il prof. Henri Potiron (1882-1972), allievo di d. Hebert Desroquettes (pioniere della materia⁵⁵) e docente all'Institut grégorien di Parigi, si avviava a tirarla fuori da questo stato d'inferiorità, pubblicando due testi importanti: *L'analyse modale du chant grégorien* del 1948 e *La composition des modes grégoriens* del 1953, cui seguirà successivamente *L'accompagnement du chant grégorien suivant les types modeaux* (1960).

D. Claire si dedicò a una ricerca che partì da un punto diverso dai predecessori: invece di iniziare dagli otto modi tradizionali dell'*octoechos* prese le mosse dai modi arcaici e riuscì a spiegare diverse cose che erano irrisolte, dandone conto in una serie di articoli sulla *Revue grégorienne* (1962-63), per poi perfezionare le sue acquisizioni nel vol. XV di *Études grégoriennes* (1975), dando la possibilità ai gregorianisti di leggere e comprendere i modi antichi, come ormai si riuscivano a leggere e comprendere, grazie all'opera di Cardine, i neumi dei primi manoscritti.

Nel frattempo d. Claire era succeduto nel 1971 a d. Gajard (il quale

⁵⁵ Monaco solesmense, fu uno dei primi collaboratori di d. Mocquereau, specializzando nella questione modale. A lui si deve la teoria dei tre gruppi modalì. Pubblicò molti articoli e testi derivanti dai suoi studi.

sarebbe scomparso l'anno seguente) nella direzione del coro di Solesmes, che ha mantenuto sino al 1996 quando, per motivi di salute, ha preferito passar la mano a d. Richard Gagnè.

Il Concilio Vaticano II e la revisione dei libri liturgici

L'evento che però ha segnato il destino della liturgia romana, e con essa della pratica, delle pubblicazioni e della vita stessa del canto gregoriano, è stato il Concilio Ecumenico Vaticano II, aperto l'11 ottobre 1962.

Il Concilio, tra le infinite problematiche che trattò, affrontò la questione liturgica e con essa quella del canto sacro e, quindi, del gregoriano: l'argomento liturgico fu il primo ad essere esaminato nelle prime due sessioni, per la discussione di quello schema primitivo elaborato dalla Commissione preparatoria della Sacra Liturgia, costituita fin dal 15 giugno 1960 e formata da personalità come Romano Guardini, chiamato a parteciparvi nel 1961⁵⁶.

Tale priorità fu dovuta anche alle numerose istanze dei Padri conciliari circa l'aggiornamento della liturgia romana, alla luce di quel movimento liturgico che da circa cinquant'anni aveva indirizzato la Chiesa verso le acquisizioni che dal Magistero di Pio X, Pio XI e Pio XII avevano tratto auspicio: partito agli inizi del Novecento dalla necessità

⁵⁶ Romano Guardini (1875-1968), sacerdote italiano di formazione tedesca, rappresentava una delle voci più alte e sapienti del movimento liturgico, fin dagli anni Venti: nel 1919 aveva pubblicato per la collana *Ecclesia orans* dell'abbazia di Maria Laach, un piccolo testo (*Vom Geist der Liturgie* [Lo spirito della liturgia]) che ebbe un grande impatto sul mondo ecclesiastico tedesco e in generale europeo, nutrito com'era di quella cultura filosofica che avrebbe reso Guardini uno dei pensatori più importanti del Novecento, la cui ricerca abbraccia l'ambito della teologia, della filosofia, della letteratura, della liturgia, della politica e persino dell'estetica con comune denominatore la meditazione del Mistero di Dio e la figura di Gesù Cristo come vera e unica essenza del Cristianesimo. Docente universitario e fecondissimo scrittore, ricevette nel 1965 da Paolo VI la proposta della porpora cardinalizia, che declinò. Proprio ne *Lo spirito della liturgia* Guardini aveva predicato un canto di nobile gestualità, espressione di una interiorità che doveva coinvolgere l'Uomo nella sua integrità.

di rendere partecipe il popolo dei divini Misteri, facendogli gustare la bellezza della liturgia (in ciò colto a volo da papa Sarto), il movimento aveva poi indicato quale necessaria una certa semplificazione dell'apparato liturgico romano, luogo elettivo di concrezioni tradizionali e storicistiche che avevano appesantito, nel corso dei secoli, la già ricca liturgia tridentina⁵⁷.

A chiusura della seconda sessione, apertasi dopo il Conclave succeduto alla morte di Giovanni XXIII, papa Paolo VI il 4 dicembre 1963 promulgava il primo grande documento conciliare al quale collaborarono i più grandi liturgisti dell'epoca (tra essi spicca J. A. Jungmann), la Costituzione Liturgica *Sacrosanctum Concilium* che trattava precisamente della liturgia e della sua riforma, incaricandosi anche del problema musicale.

Il lungo documento, che ha carattere disciplinare, anche se il Concilio optò per un taglio decisamente pastorale e non dogmatico dell'intera sua produzione, ripensava la liturgia come «opera di Cristo sacerdote e del suo Corpo che è la Chiesa», ponendosi dunque come pietra miliare nel cammino magisteriale della Chiesa circa il recupero della sacerdotalità dell'intera Chiesa, quale Corpo mistico di Cristo.

La musica viene ormai considerata un vero segno liturgico, che partecipa della «dimensione sacramentale» della liturgia, né la si può più pensare come elemento prevalentemente decorativo, e occupa nel documento un capitolo apposito. Il capitolo VI, infatti, intitolato *De musica sacra*, contiene gli articoli 112-121 che analizzano e sintetizzano le questioni inerenti musica e canto sacro e la liturgia, richiamando in molti punti il Motu proprio di S. Pio X e il Magistero degli ultimi sessanta anni. Le stesse categorie di santità, bontà di forme e universalità vengono ulteriormente rielaborate:

- la santità, in seguito all'affermazione per cui «Musica sacra tanto

⁵⁷ L'eccessivo rubricismo di cui soffriva la liturgia cattolica postridentina era stato sapientemente affrontato dalle numerose riforme di papa Pacelli, di cui si è già accennato. Anche Giovanni XXIII mise mano a una importante semplificazione dell'apparato con la Lett. ap. *Rubricarum instructum* del 26 luglio 1960, l'ultima riforma pre-conciliare che si poneva come nuovo *Codex rubricarum* ma, dopo pochi anni, venne quasi completamente superata dalle disposizioni dell'assise ecumenica. In base ai criteri della *Rubricarum instructum* furono pubblicate le edizioni del Messale del 1962 per ordine di Giovanni XXIII e del 1965 per ordine di Paolo VI.

- sanctior erit quanto arctius cum actione liturgica connectetur» (n. 128), è intesa soprattutto come convenienza e pertinenza del servizio musicale con una data struttura rituale, migrando così verso un'individuazione positiva e dinamica, più consona alle nuove acquisizioni;
- l'arte vera vede tramontare qualunque adesione aprioristica a repertori e stili storicamente definiti, con una sostanziale apertura a quelle forme che, fornite di debite caratteristiche, possano ammettersi al servizio del culto divino («Ecclesia autem omnes veræ artis formas, debitis præditas dotibus, probat easque in cultum divinum admittit»). In proposito non può negarsi però che, se dai tempi del Motu proprio di Pio X la polifonia palestriniana era stata additata a ineguagliato modello di composizione rispondente allo spirito della liturgia, tutto il Magistero aveva sempre sottolineato la perfetta dignità a ricoprire funzioni liturgiche di molta musica moderna e contemporanea;
 - l'universalità viene posta in un certo modo in secondo ordine, a significare una sorta di capacità 'comprensiva' della liturgia (e, di conseguenza, della musica liturgica), che doveva essere 'accoglienza delle culture' piuttosto che esportazione di una cultura, in modo da inculturarsi senza snaturarsi, in ciò provocando una inversione di tendenza circa il controllo attorno alla musica liturgica, da attuarsi non più soltanto da un'unica autorità centrale (come si attuava sino ad allora), ma da competenti autorità locali, alla luce delle diverse realtà culturali.

Quanto al canto gregoriano, riallacciandosi al magistero di Pio X e Pio XII, si affermava solennemente «Principem locum obtineat, cæteris paribus, cantus gregorianus, utpote Liturgiæ romanæ proprius» (art. 116) indicando che, pur nell'equilibrio degli altri vari generi musicali («cæteris paribus»), il gregoriano è da preferirsi per diritto nativo poiché canto proprio della liturgia romana.

Si completava il percorso di definizione dello status del canto gregoriano, intrapreso agli albori del Novecento: esso passava da «proprio della Chiesa romana» nel Motu proprio di Pio X, a pertinente «ad latinum potissimum Ecclesiæ Ritus romanum» nell'Enc. *Musicæ sacræ disciplina*, a «sacer Ecclesiæ romanæ cantus» nell'Istruzione del 1958, a «liturgiæ romanæ proprium» della *Sacrosanctum Concilium* con formulazione sicuramente più esatta.

Paolo VI iniziò l'enorme, pazientissimo e sfiibrante lavoro di 'travasare' il Concilio nella vita quotidiana della Chiesa e infatti, oltre la lettera della norma, iniziarono i febbrili lavori di riforma e aggiornamento, che nello specifico campo gregoriano ebbero grandi risvolti, visto che si era disposta anche l'edizione di melodie gregoriane semplici ad uso delle chiese minori, nell'ottica di una partecipazione popolare al canto liturgico latino, fortemente voluta dai Padri conciliari.

Con il Motu proprio *Sacram liturgiam* del 25 gennaio 1964, il Pontefice creò il *Consilium ad exequendam Constitutionem de sacra liturgia*, organismo molto complesso cui si deve la formazione della prima fra le Istruzioni per la retta Applicazione della Costituzione sulla sacra Liturgia del Concilio Vaticano II, anteriore alla fine della riunione ecumenica, e cioè l'Istruzione *Inter Œcumenici*, emanata dalla Sacra Congregazione dei Riti e dal *Consilium*, il 26 settembre 1964, contenente i principi generali di base per l'ordinata applicazione del rinnovamento liturgico.

L'organismo fu posto sotto la presidenza dell'arcivescovo di Bologna, card. Giacomo Lercaro, e formato da circa quaranta gruppi di lavoro (*Cœtus*), composti ognuno da pochi specialisti.

Il *cœtus* XXV aveva per nome *De libris cantus liturgici revisendis et edendis* sotto la presidenza di d. Cardine (professore a Roma dal 1952) con segretario d. Luigi Agustoni e altri cinque membri (tra cui due monaci solesmensi). L'organismo sembrava la Commissione vaticana del 1904, sessant'anni dopo, e così esordì d. Cardine nell'aprire i lavori, ma l'accordo questa volta fu pressoché perfetto. Il primo lavoro assegnato al *Cœtus* riprendeva il progetto proposto dalla Commissione vaticana: offrire un repertorio semplice alle chiese minori.

Si agì in questo solco, non fabbricando falso gregoriano, ma rifacendosi a forme antiche che, magari, erano sopravvissute ai margini della liturgia ufficiale (alcuni tipi di salmodia, come quella responsoriale e la c.d. salmodia *in directum*) e nonostante problemi sorti al momento della prevista revisione prima di ciascuna pubblicazione, a causa di polemiche che accusarono la commissione di aver creato del gregoriano *ex novo*, nel 1965 comparve il *Kyriale Simplex* che pubblicava alcune melodie non pubblicate nella Vaticana (cinque cicli di messe e quattro melodie per il Credo) e nel 1967 comparve il *Graduale Simplex*, in cui per la prima volta appare il principio – poi ampiamente equivocato – dell'intercam-

bialità dei canti, precedentemente in posizione rigorosamente fissa, che beneficiò di un'altra edizione (*Editio altera*) nel 1975, nella quale si trova il testo della neo-vulgata e i canti del nuovo *Ordo cantus missæ* e il nuovo *Kyriale Simplex*.

Il ritardo di oltre due anni nella pubblicazione ufficiale del *Graduale Simplex – in usum minorum ecclesiarum*, dovuto alla sospensione che la S. Congregazione dei Riti dispose in attesa che fossero fugati i dubbi, risultò alla fine esiziale per lo sviluppo di un repertorio gregoriano autentico e alla portata delle chiese minori, poiché in quel torno di anni maturò la svolta della concezione e prassi liturgica occidentale, dovuta all'introduzione delle lingue volgari nella celebrazione (permessa in modo interinale, fin dal marzo 1965, in attesa dei libri liturgici riformati).

La pubblicazione del *Graduale Simplex* fu uno dei lavori più significativi usciti dalla Commissione per la riforma dei libri di canto, ma il suo valore non fu compreso immediatamente. La dilagante ignoranza in materia portò alcuni liturgisti a muovere pesanti critiche e accuse gratuite, senza percepire che la Commissione aveva in gran parte attinto al fondo più antico del repertorio. Per l'ennesima volta si confermava il brocardo *Dum Romæ consulitur, Saguntum expugnatur*: questa volta non la Roma della Curia senatoria ai tempi delle guerre puniche, ma quella dei dicasteri vaticani si trincerava dietro le procedure, mentre la novella Sagunto della cittadella gregoriana veniva frattanto espugnata a colpi di messe-beat e di una colluvie di canti sfuggiti a qualsiasi controllo dell'autorità ecclesiastica. E non si trattava della prorompente vitalità liturgica del medioevo monastico, ma una incipiente forza secolarizzante che, in forme ancora più gravi e subdole rispetto alla caduta ottocentesca del canto sacro, premeva fortemente alle porte del Tempio, fino ad invaderlo, nonostante i moniti continui di Paolo VI.

Anche il movimento liturgico, per decenni l'anima della rinascita gregoriana, e i movimenti ceciliani che ne erano stati gli organi propulsori (identificando la diffusione del gregoriano con un vero e proprio apostolato), iniziarono a perdere mordente e ad appannarsi con la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta.

Allorché venne fissato il calendario riformato (promulgato da Paolo VI il 14 febbraio 1969, con la Lettera ap. *Mysterii paschalis*) il Coetus

rimise in ordine i brani tradizionali del *Graduale Romanum*. La melodia dei brani non venne modificata in attesa dell'edizione critica del Graduale, varata nel 1948 e sospesa per i lavori del Concilio.

Ne fu attuato un ritocco, che non necessitava di nuova edizione, e pubblicato solo un *Ordo cantus missæ* nel 1972, in base al quale Solesmes pubblicò privatamente un Graduale nel 1974 contenente i canti della Messa in notazione corrispondente alla Vaticana del 1908, riordinati secondo la riforma e con l'introduzione di due nuovi segni ritmici: la legatura (in 82 casi) che sta ad indicare la continuità di fraseggio, e la virgola che segna un fraseggio minimo (talvolta anche un 'fiato') in 56 casi.

Il ponderoso testo conteneva la Messa latina secondo il rito di Paolo VI, il Proprio dei Tempî, i Comuni, il Proprio dei Santi, le Messe votive, e infine il Kyriale e il Proprio benedettino, per cui non era certo adattabile alle realtà ordinarie, in cui l'usura liturgica giungeva contemporaneamente a livelli preoccupanti.

Nello stesso 1974 l'Editrice Vaticana editava, con finalità diverse (in quanto pubblicazione diretta alle realtà parrocchiali minori) il volume *Jubilate Deo: cantus gregoriani faciliores*, opera a cura della Congregazione per il Culto Divino, secondo gli intenti di Paolo VI, nell'estremo tentativo di non ripudiare un passato glorioso, salvaguardando un minimo repertorio, ma il fatto che tale sussidio rimanesse pressoché sconosciuto, la dice lunga sull'attenzione che si riservava ormai a tali pubblicazioni in tutta la Chiesa.

Nel 1979 Solesmes pubblicava il più volte citato *Graduale Triplex*, con i neumi sangallesi e metensi, sulla base delle conquiste storico-semiologiche cardiniane che lo allacciavano all'antecedente *Graduel Neumé* edito a Solesmes nel 1966, il quale riproduceva una copia del Graduale del 1908, appartenente appunto a d. Cardine, e contenente richiami e note a margine dello stesso Cardine, nonché la sua trascrizione dei neumi di diversi manoscritti di scuola sangallese.

Nel 1981 veniva alla luce il *Psalterium Monasticum*, destinato all'Ordine benedettino, che recepiva le modifiche post-conciliari applicate all'Ufficio monastico a seguito del varo del *Thesaurus liturgica horarum monastica*, approvato il 10 febbraio 1977 dalla Congregazione per i Sacramenti e il Culto Divino, subito pubblicato dall'abate primate per tutte le congregazioni benedettine. Restituiva gli antichi toni salmodici

della modalità arcaica Do-Re-Mi e di tipo precedente all'*octoechos*, disponendo e ordinando così in tutto quattordici toni salmodici.

Il Salterio conteneva il testo dei 150 salmi secondo la versione della neo-vulgata e dal punto di vista semiografico cominciavano ad introdursi delle modifiche nella notazione quadrata, mediante nuove grafie che sarebbero state codificate ufficialmente due anni dopo.

Nel 1983, infatti, si terminava di pubblicare il secondo tomo dell'*Antiphonale Romanum*, secondo la *Liturgia horarum*, opera ponderosa e vellevole ormai anche per l'ufficio monastico in attesa della pubblicazione specifica, con cui si introducevano le c.d. neografie, cioè neumi quadrati rivisti in base alle continue conquiste della scienza paleografica e della semiologia gregoriana, più fedeli alle antiche notazioni. Tale introduzione segnava il definitivo successo della scuola semiologica di d. Cardine.

Nello stesso anno si ristampava un *Processionale Monasticum* del 1893, sebbene proprio l'edizione dell'*Antiphonale Monasticum* sarebbe ancora rimasta in sospeso, nonostante le tavole pronte a Solesmes da circa cento anni, e venivano in luce un agile *Liber Cantualis*, contenente estratti del Graduale e del Kyriale, e il *Liber Hymnarius*, quale seconda parte dell'Antifonario riformato, con gli inni e gli invitatori nella versione rivista e aggiornata.

Nel 1988 si ristampava il *Graduale Simplex* (a cura della Libreria Editrice Vaticana) ma l'uso di tale testo, destinato alla stragrande maggioranza delle comunità parrocchiali, è tuttavia misconosciuto, dato il definitivo tracollo che nel corso degli anni '70 aveva subito la prassi gregoriana, anche all'interno delle Congregazioni religiose e nelle comunità monastiche (maschili e femminili) che iniziarono a dotarsi, sempre più spesso, di repertori propri, in lingua volgare, che solo in pochi casi rimasero ancorati nella composizione a modelli melodico-modali gregoriani.

Nel 1995 Solesmes non demordeva e, proprio per facilitare una certa embrionale ripresa dell'uso del gregoriano più semplificato in alcune realtà minori (soprattutto in Francia e Inghilterra), pubblicava due volumetti: *Liturgie latine*, in latino e in notazione gregoriana, contenente canti facili per la Messa, sette ordinari semplici con due Credo, le quattro sequenze supersiti del rito romano, alcuni salmi, le antifone mariane e la Messa per i defunti, e il *Liber Cantualis*, con repertorio simile e di

pari difficoltà, espressamente destinato alle realtà parrocchiali ove si volesse ripristinare un minimo di ufficiatura gregoriana.

Nel 2005 è venuto in luce un vero monumento: Solesmes ha presentato il primo tomo dell'*Antiphonale Monasticum*. La pubblicazione era attesa da decenni, ma le varie riforme liturgiche del Novecento avevano fatto tardare il complesso procedimento che usualmente si percorre a Solesmes, con perizia e prudenza ineguagliabili. Il volume contiene il Temporale, l'Ordinario e i toni comuni, mentre i successivi due volumi del 2006 comportano l'Ufficio feriale e il Santorale, dando definitivamente la possibilità alle comunità monastiche di celebrare l'ufficio gregoriano, secondo la riforma prevista dall'ultimo Concilio.

Il Magistero post-conciliare è stato, infatti, una lunga sequela di documenti indicanti la retta via nell'interpretazione e applicazione della normativa di riforma, anche e soprattutto in materia di canto sacro e liturgia, dove si sono tuttavia consumati, forse, i più gravi travisamenti delle espresse intenzioni dei Padri conciliari. Le riforme conciliari, infatti, nonostante le inevitabili aperture a un certo rinnovamento, avevano indiscutibilmente sottolineato che la forma ordinaria della celebrazione è quella solenne (cui partecipano il clero, il coro, l'assemblea, ognuno nel proprio ordine e secondo i propri compiti), in cui il canto è elemento indispensabile.

Da tutto ciò si evinceva chiaramente il substrato giuridico-dogmatico del magistero musicale conciliare: la liturgia come espressione della fede professata e la musica sacra come sua parte non sussidiaria e anzi veicolo nella trasmissione della dottrina. Per il Concilio, celebrare ed evangelizzare sostanzialmente erano la stessa cosa: in ciò l'assise ecumenica tentava di mettere la parola fine a quella idea che, fin dagli anni Trenta, aveva opposto a una Chiesa della 'missione' una Chiesa del 'culto', indicando nuovamente nella liturgia il luogo privilegiato di apertura alla trascendenza, ascolto della Parola evangelica e nel contempo di testimonianza pubblica di fede.

Non si deve dimenticare, in effetti, che la *actuosa participatio* evocata dai Padri conciliari, era un dato già presente nel Magistero e nella Tradizione (come abbiamo visto), contrariamente a quanto certi polemici interpreti del dettato conciliare hanno inteso proporre, nell'ottica di una rivoluzione liturgica all'insegna dell'attivismo incondizionato.

Purtroppo la formulazione di alcune eccezioni di cui è disseminata la *Sacrosanctum Concilium* (secondo alcuni commentatori, attuata con studiata volontà di destrutturarla in fase applicativa, facendo leva sull'opzione 'pastorale' e non 'definitoria' del linguaggio adottato nei documenti conciliari), favorì nei fatti alcune interpretazioni che portarono ben presto ad eccessi evidenti: rifacendosi a una disputa avvenuta ancora negli anni tra le due guerre, da cui si era fatta strada la convinzione che la forma ultima della Messa fosse il convito, senza contare che l'Ultima Cena, certamente il fondamento di ogni liturgia cristiana, non era ancora una liturgia cristiana (essa fondava il contenuto dogmatico dell'Eucarestia cristiana, ma non la sua forma liturgica), si finiva per proporre la liturgia non più come adorazione di Dio, ma come intrattenimento dell'uomo, in un'ottica, appunto, di *actuosa participatio*.

Non è difficile arguire quanta rovina per la liturgia, ma nello specifico per il canto gregoriano e la musica sacra, sarebbe derivata da tale concezione che ha informato la maggior parte delle celebrazioni sin dalla fine degli anni Sessanta.

Dopo il Concilio Vaticano II: fra storia e cronaca

Chiuso il Concilio (8 dicembre 1965), il clima di quegli anni ripropose all'attenzione degli organismi ecclesiastici, in termini rinnovati, il vecchio problema della introduzione di musica profana a servizio della liturgia, il che portò prima a documenti di natura indicativa come la Lettera circolare ai Presidenti delle Conferenze episcopali nazionali inviata il 25 gennaio 1966 dal *Consilium ad exsequendam constitutionem de sacra liturgia* che indicava espressamente: «È necessario che restino intatti il carattere sacro e la bellezza che caratterizzano la musica di chiesa, sia nel canto che per gli strumenti. Tutto ciò che sa di profano deve essere prosritto dal santuario. Per esempio, la musica jazz non può far parte oggi di un repertorio da eseguire negli uffici del culto». In quella stessa lettera si censurava la febbre di sopprimere la *schola cantorum* che, all'indomani della chiusura del Concilio, sembrava aver sconsideratamente contagiato i responsabili ecclesiastici, ma la circolare rimase lettera morta.

Poiché la S. Sede constatava la continua violazione della normativa

conciliare, si giunse a un pronunciamento ufficiale e chiarificatore: il 5 marzo 1967, Paolo VI, per il tramite della S. Congregazione dei Riti, promulgava l'Istruzione *Musicam sacram*. Il documento veniva pubblicato in un momento in cui alcune teorie sorte nell'immediato post-Concilio cominciarono a sostenere che il capitolo VI della *Sacrosanctum Concilium* fosse la *magna charta* della rivoluzione musicale, 'finalmente' distruttiva di un'arcaica concezione sacrale del canto liturgico, facendo leva sull'equivoco dell'inculturazione e sulla più subdola idolatria della «pastorale», al cui servizio si sarebbe dovuto piegare anche il culto divino.

L'Istruzione *Musicam sacram* riproponeva però, in quel clima, la continuità del Magistero: così si esprimeva al n. 4: «Musica sacra è quella che, composta per la celebrazione del culto divino, è dotata di santità e bontà di forme» e citava espressamente in nota il Motu proprio di Pio X. Poi il testo precisava: «Sotto la denominazione di Musica sacra si comprende, in questo documento: il canto gregoriano, la polifonia antica e moderna nei suoi diversi generi, la musica sacra per organo e altri strumenti legittimamente ammessi nella liturgia, e il canto popolare sacro, cioè liturgico e religioso».

Le caratteristiche di santità, bontà di forme e universalità venivano ancora una volta indicate quali garanti di buona musica a servizio del culto, e ancora una volta opportunamente (sebbene implicitamente) ordinate quali comportanti affinità spirituale della musica con la liturgia e sua pertinenza rituale, ordinaria recepibilità da parte dell'assemblea e festività adeguata in rapporto ai diversi gradi rubricali.

La responsabilità liturgica diveniva collettiva: è Messa «cantata» se chi deve cantare canta ciò che deve cantare, e cioè celebrante e assemblea, con la mediazione del cantore, del salmista, del coro, dell'organista, i quali hanno il compito di servire l'assemblea, aiutandola ad esprimersi il meglio possibile nella forma musicale che è prevista dal rito. Sono i riti stessi dunque che stabiliscono chi deve cantare, che cosa e in quale forma. L'elaborazione tormentatissima della Istruzione (i lavori preparatori durarono più di due anni con l'elaborazione di ben 12 schemi) vide impegnato personalmente Paolo VI, che riuscì a mediare tra le posizioni innovatrici del *Consilium* e l'integrità di alcuni musicisti.

È innegabile che la *ratio legis* della *Musicam sacram* indicasse nell'espressione latino-gregoriana del canto sacro la più alta declinazione di

coinvolgimento liturgico dei fedeli, anche perché le traduzioni in volgare dei testi erano, per l'epoca, francamente problematiche e di questo papa Montini era personalmente conscio.

L'apertura alle lingue correnti richiedeva, in effetti, progressi nello studio delle qualità liriche di ciascuna lingua, poiché il cantico popolare (che la liturgia si trovava a dover coltivare) era da tempo relegato in Occidente in uno stato d'inferiorità, problema cui si aggiungeva la necessità di plasmare una lingua vivente sacrale o liturgica, che invece era inesistente.

La questione della lingua liturgica funestò l'intero pontificato di Paolo VI e qui conviene aprire una breve parentesi, giacché il latino è intimamente connesso al canto gregoriano e a tutta la musica sacra cattolica, in quanto lingua ufficiale (ancora) dei vari riti occidentali, e per questi motivi ne forma una indissolubile unità liturgica, culturale e artistica. Era all'incirca dalla metà del XIX secolo che si veniva ponendo in modo sempre più urgente la questione del latino, e da allora sinodi diocesani, concili provinciali, le Sacre Congregazioni romane e gli stessi pontefici avevano fatto intendere più volte la loro voce a difesa della lingua liturgica.

Il primo documento dedicato specificamente al problema era stato la lettera *Vehementer sane* del 1 luglio 1908 inviata *ad Episcopos universos* dalla Sacra Congregazione degli Studi a nome di papa Pio X. Ma chi prese davvero a cuore la questione fu Pio XI nelle due Lettere Ap. *Officiorum omnium* del 1922 e *Unigenitus Dei Filius* del 1924. Riprendendo un'analogia già sostenuta da Leone XIII e da Benedetto XV, egli estendeva la custodia del deposito della fede alla custodia della sua forma latina, con l'esplicita citazione della Prima Lettera a Timoteo (6,20), sostenendo che il latino è connesso a tal punto con la vita della Chiesa da riguardare non tanto la cultura e lettere, ma la stessa religione. E più volte negli atti del suo pontificato ricorreva accorata l'affermazione tradizionale che il latino è come la madre lingua per la Chiesa e che pertanto l'ignoranza di questa lingua segnalava una certa quale mancanza d'amore alla Chiesa.

Pio XII, oltre che nella già citata *Mediator Dei*, in cui il latino veniva ancora considerato lingua liturgica intoccabile, aveva più volte avallato la posizione del suo predecessore, ma fu Giovanni XXIII, cultore egli

stesso dei Padri latini, a doversi occupare della questione, in un particolare momento storico. L'avvicinarsi del Concilio, convocato col desiderio di un ritorno della Chiesa alla sua piena pace e unità, non senza timore, peraltro, per un'assemblea così composita, faceva sentire con più forza a papa Giovanni in particolare il valore universale e unificante della lingua latina (tema anche questo esplicitato per primo da Pio XI).

Il 22 febbraio 1962 papa Roncalli promulgava la Cost. Ap. *Veterum sapientia* sullo studio e uso della lingua latina. Il documento, assai breve, si componeva di due parti ben distinte: una prima in cui si tessevano le lodi della lingua latina, tanto per la sua storia che per la sua struttura, nonché per aver provvidenzialmente accompagnato la propagazione del cristianesimo nell'Occidente. Poiché universale e immutabile, la si indicava quale porta d'accesso privilegiata alle verità trasmesse dalla Tradizione, nonché lingua intangibile della Chiesa («Neque solum universalis, sed etiam immutabilis lingua ab Ecclesia adhibita sit oportet»). In un'ottica ampiamente umanistica se ne sottolineava altresì la grande efficacia formativa.

La seconda parte conteneva provvedimenti per la rinascita dello studio e dell'uso del latino. In otto punti venivano emanate norme, di cui alcune immediatamente efficaci e altre che attendevano di essere seguite da specifici atti esecutivi a carico della Sacra Congregazione dei Seminari: in ottemperanza all'articolo 6 che prevedeva la creazione di un Istituto accademico di lingua latina, Paolo VI col Motu proprio *Studia latinitatis* del 22 febbraio 1964 avrebbe eretto presso l'Ateneo Salesiano il *Pontificium Institutum Altioris Latinitatis* (Pontificio Istituto Superiore di Latinità).

La tenace difesa del latino si appuntava su motivazioni storiche (lingua storicamente familiare alla Chiesa e utilizzata per la teologia, il diritto, i documenti ufficiali, e soprattutto per la liturgia per cui è lingua sacra, esprimendo anche la separazione da tutto ciò che è profano, come i paramenti sacerdotali), ecclesiologiche (segno di appartenenza visibile alla comunione con il vescovo di Roma, successore di Pietro e vicario di Cristo, essa tutela la coesione di fede e carità attorno al Capo visibile della Chiesa), dogmatiche (in quanto lingua immutabile essa garantisce l'ortodossia; in proposito Paolo VI usò una di quelle locuzioni molto poetiche e parimenti icastiche tipiche del suo linguaggio: nell'Enciclica

Mysterium fidei sostenne la necessità di conservare certe espressioni immutabili come «tessere della fede»).

Eppure i Padri conciliari, viste le mutate condizioni storiche rispetto alle pronunzie tridentine, ritennero di dover concedere le lingue nazionali, non solo nei vari riti, ma anche nella celebrazione della Messa celebrata con il popolo, di cui in un primo momento venne salvata qualche parte in latino (il Canone), in quanto essi accolsero l'intuizione del movimento liturgico, che era semplicemente di rendere comprensibili al popolo le parti della liturgia della Parola (istanze che già Pio XII aveva parzialmente accettato), ma ufficialmente confermarono la liturgia romana in latino, concedendo la traduzione nelle lingue viventi, sebbene non obbligando all'uso di esse, come ha pure confermato l'Istruzione *Redemptionis sacramentum* del 2004.

Nell'applicazione finirono però per prevalere certe proposte avveniristiche, nonostante le posizioni moderate del Concilio, obbligando Paolo VI a togliere la lingua latina anche dal Canone, parte della Messa ampiamente rinnovata dai Padri. Inaspettatamente i provvedimenti conciliari dettero la stura a forze centrifughe quasi insospettabili, che portarono Montini da una posizione più progressista prima del Concilio a una maggior prudenza, nel timore di avallare un'operazione senza precedenti nella storia della Chiesa, peraltro intimamente sganciata dal magistero conciliare e implicante una rimozione di una gloriosa tradizione millenaria. Cosa che, nei fatti, è avvenuta.

Chiuso il Concilio, le cose infatti precipitavano giorno per giorno, mettendo a dura prova l'innata tolleranza del papa e la sua naturale propensione alla moderazione, costringendolo pure ad intervenire con maggiore ufficialità. Egli dovette affrontare la questione liturgica e musicale ben presto anche con le Congregazioni religiose (che chiedevano di modificare l'Ufficio, abolendo il latino e il canto gregoriano), cui indirizzò un accorato e quasi commovente appello in cui difendeva nobilissimamente il canto gregoriano e la lingua latina, entrambi considerati patrimonio inalienabile della Chiesa, cui restava caro il deposito della Fede e della Verità, ma anche quell'inconcusso patrimonio di Bellezza quasi soprannaturale che la liturgia latina e il canto gregoriano avevano saputo esprimere così mirabilmente per secoli.

Il 15 agosto del 1966 il pontefice dirigeva ai religiosi la Lett. Ap. *Sa-*

crificium laudis «sulla lingua latina da usare nell'Ufficio Liturgico corale da parte dei religiosi tenuti all'obbligo del coro». Rifacendosi alle norme approvate dal Concilio, Paolo VI richiamava i religiosi all'ordine, chiarificando che non trattavasi di puro archeologismo o di mero ossequio di una pur gloriosa tradizione, ma che ragioni più alte e vigorose spingevano il pontefice a respingere le richieste avanzate alla S. Sede poiché trattavasi «...di custodire indenni la qualità, la bellezza e l'originario vigore di tali preghiere e di tali canti».

Tutto cadde nel vuoto: pochi anni avrebbero, ineluttabilmente, portato a mettere in grave discussione il magistero di papa Montini e le tendenze disgregatrici dell'antica tradizione coinvolsero anche Ordini monastici tradizionalmente legati al canto gregoriano, in quegli anni progressivamente emarginato dallo stesso Ufficio monastico, che con il canto gregoriano aveva fatto tradizionalmente corpo unico, tanto da immedesimarsene fin da tempi remotissimi⁵⁸.

I vescovi inoltre trascurarono che (in almeno un luogo delle proprie diocesi) si potesse celebrare regolarmente il rito romano in latino (come pur avevano inequivocabilmente indicato i Padri conciliari), secondo i libri liturgici nuovi approvati e promulgati da Paolo VI, e ciò fu deleterio per la stessa sopravvivenza della prassi gregoriana, abbandonata anche in molti cenobi benedettini.

Dopo alcune prime modifiche di vari riti (ad es. Cost. Ap. *Pontificalis romani* del 1968) e la seconda Istruzione per la retta Applicazione della Costituzione sulla sacra Liturgia (la *Tres abhinc annos* del 1967,

⁵⁸ Mentre ancora si celebrava il Concilio, nel monastero di S. Gregorio al Celio, dove si conserva la cattedra di S. Gregorio Magno, i giovani monaci camaldolesi scandalizzarono mezzo mondo abbandonando di punto in bianco il canto gregoriano, per abbracciare nuovi e improvvisati moduli musicali, prima ancora che la riforma liturgica ottenesse l'*imprimatur*, soltanto sulla scorta degli accesi dibattiti dell'aula conciliare. La svolta fu voluta praticamente all'unanimità e approvata (ancorché *obtorto collo*) dal priore dell'epoca, p. Benedetto Calati, personalità di alto profilo nel monachesimo italiano del Novecento. Lo ha raccontato, in una sorta di *sacramentum purgationis* postumo, p. Guido Innocenzo Gargano, successore di p. Calati, anch'egli maestro spirituale di grande spicco, riconoscendo che egli e gli altri monaci «non erano né poco né punto tecnicamente preparati alla musica», eppure si sentirono obbligati a inventarsi poeti e musicisti per sostituire al gregoriano i nuovi canti alla moda.

che stabiliva ulteriori adattamenti all'Ordine della Messa) il processo di revisione dei libri liturgici approdava ai primi grandi risultati e il 3 aprile 1969, con la Cost. Ap. *Missale romanum*, Paolo VI promulgava il *Novus Ordo Missæ* sostituendo così, dopo quattro secoli, il Messale di S. Pio V per le Chiese di rito latino, senza tuttavia abrogarlo.

Nel 1970 (anno di pubblicazione della terza Istruzione *Liturgica instaurationes*) con la Cost. *Laudis canticum* il Pontefice pubblicava la nuova Liturgia delle Ore che sostituiva il Breviario romano, con una interessante *Instructio generalis Liturgiæ Horarum* che riprendeva alcuni interessanti motivi patristici circa la lode oraria cantata. Si prevedeva lì una revisione critica degli inni, attuata in un secondo momento con la pubblicazione del *Liber Hymnarius*, e si ponevano le basi per una inno-dia in lingua parlata.

In quel torno di anni veniva ormai concesso ufficialmente l'uso delle lingue nazionali in ogni tipo di manifestazione rituale delle Chiese d'Occidente, fatto che dalla fine del Concilio era ormai nell'aria. L'adozione delle lingue volgari, infatti, inferse nell'immediata pratica un grave colpo al canto gregoriano: in alcuni casi si procedette a parafrasi ritmiche in lingua volgare delle melodie gregoriane, ma il rimedio apparve ben presto peggiore del male.

Sperimentalismo liturgico e musicale connotarono molte situazioni nei vari Paesi di antica cristianizzazione, sebbene studi e convegni cominciassero ad affrontare sistematicamente il problema, mentre anche il patrimonio immenso dei testi liturgici pre-conciliari iniziava ad essere disperso o addirittura distrutto.

Con rare iniziative in controtendenza, come quella del sacerdote musicologo Laurence Feininger (1909-1976), convertito al cattolicesimo – come Newman e altri – per la bellezza della liturgia cattolica, il quale intraprese, negli anni immediatamente posteriori il Vaticano II, un'opera ciclopica di raccolta di manoscritti, codici, ma soprattutto libri a stampa, anche con l'impiego di grossi capitali per l'acquisto di 'pezzi' presso antiquari e collezionisti di tutta Europa e America i quali, frattanto, avevano cominciato a fare man bassa di quell'immenso patrimonio ecclesiastico che si stava smontando pezzo per pezzo, mettendo insieme una smisurata raccolta che pubblicò nel *Repertorium cantus plani* in tre volumi (1969/71/79).

Nel contempo, alla materiale dispersione dei testi si accompagnava un crescente allontanamento del canto piano dalla liturgia corrente, (secondo alcuni perché il Concilio, smarrito ogni sano spirito ceciliano, aveva imbavagliato sul piedistallo di una preminenza ufficiale non praticata tutta la musica gregoriana e polifonica).

Papa Montini intervenne diverse volte ad indicare la retta via delle riforme liturgiche, ma l'atmosfera protestataria di quegli anni connotò spesso anche le reazioni al Magistero pontificio, pure in ambienti cattolici, e questo provocò in breve uno svilimento della riforma che, sicuramente, prese vie che i Padri conciliari forse non avrebbero mai minimamente immaginato⁵⁹.

L'ostruzionismo nei confronti delle indicazioni pontificie assunse anche toni sotterranei, in materie delicatissime come la traduzione volgare dei testi liturgici. Emblematica la vicenda della 'sparizione' dell'originale latino a fronte dei testi tradotti nei messali di uso comune, segno di un progressivo riformare la riforma, al di là di essa e della *ratio legis* del Concilio, nel decennio 1963-1974, secondo alcuni causata da inquietanti intromissioni provenienti da ambienti extra-ecclesiastici⁶⁰.

⁵⁹ Una lettera alle Nunziature del 1966 manifestava già la profonda preoccupazione della Congregazione per la Dottrina della Fede per alcune applicazioni sconsiderate che gli episcopati nazionali andavano inventandosi, già all'indomani della chiusura del Concilio.

⁶⁰ Sospetti coevi e successive conferme, come la recentissima pubblicazione delle Memorie di p. Louis Bouyer (1913-2004), consultore per la liturgia al Concilio Vaticano II e membro del *Consilium*, attribuiscono gran parte della responsabilità in equivoci e deleteri passaggi di tutta la riforma liturgica e delle immediate sue applicazioni postconciliari, alla controversa figura di mons. Annibale Bugnini (1912-1982) il quale ricoprì un ruolo fondamentale in tutti gli organismi preposti agli adattamenti e *in primis* alla 'compilazione' del nuovo Messale. Personaggio assistito da un certa fama, dovuta al fatto che aveva lavorato fin dal 1948 alle riforme liturgiche volute da Pio XII dopo la *Mediator Dei*, fra cui principalmente la promulgazione dell'*Ordo Hebdomadae Sancte instauratum* nel 1951, da più parti ritenuto fin da subito incongruo ed erroneo in diversi passaggi, si era guadagnato una illimitata fiducia da parte di Paolo VI, il quale gli dette sostanzialmente amplissimi poteri di cui, probabilmente, abusò. Papa Montini, dopo ripetute segnalazioni, sembra si sia tardivamente convinto di tali deviazioni, allontanandolo improvvisamente dal Vaticano nel 1973, con l'inviarlo pro-Nunzio Ap. in Iran. Lo studio storico-critico del carteggio di Bugnini, conservato presso la Congregazione del Culto Divino, potrà far luce su questi aspetti oscuri e inquietanti della riforma liturgica.

Sotto il pontificato di Giovanni Paolo II (1978-2005) sono stati diversi i documenti ecclesiastici, in materia di studi e prassi del canto sacro: i documenti pontifici hanno continuato ad insistere sul carattere proprio del canto liturgico, ma in effetti la situazione ha continuato a deteriorarsi. A motivo delle fibrillazioni lefevbriane, il Pontefice con la Lett. Ap. *Quattuor adhinc annos* del 3 ottobre 1984 sull'uso del Messale Romano secondo l'edizione tipica del 1962, concedeva in via generale l'indulto della messa c.d. tridentina⁶¹: di tale indulto avrebbero dovuto beneficiare le comunità comunemente definite tradizionaliste, ma in realtà esso fu usato da altre realtà, meno esposte dal punto di vista mediatico, ove si conservò una certa prassi gregoriana.

Probabilmente, se nelle Chiese locali si fosse proceduto ad applicare la riforma con maggiore criterio, stabilendo la continuità della celebrazione liturgica e del canto in lingua latina, secondo i libri di Paolo VI, la polemica si sarebbe potuta ridimensionare e la difesa del latino e del gregoriano non si sarebbe identificata – come poi si è voluto spesso ideologicamente accreditare – come una strenua opposizione ai dettati conciliari.

Circa le difficoltà di retta applicazione della riforma liturgica, papa Wojtyła si soffermava nella Lett. ap. *Vicesimus quintus annus*, del 4 dicembre 1988, in occasione del primo quarto di secolo dalla Costituzione liturgica, manifestando il suo auspicio per traduzioni dei testi liturgici migliorate rispetto a quelle elaborate dopo l'avvio della riforma, che non poco disdoro avevano portato al canto sacro.

Nel 1992 Giovanni Paolo II promulgava il Catechismo generale della Chiesa Cattolica, i cui nn. 1156, 1157 e 1158 si occupano del canto e della musica in ambito liturgico, rifacendosi ampiamente alla *Sacro-sanctum Concilium* di cui vengono citati ampi stralci dei nn. 112, 118, 119 e 121.

⁶¹ C'era stato un precedente: Paolo VI il 5 novembre 1971 aveva concesso un indulto simile, per l'Inghilterra e il Galles, a seguito di una richiesta presentata dal card. Heenan, arcivescovo di Westminster, a nome della Conferenza episcopale britannica, che recepiva un appello pubblicato sul Times alcuni mesi prima, a firma di moltissimi intellettuali inglesi, tra cui Agatha Christie. L'indulto non fu esteso ad altri Paesi, nonostante numerose richieste pervenute alla S. Sede, sebbene molto clero continuasse, almeno per le celebrazioni private, a usare il Messale di Giovanni XXIII.

Il 20 aprile 2000, con la pubblicazione della *Tertia editio typica* del Messale Romano, dopo la prima del 1970 e la seconda del 1975, comprendente una *Instructio generalis* particolarmente interessante, ci troviamo di fronte a uno sforzo non indifferente della Chiesa di armonizzare i documenti liturgici degli ultimi decenni, a volte ondivaghi e quasi contraddittori. Sintomaticamente l'*Instructio* individua degli elementi che contribuiscono a conferire dignità alle celebrazioni, tra cui «il silenzio»(!) e il canto «anche gregoriano», per il quale si raccomanda l'utilizzazione di testi adeguati al mistero del giorno, implicitamente censurando l'abitudine degli ultimi decenni di adeguare (anche in contesti celebrativi 'alti') canti *passepourtout*, quasi che lo spazio liturgico sia qualcosa da riempire ad ogni costo, senza rispetto alcuno per l'infinita ricchezza della liturgia romana.

Si deve sottolineare che questa *editio typica III*, in attesa di traduzione nelle lingue nazionali, contempla l'inserimento di una grande quantità di testi musicali in gregoriano, che trovano la loro collocazione non in «Appendici», come deplorabilmente era avvenuto nelle due precedenti edizioni, bensì al loro posto nello svolgimento celebrativo dell'Ordinario o del Proprio.

Compare per la prima volta nella *Institutio generalis Missalis Romani*, al n. 41, l'indicazione esplicita della Costituzione *Sacrosanctum Concilium*, n. 116.

Nella messe sterminata di documenti magisteriali del pontificato wojtyliano, dobbiamo sottolineare che la questione liturgica è stata innumerevoli volte affrontata, come nel caso della quinta Istruzione postconciliare per la retta Applicazione della Costituzione sulla sacra Liturgia, la *Liturgiam authenticam*, approvata da Giovanni Paolo II il 20 marzo 2001. Essa serve da commentario intorno alle traduzioni nelle lingue volgari dei testi della liturgia romana, come stabilito dall'articolo 36 della Costituzione liturgica, esprimendo la sollecitudine della S. Sede per la necessità di una continuata vigilanza tesa a garantire l'identità del rito romano sul piano mondiale.

La *Liturgiam authenticam* sostituisce tutte le norme pubblicate in precedenza sulle traduzioni liturgiche, tranne le direttive della quarta Istruzione, la *Varietates legitima*, e precisa che le due Istruzioni vanno lette complementariamente. Il nuovo documento più di una volta fa ap-

pello a una nuova epoca nelle traduzioni dei testi liturgici, evidenziando con quanta difficoltà si può giungere a una adeguata concezione stessa della traduzione dei testi, tenendo sempre in considerazione che i testi liturgici sono rivolti alla pubblica declamazione o, ancor più, al canto, sovente mortificato tutt'oggi da testi inadeguati.

Il problema della lingua liturgica cominciava, in alcuni ambienti più sensibili della Chiesa, ad essere considerato sotto nuovi aspetti che potrebbero portare, in un futuro non lontano, a correzioni dei più manifesti sviamenti della riforma conciliare. A causa di svariate e continue libere interpretazioni della riforma, appunto, il pontificato di Giovanni Paolo II è stato caratterizzato dagli incessanti moniti papali circa il rispetto delle direttive liturgiche conciliari cui il papa venuto dall'Est si è costantemente riferito, anche in occasione del 40° anniversario della *Sacrosanctum Concilium*, per richiamare l'attenzione sul rispetto delle legittime varietà liturgiche. In tale occasione così si espresse in ordine alla musica e al canto sacro:

«A proposito poi delle diverse realtà implicate nella celebrazione liturgica, un'attenzione speciale la Costituzione presta all'importanza della musica sacra. Il Concilio la esalta indicandone quale fine “la gloria di Dio e la santificazione dei fedeli”. In effetti, la musica sacra è un mezzo privilegiato per facilitare una partecipazione attiva dei fedeli all'azione sacra, come già auspicava il mio venerato predecessore san Pio X nel Motu proprio *Tra le sollecitudini*, del quale quest'anno ricorre il centenario. Proprio questo anniversario mi ha offerto recentemente l'occasione di ribadire la necessità che la musica, secondo le direttive della *Sacrosanctum Concilium*, conservi e incrementi il suo ruolo all'interno delle celebrazioni liturgiche, tenendo conto del carattere proprio della Liturgia come della sensibilità del nostro tempo e delle tradizioni musicali delle diverse regioni del mondo» (Lettera Ap. *Spiritus et sponsa* del 4 dicembre 2003).

Nel 2003 ci furono le feste centenarie del Motu proprio di Pio X che motivarono un Chirografo del Papa del 22 novembre 2003 (*Mosso dal vivo desiderio*), in cui Giovanni Paolo II riproponeva la valenza attuale del magistero musicale di Pio X, sussunto dalla normativa del Concilio e dal magistero di Paolo VI, sottolineando il valore del canto gregoriano, non solo come ragione di unità per il rito romano universale, ma anche come fonte ispiratrice per la musica sacra contemporanea. Il Chirografo riporta interi passi del Motu proprio, e puntualizza che, a riguardo delle

composizioni musicali liturgiche, è ancora validissima la legge generale di san Pio X.

Il 25 marzo 2004 la Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti pubblicava l'Istruzione *Redemptionis sacramentum* recante norme inerenti la materia liturgica nell'ambito del rito romano e, con le opportune varianti, degli altri riti della Chiesa latina. Il lungo documento riprovava segnatamente «...gli abusi, anche della massima gravità, contro la natura della liturgia e dei sacramenti, nonché contro la tradizione e l'autorità della Chiesa, che non di rado ai nostri giorni in diversi ambiti ecclesiali compromettono le celebrazioni liturgiche» e chiaramente ammonisce «In alcuni luoghi gli abusi commessi in materia liturgica sono all'ordine del giorno, il che ovviamente non può essere ammesso e deve cessare».

In maniera esplicita l'Istruzione definisce che la liturgia è intimamente collegata con i principi della dottrina e l'uso di testi e riti non approvati comporta, di conseguenza, che si affievolisca o si perda il nesso necessario tra la *lex orandi* e la *lex credendi*, e pertanto rinnova le prescrizioni circa l'uso di testi approvati dalla Chiesa, auspicando che la vitalità della liturgia non passi attraverso il costante «saccheggio» degli atti di culto.

Il successivo pontificato di Benedetto XVI (2005-2013), alla luce del fondamentale principio di «ermeneutica della continuità» nell'interpretazione del Concilio Vaticano II che il pontefice espresse pochi mesi dopo l'elezione, facendolo provenire da lunghi suoi pronunziamenti precedenti come Prefetto della Congregazione per la Dottrina della Fede e come dottore privato, si è caratterizzato per una sensibile maggiore accortezza della S. Sede per la questione liturgica, a partire da una serie di emendazioni di parecchie sbavature che nel lungo pontificato precedente avevano caratterizzato le cerimonie papali che, dai tempi di Paolo VI, risultano esemplari per via delle trasmissioni con tutti i mezzi oggi possibili e immaginabili.

In materia musicale, però, un documento magisteriale specificamente riguardante il canto liturgico o la musica sacra – nonostante la nota sensibilità personale di Ratzinger in tal senso – non è stato mai promulgato; vi sono stati solo diversi accenni e riferimenti in discorsi, udienze e altre occasioni pubbliche (come il concerto offerto da mons. Bartolucci al papa nella Cappella Sistina nel 2006).

Merita un cenno il Motu proprio *Summorum Pontificum* del 7 luglio 2007 (corredato della successiva applicazione della Istr. *Universæ Ecclesie*) con cui Benedetto XVI ha svincolato da ogni forma indultizia la celebrazione della Messa secondo il Messale del 1962, rendendola legge generale della Chiesa: le celebrazioni secondo il rito antico (definito dal pontefice «forma straordinaria del rito romano», ove la forma ordinaria resta quella del Messale di Paolo VI) hanno favorito un certo sviluppo, anche nelle piccole comunità che lo hanno adottato, del canto gregoriano e di una certa prassi cantuale che costituisce corpo unico con il Messale latino promulgato da Giovanni XIII, le cui disposizioni rubricali cogenti non consentono le interpretazioni cui è stata sottoposta la liturgia in lingue nazionali e che hanno giustificato i più gravi abusi negli ultimi decenni.

Si deve constatare, a mezzo secolo dalla chiusura del Vaticano II, che il dettato conciliare è stato rapidissimamente e ampiamente superato dagli eventi e che il repertorio gregoriano non ha certamente nella liturgia il ruolo riconosciutogli dal Concilio, né dai documenti ufficiali successivi. Sembra che mai come negli ultimi decenni si sia consumata una separazione generale (anche a livello istituzionale, nonostante le insistenze magisteriali che però restano purtroppo sempre in forma ottativa o invitatoria e mai cogenti e dispositive), quasi una rimozione tra liturgia e canto gregoriano, nonostante i già visti tristi periodi di decadenza, quando, seppur male o malissimo, il canto piano era comunque *leit-motiv* della vita liturgica della Chiesa, nelle sue multiformi componenti.

Ormai non si può più soltanto proporre la rivalutazione del canto gregoriano in base ai suoi, pur altissimi, valori estetici, ma è indiscutibile riproporlo come fenomeno esegetico: la motivazione della ritrovanda centralità del gregoriano nella liturgia sta proprio in questo spostamento di prospettiva mirante a ristabilire l'originario rapporto intimo e vitale fra il testo e il suo significato, comunicato in forma sonora nella sua sede originaria e naturale che è la liturgia.

In una società ormai profondamente secolarizzata, anche nei gangli intimi della stessa Chiesa il canto gregoriano garantisce il recupero del senso del sacro ormai in gran parte smarrito: quella santità richiesta per il vero canto liturgico ancor più necessaria ai tempi nostri, in cui il pericolo della profanazione del luogo e del momento sacro sussistono a ogni

passo, per quei motivi di anticonformismo ecclesiastico che animano giornalmente le nostre celebrazioni.

Il recupero di esso, anche soltanto in determinati momenti 'festivi', potrebbe aiutarci a recuperare quel senso ampio e solenne della festa, vivo ancora miracolosamente sino a qualche decennio addietro, ma oggi cancellato dalle nostre recenti abitudini culturali, o riproposto in ambiti esclusivamente laicizzati e consumistici, che inevitabilmente appanna il senso della festa cristiana dei nostri giorni. La liturgia ha sempre più a che fare con cristiani non più sostenuti dalla cultura, dal contesto familiare e sociale, dalla tradizione: per molti di essi, anche in Europa, il mondo liturgico – con i suoi riti, simboli e significati – va diventando culturalmente estraneo.

Non è da escludere, infine, l'istanza di salvaguardia del gregoriano innestata ragionevolmente in quella nozione, tipicamente conciliare, di cattolicità come universalità includente l'accoglimento di tutte le culture. In quest'ottica l'esigenza simbolica della liturgia, come spazio espressivo di una fede comune e condivisa, espressa anche con strumenti comuni (specie in determinate circostanze a livello sovranazionale o mondiale, moltiplicatesi all'infinito dagli anni Ottanta del Novecento) quali la lingua e il canto, non farebbe rinunciare nemmeno ad alcuna peculiarità delle varie comunità.

Se queste istanze non saranno vigorosamente riprese, il canto gregoriano – il quale ha sofferto lunghi periodi di crisi per gli influssi secolaristici sulla liturgia che provenivano, però, da una società tuttavia cristiana – nel futuro potrebbe finire per soccombere, data la pervasiva 'apostasia silenziosa' della società, anche nei Paesi di antica evangelizzazione: essa è giunta a punte mai conosciute finora, tanto che certi aspetti della cultura di massa post-moderna, contrariamente a certe battaglie ideologiche figlie dell'Illuminismo, che restarono patrimonio di ristrettissime *élites* per tutto il XIX e parte del XX secolo, portano a riconoscere molte diffuse influenze esterne sulla liturgia quali propriamente a-cristiane o addirittura anticristiane.

Confidiamo che le straordinarie capacità di reviviscenza del canto gregoriano, anche questa volta lo salvino dalla fine.

E salvino anche noi.

Capitolo 2

Liturgia

La Messa e l'Ufficio divino

D. ALFIO GIUSEPPE CATALANO OSB

La liturgia quotidiana è come un cantico di amore spirituale purissimo [...]. Per un'intima esigenza e non per un superficiale estetismo, l'espressione della verità e della bontà divina diventa un'opera d'arte, dalla quale risplende verso di noi la bellezza stessa di Dio¹.

La Messa

Linee per una teologia

Il nostro Salvatore nell'ultima cena, nella notte in cui veniva tradito, istituì il *sacrificio eucaristico* del suo corpo e del suo sangue, col quale perpetuare nei secoli fino al suo ritorno il sacrificio della croce, e per affidare così alla sua diletta sposa, la Chiesa, il *memoriale* della sua morte e risurrezione: *sacramento* d'amore, segno di unità, vincolo di carità, *convito* pasquale, nel quale si riceve Cristo, l'anima viene colmata di grazia e ci è donato il pegno della gloria futura².

La Costituzione conciliare sulla sacra Liturgia utilizza in questo passo alcuni dei principali nomi della Messa: essa è Eucaristia, ovvero azione di grazie; è riproposizione e partecipazione dell'unico sacrificio di Cristo; è sacramento dei sacramenti, è memoriale, è convito pasquale, ma anche epiclesi dello Spirito, presenza reale, sinassi fraterna, comunione³.

¹ ODO CASEL, *Il mistero del culto cristiano*, Torino, Borla, 1966, p. 153.

² CONCILIO VATICANO II, Costituzione sulla sacra Liturgia *Sacrosanctum Concilium* (SC), 4 dicembre 1963, 47. L'ultima parte del testo è una citazione dell'antifona *O sacrum convivium* per il *Magnificat* dei Secondi Vespri della solennità del *Corpus Domini* (corsivi nostri).

³ Cf. *Catechismo della Chiesa Cattolica* (CCC), Città del Vaticano, Libreria Editrice Va-

La *Didaché* (Siria, I sec.) è il primo testimone della ‘conversione’ di una preghiera ebraica in preghiera cristiana⁴. La struttura della preghiera eucaristica deriva infatti dalle benedizioni giudaiche (*b'arakôth*), recitate in casa durante i pasti dal capofamiglia o proprie del culto sinagogale, con le quali si rendeva grazie al Signore per le opere della creazione, della redenzione e della santificazione. Secondo altri studiosi invece, alla base del Canone, sarebbe la ‘confessione’ (*tôdâ*), con la quale il popolo riconosce l’opera di Dio nella sua storia e la propria infedeltà all’alleanza, chiedendone il ristabilimento (sul modello di Ne 9,6-37)⁵.

Anche il *memoriale* (in ebraico זכרון *zikkārôn*) affonda le sue radici nella teologia biblica e nella ritualità ebraica⁶: esso indica l’attualizzazio-

ricana, 1999², 1328-1332. Per i molteplici significati del termine *missa-missa* cf. MARIO RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, Milano, Ancora, 1969, pp. 122-123; CHRISTINE MOHRMANN, *Missa*, «Vigiliae christianæ», XII (1958), pp. 67-92; KLAUS GAMBER, *Missa romensis*, Regensburg, Friedrich Pustet, 1970 (*Studia patristica et liturgica*, 3), pp. 170-186.

⁴ Cf. *La Doctrine des douze Apôtres (Didaché)*, a cura di W. Rordorf e A. Tuilier, Paris, Cerf, 1978 (SCh 248), 9, 1-10,7; 14, pp. 174-183; 192-193 (per la datazione dell’opera cf. *ivi*, pp. 96-97); ANTON HÄNGGI-IRMGARD PAHL, *Prex Eucharistica. Textus e variis liturgiis antiquioribus selecti*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1968², pp. 66-69.

⁵ Non è qui possibile approfondire il significato neotestamentario dei verbi greci *eulogeîn* (Mc 14,22; Mt 26,26) ed *eucharisteîn* (Lc 22,19; 1Cor 11,24) in rapporto al contesto ebraico o pagano in cui vengono utilizzati. Si vedano LOUIS BOUYER, *Eucaristia. Teologia e spiritualità della preghiera eucaristica*, Torino, LDC, 1983; ENRICO MAZZA, *L’anafora eucaristica. Studio sulle origini*, Roma, CLV-Edizioni Liturgiche, 1992; CESARE GIRAUDDO, *La struttura letteraria della preghiera eucaristica. Saggio sulla genesi letteraria di una forma. Tôdâ veterotestamentaria, b'arakâ giudaica, anafora cristiana*, Roma, Biblical Institute Press, 1981 (*Analecta Biblica*, 92). Per i testi delle preghiere eucaristiche cf. HÄNGGI-PAHL, *Prex Eucharistica*, *cit.* (i precedenti giudaici sono alle pp. 5-57).

⁶ Sono termini equivalenti a *memoriale*: *memoria* (μνήμη), *anamnesi* (ἀνάμνησις), *commemorazione* (μνημόσυνον, ebr. *’azkârâ*), il cui significato si comprende alla luce del racconto della Pasqua ebraica di Es 12, così come dell’*haggadâ* pasquale giudaico; cf. BURKHARD NEUNHEUSER, *Memoriale*, in *Liturgia*, a cura di D. Sartore, A. M. Triacca, C. Cibien, Ciniello Balsamo, San Paolo, 2001 (I Dizionario San Paolo), pp. 1163-1180. L’allontanamento dalla matrice ebraica ha fatto perdere alla teologia occidentale più che a quella orientale la ricchezza di senso insita nel termine *memoriale*. La riscoperta del valore dell’*anamnesis-memoriale* nel culto cristiano, correlativamente a quello del *mysterion-sacramentum*, è opera degli studi teologici dell’ultimo secolo; in particolare, il benedettino Odo Casel († 1948), di Maria Laach, attraverso intuizioni pionieristiche, aveva ben compreso la centralità del mistero nel culto cristiano, pur ritenendolo una categoria mutuata dai misteri pagani.

ne nel presente di un evento puntualmente accaduto nel passato e avvenute portate escatologica: ciò che una volta si è realizzato incide oggi nelle nostre vite e inizia oggi (non si dimentichi anche nella tradizione latina la centralità dell'*Hodie* liturgico!) una trasformazione che si compirà alla fine dei tempi e che già li anticipa, facendoli irrompere nella nostra storia. Nella concezione cristiana, fondata sulle parole di Gesù stesso (Lc 22,19 e 1Cor 11,24.25), il memoriale è reale: esso «rende presente in maniera efficace e dinamica l'azione salvifica di Cristo (morte e risurrezione, cioè l'offerta sacrificale di Cristo quale nucleo di tutta la sua azione salvifica) non solo nel ricordo soggettivo, ma nella realtà oggettiva»⁷.

Nonostante da secoli fosse smarrito il contatto vitale con l'*humus* giudaico, san Tommaso d'Aquino recupera la triplice caratterizzazione temporale nel *memoriale* eucaristico attraverso la sua lucida riflessione teologica:

Questo sacramento ha un triplice significato: l'uno rispetto al *passato*, in quanto è *commemorativo* della passione del Signore, che fu un vero sacrificio [...], e per questo viene denominato sacrificio; l'altro rispetto al *presente*, ed è l'unità ecclesiale, alla quale gli uomini sono aggregati per mezzo di questo sacramento, per cui è definito comunione o *synaxis* [...]; il terzo significato riguarda il *futuro*, poiché questo sacramento *prefigura* la fruizione di Dio, che avverrà nella patria, per cui è chiamato viatico, dal momento che qui apre a noi la via per arrivarvi. Ne consegue che si chiama anche Eucaristia, cioè buona grazia, poiché la vita eterna è grazia di Dio, come si afferma in Rm 6,23, o perché contiene realmente Cristo, che è pieno di grazia⁸.

⁷ NEUNHEUSER, *Memoriale*, in *Liturgia*, cit., p. 1179. Cf. JOSEPH RATZINGER, Typos – Mysterium – Sacramentum, in ID., *Teologia della Liturgia. La fondazione sacramentale dell'esistenza cristiana*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010 (*Opera Omnia*, 11), pp. 221-263. Recita la *Institutio Generalis Missalis Romani* (IGMR): «Mediante le parole e i gesti di Cristo, si compie (*peragitur*) il sacrificio che Cristo stesso istituì nell'ultima Cena, quando offrì il suo Corpo e il suo Sangue sotto le specie del pane e del vino, li diede a mangiare e a bere agli apostoli e lasciò loro il mandato di perpetuare questo mistero» (79d). Il testo latino della IGMR, *Editio typica tertia*, è in *Prænotanda Missalis Romani. Textus-Concordantia-Appendices*, a cura di M. Sodi e A. Toniolo, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2003 (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 24), pp. 9-71.

⁸ S. TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologica*, III, q. 73, a. 4. Cf. anche ivi, III, q. 60 a. 3 (*signum rememorativum-demonstrativum-prognosticum*).

Il fatto che l'Eucaristia sia *vero sacrificio*, l'*oblatio munda* (Ml 1,11) che ha portato a compimento e superato tutti i sacrifici dell'Antico Testamento che di esso erano prefigurazione⁹, non toglie nulla all'unicità e alla efficacia definitiva del sacrificio di Cristo consumato una volta per sempre (ἐφάπαξ, Rm 6,10; Eb 7,27; 9,12; 10,10) sulla croce per il perdono dei peccati. Misconoscere la dimensione sacrificale della Messa porta a una spiritualizzazione del sacramento celebrato, sino a ridurlo a mero ricordo, dove le specie eucaristiche non *sono* il corpo e il sangue di Cristo, ma eventualmente lo *significano*, come avviene nelle correnti estreme del protestantesimo (evangelismo nell'accezione moderna del termine), tra cui quelle che si rifanno a G. Calvino e a U. Zwingli.

Il memoriale e il sacrificio sono interconnessi e inscindibili (*memores... offerimus* recita la *Traditio apostolica*, del III sec.¹⁰): un memoriale privo della dimensione sacrificale, della reale presenza del Corpo e Sangue di Cristo dati in cibo e bevanda ai suoi, sarebbe ricordo sbiadito e inefficace (*nuda commemoratio... non autem propitiatorium*¹¹); il

⁹ «Abbandonate le ombre delle vittime carnali, ti offriamo sommo Padre in atteggiamento di umile servizio l'ostia spirituale che, per un mistero meraviglioso e ineffabile sempre viene immolata e sempre ad uno stesso tempo viene offerta, essa che è in egual modo dono dei fedeli e premio di colui che dona la ricompensa (*Remotis obumbrationibus carnalium victimarum spiritalem tibi, summe pater, hostiam supplicis servitute deferimus, que miro ineffabilique mysterio et immolatur semper et eadem semper offertur, pariterque et devotorum munus et remunerantis est premium*)» (*Sacramentarium Veronense*, a cura di L. C. Mohlberg, Roma, Herder, 1978 (*Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior. Fontes I*, 253). Si tratta della stessa cultura teologica di papa Leone Magno, tradizionalmente ritenuto autore del Sacramentario Veronese, che da lui prende anche il nome di Leoniano: si veda ad esempio s. LEONE MAGNO, *Tractatus* 59, 5-7 (CCL 138A, pp. 355-359), dove Cristo è definito «*omnium sacramentorum plenitudo*» (ivi, 5β). Sul compimento della profezia di Ml 1,10-11 già s. GIUSTINO, *Dialogo con Trifone*, 41,2 e 117,1 (PG 6, coll. 564; 745).

¹⁰ S. IPPOLITO DI ROMA, *La tradition apostolique*, a cura di B. Botte, Paris, Cerf, 1968² (SCh 11bis), 4 (pp. 46-53); HÄNGGI-PAHL, *Præx Eucharistica*, cit., pp. 80-81. La Messa è contemporaneamente e inseparabilmente (*insimul et inseparabiliter*) sacrificio, memoriale, sacro convito: cf. SACRA CONGREGAZIONE DEI RITI, Istruzione *Eucharisticum Mysterium*, 25 maggio 1967, 3a.

¹¹ Cf. CONCILIO DI TRENTO, Sessio XXII, can. 3, in *Enchiridion Symbolorum, definitivum et declarationibus de rebus fidei et morum*, a cura di H. Denzinger e A. Schönmetzer, Barcellona, Herder, 1976³⁶, 1753.

sacrificio, storicamente realizzatosi sulla croce, da solo, privo della sua attualizzazione in ogni Eucaristia, rimarrebbe anch'esso lontano e come perduto nel tempo. Invece «il memoriale di ringraziamento, appunto l'Eucarestia, è l'attualizzazione del sacrificio di Cristo, la sua presenza sempre nuova, che però non ripete quel sacrificio unico e irripetibile, bensì lo rende presente, nella sua piena sufficienza, a tutti i tempi e luoghi affinché diventi il loro sacrificio; lo rende presente come il dono sacrificale, dono di Dio, pegno di salvezza, ma anche come azione sacrificale, attraverso la quale i credenti e quanti la celebrano con fede vengono inseriti nell'unica donazione sacrificale di Cristo e in lui, con lui e per lui trovano accesso al Padre, a gloria del Padre per mezzo di Cristo»¹².

A queste due dimensioni è congiunta *artissimo vinculo*¹³ quella del sacro convito. Nella misura in cui l'Eucarestia non solo è celebrata, ma consumata, essa ha un valore ecclesiologico fontale: negli scritti di s. Agostino in particolare

la Chiesa è presentata [...] come il corpo di Cristo [...], animato dallo Spirito Santo, a tal punto affine al corpo eucaristico da combaciare a tratti quasi totalmente con esso [...]: «Se vuoi comprendere il corpo di Cristo, ascolta l'Apostolo che dice ai fedeli: Voi siete il corpo di Cristo e sue membra (1 Cor 12,27). Se voi dunque siete il corpo e le membra di Cristo, sulla mensa del Signore è deposto il mistero di voi: ricevete il vostro mistero. A ciò che siete rispondete: Amen e rispondendo lo sottoscrivete. Ti si dice infatti: Il corpo di Cristo, e tu rispondi: Amen. Sii membro del corpo di Cristo, perché sia veritiero il tuo Amen... Siate ciò che vedete e ricevete ciò che siete» (*sermo 272*: PL 38, col. 1247). Il nesso tra i due corpi di Cristo si fonda per Agostino sulla singolare corrispondenza simbolica tra il divenire dell'uno e il formarsi dell'altra. Il pane dell'Eucaristia è ottenuto dall'impasto di più chicchi di grano e il vino da una moltitudine di acini di uva, così la Chiesa è formata da più persone, riunite e amalgamate insieme dalla carità che è lo Spirito Santo (*ibid.*). Come il grano sparso sui colli è stato dapprima raccolto, poi macinato, impastato in acqua e cotto al forno, così i fedeli sparsi per il mondo sono stati riuniti dalla parola di Dio, macinati dalle penitenze e dagli esorcismi che precedono il battesimo, immersi nell'acqua del battesimo e passati al fuoco dello Spirito. Anche nei riguardi della Chiesa si deve dire che il sacramento *significando causat*: significando l'unione di più persone in

¹² NEUNHEUSER, *Sacrificio*, in *Liturgia*, cit., p. 1768 (pp. 1764-1782).

¹³ *Eucharisticum Mysterium* 3b.

una, l'Eucaristia la realizza, la causa. In questo senso, si può dire che "l'Eucaristia fa la Chiesa"¹⁴.

La Messa nell'economia dell'anno liturgico

La liturgia cristiana non può essere compresa a prescindere dalla concezione progressiva del tempo di matrice ebraica, tempo della storia del popolo di Israele e degli interventi di Dio in questa storia¹⁵. *Hic præsens testatur dies, currens per anni circulum* canta l'inno dei Vespri di Natale¹⁶: è il «tempo della Chiesa, posto tra la Pasqua di Cristo, già compiuta una volta per tutte, e la sua consumazione nel regno di Dio»¹⁷, tempo non ciclico, che eternamente ritorna su se stesso, alla maniera

¹⁴ RANIERO CANTALAMESSA, *Sant'Agostino: Credo la Chiesa Una e Santa. Seconda predica di Quaresima alla Curia Romana*, 21 marzo 2014, <http://www.cantalamezza.org/?p=2308> (consultato il 28 agosto 2014).

¹⁵ Concezione che ha avuto un'importanza decisiva nella cultura occidentale: di qui l'idea di ogni possibile progresso della civiltà umana, sia in senso costruttivo sia in senso distruttivo (quando sganciato dal suo *ordo ad Deum*). Sulla teologia dell'anno liturgico cf. MATIAS AUGÉ, *L'Anno liturgico. È Cristo stesso presente nella sua Chiesa*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2009 (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 56). Sulla struttura dell'anno liturgico si veda la sintesi molto puntuale di WILLI APEL, *Il canto gregoriano, Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, a cura di M. Della Sciuca, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998, pp. 9-17, dalla quale, grazie alle integrazioni di M. Della Sciuca, si colgono chiaramente le principali modifiche intervenute a seguito della riforma liturgica. Per uno schema comparativo tra *Graduale Triplex* e *Graduale* del 1945 cf. *ivi*, pp. 13-16; per le aggiunte al Temporale gregoriano e i brani prestati dalle Messe più antiche: *ivi*, pp. 83; 91-93; per le fonti testuali dei canti del Proprio del Tempo cf. *ivi*, p. 124 e *Antiphonale Missarum Sextuplex*, pp. 2-197. Per un elenco delle antifone introitali dell'anno liturgico romano cf. RAMPI-LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, Milano, EIMA, 1991, pp. 136-152. Per le Messe della domenica della SS. Trinità e del S. Cuore cf. APEL, *Il canto gregoriano*, *cit.*, pp. 94-95; per un inquadramento generale sulle antiche Messe delle Tempora cf. *ivi*, pp. 81-82; per i canti interlezionali, compreso il *Benedictus es*, *ivi*, pp. 40-42; 87-88; 90; 96-97. Su alcune questioni aperte a seguito della riforma liturgica cf. MATIAS AUGÉ, *Alcune quæstiones disputatæ dell'anno liturgico riformato*, «Rivista liturgica», C/4 (2013), pp. 843-857.

¹⁶ *Christe Redemptor omnium (Liber Hymnarius* pp. 14-15).

¹⁷ CCC 1164.

greca o della filosofia neopagana di Nietzsche, bensì avente andamento a spirale: ogni anno si celebra una identica ricorrenza ma con un approfondimento maggiore, un più lungo tratto di cammino percorso, più prossimi alla mèta finale e quindi alla visione e al passaggio dal *sacramentum* alla *res*¹⁸. Accade così che nel Nuovo Testamento, il *kairós* è cristologicamente connotato, a fronte del semplice scorrere cronologico (*chrónos*), sebbene, più che di contrapposizione ad esso, sia più corretto parlare di differenza qualitativa innestata nella trama quantitativa, di pienezza della dimensione di senso di un tempo favorevole (*euprósdektos*, cf. 2 Cor 6,2) e definitivo (l'ora', l'oggi – *hodie* – della salvezza¹⁹).

L'evento riattualizzato in ogni celebrazione eucaristica è la Pasqua di passione morte e resurrezione del Signore Gesù Cristo: la Veglia Pasquale, «madre di tutte le Veglie»²⁰, costituisce così il fulcro dell'anno liturgico. Essa viene ripresentata in ogni domenica, Pasqua della settimana, *octava dies*, «giorno di festa primordiale» e «nucleo fondamentale di tutto l'anno liturgico»²¹, che caratterizza il culto cristiano rispetto allo *šabbāt* ebraico:

Per noi, però, è sorto un giorno nuovo: quello della Risurrezione di Cristo. Il settimo giorno porta a termine la prima creazione. L'ottavo giorno dà inizio alla nuova creazione. Così, l'opera della creazione culmina nell'opera più grande della Redenzione. La prima creazione trova il suo senso e il suo vertice nella nuova creazione in Cristo, il cui splendore supera quello di prima²².

¹⁸ Si vedano a titolo esemplificativo in s. Agostino le lettere 55, 2; 98, 9-10; 138, 6-7 e i sermoni 227; 228, 3 e 272, insieme alle spiegazioni che di questi passi fornisce CIPRIANO VAGAGGINI ne *Il senso teologico della liturgia*, Roma, Paoline, 1957, p. 37, note 15-17; cf. anche CASEL, *Il mistero*, cit., p. 110.

¹⁹ «Questo “oggi” del Dio vivente in cui l'uomo è chiamato ad entrare è l'“Ora” della Pasqua di Gesù, che attraversa tutta la storia e ne è il cardine» (CCC 1165).

²⁰ «...in hac vigilia, velut matre omnium sanctarum vigiliarum» (s. AGOSTINO, *Sermo* 219; PL 38, col. 1088); cf. SACRA CONGREGAZIONE DEI RITI, *Dominica Resurrectionis*, 9 febbraio 1951, in AAS XLIII (1951), pp. 128-129.

²¹ SC 106. Cf. anche JOSEPH RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Ciniello Balsamo, San Paolo, 2001³, p. 92.

²² CCC 349. Per la formulazione conclusiva cf. *Messale Romano* (2^a ed.), Veglia Pasquale, orazione dopo la Prima lettura.

Scrivono Odo Casel: «La Messa è sempre il culmine della liturgia, perché contiene il mistero della Redenzione nella sua sorgente che è la morte e la glorificazione del Signore. Da questa sorgente però emana una corrente maestosa, formata da misteri, sacramenti e sacramentali, che attraversano l'Eden della Chiesa. Sulle rive di questo fiume si sviluppa, in sempre nuove immagini, la parola spirituale della liturgia che amorvolmente avvolge e illumina il rito»²³. Nell'anno liturgico «il mistero si dispiega, affinché lo sguardo umano possa vederlo in modo analitico, dal momento che tale sguardo non è ancora in grado, come avverrà nella vita futura, di abbracciare con una visione unica la totalità»²⁴.

Il Tempo di Pasqua o cinquantina pasquale, che in durata vuole sopravvivere i quaranta giorni quaresimali, è celebrato come se fosse un solo giorno di festa, «la Grande Domenica»²⁵; le domeniche di questo tempo oggi sono dette per tale motivo 'di Pasqua' (*Paschæ*) e non 'dopo Pasqua' (*post Pascha*)²⁶.

Per preparare degnamente la festa più grande dell'anno si introdussero i quaranta giorni della Quaresima, dedicati alla preghiera, alla carità fraterna e alla penitenza (cf. Mt 6,1-18). Tali giorni furono progressivamente implementati a cinquanta, sessanta e quindi settanta, fino alla definizione del Tempo di Settuagesima, nel quale le letture veterotestamentarie ripercorrevano la storia sacra a partire dal libro della Genesi, passando per le figure dei grandi Patriarchi, fino a focalizzarsi sull'esperienza che Israele visse nel deserto durante il suo esodo dall'Egitto e sulla figura del legislatore per eccellenza, Mosè, *typos* di Cristo. La riforma liturgica ha riportato a quaranta i giorni di preparazione alla Pasqua,

²³ CASEL, *Il mistero*, cit., p. 117.

²⁴ CASEL, *Il mistero*, cit., p. 119.

²⁵ «Poiché per noi quel tempo è già simbolo del mondo futuro, celebreremo la Grande Domenica, ricevendo qui il pegno di quella vita futura che sarà eterna» (S. ATANASIO, *Ep. fest.* 1: PG 26, col. 1366).

²⁶ Cf. *Normæ universales de anno liturgico et de calendario* (NUALC), 14 febbraio 1969, 22 (testo latino in *Prænotanda Missalis Romani*, cit., pp. 72-82). Bisogna prestare attenzione alla numerazione di tali domeniche nei libri liturgici: prima della riforma liturgica esse erano inferiori di un'unità rispetto a quelle attuali, dal momento che la domenica *in albis*, che chiude l'Ottava, faceva tutt'uno nel computo con la domenica di Pasqua.

come nella tradizione più antica (la Regola di san Benedetto, della prima metà del VI secolo, non conosce un Tempo di Settuagesima).

Anche il Natale del Signore riattualizza l'evento pasquale ponendo l'accento sull'incarnazione del Verbo eterno e sulla sua manifestazione al mondo come Signore del tempo e della storia. Colui che è risorto dai morti è Dio in forza della sua resurrezione; come tale preesisteva in Dio Padre e ha preso la nostra carne, facendosi vero uomo (cf. Gv 1,1-18; Fil 2,6-11). Le due tradizioni orientale e occidentale hanno sviluppato aspetti propri in date diverse (rispettivamente il 6 gennaio e 25 dicembre), ponendo maggiormente l'accento ora sulla manifestazione (*Epiphania Domini*), ora sulla natività (*Natale Domini*), influenzandosi poi reciprocamente²⁷; nell'approfondimento teologico e liturgico dell'incarnazione ha quindi acquisito progressivo spessore la figura di Maria, Madre di Dio²⁸.

Per il Natale, in analogia alla Pasqua, si è avvertita l'esigenza di un tempo di preparazione, dai caratteri gioiosi (Avvento romano) più che penitenziali (*Quadragesima* gallicana dell'Epifania o *sancti Martini*, dall'11 novembre); san Benedetto non lo conosce e i primi sermoni che ne trattano sono di papa Gregorio Magno. «Il tempo di Avvento ha una duplice caratteristica: è tempo di preparazione alla solennità del Natale,

²⁷ Sull'origine delle feste del ciclo natalizio un'informazione completa si trova in THOMAS JULIAN TALLEY, *Le origini dell'anno liturgico*, Brescia, Queriniana, 1991, pp. 81-157; lo studio più ricco sulla liturgia e sui testi dei Padri relativi a queste feste è ancora quello di JOSEPH LEMARIÉ, *La manifestazione del Signore*, Milano, Paoline, 1960.

²⁸ Il titolo di 'Madre di Dio' (θεοτόκος – *Deipara*) è stato dogmaticamente attribuito a Maria nel Concilio di Efeso (terzo ecumenico) del 431. È a partire da questa data che il culto mariano, certamente anteriore (come attesta ad esempio la supplica *Sub tuum praesidium*), acquista ufficialità: papa Sisto III (432-440) a Roma sull'Esquilino fa costruire la prima Basilica dell'Urbe intitolata a Maria (S. Maria Maggiore o *ad praesepe*) e successivamente il 1° gennaio si celebra il *Natale S. Mariae*, prima festa della Madonna in Occidente. Le altre quattro feste della Vergine che per la loro importanza divennero permanenti – l'Ipapante il 2 febbraio; l'Annunciazione, il 25 marzo; la Dormizione, il 15 agosto; la Natività, l'8 settembre – furono tutte importate dalla Chiesa greca ai tempi di papa Sergio I (687-701), che stabilì che si tenesse la *letania* da S. Adriano al Foro a S. Maria Maggiore in ciascuno di tali giorni (cf. *Liber Pontificalis*, I, a cura di L. Duchesne, Paris, E. De Boccard, 1955, p. 376); per i canti di queste Messe cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 99-100.

in cui si ricorda la prima venuta del Figlio di Dio fra gli uomini, e contemporaneamente è il tempo in cui, attraverso tale ricordo, lo spirito viene guidato all'attesa della seconda venuta di Cristo alla fine dei tempi»²⁹.

L'attuale Tempo Ordinario prima della riforma liturgica era strettamente legato alle feste che lo introducevano e di esse diveniva quasi uno sviluppo (tempo *post Epiphaniam* e *post Pentecosten*); oggi esso «si presenta come un tempo di crescita e di maturazione, un tempo in cui il mistero di Cristo è chiamato a penetrare progressivamente nella storia fino alla ricapitolazione di tutto in Cristo. Questo culmine è rappresentato dalla solennità di Cristo Re dell'Universo verso il quale tutta la storia è protesa»³⁰.

Le altre feste del Signore inserite nel *Proprium de Tempore* (o *Temporale*) approfondiscono lo stesso mistero cogliendone aspetti via via diversi, ma tutti ricapitolati nella «Pasqua della nostra salvezza»³¹. In modo eminente la Madre di Dio, Maria, ha partecipato a questo mistero e con lei tutti i santi e i fedeli defunti commemorati nel calendario liturgico³². Afferma J. Ratzinger: «Il fatto poi che accanto al sole si trovi la luna, che

²⁹ NUALC 39.

³⁰ AUGÉ, *Alcune quæstiones*, cit., p. 848. Il Tempo Ordinario oggi prevede da cinque a nove settimane *per annum* tra il Battesimo del Signore e la prima domenica di Quaresima, e da ventitré a ventotto alla ripresa dopo Pentecoste (correlazione inversa). Delle 23 Messe *post Pentecosten*, caratterizzate dall'ordine numerico ascendente dei salmi che compongono gli introiti, gli offertori e le comunioni, 16 sono pregregoriane (II-VII; VIII-XVII; le domeniche I e XVIII erano le due domeniche *vacat* tra quelle *post Pentecosten*), cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 95-97; per un prospetto sull'utilizzo dei salmi nel Proprio delle Messe (con integrazione della serie dei graduali del Codice di Rheinau) cf. *ivi*, p. 127. La festa di Cristo Re (che oggi chiude l'anno liturgico perché collocata alla XXXIV domenica del Tempo Ordinario) è stata istituita nel 1925 da Pio XI con l'enciclica *Quas primas*. Essa non compare nel nostro schema sull'anno liturgico (cf. *infra*, pp.180-181) perché fino al 1962 si trovava nel Santorale ed era celebrata l'ultima domenica di ottobre: cf. DANIELE MENOZZI, *La festa di Cristo Re: dall'apologetica al kerygma*, «Parola Spirito e Vita», LXV (2012), pp. 215-227.

³¹ RANIERO CANTALAMESSA, *La Pasqua della nostra salvezza*, Casale Monferrato, Marietti, 1971. «Nell'anno liturgico c'è quindi un solo ciclo, ed è cristologico. Non c'è un ciclo mariano o un ciclo dei santi» (AUGÉ, *Alcune quæstiones*, cit., p. 844; cf. NUALC 17).

³² Si veda la struttura dell'annuncio del giorno di Pasqua che il diacono proclama dall'ambone immediatamente dopo la lettura del Vangelo nella Messa dell'Epifania. Cf. SC 102-105, in particolare 102.

non brilla di luce propria, ma riceve la sua luminosità dal sole, ci ricorda che noi uomini abbiamo sempre bisogno anche dei piccoli 'lumi', la cui luce nascosta sola ci aiuta a riconoscere e amare la luce creativa, il Dio Uno e Trino. Per questo fin dai primissimi tempi della cristianità le feste dei santi entrano a dar forma all'anno cristiano»³³.

Le Rogazioni e le Quattro Tempora furono sviluppate, le une a partire dalla Gallia, le altre da Roma, per impetrare l'aiuto divino e l'allontanamento dei flagelli della guerra e delle pestilenze, e per la santificazione delle stagioni³⁴.

³³ RATZINGER, *Introduzione*, cit., p. 107. La figura di Maria «è così strettamente intrecciata con il mistero di Cristo che la formazione del ciclo natalizio introduce necessariamente una nota mariana nell'anno liturgico: la dimensione mariana delle feste cristologiche è così divenuta visibile. Compagno poi anche la memoria degli apostoli, dei martiri, e infine il ricordo dei santi di tutti i secoli» (*ibid.*).

³⁴ Chi si accosta al repertorio gregoriano nota a colpo d'occhio una forte discrepanza tra lo sviluppo delle Messe per le *Tempora* e la loro scomparsa nel *Graduale Triplex*, anche se i canti sono stati ridistribuiti in base al nuovo calendario liturgico. Nel *Missale Romanum* del 1962 le *Tempora* si celebravano nei mercoledì (feria IV), venerdì (feria VI) e sabato delle settimane III di Avvento e I di Quaresima, dell'Ottava di Pentecoste, della settimana XVII *post Pentecosten*; nel *Messale Romano* in lingua italiana del 1983 si prevedevano gli stessi periodi (per le *Tempora* d'estate la settimana successiva alla Pentecoste e per quelle d'autunno la settimana dopo la III domenica di settembre), mentre il *Benedizionale* in lingua italiana del 1992 sposta le *Tempora* di primavera dopo la III domenica di Quaresima e quelle d'estate dopo la domenica della SS. Trinità. La tradizione delle *Tempora*, prettamente romana (san Leone Magno, 440-461, ha ben 25 *Tractatus* per i digiuni di giugno, settembre e dicembre), è legata ai tre raccolti principali nei paesi mediterranei (sotto papa Gregorio Magno, 590-604, si estende al digiuno di primavera nel mese di marzo e quindi le *Tempora* sono fissate a quattro, corrispondenti alle quattro stagioni); a partire da papa Gelasio (492-496), nella lunga Veglia del sabato delle *Tempora* venivano celebrate le ordinazioni diaconali e presbiterali (la domenica che le seguiva era originariamente priva di un formulario di Messa proprio: domeniche *vacat*). Le Rogazioni o litanie minori, invece, ancora nel Messale del 1962 si celebravano nei tre giorni (lunedì, martedì, mercoledì) precedenti l'Ascensione, caratterizzati dalla processione con il canto delle litanie dei santi. Esse, introdotte a Vienne già nel 470 sotto il vescovo Mamerto, si diffusero ampiamente in Gallia molto prima di venire ufficialmente accolte nel rito romano (Leone III, 816), mentre il formulario per la Messa, forse dell'ottavo secolo, è interamente nuovo (APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 94; p. 111 nota 29). Dopo la riforma liturgica le NUALC hanno demandato alle Conferenze episcopali la facoltà di decidere quanto al tempo e alle modalità di celebrare le Rogazioni e le *Tempora* in modo che «possono venire adattate alle diverse situazioni locali e alle necessità dei fedeli» (cf. nn. 45-47).

Tab. 1 Schema comparato minimo dell'anno liturgico prima e dopo la riforma liturgica

Fonti: *Missale Romanum, Editio typica tertia*, 2000; *Missale Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum Summorum Pontificum cura recognitum*, Editio Typica 1962, a cura di M. Sodi e A. Toniolo, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2007 (*Monumenta liturgica plana*, 1).

Messale Romano 2002		Messale Romano 1962	
Tempo di Avvento [<i>Tempora</i> d'inverno]	Dom. I II III <i>Gaudete</i> IV	Dom. I II III <i>Gaudete</i> IV	Tempo di Avvento <i>Tempora</i> d'inverno
Tempo di Natale	Natale del Signore ottava di Natale Maria Ss. Madre di Dio [II Dom. dopo Natale]	Natale del Signore ottava di Natale Circoncisione del Signore	Tempo di Natale
	Epifania Battesimo del Signore	Epifania Dom. I <i>post epiphaniam</i> Battesimo del Signore	
Tempo Ordinario	Dom. I-V/IX <i>per annum</i>	Dom. II-VI <i>post epiphaniam</i>	Tempo per anno prima della Settuagesima
		Dom. Septuagesima Sexagesima Quinquagesima	Tempo della Settuagesima

Per una breve storia

Manuali importanti sono stati dedicati alla storia della Messa, a partire dai lavori pionieristici di J. A. Jungmann³⁵: è indubbio che l'attuale Messa in rito romano è frutto del 'viaggio' che la liturgia ha compiuto da Roma ai paesi franco-germanici e del suo ritorno a Roma.

La Messa consta di due parti distinte ma organicamente interconnesse «così strettamente da formare un solo atto di culto»³⁶. A queste due parti è stato dato in passato il nome di *parte didattica* o Messa dei catecumeni e *parte sacrificale* o Messa dei fedeli: è noto infatti che i catecumeni erano invitati ad abbandonare l'aula prima che iniziasse la celebrazione del sacrificio, cui erano ammessi solo i battezzati. Lo scambio di pace originariamente doveva essere collocato a conclusione della preghiera dei fedeli (*signaculum orationis*), come avviene nella liturgia ambrosiana, e non tra i riti di comunione (dopo il Canone e il *Pater*). Secondo le fonti del II secolo (primi tra tutte gli scritti di san Giustino martire, † 165), la Messa doveva avere la seguente struttura³⁷:

Liturgia della Parola (parte didattica): Letture – Canti interlezionali – Omelia – Preghiera dei fedeli – Bacio di pace.

Liturgia eucaristica (parte sacrificale): Disposizione del pane e del vino sulla mensa – Preghiera consacratoria – Frazione del pane – Comunione dei presenti (inviata anche agli assenti) – Colletta per i poveri.

Tra il IV e il V secolo, soprattutto dopo l'editto di Costantino e con lo sviluppo del culto basilicale, nello scarno ma essenziale schema originario della Messa sono stati inseriti elementi di importanza secondaria: preparazione e offerta delle oblate, lettura dei Dittici dei vivi e dei defunti (poi spostati dentro il Canone), sviluppo del prefazio (*Vere dignum*) come orazione autonoma, sganciata dal *Sanctus* e dal *Post Sanctus* (*Vere Sanctus*); si sono introdotti inoltre canti di introito, offertorio, comunione e altre formule variabili (*collecta, oratio post evangelium,*

³⁵ JOSEF ANDREAS JUNGMAN, *Missarum Sollemnia. Origini, liturgia, storia e teologia della Messa Romana*, Torino, Marietti, 1963.

³⁶ SC 56.

³⁷ Cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, cit., pp. 179-180.

super oblata, postcommunio, oratio super populum), mentre la preghiera universale o dei fedeli è stata quasi del tutto dimenticata³⁸. Papa Gregorio Magno inserì il *Pater* subito dopo il Canone – come a completarlo –³⁹, e ad esso avrebbe fatto seguire l'embolismo: «Liberaci Signore da tutti i mali, concedi la pace ai nostri giorni... (*Libera nos*)»⁴⁰, espressione particolarmente accorata in un periodo di guerre, invasioni e carestie.

L'*Ordo Missæ* gregoriano (sec. VI-IX) può essere così schematizzato⁴¹:

Liturgia della Parola: *Introitus (Antiph. ad Introitum) – Kyrie eleison – Gloria in excelsis Deo – Oratio – Epistola – Graduale – Alleluia (o Tractus) – Evangelium – (Missa catechumenorum)*⁴².

Liturgia eucaristica: *Offertorium (Antiph. ad Offertorium) – Oratio super oblata (Secreta) – Canon Missæ (con Præfatio e Sanctus) – Pater noster (seguito dal Libera nos) – Fractio panis e Agnus Dei – Commixtio (Fiat commixtio) – Pax Domini – Communio (Antiph. ad Communionem) – (Oratio) ad complendum – (Postcommunio) – Dimissio [in certi casi Oratio super populum]*.

Nei secoli successivi le processioni, che si erano evolute con lo sviluppo delle liturgie basilicali, si sono progressivamente ridotte fino a scomparire (e conseguentemente anche i canti cosiddetti funzionali hanno subito una notevole decurtazione), in linea con la diminuita partecipazione del popolo; contemporaneamente, cresciuta l'importanza

³⁸ Per la 'concorrenza' della preghiera dei fedeli con la cosiddetta *Deprecatio Gelasiana* che accompagnava il *Kyrie*, cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, cit., p. 302. La questione è stata ripresa da PAUL DE CLERCK, *La Prière universelle dans les liturgies latines anciennes: témoignages patristiques et textes liturgiques*, Münster, Aschendorff, 1977 (*Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen*, 62).

³⁹ S. GREGORIO MAGNO, *Reg. ep.* IX, 26 a Giovanni vescovo di Siracusa (CCL 140A, pp. 586-587). Verosimilmente il *Pater* si pregava già nella Messa e s. Gregorio l'avrebbe spostato dopo il Canone quale complemento della preghiera consacratrice, senza introdurlo *ex novo*.

⁴⁰ Come già l'aggiunta al Canone «diesque nostros in pace disponas», cf. *Liber Pontificalis*, I, cit., p. 312.

⁴¹ Cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, cit., p. 182.

⁴² La dimissione dei catecumeni venne meno con la massiva cristianizzazione del popolo e la diffusione della pratica del battesimo dei bambini; cf. MOHRMANN, *Missa*, cit., pp. 67-68.

delle Messe private e moltiplicatisi gli altari nelle chiese, si sono sviluppate le apologie (preghiere silenziose del sacerdote fatte in prima persona ai momenti salienti della celebrazione, apporto medievale prevalente all'Ordinario della Messa)⁴³. Successive inserzioni arbitrarie nell'*Ordo Missæ* e i *Tropi* o *Farcitura* sono stati tutti soppressi indistintamente con la riforma di Pio V (1570)⁴⁴.

Struttura e canti della Messa

Le due parti di cui è costituita la Messa (liturgia della Parola e liturgia eucaristica) sono 'inquadrate' dai riti introduttivi e di conclusione⁴⁵.

⁴³ Tra di esse forse la più nota è l'apologia di introito del celebrante ai piedi dell'altare (Ant. *Introibo ad altare Dei*, seguita dal Sal 42 *Iudica me, Deus*). In questo lavoro la numerazione dei salmi è quella della *Vulgata*, finora adottata nell'uso liturgico.

⁴⁴ Sui tropi cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, I, cit., pp. 674-677; sui tropi e le sequenze GUNILLA IVERSEN, *Chanter avec les anges. Poésie dans la Messe médiévale*, Paris, Cerf, 2001. Si veda inoltre il capitolo specifico nel presente volume.

⁴⁵ Sulla struttura della Messa cf. IGMR 27-90. Per un primo colpo d'occhio sul rapporto tra struttura della Messa e dell'Ufficio e schema lettura-canto-preghiera cf. DANIEL SAULNIER, *Il canto gregoriano*, Casale Monferrato, Piemme, 2003², p. 30; per una schematizzazione della Messa pre e postconciliare in riferimento al numero di canti interlezionali cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 43-44. Sulla struttura della Messa anche ivi, p. 37, dove oltre a canti del *Proprium* e dell'*Ordinarium* si distinguono i recitativi in propri (colletta, prima e seconda lettura, Vangelo, preghiera dei fedeli, prefazio, preghiera conclusiva) e ordinari (saluto, atto penitenziale, preghiera sopra le offerte, preghiera eucaristica, *Pater Noster*, benedizione, congedo). Sull'eucologia cf. AUGÉ, *Eucologia*, in *Liturgia*, cit., pp. 761-771.

Tab. 2 Struttura della Messa (Messale di Paolo VI)

	Proprium	Ordinarium	Eucologia	Lezioni	Azioni e processioni
Riti introduttivi	Introito	<p><i>(Kyrie eleison con tropo)</i> <i>Asperges me!</i> <i>Vidi aquam</i></p> <p><i>Kyrie eleison</i></p> <p><i>Gloria</i></p>	Colletta <i>(Collecta)</i>		<p>Ingresso</p> <p>Saluto del sacerdote all'altare e al popolo</p> <p>Atto penitenziale e assoluzione</p>
Liturgia della Parola	<p>Graduale o Salmo responsoriale</p> <p>Tractus o Alleluia – [Sequenza]</p>	<i>Credo</i>	(Preghiera universale o preghiera dei fedeli)	<p>Prima lettura</p> <p>Seconda lettura</p> <p>Vangelo (Omelia)</p>	

	Proprium	Ordinarium	Eucologia	Lezioni	Azioni e processioni
<p>Liturgia eucaristica</p> <p>Preghiera eucaristica (Canone)</p>	Offertorio	<i>Sanctus</i>	<p>Orazione sulle offerte (<i>Super oblata</i>) Prefazio</p> <p><i>Post Sanctus</i> epiclesi I racconto dell'istituzione anamnesi e offerta epiclesi II intercessioni dossol. finale</p>		Preparazione dei doni
<p>Riti di comunione</p>	<i>Communio</i>	<i>Agnus Dei</i>	<p>Orazione dopo la comunione (<i>post communionem</i>)</p>		<p>(invito alla preghiera) <i>Pater</i> (embolismo e dossologia)</p> <p>Rito della pace</p> <p>Frazione del pane</p> <p>Comunione</p>
<p>Riti di conclusione</p>		<i>Ite missa est/ Benedicamus Domino</i>	<p>(Orazione sul popolo)</p>		<p>Saluto e benedizione</p> <p>Congedo</p> <p>Bacio all'altare Inchino all'altare</p>

Tra i canti della Messa costituiscono un rito o un atto a sé stante il Gloria, il graduale o il salmo responsoriale, l'alleluia e il suo versetto, il Sanctus, l'acclamazione dell'anamnesi e l'eventuale canto dopo la comunione, mentre accompagnano un rito i canti di ingresso, di offertorio, l'Agnus Dei (durante la frazione del pane) e il comunio⁴⁶.

I canti del *Proprium*, caratterizzanti il giorno liturgico e distinti da quelli dell'*Ordinarium*, tradizionalmente erano preponderanti e rappresentavano la parte più antica e con minore variabilità regionale del repertorio gregoriano. Soprattutto dal XIV sec. si è data però una crescente importanza all'*Ordinarium*, così che le grandi composizioni polifoniche per coro e orchestra riguardano di norma solamente le parti fisse (con la notevole eccezione della Messa per i defunti), mentre i canti del *Proprium*, anche nell'uso corrente, arrivano ad essere omessi, ossia in pratica a essere letti dal solo celebrante, mentre veniva generalmente eseguito un brano organistico o anche orchestrale⁴⁷.

I canti più antichi della Messa e dell'Ufficio con testo tratto dai libri biblici (particolarmente dai Salmi) hanno conservato la forma testuale delle antiche versioni latine basate sulla Bibbia greca dei LXX: per i Salmi si tratta in genere dell'arcaico *Psalterium Romanum*. Solo a partire dall'epoca carolingia si afferma lentamente nell'uso liturgico la traduzione della Bibbia dal testo ebraico di Girolamo (*Vulgata*), e la sua revisione del vecchio Salterio latino (*Psalterium Gallicanum*)⁴⁸.

⁴⁶ Cf. IGMR 37.

⁴⁷ Si veda la descrizione dello svolgimento di una Messa solenne al tempo di Mozart in PETER PLANYAVSKY, *Katholische Kirchenmusik. Praxis und liturgische Hintergründe*, Innsbruck, Tyrolia, 2012², pp. 82-84. Tuttavia i maestri della polifonia rinascimentale hanno musicato il testo di molti offertori, e in seguito alle riforme liturgiche di impronta illuministica i maestri del Classicismo austriaco si sono dedicati alla composizione di graduali. Imponente per quantità e spesso per valore è la produzione di Johann Michael Haydn (114 graduali e alleluia), che mette in musica – come non sempre accadeva – i testi del Messale (cf. MARC VIGNAL, *Michael Haydn*, Paris, Bleu Nuit, 2009, pp. 85-89). Ancora Anton Bruckner, nella seconda metà del XIX secolo, è autore di capolavori come i graduali *Os iusti*, *Locus iste*, *Christus factus est* e *Virga Iesse*.

⁴⁸ Un'edizione sinottica molto pratica degli antichi salteri latini è accessibile in *Le Psautier romain et les autres anciens Psautiers latins*, édition critique par R. Weber, Città del Vaticano, Libreria Vaticana, 1953 (*Collectanea Biblica Latina*, 10).

Proprio della Messa

Costituiscono i canti del *Proprium* l'introito, il graduale, l'alleluia (il tratto in Quaresima), l'offertorio, la comunione. Interessante è studiare questi canti variabili così come essi storicamente si sono stratificati nella Messa: in ordine storico-genetico dapprima i canti interlezionali (tratto e graduale), a struttura solistica e responsoriale, quindi l'offertorio, che è quasi un anello di congiunzione tra canti a struttura responsoriale e antifonica ed è un canto funzionale, di accompagnamento alla processione offertoriale, quindi l'introito e la comunione, canti processionali e antifonici che già presuppongono riti più articolati; per ultimo l'alleluia.

Il Proprio comincia a essere definito nei primi manoscritti con notazione del X sec. e consta di un repertorio unificato, dai caratteri monolitici, in tutta Europa; poiché veniva eseguito dalla *schola* e dal solista, i canti che lo costituiscono presentano una forma musicale più elaborata rispetto al repertorio 'popolare' dell'Ordinario della Messa. Notoriamente i canti della *schola* (introito, offertorio, comunione) erano contenuti nel libro chiamato *Graduale*, mentre quelli del solista (graduale, alleluia, tratto) nel *Cantatorium*⁴⁹.

Introito

L'introito (*Antiphona ad introitum, Introitus, Officium*) è un canto di accompagnamento alla processione di ingresso che 'dà il tono' alla celebrazione del giorno, come è evidente, a titolo d'esempio, nelle Messe del giorno di Natale, *Puer natus est*, e di Pasqua, *Resurrexi*. Esso compare quando il culto solenne delle grandi basiliche è già fissato⁵⁰, e i riti di

⁴⁹ Il *Cantatorium* può contenere anche i versetti dell'offertorio: cf. MICHEL HUGLO, *Les Livres de Chant liturgique*, Turnhout, Brepols, 1988 (*Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental* A-VI-A.1*, Fasc. 52), pp. 95-96. Per i canti della Messa e dell'Ufficio cf. FELICE RAINOLDI, *Psallite sapienter. Note storico-liturgiche e riflessioni pastorali sui canti della Messa e della Liturgia delle Ore*, Roma, CLV-Edizioni Liturgiche, 1999.

⁵⁰ Ai tempi di s. Agostino in Africa l'introito non pare conosciuto: «Avanzammo verso il popolo, la chiesa era piena e risuonava di voci di gioia, poiché nessuno taceva e dall'una e dall'altra parte gridavano: "Grazie a Dio, lodi a Dio". Salutai il popolo e di nuovo gridavano con voce più fervorosa le medesime acclamazioni. Ottenuto finalmente il silenzio, furono letti i testi liturgici della sacra Scrittura. Quando si giunse

ingresso, particolarmente nella Messa pontificale, diventano imponenti (motivo per cui l'OR I, del VII-VIII secolo, prevedeva vari versetti *ad repetendum* dopo la dossologia).

In origine l'introito constava di un salmo completo combinato con un'antifona che veniva ripetuta dopo ogni versetto. Tale antifona generalmente è tratta dal Salterio e talvolta da quella che era l'Epistola della Messa, ma può essere costituita da un testo estraneo alla Scrittura⁵¹, come nel caso degli introiti *Gaudeamus* (per la festa di s. Agata), *In excelso throno* (per la domenica *infra Octavam Epiphaniæ* prima della riforma liturgica) e del più tardo *Salve, sancta Parens*.

Oggi gli introiti presentano per la gran parte struttura A-V-D-A, dove il versetto ha doppia intonazione, e melodie in tutti e gli otto modi (a differenza del tratto e del graduale), indice di composizione più tardiva, nella quale si alternavano *schola* e solista.

Graduale

Il graduale (*responsorium graduale*)⁵², canto di meditazione interazionale, in origine aveva la struttura della salmodia responsoriale, nella quale l'assemblea rispondeva con una formula semplice al solista che cantava i versetti successivi di un salmo. Una simile architettura si ipotizza per il graduale *Hæc dies*, per il quale si è verificato un processo di 'distribuzione' dei versetti salmodici nei sei giorni che vanno dalla domenica di Pasqua al venerdì dell'Ottava, mantenendo sempre lo stesso

al momento della mia omelia, espressi pochi concetti relativi al giorno di festa e alla pienezza di quella gioia» (s. AGOSTINO, *De civitate Dei*, XXII, 8.23: PL 41, col. 770). Per le caratteristiche esecutive dell'introito cf. RAMPI-LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, cit., pp. 109-110.

⁵¹ Sono tratti dall'Epistola della Messa gli introiti della domenica *Gaudete* (Fil 4,4.5.6), del giorno di Natale (Is 9,6), dell'Epifania (cf. Mt 3,1; 1Cr 29,12), della domenica *Letare* (Is 6,10.11), dell'Ascensione (At 1,11), della vigilia di Pentecoste (Rm 5,5;10,11), delle solennità di s. Giovanni Battista (Is 49,1.2) e dei Ss. Pietro e Paolo (At 12,11). Testi non salmodici si riscontrano in trenta Messe su ottantasei nel Proprio del Tempo nel *Liber Usualis*, cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 123.

⁵² Il termine *Graduale-Gradale* deriverebbe dal fatto che il cantore lo intonava dal *gradus* dell'ambone. L'IGMR 61 dà la possibilità di sostituire il salmo responsoriale o il graduale con un salmo responsoriale o alleluatico dal *Graduale Simplex*, così come indicato nei rispettivi libri.

responsum; all'inverso un processo di 'concentrazione' in un unico *versus* del solista di più versetti salmici originariamente separati si è avuto per l'insolitamente lungo graduale *Tenuisti* della domenica delle Palme⁵³.

Nei sec. V e VI su influsso della *schola* romana si abbrevia il testo del graduale fino a limitare i versetti del solista a uno solo, che viene arricchito nell'ornamentazione, fino a giungere al corpo col suo versetto (R-V, dalla forma medievale R-V-R⁵⁴). Il disegno melodico dei graduali si caratterizza per il cosiddetto stile reiterativo⁵⁵, mentre si riscontra uno stadio più avanzato dell'evoluzione modale rispetto ai tratti. Essi infatti sono costruiti sui quattro modi autentici (1°, 3°, 5°, 7°; circa la metà del repertorio è in 5° modo), con tecniche di centonizzazione; questi graduali presentano *ambitus* assai estesi, con sviluppo costante del versetto all'acuto del modo, una o due note più in alto del tenore del *responsum*, spesso con cambio di chiave (melodie con estensione eccedente)⁵⁶. Una ulteriore famiglia è costituita dai graduali di 2° modo in La, più affini ai tratti e alla salmodia *in directum* che non ai graduali della precedente famiglia⁵⁷.

Testi estranei al Salterio vengono utilizzati generalmente quando si vuole evidenziare con un altro passo scritturistico il mistero celebrato, come per la Messa della vigilia di Natale (*Hodie scietis*, Es 16,6.7; Is 35,4) o per la Messa dell'Epifania (*Omnes de Saba venient*, Is 60,6.1)⁵⁸.

Tratto e Cantici pasquali

Il tratto (*tractus*) costituisce lo strato più antico dei canti della Messa e come tale si è mantenuto nella Veglia pasquale e in Quaresima, primo

⁵³ Cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 245-246. Il graduale *Tenuisti* ora è al sabato della V settimana del Tempo di Quaresima.

⁵⁴ R-V-R: *responsum* o *caput*, versetto, *responsum* (cf. *Graduale Romanum, Prenotanda* II, n. 5).

⁵⁵ Cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 344-345.

⁵⁶ APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 201.

⁵⁷ Nei graduali di 2° modo, costituiti da melodie-tipo, si contano fino a tredici casi differenti di dieresi-sineresi nelle finali, cf. EUGÈNE CARDINE, *Vue d'ensemble sul canto gregoriano*, «Studi gregoriani», V (1989), p. 11. *Iustus ut palma* è considerato il graduale-tipo di questo gruppo, cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 187; 355-358.

⁵⁸ APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 122.

nucleo attorno a cui si è ‘sedimentato’ l’intero anno liturgico. Eseguito in origine dal solista, e quindi dalla *schola*, il *tractus* trarrebbe nome dall’avverbio *tractim* (di seguito, senza soluzione di continuo), che caratterizza bene la modalità esecutiva del pezzo: i versetti salmici che lo compongono sono cantati *in directum*, senza ricorso a forme antifoniche o responsoriali⁵⁹. Questo tipo di salmodia è andata incontro nel tempo a un processo di elaborazione ed estensione melodica, così che, eccetto che per il Sal 116 (che consta di due soli versetti), nessun tratto è costituito da tutto il testo di un salmo, ma generalmente da quattro-cinque versetti.

Il tratto è eseguito nelle domeniche di Quaresima e nella Messa dei defunti⁶⁰. Esso prevede solo due melodie⁶¹: in 8° modo (in Sol), come i Cantici della Veglia pasquale, e derivati da melodie in Do, di origine romana; in 2° modo (in Re), probabilmente di origine gallicana (prima domenica di Quaresima⁶², domenica delle Palme, Venerdì Santo), forse in origine *responsoria gradualia* (esempio emblematico è il tratto *Do-*

⁵⁹ Esistono tratti derivati dai cantici veterotestamentari: *Domine audivi* (cantico di Abacuc, Ab 3,2-19) o neotestamentari: *Nunc dimittis* (cantico di Simeone, Lc 2,29-32). Dal Nuovo Testamento derivano anche i tratti *Tu es Petrus* (Mt 16,18-19) e *Ave Maria* (Lc 1,28,36), mentre *Tu es vas* e *Gaude Maria Virgo* presentano un testo non scritturistico (cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 122). Dopo la riforma solo l’ultimo tratto si è conservato nel *Graduale Romanum*.

⁶⁰ Attualmente la Messa per i defunti ha sia il tratto che l’alleluia. Prima della riforma liturgica il tratto era previsto anche nella festa dei Ss. Innocenti (APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 40).

⁶¹ *Urchristliche Tonarten* secondo P. Wagner: cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 188, e Tabella della distribuzione modale in *ivi*, p. 186.

⁶² La Messa della prima domenica di Quaresima è unitaria dal punto di vista testuale perché interamente basata sul Sal 90, così che W. Apel parla di una vera e propria ‘aritmetica salmodica’ in cui l’utilizzo del Sal 90 rappresenta un esempio di unificazione ‘orizzontale’ tra i pezzi del Proprio di contro alle corrispondenze ‘verticali’ delle domeniche *post Pentecosten* e dei communion delle ferie di Quaresima (cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 124-126). Il tratto *Qui habitat* utilizza per intero il Sal 90, ad eccezione dei versetti 8-10, ed è fra i più antichi per la struttura del testo e la regolarità dell’adattamento delle formule proprie del tipo in Re (cf. RAMPI-LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, cit., p. 114). Tra i tratti più completi anche *Eripe me*, che omette i vv. 11-13 del Sal 139, e *Deus Deus meus*, che ha dodici dei trentaquattro versetti del Sal 21 (cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 122).

mine, exaudi, spostato dal Mercoledì al Venerdì Santo dopo la riforma liturgica)⁶³.

Nella tradizione vengono chiamati *cantica* i tratti della notte di Pasqua, che conosce una Veglia articolata secondo lo schema *lectio cum cantico*⁶⁴. I tre cantici originari, costruiti su melodie-tipo in 8° modo, presentano, a differenza degli altri *tractus*, un testo veterotestamentario extrasalmico: *Cantemus* (Es 15,1.2), *Vinea* (Is 5,1.2), *Attende* (Dt 32,1-4); ad essi è stato aggiunto, sulla stessa melodia-tipo, un quarto cantico, *Sicut cervus* (Sal 41,1-4), a carattere processionale⁶⁵.

Alleluia

La parola ebraica *Hal'lu-yāh* è costituita dall'imperativo del verbo *hll*, «lodare», e da *Yāh*, abbreviazione del tetragramma sacro impronunciabile יהוה – YHWH: «Lodate il Signore». In origine a Roma il canto dell'alleluia era riservato al giorno di Pasqua; di qui fu esteso al tempo

⁶³ Cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 246-247.

⁶⁴ L'unità di base lettura-canto-preghiera, attestata da Tertulliano («Prout scripturæ leguntur aut psalmi canuntur aut allocutiones proferuntur aut petitiones delegantur...», *De anima*, IX, 4: PL 2, col. 701) nell'attuale Veglia pasquale si ripete per sette volte. Degna di nota è la continuità tra lettura e canto per cui la pericope sul passaggio del Mar Rosso (Es 14,24-15,1) sfocia direttamente nel cantico di Maria (Es 15,1-19.21): «Legitur lectio grece *Factum est in vigilia matutina*; et ab ipso cantatur canticum hoc grece: *Cantemus Domino*. Post hoc ascendit alius et legit supradictam lectionem latine, et cantat canticum suprascriptum latine» (appendice all'OR XXVIII, 4 in *Les Ordines Romani du Haut Moyen Âge*, III, a cura di M. Andrieu, Louvain, 1951, p. 412). Allo stato attuale degli studi la genesi rituale della Veglia pasquale rimane per molti versi oscura. Lo schema tripartito *lectio-canticum-oratio* è universale nelle varie tradizioni liturgiche, sia nella Messa che nell'Ufficio, anche se non uniformemente: la lettura, ad esempio, presente nel Vespro bizantino di alcune grandi solennità, manca nell'uso romano puro; né tale schema è sufficiente a spiegare *in toto* l'origine (e forse nemmeno la struttura) della Veglia pasquale anche perché a fronte di uno schema diffuso di dodici letture arrivato sino alla riforma piana sono costantemente testimoniati soltanto tre cantici. Per una recente trattazione esaustiva sulla Veglia pasquale nel rito romano cf. ROBERT AMIET, *La Veillé pascale dans l'Église latine*. I, *Le rite romain*, Paris, Cerf, 1999.

⁶⁵ «Si incontrano esempi di centonizzazione nei graduali di 5° modo e soprattutto nei tratti speciali in 2° modo (in Re). Anche i tratti autentici di 8° modo (in Sol) ne offrono numerosi esempi; ma i *Cantica* della Vigilia pasquale ne sono intessuti dal principio alla fine» (CARDINE, *Vue d'ensemble*, cit., p. 12).

pasquale, e successivamente alle domeniche dell'anno, celebrazioni ebdomadarie della Risurrezione, eccetto quelle di Quaresima⁶⁶. L'alleluia rappresenta il più tardivo tra i canti del *Proprium* nella sua forma definitiva, canto che ancora è *in fieri* al passaggio della liturgia romana in Gallia (metà VIII sec.)⁶⁷; esso consta:

- a. della parola *alleluia*, poco ornata, che riprende l'alleluia sillabico dell'ufficio;
- b. di uno *jubilus*⁶⁸ su *Yāh*;
- c. di un versetto generalmente salmico, rappresentante un'aggiunta posteriore⁶⁹;
- d. in alcuni casi di un nuovo *jubilus*, più esteso, che fa seguito alla ripresa dell'alleluia, sviluppato a partire dal IX secolo (*sequentia*, *sequela*, *longissima melodia*, *prosula*).

Il repertorio degli *alleluia* è costituito da un gran numero di melodie originali e da tre grandi 'timbri' nei modi 2°, 4° e 8°⁷⁰. Il carattere tardivo

⁶⁶ «Quia Alleluia dici ad missas extra Pentecosten tempora fecistis» (S. GREGORIO MAGNO, *Reg. ep.* IX, 26 a Giovanni vescovo di Siracusa: CCL 140A, p. 586).

⁶⁷ Cf. anche APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 89-90.

⁶⁸ Rimane insuperato il modo in cui s. Agostino 'spiega' lo *jubilus* ai suoi fedeli: «Canta nel giubilo. Che significa giubilare? Intendere senza poter spiegare a parole ciò che con il cuore si canta. Infatti coloro che cantano, sia mentre mietono, sia mentre vendemmiano, sia quando sono occupati con ardore in qualche altra attività, incominciano per le parole dei canti a esultare di gioia, ma poi, quasi pervasi da tanta letizia da non poterla più esprimere a parole, lascian cadere le sillabe delle parole, e si abbandonano al suono del giubilo. Il giubilo è un certo suono che significa che il cuore vuol dare alla luce ciò che non può essere detto. E a chi conviene questo giubilo se non al Dio ineffabile? Ineffabile è infatti ciò che non può essere detto: e se non puoi dirlo, ma neppure puoi tacerlo, che ti resta se non giubilare, in modo che il cuore si apra a una gioia senza parole, e la gioia si dilati immensamente ben al di là dei limiti delle sillabe? «Bene cantate a lui nel giubilo» (Sal 32,3)» (s. AGOSTINO, *Enarr. II in Ps. 32, sermo 1*, 8: PL 36, col. 283). Si veda ERNESTO TEODORO MONETA CAGLIO, *Lo jubilus e le origini della salmodia responsoriale*, Venezia, Tipolito Armena, 1977 (sulla testimonianza di s. Agostino pp. 5-17).

⁶⁹ Per gli alleluia con due versetti cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 248.

⁷⁰ Le melodie-tipo soprattutto nel 4° modo con finale in La sono caratterizzate dal procedimento della ripetizione, mentre negli alleluia più antichi si osserva una netta differenziazione tra melodia conclusiva del versetto e dello *jubilus* (es. melodia-tipo 8° modo), e uno stesso inciso non viene ripetuto due volte nello stesso *jubilus* (cf. RAMPI-LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, cit., p. 112; GIACOMO BAROFFIO-ANASTASIA EUN JU KIM, *Cantemus Domino gloriose. Introduzione al canto gregoriano*, Saronno, Urban, 2003, p. 120).

di questi brani si evince dal raggruppamento degli alleluia alla fine dei manoscritti, con la possibilità per il cantore di scegliere *quale volueris*, indice che la tradizione non si era fissata, ma anche, rispetto agli altri pezzi del Proprio, da varianti melodiche regionali e da una più evoluta creatività musicale (tematismo, ripetizione, imitazione, opposizione, contrasto).

Il *Graduale Triplex* riporta quattro sequenze: *Victima Paschali*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion e Stabat Mater*, cui se ne aggiunge una quinta, *Læta dies* (originariamente *Læta quies*) appartenente al Proprio benedettino, che deriva dal Messale cinquecentesco della Congregazione di Santa Giustina. Solo la melodia delle prime tre è medievale. La sequenza *Dies iræ* prevista per la Messa dei defunti è stata suddivisa in tre parti, trasferite come inni del Mattutino, delle Lodi e dei Vespri della XXXIV settimana del Tempo Ordinario (*Liber Hymnarius*, pp. 126-127; 128-129; 129-130). Si tratta praticamente delle stesse sequenze accolte nell'*Editio typica* del Messale di s. Pio V (1570), che eliminò tutte le altre. Altre sequenze antiche per testo e melodia sono rimaste in uso nei Propri particolari, come la un tempo diffusissima *Lætabundus* di Natale, conservata dai Domenicani, e *Nova sanctitatis signa* in onore di san Francesco nella famiglia francescana. Con scarso senso storico la nuova IGMR (2002) prevede l'esecuzione della sequenza prima dell'alleluia, disposizione già recepita dal nuovo Lezionario (testo CEI 2008)⁷¹.

Offertorio

Il canto d'offertorio (*Antiphona ad Offertorium*, *Offertorium*), probabilmente di origine africana⁷², venne introdotto a Roma nel V sec. per

⁷¹ Sulle sequenze, fiorite a partire dal XII secolo e quasi completamente abolite dal Concilio di Trento, cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 44-45; RIGHETTI, *Storia liturgica*, I, cit., pp. 671-674.

⁷² «Nel frattempo un certo Ilaro, un cattolico laico che aveva rivestito la carica di tribuno, non so perché, ma seguendo un costume alquanto diffuso, fu preso da grande irritazione contro i ministri di Dio. Ovunque poteva attaccava con critiche malevole l'uso, che incominciava allora ad affermarsi a Cartagine, di intonare dinanzi all'altare (*ad altare*) inni tratti dai Salmi, sia prima dell'offerta sia nel momento in cui ciò che era stato offerto veniva distribuito al popolo, sostenendo che questo non si doveva fare. Gli ho risposto sollecitato dai fratelli e ho intitolato il libro che ne è risultato: "Contro Ilaro"» (s. AGOSTINO, *Retractationes*, II, 11: PL 32, col. 634). Il testo di cui parla Agostino è perduto.

accompagnare la processione offertoriale (*antiphona ad offerenda*). Relativamente allo stile, gli offertori si possono considerare canti responsoriali, sebbene in origine appartenessero al genere antifonico: «l'offertorio nel medioevo carolingio e nei secoli successivi fino al XII, è trattato sia come antifona sia come responsorio. La sua storia non è ancora chiarita e la tipologia musicale è la più irregolare di tutto il repertorio dei canti della Messa»⁷³; in proporzione il loro numero esiguo è indice di antichità, sebbene essi siano sopravvissuti solo in una forma relativamente tardiva, risalente alla seconda metà del IX sec.

Nell'VIII sec. l'offertorio viene eseguito dalla *schola*, come l'introito e la comunione; a partire dall'XI sec. in questi brani si sarebbe verificata una scomparsa progressiva dei versetti a seguito della riduzione e quindi della sparizione della processione offertoriale, fino all'abolizione ufficiale degli stessi con la riforma piana del 1570 (ad eccezione dell'offertorio *Domine Iesu Christe* della Messa dei defunti che si conserva ancora con versetto nel *Graduale Triplex*).

A volte scarsamente coerenti con l'offerta dei doni e con un testo non necessariamente biblico, questi canti fuori dalla Quaresima esprimono sentimenti di gioia e di lode⁷⁴; a paragone con le antifone

⁷³ BAROFFIO-KIM, *Cantemus Domino gloriose*, cit., p. 110; cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 236, nota 24. «In origine, il canto del salmo offertoriale doveva essere eseguito antifonicamente da due gruppi di chierici; così possiamo dedurre dalla frase *ad altare* [utilizzata da s. Agostino]. Ma ben tosto, con lo sviluppo sempre maggiore assunto dalla cerimonia dell'offerta, il salmo così eseguito non bastò ad occuparla sufficientemente; per cui sembrò opportuno affidare il canto dei versetti non al coro ma ad un solista. Il canto dell'offertorio si trasformò così da corale in responsoriale, come già lo erano il graduale e l'alleluia. Questa evoluzione, di cui non troviamo traccia nei documenti, dovette forse avvenire a Roma piuttosto che altrove» (RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, cit., p. 319). «L'unica cosa certa è che nei manoscritti tra i secoli IX e XII è presente un canto fiorito e melismatico tramandato in due tradizioni ben distinte: una parte dei libri presenta soltanto questo canto elaborato, cioè un brano con la forma di un'antifona, ma con lo stile di un responsorio; un secondo gruppo di fonti fa seguire allo stesso canto alcuni versetti secondo la formula dei responsori prolissi del Mattutino» (BAROFFIO-KIM, *Cantemus Domino gloriose*, cit., p. 124).

⁷⁴ «Si deve forse a questo criterio informatore se la melopea offertoriale, meglio che in qualsiasi altro canto della Messa, ha trovato nell'interpretazione artistica dei parafonisti un'espressione larga, ricca, smagliante» (RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, cit., pp. 321-322).

di introito e comunione, gli offertori presentano una ornamentazione più elaborata e rispetto ai graduali una differenza di estensione *responsum-versetto/i* ancora più frequente e marcata, soprattutto al 2° modo⁷⁵. Particolarità unica del repertorio è la ripetizione di singole parole o sezioni del testo, oltre alla ripresa del versetto completa o più spesso parziale, con un gran numero di varianti strutturali, caratteri che ne fanno uno dei canti più ‘liberi’ e soggettivi della Messa. In ogni caso la struttura più comune è $A-V_1-A^1-V_2-A^1$, ma esistono offertori con tre versetti per le feste maggiori e i santi più antichi, ed eccezionalmente con quattro (*Vir erat*)⁷⁶.

Comunione

La comunione (*Antiphona ad communionem, Communio*) è un canto processionale che accompagna i fedeli verso l’altare per ricevere il corpo di Cristo. Il suo testo è per eccellenza il Sal 33,9: *Gustate et videte quoniam suavis est Dominus*, forse inizialmente invariabile lungo l’anno liturgico⁷⁷. Il *communio*, cantato in un primo tempo dal solista, fu poi eseguito dalla *schola*, mentre al solista furono riservati i versetti, fino a che essi non vennero meno per la caduta della prassi della comunione nella Messa a partire dall’XI sec. (il *communio Lux aeterna* per la Messa dei defunti conservava ancora nel *Graduale* post tridentino il versetto *Requiem aeternam*). In genere questo canto presenta uno stile semi-orna-

⁷⁵ *Ad te Domine* (estensione totale 13^a), *Laudate Dominum* (est. tot. 13^a), *Anima nostra* (est. tot. 14^a), *Tollite portas* (est. tot. due ottave, Fa basso), *Dextera Domini* (est. tot. 12^a), cf. tabelle in APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 201-202; 257; per la ‘rima musicale’ cf. ivi, pp. 257-259; 340-343. W. Apel parla di «comportamento tonale eccezionale dei versetti di offertorio», che rappresentano «una grande riserva di interessanti formazioni melodiche [...] di ogni tipo»; a mo’ d’esempio «la relativa frequenza con cui l’accordo di terza e sesta discendente ricorre nei versetti di offertorio è una delle varie peculiarità che conferiscono ad essi un carattere tutto proprio» (cf. ivi, pp. 327-340).

⁷⁶ Gli offertori con i relativi versetti sono raccolti nell’*Offertoriale Triplex cum versiculis*, Solesmes, 1985, che alla notazione quadrata dell’*Offertoriale sive versus Offertorium*, a cura di C. Ott, Tournai, 1935, aggiunge *Laon 239* e *Einsiedeln 121*.

⁷⁷ Così almeno doveva essere per la liturgia ambrosiana, mozarabica e gallicana. Anche il v. 6 del Sal 32 *Accedite ad eum et inluminamini* era particolarmente appropriato per la comunione.

to, vicino a quello dell'introito, e in più larga misura caratterizzato da ambiguità modale rispetto agli altri canti della Messa⁷⁸.

Caratteristici sono i communion delle ferie di Quaresima, più antichi, tratti dai Sal 1-26; l'intero repertorio però è costituito per la maggioranza da testi non salmodici (in rapporto di 4 a 5 nell'*Antiphonarium Missae* di San Gallo⁷⁹), presi generalmente dalle letture della Messa del giorno – soprattutto dal Vangelo, con predilezione per quello di Giovanni, e sempre nelle domeniche dopo l'Epifania e dopo Pasqua – ma anche dall'Epistola (ad esempio *Factus est repente* per la domenica di Pentecoste, da At 2,2.4). Quando poi il testo del communion non era tratto dai Salmi, venivano solitamente utilizzati come versetti gli stessi del salmo di introito (*psalmus ut supra*).

Canti processionali

In appendice al Proprio vanno considerate le due processioni che attualmente, nell'uso universale, precedono la Messa, quelle dell'Irapante e della domenica delle Palme, i cui canti, pur presentando una struttura vicina ai brani dell'Ufficio (antifone, inni, responsori), funzionalmente sono prossimi ai canti processionali della Messa.

Presentazione di Gesù al Tempio

La Presentazione di Gesù al Tempio (2 febbraio), introdotta a Roma da papa Sergio I (687-701) e importata dall'Oriente, dove è attestata a Gerusalemme dalla pellegrina Egeria al 14 febbraio (*Quadragesima de Epiphania*)⁸⁰, è conosciuta anche con i nomi di Irapante (ὑπαπαντή,

⁷⁸ Cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 123; 222.

⁷⁹ Il cod. 339 di S. Gallo (Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 339), della fine del sec. X, presenta solo tre pezzi extrabiblici: *Ecce Dominus veniet* (per il venerdì delle Quattro Tempora di Avvento); *Qui me dignatus est* (S. Agata, Atti); *Lux aeterna* (in *Agenda mortuorum*), cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, cit., p. 523.

⁸⁰ Al tempo di Egeria, a Gerusalemme si celebrava il 6 gennaio un'unica festa della 'manifestazione' del Signore che comprendeva anche il ricordo della nascita di Gesù a Betlemme. Quando la memoria della Natività fu spostata al 25 dicembre, quella degli avvenimenti legati al 40° giorno dopo la nascita (Lc 2,22-38) fu logicamente trasferita

occursus Domini), o di *Purificatio S. Mariae* nei libri romani medievali e fino alla riforma postconciliare. Questa celebrazione, che fa da anello di congiunzione tra le festività natalizie e l'inizio della Quaresima, a Roma forse inizialmente non conosceva la processione con i ceri⁸¹ (cf. OR XX) e aveva carattere penitenziale, come testimoniato dall'uso di paramenti neri, dal canto della *letania* e dall'assenza del *Gloria in excelsis*, a differenza della «summa lætitia ac si per Pascha» di cui parla Egeria.

Il repertorio gregoriano, accanto a una lunga antifona processionale, *Responsum accepit* (cf. Lc 2,26-29), e a canti del repertorio dell'Ufficio, *Ecce Dominus noster* (da Is 35,4.5), *Lumen* (eseguita in modo antifonico con il *Nunc dimittis*), e il responsorio prolisso *Obtulerunt pro eo* (Lc 2,24.23.22) include due brani tradotti dal greco e tuttora in uso nel grande Vespro bizantino della festa, *Adorna thalamum*, il primo degli *stichirá* cantati tra le strofe del cantico *Nunc dimittis*, e – non più in uso nel rito romano – *Ave gratia plena, Dei Genitrix Virgo*⁸², traduzione dell'*apolytichion* (canto conclusivo)⁸³. Secondo l'OR XX all'inizio della processione si cantava l'antifona *Exsurge Domine* (Sal 43,26), uso mantenuto fino alla riforma liturgica⁸⁴.

Processione delle Palme

Come la precedente, anche quella delle Palme è una processione di origine gerosolimitana. Nel rito romano fino al 1956 la benedizione delle Palme era inserita dentro una sorta di *Ordo Missæ* quasi completo fino al prefazio seguito dal *Sanctus*, a cui erano giustapposte varie preghiere di benedizione. Dopo la processione seguiva la Messa vera e propria, cominciando dall'introito⁸⁵.

al 2 febbraio: cf. la nota di Pierre Maraval a EGERIA, *Itinerarium*, 26 in SCh 296, pp. 254-255.

⁸¹ Da cui un altro nome della festa, in italiano *Candelora*.

⁸² Cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 115-120. Il responsorio *Gaude Maria Virgo* è poi passato all'Annunciazione.

⁸³ Per i testi originali cf. *Anthologion*, I, Roma, 1967, pp. 1573-1574. La versione latina di *Adorna* è difettosa, e il testo è pienamente comprensibile solo ricorrendo all'originale greco.

⁸⁴ Questa antifona *per viam* è oggi reimpiegata come introito del sabato della III settimana di Quaresima (*Graduale Triplex*, p. 106).

⁸⁵ *Domine, ne longe facias*, adesso al sabato precedente la domenica delle Palme.

Restituita alla sua essenzialità, la processione oggi prevede il canto di tre antifone intercalate a salmi (rispettivamente il 117⁸⁶, il 23, il 46), a mo' di salmodia antifonica, con intonazione all'inizio di ogni versetto: *Hosanna filio David, Pueri Hebræorum portantes ramos olivarum, Pueri Hebræorum vestimenta prosternebant*⁸⁷. Caratteristico di questa festa è l'inno a Cristo *Re Gloria, laus et honor*, che, composto originariamente di 39 distici da Teodolfo di Orléans († 821)⁸⁸, godette di grande fortuna nel Medioevo. Quando la processione entra in chiesa si esegue il responsorio *Ingrediente Domino*, seguito immediatamente dalla colletta e quindi dalle letture⁸⁹.

Questi canti processionali, oggi inseriti nel Graduale e già nel Medioevo presenti in alcuni Antifonari, per ovvie ragioni pratiche dovettero essere trascritti fin da epoca remota su *libelli* maneggevoli. A partire dal X-XI secolo vennero raccolti, assieme ai canti di altre processioni e funzioni (per es. i canti del *Mandatum*, la lavanda dei piedi, che era una funzione a sé stante), in un libro apposito, il *Processionale*⁹⁰.

Ordinario della Messa

L'*Ordinarium Missæ* (*Kyriale*) comprende *Kyrie, Gloria, Sanctus e Agnus Dei* (cui si aggiungono il *Credo*, sempre posto a parte, ed eventualmente le formule di congedo *Ite missa est* e *Benedicamus Domino* e le due antifone per l'aspersione con l'acqua lustrale *Vidi aquam* e *Asperges me*). Si tratta di canti post-gregoriani, a testo fisso, caratterizzati da

⁸⁶ Dal Sal 117,26 è tratto il *Benedictus qui venit* con le quali le folle festanti salutarono Gesù all'ingresso a Gerusalemme, e dal precedente versetto l'acclamazione ebraica *Hosanna* (*hôšî'ânâ*), nella traduzione latina: *salvum [me] fac*, cf. Mc 11,9-10 e paralleli, Gv 12,13. Cf. *infra*, nota 102.

⁸⁷ Altre antifone antiche non sono riportate nel nuovo *Graduale Romanum*: *Cæperunt omnes turbæ; Omnes collaudant* (con il Sal 147); *Fulgentibus palmis; Ave Rex noster*, etc. (cf. *Ordo Hebdomadæ Sanctæ iuxta ritum monasticum*, Paris, Desclée, 1957).

⁸⁸ Il testo dell'inno in PL 105, coll. 308-309.

⁸⁹ Cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 184-195.

⁹⁰ Cf. ERIC PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge: des origines au XIII siècle*, Paris, Beauchesne, 1993, pp. 236-238.

grande varietà regionale e temporale, mancanza di forma musicale rigida nonostante l'immutabilità del testo ed eterogeneità dello stile, per la notevole influenza che la *schola* ha esercitato sulla loro elaborazione. Le 'Messe' dei libri moderni sono una creazione della restaurazione gregoriana (*Editio Vaticana*, 1908) una selezione ben fatta da un repertorio composito e molto più vasto che prima si tramandava in sezioni compatte per genere (almeno fino all'epoca rinascimentale)⁹¹.

L'aggiunta di tropi a questi pezzi a testo fisso ha loro conferito una specificazione teologico-liturgica, così che essi di fatto divengono assimilabili a brani del *Proprium Missæ*.

Kyrie

Il *Kyrie* (gr. Κύριε ἐλέησον Signore, pietà), che era in uso ad Antiochia-Gerusalemme già nella seconda metà del IV secolo, si documenta a Roma sul finire del V secolo⁹². Esso può trarre il nome (e darlo a tutta la Messa in cui è inserito) dal primo dei tropi che gradualmente sono stati sviluppati sulla sua melodia attraverso un processo di sillabizzazione dei melismi⁹³ e che il Concilio di Trento ha abolito. La riforma liturgica ha reintrodotto una forma tropata del *Kyrie* nel Messale (in questo caso il *Kyrie* è parte dell'atto penitenziale e quindi non deve essere eseguito dopo di esso, cf. IGMR 52). In vera modalità arcaica sussiste il *Kyrie XVIII*.

⁹¹ I numeri progressivi dei canti dell'*Ordinarium* sono una creazione dell'*Editio Vaticana*, che rimane priva di neumi nel *Graduale Triplex* per le notevoli varianti del repertorio; per il catalogo delle fonti dei *Kyriale* del *Graduale Romanum* cf. FERDINAND HABERL, *Il Kyriale Romanum. Aspetti liturgici e musicali*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1977.

⁹² Il *Kyrie* era già nella Messa sotto papa Gregorio Magno (590-604), anche se egli potrebbe aver introdotto l'invocazione *Christe eleison*: «Il *Kyrie eleison* noi non l'abbiamo detto né lo diciamo come fanno i greci, perché loro lo dicono tutti assieme, mentre da noi lo dicono i sacerdoti e quindi risponde il popolo, e ad ogni invocazione in modo alternato, si dice *Christe eleison*, cosa che i greci non fanno assolutamente» (S. GREGORIO MAGNO, *Reg. ep.* IX, 26 a Giovanni vescovo di Siracusa: CCL 140A, p. 587).

⁹³ I tropi del *Kyrie* sono raccolti in *Tropen zum Kyrie im Graduale Romanum*, a cura di Anton Stingl jr., Sankt-Ottilien, EOS, 2011. Curati dallo stesso anche *Tropen zum Gloria, Sanctus und Agnus Dei im Graduale Romanum*, Sankt-Ottilien, EOS, 2012.

L'aspersione con l'acqua benedetta può sostituire l'atto penitenziale nelle domeniche, soprattutto del tempo di Pasqua (cf. IGMR 51), ed è obbligatoria nella Veglia pasquale⁹⁴.

Gloria

Il *Gloria in excelsis Deo* (*Hymnus angelicus, Laus, doxologia maior*⁹⁵), «è un inno antichissimo e venerabile con il quale la Chiesa, radunata nello Spirito Santo, glorifica e supplica Dio Padre e l'Agnello»⁹⁶. Scritto in prosa, come gli altri due inni conservati dalla tradizione occidentale (il *Te Deum* e il *Te decet laus*), il Gloria è un prolungamento non scritturistico (salmo idiotico) del canto angelico di Lc 2,14. Nella sua forma più arcaica constava della lode solo del Padre e del Figlio⁹⁷ ed è residuo della grande produzione innografica primitiva, di cui la tradizione bizantina ha conservato il famoso inno serale *Phos hilaron*. In origine il Gloria concludeva l'Ufficio di cattedrale del mattino (come ancora oggi a Milano la *Laus angelorum magna*); passato poi nella sola Messa di Natale, dove è documentato sotto papa Leone Magno (440-461), secondo il *Liber pontificalis* fu esteso alle Messe della domenica e delle feste dei martiri sotto papa Simmaco (498-514)⁹⁸, pur rimanendo riservato, per i suoi tratti maestosi, alle Messe presiedute dal vescovo.

Oggi si canta in tutte le celebrazioni eucaristiche domenicali (fuori

⁹⁴ Fino alla riforma liturgica l'*Asperges me* era utilizzato in preparazione alla Messa cantata festiva, quando il sacerdote, in camice e stola, prima di indossare il manipolo e la pianeta, si recava all'altare al quale avrebbe celebrato e lo aspergeva (aspergendo anche se stesso e l'assistenza) mentre recitava *secreto* l'antifona; tracce di questo rito rimangono nell'attuale *Ceremoniale Episcoporum* (1984), 79: al vescovo in abito corale ricevuto alla porta della chiesa viene offerto l'aspersorio, con il quale si segna e asperge l'assistenza.

⁹⁵ Per distinguerla dalla *doxologia minor* (*Gloria Patri*). A Milano è documentata una forma più prolissa di quella romana, con tratti di maggiore arcaicità, la cosiddetta *Laus Angelorum magna*; cf. MONETA CAGLIO, *Lo jubilus*, cit., pp. 134-183.

⁹⁶ IGMR 53.

⁹⁷ La conclusione sullo Spirito Santo è posteriore e non compare nelle versioni che ne danno le *Costituzioni Apostoliche* VII, 47 e il *Codex Alexandrinus*: per una comparazione tra i due testi cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, I, cit., pp. 238-239.

⁹⁸ *Liber Pontificalis*, I, cit., p. 263. Lo stesso documento ne attribuisce l'introduzione nella Messa al papa greco Telesforo (142-154) (ivi, p. 129).

del tempo di Avvento e Quaresima), nelle solennità, nelle feste e in occasioni di particolare importanza. Struttura arcaica conservano il Gloria 'ambrosiano' (IV *ad libitum*) e il Gloria XV (entrambi forme di *cantillatio* sulla corda-madre Re).

Credo

Originariamente il Simbolo veniva 'consegnato' dal vescovo ai catecumeni durante la Quaresima nella preparazione prossima al sacramento del Battesimo (*Traditio Symboli*) e quindi veniva 'restituito', generalmente dopo due settimane, dai catecumeni (*Redditio Symboli*) che nel frattempo avevano provveduto a impararlo a memoria. Alla catechesi sui contenuti del Simbolo seguiva quella cosiddetta mistagogica sui sacramenti dell'Iniziazione cristiana tenuta dal vescovo ai neobattezzati nel Tempo di Pasqua.

Il Credo introdotto nella Messa in Oriente alla fine del V sec. è il Simbolo di fede dei Padri ai Concili di Nicea (325) e Costantinopoli (381)⁹⁹, che in Occidente si impose nell'uso liturgico nel 1014 per la pressione esercitata sul papa dall'imperatore Enrico II, dopo essere stato accolto nella Spagna visigotica e quindi nell'uso della Cappella Palatina ad Aquisgrana. In canto gregoriano la melodia originale è quella del Credo I, da cui sono derivate alcune altre (II, V e VI); si canta attualmente dopo il Vangelo e l'omelia, solo la domenica e nelle solennità, ma anche in particolari celebrazioni più solenni¹⁰⁰.

Sanctus

Il *Sanctus* (*Epinicio* [canto di vittoria], *hymnus angelicus*, *hymnus seraphicus*, *hymnus gloriae*) è uno dei canti più antichi di tutte le liturgie eucaristiche; preceduto dal prefazio, esso è stato inserito nel Canone romano¹⁰¹. Di chiara ascendenza orientale (*Trisagion*) e addirittura si-

⁹⁹ Per un prospetto comparativo del simbolo niceno e delle sue successive revisioni fino al concilio di Calcedonia (451) cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, I, cit., pp. 232-233.

¹⁰⁰ Cf. IGMR 68.

¹⁰¹ Cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, III, cit., p. 365. Il *Liber Pontificalis* lo vorrebbe già istituito da papa Sisto I (132-142) (*Liber Pontificalis*, I, cit., p. 128), ma la prima menzione del *Sanctus* nella Messa in Italia è di s. Pietro Crisologo († 450); decisiva per

nagogale (*Q^edûšâ*), esso è costituito dalla citazione di Is 6,3 cui è stato aggiunto più tardivamente (nel VII sec. a Roma) il *Benedictus qui venit* (Mt 21,9, cf. Sal 117,26): ad Isaia, nel tempio di Gerusalemme era apparsa la gloria di Dio ed egli aveva visto e udito i serafini inneggiare al Dio tre volte Santo, e perciò ineffabilmente trascendente secondo la locuzione ebraica. Ora Dio si è fatto vicino nel suo Figlio, il Benedetto che viene nel nome del Signore, che il Padre ha risuscitato dai morti¹⁰², colui che, acclamato dalla Chiesa peregrinante in unione a quella celeste, con la consacrazione, si rende presente sotto le specie del pane e del vino come vero Dio.

Forme arcaiche sono i Sanctus XVI delle Messe feriali del tempo ordinario e XVIII (per i defunti e le ferie dei Tempi penitenziali). Ad alcuni Sanctus sono stati aggiunti tropi con testo trinitario¹⁰³.

Agnus Dei

L'*Agnus Dei* accompagna la frazione del pane, uno dei quattro riti di comunione, potendosi ripetere «tanto quanto è necessario fino alla conclusione del rito» purché l'ultima invocazione termini con il *dona nobis pacem*¹⁰⁴. Forse introdotto nella liturgia romana da papa Sergio I (687-701)¹⁰⁵, e comunque in rapporto con l'immigrazione di greci nell'Italia meridionale e a Roma a seguito della lotta iconoclasta in Oriente, è l'ultimo canto venuto nell'Ordinario: la liturgia eucaristica della Veglia

l'uso liturgico del *Sanctus* è stata la sua funzione prima antisubordinazionista poi antiariana. Dal *Sanctus* della preghiera eucaristica va distinto il *Trisagion* utilizzato dagli orientali in apertura della Liturgia e delle Ore canoniche, e dai latini esclusivamente per l'adorazione della croce tra gli *Improperia* del Venerdì Santo, e cantato in greco e in latino.

¹⁰² Il Sal 117, già conclusivo dell'*'Hallel* egiziano', è il salmo pasquale per eccellenza: l'immagine della pietra scartata dai costruttori e divenuta «pietra angolare», dal chiaro significato pasquale, è un *leitmotiv* della primitiva predicazione cristiana (cf. Mt 21,42; Mc 12,10-11; Lc 20,17; At 4,11; 1Pt 2,6-8).

¹⁰³ Cf. BAROFFIO-KIM, *Cantemus Domino gloriose*, cit., p. 141.

¹⁰⁴ IGMR 83. Il numero di tre invocazioni e la peculiarità dell'ultima sono stati fissati nel X-XI sec.

¹⁰⁵ «Hic statuit ut tempore confractionis dominici corporis *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* a clero et populo decantetur» (*Liber Pontificalis*, cit., p. 376).

pasquale non lo conosceva fino al Messale di Paolo VI¹⁰⁶. Il testo, costituito da una citazione combinata di Gv 1,29, «Ecce agnus Dei qui tollit peccatum mundi», e di una supplica (tra le tante ad es. Mc 10,46: «Fili David Iesu miserere mei»), trova compimento nel dono escatologico della pace del Risorto, come suggerisce il nesso tra la richiesta *dona nobis pacem* e le parole *pacem relinquo vobis, pacem do vobis* con le quali il sacerdote, riecheggiando Gv 14,27, ha introdotto lo scambio di pace¹⁰⁷.

Nei passaggi litanici del Gloria si trovano tracce arcaiche dell'Agnus Dei, così come a conclusione della litania dei Santi cantata la notte di Pasqua, il che testimonia che esso non doveva essere totalmente sconosciuto a Roma. Esisterebbero almeno trecento melodie differenti per il solo Agnus Dei¹⁰⁸, la maggior parte delle quali (più di 180) presenta disegno melodico A-B-A; certamente arcaica è la melodia dell'Agnus Dei XVIII. A seconda delle regioni di diffusione la struttura dei tropi varia sensibilmente¹⁰⁹.

Ite missa est e Benedicamus Domino

L'*Ite missa est*, proprio della tradizione romana, è cantato dal diacono come monizione di congedo, anticamente quando nella stessa Messa si cantava il Gloria; con il tempo è invalso l'uso di adattarvi la melodia del primo *Kyrie eleison*. Nelle altre Messe veniva cantato il *Benedicamus Domino*, forse di origine gallicana. Ad entrambe le monizioni si risponde *Deo gratias*, come a conclusione delle Ore liturgiche¹¹⁰.

¹⁰⁶ L'*Agnus Dei* trova corrispondenze nel *confractorium* della liturgia ambrosiana, nelle antifone *ad confractionem panis* della liturgia ispanica e nella liturgia gallicana di Lione.

¹⁰⁷ Probabilmente la richiesta *dona nobis pacem* deriva da una commistione indebita con lo scambio di pace che si svolgeva durante il canto, quando si cominciava a riconoscere il nesso dell'*Agnus Dei* con la frazione del pane (sec. X-XI).

¹⁰⁸ APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 38.

¹⁰⁹ Cf. BAROFFIO-KIM, *Cantemus Domino gloriose*, cit., pp. 142-144.

¹¹⁰ Cf. BAROFFIO-KIM, *Cantemus Domino gloriose*, cit., pp. 144-146. Analogamente, per l'Ufficio: «La fine dell'Ufficio vespertino è annunciata con il canto solenne della formula *Benedicamus Domino - Deo gratias*, chiamata perciò dagli antichi *versus clusor*. È un avvertimento ai fedeli, che equivale a un congedo sul tipo dell'*Ite missa est*, conforme un costume già attestato da Egeria, in Gallia (il concilio di Agde nel 506 al can. 30 parla di *missæ matutinæ vel vespertinæ* per designare precisamente il congedo

L'Ufficio divino

In ogni tempo, in ogni luogo e da ogni razza, nell'intimità della casa, nel deserto o nella caverna, in una casupola paesana o in una cella eremitica, in un coro gotico o in una cappella di campagna, in un campo di concentrazione o in una stazione missionaria nella giungla; in ogni ora sul quadrante dell'orologio, in qualche luogo qualcuno ha innalzato la sua voce nella preghiera della Chiesa, per unirsi ai cori terrestri e celesti attraverso le età nella glorificazione di Dio onnipotente¹¹¹.

*Linee per una teologia dell'Ufficio divino*¹¹²

Nel mistero liturgico il tempo viene trasformato in evento, in epifania del regno di Dio. Tutta la creazione è un sacramento cosmico del nostro Dio salvatore, e l'uso che fa la Chiesa di tale simbolismo nell'Ufficio è solo un passo verso la restaurazione paolina di tutte le cose in Cristo (Ef 1,10). Per il cristiano tutto, inclusi la mattina e la sera, il giorno e la notte, il sole e il suo tramonto, può essere un mezzo di comunione con Dio: "I cieli narrano la gloria di Dio e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento" (Sal 18,1)¹¹³.

Il sistema complesso della preghiera oraria che il Medioevo ha ricevuto dall'età patristica e sostanzialmente trasmesso all'età moderna si è formato progressivamente, ed è raro trovare negli autori cristiani antichi e medievali approfondimenti di una certa ampiezza sul suo significato teologico. Tuttavia a partire dai testi pervenuti, e soprattutto dalle testimonianze scritturistiche, la riflessione può essere tentata e di fatto essa è stata portata avanti soprattutto negli ultimi due secoli¹¹⁴.

dei fedeli a Lodi e a Vespro) e da s. Benedetto: *et missæ sint*, ovvero *fiant missæ* (RB 17, 4.5.8.10). Quando il *Benedicamus Domino* sia stato in questo senso introdotto nell'Ufficio, è difficile dire; nel sec. IX Amalario ne faceva già il commento» (RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., p. 830).

¹¹¹ ROBERT TAFT, *La liturgia delle Ore in Oriente e Occidente*, Cinisello Balsamo, Paoline, 1988 (Testi di teologia, 4), p. 473.

¹¹² Questo paragrafo è in larga parte opera di d. Guglielmo Scannerini, che ringrazio anche per le note erudite di storia liturgica e di storia della musica e per la bibliografia in lingua tedesca.

¹¹³ TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 445.

¹¹⁴ La stessa pluralità di proposte rende avvertiti della difficoltà di trovare un criterio di

Anzitutto, seguendo R. Taft, l'Ufficio si può caratterizzare come una preghiera *tradizionale, biblica e oggettiva*. Tradizionale perché affonda le sue radici nei primissimi decenni di vita della comunità cristiana, in stretta continuità con la preghiera della sinagoga; biblica perché basata su testi scritturistici, e in modo particolare sulla recitazione dei Salmi; oggettiva perché vissuta nella Chiesa come partecipazione al mistero di Cristo e unione alla sua preghiera al Padre nello Spirito¹¹⁵. Tale oggettività si fonda su elementi 'dati' all'uomo, ovvero sulla Parola di Dio rivelata, non su emozioni o sentimenti dell'orante tradotti in un secondo momento in parole. In tal senso è emblematica l'espressione canonizzata da san Benedetto *mens concordet voci*¹¹⁶, di matrice agostiniana e ripresa largamente dall'insegnamento del Magistero: alla *vox*, a quanto noi pronunciamo (perché Dio ha già parlato) deve accordarsi la nostra *mens*, termine che in latino vuole dire l'animo dell'uomo – il suo essere più profondo – e con esso il suo sentire¹¹⁷.

interpretazione onnicomprensivo e pienamente rispettoso della realtà storica; vari contributi in merito si trovano nella raccolta di studi di ANGELUS ALBERT HÄUSSLING, *Tagzeitenliturgie in Geschichte und Gegenwart. Historische und theologische Studien*, hrsg. Von Martin Klöckener, Münster in West., Aschendorff, 2012.

¹¹⁵ Cf. TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., pp. 469-476. Per tali ragioni l'Ufficio divino è preghiera di Cristo e della Chiesa: «Il sommo sacerdote della nuova ed eterna alleanza, Cristo Gesù, prendendo la natura umana, ha introdotto in questo esilio terrestre quell'inno che viene eternamente cantato nelle sedi celesti. Egli unisce a sé tutta la comunità degli uomini, e se l'associa nell'elevare questo divino canto di lode. Questo ufficio sacerdotale Cristo lo continua per mezzo della sua Chiesa, che loda il Signore incessantemente e intercede per la salvezza del mondo non solo con la celebrazione dell'Eucaristia, ma anche in altri modi, specialmente con l'Ufficio divino» (SC 83, cf. 83-85 *passim*); cf. anche PAOLO VI, Costituzione apostolica *Laudis canticum* con cui viene promulgato l'Ufficio divino rinnovato per ordine del Concilio Ecumenico Vaticano II, 1° novembre 1970.

¹¹⁶ Cf. s. BENEDETTO, *Regola* 19, 7; il testo della *Regula* di san Benedetto (RB) è quello critico di *Benedicti Regula*, a cura di R. Hanslik, Wien, Hoelder-Pichler-Tempsky, 1960 (CSEL 75).

¹¹⁷ «Psalms et hymnis cum oratis Deum, hoc versetur in corde quod profertur in voce» (s. AGOSTINO, *Præceptum*, II, 3 in ID., *La Regola*, Palermo, Augustinus, 1986, p. 19). Scrive ancora l'Ipponate: «Vuoi dunque salmeggiare? Non sia soltanto la tua voce a cantare le lodi divine ma alla tua voce s'accordino (*concordent*) anche le opere. Se infatti canterai [solo] con la voce, a un certo momento dovrai tacere: canta invece con la vita,

A partire da queste premesse si possono enucleare ulteriori caratteri teologici della preghiera delle Ore; essa è:

1. Lode a Dio, secondo la teologia paolina espressa nei capitoli conclusivi della lettera ai Romani (*logikè latreia*, Rm 12,1), così che tutta intera la vita del cristiano, donata a Dio e ai fratelli, trova nella preghiera liturgica un luogo di sintesi (quasi si ‘cristallizza’) in momenti puntuali della giornata e a partire da essi investe tutta l’esistenza che diventa culto gradito a Dio, adorazione in spirito e verità (cf. Gv 4,24): «L’intera vita dei fedeli, infatti, attraverso le singole ore del giorno e della notte, è quasi una *leitourgia*, mediante la quale essi si dedicano in servizio di amore a Dio e agli uomini, aderendo all’azione di Cristo, che con la sua dimora tra noi e con l’offerta di se stesso, ha santificato la vita di tutti gli uomini»¹¹⁸.

2. *Opus Dei*, ovvero «opera di Dio» per eccellenza – nel pensiero di san Benedetto che ha informato tutta la tradizione latina – cui nulla, come all’amore di Cristo, deve essere anteposto¹¹⁹. Nei primi secoli del cristianesimo l’ambito semantico di questo termine «si è ristretto dal significato evangelico¹²⁰ e universale di fede e vita di fede ad *un unico* tipo di vita cristiana, la vita ascetica o monastica, e ancora oltre, in essa, ad *una sola* delle occupazioni che le danno corpo», cioè la liturgia e la preghiera privata e pubblica; l’opera di Dio «è servizio di Dio, un dovere in relazione a lui, un’obbedienza al suo comando, rinuncia alla nostra volontà e adorazione della sua, soprattutto perché è la potenza di Dio

affinché mai debba tacere. [...] Se infatti è vero che Dio vien lodato per le tue opere buone, quando compi il bene lodi Dio; e se è vero che Dio vien bestemmiato per le tue opere cattive, quando agisci male bestemmi Dio. Dunque, per stimolare l’orecchio canta pure con la voce, soprattutto però non ammutolirti col cuore, non tacere con la vita» (ID., *Enarr. in Ps.* 146, 2: PL 37, col. 1899). Tra i documenti del Magistero che citano RB 19, 7 cf. PIO XII, Lettera enciclica *Mediator Dei*, III, in AAS XXXIX (1947), p. 575; SC 11; 90; *Institutio Generalis de Liturgia Horarum* (IGLH) 19; 105 (il testo della IGLH in *Liturgia Horarum iuxta Ritum Romanum. Editio typica altera*, I, Typis Vaticanis, 1986, pp. 21-94).

¹¹⁸ *Laudis canticum*, 8. Per il culto spirituale in san Paolo cf. MASSIMILIANO PALINURO, *Rm 12,1-2: Le radici dell’etica paolina*, «Rivista Biblica», LII (2004), pp. 145-181.

¹¹⁹ Cf. RB 43, 3; 4, 21; 72, 11.

¹²⁰ Il riferimento è al Vangelo di Giovanni, soprattutto Gv 6,28-29.

che in noi continua e completa la sua opera creatrice; opera di Dio, insomma, perché deificazione del servo e del peccatore da parte di Colui che solo è Santo»¹²¹.

3. Ascolto di Dio che parla e apertura a Lui nella preghiera, e quindi *memoria Dei*: possiamo pregare perché raggiunti dall'amore preveniente di Dio, il cui agire si dispiega nella storia del popolo eletto così come nella nostra, divenendo memoria grata dei *mirabilia Dei*. Soprattutto la teologia del Deuteronomio veicola questa sensibilità¹²², e con essa la pratica del giudaismo del tempo di Gesù, che alla ripetizione della Torah aveva affiancato con la stessa finalità il mormorio del Salterio, più accessibile soprattutto per i 'poveri' dell'Israele fedele. Sulla stessa linea il detto di s. Cipriano «Sit tibi vel oratio assidua vel lectio. Nunc cum Deo loquere, nunc Deus tecum»¹²³ è stato fatto proprio dai Padri del IV secolo¹²⁴ e adattato in modo particolare al Salterio che è Bibbia pregata, o almeno meditata, e come tale aperta naturalmente alla preghiera.

Anche nella tradizione monastica egiziana il silenzio fatto alla conclusione della recita del salmo e la prostrazione a terra servono a interiorizzare le parole ascoltate e a formulare la propria preghiera, raccolta poi, dopo essersi rialzati, nella colletta conclusiva del presidente¹²⁵.

4. Partecipazione alla lode celeste: è un'idea-guida di tutta la liturgia della Chiesa antica, e un'altra eredità dell'antico popolo dell'Alleanza: anche per il giudaismo il culto terrestre si 'intono' e si unisce a quel-

¹²¹ IRÉNÉE HAUSHERR, *Opus Dei*, «Orientalia Christiana Periodica», XIII (1947), pp. 204-205; 212-213; corsivi nel testo.

¹²² Cf. GEORG BRAULIK, *Mit dem Volk Gottes die Bibel lesen*, in ID., *Psalmen beten mit dem Benediktinischen Antiphonale*, Wien, Lang, 2012, pp. 148-155. Sulle radici bibliche della preghiera delle Ore e la tradizione giudeo-cristiana cf. OLIVIER-MARIE SARR, *In omni tempore (Ps. 32,2). La liturgie des heures et les temps: louange quotidienne et ouverture vers l'éternité*, Roma, 2014 (*Studia Anselmiana, Analecta liturgica*, 162), pp. 43-83.

¹²³ «Tu impegnati assiduamente nella preghiera o nella lettura. Nell'una parla con Dio, nell'altra è Dio che parla con te» (S. CIPRIANO, *Ad Donatum*, 15; SCh 291, p. 112).

¹²⁴ Cf. s. AGOSTINO, *Enarr. in Ps.* 85, 7 (PL 37, coll. 1085-1087).

¹²⁵ Cf. TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 91. Anche lo schema delle *missæ* in Gallia presenta una struttura analoga: tre *orationes* (lettura + preghiera) seguite da salmodia antifonale e responsoriale, cf. *ivi*, pp. 143; 150.

lo celeste¹²⁶. «Siamo divenuti *symphonoï* degli angeli» per la redenzione operata da Cristo, scrive Gregorio Nisseno¹²⁷: ciò significa che la preghiera della Chiesa, come risposta alla salvezza operata da Dio, ha una dimensione, oltre che temporale e vitale, anche cosmica. La prossimità alla liturgia angelica troverà il suo compimento nella Gerusalemme celeste, e quindi sin da ora ha una netta apertura escatologica¹²⁸.

Il Medioevo sarà profondamente compenetrato da questa visione, e l'applicherà soprattutto all'Ufficio. Come dice san Benedetto col Sal 137,1¹²⁹, l'orante, e in specie il monaco, svolge la stessa mansione degli angeli, che si trovano sempre al cospetto di Dio per lodarlo. Il tema è oggetto di infinite variazioni, da s. Beda¹³⁰ ai Cistercensi; dom Guéranger ne riprenderà la tradizione, superando così successive concezioni riduttive dell'Ufficio per recuperare il primato della lode, e quindi della gratuità¹³¹.

¹²⁶ Cf. CHRISTOPH MARKSCHIES, *Kaiserzeitliche christliche Liturgie und ihre Institutionen*, Tübingen, Mohr-Siebeck, 2007, p. 145.

¹²⁷ S. GREGORIO DI NISSA, *In diem luminum* (*Gregori Nisseni Opera* 9/1, p. 241). L'uomo redento si fa interprete sulla terra, come gli angeli nel cielo, del canto di lode di tutta la Creazione: tema sviluppato soprattutto da Gregorio di Nissa, per esempio nell'opera *Sui titoli dei salmi*; cf. HENRI-IRÉNÉE MARROU, *Une théologie de la musique chez Grégoire de Nyse?*, in *Epéktasis* (*Mélanges Daniélou*), Paris, Beauchesne, 1972, pp. 501-508. Questa visione si ritrova anche nei Padri latini: cf. s. AGOSTINO, *Enarr. in Ps.* 137, 4 (PL 37, coll. 1775-1776).

¹²⁸ Cf. IGLH 16.

¹²⁹ «In conspectu angelorum psallam tibi» (RB 19, 5).

¹³⁰ Cf. s. BEDA, *Hom. in Ev.* II, 10 (*Omelia sul Vangelo*, a cura di G. Simonetti Abbolito, p. 355). Si dice di s. Beda il Venerabile che fosse solito dire: «So con certezza che gli angeli ci fanno visita durante le ore canoniche nelle assemblee fraterne. Cosa accadrebbe se non mi trovassero con i fratelli? Non avrebbero a chiedersi: dov'è Beda? Perché non è venuto ad adorare Dio con i fratelli com'era stabilito?» (ALCUINO, *Ep.* 16 ai monaci del monastero di S. Pietro di Wearmouth: PL 100, col. 168A); cf. JEAN LECLERCQ, *La vita perfetta*, Milano, Ancora, 1961, pp. 19-55. Per la tradizione cistercense cf. s. BERNARDO, *Super Cantica hom.* 7; AELREDO, *De oneribus hom.* 5, 4-8 (CCLCM 2 d, pp. 54-55).

¹³¹ *L'Église société de la louange divine* è il titolo di un'operetta famosa di Guéranger. L'Abate di Solesmes supera la concezione tardomedievale dell'Ufficio divino che ne fa una semplice occasione per meditare su episodi della vita e soprattutto della Passione di Gesù, e quella illuministica che insiste troppo sulla sua funzione didattica. Per l'analisi dei Breviari 'neo-gallicani', a cui peraltro va l'apprezzamento dello studioso, cf. HÄUSSLING, *Tagzeitenliturgie*, cit., pp. 239-280.

5. Estensione e compimento della Messa. Già dai primi decenni del Novecento il Movimento Liturgico ha trovato nella liturgia il principale alimento per la vita del cristiano, che ora subordina le pratiche di pietà personale e le devozioni private alla preghiera quotidiana della Chiesa. Nella sua teologia liturgica Odo Casel vede l'Ufficio come «l'anello d'oro che tiene incastonata la pietra brillante del sacrificio», la cui prima funzione «è di fornire alla pietra preziosa una struttura portante, una montatura adeguata», sebbene non manchi «in se stesso, di grande bellezza e valore»; come un prisma, l'Ufficio decompone la luce bianca e purissima della Messa e del Canone nelle sue componenti, per meditarne con amore i particolari, e tali colori a loro volta si ricompongono nella Messa¹³².

Riscoperto il valore della celebrazione quotidiana della Messa anche per i laici, l'Ufficio, che sino ad allora era stato oggetto di scarso interesse, è stato pensato, in una visione organica, come completamento ed estensione della Messa. Il Concilio Vaticano II e i documenti che lo hanno seguito hanno recepito l'immagine collegandola alla freschezza dei primi secoli cristiani, quando la Liturgia delle Ore «era come una indispensabile integrazione di ciò che costituisce la sintesi di tutto il culto divino, cioè del Sacrificio Eucaristico, la cui straordinaria ricchezza faceva rifluire ed estendeva ad ogni ora della vita umana»¹³³.

Una tale impostazione teologica, fatta salva la sua indubbia bellezza, non corrisponde pienamente all'evoluzione storica dell'Ufficio e della Messa: non solo il primo veniva comunque recitato anche nei giorni in cui non si celebrava la Messa, ma i due ordinamenti hanno avuto uno

¹³² Cf. CASEL, *Il mistero*, cit., pp. 123-124. «Come l'anno è un'immagine della vita dell'uomo, e in esso della vita di tutta l'umanità e della storia salvifica, così anche ogni giorno, col suo inizio di luce e di vita, col suo crescere fino al mezzogiorno e con il suo successivo declinare verso il tramonto e il sonno, costituisce un'immagine analogica, capace anch'essa di diventare quadro e simbolo del mistero di Cristo. Come nella storia del genere umano la morte sacrificale di Cristo costituisce il punto culminante, così la Messa è il cuore di ogni giornata. Come nell'anno liturgico il *Logos* sviluppa e spiega il mistero pasquale, così la celebrazione quotidiana della Messa viene avvolta e spiegata dall'Ufficio divino. L'Ufficio è dunque la preghiera della Chiesa che si dispone attorno al sacrificio» (ivi, p. 120).

¹³³ *Laudis canticum* (EV 3, 2803).

sviluppo parallelo, così che tra essi esistono delle divergenze ‘strutturali’ che non sempre li rendono perfettamente componibili.

6. Consacrazione o santificazione del tempo¹³⁴. Tale concezione, che ha precedenti deboli nella tradizione, nasce piuttosto come reazione polemica, all’interno del Movimento Liturgico tra le due guerre mondiali, alla ‘secolarizzazione’ attuata prima dall’illuminismo (con una evidente influenza sul discredito di cui la preghiera corale ha sofferto anche in ambienti ecclesiastici e monastici alla vigilia della rivoluzione francese)¹³⁵ e poi dalla società industriale («il tempo è denaro»). Il tempo sarebbe ormai (almeno apparentemente) ‘a disposizione dell’uomo’, senza un significato religioso, che occorrerebbe ridargli.

Nonostante i condizionamenti storici, la visione della preghiera oraria come ‘santificazione del tempo’ può mantenere una sua validità. Si tratta, di contro a questa concezione alla fine disumanizzante, di esercitare concretamente la fede nel riconoscere l’esistenza come ‘dono’ (di Dio), ridonandola a Dio nella preghiera per riceverla da lui di nuovo, ripasmata dal mistero pasquale, il che ha poi anche un effetto benefico di liberazione per l’uomo stesso¹³⁶.

Sarebbe fuorviante contrapporre la santificazione del tempo nella vita secolare operata dall’Ufficio e l’apertura escatologica della liturgia eucaristica¹³⁷: tutta intera la liturgia, sia nella Messa che nelle Ore, riattua-

¹³⁴ Si tratta di un’altra categoria interpretativa della preghiera oraria recepita dalla riforma post conciliare (cf. IGLH 10-11) e dalla manualistica (Jordi Pinell).

¹³⁵ ULRICH L. LEHNER, *Enlightened Monks*, Oxford, University Press, 2011, pp. 30-31.

¹³⁶ HÄUSSLING, *Tagzeitenliturgie*, cit., p. 67. Scrive ancora A. Häussling: «Che il tempo sia come dono ben ordinato di Dio agli uomini, così come [...] era definito con belle espressioni da Benedetto (RB 16, 5), quando afferma che il credente rende al suo Creatore la lode che nasce dalla gioia di sperimentare la propria esistenza come bene, come dono: questo nel nostro mondo possono ormai comprenderlo solo in pochi [...]. Come può l’uomo mettere ordine nel suo tempo, se la storia e la società si servono di lui prepotentemente, avviluppato com’è nel suo ambiente e nel suo tempo? La preghiera delle Ore può mostrarci un via umile, quasi nascosta: il tempo è e rimane, nonostante qualsiasi apparenza contraria, un dono di Dio, misurato in giorni, nelle cui partizioni temporali il Creatore ha compiuto e compie senza interruzione la sua opera» (ivi, p. 301).

¹³⁷ Cf. GREGORY DIX, *The Shape of the liturgy*, Westminster, Dacre Press, 1945², pp. 303-332 (From a private to a public worship; The coming of monasticism and the Divine Office).

lizza il mistero di Cristo a partire dalla memoria che ne fa (*anamnesis*), trasformando l'intera vita del cristiano in culto spirituale perché tutte le cose trovino compimento in Cristo:

le Ore ricavano il loro significato non dall'Eucaristia, né dalla vita quotidiana cristiana vista in opposizione ad una attesa escatologica staccata dal mondo, né dal ciclo naturale della mattina e della sera, né dalla personale devozione e edificazione come un qualcosa di distinto dall'attività della comunità. Piuttosto esse attingono il loro significato in ciò che unicamente dà significato a tutte queste cose: il mistero pasquale della salvezza in Cristo Gesù. Questa è la base di ogni teologia del culto cristiano¹³⁸.

Per una breve storia

Tutti gli Uffici antichi prevedevano due momenti liturgici fondamentali, uno al mattino e uno alla sera¹³⁹. Secondo R. Taft gli Uffici di cattedrale e gli Uffici monastici, sviluppatisi inizialmente in modo autonomo tra loro, si svolgevano in momenti diversi della giornata, che chiaramente per i monaci iniziava molto prima che per i sacerdoti e per il popolo. Ciò avrebbe portato a Uffici distinti, il primo maggiormente caratterizzato da salmi adatti alle ore del giorno celebrate (salmodia limitata e scelta secondo lo stile di cattedrale)¹⁴⁰ e nella sua struttura

¹³⁸ TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 427. Per una sintesi sull'Ufficio divino (struttura, storia, teologia etc.) cf. VINCENZO RAFFA, *Liturgia delle Ore*, in *Liturgia*, cit., pp. 1055-1079. Nella IGLH 1-19 la teologia delle Ore liturgiche è studiata sotto il triplice carattere di preghiera di Cristo, preghiera della Chiesa e luogo di santificazione del tempo. A questo documento si rifà anche la prefazione al *Thesaurus Liturgiae Horarum monasticae* (TLHM), Roma, 1977. Sulla teologia della Liturgia delle Ore e i suoi presupposti antropologici si veda OLIVIER-MARIE SARR, *In omni tempore*, cit., pp. 219-304.

¹³⁹ «Era questo un ordine fissato dalla legge per i sacerdoti: che per se stessi e per la loro casa, quando nessun altro poteva farlo, ogni mattina e ogni sera sacrificassero e bruciassero un agnello; l'uno era chiamato sacrificio del mattino, l'altro sacrificio della sera. Dio ha dato questo ordine per far intendere attraverso ciò che si compiva che bisogna essere zelanti nell'adorarlo quando comincia e quando finisce il giorno» (S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Commento sul Sal 140*, 3: PG 55, col. 430).

¹⁴⁰ «Riunitevi ogni giorno, mattino e sera, cantando salmi e preghiere nella casa del Signore, al mattino cantando il salmo 62 e alla sera il salmo 140» (*Costituzioni Aposto-*

basilare privo di letture scritturistiche, ma completato da intercessioni per il mondo intero, la Chiesa e i suoi pastori¹⁴¹; il secondo, più esteso e più rispettoso del *cursus* del Salterio (salmodia meditativa continua) anche se più scarno, nella sua forma pura era «più una meditazione fatta insieme sulle Sacre Scritture che una cerimonia liturgica o un Ufficio divino»¹⁴². Uffici di cattedrale e monastici poi sarebbero confluiti nei cosiddetti Uffici misti e in modi diversi avrebbero doppiato (Vigilie-Lodi o Vigilie-Mattutino) quando non triplicato le Ore liturgiche (Vigilie-Lodi-Prima, la cui correlazione «rimane il problema più rilevante nella storia dell'Ufficio divino»¹⁴³). È chiaro che una simile evoluzione dà luogo anche a una terminologia non univoca tra diversi autori nelle varie aree geografiche, così che ad esempio per alcuni il Mattutino indica le Vigilie, per altri le Lodi. Le ore di Terza, Sesta, Nona si sarebbero sviluppate più tardivamente, a differenza dell'interpretazione che di esse dà Cipriano come vestigi dell'autentico nucleo della preghiera ebraica (*De oratione dominica*, 34-36). La Compieta deriverebbe da sdoppiamento dell'ufficiatura del Vespro sia nella tradizione monastica che di cattedrale.

Inizialmente la preghiera del mattino e della sera aveva una struttura scarna basata sulla recita di salmi e di orazioni; lo sviluppo delle grandi celebrazioni cattedrali all'inizio del V secolo avrebbe portato a un incremento del simbolismo liturgico, dove riti e simboli rivelavano le ore del mattino e della sera come sacramenti del mistero di Cristo: «il tempo è "sacramentalizzato" in un simbolo del tempo che trascende il tempo»¹⁴⁴.

liche II, 59, 2: SCh 320, p. 324; si tratta di una esortazione al vescovo in riferimento all'Ufficio di cattedrale); «Diei ortus psalmum resultat, psalmum resonat occasus» (s. AMBROGIO, *Exp. in Ps.* 1, 9: PL 14, col. 968B). Nell'uso di cattedrale la partecipazione popolare alla salmodia era assicurata dall'aggiunta di responsori, antifone o ritornelli (cf. TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 84).

¹⁴¹ Un'analogia struttura è stata restituita nell'Eucarestia alla liturgia della Parola dopo la riforma liturgica del Concilio Vaticano II.

¹⁴² TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 99; di tale Ufficio si sottolinea il carattere privato e paraliturgico.

¹⁴³ TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 255. Per una chiarificazione sul termine 'Mattutino' cf. anche *ivi*, p. 112 nota 2.

¹⁴⁴ Cf. TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 445.

San Benedetto organizza minuziosamente l'Ufficio nei capitoli 8-18 della sua Regola (ca. 530-540), prevedendo che si preghi sette volte durante il giorno e una nella notte, mentre i capitoli 19-20 riguardano le disposizioni da tenere nella preghiera. La Regola benedettina ha un'importanza fondamentale nel nostro studio in quanto è il più antico documento contenente il *cursus* completo di tutte le otto Ore dell'Ufficio e ancora perché essa è la fonte più antica (indiretta) sulla struttura dell'Ufficio romano¹⁴⁵.

La disposizione del Salterio romano dal tempo di papa Adriano I (772-795), in epoca carolingia, sino alla riforma di Pio X è rimasta, per grandi linee, inalterata. Dopo l'*Ordinale* di Innocenzo III († 1216), che disciplinava l'Ufficio della Curia, e la successiva compilazione del Breviario 'francescano' nel XIII secolo ad opera di Haymo di Faversham, il tentativo di riforma più significativo è stato quello del cardinale Quiñones (1535-1536, *Breviarium Sanctæ Crucis*), che mirava ad evitare le numerose ripetizioni dei salmi e ad incrementare il peso delle letture migliorandone la qualità. Conclusosi il Concilio di Trento, s. Pio V è ritornato definitivamente alla tradizione pre-Quíñones, revocandone il Breviario e ordinando e semplificando l'Ufficio curiale romano¹⁴⁶. La successiva 'rivoluzionaria' riorganizzazione delle Ore è stata quella di s. Pio X nel 1911, che ha avuto l'ardire di alterare profondamente un *cursus* che si tramandava da secoli¹⁴⁷, mentre l'importante riforma di

¹⁴⁵ Ciò non significa che l'Ufficio benedettino abbia una tradizione testuale e melodica autonoma e più antica rispetto a quella dell'Ufficio romano (le forti differenze melodiche tra l'*Antiphonale Romanum* del 1912 e l'*Antiphonale Monasticum* del 1934 non rispecchiano due tradizioni divergenti, ma la diversità dello stato degli studi paleografici musicali e dei criteri di restituzione melodica dei curatori). Quando nell'816 fu imposta a tutti i monasteri l'adozione dell'Ufficio benedettino, i relativi libri liturgici furono compilati ridistribuendo secondo lo schema previsto dalla Regola il materiale già in gran parte esistente della tradizione romana, limitandosi alle integrazioni indispensabili. Cf. *Synodi primæ Aquisgranensis decreta authentica*, 3 (*Corpus Consuetudinum Monasticarum*, 1), p. 458 e nota 2; JACQUES-MARIE GUILMARD, *Origine de l'Office grégorien*, «Ecclesia Orans», XXIII (2006), pp. 37-80.

¹⁴⁶ Pio V, Bolla *Quod a nobis*, 9 luglio 1568, in *Bullarium Diplomatum et Privilegiorum Sanctorum Pontificum*, VII, Napoli, Enrico Caporaso, 1882, pp. 685-688.

¹⁴⁷ Cf. Pio X, Costituzione apostolica *Divino afflatu* sulla nuova disposizione del Salterio nel Breviario romano, 1° novembre 1911, in AAS III (1911), pp. 633-638.

Pio XII, negli anni 1955-1960, ha preparato la strada al nuovo Ufficio romano del Concilio Vaticano II (1971)¹⁴⁸.

Il giorno liturgico

«Il giorno liturgico decorre da una mezzanotte all'altra. La celebrazione, però, della domenica e delle solennità inizia dai Vespri del giorno precedente»¹⁴⁹.

Alla base del computo del giorno cristiano sta quello ebraico, come indica il libro del Levitico: «dalla sera alla sera seguente (letteralmente: *da sera a sera*) farete il vostro riposo del sabato» (Lv 23,32) e come ha sancito il sinodo di Francoforte (794)¹⁵⁰; così i Vespri della sera precedente le domeniche e le feste (Primi Vespri) facevano da preludio alla celebrazione del giorno seguente¹⁵¹.

Secondo l'uso romano si numeravano le ore del giorno a partire dall'alba (*hora prima*) sino al tramonto (*hora duodecima*). Dal momento che le ore di luce erano considerate sempre e comunque dodici, così come dodici quelle della notte, tali ore avevano durata variabile in relazione alla lunghezza del giorno, da un minimo di circa 45 minuti (solstizio d'inverno) a un massimo di 75 minuti (solstizio d'estate), mentre ore di 60 minuti erano solo agli equinozi, per l'uguale durata del giorno e della notte. Le dodici ore del giorno erano poi divise in quattro tempi da tre ore ciascuno: *mane* (tra l'ora prima e l'ora terza), *tertia* (tra l'ora

¹⁴⁸ Per un sintetico *excursus* storico sull'Ufficio romano cf. TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., pp. 395-408.

¹⁴⁹ NUALC 3.

¹⁵⁰ Cf. MANSI, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Florentiæ, 1767, XIII, can. 21, p. 908.

¹⁵¹ Se nel rito bizantino i Primi Vespri di una festa sono in senso proprio 'i' Vespri della festa, l'introduzione dei Primi Vespri nel rito romano sembra di derivazione gallicana (ancora nel 1962 il Breviario romano prevedeva i Vespri del sabato). Ciononostante per lungo tempo i Primi Vespri nel rito romano sono stati privilegiati nei casi di concorrenza di celebrazioni diverse, e nelle solennità anche sotto l'aspetto cerimoniale; si consideri per esempio l'uso di celebrarli pontificalmente, mentre ai Secondi Vespri spesso il prelo semplicemente assisteva (cf. *Cerimoniale Episcoporum* (1600), II, 1).

terza e l'ora sesta), *sexta* (tra l'ora sesta e l'ora nona), *nona* (tra l'ora nona e l'ora duodecima).

Tab. 3 Concordanza tra ore del giorno di durata variabile (ore antiche) e fissa (ore attuali) nelle diverse stagioni dell'anno

Da *Règle de Saint Benoît*, a cura di P. Schmitz e A. Borias, Turnhout, Brepols, 1987⁵, p. 257, con adattamenti (cf. *L'horaire quotidien dans la Règle*, in *ivi*, pp. 255-261).

	Solstizio d'estate (21 giugno)	Equinozi (21 marzo, 23 settembre)	Solstizio d'inverno (22 dicembre)
Ora prima	h 4	h 6	h 7,40
Ora terza	h 6,40	h 8	h 9,08
Ora sesta	h 10,40	h 11	h 11,17
Ora nona	h 14,40	h 14	h 13,20
Ora dodicesima	h 18,40	h 17	h 15,20
Fine della giornata	h 20	h 18	h 16

Struttura dell'Ufficio divino nel Breviario romano e monastico

Ogni aspetto della vita umana, se vuole essere fruttuoso, esige struttura e consistenza. Coloro che compiono un maggior lavoro sono abitualmente quelli che hanno un programma che comporta una vita ragionevolmente regolare. Lo stesso è vero nella vita spirituale. Coloro che pregano alla stessa ora ogni giorno sono quelli che pregano ogni giorno¹⁵².

L'Ufficio romano è composto essenzialmente di due elementi: salmi e letture (o lezioni), intercalati da pezzi di canto: antifone, responsori, inni (in poesia o in prosa); ad essi si affiancano i cantici biblici e le composizioni ecclesiastiche (preci o litanie, benedizioni e orazioni).

¹⁵² TAFT, *La Liturgia delle Ore*, cit., p. 473.

Grosso modo nella recitazione il Salterio è diviso in due blocchi, che ne rappresentano rispettivamente i due terzi e il terzo restante: nelle celebrazioni mattutine sia nel *cursus* monastico che romano si pregano i Sal 1-108 (*psalmi nocturnales*), mentre ai Vespri i Sal 109-147 (*psalmi vespertini*)¹⁵³.

Al mattino e alla sera, al sorgere e al tramontare del sole, la Chiesa ricorda il passaggio (Pasqua) del Signore dalla morte alla vita. La prassi di rivolgersi verso Oriente durante la preghiera, prassi testimoniata da Clemente, Origene e Tertulliano, era riferita sia a questo simbolismo di Cristo sole di giustizia e luce del mondo, sia all'attesa escatologica della seconda venuta del Signore: "poiché come la luce viene da oriente e va verso occidente, così sarà anche la venuta del Figlio dell'uomo" (Mt 24,27). La luce della lampada durante la preghiera del Vespro simboleggia Cristo, luce del mondo. Le Ore del giorno richiamano la passione del racconto marciano, l'ora Terza è anche un memoriale della discesa dello Spirito Santo a Pentecoste. La preghiera della notte è escatologica, con riferimento alla veglia delle vergini per la venuta dello sposo e all'incessante lode degli angeli che un giorno sarà anche la nostra¹⁵⁴.

¹⁵³ Una tabella comparata sulla distribuzione del Salterio a Roma nel V-VI secolo e nella Regola di san Benedetto (capitoli 9-18) in TAFT, *La Liturgia delle Ore*, cit., pp. 186-187. Sull'Ufficio romano originario, la sua espansione per l'influenza del *cursus* monastico (distribuzione dell'intero Salterio *per hebdomadam*) e la risistemazione di Amalario di Metz cf. PIO ALFONZO, *L'Antifonario dell'Ufficio Romano. Note sulle origini della composizione dei testi*, Subiaco, Tipografia dei Monasteri, 1935, pp. 29-32. Per le antifone del Salterio nell'Antifonario di S. Pietro (sec. XII) e le loro varianti nel Breviario di Pio V cf. ivi, pp. 48-54. Importante anche PAUL SALMON, *L'Office divin au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1967.

¹⁵⁴ TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., pp. 50-51.

Tab. 4 Struttura dell'Ufficio (di una festa) nel Breviario monastico e nel Breviario romano pre e postconciliare.

Fonti: *Breviarium Monasticum Summorum Pontificum cura recognitum pro omnibus sub regula S. P. Benedicti militantibus*, Torino-Roma, Marietti, 1963; *Breviarium Romanum. Editio princeps (1568)*, a cura di M. Sodi e A. M. Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999 (*Monumenta Liturgica Concilii Tridentini*); *Liturgia Horarum iuxta Ritum Romanum. Editio typica altera*, voll. I-IV, Typis polyglottis Vaticanis, 1986 (i salmi festivi delle Lodi sono quelli della domenica I Settimana).

	Breviarium Monasticum	Breviarium Romanum	Liturgia Horarum
Vigilie	<i>Domine labia mea aperies...</i> (x3) Sal 3 Sal 94 (Invitatorio con Ant.) Inno I NOTTURNO 6 salmi con 6 Ant. (3 Ant. nelle Domeniche) Versetto <i>Pater (secreto)</i> Assoluzione e benedizioni 4 letture bibliche brevi con 4 responsori; <i>Gloria Patri</i> dopo il quarto responsorio II NOTTURNO <i>idem</i> (tre letture sono patristiche o agiografiche) III NOTTURNO 3 cantici con 1 Ant. Versetto <i>Pater (secreto)</i> <i>Assoluzione e benedizioni</i> 4 letture (da un'omelia) con 4 responsori	<i>Domine labia mea aperies...</i> <i>Deus in adiutorium...</i> <i>Gloria Patri...</i> Sal 94 (Invitatorio con Ant.) Inno I NOTTURNO 3 salmi con 3 Ant. (dom. 12 salmi con 3 Ant.) Versetto <i>Pater (secreto)</i> Assoluzione e benedizioni 3 letture bibliche brevi con 3 responsori; <i>Gloria Patri</i> dopo il terzo responsorio II NOTTURNO <i>idem</i> (tre letture sono patristiche o agiografiche) III NOTTURNO 3 salmi con 3 Ant. Versetto <i>Pater (secreto)</i> <i>Assoluzione e benedizioni</i> 3 letture (da un'omelia) con 2 responsori	<i>Domine labia mea aperies...</i> Invitatorio con Ant. Inno 3 salmi con 3 Ant. Versetto Una lettura biblica e una patristica con i rispettivi responsori [SUPPLEMENTO (facoltativo)] 3 cantici con 1 Ant. Versetto

	Breviarium Monasticum	Breviarium Romanum	Liturgia Horarum
	<p><i>Te Deum</i></p> <p>Vangelo <i>Te decet laus</i></p> <p>Orazione conclusiva <i>Benedicamus Domino</i></p>	<p><i>Te Deum</i> (in sostituzione del 3° responsorio)</p> <p>Orazione conclusiva <i>Benedicamus Domino</i> <i>Fidelium animæ...</i></p>	<p>Vangelo] <i>Te Deum</i></p> <p>Orazione conclusiva <i>Benedicamus Domino</i></p>
Lodi	<p><i>Deus in adiutorium...</i> Sal 66 <i>in directum</i> Sal 92 con Ant. (Sal 50 Domenica) 2 salmi intercalari: 99 (117 Domenica) e 62, con 2 Ant. Cantico <i>Benedicite</i> con Ant.</p> <p>Sal 148-149-150 (<i>Laudes</i>) con Ant.</p> <p>Lettura breve (<i>Capitulum</i>) Responsorio breve Inno Versetto <i>Benedictus</i> con Ant. <i>Kyrie (Preces)</i> <i>Pater</i> Orazione conclusiva <i>Benedicamus Domino</i> <i>Divinum auxilium ...</i></p>	<p><i>Deus in adiutorium...</i> Sal 92 con Ant. 1 salmo intercalare (99) con Ant.; Sal 62-66 con Ant. Cantico <i>Benedicite</i> con Ant.</p> <p>Sal 148-149-150 (<i>Laudes</i>) con Ant.</p> <p>Lettura breve (<i>Capitulum</i>) Inno Versetto <i>Benedictus</i> con Ant.</p> <p>Orazione conclusiva <i>Benedicamus Domino</i> <i>Fidelium animæ...</i></p>	<p><i>Deus in adiutorium...</i> Inno 1 salmo (62) con Ant. Cantico <i>Benedicite</i> con Ant.</p> <p>Sal 149 con Ant.</p> <p>Lettura breve Responsorio breve <i>Benedictus</i> con Ant. Invocazioni (<i>Preces</i>) <i>Pater</i> Orazione conclusiva <i>Benedicat vos... - Ite in pace!</i> <i>Dominus nos benedicat...</i></p>
(Prima) Terza Sesta Nona	<p><i>Deus in adiutorium...</i> Inno 3 salmi con 1 Ant. Lettura breve (<i>Capitulum</i>) Versetto <i>Kyrie</i> <i>Pater (secreto)</i> Orazione conclusiva <i>Benedicamus Domino</i> <i>Divinum auxilium ...</i></p>	<p><i>Deus in adiutorium...</i> Inno 3 salmi con 1 Ant. Lettura breve Resp. breve e versetto</p> <p>Orazione conclusiva <i>Benedicamus Domino</i> <i>Fidelium animæ...</i> (a Prima: <i>Dominus nos benedicat...</i>)</p>	<p><i>Deus in adiutorium...</i> Inno 3 salmi con 1 Ant. Lettura breve Versetto</p> <p>Orazione conclusiva <i>Benedicamus Domino</i></p>

	Breviarium Monasticum	Breviarium Romanum	Liturgia Horarum
Vespri	<p><i>Deus in adiutorium...</i></p> <p>4 salmi con relative Ant.</p> <p>Lettura breve (<i>Capitulum</i>)</p> <p>Responsorio breve</p> <p>Inno</p> <p>Versetto</p> <p><i>Magnificat</i> con Ant.</p> <p><i>Kyrie</i></p> <p><i>Pater</i></p> <p>Orazione conclusiva</p> <p><i>Benedicamus Domino</i></p> <p><i>Divinum auxilium...</i></p>	<p><i>Deus in adiutorium...</i></p> <p>5 salmi con relative Ant.</p> <p>Lettura breve (<i>Capitulum</i>)</p> <p>Inno</p> <p>Versetto</p> <p><i>Magnificat</i> con Ant.</p> <p>Orazione conclusiva</p> <p><i>Benedicamus Domino</i></p> <p><i>Fidelium anima...</i></p>	<p><i>Deus in adiutorium...</i></p> <p>Inno</p> <p>2 salmi e un cantico NT con relative Ant.</p> <p>Lettura breve</p> <p>Responsorio breve</p> <p><i>Magnificat</i> con Ant.</p> <p>Intercessioni (<i>Preces</i>)</p> <p><i>Pater</i></p> <p>Orazione conclusiva</p> <p><i>Benedicat vos... - Ite in pace!</i></p> <p><i>Dominus nos benedicat...</i></p>
Compieta	<p><i>Iube domne...</i></p> <p><i>Noctem quietam...</i></p> <p>Lettura spirituale o lettura breve (<i>Lectio brevis</i>)</p> <p><i>Pater (secreto)</i> o esame di coscienza</p> <p><i>Adiutorium nostrum...</i></p> <p><i>Confiteor</i> e assoluzione</p> <p><i>Converte nos...</i></p> <p><i>Deus in adiutorium...</i></p> <p><i>Gloria Patri...</i></p> <p>Sal 4-90-133 senza Ant.</p> <p>Inno</p> <p>Lettura breve (<i>Capitulum</i>)</p> <p>Versetto</p> <p><i>Kyrie</i></p> <p><i>Pater (secreto)</i></p> <p>Orazione</p> <p><i>Benedicat et custodiat...</i></p> <p>Antifona mariana</p> <p>Orazione conclusiva</p>	<p><i>Iube domne...</i></p> <p><i>Noctem quietam...</i></p> <p>Lettura breve (<i>Lectio brevis</i>)</p> <p><i>Confiteor</i> e assoluzione</p> <p><i>Converte nos...</i></p> <p><i>Deus in adiutorium...</i></p> <p><i>Gloria Patri...</i></p> <p>Sal 4-90-133 con 1 Ant.</p> <p>Inno</p> <p>Lettura breve (<i>Capitulum</i>)</p> <p>Responsorio breve e versetto</p> <p><i>Nunc dimittis</i> con Ant. (<i>Salva nos...</i>)</p> <p><i>Preces feriales</i></p> <p>Orazione</p> <p><i>Benedicat et custodiat...</i></p> <p>Antifona mariana</p> <p>Orazione conclusiva</p>	<p><i>Deus in adiutorium...</i></p> <p><i>Gloria Patri...</i></p> <p>Esame di coscienza (<i>laudabiliter</i>)</p> <p><i>Confiteor</i> e assoluzione</p> <p>Inno</p> <p>1 o 2 salmi con Ant.</p> <p>Lettura breve</p> <p>Responsorio breve</p> <p><i>Nunc dimittis</i> con Ant. (<i>Salva nos...</i>)</p> <p>Orazione</p> <p><i>Noctem quietam...</i></p> <p>Antifona mariana</p>

Notturni

Ciascuno si preoccupi di pregare con grande vigilanza a metà della notte, poiché i nostri padri dissero che in quell'ora tutta la creazione è assidua nel servizio della lode a Dio, tutti gli spiriti angelici e le anime dei giusti benedicono Dio. Poiché Dio è testimone di questo quando dice: "A metà della notte ci fu un grido: Ecco, lo sposo è venuto, andategli incontro" (Mt 25,6)¹⁵⁵.

La denominazione di *Vigilia* è quella più antica e indicava anzitutto la Veglia battesimale (di un'intera notte: *παννυχίς*) celebrata nella notte di Pasqua e che può essere considerata un prolungamento dei Vespri con il loro *lucernarium*. Dalla Pasqua le Veglie furono estese settimanalmente alla domenica, alle feste dei santi o ad alcuni giorni di penitenza (tali Veglie vespertine si concludevano con la celebrazione dell'Eucaristia, motivo per cui si parla di 'Veglie pre-eucaristiche')¹⁵⁶. Una seconda accezione del termine indica i più contenuti Notturni quotidiani. L'uso della parola *Vigilia* va sempre contestualizzato, dal momento che già le fonti antiche non vi ricorrono in modo univoco¹⁵⁷ e soprattutto perché nel corso dei secoli si sono sviluppate celebrazioni vigiliari ibride.

Il termine *Mattutino* propriamente indica, nella maggioranza delle tradizioni, l'insieme della veglia notturna e dell'ufficio del mattino, mentre dopo la riforma liturgica è invalso l'uso di parlare di *Ufficio delle letture* per sottolineare la preponderanza delle letture rispetto alla salmodia¹⁵⁸.

L'Ufficio notturno rappresentava la parte preponderante della preghiera liturgica monastica, e anche di quella 'canonica' (cioè cattedrale romana) del Medioevo: infatti anche l'Ufficio romano tradizionale come è documentato nei libri liturgici si rifà agli usi dei monasteri basilicali dell'Urbe, usi non benedettini, ma comunque monastici. Ce ne dà con-

¹⁵⁵ *Canon* di Ippolito, Can. 27 (*Patrologia Orientalis* 31, p. 397).

¹⁵⁶ Documentate ad esempio in s. GIOVANNI CASSIANO, *Istituzioni cenobitiche* III, 8-9 (SCh 109, pp. 110-114), o già prima in EGERIA, *Itinerarium* 27, 7-8; 29, 1-2 (SCh 296, pp. 262-263; 266-269).

¹⁵⁷ R. Taft indica nove significati diversi in ambito liturgico del termine *Vigilia* (cf. TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., pp. 252-253).

¹⁵⁸ Cf. SC 92, dizione che quindi rigorosamente non varrebbe per l'Ufficio monastico.

ferma Amalario di Metz nel descrivere l'Antifonario romano di Corbie, costituito da quattro volumi, «tria volumina de nocturnali officio, et quartum, quod solummodo continebat diurnale»¹⁵⁹.

Preceduto nello schema monastico dal Sal 3 (che al risveglio, dopo i pericoli della notte, suggeriva il pensiero della resurrezione di Cristo: *Ego dormivi et somnum cepi et exsurrexi quoniam Dominus suscepit me*, v. 6), l'Invitatorio – il Sal 94 *Venite exsultemus Domino* – è un salmo antifonico che invita l'orante a porsi al cospetto di Dio in attento ascolto della sua parola e «ad aspettare il “riposo del Signore” (Eb 3,7-4,16)»¹⁶⁰. Secondo san Benedetto, che sembra averlo introdotto come novità rispetto all'Ufficio romano, esso va eseguito «cum antiphona aut certe decantandum»¹⁶¹, come un *cantus* o un *tractus*, cioè senza ritornello.

Che l'Ufficio romano antico ne fosse privo è suggerito dal fatto che esso nel Triduo pasquale, che ha un Ufficio con molti tratti arcaici, ometteva l'Invitatorio, come all'Epifania¹⁶² e originariamente nell'Ufficio dei defunti. Si spiegherebbe così perché negli Antifonari più antichi le antifone dell'Invitatorio formavano un gruppo a parte, posto alla fine come un'appendice.

L'Ufficio romano antico distribuiva in una settimana la preghiera dei Sal 1-108, mentre san Benedetto alleggerisce questo schema dei Sal 1-19, trasportati all'ora Prima. In ogni caso, la struttura dei primitivi Notturni a Roma è quasi una *crux interpretum*, dal momento che il primo documento sull'Ufficio romano è indiretto e risalente all'inizio del VI secolo (la Regola benedettina per l'appunto). Quel che lascia perplessi è la sproporzionata lunghezza del primo Notturmo delle domeniche, costituito da ben 12 salmi (a gruppi di 4), che sommati ai 3 del secondo Notturmo e ai 3 del terzo fanno un totale di 18 salmi¹⁶³. Potrebbe essersi verificato un processo inverso a quello normalmente presupposto dagli

¹⁵⁹ AMALARIO DI METZ, *De ordine Antiphonarii*, prol. (PL 105, col. 1243).

¹⁶⁰ IGLH 34.

¹⁶¹ RB 9, 3. Nella nuova *Liturgia Horarum* romana nelle ferie il Sal 94 può essere sostituito dal Sal 99 o 66 o 23 (cf. IGLH 34).

¹⁶² In questa festa il Sal 94 era computato tra i salmi del terzo Notturmo e quindi si evitava di doppiarlo con l'Invitatorio; era inoltre assente l'inno.

¹⁶³ Probabilmente l'Ufficio romano arcaico aveva sei salmi a ciascuno dei Notturni successivi al primo, per un totale di 24 salmi.

studiosi: non il legislatore monastico avrebbe abbreviato l'Ufficio romano preesistente nel compilare la sua Regola, ma quest'ultimo sarebbe stato contaminato dal *cursus* benedettino che prevedeva 12 salmi (6 al primo Notturmo e 6 al secondo). A favore di questa ipotesi starebbe la discrepanza tra numero dei salmi al primo Notturmo delle Vigilie romane e numero di antifone¹⁶⁴. Pio X ha ridimensionato questa sproporzione assegnando al primo Notturmo romano delle domeniche solamente tre salmi. Ai fini dello studio del canto gregoriano è importante dunque sapere che il *cursus* della salmodia (con le relative antifone) nell'Ufficio romano domenicale e feriale è stato profondamente modificato nel 1911, mentre quello festivo non ha subito sostanziali modifiche; nello schema monastico invece i due Uffici sono sin dai tempi di san Benedetto strutturalmente sovrapponibili perché l'Ufficio festivo è modellato su quello delle domeniche.

Alla preghiera dei salmi seguivano le letture, la cui organizzazione nell'Ufficio romano antico prevedeva un *ordo* o distribuzione degli interi libri biblici durante l'anno liturgico, mentre le omelie, i sermoni patristici e i testi agiografici erano lasciati alla scelta delle diverse chiese e comunità, in relazione alla possibilità materiale di possederne le costose collezioni¹⁶⁵. I responsori prolissi, fondamentali per lo studio del repertorio gregoriano, quali canti di meditazione interlezionali, seguivano ogni lettura offrendo l'occasione per una prolungata sosta che consentisse di far proprio nella preghiera quanto ascoltato: «Quanto si legge della Sacra Scrittura deve essere accompagnato dalla preghiera, perché in tal modo si stabilisce un vero colloquio fra Dio e l'uomo. Infatti quando preghiamo parliamo a lui e quando leggiamo i divini oracoli ascoltiamo lui»¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Cf. ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., pp. 29-32. Per le antifone feriali dell'Invitatorio nell'Antifonario di Compiègne e il loro confronto con quelle del Breviario della Curia, del Breviario di Pio V e con l'Antifonario di S. Pietro cf. ivi, pp. 55; 63-76. Per uno schema delle stesse (suddivise in arcaiche comuni, arcaiche festive, storiche e indipendenti) cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 796-797.

¹⁶⁵ Cf. ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., pp. 3-4.

¹⁶⁶ IGLH 56. La citazione è di S. AMBROGIO, *De officiis ministrorum*, I, 20, 88 (PL 16, col. 50) e ricorre anche al n. 25 della Costituzione dogmatica *Dei Verbum* del Concilio Vaticano II.

Lodi

L'anima ora è passata dalle ore di profonda contemplazione ai sentimenti vivaci, propri del ringraziamento e della lode... ormai è vicino anche Cristo, il sole della giustizia e della salvezza¹⁶⁷.

Le Lodi, considerate con i Vespri «il duplice cardine dell'Ufficio quotidiano»¹⁶⁸, celebrano Cristo «luce vera che illumina ogni uomo (Gv 1,9) e sole di giustizia (Mt 4,2), che sorge dall'alto (Lc 1,78)»¹⁶⁹ e sono memoriale della sua resurrezione avvenuta all'alba del terzo giorno; ecco perché i salmi che le costituiscono hanno riferimento all'aurora, al ritorno della luce e sono forieri di gioia e di lode a Dio.

Dei problemi intricati relativi alla loro origine abbiamo brevemente detto; sappiamo che il *Gloria in excelsis Deo* faceva parte dell'antico Ufficio di cattedrale dell'alba della domenica e delle feste¹⁷⁰, comprendente anche il Sal 50 *Miserere*, a carattere penitenziale, e il Sal 62, mattutinale (*Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo*, v. 2).

Nel *cursus* di san Benedetto il Sal 66 apre la preghiera, immediatamente seguito, ogni giorno, dal Sal 50.

La ripetizione giornaliera di alcuni salmi in determinate posizioni 'strategiche', che raramente è sopravvissuta alla riforma liturgica post-conciliare, li rendeva come «pilastri che sorreggono la struttura architettonica delle celebrazioni. Si tratta di testi ben noti: sono conosciuti e proclamati a memoria, *ex corde*, e plasmano la mentalità degli attori della celebrazione»¹⁷¹. La scelta di questi testi portanti non si comprende se non cogliendone il significato spirituale profondo che il continuo ricorrere doveva aiutare ad interiorizzare: «Il *Miserere*, il salmo della

¹⁶⁷ CASEL, *Il mistero*, cit., p. 150.

¹⁶⁸ SC 89a; cf. IGLH 37.

¹⁶⁹ IGLH 38.

¹⁷⁰ «Negli adattamenti orientali il *Benedicite* insieme al *Gloria in excelsis* fa ancora parte dell'Ufficio mattutino o della Veglia di cattedrale, almeno per il giorno di domenica, in tutte le tradizioni esistenti. Fanno eccezione la tradizione siriana occidentale, che non ha il *Benedicite* e quella maronita che non ha il *Gloria*» (TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 127).

¹⁷¹ HÄUSSLING, *Tagzeitenliturgie*, cit., p. 101.

confessione dei peccati, fa qui un po' l'ufficio dell'Invitatorio; prima di cantare l'apparizione della pura luce e di offrire al Signore una lode particolareggiata per tutti i suoi benefici, l'anima ha bisogno di purificarsi e di riconoscere che Dio solo può farla uscire dalla sua notte»¹⁷².

Al Sal 50 segue nelle due tradizioni la recita di un salmo *intercalare*, così chiamato perché interposto tra gli altri salmi fissi, variabile ogni giorno e scelto tra quelli che più hanno rapporto alla luce e alla risurrezione; all'unico salmo intercalare della tradizione romana (*secundum consuetudinem*, RB 13, 3) il legislatore monastico ne ha aggiunto un secondo, che sostituisce una coppia di salmi fissi dello schema romano, da lui utilizzati altrove (Sal 62 che funge da secondo salmo intercalare alla domenica, e Sal 66 che apre quotidianamente le Lodi)¹⁷³:

	Dom	lun	mar	mer	gio	ven	sab
Salterio romano	99	5	42	64	89	142	91
San Benedetto	117 62	5 35	42 56	63 64	87 89	75 91	142 Dt 32,1-43 ¹⁷⁴

Fondandosi per la scelta dei testi ancora una volta sull'uso romano (*sicut psallit ecclesia Romana*, RB 13,10), san Benedetto ha ammesso nell'Ufficio monastico l'uso dei cantici (*cantica consuetudinaria*) come già aveva fatto la *Regula Magistri*:

¹⁷² PAUL DELATTE, *Commentario alla Regola di san Benedetto*, Bergamo, SESA, 1951, p. 176. «Così, dopo aver trascorso la notte in una serie di salmodie interrotte da intercessioni, quando il giorno comincia ad albeggiare, tutti insieme, a una sola voce e con un solo cuore, innalzano il salmo di confessione al Signore [Sal 50], ognuno facendo proprie le parole di pentimento che vi si trovano» (S. BASILIO, *Ep.* 207 al clero di Neocesarea, 3: PG 32, col. 764). Nelle domeniche il Sal 50 già anticamente potrebbe essere stato sostituito dal Sal 92 *Dominus regnavit*, che esprime la regalità di YHWH nell'opera della creazione e ancora più mirabilmente nella resurrezione di Cristo.

¹⁷³ Cf. PAUL F. BRADSHAW, *Daily Prayer in the Early Church*, Eugene (OR), Wipf and Stock, 2008, pp. 138-139, con il rinvio agli studi di Pascher e Vogüé.

¹⁷⁴ Al sabato il secondo salmo intercalare era sostituito dalla prima parte del lungo cantico di Dt 32,1-43.

Dom	lun	mar	mer	gio	ven	sab
Dn 3,57-88	Is 12,1-6	Is 38,10-20	1Sam 2,1-10	Es 15,1-19	Ab 3,1-19	Dt 32,1-43.

Tra di essi il *Benedicite* o *benedictio trium puerorum* o *benedictiones*¹⁷⁵ è proprio della domenica e delle feste già dai primissimi secoli perché nell'episodio dei tre fanciulli ebrei liberati dalle fiamme della fornace ardente, come avvolti dalla rugiada (cf. Dn 3,50), presto si vide il tipo della resurrezione di Cristo.

Con la riforma del Breviario romano del 1911 Pio X ha introdotto una seconda serie di cantici, sino ad allora sconosciuti alla liturgia romana, passati poi nell'uso monastico:

Dom	lun	mar	mer	gio	ven	sab
Dn 3,52-57	1Cr 29,10-13	Tb 13,1-10	Gdt 16,15-21	Ger 31,10-14	Is 45,15-26	Sir 36,1-16.

La *Liturgia Horarum* postconciliare ne ha ulteriormente incrementato il numero¹⁷⁶.

I salmi di lode o *Laudes* (Sal 148-149-150), che immediatamente seguivano il cantico, caratterizzavano gli Uffici mattutini già nella gran parte delle tradizioni antiche (è discussa la questione se concludessero il Mattutino-Notturmo o aprissero le Lodi) ed erano presenti nel *cursus* romano fino alla riforma di Pio X, che ha introdotto nella struttura secolare dell'Ufficio romano, accanto ad essi, usati ormai separatamente,

¹⁷⁵ Il cantico di Daniele è deuterocanonico, cioè presente nella Bibbia greca (versione dei LXX) ma non in quella ebraica. Nelle fonti esso è tradizionalmente nominato dalla sua prima parola (*Benedicite*) e per la sua importanza è fornito di un corredo di antifone proprie per le varie domeniche dell'anno, che nell'Antifonario di Compiègne arrivano al numero di 23 (cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., p. 805). Per le antifone del *Benedicite*, composte in parte «quando già la composizione libera aveva invaso l'Antifonario» cf. ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., pp. 46-47; per le altre ivi, p. 54.

¹⁷⁶ La seconda serie di cantici costituisce il cosiddetto schema festivo, mentre quelli antichi sono andati a formare lo schema penitenziale, cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 805-806. Il numero complessivo dei cantici veterotestamentari, per l'uso liturgico nel Rito romano e negli schemi monastici approvati per la Chiesa latina (Notturmi e Lodi) adesso è di cinquantatré (per un elenco ufficiale si veda TLMH, pp. 38-39).

altri salmi, tutti aperti dagli imperativi *Lauda-Laudate*¹⁷⁷, per concludere la salmodia delle Lodi (Sal 116, 134, 145, 146, 147), togliendoli così dalla loro collocazione originaria, i Vespri feriali, e supplendo alla loro mancanza con la suddivisione dei salmi più lunghi tra i rimanenti (sistema estraneo alla tradizione romana, ma usato da san Benedetto).

Il *capitolo* o *lettura breve*, sia alle Lodi che ai Vespri, manca nell'*Ordo* della basilica lateranense, nell'Ufficio romano dei defunti, così come nel Triduo pasquale e fino alla domenica *in albis*, secondo l'uso romano puro; probabilmente è stato introdotto a tutte le ore da san Benedetto (cf. RB 12, 4; 13, 11) e di qui è passato nell'Ufficio romano¹⁷⁸. Si tratta di un brano biblico volutamente breve e significativo, scelto come nutrimento per la preghiera: non ha quindi di per sé una finalità didattica, come le altre letture liturgiche, ma meditativa¹⁷⁹.

L'*inno*, accordato all'ora del giorno o al mistero celebrato a seguire immediatamente il capitolo nella tradizione romana, deriva dall'Ufficio monastico, che prima di esso prescrive un responsorio breve. La *Liturgia horarum* del 1971 ha adottato il responsorio breve dopo la lettura e spostato l'inno all'inizio dell'Ora. Seguiva il *versus*, che nelle domeniche allude alla resurrezione di Cristo, *Dominus regnavit decorem indutus est* (Sal 92,1)¹⁸⁰, mentre nei giorni feriali fa riferimento all'ora mattutina: *Repleti sumus mane misericordia tua* (Sal 89,14).

¹⁷⁷ Motivo per cui è stato eliminato il Sal 149, la cui prima parola è *Cantate*. «Dapprima è un invito a tutti gli esseri del cielo e della terra a lodare Iddio (Sal 148); Israele v'unisce il canto e la musica del suo tempio ed innalza le sue armi serrate nei pugni, a significare la vigilanza contro gli assalti del nemico (Sal 149). L'intera orchestra può quindi erompere nell'inno finale (Sal 150)» (ENRICO CATTANEO, *Il Breviario ambrosiano. Note storiche e illustrative*, Milano-Varese, La Tipografica Varese, 1943, pp. 184-185).

¹⁷⁸ Esso si cantillava con toni appositi, similmente alle letture della Messa, e si concludeva con l'acclamazione *Deo gratias* a differenza della *lectio brevis* prevista originariamente nell'uso monastico dopo l'ora Prima e all'inizio di Compieta, per la quale si adottava il tono delle Profezia e si concludeva come per le letture del Mattutino: *Tu autem Domine*.

¹⁷⁹ Cf. REINHARD MESSNER, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Paderborn, Schöningh, 2009², p. 298.

¹⁸⁰ Si tratta dello stesso testo del *prokímenon* (canto responsoriale) del sabato – cioè dei Primi Vespri domenicali – della liturgia bizantina.

Il cantico neotestamentario o maggiore (il *Benedictus* alle Lodi, ai Vespri il *Magnificat*) celebra l'irruzione di Dio nella storia, con la 'visita' del suo Figlio Unigenito: le speranze dell'antico Israele, riepilogate nei due canti messi in bocca rispettivamente a Zaccaria e alla Vergine Maria, sono un finissimo ricamo di citazioni dell'Antico Testamento. Come nella salmodia la dossologia rimandava al compimento delle parole del salmo nell'opera della Trinità rivelatasi in Cristo, nei cantici evangelici è come se tutta la preparazione antica sfociasse nella lode dei giusti che quel compimento hanno visto con i loro occhi e toccato con le loro mani (cf. 1Gv 1,1-4). Per questo «mentre in origine i tre salmi delle *Laudes* dovevano formare l'epicentro eucologico delle Lodi, più tardi la liturgia medievale, almeno dal sec. IX in poi, ha circondato a poco a poco i due cantici *de Evangelio* di singolari prerogative di onore [...], per cui il *Benedictus* divenne il punto culminante dell'Ufficiatura mattutina. Molte delle singolarità che lo mettevano in risalto sono cadute ormai in desuetudine; ma qualcuna è rimasta, come il cantarlo in piedi, l'inizio melodico a tutti i versetti e la solenne turificazione dell'altare, del coro e dei fedeli»¹⁸¹.

Nel Breviario romano preconciare il *Benedictus* è seguito dal *Kyrie* e dalle *Preces* solo nei giorni di penitenza (così anche ai Vespri)¹⁸², mentre san Benedetto, che parla di *supplicatio litaniae, id est Kyrie eleison*, prevede una litania o supplica e la recita del *Pater* a tutte le Ore¹⁸³, come forse

¹⁸¹ Cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., p. 811. Per le antifone del *Benedictus* nell'Antifonario di Compiègne e il loro confronto con quelle dell'Antifonario di Hartker, del Breviario di Pio V e con l'Antifonario di S. Pietro cf. ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., pp. 55-58.

¹⁸² Giorni stazionali (mercoledì e venerdì) di Avvento e Quaresima; Tempora.

¹⁸³ Anche se probabilmente egli conosce due forme conclusive distinte: quella delle Lodi, forse introdotta a Roma sotto papa Gelasio I (492-496), «consisteva in una serie di invocazioni per vari bisogni, cui il popolo rispondeva sempre *Kyrie eleison*. Secondo alcuni studiosi san Benedetto l'avrebbe introdotta in questa forma a Lodi e Vespri (*litanía* in RB 12, 4; 13, 11; 17, 8), mentre nella notte e alle Ore minori l'avrebbe ridotta al solo elemento popolare *Kyrie eleison*. Ma è probabile che con la dizione "id est *Kyrie eleison*" san Benedetto intenda riferirsi a tutta la *supplicatio* cui è connesso il *Kyrie*, e che quindi le invocazioni, più o meno brevi, ci fossero a tutte le Ore: in esse infatti dovevano essere ricordati i fratelli assenti (RB 67, 2); esse erano simili alle *Preces feriales* del Breviario romano preconciare e di quello monastico fino a Paolo V» (cf. ANSELMO LENTINI, *La Regola di san Benedetto*, Montecassino, 1980², pp. 181-183).

era nell'uso romano antico prima che venisse introdotta la colletta¹⁸⁴. La riforma del Breviario ha dunque ragionevolmente ripristinato a Lodi e Vespri le invocazioni e le intercessioni (*preces*), così come il Padre Nostro¹⁸⁵.

Ore minori

La salmodia solenne, al secolo VIII, è costituita dalle Vigilie, dalle Lodi e dai Vespri; le Ore minori rappresentano una parte secondaria e complementare, come testimonia la loro assenza nell'Ufficio romano dei defunti fino alla riforma di Pio X e forse anticamente anche nelle feste dei santi propri di Roma. Quando esse furono introdotte non avevano antifone ed erano recitate (*sine cantu*), come accadeva nei giorni conclusivi della Settimana Santa, che sono una 'miniera' di arcaismi, giorni nei quali anche i Vespri, a differenza del Mattutino e delle Lodi, erano caratterizzati da un tono più dimesso. Più tardi alle Ore minori festive sarebbero state spesso (universalmente nei Breviari post tridentini) applicate le antifone tratte dalle Lodi¹⁸⁶.

Nell'Ufficio romano antico ogni giorno si recitava, ripartito nelle quattro ore di Prima, Terza, Sesta e Nona, l'intero Sal 118 (preceduto

¹⁸⁴ Tale supposizione sembra basarsi su quanto prescrive un *Ordo* medievale della Basilica lateranense, secondo il quale, a meno che presieda un vescovo suburbicario, Lodi e Vespri si concludono non con la colletta, ma con il *Pater*. Tuttavia l'interpretazione di questo uso (arcaismo, oppure peculiarità monastica) è controversa: cf. ADALBERT DE VOGÜÉ, *La Règle de saint Benoît*, V, Paris, Cerf, 1971 (Sch 185), pp. 493-494.

¹⁸⁵ «Alle Lodi mattutine sono state aggiunte le Invocazioni, con le quali si esprime la consacrazione della giornata e si fanno suppliche per l'inizio del lavoro quotidiano. Ai Vespri, invece, si fa una breve supplica strutturata come preghiera universale. Al termine poi di queste preghiere è stata ripristinata l'Orazione domenicale. Perciò, tenendo conto della recita che di essa si fa anche nella Messa, viene ristabilito anche ai nostri giorni l'uso della Chiesa antica di recitare questa preghiera tre volte al giorno» (*Laudis canticum*, 8).

¹⁸⁶ In modo analogo i versetti dei Notturni e delle Lodi sarebbero stati ridistribuiti nelle Ore minori e ai Vespri, creando un'interessante corrispondenza con i responsori nell'Ufficio del giorno (cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 777-778; 781-782).

dal Sal 117 alla domenica e dal Sal 53 nelle ferie)¹⁸⁷. Pio X ha introdotto, accanto a strofe del Sal 118, alcuni salmi diversi per ogni giorno spostandoli dal Mattutino, mentre nella *Liturgia Horarum* romana del 1971, abolita Prima, è prevista una salmodia complementare, suddivisa in tre serie (Sal 119-121; 122-124; 125-127), per chi prega più Ore minori.

Forse per alleggerire il carico rispetto all'Ufficio romano, san Benedetto non prevede giornalmente la ripetizione dell'intero Sal 118 e, limitandone la recita alla domenica e al lunedì (tra l'ora Prima della domenica e le restanti Ore minori della domenica e del lunedì), assegna a Prima i Sal 1-2 e 6-19 dal lunedì al sabato, mentre a Terza, Sesta e Nona, dal martedì al sabato, i Sal 119-127 a gruppi di tre, da ripetere ogni giorno, per facilitarne la preghiera attraverso l'espedito mnemonico anche quando i monaci si trovano sul posto di lavoro, lontano dal coro (cf. RB 50). Inoltre egli prevede sempre la possibilità che le antifone vengano omesse quando la comunità è di numero esiguo: «si maior congregatio fuerit, cum antiphonas, si vero minor, in directum psallantur» (RB 17, 6).

Nell'uso monastico e canonico a Prima¹⁸⁸, a partire dalla Regola di Crodegango di Metz († 766), dopo l'*Officium chori*, comprendente la salmodia, si teneva l'*Officium Capituli*, caratterizzato dai seguenti elementi: 1. Lettura del Martirologio e dell'Obituario; 2. Assegnazione dei lavori della giornata e richiesta dell'aiuto divino; 3. Lettura di un capitolo della Regola o altra lettura spirituale ed esortazione del Superiore; 4. Benedizione dell'Abate.

¹⁸⁷ Non si considerano qui i cinque salmi 'vaganti' 21, 22, 23, 24, 25 (cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., p. 814).

¹⁸⁸ «La *novella solemnitas* di Cassiano non è né Prima né propriamente parlando, Mattutino, ma una sorta di "secondo Mattutino" formato da elementi di cattedrale in condizioni particolari per la comunità di Cassiano a Betlemme alla fine del quarto secolo» (TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 279). L'ora di Prima è stata abolita *ex lege* dal Concilio Vaticano II per l'uso romano (cf. SC 89d). La Costituzione sulla liturgia prevede che in coro si mantengano le Ore minori di Terza, Sesta e Nona, mentre fuori dal coro si scelga quella che risponde meglio al momento della giornata (cf. SC 89e); nell'uso monastico vige ancora l'ora Prima che può non essere recitata *ex indulto*.

Vespri

Il tempo del tramonto è straordinariamente adatto a risvegliare nel cuore dell'uomo un desiderio, appassionato fino al dolore, verso la pace, l'armonia, l'unità¹⁸⁹.

Tutti gli elementi strutturanti le Lodi si ritrovano ai Vespri, ragione per cui solo la salmodia merita qui un'attenzione peculiare. Salmo caratterizzante i Vespri di cattedrale è il Sal 140,2, detto anche *psalmus lucernaris*:

*Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo;
elevatio manuum mearum sacrificium vespertinum.*

Nell'uso ebraico il versetto (divenuto il *versus* per eccellenza dei Vespri) alludeva all'offerta dell'incenso che si compiva nel Tempio alla sera; adesso l'oblazione santa e gradita a Dio è divenuto il corpo del suo Figlio, le cui mani rimangono alzate per sempre nell'offerta cruenta della croce¹⁹⁰. Perciò il Sal 140, che è di uso quotidiano nei Vespri bizantini, nella tradizione romano-monastica fornisce il testo del *versus* dalla domenica al venerdì. Un altro salmo vespertino importante nella tradizione della Chiesa antica (Sal 103) e che ancora oggi apre i Vespri bizantini veniva utilizzato nel responsorio breve domenicale: *Quam magnificata sunt opera tua, Domine* (v. 24) ed è stato spostato al sabato con la riforma liturgica.

Per il ricorso alla salmodia continua il Vespro è assimilabile più alle

¹⁸⁹ CASEL, *Il mistero*, cit., p. 152.

¹⁹⁰ «In questo luogo si può comprendere più spiritualmente un'allusione a quel sacrificio della sera che il Signore e Salvatore consegnò agli apostoli mentre cenava con loro, allorché egli sanciva l'inizio dei santi misteri della Chiesa, oppure a quel sacrificio della sera che egli il giorno seguente offrì al Padre, cioè alla fine dei secoli, con l'elevazione delle proprie mani per la salvezza del mondo intero. Ed è proprio questo estendere le sue mani verso l'alto, sul patibolo della croce, che viene propriamente chiamato elevazione. Noi tutti, infatti, giacenti nell'inferno, egli ha elevato fino al cielo secondo la sua promessa: "Io quando sarò innalzato da terra attirerò tutti a me" (Gv 12,32)» (s. GIOVANNI CASSIANO, *Istituzioni cenobitiche*, III, 3, 9-10: SCh 109, pp. 100-102). Per il *Lucernare* cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 821-825.

Vigilie che alle Lodi¹⁹¹: infatti nel Breviario romano classico ai Vespri sono assegnati i Sal 109-116 e 119-147, mentre l'Ufficio monastico recita per ordine i Sal 109-116 e 128-147; i salmi mancanti (Sal 119-127) san Benedetto li ha spostati alle ore di Terza, Sesta e Nona dal martedì al sabato e ha 'colmato i vuoti' da essi lasciati nel *cursus* dividendo in due i salmi più lunghi:

ora, analizzando la fraseologia della Regola, risulta che l'Ufficio di Vespro da essa prescritto non è, salvo determinate particolarità, un *quid novi*, ma presuppone l'esistenza di un analogo Ufficio da cui dipende, Ufficio che non può essere altro che l'antico Vespro di Roma. Una caratteristica conferma di quanto sopra è data dal sistema delle antifone salmodiche relative ai salmi vesperali e già esistenti fin dal VII secolo. Nell'Ufficio romano esse formano una serie compatta e ininterrotta, mentre nel benedettino si mostra spezzata e dispersa in seguito alla riduzione da cinque a quattro dei salmi del Vespro voluta da s. Benedetto. Attraverso la sua Regola è possibile dunque risalire alla forma primitiva (sec. V) dell'Ufficio romano di Vespro¹⁹².

Nel ciclo di quattro settimane della *Liturgia Horarum* solo i salmi dei Vespri nelle ferie (dal lunedì al venerdì) sono disposti in ordine crescente, dal Sal 10 al Sal 144, con diverse esclusioni¹⁹³; inoltre sono stati introdotti per la prima volta, «come gemme preziose»¹⁹⁴, cantici tratti dalle lettere apostoliche o centonizzati dall'Apocalisse.

¹⁹¹ Cf. ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., p. 30. Per le antifone dei Vespri nell'Antifonario di Hartker cf. ivi, pp. 61-62; per le antifone al *Magnificat* nell'Antifonario di Compègne e il loro confronto con quelle dell'Antifonario di Hartker, del Breviario di Pio V e con l'Antifonario di S. Pietro cf. ivi, pp. 58-60. Osservazioni interessanti, anche se non tutte ugualmente documentabili, sulla struttura e gli elementi della celebrazione vespertina, in HANSJAKOB BECKER, *Zur Struktur der Vespertina Synaxis in der Regula Benedicti*, «Archiv für die Liturgiewissenschaft», XXIX (1987), pp. 177-188.

¹⁹² RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., p. 826.

¹⁹³ Un tabella sulla disposizione dei salmi ai Vespri nella *Liturgia Horarum* del 1971 in APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 121.

¹⁹⁴ *Laudis canticum*, 4, cf. IGLH 137. Tuttavia autorevoli bibliisti (Martin Hengel) e liturgisti (Angelus Häussling) non condividono tale entusiasmo senza riserve. Oggi sono ventidue i cantici neotestamentari approvati per l'uso liturgico (cf. TLMN, p. 39).

Compieta

Precede la salmodia di Compieta una *lectio brevis* (fissa prima della riforma liturgica: *Fratres, sobrii estote*, cf. 1Pt 5,8-9), l'esame di coscienza, l'accusa delle colpe e l'assoluzione; questo inizio è il nucleo essenziale di un preambolo della Compieta molto più esteso e passato dall'uso monastico a quello romano non prima del XIII sec., così che quest'Ora risultava suddivisa in due parti distinte: il preambolo, e l'*Officium chori*.

Nel *cursus* monastico – e in quello romano fino alla riforma di Pio X – i salmi erano propri e invariabili¹⁹⁵. Il Sal 90 potrebbe essere definito il salmo per eccellenza della Compieta¹⁹⁶: al termine del giorno l'orante invoca la protezione dell'Altissimo contro i pericoli (*sub pennis eius sperabis*: le braccia del Cristo distese sulla croce¹⁹⁷). Il salmo *Qui habitat* è preceduto dal Sal 4, rendimento di grazie a Dio prima del riposo e invito a rientrare in se stessi, e seguito dal Sal 133, che fa esplicita menzione della notte e, con la benedizione del Signore, chiude la serie di salmi graduali del Salterio (Sal 119-133), quando i leviti nel Tempio si alternano a vegliare e i pellegrini sono ormai giunti alla mèta tanto agognata del viaggio alla Città santa¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Nella nuova *Liturgia Horarum* romana i tre salmi tradizionali di Compieta sono distribuiti dopo i Primi (Sal 4 e 133) e dopo i Secondi Vespri (Sal 90) della domenica e delle solennità; nelle ferie si pregano i Sal 85, 142, 129, 15, 87, che sono «salmi adatti a ravvivare specialmente la fiducia in Dio. È però consentito sostituirli con i salmi della domenica» (IGLH 88).

¹⁹⁶ In alcune tradizioni liturgiche il Sal 90 è tipico anche dell'ora Sesta per il riferimento al 'demone meridiano' (cf. s. BASILIO, *Regulae fusius tractate*, Resp. 37, 3; PG 31, coll. 1014-1015); esso è poi il salmo citato da Satana nell'episodio delle tentazioni di Gesù nel deserto e, per l'allusione alla prova e l'invito alla fiducia in Dio, è diventato 'il salmo della Quaresima (si vedano ad esempio i *Sermoni sul Salmo 90* di s. Bernardo).

¹⁹⁷ «Anche per noi Gesù ha allargato le sue braccia, per coprire con la sua ombra tutto il mondo. Come non siamo nell'ombra noi che siamo protetti con il velo della sua croce? Come non siamo nell'ombra, noi che il crocifisso difende dalla malvagità del mondo e dall'ardore del corpo?» (s. AMBROGIO, *Exp. in Ps.* 118, sermo 3, 19; PL 15, col. 1294C-D).

¹⁹⁸ Fino alla riforma di Pio X si recitava a Compieta anche la prima parte (vv. 1-6) del Sal 30, il cui versetto *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum* (v. 6), espressione dell'estremo abbandono di Gesù al Padre sulla croce (cf. Lc 23,46); è ripreso anche nel responsorio della stessa Ora liturgica.

Come il *Benedictus* e il *Magnificat*, il *Nunc dimittis* canta a conclusione del giorno il compimento dell'attesa di Israele, fattasi tangibile nel Bambino che il vecchio Simeone porta in braccio ed estesa a tutte le genti (i popoli pagani) secondo l'universalismo tipico dell'evangelista Luca¹⁹⁹. Probabilmente questo cantico non faceva parte dello schema originario della Compieta romana (che mancava anche dell'inno, del capitolo e del responsorio) e san Benedetto non sembra conoscerlo: la Compieta monastica classica, infatti, presenta lo stesso schema delle Ore minori, tranne che per la posizione dell'inno, e il *Nunc dimittis* non è presente, eccezion fatta per i giorni del Triduo pasquale, nei quali nei monasteri, a partire dall'epoca carolingia, si segue in tutto l'Ufficio romano.

I canti dell'Ufficio

È stato scritto che i canti dell'Ufficio rappresentano il vero riassunto della storia della musica sacra in Occidente²⁰⁰; il motivo sta nel fatto che il repertorio, fornito di notazione nei manoscritti a partire dal sec. XI, porta con sé, come un fiume carsico, forme molto arcaiche e semplici, costituendo così un insieme eterogeneo, dove le stratificazioni testimoniano di un'evoluzione soggetta a influenze regionali diverse, con varianti musicali e testuali talvolta consistenti, nonostante la minore influenza della *schola* rispetto ai canti della Messa²⁰¹.

¹⁹⁹ «Il cantico neotestamentario è stato felicemente scelto a questo punto. Simeone lo cantò al termine della sua vita; e la Chiesa ce lo mette sulle labbra come un atto escatologico di speranza e di desiderio verso il Cielo» (RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., p. 836); cf. anche IGLH 89.

²⁰⁰ Cf. SAULNIER, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 57-58.

²⁰¹ Nell'epoca moderna, analogamente a quanto accaduto per i canti della Messa, i maestri della polifonia rinascimentale e del periodo barocco e classico hanno rivolto le loro attenzioni solo ad alcuni canti dell'Ufficio, cioè a quelli più o meno fissi dei Vespri (*Magnificat* e salmi festivi), gli inni delle domeniche e feste, i responsori prolissi e anche le letture (Lamentazioni) di alcuni giorni solenni: Triduo Sacro, Natale, *Corpus Domini*. Hanno invece quasi ignorato le antifone, con l'eccezione notevole di quelle mariane. Alcune antifone 'in musica' (per es. il celebre *Hodie Christus natus est* di Palestrina o le molte versioni di *O sacrum convivium*) sono state usate come 'mottetti' autonomi nella Messa o in altre funzioni, piuttosto che come canti dell'Ufficio.

Salmodia

Infine, terminate le preghiere, iniziano a salmodiare e, ora divisi in due cori cantano alternativamente rispondendosi l'un l'altro e approfondendo in questo modo lo studio dei passi biblici mentre procurano a se stessi un cuore attento e non distratto, ora lasciando che sia un solista a intonare il canto, mentre il resto risponde²⁰².

La salmodia diretta è interamente solistica e si differenzia dalla salmodia responsoriale, che richiede l'alternanza di un solista e di un coro, e dalla salmodia antifonica, caratterizzata dall'uso di semicori alternati²⁰³.

Salmodia diretta

L'uso di cantare i cosiddetti *psalmi directanei*, senza antifona e in modo lineare alla maniera di un canto strofico (*tonus in directum* o *tonus directaneus*), si conservava particolarmente a conclusione di Lodi e Vespri nell'Ufficio dei defunti (Sal 129 e 145)²⁰⁴ e nella processione delle Rogazioni (Sal 69).

Nella Compieta del Sabato Santo (Sal 4; 90; 133), nelle Ore minori del Triduo pasquale e dell'Ottava di Pasqua si faceva lo stesso, con intonazione ad ogni versetto, e identica melodia anche per il *Nunc Dimittis* della Compieta del giorno di Pasqua²⁰⁵.

Si tratta di un modo di esecuzione molto arcaico: probabilmente s. Atanasio vi allude quando parla dell'esecuzione dei salmi da parte di un solista come di una «lettura melodica» (*emmelès anágnosis*)²⁰⁶.

La Regola di san Benedetto prevede esplicitamente l'uso della salmodia diretta, ad esempio nel salmo di apertura delle Lodi: «Dicatur sexa-

²⁰² S. BASILIO, *Ep.* 207 al clero di Neocesarea, 3 (PG 32, col. 764).

²⁰³ Cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 248. Se inizialmente la distinzione andava ricondotta a modalità diverse di esecuzione, essa passò poi ad indicare differenze di stile musicale o nelle forme e nei generi (sulle tecniche di esecuzione cf. ivi, pp. 260-263).

²⁰⁴ Nel *Liber Usualis* rispettivamente alle pp. 1805 e 1776.

²⁰⁵ Cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 241; 278.

²⁰⁶ S. ATANASIO, *Ad Marcellinum de interpretatione Psalmorum*, 28 (trad. it.: *L'interpretazione dei Salmi*, a cura di L. Cremaschi, Magnano, Qiqajon, 1995, p. 30).

gesimus sextus palmus sine antiphona in directum... subtrahendo modice»²⁰⁷ o per i salmi di Compieta: «Qui salmi directanei sine antiphona dicendi sunt»²⁰⁸, «e quindi senza canto, per non aggravare i monaci già stanchi, tanto più che Compieta è preceduta da una lunga lettura (RB 42, 3ss) e deve celebrarsi all'ultimo chiarore del giorno»²⁰⁹.

Dalla salmodia *in directum* derivano il *tractus* nella Messa, esclusivamente solistico, e i versetti o *versicula*, tra i pezzi più corti di tutto il repertorio.

Salmodia responsoriale: responsorio prolisso e responsorio breve

Già nel Salterio l'esecuzione di alcuni salmi verosimilmente prevedeva l'alternarsi di un cantore e dell'assemblea: si veda il paradigma eccellente del 'Grande *Hallel*' o Sal 135 in cui il secondo emistichio di ogni versetto è costituito dalla affermazione *Quoniam in aeternum misericordia eius*²¹⁰. Dalla salmodia responsoriale si sono sviluppati, quali canti interlezionali responsoriali, nell'Ufficio il *responsorio prolisso* e il *responsorio breve* (il primo, più antico, segue la *lectio*, il secondo il *capitulum*) e nella Messa il Graduale (*responsorium graduale*) e forse alcuni alleluia²¹¹.

[Col loro ritmo] i responsori producono e rendono manifesta l'esigenza della riflessione, della contemplazione, della parte dello spirito il quale, con la dovuta lentezza, si ferma su profondi pensieri, li considera ora sotto un aspetto ora sotto un altro e ritorna volentieri sulle stesse riflessioni che non sono mai del tutto esaurite²¹².

Il *responsorio prolisso*, simile per struttura e funzione al graduale della Messa²¹³, è un canto di meditazione del testo sacro. La *schola* ne ha

²⁰⁷ RB 12, 1; 13, 2.

²⁰⁸ RB 17, 9.

²⁰⁹ LENTINI, *La Regola*, cit., p. 224.

²¹⁰ Cf. Esd 3,11. La parola *selà* che ricorre in diversi salmi a conclusione di versetti strutturalmente importanti viene interpretata dagli esegeti come una pausa nella recitazione o nel canto e tradotta con il termine *pausa* (LXX: *diàpsalma*).

²¹¹ Sulla salmodia responsoriale cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 242-248.

²¹² CASEL, *Il mistero*, cit., p. 139.

²¹³ In Hartker si distinguono responsori prolissi in 2° e 8° modo (*Urcristliche Tonarten*) in analogia ai tratti della Messa, cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 188.

influenzato nettamente lo sviluppo, anche con il ricorso alla centonizzazione e all'aggiunta di passaggi fioriti; in epoca carolingia si attuò un processo di sistematizzazione dei responsori quando il versetto fu cantato dal solista secondo i versetti-tipo dell'*octoechos*.

Nell'Ufficio festivo romano sono presenti nove *responsoria prolixa*, dodici in quello monastico. Mentre nel *Liber Responsorialis*²¹⁴ i primi tre responsori hanno struttura R-V-R' (o R-V-R):

- a. corpo o *versus responsorius* o *responsorium* (*schola*)
- b. versetto o *versus* (solista)
- c. ripetizione del corpo (*schola*), con ripresa *a capite* nell'uso romano (R-V-R, come nel graduale della Messa) o ripresa *a latere* nell'uso gallicano (R-V-R', con *repetenda* segnalata dall'asterisco)²¹⁵,

il quarto e ultimo include anche la dossologia (R-V-R'-D-R)²¹⁶.

²¹⁴ Manca un'edizione ufficiale del *Liber Responsorialis* (Solesmes, 1895); alcuni responsori si trovano anche nel *Processionale Monasticum* (Solesmes, 1893), i cui pezzi più importanti sono stati riediti, con i neumi dell'Antifonario di Hartker, St. Gallen 390-391, sempre a Solesmes, nel 1983. Altri responsori prolissi con i neumi in *Benediktisches Antiphonale*, a cura di G. Joppich, Vorsängerbuch, Münsterschwarzach, Vier-Türme, 1997. Sulla storia dell'Antifonale e del Responsoriale antichi si vedano le belle pagine di ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., pp. 5-12.

²¹⁵ In qualche misura a ciò seguì, cosa ancor più grave, «la riforma o il rifacimento del testo del *versus* per far sì che il testo della *repetenda* fosse logicamente collegato con quello del *responsorium*» (ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., p. 3; cf. anche APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 261). «Si deve rilevare che il nostro Antifonario ha versetti diversi rispetto a quello romano, perché noi cantiamo i nostri responsori in un altro ordine rispetto ai romani. Loro, finito il versetto, iniziano il responsorio da capo (*a capite*); noi al versetto concluso adattiamo il responsorio *a latere* (*nos versum finitum informamus responsorium per latera eius*) e così facciamo di due un unico corpo. Ecco perché è necessario ricercare quei versetti il cui senso si accordi con quello di mezzo responsorio, così che si ricavi un unico senso dalle parole del responsorio e da quelle del versetto» (AMALARIO DI METZ, *De ordine Antiphonarii*, prol.: PL 105, col. 1244).

²¹⁶ Il *Gloria Patri*, a Roma, ancora all'inizio del IX secolo, costituiva un ulteriore versetto ordinario del solista, e seguiva ad ogni responsorio, mentre nell'Ufficio benedettino si eseguiva solo con l'ultimo dei responsori di ciascun Notturmo; tale uso fu presto seguito nelle Gallie e poi universalmente (cf. ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., p. 2); san Benedetto prevede infatti tre letture «inter quas et tria responsoria cantentur. Duo responsoria sine Gloria dicantur; post tertiam vero lectionem, qui cantat, dicat Gloriam» (RB 9, 5-6; cf. 11, 3) e parla di letture *cum responsoria sua* (RB 9, 9, cf. 11, 2), cioè di

Già nel codice sangalense di Hartker (980-1011) il repertorio ammonta a più di seicento brani. Il nucleo più antico è costituito da responsori il cui testo è attinto dai salmi (*responsoria de psalmis*); a questi se ne aggiungono altri ricavati da testi biblici extrasalmici, nonché raramente da fonti agiografiche (cosiddetti responsori storici), caratterizzati da estrema variabilità regionale quanto a testo, melodia e disposizione. Ancora nell'Antifonario di Compiègne alcuni responsori delle domeniche *post Pentecosten* sono raggruppati in base al libro biblico di provenienza: *Responsoria de libro Regum, de Sapientia Salomonis, de beato Job, de Tobia, de Judith*, etc.²¹⁷, mentre dal X secolo si cominciò a classificarli sotto il nome di *historia* (*Regum, Job* etc.). Nel tempo di Settuagesima e nei tempi forti dell'anno liturgico, essi sono particolarmente sviluppati e concorrono così ad approfondire il significato del mistero celebrato: è questa la ragione per cui lo stesso repertorio viene raggruppatto non più sotto l'indicazione del libro biblico, ma sotto quella del tempo liturgico in cui i responsori sono usati, suddivisi in gruppi (per la Settuagesima *Responsoria de Adam, de Noë, de Abraham* etc.)²¹⁸.

Nella sua forma estesa il *responsorium breve* o *responsoriolum* segue i capitoli o *lectiunculae* e presenta struttura R-R-V-R'-D-R, mentre è utilizzata tutt'oggi presso i cistercensi una forma ridotta R-R-V-R' senza dossologia²¹⁹.

Il *versus* o *versiculus*, costituito da due frasi sulla stessa melodia, anche quando segue il responsorio breve (Ore minori del Breviario roma-

responsori propri, forse già fissati in un libro responsoriale, così come della possibilità di abbreviare letture e responsori nel caso di un ritardo della levata (cf. RB 11, 12).

²¹⁷ Cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 129-130.

²¹⁸ Cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 769-777. Nell'Antifonario di Compiègne sono presenti addirittura diciassette responsori per il terzo Notturmo della natività, cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 47-48, nota 28; p. 130.

²¹⁹ La dossologia, aggiunta tardivamente, prevede il *Gloria Patri* senza la clausola *Sicut erat*, nella sua forma arcaica *more romano*; essa non è mai stata accolta dagli orientali e nemmeno nella liturgia mozarabica. Nell'*Antifonale Monastico* di Solesmes (2005) il responsorio breve ha struttura V₁-R-V₂-R-D-R, ad esempio: *Surrexit Christus de sepulchro* (V₁) – *Alleluia, alleluia* (R) – *Et apparuit Simoni* (V₂) – *Alleluia, alleluia* (R) – *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (D) – *Alleluia, alleluia* (R) (AM I, p. 244).

no post tridentino), è testualmente e musicalmente autonomo, e ricorre anche dopo gli inni.

Salmodia antifonica

L'antifona con tono salmodico (salmodia antifonica), poi cantata da due cori, è una forma musicale diversa e non assimilabile alla salmodia responsoriale: «mentre nella salmodia responsoriale il ritornello è una parte naturale della struttura, nella salmodia antifonica, invece, esso costituisce un elemento alquanto estraneo ed arbitrario, un'intenzionale aggiunta che potremmo certo considerare come il più antico esempio di tropatura... Il canto antifonico non si basa affatto sull'uso di un ritornello»²²⁰.

Dalla salmodia antifonica si è sviluppato l'uso di cantare i salmi dell'Ufficio facendoli precedere e seguire da antifone mentre, ancora nell'Ufficio, l'Invitatorio del Mattutino presenta la struttura completa della salmodia antifonica, ove l'antifona è ripetuta dopo ogni versetto²²¹; l'importanza di tale salmo è evidenziata dai toni appositi con i quali viene eseguito e la sua antichità dal testo della *Vetus latina*. Stessa struttura dell'Invitatorio ha il *Nunc Dimittis* nella processione del 2 febbraio²²².

Nella Messa traggono origine dalla salmodia antifonica l'introito, l'offertorio, la comunione (rispettivamente *Antiphona ad Introitum*, *Antiphona ad Offertorium*, *Antiphona ad Communionem*), tutti e tre canti processionali ('canti-azione' antifonici meno ornati rispetto ai canti interlezionali, anche se gli offertori per un progressivo arricchimento dell'ornamentazione di fatto divennero assimilabili ai canti responsoriali).

²²⁰ APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 250.

²²¹ Secondo Ferretti, Batiffol e altri l'Invitatorio presenterebbe piuttosto la struttura della salmodia responsoriale ed è cantato in maniera responsoriale. Apel si discosta da questa opinione perché in modo responsoriale sono cantati praticamente tutti i salmi antifonici, perché l'Invitatorio ha uno stile antifonico ed è un canto introduttorio all'Ufficio, e come tale profondamente diverso dai canti postlezionali (cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 264 nota 26). Per l'Invitatorio cf. ivi, pp. 315-319.

²²² Stessa struttura presenta anche il *Versus Psalmi 44 cum Antiphona in tono olim usitato*, in *Variae Preces*, p. 201, per la festa dell'Assunzione (APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 251).

Le antifone²²³

Sotto molti punti di vista le antifone stanno ai salmi come i responsori alle letture: il volerne perciò ridurre la funzione ad una mera questione musicale è un alterarne i valori più profondi oltre che voler forzare la tradizione e la storia²²⁴.

Il repertorio delle antifone abbraccia una grande varietà di forme e di stili musicali: da pezzi in modalità arcaica o appena evoluta costruiti su melodie-tipo con ricorso alla centonizzazione, a composizioni tardive, caratterizzate da madrigalismo e figuralismo. Senza approfondire le modalità esecutive²²⁵ o voler tentare qui una classificazione sistematica²²⁶, è innegabile che il testo dell'antifona determina la sua appartenenza a uno di due grandi gruppi, permettendo di distinguere tra antifone salmiche e antifone a testo extrasalmico²²⁷.

²²³ Ringrazio d. Giacomo Frigo per le preziose indicazioni fornitemi per questo paragrafo.

²²⁴ PELAGIO VISENTIN, *Culmen et Fons. Raccolta di studi di liturgia e di spiritualità*, I, Padova, Edizioni Messaggero-Abbazia di Santa Giustina, p. 572. Accanto alle antifone l'Autore rimarca il ruolo dei titoli e delle collette salmiche perché il salmo non sia pregato astrattamente ma 'assaporato' in un contesto biblico-liturgico determinato.

²²⁵ L'aggiunta delle vocali *E u o u a e* delle ultime parole della dossologia (*Seculorum. Amen*) sulla terminazione informa sulle note conclusive del versetto salmodico, specificando la cosiddetta *differentia* e fornendo un'indicazione indiretta del modo dell'antifona (cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 221). Nell'esecuzione si potevano alternare antifone diverse a singoli versetti salmodici eseguiti in modalità via via differenti; importava l'inizio dell'antifona più che la sua conclusione nel determinare questo tipo di concatenazione (per la quale si utilizzava il verbo *antiphonare*) e, propriamente, l'antifona poteva considerarsi un «postludio al versetto» (cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 229; RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., p. 728).

²²⁶ Classificazioni di massima in BAROFFIO-KIM, *Cantemus Domino gloriose*, cit., pp. 152-166; RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 729-730. Sulla salmodia antifonica cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 248-260. Per le antifone in generale cf. ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., pp. 1-2; per la classificazione delle antifone secondo il Gevaert, cf. *ivi*, p. 26; sulla centonizzazione (criteri generali, fenomeni della centonizzazione, criteri nella scelta dei testi) cf. *ivi*, pp. 35-47.

²²⁷ P. Visentin distingue antifone salmiche o *hypakoi* e antifone del genere *tropari*, anche se noi utilizziamo questa seconda specificazione per antifone che effettivamente sono tropi, cioè composizioni ecclesiali con testo non direttamente scritturistico, cf. VISENTIN, *Culmen et Fons*, I, cit., pp. 572-575.

Notiamo per inciso che una riforma radicale del Breviario comportava in passato un rifacimento del *corpus* musicale delle antifone (così è stato per l'Ufficio feriale romano in occasione della riforma di Pio X, mentre il Breviario benedettino e l'*Antiphonale Monasticum* del 1934 hanno potuto conservare testi e melodie originali), dal momento che le antifone cantate dovevano avere per legge esattamente lo stesso testo presente nel Breviario. Ad esempio il Breviario Cluniacense edito nel 1686 presenta testi quasi completamente nuovi musicati in stile gregoriano, «ricomponendo interamente il repertorio cantato degli Uffici»²²⁸. Si comprende allora come quella di abbandonare i Breviari monastici francesi del XVIII secolo sia stata un'intuizione fondamentale dell'Abate Prosper Guéranger, che ha permesso di recuperare, assieme al Breviario Romano-Monastico, le antifone gregoriane originali. Dopo il Concilio Vaticano II, messo da parte il criterio giuridico della stretta corrispondenza, si è introdotta la possibilità di sostituire le antifone di nuova composizione con altre tratte dal repertorio antico, in base all'*Ordo Cantus Officii* (in analogia all'*Ordo Cantus Missæ*), creato a tal proposito.

Antifone salmiche

Le antifone dell'Ufficio feriale, che rappresentano lo strato più primitivo del repertorio, hanno testo di senso compiuto e di norma adottano il versetto iniziale del salmo²²⁹, mentre una certa incompiutezza di senso del versetto utilizzato (o di sue parti) potrebbe essere traccia di un suo uso originario di tipo responsoriale (ad es. *Quia mirabilia fecit Dominus*)²³⁰.

²²⁸ Cf. CÉCILE DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers, musicien du roi, et les ordres bénédictins*, in *L'Ordre de saint-Benoît et Port Royal*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2003 (*Chroniques de Port-Royal*, 52), pp. 241-256, specialmente pp. 247-254.

²²⁹ Non si tratta di una regola rigida: «mons. Salmon [...] ha mostrato, proprio sulla base delle antifone antiche, come in un salmo, per esempio, didattico-sapienziale, l'antifona veniva tratta a volte dalla fine del salmo (contro la consuetudine normale) proprio per trovare e mettere in rilievo 'quel' versetto laudativo o deprecativo, proprio per dare a tutto il salmo un tono più vivido di lode, di preghiera, d'invocazione (direi quasi di giaculatoria)» (VISENTIN, *Culmen et Fons*, I, cit., p. 574).

²³⁰ Ovvero presentano i caratteri della salmodia antefonata con ripetizione dell'antifona ad ogni versetto, come probabilmente la intendeva san Benedetto, cf. RB 17,

In alcune solennità importanti e antiche la scelta del testo dell'antifona è legata al tema della festa, e il versetto adottato è preso dallo stesso salmo pregato; ne sono un esempio i Vespri di Natale, con le antifone *Tecum principium, Redemptionem misit Dominus, Exortum est, Apud Dominum*²³¹, *De fructu ventris*, tratte rispettivamente dai Sal 109, 110, 111, 129, 131.

Antifone extrasalmiche

Rappresentano il gruppo maggiormente eterogeneo per melodia e testo; quest'ultimo può provenire dalle lezioni, come caratteristicamente avviene in Avvento e in Quaresima, dove predominanti sono i testi del profeta Isaia nel primo caso e del profeta Geremia nel secondo (le antifone al *Benedicite* rimangono comunque tratte dal cantico di Daniele) o può essere tratto dal Vangelo, in accordo con il mistero celebrato, come per le antifone ai salmi nell'Ottava di Pasqua, anche se appartengono a questo gruppo in misura preponderante le antifone assegnate ai due cantici maggiori. Una famiglia a sé stante costituiscono, nell'Ufficio monastico, le antifone attualmente collocate ai primi Vespri delle domeniche tra l'anno, tratte dai brani scritturistici letti nei Notturni del giorno seguente (o di quelli immediatamente successivi), antifone che originariamente erano assegnate alle corrispondenti Vigilie.

6. Questo *corpus* di antifone dell'Ufficio feriale era disposto alla fine dell'Antifonario romano e fu spostato al tempo dopo l'Epifania in Amalario e Hartker, in parallelo alla riorganizzazione del Messale. Le antifone del Salterio, secondo Alfonzo, traggono la loro concisione dai due criteri generali di brevità e senso compiuto (anche se non sempre): «realmente queste antifone snelle, scultoree, si distinguono da tutte le altre dell'Antifonario» (cf. ALFONZO, *L'Antifonario*, cit., pp. 32; 36); la gran parte del repertorio è scritta in Sol e in Re, con preferenza (almeno in ambito ambrosiano) per i modi plagali (rispettivamente 8° e 2°), in analogia con i tratti della Messa.

²³¹ È notevole rilevare che uno stesso salmo, quale il 129, presenti antifone ricavate da versetti diversi dello stesso a seconda del 'colore' del giorno liturgico: *Apud Dominum* ai Vespri di Natale, *Si iniquitates* ai Vespri dell'Ufficio dei defunti, *De profundis* nell'Ufficio feriale, sottolineature tese a dare una chiave di lettura specifica e chiara: «Per lo più la Chiesa, mediante un'antifona che introduce e conclude il salmo o lo accompagna nel suo corso, ha messo in luce in modo particolare l'intenzione con la quale essa oggi recita quel salmo e lo stato d'animo in cui in certo modo lo vuole immerso; così come talora con erbe aromatiche si condisce un vino pregiato, esaltandone e intensificandone l'aroma» (CASEL, *Il mistero*, cit., p. 135).

Una stratificazione più tardiva è costituita da testi estrapolati dagli *Acta*, dalle *Passiones* o dalle *Legendæ* dei martiri (ad esempio *Tanto pondere* al *Magnificat* dei Secondi Vespri di s. Lucia) o anche raramente da veri e propri tropi, composizioni ecclesiastiche che rielaborano un testo scritturistico raggiungendo talvolta un alto valore teologico: è il caso dell'antifona al *Benedictus* dell'Epifania *Hodie caelestis sponsus*, dove il triplice mistero della festa, visto nella prospettiva unitaria della simbologia giovannea, è posto sotto il segno 'archetipico' delle nozze di Cana, cioè del primo dei sette 'segni' compiuti da Gesù nel quarto Vangelo.

Innodia

La riflessione orante ha arricchito la preghiera liturgica di composizioni cosiddette idiotiche, cioè il cui testo non è strettamente attinto dalla Scrittura. La sensibilità latina ha sempre contenuto nella preghiera pubblica simili composizioni²³², esuberanti ad esempio negli Uffici bizantini, ed esse si sono imposte lì dove maggiore è stato l'influsso orientale (in Gallia, in Spagna, a Milano); W. Apel interpreta i canti non-salmodici e non-scritturali dell'Ufficio «come un ponderato sforzo per controbilanciare in qualche modo i salmi che, nell'Ufficio sono preponderanti»²³³. L'innodia conosce inni in versi e inni in prosa; questi ultimi, assieme al *Sanctus* della Messa, sono dossologie²³⁴.

Inni in versi

Gli inni in poesia che, «per la loro origine non romana come per le loro particolarità testuali e musicali formano un mondo a parte»²³⁵, sfuggono al ritmo libero della declamazione che caratterizza nella sua es-

²³² «Non ergo cuiuscumque figmentis sed Spiritus sancti eloquiis maiestas divina laudanda est» (AGOBARDO DI LIONE, *Liber de correctione Antiphonarii*: PL 104, col. 330B).

²³³ APEL, *Il canto gregoriano*, cit., p. 129.

²³⁴ Dossologie concludono l'anafora, la preghiera litanica, la preghiera dei fedeli, i dittici, gli inni, le omelie, le letture, il *Pater noster* e la salmodia (cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, I, cit., pp. 235-236).

²³⁵ CARDINE, *Vue d'ensemble*, cit., p. 9. Per altri testi poetici nell'Ufficio e nella Messa (tra cui il *Carmen Paschale* di Sedulio) cf. APEL, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 131-132.

senza la composizione gregoriana, obbediscono a leggi prossime a quelle della versificazione classica, e ricorrono soprattutto al dimetro giambico e alla strofa saffica²³⁶. Essi però, con il progressivo passaggio da forme metriche a forme accentuative, talora divengono eccellenti esempi di 'poesia ritmica'.

Gli inni sono canti strofici, nei quali una stessa melodia viene utilizzata per ogni stanza. Nella liturgia occidentale sono stati introdotti da Ambrogio di Milano († 397) – che ben conosceva le tradizioni orientali – in funzione antiariana, perché attraverso il canto e la facilità nella memorizzazione potessero fornire ai fedeli un riferimento dogmatico sicuro anche nella disputa con gli avversari (ariani che negavano la divinità di Cristo). Gli inni cosiddetti ambrosiani sono tutti composti in dimetri giambici (mentre negli inni della liturgia ambrosiana sono presenti anche altri metri)²³⁷. La *mens* della liturgia romana ufficiale, molto legata alla tradizione ed estranea all'introduzione di testi non scritturistici nell'Ufficio, ha fatto a meno dell'innodia fino al XIII sec., quando il Breviario dei francescani li ha introdotti. Invece san Benedetto nella sua Regola prevedeva già un posto importante per gli inni che, nell'Ufficio notturno e nelle Ore minori si recitano all'inizio, subito dopo l'introduzione dell'Ora e prima della salmodia, mentre a Lodi e Vespri seguono il *capitulum* col suo responsorio; nella Compieta benedettina l'inno è inserito tra la salmodia e il *capitulum*.

²³⁶ Per maggiori dettagli sui metri cf. SAULNIER, *Il canto gregoriano*, cit., pp. 108-109; RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 733-734.

²³⁷ Gli inni, assieme all'antifonia e alle Vigilie, rappresentano le novità introdotte da s. Ambrogio nell'ufficiatura: «In questo frangente [quello della controversia per le basiliche] per la prima volta le antifone, gli inni e le Vigilie si cominciarono a celebrare nella chiesa di Milano, e quest'uso fino ad oggi si conserva non solo in quella chiesa, ma in quasi tutte le province d'Occidente» (PAOLINO DA NOLA, *Vita s. Ambrosii*, 13: PL 14, coll. 33D-34A). «Ariani, antifone e veglie sembrano essere un trio inseparabile in tutta questa storia, sia in Oriente che in Occidente» (TAFT, *La Liturgia delle Ore*, cit., p. 234, dove l'allusione è anche ai vescovi Flaviano e Diodoro ad Antiochia e a Giovanni Crisostomo a Costantinopoli). Inni e capitoli sono documentati nel V secolo negli Uffici di Lérins e Arles. Per la produzione innica ambrosiana cf. RIGHETTI, *Storia liturgica*, II, cit., pp. 738-739; 842-843; AMBROGIO DI MILANO, *Inni-iscrizioni-frammenti*, a cura di G. Banterle, G. Biffi, I. Biffi, L. Migliavacca, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Città Nuova, 1994 (Opera omnia di sant'Ambrogio, 22).

Nel suo insieme l'innario viene costituito in epoca carolingia, con l'aggiunta di testi dal forte tono classicheggiante (le prime notazioni neumatiche compaiono su strofe dell'*Eneide* di Virgilio e delle *Odi* di Orazio; nelle composizioni carolingie si ama usare anche la strofa saffica). Il *corpus* degli inni ha continuato a svilupparsi fino alla nostra epoca, e la costituzione *Sacrosanctum Concilium* ne ha sottolineato l'importanza per la preghiera liturgica²³⁸.

Inni in prosa: Te Deum, Te decet laus

Prima che Cristo in persona si presenti nel Vangelo, la fiduciosa speranza della Chiesa si apre la via nell'inno *Te Deum laudamus*, ricco di forma e di maestà; esso, dopo aver glorificato la Santissima Trinità e il Redentore, verso la chiusura trapassa a umili forme di preghiera imploratrice. Ora si presenta la luce del mondo in persona... il punto culminante dell'Ufficio è raggiunto²³⁹.

Nel *Te Deum* sono riconoscibili tre parti delle quali la prima, dall'*incipit* fino a *Sanctum quoque Paraclitum Spiritum*, presenta similitudini con l'anafora eucaristica (è una lode trinitaria indirizzata al Padre con triplice *Sanctus*) ed è eseguita in modalità arcaica sulla corda di Re; la seconda, da *Tu rex gloriae, Christe* fino a *Æterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari*²⁴⁰, ritmicamente rispondente alle leggi del *cursus*, è una lode a Cristo redentore, ancora sulla stessa corda; la terza, da *Salvum fac populum tuum Domine* alla conclusione, è un'aggiunta posteriore formata a mo' di supplica da versetti del Salterio (alla stregua di *capitella*)²⁴¹, e come tale presenta rilevante divergenza rispetto alle due parti precedenti e disomogeneità melodica, ed è eseguita su una corda-madre diversa,

²³⁸ «Gli inni, nella misura in cui la cosa sembrerà utile, siano restituiti alla loro forma originale, togliendo o mutando ciò che ha sapore mitologico o che può essere meno conveniente alla pietà cristiana. Secondo l'opportunità, poi, se ne riprendano anche altri che si trovano nelle raccolte innografiche» (SC 93).

²³⁹ CASEL, *Il mistero*, cit., p. 143. Si noti l'allusione alla struttura tripartita dell'inno.

²⁴⁰ *Gloria munerari* è la versione originaria, testimoniata dai manoscritti più antichi – ad es. *Psalterium Caroli Calvi* (842-869) – e nel rito ambrosiano.

²⁴¹ I versetti sono tratti dai Sal 27,9; 144,2; 122,3; 32,22; 30,2. «Il *capitellum* o *capitella* comprende una o più preghiere di intercessione prese dai salmi, una sorta di litania salmica per concludere l'Ora» (TAFT, *La liturgia delle Ore*, cit., p. 145).

quella di Mi (quest'ultima parte può oggi essere omessa nella recitazione e nel canto). La consuetudine celta di usare il *Te Deum* come inno eucaristico (Antifonario di Bangor) portò a considerarlo in Gallia il canto dei solenni ringraziamenti collettivi, uso poi adottato anche nella liturgia romana, dapprima solo a conclusione delle ordinazioni episcopali, delle benedizioni abbaziali, delle unzioni regali.

L'inno *Te decet laus* è conosciuto nelle *Costituzioni Apostoliche* VII, 48, dove è assegnato ai Vespri, mentre san Benedetto ne prescrive il canto, come dossologia, a conclusione dei Notturmi delle domeniche e delle feste, dopo la lettura del Vangelo²⁴².

Nel *Liber Hymnarius* il testo presenta due melodie, delle quali quella originale si canta nel tempo pasquale mentre l'altra è tratta dal Processionale dei maurini (XVII sec.).

Ut in omnibus glorificetur Deus

(1 Pt 4,11; RB 57, 9)

²⁴² Lì dove i riti orientali hanno avuto influenza sono presenti acclamazioni dopo il Vangelo: così a Milano (antifona *post Evangelium*) e nelle liturgie mozarabica e gallicana. Il *Te decet laus*, oggi scomparso dalla liturgia romana, dal XII secolo era previsto nella *Vigilia* papale in alternativa al *Te Deum* a conclusione del primo Notturmo nei giorni di doppio Ufficio.

In conservos Prataleensis caenobii domnum Jacobum Frigo praecentorem nostrum qui mihi audacter confisus est domnumque Willelmum Scannerini praecentorem sapientem ac optimum gratissimus.

Capitolo 3

La melodia gregoriana

ANGELO CORNO - GIORGIO MERLI

Il repertorio ufficiale dei canti che accompagnano le celebrazioni liturgiche della Chiesa cattolica romana si trova nel *Graduale Romanum* del 1908 (GR1908, contenente i brani del Proprio e dell'Ordinario della Messa) e nell'*Antiphonale Romanum* del 1912 (AR1912, contenente i brani della Liturgia delle Ore). Tali edizioni, stampate ed edite dalla Tipografia Poliglotta Vaticana, sono state dichiarate da papa Pio X *Editio typica*, pertanto imm modificabili sia riguardo alla forma delle note e al loro raggruppamento che alla versione melodica dei canti.

Come si dirà a conclusione del presente capitolo, l'edizione solesmense del *Graduale Romanum* del 1974 (GR1974) – divenuto nel 1979 *Graduale Triplex* (GT) con l'aggiunta delle notazioni in campo aperto di scuola sangaliese e metense – si limita a riordinare il repertorio della Messa in conseguenza delle modifiche apportate dall'ultima riforma liturgica. La versione melodica dell'attuale Graduale di Paolo VI rispetta dunque l'intangibilità dell'edizione del 1908.

Altra sorte – come viene spiegato diffusamente nel capitolo bibliografico del presente volume – accompagnerà il repertorio dell'Ufficio divino attraverso le diverse edizioni dell'Antifonale (romano e monastico).

Le melodie contenute nelle due citate edizioni di inizio '900 – come è ampiamente spiegato in vari capitoli del presente volume – sono il risultato dei lavori di una Commissione Pontificia insediatasi nel 1904 per volere di Pio X, presieduta dal monaco solesmense dom Joseph Pothier, con lo scopo di portare a compimento il grande intervento di restaurazione del repertorio che da alcuni decenni era stato intrapreso soprattutto dai monaci dell'Abbazia di Solesmes, per porre rimedio allo stato di decadenza nel quale si trovava il canto gregoriano da parecchi secoli.

I brani contenuti nel Graduale e nell'Antifonale sono caratterizzati

da forme musicali estremamente diversificate e da differenti procedimenti compositivi: le loro melodie spaziano dall'andamento austero e volutamente essenziale della cantillazione alle forme più complesse e melismatiche dei versetti solistici dei graduali e degli alleluia.

Scopo del presente capitolo è quello di delineare una sorta di 'storia della melodia gregoriana' analizzandone il processo evolutivo dal punto di vista storico, dei contenuti e degli aspetti più propriamente musicali. L'analisi di questa evoluzione verrà interrotta, quando necessario, attraverso inserzioni che potremmo definire 'quadri didattici', allo scopo di offrire la chiave di lettura degli aspetti fondamentali in ordine alla notazione, alla modalità, alla prassi esecutiva che caratterizzano le attuali edizioni di canto gregoriano. In questa logica pare opportuno, prima di intraprendere il cammino, analizzare nel dettaglio la notazione musicale così come compare nei libri ufficiali di canto gregoriano; essa è denominata *notazione quadrata*.

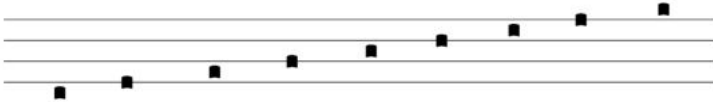
La notazione quadrata nella *Editio typica*

Il tetragramma

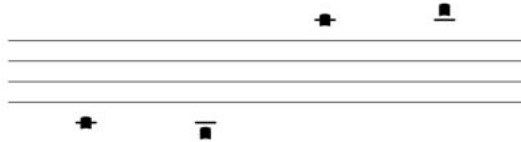
I primi manoscritti di canto gregoriano, databili al X secolo, presentano una notazione senza rigo musicale, definita per questo *adiastematica* o *in campo aperto*: i segni musicali, denominati *neumi*, che in quella sede si limitavano ad indicare il numero di suoni e il movimento melodico, venivano scritti sopra il testo, senza linee di riferimento, in spazi spesso angusti.

In una fase successiva il testo cominciò ad essere scritto ogni due linee (la preparazione dei fogli di pergamena prevedeva la tracciatura di linee parallele con una punta a secco): la linea lasciata libera divenne così un utile riferimento per indicare l'altezza relativa dei suoni, soprattutto per quelle famiglie notazionali che utilizzavano il *punctum* come neuma monosonico. Rapidamente il numero di linee lasciate a disposizione per la notazione musicale aumentò e alcune di esse vennero colorate, solitamente in rosso e giallo, ad indicare rispettivamente la posizione del Fa e del Do.

Il numero di linee fu definitivamente fissato a quattro in quanto l'estensione delle melodie gregoriane, generalmente abbastanza limitata, poteva essere agevolmente contenuta in un simile sistema di riferimento con una adeguata scelta della chiave e della sua posizione. Il rigo musicale utilizzato nelle attuali edizioni di canto consta quindi di quattro linee, formanti tra loro tre spazi interni; le varie posizioni si leggono convenzionalmente dal basso verso l'alto. Tenendo conto anche degli spazi esterni sotto e sopra il tetragramma si può così coprire l'estensione di una nona:



Qualora si rendesse necessario è possibile aggiungere una ulteriore linea, e una sola, sopra la quarta e sotto la prima linea:

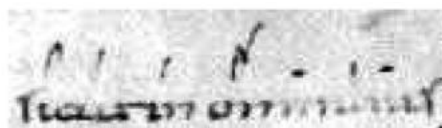


Le chiavi

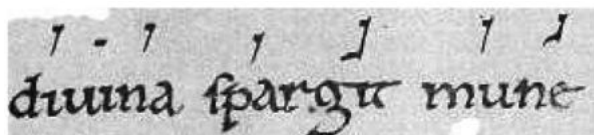
Nell'epoca in cui la notazione si era ormai trasferita su rigo, si cominciò a precisare l'altezza dei suoni mediante lettere desunte dall'antica notazione alfabetica A-G, tuttora in uso nei paesi dell'Europa settentrionale, che indica con le prime sette lettere dell'alfabeto le note della scala musicale partendo dal La: tali lettere, poste all'inizio del rigo, assunsero la funzione di lettere-chiave. Ciascuna delle sette lettere avrebbe potuto servire allo scopo, e nei manoscritti è testimoniato anche l'utilizzo delle lettere D, G e B (in quest'ultimo caso addirittura indicando, mediante

La forma grafica delle note: le grafie fondamentali

La notazione neumatica francese annovera tra le sue testimonianze più antiche e autorevoli il codice di Mont-Renaud, risalente al X secolo:

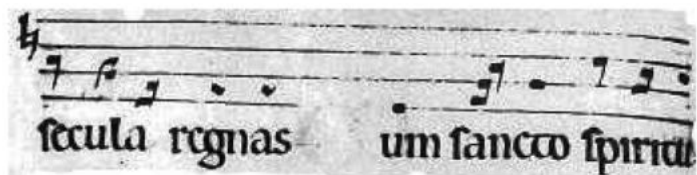


Si tratta di una notazione adiaستمatica *a neumi accenti*: la caratteristica di queste notazioni è quella di adottare l'accento acuto e l'accento grave come segni per indicare il neuma monosonico. L'accento acuto mantiene la sua forma originaria ("sic-ut in") e viene denominato *virga*, mentre l'accento grave assume generalmente la forma di un trattino orizzontale ("om-ni-bus") e viene denominato *tractulus*. Il processo evolutivo della notazione, dettato dalla preoccupazione di indicare in modo più preciso l'altezza dei suoni, ha come conseguenza, nel corso dell'XI secolo, l'ispessimento della sommità della virga che assume la forma di un quadrato che si allarga verso sinistra. Nei neumi plurisonici i quadrati indicanti i singoli suoni vengono uniti tra loro da legature verticali: la notazione viene pertanto definita *francese a punti legati*:



Salterio-Innario di Saint-Ouen di Rouen (XI secolo)

Il passaggio successivo, nel secolo XII, è il posizionamento della notazione sul tetragramma:



Graduale-Tropario di Saint-Alban (XII secolo)

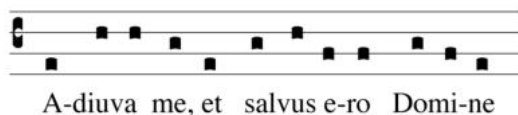
Nei due secoli successivi la notazione, mantenendo le stesse caratteristiche, evolve verso la notazione quadrata propriamente detta, che diviene, con l'eccezione dei paesi germanici, la scrittura musicale della Chiesa latina.

I segni fondamentali dell'attuale notazione sono il *punctum* e la *virga*, diretta derivazione rispettivamente del *tractulus* e della *virga* dell'antica notazione ad accenti:

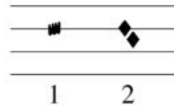


Agli albori della notazione francese *punctum* e *virga* venivano entrambi impiegati per indicare il singolo suono su una sillaba e il loro uso selettivo era dettato essenzialmente da motivazioni melodiche.

Nella successiva fase di evoluzione la *virga*, in contesti monosonici, cominciò a perdere a poco a poco il tratto verticale fino ad uniformarsi al *punctum*, che divenne così l'unico neuma usato allo scopo, indipendentemente dall'andamento della melodia:



Se si trova in composizione a formare un neuma plurisonico, il *punctum* può subire una trasformazione grafica e presentarsi nelle due seguenti forme:



1. *punctum quilismatico*, denominato *quilisma*, la cui particolare forma dentellata riprende la grafia dei codici sangallesi i quali, a loro volta, avevano mutuato il segno dal punto interrogativo usato dai grammatici;
2. *punctum romboidale*, che viene utilizzato soltanto in contesti discendenti della melodia, mai in forma isolata ma, come mostra l'esempio, in presenza di almeno due suoni consecutivi; nei manoscritti aveva assunto questa forma per il particolare modo di impugnare la penna da parte dell'amanuense nel tracciare un seguito di suoni discendenti.

La virga continuò ad essere usata, come elemento neumatico, nei neumi plurisonici per indicare tanto una culminanza melodica quanto un suono più acuto del precedente o del successivo.

La composizione dei due segni fondamentali della notazione dà origine ai neumi plurisonici: le note si leggono dal basso verso l'alto se posizionate verticalmente una sopra l'altra, oppure da sinistra verso destra:

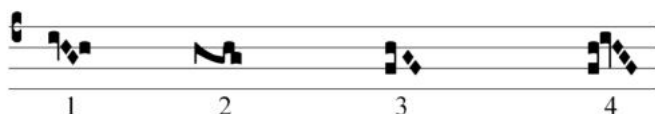


- 1) *pes* (Fa-La)
- 2) *clivis* (La-Fa)
- 3) *torculus* (Fa-La-Fa)

- 4) *climacus* (La-Sol-Fa)
- 5) *scandicus* (Fa-Sol-La: le due forme di scrittura sono equivalenti)
- 6) *porrectus* (La-Fa-La: la particolare forma di scrittura, anch'essa derivante dall'antica notazione, unisce le prime due note con un tratto obliquo, l'inizio e la fine della diagonale indicano le due note da eseguire)
- 7) *pes quilismatico* (Fa-Sol)
- 8) *scandicus quilismatico* (Fa-Sol-La)

Le forme sviluppate dei neumi fondamentali

Si definisce *flexus* un neuma fondamentale (che si conclude con una nota acuta: *porrectus*, *scandicus*...) seguito da una nota più grave e *resupinus* un neuma fondamentale (che si conclude con una nota grave: *torculus*, *climacus*...) seguito da una nota più acuta. Si definisce genericamente *subpunctis* un neuma fondamentale (che si conclude all'acuto) seguito da almeno due note discendenti (il nome specifico dipende dal numero dei *puncta* romboidali):



- 1) *climacus resupinus* (Si-La-Sol-La)
- 2) *porrectus flexus* (La-Sol-La-Sol)
- 3) *pes subbipunctis* (Fa-La-Sol-Fa)
- 4) *scandicus subtripunctis* (Fa-La-Si-La-Sol-Fa)

Le grafie liquescenti

La particolare conformazione fonetica di alcuni passaggi sillabici e la conseguente necessità di una loro corretta articolazione per salvaguardare

l'intelligibilità del testo stanno alla base del fenomeno della *liquescenza*. I contesti nei quali più frequentemente questo fenomeno può manifestarsi sono: l'incontro di due o più consonanti (“*non con-fun-den-tur*”); i dittonghi (“*gau-dete*”); la lettera *i* e le consonanti *m* e *g* tra due vocali (“*al-le-lu-ia*” – “*pe-tra mel-le*”). Proprio per la sua qualità di articolazione sillabica è evidente che la liquescenza non potrà mai comparire all'interno di un neuma, ma soltanto nei passaggi sillabici o verbali.

Le antiche notazioni segnalavano il fenomeno attraverso la modificazione della grafia semplice ‘arricciando’ la parte finale del neuma; le grafie liquescenti presenti nella notazione quadrata sono invece caratterizzate dal rimpicciolimento della nota finale:



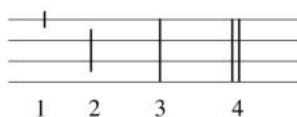
1. *epiphonus* o *pes liquescente*;
2. *cephalicus* o *clivis liquescente*;
3. *ancus* (il rimpicciolimento grafico interessa impropriamente entrambi i *puncta* romboidali; il fenomeno, evidentemente, coinvolge solamente l'ultimo suono).

Viene di seguito proposta la tavola dei neumi come appare nel GR1908. A proposito della seguente tavola, si rende necessaria una semplice precisazione. Gli studi gregoriani degli ultimi decenni, segnatamente quelli di ambito semiologico, hanno contribuito a migliorare non solo la comprensione della scrittura neumatica, ma anche la corrispondente terminologia. Così, ad esempio, nella notazione quadrata veniva definito genericamente *pressus* l'incontro unisonico fra un *punctum* (o *virga*) e una *clivis*, oppure l'incontro unisonico fra due elementi neumatici su una stessa sillaba. Nel successivo capitolo sul ritmo gregoriano si avrà modo di precisare che la definizione di *pressus* è selettiva, cioè da riservarsi ad alcune figure neumatiche che, in particolari contesti unisonici, prevedono la presenza dell'*oriscus*.



Le stanghette

La notazione quadrata utilizza quattro tipi di stanghette che vengono disposte verticalmente sul tetragramma. Tre di queste hanno una funzione completamente diversa rispetto alle stanghette di battuta presenti nella notazione moderna: quella cioè di segnalare le distinzioni del testo, come segni di interpunzione delle frasi melodico-verbali, o anche semplicemente melodiche. Sono quindi spesso in relazione con la punteggiatura del testo stesso (virgola, punto e virgola, due punti e punto):



1. il quarto di stanghetta (*divisio minima*) delimita un inciso melodi-co-verbale (o anche semplicemente melodico);
2. la mezza stanghetta (*divisio minor*) segnala una parte significativa di una frase (*membro*) che è solitamente formata da due o più incisi;
3. la stanghetta intera (*divisio maior*) distingue una frase o, comunque, una parte importante del periodo musicale o letterario;
4. la doppia stanghetta (*divisio finalis*) ha viceversa una funzione più tecnica: è sempre posta alla fine del brano ad indicarne la conclusione, oppure tra due parti di una composizione, quando è prevista l'alternanza tra due cori o tra il coro e un solista.

Nel seguente esempio l'uso delle stanghette evidenzia chiaramente le divisioni logiche del testo:

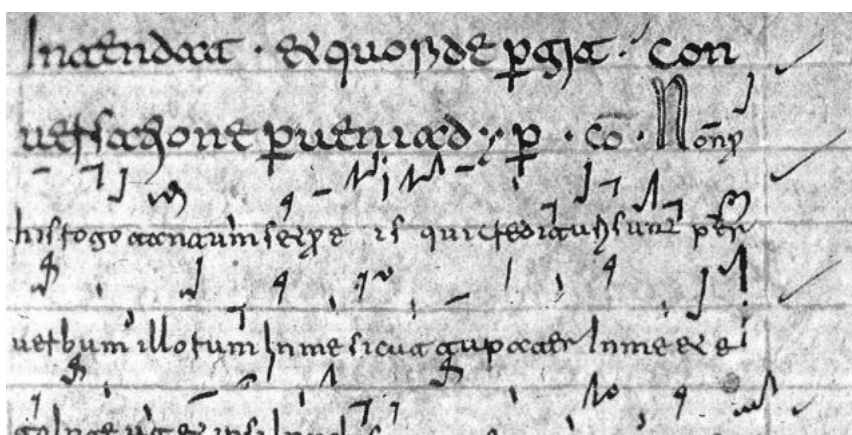
Ant.
II. D

Rex génti- um, * et de-si-de-rá-tus e- á-rum, la-písque
angu-lá-ris, qui fa-cis útra-que u-num: ve-ni, et salva hó-
mi-nem, quem de limo formá-sti. E u o u a e. AR1912 p.207

O Re delle genti, da loro desiderato; pietra angolare, che riunisci tutti in uno:
vieni, e salva l'uomo, che hai plasmato dal fango

La nota guida (*custos*)

Quando negli antichi manoscritti cominciò a prevalere la preoccupazione di indicare in modo preciso l'altezza dei suoni, i notatori, tra i vari accorgimenti adottati, iniziarono ad aggiungere al termine del rigo musicale un segno, denominato *custos*, per segnalare l'altezza del primo suono del rigo successivo e agevolare la lettura melodica. L'esempio sotto riportato è tratto dal ms. 33 della Biblioteca capitolare di Benevento, una testimonianza risalente al X-XI secolo, ancora senza rigo musicale, ma dove la preoccupazione diastematica è ben evidente:



La notazione quadrata indica la nota guida con un segno caratteristico, corrispondente a una nota quadrata di dimensioni ridotte, che viene posta sempre alla fine del rigo, ma anche al suo interno quando è previsto un cambiamento della chiave o della sua posizione.

¶. Laudem Dómi-ni

loqué-tur os me-um: et be-ne-dí-cat o-mnis

GR1908 p.20

Custos tra la fine della parte responsoriale e l'inizio del versetto e alla fine del tetragramma nel graduale *Prope est Dominus*.

Le alterazioni

Il canto gregoriano utilizza la scala dei suoni naturali: l'unica alterazione possibile è sulla nota Si che può essere abbassata di un semitono attraverso l'utilizzo del segno del bemolle, il cui effetto può essere, a sua volta, neutralizzato dal segno del bequadro. I due segni fanno la loro comparsa nei manoscritti a partire dal XII secolo e traggono la loro origine dall'antica notazione alfabetica A-G che scriveva la lettera *b*, indicante il suono Si, in due modi diversi: più arrotondata (*b molle/b rotundum*) per indicare un suono 'meno teso' e quindi abbassato di un semitono; quadrata (*b durum/b quadratum*) per indicare il suono naturale, 'più teso'.

La notazione quadrata prevede il posizionamento in chiave del bemolle in rarissimi casi e soprattutto in composizioni tardive. In tutti gli altri casi l'effetto del bemolle si protrae:

- fino al cambiamento di parola (per conservarne l'effetto il bemolle deve essere ripetuto all'inizio di ogni parola):

a saé-cu- lo, et in saé- cu- lum

GR1908 p.83

- fino a un qualsiasi tipo di stanghetta (il Si dopo il quarto di stanghetta è naturale):



GR1908 p.43

- fino a che non intervenga un bequadro:



GR1908 p.125

L'asterisco e la crocetta

L'asterisco è un segno che non appartiene propriamente alla notazione, essendo in stretta relazione con il testo all'interno del quale è posto e del quale specifica alcune divisioni particolari; può essere semplice (*) o doppio (**). L'asterisco semplice può avere una quadruplicata funzione:

- in tutti i brani precisa il punto dal quale, dopo l'intonazione eseguita dal solista o dalla *schola*, il coro prosegue nell'esecuzione;
- nei responsori indica il punto dal quale il coro riprende il *responsum* dopo il canto del versetto, secondo la prassi della *repetitio a latere*;
- nella salmodia indica il punto di divisione tra il primo e il secondo emistichio del versetto salmodico;
- nel Kyrie eleison, quando l'ultima invocazione consta di tre incisi, indica la sezione affidata alla *schola*.

L'asterisco doppio, in quest'ultimo caso, indica il punto dal quale l'intero coro conclude l'ultimo inciso del Kyrie.

Anche la crocetta (†) è in stretta relazione con il testo: viene chiamata *flexa* ed è utilizzata nel primo emistichio di un versetto salmodico particolarmente lungo, per indicare un lieve e temporaneo distacco dalla corda di recita con un'inflessione al grave di tono o di terza minore.

Le neografie

Il progresso degli studi semiologici e la sempre più matura consapevolezza delle implicazioni interpretative connesse alla modificazione del segno negli antichi codici alineari determinò, già dai primi decenni successivi alla pubblicazione del GR1908, l'introduzione di nuovi neumi allo scopo di evidenziare anche nella notazione quadrata alcune caratteristiche di ordine ritmico già segnalate in modo evidente dagli antichi codici¹.

La prima neografia introdotta, che compare per la prima volta nell'Ufficio della Settimana Santa e dell'Ottava di Pasqua edito da Solesmes nel 1922, riguarda il caso di due note all'unisono isolate o in composizione su una sillaba. Quando l'antica notazione sangallese indica i due suoni con una *bivirga* (semplice o episemata), il *punctum* quadrato viene sostituito dal segno della *virga*, il cui utilizzo era stato riservato fino ad allora alla culminanza melodica di un neuma plurisonico.



¹ Alla notazione quadrata nelle edizioni private editate dall'Abbazia di Solesmes vengono aggiunti, fin dalla fine del XIX secolo, i cosiddetti *segni ritmici* che costituiscono la base del sistema ritmico solesmense; inoltre, nell'edizione privata del GR1974, vengono aggiunte le legature, per correggere alcuni quarti di stanghetta mal posti ma ineliminabili in quanto facenti parte dell'*Editio typica*, e, al contrario, la virgola per sopperire alla mancanza di un quarto di stanghetta o per rinviare l'articolazione di frase in un punto più opportuno. Per la trattazione specifica di questi argomenti si rimanda al capitolo bibliografico in coda al presente volume.

Pulchra ut lu- na, Pulchra ut lu- na,

AR1912 p.69 AM1934 p.1017

Nell'esempio sopra riportato il doppio punctum sulle sillabe “*pulchra*” e “*lu-na*” presente nell'AR1912 viene sostituito nell'AM1934 dalla bivega, in concordanza con la scrittura sangallese.

confre- gi- sti confre- gi- sti

LU1903 p.1092 GT p.880

Anche in questo caso la sostituzione del doppio punctum all'inizio della sillaba “*confre-gi-sti*” con la bivega asseconda la chiara indicazione del manoscritto che, attraverso la bivega episemata, segnala la necessità di un'esecuzione a valori allargati.

Per un più determinante progresso semiografico bisogna attendere la pubblicazione dell'*Antiphonale Monasticum*, avvenuta nel 1934: è soprattutto il neuma monosonico a subire le più significative modificazioni, in risposta alle indicazioni fornite dagli antichi manoscritti. Esso assume le seguenti forme:

- la forma dell'*oriscus*, caratterizzato dalla ondulazione dell'originario *punctum*, a testimoniare la presenza dell'analogo segno negli antichi codici. La neografia viene tuttavia riservata solamente alla nota finale in contesti che prevedono l'unisono con la nota precedente o la culminanza melodica:



5. Ant.
V. a

E X quo

AR1912 p. 435

VI.

B ENE-DI-CTA sit

AR1912 p. 436

5. Ant.
V. a

E X quo

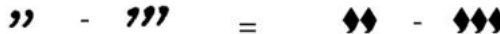
AM1934 p. 536

VI.

B E-ne-di-cta sit

AM1934 p. 538

- la forma della *strophæ*, una sorta di grossa virgola, per richiamare l'analogo disegno neumatico che nei manoscritti sangallesi compare soprattutto nei gruppi strofici:



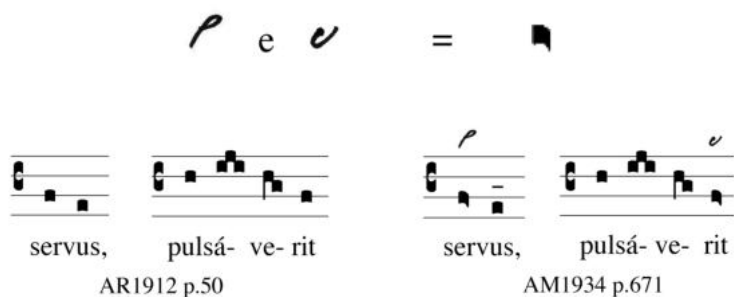
et flumi-na,

AR1912 p. 268

et flumi-na,

AM1934 p. 291

- la forma del *punctum* liquescente, graficamente caratterizzata dal prolungamento verso il basso della parte finale del neuma, per indicare l'esecuzione della liquescenza ottenuta, in questo caso, attraverso l'amplificazione del suono reale e senza l'aggiunta di un secondo suono come più sopra indicato:



Il progresso semiografico dell'AM1934 mostra tuttavia i suoi limiti proprio in riferimento a quest'ultimo caso, nel quale la stessa neografia del *punctum liquescente* viene utilizzata per due neumi aventi origine diversa: il *cephalicus*, liquescenza della *virga*, e l'*epiphonus*, liquescenza del *tractulus*. Inoltre la stessa grafia speciale non viene applicata alle forme liquescenti dei neumi plurisonici.

Le più recenti forme neografiche vengono codificate nel *Liber Hymnarius* (Solesmes 1983), del quale si propone di seguito la tavola dei neumi anticipandone le novità più significative:

1. due grafie differenziate del *punctum liquescente* per il *cephalicus* e l'*epiphonus*;
2. utilizzo del *punctum liquescente* come segno finale di neumi plurisonici;
3. utilizzo dell'*oriscus* come elemento iniziale o interno rispettivamente nel *pes quassus* e nel *salicus*;
4. introduzione delle forme *initio debilis*, caratterizzate dal rimpicciolimento grafico della prima nota, nel *pes* e nel *torculus* ad indicare l'estrema leggerezza della nota d'attacco del neuma, che in alcuni codici non viene neppure segnalata perché considerata nota non strutturale.

NEUMÆ AUT NEUMARUM ELEMENTA	EXEMPLA FIGURARUM		
	FIGURÆ RECTÆ	FIGURÆ LIQUESCENTES	
		AUCTÆ	DEMINUTÆ
1. PUNCTUM	•	•••	•
2. VIRGA	┆		
3. APOSTROPHA	◌	◌	
4. ORISCUS	◌		
5. CLIVIS	┆	┆	┆
6. PODATUS	┆	┆	┆
7. PES QUASSUS	┆	┆	
8. QUILISMA-PES	┆	┆	
9. PODATUS INITIO DEBILIS	┆	┆	
10. TORCULUS	┆	┆	┆
11. TORCULUS INITIO DEBILIS	┆	┆	┆
12. PORRECTUS	┆	┆	┆
13. CLIMACUS	┆	┆	┆
14. SCANDICUS	┆	┆	┆
15. SALICUS	┆	┆	
16. TRIGONUS	┆		

Le prime manifestazioni della melodia: la cantillazione e la salmodia

La cantillazione

Le più antiche forme melodiche che la storia ci ha tramandato fin da epoche remote allo scopo di declamare un testo sacro, si possono ricondurre al termine *cantillazione*. È il modo ancestrale di trasmettere un insegnamento sacro, così come lo si constata non solo nei popoli che venerano la Bibbia, ma anche in altre culture religiose dell'antichità². Nella tradizione ebraica la cantillazione veniva utilizzata per la *Torah* e i libri profetici e si pratica ancora oggi nelle sinagoghe di tutto il mondo sulla base di una tradizione orale antica di oltre 2500 anni. Mentre per il canto dei salmi nessuna autentica salmodia è sopravvissuta nelle sinagoghe occidentali, il canto delle scritture ebraiche è ancora oggi ritenuta la forma cantata più importante, oltre ad essere tenacemente ancorata alla più antica tradizione giudaica.

«La cantillazione è una forma di melodia religiosa, di costruzione primitiva e più vicina alla declamazione che al canto propriamente detto, anche se può essere inframezzata da vocalizzi»³. Questo neologismo, creato appunto nei primi decenni del '900, indica uno stile dove la parola ha la preponderanza sulla musica, la quale, tuttavia, gioca un ruolo regolatore e di rivestimento solenne⁴. È una forma di declamazione 'a metà strada' tra il dire e il cantare, che conferisce alle parole un colore e una risonanza che una semplice dizione non sarebbe in grado di dare e il cui scopo non è tanto quello di ornare musicalmente il testo, quanto piuttosto di amplificare il suono della parola. Di fronte ai grandi testi liturgici della Chiesa latina (i Vangeli, le Epistole, le Letture dell'Uf-

² Un confronto con le prassi di lettura delle scritture in altre tradizioni religiose, come la recitazione vedica in India o la recitazione buddhista in Giappone, rivela che nessuna prassi si basa sul parlato ordinario o sul canto, bensì sulla cantillazione.

³ MICHEL BRENET, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, 1926.

⁴ SOLANGE CORBIN, *La cantillation dans les rituels chrétiens*, in «Revue de Musicologie», XLVII (1961).

ficio, le Orazioni, i Prefazi), qualsiasi ‘composizione’ musicale è fuori luogo: siamo in presenza di un atto religioso, durante il quale ha luogo la trasmissione orale, quindi profetica, della rivelazione divina, la quale ci proviene da un’epoca in cui il fedele non aveva né i sussidi per la lettura né la capacità di comprensione del testo. È necessario dunque affidargli con estrema cura e nella chiarezza del dettaglio quel testo, che sarà avvertito come un insegnamento da ritenere e come una preghiera da meditare. Nella cantillazione l’importanza maggiore viene accordata più all’oralità che allo scritto, al *pneuma* più che al *gramma*, perché lo scritto in quanto tale non insegna, suggerisce soltanto. Per questo, il rivestimento melodico, anche se essenziale e privo di un valore musicale proprio, è uno strumento necessario ed efficace per ottenere una pronuncia distinta e chiaramente percepibile del testo sacro, e quindi adatta a predisporre adeguatamente l’ascoltatore all’atto culturale.

La cantillazione, dunque, è la modalità più appropriata che ha il sublime scopo di preservare l’integrità del testo e la trasmissione del suo significato fin dalla più elementare modalità di espressione musicale: non è una *recitazione* pura e semplice, poiché questa si applica a una parola recitata senza alcuna tensione speciale della voce. D’altro canto, la *declamazione* troppo enfatica (solenne) presenterebbe modalità teatrali non appropriate all’atto liturgico. Il termine più prossimo al vero significato di cantillazione ce lo offre nel *De ecclesiasticis officiis* Isidoro di Siviglia († 636): *proclamazione*, che evoca, da una parte, un’idea equilibrata di solennità, e, dall’altra, si riferisce a una parola sapientemente ‘delineata’ per un’assemblea che non ne deve perdere nemmeno una sillaba.

Non a caso la cantillazione presenta l’insistenza su un unico grado melodico, sul quale risuona ciascuna sillaba del testo. Ogni movimento melodico viene quasi annullato e il ritmo del testo non va oltre la naturale diversificazione delle sillabe⁵. Sembrerebbe che un simile pro-

⁵ Si tratta di una modalità unipolare, identificata da una corda madre secondo il lessico che d. Jean Claire utilizza nei suoi contributi. Si veda in proposito: JEAN CLAIRE, *L’évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, in «Revue grégorienne» 40 (1962), pp. 196-211 e pp. 229-245; dello stesso autore: *Les Répertoires liturgiques latins avant l’octoechos*. I. *L’office ferial romano-franc*, in «Études grégoriennes» 15 (1975), pp. 5-192.

cedimento sia stato concepito per consegnare il testo secondo una materialità fonetica che ne impedisca una personale interpretazione⁶. Solo così sarebbe garantita l'integrità del testo sacro e la vera solennità di quel contesto liturgico. Per questo motivo da una tradizione millenaria sono state fissate delle convenzioni rigorose di tradizione orale, descritte esplicitamente solo nel rispettivo medioevo di ogni cultura.

Sono essenzialmente due i procedimenti che assicurano la messa in musica dell'antico testo sacro.

Il punto di partenza della cantillazione è la divisione del testo in unità logiche e sintattiche attraverso la scrittura *ecfonetica* che identifica un sistema creato per ricordare al cantore formule già note da applicare e realizzare nella proclamazione delle Sacre Scritture.










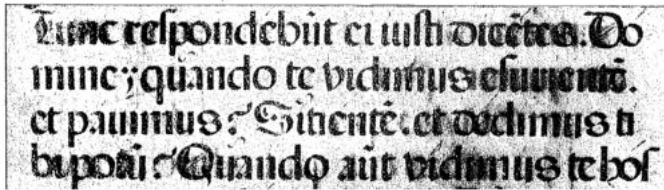
	Oxeia
	Syrmatikè
	Bareia
	Kathistè
	Kremastè
	Apostrophos
	Synemba
	Parakletikè
	Teleia

Tavola dei segni efonetici in *Introduzione alla paleografia gregoriana* di G. Suñol.

⁶ FULVIO RAMPI, *Del canto gregoriano*, Milano, Rugginenti, 2006, p. 107.

Interrompendo momentaneamente il flusso della lettura, i segni ecfonetici guidano a una piena intelligenza del discorso cantato attraverso l'insieme gerarchizzato delle pause, distinzioni e cesure disposte dal cantore. Così il testo rivelerà la propria struttura organizzata, assumerà una scansione ritmica adeguata e si animerà come un tessuto vivente e significante⁷.



Biblioteca di Montserrat, manoscritto proveniente dalla Chartreuse de Mantalègre
Frammento del cap. 25 del Vangelo di Matteo: la frase interrogativa viene corredata da un particolare segno ecfonetico (⚡)

Il secondo passaggio consiste nell'indicare il profilo melodico sul quale si regge la proclamazione del testo e nell'assegnare, in presenza di cadenze intermedie o finali, le inflessioni ascendenti o discendenti della voce. In concreto, questi testi erano essenzialmente recitazioni 'monosoniche', comunemente chiamate *toni* nel Medioevo, e venivano cantati su una determinata nota chiamata *tenor* con l'aggiunta di inflessioni della voce nei vari momenti di interpunzione, corrispondenti nel testo attuale alla virgola, ai due punti, al punto e virgola, al punto interrogativo e al punto fermo. Le interpunzioni melodiche, chiamate anticamente *pausatationes*, in cui il cantore si discostava dalla recitazione monosonica, erano per lo più di quattro tipi (vedi i due esempi seguenti A e B):

- la *flexa*, che comportava un semplice movimento discendente realizzando una breve deposizione della voce, indicava un'interpunzione del testo corrispondente alla nostra virgola (es. A);
- il *metrum*, che comportava un movimento discendente-ascendente, corrispondeva agli attuali due punti (es. A);

⁷ Furono Aristofane di Bisanzio e Aristarco di Samotraccia, direttori della grande biblioteca di Alessandria tra il III e II secolo a.C., a introdurre i segni della punteggiatura nelle copie dell'Odissea e dell'Iliade, al fine di facilitarne la comprensione.

- le frasi interrogative richiedevano una recitazione sulla nota inferiore rispetto al *tenor* e la risalita finale alla corda di recita (es. B);
- il *punto fermo* era rappresentato sempre da un movimento discendente di secondo o terzo grado fino all'intervallo di quinta (es. A).

B

E-ne-díctus De-us, et Pa-ter Dó-mi-ni nostri Je-su

, Flexa

Chri-sti, Pa-ter mi-se-ri-cordi-á-rum, et De-us to-ti-us conso-

, Metrum

la-ti-o-nis * qui conso-lá-tur nos in omni tri-bu-la-ti-o-ne

, Punctum

no-stra. De-o grá-ti-as.

Esempio A

fí-li-a Je-rú-sa-lem? Cu-i exæquá-bo te, et conso-lábor te,

virgo fí-li-a Si-on?

Esempio B

È necessario aggiungere che, talvolta, alla staticità sillabica della cantillazione viene associato, quasi per contrasto, un lungo melisma posto sulla sillaba finale della penultima distinzione logica della frase: si tratta di un'antica forma di *jubilus* presente nella *Laus Magna Angelorum* ambrosiana. Lo *jubilus*, che letteralmente è un invito a lodare il Signore, è un canto che esprime una gioia talmente grande che le parole non sono in grado di spiegare, «si affranca dai limiti delle sillabe» e si esprime in un lungo vocalizzo senza parole⁸. Più tardi tale modalità di espressione confluirà in particolar modo nel canto dell'alleluia nella Messa⁹:

Grá-ti-as á-gi-mus ti-bi propter magnam gloriam

tu-am. Domi-ne, De-us Rex cæ-lé-stis, De-us Pa-ter

GS1975 p.27

⁸ AGOSTINO DI IPPONA, *Esposizioni sui Salmi*, Roma, Città Nuova, 1967, 32 II, D1, 8. A commento del v.3 *Cantate a lui un cantico nuovo*, Agostino dice: «Ecco che egli (Dio) quasi intona per te il canto: non cercare le parole, quasi che tu potessi dare forma a un canto per cui Dio si diletta. Canta nel giubilo. Che cosa significa giubilare? Intendere senza poter spiegare a parole ciò che con il cuore si canta. Infatti coloro che cantano... incominciano con le parole dei canti a esultare di gioia, ma poi, quasi pervasi da tanta letizia da non poterla più esprimere a parole, lascian cadere le sillabe delle parole, e si abbandonano al suono del giubilo. Il giubilo è un certo suono che significa che il cuore vuol dare alla luce ciò che non può essere detto». Vedi anche, nel presente volume, la nota 68 del cap. 2 (p. 193).

⁹ «Lodate il Signore» è la traduzione letterale di *Alleluia*, parola composta di derivazione ebraica. La sillaba finale *YAH* è l'abbreviazione del tetragramma divino, che per gli ebrei era impronunciabile. Il melisma interminabile collocato proprio sulla sillaba finale dell'alleluia esprime in modo efficace l'ineffabilità di Dio e l'abbandono del credente a una gioia immensa che trascende i limiti del testo letterario.

Tra i vari recitativi in uso per occasioni particolari – ad esempio il *Te Deum* nella Messa di ringraziamento di fine anno o il canto dell'*Exsultet* durante la Veglia pasquale – merita un cenno il tono delle Passioni, particolarmente interessante per la sua forza drammatica. Nel medioevo, dalla domenica delle Palme al Venerdì Santo, il *Passio* era cantato in modo tale da sottolineare il contrasto tra i protagonisti del racconto: Cristo, i Giudei e l'Evangelista che narra la storia. Il profilo interiore di ognuno dei tre personaggi era percepito nei tratti essenziali dalla scelta di un preciso grado melodico e da un diverso andamento ritmico: grave e lento per le parole del Cristo, acuto e concitato per quelle dei giudei, mentre la recitazione dell'Evangelista si snodava con un ritmo sciolto, ma non affrettato, su un grado melodico intermedio. I manoscritti più antichi (IX e X secolo) distinguono solo tra le parole di Cristo e il resto del racconto, attribuendo alle prime una *t* (*tenete* = lentamente) e al secondo una *c* (*celeriter* = velocemente). In seguito venne aggiunta la lettera *s* (*sursum* = acuto) a identificare la *turba Judaeorum*, la folla dei Giudei. In epoca più recente la lettera *t* venne interpretata come simbolo della croce (†) e quindi attribuita a Cristo, mentre le altre due lettere nella forma maiuscola assunsero un significato diverso: la *C* per *Chronista* e la *S* per *Synagoga*. Eccone un breve frammento:

C. Respondé-runt e- i: S. Je-sum Naza-ré-num. C. Di-cit

e- is Je-sus: ✠ E- go sum. C. Sta-bat autem et Ju-das,

Riprendendo un concetto di Johannes de Grocheo (1300 ca.) possiamo concludere che *lectio*, *epistula*, *evangelium* e *oratio* «*ad musicum non pertinent*», cioè non riguardano il musicista, dal momento che sono governati solamente da regole di accento e di grammatica. In particolare, sono gli unici ‘canti’ che rimangono fuori dal sistema degli otto toni ecclesiastici (*octoechos*). L'eccessiva limitatezza della loro estensione

impedisce una loro attribuzione a un modo ben definito. Nonostante il loro stile primitivo e la loro limitatezza tonale, essi rappresentano certamente una soluzione mirabile alle difficoltà che una recitazione forte e chiara di un testo in prosa comporta, riuscendo così a ottenere con il minimo utilizzo di ‘risorse’ un altissimo grado di rispondenza liturgica, di qualità artistica e di appagamento estetico¹⁰.

Alcuni studiosi, molto opportunamente, inseriscono la cantillazione nell’ampio repertorio del recitativo liturgico, che si presenta con struttura melodica fissa per la recitazione intonata delle letture, delle orazioni e dei salmi¹¹.

A questa parte consistente del repertorio gregoriano se ne affianca un’altra, ancora più monumentale e musicalmente più ricca, che raccoglie tutti quei canti che presentano melodie di libera composizione: si tratta del repertorio delle Antifone e dei Responsori dell’Ufficio e dei canti del Proprio della Messa, di cui si dirà più avanti.

La salmodia

Con la salmodia (letteralmente ‘canto dei salmi’) si apre un capitolo sterminato della preghiera e del canto liturgico della Chiesa latina: il libro dei Salmi è fonte costante e privilegiata del vasto repertorio gregoriano sia del Proprio della Messa che dell’Ufficio divino.

Redatto nel periodo che va dal X al VI secolo a.C., esso aveva una importanza fondamentale nel culto ebraico. Il popolo vi partecipava coralmente, intercalando l’enumerazione dei prodigi di salvezza da parte di Dio con acclamazioni come *Amen* e *Alleluia*, oppure con un ritornello ripetuto a ogni versetto del salmo che raccontava gli interventi di Dio per liberare il suo popolo¹². Ma i versetti di questi canti erano anche sulla

¹⁰ WILLI APEL, *Il canto gregoriano*, Lucca, LIM, 1998, p. 277.

¹¹ *Ivi*, p. 269.

¹² Il salmo 135, definito il «grande Hallel», la lode suprema, prevede la ripetizione del ritornello «perché eterna è la sua misericordia», quasi certamente cantato da tutto il popolo. Di questa forma responsoriale *ante litteram* si trovano tracce anche nei salmi 106 e 117, entrambi salmi di ringraziamento che rievocano i prodigi compiuti dal Signore a favore del suo popolo.

bocca e nel cuore del pio israelita che, dall'alba al tramonto, ritmava con la preghiera tutti i momenti della propria giornata. Il Vangelo ci informa che Gesù frequentava la sinagoga di Nazareth al sabato e quindi si univa alla lettura delle Scritture e al canto dei salmi. Rileggendo attentamente il racconto della Passione ci si imbatte in molte citazioni provenienti dal libro dei Salmi, che suggeriscono a Gesù persino le ultime parole della sua vita terrena: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?», prese dal salmo 21, e «Nelle tue mani, Signore, consegno il mio spirito», attinte dal salmo 30.

Certamente, il Salterio è il risultato dell'esperienza spirituale concreta di alleanza tra Dio e l'antico popolo di Israele ma, ben presto, la tradizione giudaica ha accolto questo libro come il preannuncio di un'esperienza religiosa unica, quella che avrebbe vissuto il Messia, testimone e beneficiario privilegiato dell'opera divina della salvezza. Così il Salterio, sintesi lirica di tutta la rivelazione dell'Antico Testamento, diventa essenzialmente preghiera messianica assumendo i contorni sempre più chiari e riconoscibili del volto di Cristo¹³. Furono motivi sufficienti perché il libro dei Salmi passasse per processo spontaneo sulle labbra della Chiesa e in particolare delle comunità monastiche, dove il canto dei salmi è sempre stato considerato l'elemento primario e insostituibile della preghiera liturgica e privata. L'importanza della salmodia nelle comunità monastiche, dal momento che esige il corredo di nozioni grammaticali, provocò necessariamente l'incontro tra monachesimo e tradizione retorica classica, in quanto quest'ultima assicurava l'esatta dizione, l'adesione al testo, il senso del ritmo¹⁴. La composizione gregoriana, soprattutto nell'elaborazione del repertorio del Proprio dell'Ufficio e della Messa, attingerà a piene mani, come vedremo, all'arte retorica

¹³ AGOSTINO, *Esposizioni...*, cit. Introducendo il salmo 42, Sant'Agostino riconosce in tutto il salterio la voce di Cristo: «dobbiamo sentire ormai nota e familiare, come se fosse la nostra, la sua voce in ogni salmo, sia che canti o che gema, si allieti nella speranza oppure sospiri per qualche cosa. Non è necessario dunque trattenerci a lungo per chiarirvi chi è che qui ci parla; sia ciascuno di voi nel corpo di Cristo, e qui parlerà». Cristo è insieme cantore dei salmi, eroe dei salmi, e con il Padre, termine della preghiera dei salmi.

¹⁴ ANTONIO QUACQUARELLI, *Indirizzi e metodi nella scuola antenicensa*, Brescia, La Scuola, 1962, p. 49 (estr. da «Questioni di Storia della Pedagogia»).

antica vista come strumento funzionale a penetrare e svelare il senso profondo del testo sacro. I salmi, che san Benedetto (ca. 480-547) ebbe cura di distribuire in modo equilibrato lungo l'arco di una settimana, costituiscono il nucleo centrale della Liturgia delle Ore (*Opus Dei*). In linea con la primitiva tradizione ecclesiale, ciascuna di queste centocinquanta preghiere ha trovato la propria collocazione specifica all'interno delle varie ore liturgiche che scandiscono l'Ufficio divino. Per esempio, il salmo 50, inteso come vero e proprio atto penitenziale, apre la celebrazione mattutina. Seguono tre salmi, tra i quali il 62, che cantano l'attesa di Dio. Infine i tre salmi *Laudate* (148, 149, 150), da cui più tardi l'ora mattutina prenderà il nome di *Laudes*, segnano la conclusione solenne dell'attesa: con le prime luci dell'alba, spunta l'ora della risurrezione di Cristo.

Il canto dei salmi ha conosciuto nel suo sviluppo storico tre diverse modalità di esecuzione: *salmodia diretta*, *salmodia responsoriale*, *salmodia antifonica* o *antifonata*.


La salmodia diretta

La tradizione liturgica della Chiesa latina ha concepito per la salmodia un materiale 'musicale' molto più vasto e organizzato rispetto alla cantillazione, dalle forme più semplici a quelle più complesse. In epoca primitiva il canto dei salmi non era ancora ben distinto dalle letture liturgiche: sia la lettura che il salmo erano affidati allo stesso ministro. La *cantillatio* del salmo è appena più ornata di quella della lettura e si concatena meravigliosamente con quest'ultima¹⁵. Il canto riguardava il solista, mentre il popolo esercitava la sua partecipazione con il semplice ascolto. Questo avveniva in un'epoca nella quale i fedeli erano generalmente incolti e i testi poco diffusi. La forma musicale è adattata alla situazione storica e liturgica contingente. Di conseguenza possiamo supporre che la struttura melodica nonché le inflessioni cadenzali fossero eseguite a imitazione dei moduli già collaudati della

¹⁵ In alcuni manoscritti, il lettore è avvertito del passaggio dalla lettura al cantico dalla rubrica: *Hic mutas sonum* (Qui, cambi la melodia), cf. PM, tomo XX, tavole p. 37.

cantillazione¹⁶. Il cantore proclama il salmo dall'inizio alla fine come una lettura, in modo 'continuato' senza alcuna forma intercalare. È la salmodia *in directum* secondo l'espressione impiegata da Benedetto nella sua Regola¹⁷.

Per la sua semplicità e snellezza, Benedetto ne suggeriva l'impiego alle piccole comunità, dove i monaci erano gravati da numerosi incarichi e quindi potevano trarre sollievo da un Ufficio liturgico non troppo prolungato. La tradizione successiva inserirà il salmo 'diretto' in alcune Ore dell'Ufficio dei defunti, luogo appropriato per un canto particolarmente essenziale. Salmi privi di antifona, quindi più 'leggeri', si hanno anche in contesto pasquale (Ore piccole della Domenica di Pasqua e della Settimana di Pasqua), probabilmente perché le liturgie pasquali avevano assorbito un arco temporale già consistente da parte della comunità monastica:



D E pro-fún-dis clamá-vi ad te Dó-mi-ne: * Dó-mi-ne
exáu-di vocem me- am

AM1934 p.1167

Vi sono forme di salmodia diretta anche nel repertorio della Messa: il *tractus* che si canta senza alcuna ripetizione (ossia 'd'un tratto') nelle domeniche di Quaresima sostituendo l'alleluia, e i cantici che seguono

¹⁶ AGOSTINO, *Confessioni*, X, 33: «i salmi erano recitati con una flessione così lieve della voce da sembrare più vicina alla recitazione che al canto».

¹⁷ La *S. Benedicti Regula Monasteriorum* così si esprime per suggerire il modo di cantare il salmo 66 nelle Lodi domenicali: «sine antiphona in directum» (XII, 1); la stessa espressione viene usata per i tre salmi della Compieta: «psalmi directanei sine antiphona dicendi sunt» (XVII, 9).

no le Letture della Veglia pasquale. Sebbene l'ornamentazione melodica sia molto più elaborata ed estesa, le corde di recitazione della *cantillatio* sono riconoscibili secondo i procedimenti musicali che abbiamo visto sopra. Formule speciali arricchiscono l'*incipit* e la conclusione del brano con decisa costruzione melismatica. Si riconoscono altresì gli elementi costitutivi delle forme strutturate della salmodia semiornata, quali l'intonazione, le cadenze mediane e le cadenze finali, di cui si dirà più avanti:

Tract.
VIII.

C ANTE- MUS * Dó-mino: glori-óse e- nim
hono-ri- fi- cá- tus est: equum et ascen- só- rem pro-
jécit in ma- re: adjú- tor et pro- téctor factus
est mi- hi in sa- lú- tem. †. Hic De- us me- us,
et hono- rá- bo e- um: De- us patris me-

GT p.186

Riguardo alla modalità esecutiva, ciò che caratterizza la forma diretta è l'assenza di un ritornello tra un versetto e l'altro del salmo, il quale può essere cantato indifferentemente da un solista, da tutto il

popolo oppure da due cori in alternanza. Dunque, anche l'*anti-phonia*, che indica l'esecuzione del salmo a cori alterni è ben più vicina alla salmodia diretta che alla salmodia antifonica. Il metodo che sicuramente non era in uso in quest'epoca è quello che prevalse successivamente a partire dal tardo medioevo fino ad oggi: declamazione alternata a due cori del salmo, con la presenza dell'antifona eseguita all'inizio e alla fine del salmo.

La salmodia responsoriale

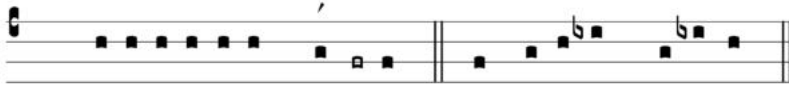
La salmodia responsoriale segna un'altra importante tappa dello sviluppo della musica cristiana, attestata da innumerevoli testimonianze storiche a partire dalla metà del IV secolo con il vescovo Atanasio¹⁸. La grande innovazione introdotta con questa modalità esecutiva consiste essenzialmente nell'intervento attivo del popolo nella salmodia. Il solista non perde nulla della sua autonomia e continua a cantare tutto il salmo. L'assemblea interviene alla fine di ogni versetto con una breve risposta, suggerita dal solista all'inizio del salmo. Di questo parla Agostino con entusiasmo nelle *Confessioni* quando ricorda la sua commozione all'ascolto del canto collettivo del popolo che echeggia nella chiesa milanese nei giorni del suo battesimo¹⁹.

Il diacono Paolino, nella sua *Vita Ambrosii*, scrive che nel 386 nella Chiesa milanese «primum antiphonæ... celebrari cœperunt». Con il termine *antiphonæ* Paolino indica ciò che Agostino nelle *Confessioni* esprimeva con le parole «secundum more orientalium partum»: il canto

¹⁸ Il primo a parlare di *psalmus responsorius* fu Atanasio, il quale durante la celebrazione delle Vigilie nell'anno 356 ad Alessandria, aveva dato disposizione al diacono di cantare il salmo 135 e al popolo di rispondere «quoniam in sæculum misericordia eius».

¹⁹ AGOSTINO, *Confessioni*, cit., IX, 7,15: «Non da molto tempo la Chiesa milanese aveva introdotto questa pratica consolante e incoraggiante, di cantare affratellati, all'unisono delle voci e dei cuori, con grande fervore». Qualche riga dopo aggiunge: «in quel tempo fu introdotto il costume orientale di cantare inni e salmi («secundum more orientalium partum»), affinché il popolo non si struggesse nella tristezza e nel tedio, costume che dura tuttora, imitato da molti, anzi da quasi tutti i tuoi greggi, anche nelle altre parti della terra».

dei salmi in forma responsoriale dove al corista che canta il salmo i fedeli rispondono con un ritornello²⁰:



Ψ. I Mi-se-ri-córdi-as Dó-mi-ni R̄. In æ-térnum cantá-bo.

GS1975 p.124

Anche Benedetto, nella sua Regola, usa il termine *antiphona* servendosi di espressioni come «cum antiphona certe decantandum» oppure «cum antiphonis terminetur», o ancora «cum alleluia psallantur» per indicare la salmodia responsoriale, separandone nettamente il significato da quella diretta²¹. Benedetto distingue le due forme a seconda del numero dei monaci che si trovavano nel coro: il modo più semplice (*in directum*) oppure una esecuzione più elaborata e solenne (*cum antiphonis*)²². Fin dalle origini si impose anche un altro ritornello, soprattutto la domenica: *alleluia*, acclamazione specifica del tempo pasquale e quindi di ogni domenica che celebra la Pasqua di Cristo. Benedetto fece un uso molto razionale dell'*alleluia*. Rifacendosi alla tradizione monastica antica, vide nell'*alleluia* il segno dell'imminenza dell'ora 'risurrezionale': l'ultimo notturno sia feriale che domenicale è antifonato con l'*alleluia* durante tutto l'anno liturgico, tranne la Quaresima. Nel tempo pasquale tutta la salmodia è antifonata con l'*alleluia*²³:

²⁰ HELMUT LEEB, *Die Psalmodie bei Ambrosius*, Wien, Herder, 1967.

²¹ Quando la *Regula Monasteriorum* parla dell'Ufficio notturno impone di cantare, dopo il salmo 3 seguito dal *Gloria*, il salmo 94 con l'antifona (IX, 3); nello stesso capitolo ai paragrafi 4 e 9 stabilisce di cantare sei salmi con le antifone e altri sei salmi con l'*alleluia*.

²² *Ivi*, cap. XVII, 6: «si maior congregatio fuit, cum antiphonis; si vero minus, in directum psallantur».

²³ *Ivi*, cap. XV, 1: «dalla santa Pasqua fino a Pentecoste si dica senza interruzione l'*alleluia* tanto nei salmi quanto nei responsori».

V. I Confi-tèmi-ni Dó-mi-no, quó-ni-am bo - nus * quó-ni-am
 in saécu-lum mi-se-ri-cór-di-a e - ius. R. Al-le-lú-ia
 Alle-lú-ia. GS1975 p.166

Arricchita da un rivestimento melodico molto ornato, la salmodia con ritornello si ritrova nella forma A-B-A del graduale della Messa e del responsorio prolisso dell'Ufficio. È a questa forma melismatica che si riferisce Agostino quando ci informa del *psalmus responsorius*, confessando il fascino che il canto solistico esercitava sul suo animo²⁴. Questa testimonianza è preziosa per confermare che già in quell'epoca era in vigore il canto melismatico, impropriamente considerato come evoluzione di forme più semplici ritenute più antiche.

Successivamente il canto liturgico latino, soprattutto in ambito ambrosiano, perfezionò sempre più la forma melismatica inserendo nel canto dell'alleluia e del *Responsorius cum infantibus* lunghi vocalizzi (*primæ* e *secundæ melodiæ*) che si alternano rispettivamente ai versetti dell'alleluia o del salmo. Parlando di questa forma elaborata, nel *De ecclesiasticis officiis*, Isidoro di Siviglia ci informa dell'origine italiana del responsorio e ne descrive le caratteristiche segnalando il chiaro rapporto

²⁴ AGOSTINO, *Confessioni*, cit., X, 33,50. Secondo Ernesto Moneta Caglio anche in altre sue opere (*Expositio in psalmis* e *Sermones*) il canto responsoriale è ravvisato ogni volta che Agostino parla di *jubilus*. Non solo, ma nelle espressioni al plurale *jubilemus*, *jubilare* si scorge, come si diceva sopra, l'impronta di un'azione collettiva.

tra *nomen* e *res*: «et vocata hoc nomine quod uno canente, chorus consonando respondeat».

Oltre alla definizione accurata del responsorio, nella citazione di Isidoro emerge che enunciato e risposta si producono all'interno dello stesso brano musicale. Isidoro lascia intendere che il responsorio e il graduale, che fanno seguito alle letture, segnano sempre una pausa nel rito e assumono in pieno il carattere di un 'canto di meditazione' e sono quindi destinati a suscitare un tipo di preghiera che nasce 'ascoltando'. Il tipo di ascolto che richiede un canto melodicamente ornato e che contiene in sé enunciato e risposta è diverso dall'attenzione prestata alla proclamazione delle letture. Queste riversano una rapida cascata di verità sull'ascoltatore, che riesce appena a coglierne qualche frammento. Invece un canto riccamente ornato, che dilata il suono delle vocali, che percorre un'ampia estensione melodica, che trattiene le parole e ne accentua il significato è in grado di radicarsi profondamente nell'animo dell'ascoltatore e persuaderlo della bontà del contenuto²⁵.

²⁵ JORDI PINELL, *La Liturgia delle Ore*, Genova, Marietti, 1990, p. 119.

Resp. 1.
4.

S Icut óvis * ad occi-si-ó-nem dú-ctus est,
et dum ma-le tracta-ré-tur, non apéru-it os
sú-um : trá-di-tus est ad mór-tem, * Ut vi-vi-fi-
cá-ret pó-pu-lum sú-um. V. Trá-didit in
mór-tem á-nimam sú-am, et inter sce-lerátos re-pu-
tá-tus est. * Ut vi-vi-ficá-ret.

LU1896 p.716

Accanto a questa forma prolissa del responsorio, dove le dimensioni del testo e l'ornamentazione melodica si arricchiscono notevolmente, Benedetto introdusse l'uso del *versus*, frutto della sua personale creatività. Era una breve giaculatoria, ripresa dai testi dei salmi e delle antifone appena cantati, divisa in due parti: il coro rispondeva completando l'*incipit* proposto dal solista. Benedetto aveva percepito l'efficacia spirituale di quelle frasi scelte, ripetute insistentemente alla conclusione di ogni ora liturgica, così che i confratelli monaci potessero conservarle nella memoria, risentirne l'eco e rimettersi costantemente all'ascolto. Ecco alcuni esempi tolti dal tempo di Natale:

<i>In primo nocturno</i>	<i>V. Tamquam sponsus. R. Dominus procedens.</i>
<i>Ad matutinum</i>	<i>V. Benedictus qui venit. R. In nomine Domini.</i>
<i>Ad sextam</i>	<i>V. Latentur cali. R. Et exsultet terra.</i>
<i>Ad nonam</i>	<i>V. Notum fecit Dominus. R. Salutare suum.</i>
<i>Ad vesperam</i>	<i>V. Tecum principium. R. In die virtutis tuæ.</i>

La salmodia antifonica

Originariamente la forma antifonica (dal greco *antiphonos* che significa ‘voce contro voce’, ossia coro che risponde a un altro coro) riguardava l’alternanza di timbri vocali: voci virili e voci femminili assieme alle voci bianche. È ciò che introdusse nella liturgia milanese Ambrogio, che desiderava che tutto il popolo fosse protagonista nel canto liturgico²⁶. Divise l’assemblea in due settori: da una parte gli uomini e dall’altra le donne e i bambini.

Così riuscì a conferire maggiore vivacità e coloritura timbrica al canto stesso, utilizzando la diversa e naturale gamma sonora delle voci virili e femminili, che cantavano tra loro a distanza di un’ottava.

Ne derivò il seguente schema:

ritornello (tutti insieme)
primo versetto del salmo (uomini)
secondo versetto del salmo (donne e bambini)
ritornello (tutti insieme)
terzo versetto del salmo (uomini)
quarto versetto del salmo (donne e bambini)
ritornello (tutti insieme);

²⁶ Il santo vescovo di Milano era un vero paladino del canto dell’assemblea, al quale attribuiva una spirituale potenza contro le passioni, un’efficacia didattico-catechetica e un poderoso baluardo contro l’eresia. Il suo intuito letterario e musicale gli permise di introdurre nella Chiesa ambrosiana una delle innovazioni più sorprendenti che la comunità ecclesiale ricordi nella prassi liturgica: l’innodia, espressione di un canto popolare di altissima qualità, un’autentica svolta culturale, musicale e teologica, tale da collocare Ambrogio ai vertici della storia della letteratura e della musica.

e così di seguito per tutti gli altri versetti del salmo. Il canto antifonico fu immediatamente accolto con entusiasmo e si diffuse in tutta Europa con rapidità sorprendente.

Con lo sviluppo della vita monastica (V-VI secolo) trova grande spazio, come si è già detto, la preghiera dell'Ufficio liturgico, il cui fulcro è costituito dalla recitazione del Salterio, che i monaci conoscevano a memoria. Durante la celebrazione dell'Ufficio la comunità è organizzata in due cori che stanno di fronte e alternano i versetti dei salmi. Questa alternanza è compatibile con la salmodia antifonica quando i due cori, dopo ogni versetto, si uniscono per cantare insieme il ritornello. Dunque, la salmodia responsoriale e antifonica, più imparentate tra loro di quanto la manualistica tradizionale ci ha sempre presentato, si distinguono nettamente dalla salmodia diretta per l'alternanza delle voci e soprattutto per la risposta ai versetti del salmo.

In conclusione, un'analisi fedele al dato liturgico e musicale non può che prendere in considerazione due forme di salmodia: senza ritornello (o *in directum*) e con ritornello (o *responsorius*), potendosi cantare sia l'una che l'altra con o senza alternanza di voci²⁷. Più tardi, quando il testo del ritornello si amplierà e assumerà un più ricco rivestimento sonoro, sarà cantato da tutto il coro solo all'inizio e alla fine del salmo. A questo ritornello verrà dato il nome di *antifona*. Inizialmente l'antifona era composta a servizio esclusivo del salmo. In seguito, si sentì la necessità di adattare la preghiera del salmo a una determinata festa liturgica. La frase più significativa, resa più espressiva dalla melodia che ne accentuava il senso, assumeva una nuova funzione, quella di ricordare la celebrazione di lode con il tema specifico della festa o del tempo liturgico.

La forma antifonica, nella sua espressione più recente e musicalmente più elaborata, si trova nei canti dell'introito e del comunio. Il contesto celebrativo solenne della Messa impone che l'antifona prenda il sopravvento sulla salmodia, limitata a uno o due versetti solistici, mentre nell'Ufficio l'antifona, in rigoroso stile sillabico, è relegata ad aprire e chiudere la salmodia, parte sostanziale della celebrazione.

²⁷ DANIEL SAULNIER, *Il canto gregoriano*, Casale Monferrato, Piemme, 2003², p. 45.

La struttura della salmodia

Come abbiamo intuito, la salmodia è la forma musicale portante di tutto il repertorio gregoriano nelle due grandi diramazioni: canti dell'Ufficio e canti della Messa. In entrambi i contesti rileviamo due parti ben distinte tra loro: da un lato le antifone e i responsori che aprono e chiudono il canto dei salmi e dall'altro i versetti salmodici. Tale distinzione corrisponde a due strutture fondamentali della composizione gregoriana: la forma salmodica e la forma antifonica. Al carattere recitativo della prima fa riscontro il carattere più libero della seconda.

Il genere salmodico, nella sua forma più ordinaria, utilizza i procedimenti tipici della cantillazione e dei recitativi liturgici. Anche qui il testo è cantato pressoché interamente su una corda di recitazione. I movimenti melodici, in gran parte dovuti agli accenti testuali, intervengono in punti prefissati: intonazione e cadenze. Ma proprio queste ultime sollecitarono i compositori, incaricati di organizzare la salmodia, ad escogitare particolari modalità di adattamento. I salmi sono testi in prosa e i versetti differiscono fra loro nel numero delle sillabe e nella distribuzione degli accenti. I compositori potevano scegliere tra due possibili soluzioni:

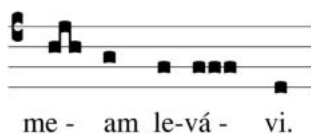
- comporre tanti motivi quante fossero le cadenze sillabiche, comprese quelle i cui accenti testuali non fossero corrispondenti agli accenti cadenzali;
- selezionare solamente alcune fra le cadenze possibili, di tipo semplice, pratico e familiare, che servissero da modello a tutte le cadenze salmodiche.

Prevalse il secondo procedimento: quasi per istinto i compositori si orientarono verso la disposizione ideale, senza neppure chiedersi se esso fosse rispettoso in tutti i casi dell'accentuazione testuale. Ora, mentre nelle cadenze semplici, nelle quali l'accento gioca un ruolo di fatto, la melodia si piega docilmente alla varietà del testo senza creare particolari problemi di coesione formale, in altre cadenze più elaborate la formula melodica resta e deve restare inflessibile di fronte alle sollecitazioni delle parole del testo. È il caso delle cadenze *cursive* (o *pentasillabiche*), utilizzate nella salmodia degli introiti, dei communio e nei versetti dei responsori, che si adattano 'automaticamente' a un determinato numero di sillabe, appunto

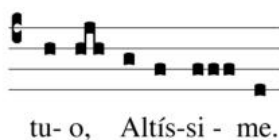
le ultime cinque del testo, quale ne sia la natura. Sembrano indipendenti dall'accento della parola, ma sappiamo che tale accento ha presieduto alla loro stessa creazione. La struttura melodica di queste cadenze è modellata su una forma semplice, chiamata *cursus planus*, fatta di due curve ritmiche corrispondenti agli accenti tonici delle due parole finali del testo:

/ . . / .
còr-de cur-rà-mus

In questa cadenza i due accenti melodicamente sviluppati rappresentano l'*arsi* o l'*elevazione* ed entrambi 'si riposano' sulle sillabe immediatamente seguenti in una disposizione armonica perfetta. In altre parole, il *cursus planus*, fra tutte le cadenze previste dalle regole della prosa cristiana antica, fu preso come il modello più appropriato su cui ricalcare le cadenze salmodiche del repertorio gregoriano²⁸.

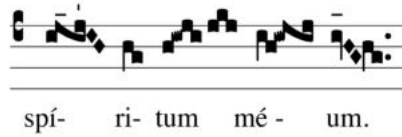


Salmodia semiornata: corrispondenza tra accento testuale e accento cadenzale (I tono)

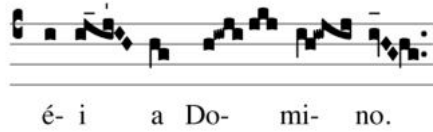


Salmodia semiornata: mancata corrispondenza tra accento testuale e accento cadenzale (I tono)

²⁸ Sull'influenza del *cursus* sulla struttura della salmodia si veda l'ampia trattazione nella prefazione al IV volume della *Paléographie Musicale* dedicato alla presentazione del codice 121 di Einsiedeln.



Salmodia ornata: corrispondenza tra accento testuale e accento cadenzale (VII tono)



Salmodia ornata: mancata corrispondenza tra accento testuale e accento cadenzale (VII tono)

Nel secondo e nel quarto esempio il testo si pone al servizio di un principio superiore a quello della concordanza tra accentuazione testuale e musica, ovvero il principio dell'integrità della melodia e della preminenza del ritmo musicale. È superfluo osservare che soltanto con questo modello rigoroso, ma nello stesso tempo semplice e pratico, si poteva organizzare e memorizzare un repertorio così vasto e diversificato come quello della salmodia gregoriana. È necessario tuttavia rilevare che in taluni casi, come nell'esempio sotto riportato, la vaticana modella la cadenza sulle ultime sei sillabe, alterando l'integrità della cadenza pentasillabica e compromettendo l'armoniosa disposizione del *cursus planus*.



GT p.72

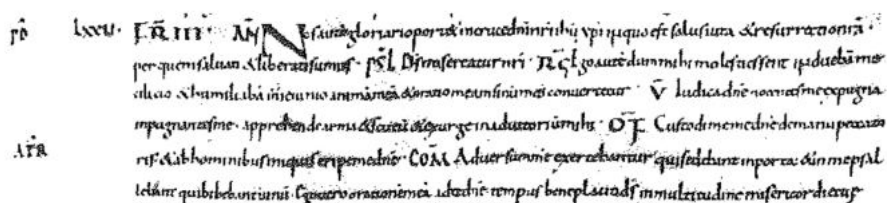
Nel successivo quadro didattico vengono espone nel dettaglio le regole alle quali soggiace l'esecuzione della salmodia nelle sue diverse forme.

Grammatica della salmodia

Ognuno dei tre diversi generi compositivi che caratterizzano il canto gregoriano (sillabico, semiornato e ornato) comprende forme musicali che prevedono l'alternanza tra una parte responsoriale, eseguita dall'intera *schola*, e versetti salmodici affidati a pochi cantori o a un solista: l'esecuzione di questi ultimi viene definita salmodia.

Il canto della salmodia si struttura su modelli melodici che, pur modificandosi e facendosi più ricchi e complessi in funzione del genere compositivo, mantengono sempre, ben riconoscibili, gli stessi elementi strutturali: tali modelli vengono definiti *toni salmodici* e sono strettamente legati alla modalità del brano al quale sono associati. Si parlerà quindi di toni salmodici di genere sillabico (salmodia semplice), di genere semisillabico (salmodia semiornata) e di genere melismatico (salmodia ornata).

La preoccupazione di associare in modo univoco il tono salmodico alla modalità del brano è testimoniata già nel Graduale di Corbie, un codice non musicale contenente i soli testi dei canti della Messa e risalente alla seconda metà del IX secolo: in esso, a tale scopo, viene indicata chiaramente la modalità dei brani del *Proprium Missae* (introito e comunio) che prevedono l'alternanza con uno o più versetti salmodici:



Nel frammento proposto sono riconoscibili il testo dell'introito *Nos autem* (GT 162) sulla prima riga e del comunio *Adversum me* (GT 154) sulla quinta riga. A sinistra di entrambe sono tracciate le sigle che definiscono le rispettive modalità: PD (*plagis deuterus*, deuterus plagale) e ATR (*authenticus tritus*, tritus autentico).

La salmodia semplice

Ψ. I E- ructá-vit cor me-um verbum bo- num, † di-co e-go
 ó-pe-ra me- a re- gi.* Lin-gua me- a cá- lamus scri-bæ
 ve-ló-ci-ter scribén- tis. GS1975 p.367

L'esempio proposto si riferisce al tono salmodico VIII applicato al secondo versetto del salmo 44. In esso si possono riconoscere tutti gli elementi strutturali che caratterizzano lo schema formulare:

- l'intonazione (“*E-ruc-tavit*”);
- il tenore salmodico o corda di recita (“*Eru-ctavit cor meum verbum*”);
- la flexa (“*bo-num*”);
- la cadenza mediana (“*re-gi*”);
- le sillabe di preparazione (“*veloci-ter scri-bentis*”);
- la cadenza finale (“*scri-ben-tis*”).

L'intonazione

Il modulo formulare di intonazione costituisce un legame melodico tra la finale dell'antifona e il tenore salmodico: è generalmente posto sulle prime due sillabe del versetto e utilizza neumi di uno o due suoni. Raramente il tono salmodico inizia direttamente sulla corda di recita

senza fare uso dell'intonazione: è il caso dei toni in modalità arcaica di C (Do) ed E (Mi).

Nella salmodia semplice dell'Ufficio l'intonazione viene eseguita solo sul primo versetto: dal secondo versetto in poi si inizia direttamente dalla corda di recita. Alcune edizioni di canto gregoriano indicano le sillabe di intonazione in carattere corsivo.

Il tenore salmodico o corda di recita

È l'elemento caratterizzante il tono salmodico, la nota sulla quale viene cantillata la maggior parte del versetto sia nel primo che nel secondo emistichio; fa eccezione il *tonus peregrinus*, caratterizzato dal fatto di presentare due tenori distinti per i due emistichi (La e Sol).

La flexa

Quando il primo emistichio è molto lungo, viene solitamente 'spezzato' da un'inflessione melodica denominata *flexa*. Si tratta di una deposizione della voce dalla corda di recita, realizzata attraverso una cadenza a un accento con nota di *epentesi intercalare*, le cui regole verranno esposte successivamente. La sillaba d'accento della parola interessata è posta sullo stesso grado del tenore salmodico, mentre la sillaba finale è cantata su un grado inferiore: la discesa è di grado congiunto quando la distanza dal grado inferiore è di tono intero (La, Sol...); nei casi in cui la corda di recita è su Do o Fa, viene evitata la cadenza ad intervallo semitonale e la discesa è di una terza minore. Alcune edizioni di canto gregoriano indicano la sillaba d'accento in grassetto.

La cadenza mediana

Il primo emistichio del versetto salmodico si conclude con la cadenza mediana, che è unica per ciascun tono: si tratta di una formula cadenzale che si applica alle ultime parole del primo emistichio. Nel caso

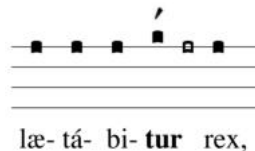
proposto la cadenza è detta *a un accento* e consta di una nota d'accento, sulla quale è posta la sillaba tonica dell'ultima parola, e di una nota finale sulla quale è cantata la sillaba finale nel caso di una parola parossitona (accento sulla penultima sillaba). Dopo la nota d'accento, e strettamente legata ad essa, è prevista una nota 'bianca' denominata *epentesi intercalare*, da utilizzare se la parola finale è proparossitona, cioè accentata sulla terzultima sillaba:



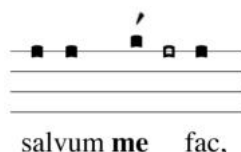
Se l'emistichio termina con una parola ossitona (monosillabo che si colloca necessariamente sulla nota finale della formula) verrà coinvolta nella cadenza anche la penultima parola, della quale potrà essere rispettato l'accento tonico solamente se parossitona:



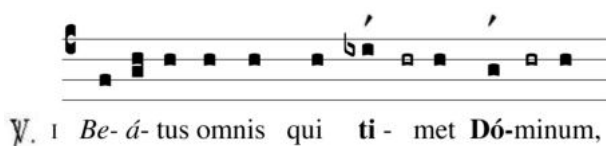
In caso contrario bisognerà creare un 'accento secondario' che verrà posto sulla penultima sillaba dell'emistichio senza utilizzare la nota di epentesi:



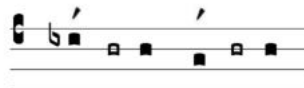
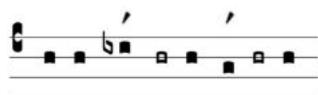
Se infine l'emistichio terminasse con due monosillabi, l'ultimo verrà collocato sulla nota finale e il penultimo sulla nota d'accento:



La formula cadenzale può prevedere anche due sillabe accentate: si parlerà in questo caso di cadenza *a due accenti*:



L'esempio proposto si riferisce al I tono salmodico applicato al primo versetto del salmo 127: le parole coinvolte nella cadenza saranno in generale le ultime due. Entrambi gli accenti prevedono la nota di epentesi intercalare e le regole per il posizionamento delle sillabe sono quelle appena esposte:



Anche nel caso di parole ossitone e per la creazione degli accenti secondari valgono le stesse regole della cadenza a un accento, con l'avver-

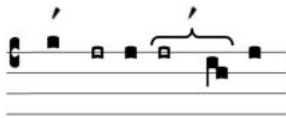
tenza di procedere anzitutto alla scelta della sillaba da porre sul secondo accento per poi retrocedere e posizionare la sillaba corretta sul primo. In ogni caso, tra l'ultimo e il penultimo accento non potranno esservi più di due sillabe:



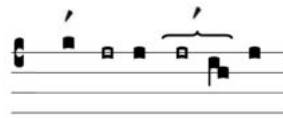
scabellum	pé-	dum	tu-	ó-	rum.
et congre-	gá-		ti-	ó-	ne.
longitúdi-	ném		di-	é-	rum.
lábia	mé-	a	lau-	dá-	bunt te.
lucíferum	gé-		nu-	í	te.
a	sæ-	cu-	lo	tú	es.
vovit Pot-	én-		ti	lá-	cob.
órdi-	nem		Mel-	chí-	se- dech.

AM2005 p.528

La nota 'bianca' può anche precedere il neuma d'accento pur mantenendo con esso una stretta relazione: una parentesi graffa ne segnala la presenza. Essa viene chiamata *epentesi anticipata* perché, nel caso di parola proparossitona, l'accento stesso assume la nota di epentesi. L'esempio seguente riguarda la cadenza mediana del terzo tono salmodico:



om- ni témpo- re,



Nó-mi-nis e- ius,

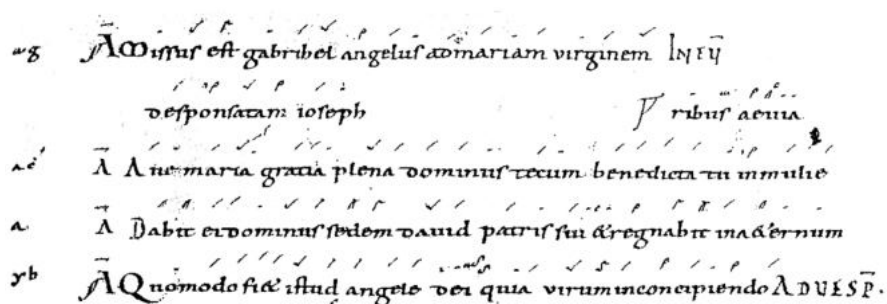
Le sillabe di preparazione

Le cadenze mediane e finali di alcuni toni salmodici sono precedute dal distacco dalla corda di recita prima del raggiungimento del

primo (o unico) accento della cadenza. Si tratta di uno o più neumi monosonici ai quali viene dato il nome di ‘note di preparazione’: le sillabe poste su queste ultime vengono pertanto denominate *sillabe di preparazione*. In alcune edizioni di canto gregoriano esse sono scritte in carattere corsivo.

La cadenza finale

Mentre la cadenza mediana è unica per ciascun modo, la *cadenza finale*, detta anche *terminatio*, può presentare forme diversificate che danno origine a varie *differentiæ* nell’ambito dello stesso tono salmodico. La ragione di questa pluralità formulare è dettata dall’esigenza di concatenare in modo agevole e musicalmente coerente la nota finale della salmodia con l’*incipit* dell’antifona che va ripetuta dopo il versetto solistico. Tale esigenza è testimoniata già nell’Antifonario di Hartker (H390-391, in notazione sangallese, XI secolo): in esso vengono indicate chiaramente le *differentiæ* da applicare ai salmi associati a ciascuna antifona:



Nel frammento proposto, alla sinistra di ogni riga che riporta il testo delle antifone (indicate con la sigla A), una vocale indica il tono salmodico: se è sola, come nel caso di *Dabit ei Dominus*, si esegue la cadenza principale, se è accompagnata da una consonante si canta una delle *differentiæ* previste.

Nelle attuali edizioni di canto gregoriano la *differentia* da applicare è suggerita, al termine dell'antifona, dai neumi posti sulla sigla 'E-u-o-u-a-e' (*Sæ-cu-lo-rum. A-men*): la prima o le prime due lettere della sigla riguardano il tenore salmodico, le successive le eventuali sillabe di preparazione e la cadenza (senza considerare alcuna nota di epentesi). Inoltre, all'inizio dell'antifona, dopo il numero romano che precisa la modalità, è posta una lettera che indica, in notazione alfabetica, l'ultima nota della *differentia*. Tale lettera, fino all'*Antiphonale Monasticum* del 1934, era scritta in carattere maiuscolo se coincidevano le finali dell'antifona e della *differentia*; nelle edizioni più recenti viene sempre scritta in carattere minuscolo. Se nell'ambito dello stesso tono più *differentiæ* terminano con la stessa nota, si distinguono con un numero aggiunto alla lettera.

A titolo esemplificativo viene riportato il tono VIII con le relative *differentiæ*:

O ctá-vus Mo- dus sic in-cípi-tur, et sic fléctitur, † et

sic medi- á- tur: *

Differentiæ


Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi- ní- tur.

GR1908 p.193

Le antifone di VIII modo riportate di seguito mostrano come la scelta della *differentia* sia funzionale a una agevole ripresa dell'antifona:

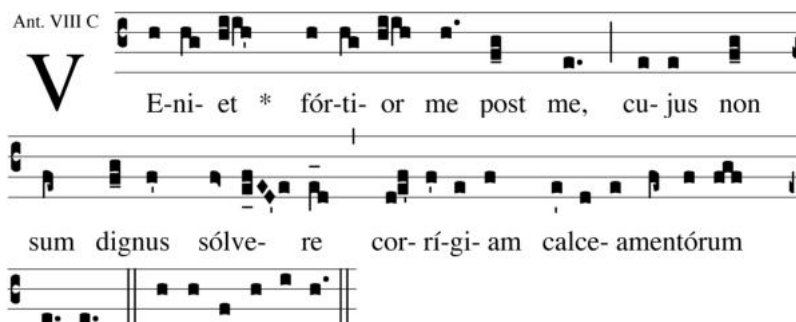
VIII G



P ER vísce-ra * mi-se-ri-córdi-æ De-i no-stri
vi-si-tá-vit nos O-ri-ens ex al-to. E u o u a e.

AM1934 p.73

Ant. VIII C



V E-ni-et * fór-ti-or me post me, cu-jus non
sum dignus sólve-re cor-rí-gi-am calce-amentórum
e- jus. E u o u a e.

AM1934 p.192

La salmodia semiornata

Va subito precisato che con la denominazione di *salmodia semiornata* si intendono diversi procedimenti di esecuzione, ovvero che presentano da una parte la comune caratteristica di uno sviluppo melodico leggermente più ornato rispetto alla salmodia semplice, dall'altra caratteristiche tipiche di ogni ambito specifico. La salmodia semiornata è presente nei seguenti tre contesti:

- toni salmodici dell'introito e del comunio nel *Proprium Missæ*;
- toni salmodici dei cantici maggiori nell'Ufficio;
- toni salmodici del Salmo Invitatorio.

I toni salmodici dell'introito e del comunio

Ps. Inclí- na Dómine aurem tu- am et exáu-di me: *

quó- ni- am in-ops et pau- per sum e- go.

L'esempio proposto si riferisce al tono salmodico VIII applicato al primo versetto del salmo 85: la modalità, al fine di un opportuno confronto, è la stessa dell'esempio posto all'inizio del paragrafo riguardante la salmodia semplice.

Gli elementi strutturali caratterizzanti lo schema formulare rimangono sostanzialmente gli stessi, con le seguenti varianti:

- l'intonazione è più ornata e coinvolge le prime due o tre sillabe del versetto;
- pure in presenza di un primo emistichio particolarmente lungo, non è prevista la *flexa*: in sua vece, il versetto può essere suddiviso in tre parti, di cui la seconda inizia con una *reintonazione* e si conclude con la stessa cadenza mediana della prima;
- la cadenza mediana si esprime a uno o due accenti (nell'esempio proposto è a un accento con tre sillabe di preparazione "tu-am et ex-audi") e presenta una melodia più fiorita rispetto alla salmodia semplice;
- la cadenza finale non è ad accenti bensì rigorosamente *pentasillabica*, modellata sul *cursus planus*, dunque senza note di epentesi: il movimento melodico che si stacca dalla corda di recita coinvolge le ultime cinque sillabe del versetto.

I toni salmodici dei Cantici maggiori dell'Ufficio

Le varianti dei toni salmodici da applicare ai Cantici maggiori (*Benedictus*, *Magnificat* e *Nunc dimittis*) riguardano solamente il primo emistichio; il secondo si conforma alle regole della salmodia semplice applicando la *differentia* indicata a fine antifona dalla sigla EUOUAE.

Riguardo al primo emistichio:

- l'intonazione coincide in alcuni casi con quella dei toni semplici, in altri assume una veste melodica propria: viene eseguita all'inizio di ogni versetto, a differenza della salmodia semplice che, nella forma diretta, riserva l'intonazione solamente al primo versetto;
- la cadenza mediana coincide in alcuni casi con quella dei toni dell'introito e del comunione, in altri assume una veste melodica propria: riguardo al Magnificat, data l'estrema brevità del primo emistichio (*Magnificat* anima mea Dominum*), la cadenza mediana viene applicata solamente a partire dal secondo versetto.

Canticum Magnificat

MA-GNI-FICAT.
Et ex-sultávit spí ri tus me us.

Canticum Benedictus.

BE-NE-DICTUS Dómi- nus De- us Is- ra- el.
Et e- réxit cornu sa- lú- tis no- bis.

I toni salmodici del Salmo Invitatorio

L'Ufficio delle Letture (il Mattutino prima dell'ultima Riforma liturgica) si apre con l'Invitatorio: il testo del salmo 94, diviso in cinque sezioni, viene alternato a una antifona ripetuta per intero dopo i versetti dispari e in parte dopo i versetti pari. La struttura dei toni salmodici,

in forma tripartita, appare molto più elaborata rispetto ai toni della salmodia semplice: tutti gli elementi strutturali si presentano con alcune varianti all'interno dello stesso tono, mentre la cadenza mediana e la cadenza finale sono pentasillabiche. Si veda il seguente esempio relativo al quarto versetto del IV tono:

Hódi-e si vócem é-jus audi- é-ri- tis, no-lí-te obdurá-
 re córda véstra, sicut in exacerba-ti- óne secúndum
 dí- em tenta-ti- ónis in de-sér- to : ubi tentavé-runt
 me pátres véstri, probavérunt, et vidé-runt ópe-ra mé- a.

LU1896 p.919

Il versetto è diviso in tre parti da mezze stanghette. Inoltre:

- due diverse formule di intonazione (“*Ho-di-e*” e “*pro-ba-verunt*”) introducono le due corde di recita: il La per i primi due incisi e il Fa per il terzo;
- nei primi due incisi per tre volte viene proposta una cadenza interna a un accento con una sillaba di preparazione: il neuma d’accento è un *pes subbipunctis* se la parola è parossitona (“*di-em*” e “*de-ser-to*”) e subisce una dieresi in *pes+clivis* se la parola è proparossitona (“*audi-e-ri-tis*”);
- le due cadenze mediane prima delle mezze stanghette differiscono riguardo all’altezza del movimento di clivis finale (Fa-Mi; Mi-Re).

La salmodia ornata

Il genere ornato della salmodia accompagna la forma responsoriale del graduale e quella diretta del tratto nel repertorio del *Proprium Missæ*, nonché i versetti dei responsori prolissi dell'Ufficio. Il carattere melismatico dei canti interlezionali della Messa rende spesso complessa l'individuazione degli elementi costitutivi del tono salmodico; molto più agevole ne appare l'individuazione nei toni salmodici dei responsori prolissi: la presenza di più corde di recita (riscontrabile eccezionalmente nel *tonus peregrinus* della salmodia semplice e nel sesto tono della salmodia semiornata) caratterizza il procedimento compositivo dei *versetti* ornati.

A titolo di esempio viene proposto e analizzato il versetto *Tamquam agnus* del responsorio *Ecce quomodo moritur*.

Resp. 6

C- ce * quómo- do mó-ri- tur jú- stus, et né- mo
pér- ci- pit cór- de : et ví- ri jú- sti tollún- tur, et
né- mo con- sí- de- rat : a fá- cí- e i- ní- qui- tá-
tis sublá- tus est jú- stus : * Et é- rit in pá-
ce memó- ri- a é- jus. V. Tamquam á- g- nus co-

ram tondente se obmú-tu-it, et non apé-ru-it os
 sú-um : de angúst-i-a, et de judí-ci-o sublá-tus
 est. • Et é-rit. R. Ec-ce. LU1896 p.728

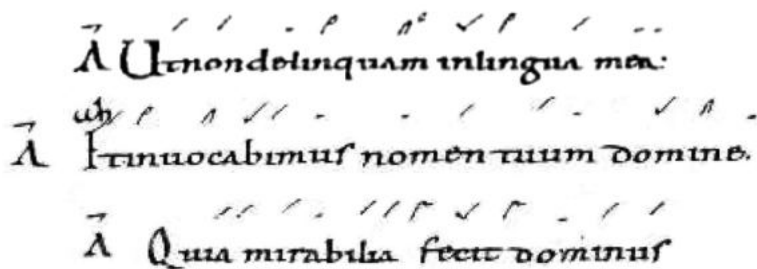
- Sono facilmente individuabili gli elementi costitutivi:
- intonazione e flexa: una breve recitazione (“*Tam-quam a-gnus*”) su una prima corda di recita (La) porta alla sillaba accentata (“*a-gnus*”) alla quale segue, sulla sillaba post-tonica (“*a-gnus*”) una discesa corrispondente alla flexa;
 - primo tenore salmodico su corda Sol (“*coram tondente se obmutuit, et non ape-ruit*”) con ornamentazione al grado superiore;
 - cadenza mediana a un accento (“*su-um*”) con tre sillabe di preparazione (“*ape-ru-it os*”);
 - reintonazione (“*de an-gustia*”);
 - secondo tenore salmodico su corda Mi (“*an-gustia et iudici-o*”) con ornamentazione al grado superiore;
 - cadenza finale pentasillabica (*judici-o sublatus est*”).

Le prime forme strutturate della melodia: le antifone dell’Ufficio

Finora abbiamo trattato le forme di proclamazione testuale che vanno sotto il nome di *recitativo liturgico*. Esse corrispondono alla cantillazione delle Letture nella Messa e al canto dei salmi nell’Ufficio divino. Dal Salterio, conosciuto a memoria dai monaci, deriva non solo la parte più cospicua e caratteristica dell’Ufficio liturgico, ma anche gran parte

della preghiera privata sotto forma di giaculatorie. Questi brevi ritornelli di origine salmica, che si ripetevano come intercalare a ogni versetto, con il passare del tempo furono omessi, staccandosi dalla successione dei versetti per trovare posto all'inizio e alla fine del salmo. Il ritornello, che da quel momento fu chiamato *antifona*, acquistò progressivamente una propria autonomia, diventando un impareggiabile luogo di invenzione musicale. Dall'analisi del repertorio più antico delle antifone-ritornello risulta evidente che i compilatori posero in esse grande cura perché il canto dei salmi producesse effetti immediati e profondi nell'animo dei fedeli. Perciò le antifone salmiche assunsero una veste formale di estrema semplicità e concisione, per essere agevolmente interiorizzate e riaffiorare poi spontaneamente alla memoria lungo l'arco della giornata²⁹.

Il codice sangallese Hartker 390-391 (H) è un 'serbatoio' assai prezioso del repertorio in stile sillabico, su cui si avrà modo di ritornare in questo e in altri capitoli. Si tratta di antifone semplici sia dal punto di vista letterario che musicale. Lo stile ricorrente, come si è detto, è di tipo sillabico, come si conviene a brani cantati nella quotidiana ferialità della liturgia. Alcune di queste antifone sono vere e proprie acclamazioni, tipiche di una celebrazione di lode nella quale la partecipazione del popolo, o grande coro, è continua. Solo così si possono spiegare alcune antifone che, dal punto di vista letterario, sarebbero incomplete. Esse iniziano addirittura con una congiunzione o con una particella causale o finale, che presuppone la frase precedente (*Et invocabimus...*):



²⁹ PINELL, *La Liturgia delle Ore*, cit., p. 109.

Queste brevi frasi, staccate dal contesto e ripetute insistentemente, danno al salmo un volto nuovo, da cui si ricava un'idea dominante. È come una miniera di piccole gemme, di brevi frasi di lode o di invocazione che quotidianamente arricchiscono il tesoro intimo della preghiera personale dei monaci³⁰.

Questa succinta esemplificazione sui contenuti del repertorio delle piccole antifone salmiche ci porta a concludere che si tratta delle antifone più antiche e che furono concepite per dare al salmo cantato una maggiore vivacità e popolarità, per accentuarne il potenziale pedagogico, in vista di una migliore capacità di preghiera dei fedeli. Purtroppo le antiche antifone salmiche, originariamente distribuite lungo tutto l'arco dell'anno, vennero poi 'accantonate' nel salterio *per annum*, dove, anziché ritornelli nella forma responsoriale, divennero antifone da recitare solo all'inizio e alla fine del salmo, perdendo così gran parte della loro efficacia. In seguito si avvertì la necessità di selezionare il testo del salmo legandolo a una determinata festa. L'antifona assunse una nuova funzione, quella di 'ambientare' la celebrazione di lode con il tema della festa e del tempo liturgico. La tradizione ci ha consegnato bellissime antifone, tratte dai salmi, composte per le feste di Natale e per il Triduo Pasquale. Esse sono una fulgida testimonianza della capacità di invenzione e di creatività dei musicisti di quel tempo³¹.

Vediamo ora come la veste musicale di queste antifone si sviluppi più liberamente rispetto alla struttura monocorde della recitazione; anche l'ambito melodico è più ampio rispetto al numero limitato di gradi interessati dalla cantillazione. Le antifone presentano una linea melodica distintiva e abbinata a uno specifico testo: essa è modellata sulle suddivi-

³⁰ *Ivi*, p. 111.

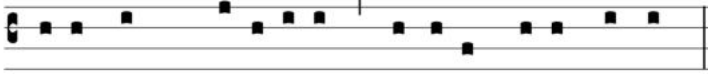
³¹ Ecco il testo di alcune di queste antifone e la loro collocazione liturgica. Per il tempo di Natale: *Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus sanctorum ex utero ante luciferum genui te* (Ps 109, 3); *Redemptionem misit Dominus populo suo, mandavit in aeternum testamentum suum* (Ps 110, 9); *Tamquam sponsus Dominus procedens de thalamo suo* (Ps 18, 6); *De fructu ventris tui ponam super sedem tuam* (Ps 131, 11). Per l'Ufficio del Venerdì Santo: *Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum, adversus Dominum et adversus Christum eius* (Ps 2, 2); *Captabunt in animam iusti, et sanguinem innocentem condemnabunt* (Ps 93, 21); per l'Ufficio del Sabato Santo: *In pace in idipsum dormiam et requiescam* (Ps 4, 9); *Caro mea requiescet in spe* (Ps 15, 9).

sioni sintattiche e, in generale, sull'accentuazione delle parole. Tuttavia, in questa prima fase le melodie, a dispetto del loro disegno apparentemente libero, non sono altro che versioni elaborate di un recitativo liturgico, ovvero ancora dipendenti e subordinate al grado strutturale originario:

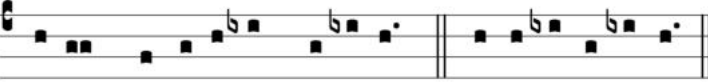
Ps 76, 15

T  PsM p.177

U es De-us * qui fa-cis mi-ra-bí-li-a.

B  GS 1975 p.106

onum est * confi-té-ri Dó-mino De-o nostro.

S  PsM p.319

Pe-ret * Isra-el in Dómi-no. E u o u a e.

Come appare evidente, le tre antifone sopra riportate, ciascuna dotata di una propria struttura modale, mostrano ancora un disegno melodico embrionale, giocato su un unico grado che assume tutte le funzioni portanti: quest'unica 'corda' è dominante dell'intera composizione e finale del brano (ed eventualmente tenore del salmo ad essa associato). Quando si cercano nei repertori primitivi le corde strutturali di un brano, si è sempre ricondotti a uno di questi tre casi. I musicologi li hanno definiti *modi arcaici* o *corde madri*, a significare che ogni svilup-

po melodico ulteriore si origina da essi³². Se si cerca di esprimere queste tre corde con l'ausilio del vocabolario attuale, si possono attribuire loro i nomi di Do, Re, Mi e situarle nel contesto di una scala pentatonica senza semitono³³.

Le corde madri costituiscono il primo stadio di formazione delle melodie gregoriane. Ma altri aspetti concorrono all'evoluzione della melodia e quindi della modalità, intesa come modo di procedere di una forma sonora che realizza le qualità grammaticali e semantiche del testo.

Uno di questi aspetti viene identificato con il carattere melodico dell'accento latino. In tale direzione si muove Paolo Ferretti quando, nella sua *Estetica gregoriana*, afferma che tra la struttura della melodia gregoriana e gli accenti grammaticali del testo latino esiste un intimo rapporto di dipendenza³⁴. Già gli antichi retori e grammatici latini (Cicerone, Quintiliano, Varrone) sostenevano che nella declamazione di un discorso si ritrova un'incipiente melodia, che è il risultato dell'accentuazione propria delle parole latine, dovuta all'alternanza di sillabe dotate di accento acuto e sillabe dotate di accento grave³⁵. È così stretta la relazione tra accenti e melodia che la parola *accento* deriva da *ad cantus*: la parola, a causa dell'accento, è orientata al canto. In pratica, i retori latini riconoscevano il carattere essenzialmente musicale dell'accento tonico perché la sillaba che lo porta è segnalata all'orecchio da un'elevazione della voce. Di contro, le sillabe post-toniche sono interessate generalmente da una deposizione della voce. Essi si riferivano, in particolare, alle inflessioni 'ondeggianti' assunte dall'oratore quando pronunciava un discorso.

La melodia gregoriana, nella sua formazione originaria, non fa altro che assecondare docilmente la naturale struttura della parola latina nonché le esigenze di una corretta declamazione, nasce e si sviluppa in

³² CLAIRE, *L'evolution modale...*, cit., p. 236.

³³ SAULNIER, *Il canto gregoriano*, cit., p. 47.

³⁴ PAOLO FERRETTI, *Estetica gregoriana*, Roma, Pont. Ist. di Musica Sacra, 1934, p. 9.

³⁵ Cicerone nel suo *Orator* (XVIII, 57) afferma: «Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior», come a dire che nel linguaggio è insito una specie di canto indefinito, appena dissimulato. Il testo prosegue con questo suggerimento: «Il nostro oratore saprà dunque variare e modulare, e raggiungere tutte le variazioni della voce, ora elevandola e ora abbassandola».

un determinato testo, da cui assume le qualità grammaticali e fonetiche. La melodia gregoriana è la forma sonora stessa della parola, incardinata nella declamazione di un discorso, dove l'elevazione o l'abbassamento della voce sono rispettivamente riconoscibili nei momenti di tensione e distensione della frase parlata:

I Ant.
VIF

M I-se-ré-re me- i De- us. AM1934 p.36

2 Ant.
VIF

B E-ne-dictus * Dó-mi-nus De- us me- us. AM1934 p.155

Anti-
phona.

S Sa-lu-tá-re vultus me- i, De- us me-us. AM1934 p.46

In queste antifone, sostanzialmente sillabiche, è molto chiara la struttura della melodia gregoriana, calcata sugli accenti grammaticali del testo: melodia chiara, semplice, embrionale, che presenta nella declamazione intervalli minimi dovuti alla successione di accenti acuti e accenti gravi.

Accanto all'accento verbale, che fa emergere la sillaba tonica all'interno della parola, esiste un accento più potente che, in ogni frase, si esercita su una parola in particolare: è l'accento fraseologico o oratorio.

Esso supera in intensità e forza i singoli accenti verbali, i quali perdono la loro elevazione melodica e la loro forza ritmica in favore di un altro accento su cui converge la tensione dell'intera frase. Così viene a delinearsi un arco di frase più ampio al culmine del quale si riconosce le vera meta accentuativa.

Ad Magnif.
Ant. VII a

C Antá-te **Dómi-no** * cánticum no-vum: laus e- jus

ab extrémis ter-ræ. E u o u a e. AM1934 p.202

Ad Bened.
Ant. VII a

D e cæ-lo **vé-ni- et** * Do-mi-nátor Dóminus, et in

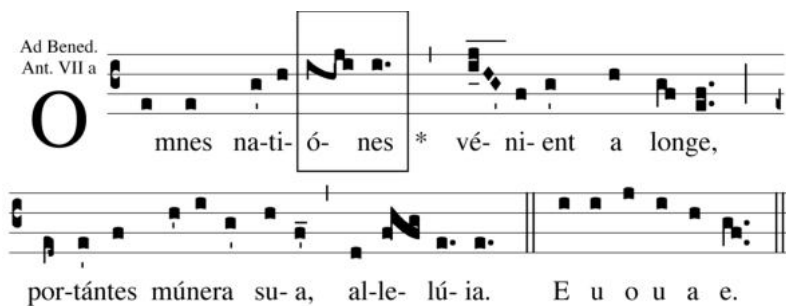
manu e-jus ho-nor et impé-ri- um. E u o u a e.

AM1934 p.199

Un altro modo per segnalare l'importanza della parola è quello di ornare la sillaba accentata con un piccolo gruppo melodico che rappresenta la fase di slancio che trova la sua distensione sulla sillaba finale.

È ciò che possiamo osservare nei seguenti esempi:

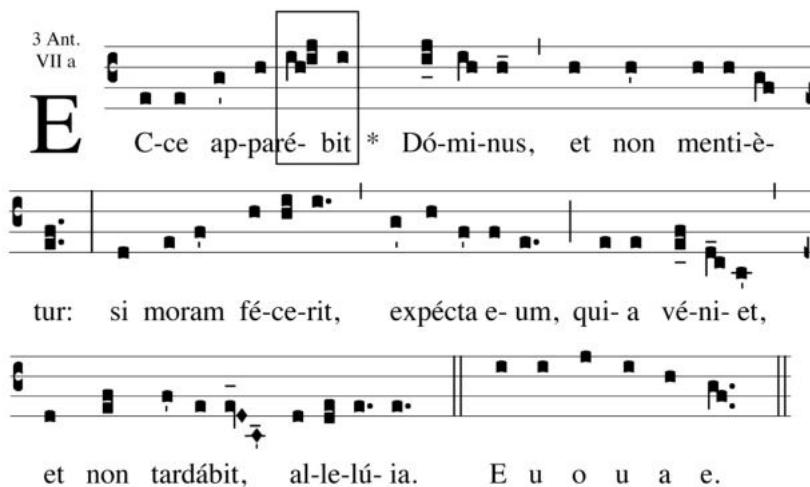
Ad Bened.
Ant. VII a



O mnes na-ti-ó-nes * vé-ni-ent a longe,
por-tán-tes mú-nera su-a, al-le-lú-ia. E u o u a e.

AM1934 p.299

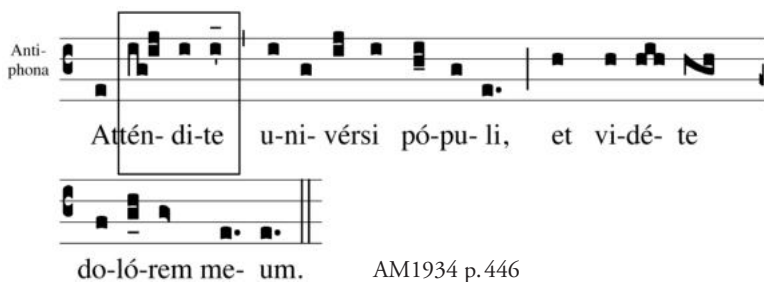
3 Ant.
VII a



E C-ce ap-paré-bit * Dó-mi-nus, et non menti-è-
tur: si moram fé-ce-rit, expécta e-um, qui-a vé-ni-et,
et non tardábit, al-le-lú-ia. E u o u a e.

AM1934 p.196

Anti-
phona



Attén-di-te u-ni-vér-si pó-pu-li, et vi-dé-te
do-ló-rem me-um.

AM1934 p.446

L'ultimo esempio presenta inoltre uno schema melodico ricorrente: su "vi-de-te" l'impulso dell'accento è messo in risalto da una ornamentazione all'acuto di tre suoni (*torculus*), mentre la sillaba post-tonica, dove l'accentuazione si attenua, presenta al contrario lo stesso movimento di tre suoni al grave (*porrectus*). In tutte queste antifone è riconoscibile un disegno melodico 'ad arco' che interessa l'intera composizione e il cui apice melodico viene raggiunto e abbandonato secondo movimenti formati per lo più da gradi congiunti³⁶.


Ma questo è solo il punto di partenza: la melodia gregoriana non può essere la rappresentazione esclusiva degli accenti delle parole, non può rispondere a un meccanismo che rischierebbe di rivelarsi ripetitivo e stucchevole. La parola sacra contiene in sé aspetti che vanno oltre le esigenze fonetiche e grammaticali. Il compilatore sa che questa parola va riconsegnata dopo una lunga e minuziosa elaborazione, atta a comunicare la verità e la profondità del messaggio di salvezza che Dio ha deciso di rivelare all'uomo. È un compito arduo, che chiama in gioco tutte le risorse comunicative che affronteremo più avanti. La melodia è lo strumento iniziale attraverso il quale avviene tale processo, è il veicolo necessario per 'dire bene' il testo, ma anche e soprattutto per comunicare il significato di ciò che si canta. La scelta di un grado melodico o di uno specifico intervallo è dettata da un principio superiore alle regole dell'accentuazione e attiene alla prassi della *Lectio divina*, un percorso di assimilazione graduale della Parola di Dio, che, procedendo dalla *pronuntiatio*, ossia dalla grammatica e dalla fonetica, raggiunge la *contemplatio*, cioè il significato più profondo di quel testo e la sua completa assimilazione. Non possiamo comprendere il canto gregoriano se non ci immergiamo totalmente nella spiritualità che lo ha generato e che ha condizionato fin dal principio e in modo sostanziale la formazione e l'assetto sonoro della melodia.

Insomma, la *funzione ordinatrice* del testo, che è sempre stata attribuita alla notazione neumatica, può essere già rivelata in un primo stadio dal modo in cui è organizzata la melodia. In questo momento possiamo

³⁶ APEL, *Il canto gregoriano...*, cit., p. 329.

affermare che nasce il canto gregoriano, quando, cioè, la melodia prende una forma precisa che rivela il senso della Parola, senso che sarà ulteriormente precisato dalla notazione in relazione a un determinato contesto liturgico. Alcuni esempi possono chiarire le suddette affermazioni:

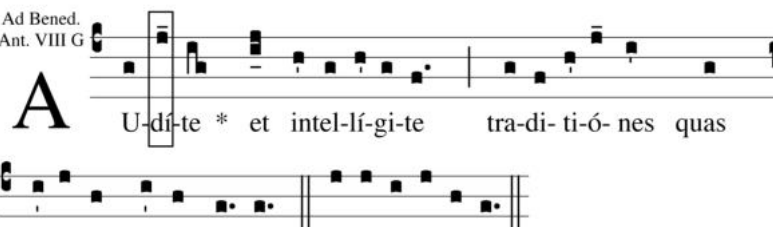
4 Ant.
VIII a



L Umen * ad reve-lati-ónem génti-um, et gló-ri-am

ple-bis tu-æ Isra- el. E u o u a e. AM1934 p.803

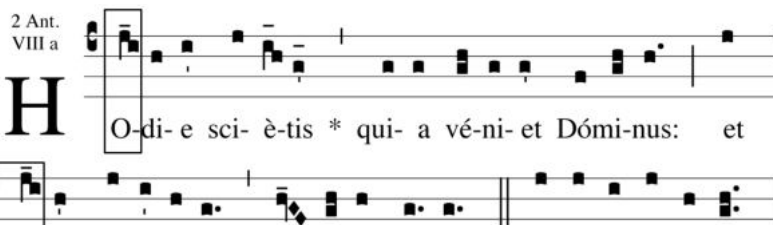
Ad Bened.
Ant. VIII G



A U-dí-te * et intel-lí-gi-te tra-dí-ti-ó-nes quas

Dóminus de-dit vo-bis. E u o u a e. AM1934 p.367

2 Ant.
VIII a



H O-di-e sci- è-tis * qui- a vé-ni-et Dómi-nus: et

ma-ne vidé-bi-tis gló- ri-am e- jus. E u o u a e.

AM1934 p.232

La sommità melodica in corrispondenza di “*Lu-men*”, “*Au-di-te*”, “*Ho-die... et ma-ne*” è una scelta che va oltre la dimensione grammaticale, anzi rivela un’intenzione precisa da parte del maestro compositore di conferire un primo rilievo a quella parola che dà senso all’intera frase. Sulla sillaba interessata non solo si raggiunge la culminanza melodica, ma anche un punto di tensione ritmica. Nel prossimo capitolo sul ritmo gregoriano si avrà modo di constatare come, in questa stessa prima antifona, la notazione sangallese dia pieno compimento a tale itinerario espressivo.

La stessa logica giustifica la presenza di inattesi sviluppi melismatici in un contesto prevalentemente sillabico:

Ad Bened.
Ant. II D

U - nus est e-nim ma-gí-ster ve- ster, qui

in cæ-lis est, Christus Dómi-nus. E u o u a e.

AM1934 p.356

² Ant.
VIII G ²

J U-cundá- re * fí- li- a Si- on, exsúlta sa- tis fí- li- a Jerú- sa- lem, Al-le-lú- ia. E u o u a e.

AM1934 p.187

3 Ant.
I f

D E- us De- us me-us, * ad te de lu-ce ví-gi- lo,
qui- a factus es adjú-tor me- us. E u o u a e.

AM1934 p.312

La prima antifona intende affermare l'unicità del magistero di Gesù, la seconda invita ad attendere con gioia l'avvento del Messia, la terza richiama il tema della vigilanza contenuto nelle domeniche che precedono la Quaresima, tempo nel quale alla vigilanza si affiancherà la pratica del digiuno e dell'intensa preghiera.

Queste brevi riflessioni ci portano a dire che il modo di organizzare l'assetto melodico va considerato anche per la sua capacità di veicolare il senso del testo per il suo legame inscindibile con la liturgia.

Un ultimo aspetto che connota tutto il repertorio gregoriano, compreso quello dell'Ufficio, e anzi ne costituisce l'ossatura portante, è la tecnica formulare.

La maggior parte delle composizioni si presenta, a un esame sufficientemente approfondito, costituita non tanto di melodie originali, quanto di piccole o più ampie cellule melodiche attinte al *thesaurus formulare* e applicate di volta in volta a testi diversi. È un'operazione assai più frequente di quanto non sembri e richiede grande conoscenza del repertorio e del linguaggio musicale.

La formula, tuttavia, non è un *cliché* rigido e ripetitivo, ma si adatta e si modifica al testo sottostante, ne assume i contorni materiali ed espressivi, ne svela il corretto fraseggio.

Si osservi:

I Antiphona. VII a

V I-RI Ga-li-læ- i, * quid aspí-ci-tis in cæ-lum?

Hic Je-sus, qui assúptus est a vobis in cæ-lum, sic

vé-ni-et, al-le-lú-ia. E u o u a e. AM1934 p.508

I Ant.
VII a

T Unc acceptá-bis * sa-cri-fi-ci-um justí-ti-æ,

si a-vér-te-ris fá-ci-em tu-am a peccá-tis me-is.

AM1934 p.371

VII a

T Unc invo-cá-bis * et Dó-minus ex-áu-di-et, cla-

má-bis et di-cet: Ecce adsum. GS1975 p.90

Gli *incipit* delle prime due antifone mostrano una sostanziale identità formulare, mentre la terza antifona *Tunc invocabis*, pur procedendo dalla stessa matrice, presenta una diversa soluzione melodica. La cellula tematica che troviamo su entrambi gli accenti di “Gali-læ-i” e “accepta-bis” è indicata da una grafia che ha lo scopo di alleggerire l’energia dell’accento rimandando oltre la conclusione del fraseggio. Su “invoca-bis”, invece, il movimento melodico ascendente di due suoni segnala una vera accentuazione con corrispondente chiusura dell’arco di frase sulla stessa parola: qui si vuole sottolineare la supplica come momento distinto ma anche presupposto del successivo esaudimento³⁷.

Si ritrova, come in *Hodie scietis*, la stessa simmetria melodica ed espressiva che mette i due termini *invocabis* e *clamabis* in relazione tra loro.

Per un’ampia e più completa trattazione di questi argomenti si rimanda al successivo capitolo sul ritmo gregoriano.

Le due antifone seguenti rappresentano una tipica e ricorrente formula di intonazione di primo modo destinata ad introdurre il canto:

4 Ant.
f

D Ómi-nus vé-ni-et * occúr-ri-te il-li di-céntes: Ma-
gnum princípi- um, et regni e- jus non e-rit fí-nis:

AM1934 p.227

³⁷ RAMPI, *Coralità e canto gregoriano: un approccio consapevole* (parte III), in «La Cartelina», 86 (luglio-agosto 1993), pp. 28-34.

2 Ant.
I f

E

C-ce vé-ni-et * de-si-de-rátus cunctis génti-bus:

et replé-bi-tur gló-ri-a domus Dómini, alle-lú-ia.

AM1934 p.227

La formula si muove da un ambito melodico grave e, attraverso una progressione melodica ascendente, raggiunge la meta accentuativa, dove si trova la prima significativa elevazione della voce nella proclamazione solenne di un testo.

Nella prima antifona la meta accentuativa corrisponde alla parola *veniet*; nella seconda antifona l'accento fraseologico viene volutamente ritardato e fatto precedere da un breve recitativo sulla corda Re, per comparire soltanto su *desideratus*, cioè su 'colui che è desiderato da tutte le genti'.

Era possibile un'intonazione conforme al modello precedente solo se si fosse voluto mettere nuovamente in risalto il termine *veniet*. Ma qui, più che la venuta in sé, il compositore vuole sottolineare l'attesa piena di desiderio del Salvatore da parte di tutte le genti³⁸.

L'esempio seguente dimostra la sorprendente elasticità della tecnica formulare: la formula di intonazione viene collocata addirittura a metà dell'antifona. È segno dell'intima relazione della melodia con il testo celebrato e cantato nella liturgia:

³⁸ Si veda, in proposito, il seguente contributo: MASSIMO LATTANZI, *Il canto gregoriano non è canto: appunti per un paradosso*, in «Beiträge zur Gregorianik», 13/14 (1992), pp. 109-118.

I D

D Uctus est Je-sus * in dé-sertum a Spí- ri- tu,

ut tenta-ré-tur a di- á-bo- lo: et cum je-ju-nás-set qua-

dra-gínta di- e- bus et quadragínta nócti-bus, poste- a e- sú-

ri- it. E u o u a e. AM1934 p.342

Si tratta di un testo pregnante per la spiritualità monastica: l'ideale del deserto e la pratica del digiuno rappresentano due tratti tipici del monachesimo. La declamazione inizia con una pronuncia sommessa e, dopo una dilatazione su *desertum*, si orienta su *Spiritu*, parola dotata di un'ornamentazione insolita per un'antifona di tipo sillabico. Ma è solo in corrispondenza della pratica del digiuno (*et cum jejunasset*) che compare la formula e con essa la vera meta accentuativa: il digiuno del Maestro diventa un vero e proprio invito affinché i discepoli ne seguano l'esempio³⁹.

Vediamo ora alcuni casi ricavati dalle antifone in La, così chiamate dalla nota conclusiva del brano. Si tratta di un centinaio di antifone in stile sillabico che costituiscono un modo a sé stante nel repertorio dell'Ufficio, non riconducibile ad altra modalità, poiché il rigido sistema

³⁹ *Ibidem*.

Ad Magnif.
Ant. IV A*

H 24

E Cce Rex vé-ni-et * Dó-minus terræ, et ipse

áufe-ret jugum captivi-tá-tis nostræ. E u o u a e.

AM1934 p.200

Anche in tali contesti lo schema melodico è soggetto a modificazioni di carattere semplicemente grammaticale (diverso numero di sillabe, procedimenti di dieresi-sineresi dovuti a dilatazione o contrazione del testo). Ma qui la formula è mantenuta sostanzialmente uguale e la differenza si coglie non più nella linea melodica ma nella notazione neumatica. Finora, per ragioni didattiche, abbiamo privilegiato l'analisi dell'aspetto 'statico' dei canti, cioè il materiale sonoro utilizzato per la costruzione dell'architettura melodica trascritta su tetragramma, consegnataci dalle antiche fonti diastematiche. È tuttavia necessario accennare anche all'aspetto 'dinamico', emerso prepotentemente dagli studi semiologici sulle notazioni in campo aperto, che hanno ridato vita a una linea melodica 'stereotipata'. La notazione, svelando finalmente la qualità ritmica di ogni sillaba, è potuta diventare veicolo indispensabile di una proclamazione ordinata del testo, che non solo viene declamato, ma anche 'spiegato', non semplicemente letto, ma soprattutto 'interpretato'⁴⁰.

⁴⁰ EUGÈNE CARDINE, *Vue d'ensemble sul canto gregoriano*, in «Studi gregoriani», V (1989), p. 8. L'autore, dopo aver illustrato la struttura melodico-modale della composizione gregoriana, invita a fare un ulteriore decisivo passaggio, quello della determinazione del ritmo gregoriano, «inteso nel suo significato più ampio, dal duplice punto di vista della organizzazione del movimento o fraseggio e della diversità delle note in rapporto alla loro durata. Lo studio deve essere condotto sul piano della composizione come su quello della notazione: soli elementi che possano ragguagliarci utilmente sul carattere delle melodie gregoriane».

Ritornando ai tre ultimi esempi, consideriamo gli *incipit* delle tre antifone: la formula si applica integralmente ai testi senza alcuna difficoltà. La novità si coglie nella terza antifona sul monosillabo *Rex*, contrassegnato da una virga con episema.

È grazie alla diversità dei segni impiegati dai primi notatori che risalta la qualità ritmica ed espressiva di ciascuna parola. L'aggiunta grafica al neuma 'base' ha lo scopo di selezionare la parola esatta sulla quale porre la meta accentuativa, evitando che il monosillabo *Rex*, ritenuto rilevante rispetto alle altre parole del testo, venga in qualche modo 'risucchiato' dal flusso della declamazione.

Nell'analisi delle antifone dell'Ufficio, in particolare di quelle legate al primo stadio di sviluppo della melodia, si è fatto cenno alle strutture modal arcaiche del procedimento compositivo.

A partire da questo punto, nel successivo quadro didattico, verranno analizzati in modo dettagliato gli ulteriori stadi di evoluzione della modalità nei due ambiti fondamentali della composizione libera e della salmodia.

La modalità fino all'*octoechos*

«La nozione di modo non è UNA nozione, valida per tutti i tempi e per tutti i paesi. Essa si è trasformata nel corso dei secoli in modo tale che non la si può definire che in funzione dell'epoca e del luogo in cui la si esamina [...]. Non si può uscire dall'inestricabile ginepraio in cui ci hanno fatto smarrire i teorici in assoluta buona fede, che facendo tabula rasa e riprendendo la questione dalla sua origine»⁴¹.

Questa affermazione del musicologo francese Jacques Chailley, applicata al repertorio oggetto del nostro studio, sintetizza chiaramente i termini della questione riguardante la modalità gregoriana, intesa come «scienza che studia l'origine e l'intima struttura dei canti con fini non puramente teorici e speculativi, ma piuttosto orientati alla ricerca di una seria proposta interpretativa delle melodie stesse»⁴².

Tale ricerca è stata pesantemente condizionata per oltre dieci secoli dal sistema teorico dell'*octoechos*. Elaborato nel corso dell'ottavo secolo dai teorici medievali e basato unicamente sul rapporto tra la finale di un brano e la sua corda di recita, tale sistema ha finito per costituire una sorta di 'gabbia' nella quale è stato forzatamente inserito l'intero repertorio gregoriano, senza tenere conto delle diverse epoche e dei diversi procedimenti compositivi che hanno caratterizzato la formazione della melodia: ne consegue che antifone con la stessa *finalis* ma con strutture melodiche completamente differenti siano accomunate dalla medesima appartenenza modale o che, viceversa, melodie sostanzialmente identiche vengano classificate in 'modi' diversi semplicemente a causa del cambiamento della nota finale.

Solo gli studi più recenti, elaborati nel corso degli ultimi decenni, hanno permesso un approccio più consapevole e meditato alla complessa materia della modalità seguendo un percorso ben sintetizzato da

⁴¹ JACQUES CHAILLEY, *L'imbroglio des modes*, Parigi, Leduc, 1960, p. 9.

⁴² ALBERTO TURCO, *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Roma, Torre d'Orfeo, 1991², p. 265.

dom Jean Claire, monaco solesmense tra i maggiori studiosi del settore, quando afferma: «Il sistema degli otto modi ecclesiastici o *octoechos*, tradizionalmente insegnato fin dall'epoca dei teorici carolingi, è stato oggetto di una critica severa, ma in fin dei conti costruttiva. Oggi non lo si considera più come punto di partenza obbligato di tutte le indagini in questo campo, ma piuttosto come il punto di arrivo di una lunga evoluzione. Non è altro che la sistematizzazione, un po' forzata, di un repertorio che si era costituito su basi del tutto diverse che sono sempre meglio conosciute»⁴³.

Si tratta quindi di analizzare lo sviluppo del concetto di modalità in parallelo con quello della melodia, che è il filo conduttore del presente capitolo.

La modalità arcaica

Le prime manifestazioni della melodia, che abbiamo individuato nella cantillazione e nella salmodia, sono caratterizzate dal fatto di avere una struttura compositiva *monocordale*: un unico grado, appunto definito *corda*, che riassume le funzioni di dominante, di finale ed eventualmente di tenore salmodico.

Il movimento melodico non si discosta mai in modo sensibile da questo polo di riferimento e i gradi limitrofi vengono utilizzati per le ornamentazioni suggerite dalla dinamica testuale: verso l'acuto ad assecondare l'accento tonico della parola e verso il grave a sottolineare la fine di un inciso verbale.

Nell'esempio seguente di salmodia responsoriale, la corda La è tenore salmodico e finale del *responsum*: rispetto ad essa l'ambito melodico è limitato a una terza verso l'acuto e a una seconda verso il grave:

⁴³ TURCO, *Il canto gregoriano. Toni e modi*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987.

V. 1 Quam di-lécta ta-berná-cu-la tu- a, Dó-mine virtú- tum. *

Concupí- scit et dé-fi- cit á-nima me- a.

R. In á-tri- is Dó-mini. GS p.71

Il sistema musicale di riferimento della modalità arcaica è la *scala pentatonica*, originariamente asemitonale, che risulta essere il modello di base per la formazione delle tradizioni musicali del mondo intero, dal Giappone all'America latina; il suo schema può essere esemplificato come segue:

$$H - K - * X - Y - Z * - H - K$$

dove il trattino indica un intervallo 'più largo' e l'asterisco un intervallo 'più stretto'. Se, solo convenzionalmente, diamo ai rapporti intervallari il nome di tono (-) e semitono (*), e alle lettere il nome delle note in uso a partire dal XII secolo, ne conseguono tre possibili scritture, tra loro equivalenti, di cui la seconda e la terza risultano semplici trasposizioni della principale:

Sol / La / terza minore / **Do** / **Re** / **Mi** / terza minore / Sol / La
 Do / Re / terza minore / **Fa** / **Sol** / **La** / terza minore / Do / Re
 Re / Mi / terza minore / **Sol** / **La** / **Si** / terza minore / Re / Mi

Brani gregoriani che utilizzano la scala pentatonica sono presenti, seppur molto raramente, nel repertorio autentico: a titolo di esempio viene proposto il communio *In splendoribus*, per il quale la notazione quadrata utilizza la seconda delle possibili scale proposte:

Comm.
VI.

I N splendó- ri-bus * sanctó- rum, ex ú- te- ro an-
te lu-cí- fe-rum gé- nu- i te. GR1908 p.27

Nella maggioranza dei casi, tuttavia, quando la melodia si muove all'interno della terza minore, viene fatto sentire un suono ornamentale – chiamato *pien* nella scala musicale cinese – la cui posizione può modificarsi, in funzione del movimento melodico, creando un intervallo di tono o semitono con la nota immediatamente successiva o precedente. I manoscritti di canto gregoriano testimoniano due possibili posizioni del *pien* riferite alla nota Si all'interno della terza minore La-Do: una posizione 'alta' (Si bequadro o naturale) e una 'bassa' (Si bemolle).

Facendo quindi riferimento a una scala pentatonica così definita, i possibili poli di riferimento per le composizioni monocordali risultano essere soltanto tre: questi poli costituiscono le cosiddette *corde madri*; esse, a loro volta, definiscono i tre possibili *modi* che fondano la modalità arcaica:

1) *Modo arcaico di Do o C*

Corda madre: Do (Fa in trasposizione)

Rapporti intervallari: un semitono al di sotto della corda madre e due toni consecutivi al di sopra della corda madre.

2) *Modo arcaico di Re o D*

Corda madre: Re (Sol o La in trasposizione)

Rapporti intervallari: un tono al di sotto della corda madre e un tono più un semitono consecutivi al di sopra della corda madre.

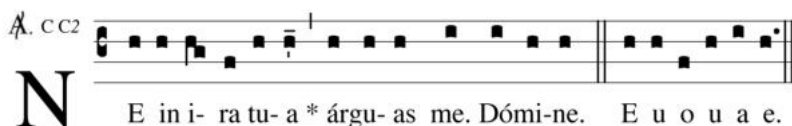
3) *Modo arcaico di Mi o E*

Corda madre: Mi (La o Si in trasposizione)

Rapporti intervallari: un tono al di sotto della corda madre e un semitono più un tono consecutivi al di sopra della corda madre.

A seguire vengono proposte tre antifone (contenute nello *Psalterium Monasticum*, Solesmes, 1981) rappresentative delle tre modalità arcaiche: si tratta di brani appartenenti alla liturgia dell'Ufficio, il solo repertorio gregoriano che, attraverso la stratificazione nel tempo delle fonti manoscritte, offre chiara testimonianza del primo stadio di evoluzione compositiva:

♩. c c2



N E in i- ra tu- a * árgu- as me. Dómi- ne. E u o u a e.

PsM1981 p.94

Modalità arcaica di Do – Modo C

La corda madre Do è dominante e finale dell'antifona, corda di recita e finale del tono salmodico associato (*Tonus C*).

All'inizio del brano la lettera C indica la modalità, la successiva sigla C2 la *differentia* applicata.

♩. D g



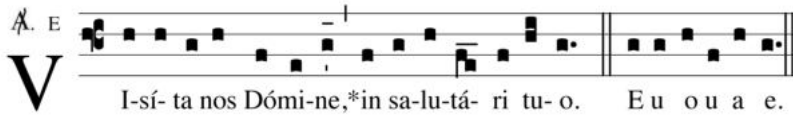
L Æté- tur * cor quærénti- um Dó- minum. E u o u a e.

PsM1981 p.239

Modalità arcaica di Re – Modo D

La corda madre Re, scritta in trasposizione Sol con il Si bemolle, è dominante e finale dell'antifona, corda di recita e finale del tono salmodico associato (*Tonus D*).

All'inizio del brano la lettera D indica la modalità, la successiva lettera g la *differentia* applicata.



I-sí- ta nos Dómi-ne,*in sa-lu-tá- ri tu- o. Eu o u a e.

PsM1981 p.243

Modalità arcaica di Mi – Modo E

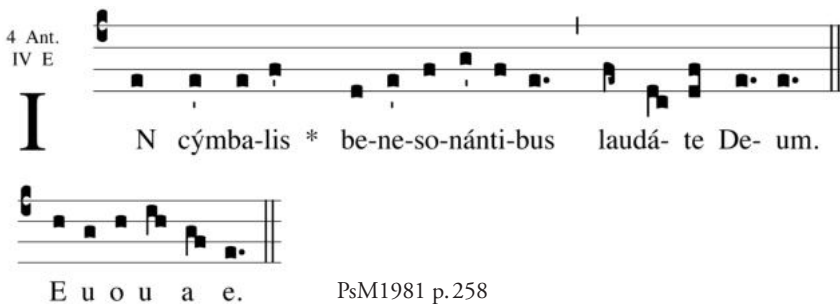
La corda madre Mi è dominante e finale dell'antifona,
corda di recita e finale del tono salmodico associato (*Tonus E*).

All'inizio del brano la lettera E indica la modalità, non viene indicata la *differentia*
perché esiste una sola cadenza finale.

L'evoluzione modale

La salita del tenore salmodico

La modalità arcaica bene si adatta, come abbiamo visto, agli stadi più antichi dello sviluppo della melodia (cantillazione, salmodia responsoriale e alcune antifone dell'Ufficio feriale). Una nascente nuova sensibilità melodica, tuttavia, porta ben presto alla ricerca di nuove vie compositive che consentano di uscire dalla 'monotonia' della struttura monocordale. Tale ricerca si manifesta, inizialmente, nella diversificazione del tenore salmodico rispetto alla corda di recita dell'antifona associata: l'antifona mantiene immutata la sua originaria struttura, ma il tenore sale di una terza o di una quarta:



4 Ant.
IV E

I N cýmba-lis * be-ne-so-nánti-bus laudá- te De- um.

Eu o u a e.


PsM1981 p.258

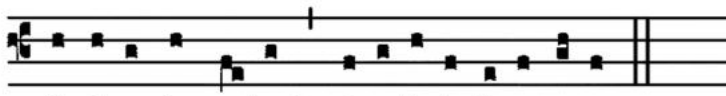
All'antifona costruita in modalità arcaica di Mi viene associato il tenore La.


La discesa della finale

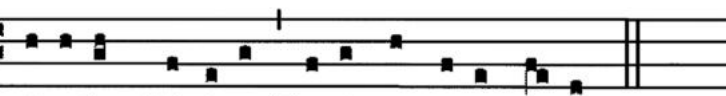
Una seconda possibilità di evoluzione della melodia si manifesta nella discesa al grave della nota finale dell'antifona. Tale procedimento caratterizzava già la cantillazione: il distacco dalla corda di recita con cadenza al grave segnalava, in quel caso, la più significativa interpunzione del testo. Questo nuovo processo evolutivo altera la struttura compositiva originaria: la cadenza finale al grave genera un secondo polo di riferimento, diverso dal grado della dominante che fino a quel momento era rimasto l'unico grado strutturale.

L'esempio proposto, tratto da *Il canto gregoriano* di Daniel Saulnier, mostra come la stessa melodia, originariamente in corda madre Mi (la terza e la quarta antifona sono scritte in trasposizione alla quinta superiore), subisca una progressiva trasformazione della cadenza finale che, rispetto alla dominante, scende rispettivamente di seconda, di terza, di quarta e di quinta:

A  U-ribus percí-pi-te * qui habi-tá-tis orbem.

D  Omi-ne, in cæ-lo * mi-se-ri-córdi-a tu-a.

P  Orti-o me-a, Dómine, * sit in terra vi-vénti-um.

B  Ene-fac, Dómine, * bo-nis et rectis corde.

La modalità nell'octoechos

La composizione del repertorio secondo i procedimenti sopra descritti genera una nuova fase, nella quale si passa da una struttura *monocordale* a una struttura *bipolare*: la melodia non viene più definita in relazione a una corda madre, ma in ragione di un rapporto intervallare tra la nota finale del brano e la sua dominante, coincidente con il tenore salmodico. Questa rinnovata prospettiva di analisi del repertorio condusse i teorici musicali medievali ad elaborare un sistema di classificazione fondato inizialmente sulla finale del brano in esame e, a seguire, sulla sua dominante: tale sistema, che prese il nome di *octoechos*, si sviluppò nell'Impero Franco, è testimoniato per la prima volta nel Tonario di Saint-Riquier (scritto poco prima dell'anno 800 nel nord della Francia) e costituisce la base di classificazione del repertorio negli attuali libri di canto gregoriano.

La scala musicale di riferimento, già evolutasi da pentatonica a esacordale attraverso la determinazione in posizione acuta del *pien* all'interno della terza minore Re-Fa, si stabilizzò definitivamente in una scala octocordale Do-Do che prevedeva, come già osservato, una doppia possibilità riguardante la nota Si. Analizzando quindi il repertorio anzitutto sulla base della nota finale, vennero individuate quattro categorie modali, essendo solo quattro – se poste in relazione con le note che le circondano – le possibili finali nella scala octocordale.

Le quattro categorie furono definite con nomi greci latinizzati che si riferivano all'antica classificazione del sistema musicale greco:

Protus: finale Re (La in trasposizione)

Deuterus: finale Mi

Tritus: finale Fa (Do in trasposizione)

Tetrardus: finale Sol

Il secondo elemento caratterizzante la struttura bipolare delle composizioni, cioè la sua dominante, si attesta per ciascuna categoria su due posizioni: una più acuta ad individuare le modalità definite *autentiche*, una più grave ad indicare quelle definite *plagali*.

Il sistema teorico dell'*octoechos* risulta così formato appunto da otto

modi, quattro autentici e quattro plagali, ai quali vengono associati i primi otto numeri romani:

		finale	dominante
<i>Protus autentico</i>	I	Re	La
<i>Protus plagale</i>	II	Re	Fa
<i>Deuterus autentico</i>	III	Mi	Si (Do)
<i>Deuterus plagale</i>	IV	Mi	La
<i>Tritus autentico</i>	V	Fa	Do
<i>Tritus plagale</i>	VI	Fa	La
<i>Tetrardus autentico</i>	VII	Sol	Re
<i>Tetrardus plagale</i>	VIII	Sol	Do

Viene di seguito proposto, per ciascuno degli otto modi e facendo riferimento a quanto detto anche a proposito della salmodia, un quadro riassuntivo comprendente per ciascun modo:


1. un'antifona sillabica particolarmente rappresentativa tolta dal *Graduale Simplex*;
2. il tono salmodico semplice con le relative *differentiæ*;
3. il tono salmodico semiornato.

Da ultimo una precisazione. Dai seguenti schemi emerge con chiarezza la necessaria coincidenza fra la corda strutturale dell'antifona e il tenore del versetto salmodico. Fa eccezione il terzo modo, per il quale viene intenzionalmente evidenziata una 'contraddizione' fra la dominante dell'antifona (Si) e il tenore salmodico (Do). Si tratta, come si dirà più avanti, del fenomeno di 'scivolamento semitonale' che ha interessato l'evoluzione e l'assessamento del repertorio gregoriano nel suo complesso e che nella struttura recitativa del *deuterus* si manifesta in tutta la sua evidenza.

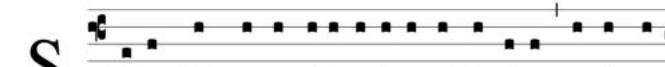

PRIMO MODO (I) - Protus autentico

F ^{1 a 3}
 Ontes * et ómni- a quæ movéntur in aquis
 hymnum dí-ci-te De- o, al-le- lú-ia. GS p.150

SECONDO MODO (II) - Protus plagale

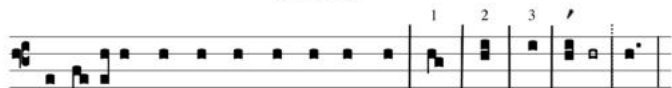
C  Antá-bo Dómi-no,* qui bo-na trí-bu-it mi-hi. GS p.224

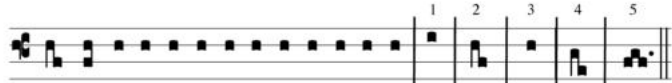
Salmodia semplice

S  ECUNDUS Tonus sic incí-pi-tur, sic fléctitur,† et sic me-
Finalis unica D *vel A*
 di-á-tur:* atque sic fī-ní-tur. atque sic fī-ní-tur.

Salmodia semiornata

TONUS II

 I. Be-nedicam Dóminum, | in | om-ni | témpo-re: *
 1 2 3 /

 I. sem-per laus éius | in | o- | re | me- | o.
 1 2 3 4 5

TERZO MODO (III) - Deuterus autentico

III

E c-ce Dó-minus noster* cum virtúte vé-ni- et,

ut il-lúminet ó-cu-los servó-rum su- ó-rum, al-le-lú- ia.

Salmodia semplice

T ERTI-US Tonus sic incípitur, sic flécti-tur, † et sic medi-

á- tur: * atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Salmodia semiornata

TONUS III

I. Be-nedicam Dóminum, in om- ni témpo- re: *

I. sem-per laus éius in o- re me- o.

QUARTO MODO (IV) - Deuterus plagale

IV E

O cu- li me- i * semper ad Dóminum.

Salmódia semplice

Q

UARTUS Tonus sic incí-pitur, sic flécti-tur, † et sic medi-
g E
 á-tur: * atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi- ní- tur.

Altera Positio ejusdem Toni

Quartus To-nus sic incí-pi-tur, sic fléc-ti-tur, † et sic medi- á-tur: *
c A
 atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Salmódia semiornata

TONUS IV

I. Be-nedicam Dóminum, in om ni témpo re: *
 I. semper laus éius in o- re me- o.

SESTO MODO (VI) - Tritus plagale

VI F

V o-bis da-tum est * nosse mysté-ri-um regni

De- i, cé-te-ris autem in pa-rá-bo-lis, di-xit Iesus

di-scí-pu-lis su- is. GS p.93

Salmodia semplice

S EXTUS To-nus sic incí-pitur, sic flécti-tur, † et sic me-di-

vel alio modo *Finalis unica. F (C)*

á-tur: * [et sic me-di- á-tur: *] atque sic fi-ní-tur.

Salmodia semiornata

TONUS VI

VI

1. Be-ne-di- cam Dóminum in om- ni témpo-re:*

1 2 3 4 5

1. semper laus è- ius | in | o- re | me- o.

SETTIMO MODO (VII) - Tetrardus autentico

VII c
I n tri-bu-la-ti- ó-ne * invo-cá-vi Dó-mi-no, et ex-
 audí-vit me in la-ti-tú-di-ne. GS p.102

Salmodia semplice

S EPTIMUS To-nus sic incí-pitur, sic flécti-tur, † et sic me-di-
 á-tur: * atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-nítur. Atque sic fi-ní-tur.
 atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

*Salmodia semiornata***TONUS VII**

i. Be- ne-di-cam Dóminum in om- ni témpo-re: *
 i. semper laus è- ius in o- re me- o.

OTTAVO MODO (VIII) - Tetrardus plagale

VIII c

T er-ra trému-it * et qui-é- vit, dum re-súrge-
ret in, iu-díci- o De- us, al-le-lú-ia. GS p. 161

Salmodia semplice

O CTAVUS To-nus sic incí-pitur, sic flécti-tur, † et sic me-
di- á-tur: * atque sic fi-ní-tur. Atque sic fi-ní-tur.

Salmodia semiornata

I. Be- ne-di-cam Dóminum in om-ni témpo-re: *
I. semper laus è- ius in o- re me- o.

A proposito della salmodia semiornata, va sottolineato come alcuni toni salmodici, analogamente a quanto già osservato riguardo alla salmodia semplice, presentino la possibilità di una diversa cadenza finale, una sorta di *differentia*, che resta comunque pentasillabica. Anche in questi casi lo scopo è quello di facilitare la ripresa dell'antifona dopo l'esecuzione del versetto salmodico.

Ecco qui di seguito due esempi relativi alle cadenze finali semiornate degli introiti di VIII e I modo. Come si può vedere, l'ultimo neuma della salmodia 'contiene' la nota grave di attacco della corrispondente antifona di introito:

Ps. Exsurgat De-us, et dissi-pentur in-i-mi-ci e-ius : et

fú-gi-ant, qui o-dé-runt e-um, a fá-ci-e e-ius.

S PĪ-RĪ-TŪS

GT p. 252

La cadenza ordinaria dell'ottavo modo, come precedentemente illustrato, si conclude su Sol. Questa variante cadenzale amplifica il neuma conclusivo fino a toccare il grado inferiore Re (terza nota del torculus), nota d'attacco dell'antifona di introito (*Spiritus Domini*).

Ps. Cæ-li enarrant glô-ri- am De- i: et ô-pe-ra mânu- um
e-ius annûnti- at firmamén- tum.

IN. I
RBCKS
R
O-rá-te * GT p.34

La cadenza ordinaria del primo modo si conclude su Re. La variante cadenzale tocca il grado inferiore Do (seconda nota della clivis), nota d'attacco dell'antifona di introito (*Rorate cæli*).

Pluralità di corde di recita nella salmodia ornata

La progressiva 'fioritura' degli elementi costitutivi della salmodia in contesto semiornato e ornato – segnatamente l'intonazione e le cadenze – interessa anche l'elemento strutturale di maggiore importanza, il tenore salmodico. Nella salmodia ornata tale fioritura si manifesta nella pluralità di corde di recita che, ad eccezione della modalità di *tritus*, sono due nei modi autentici e addirittura tre nei modi plagali. Ecco il relativo schema riassuntivo:

- Primo modo: La – Sol
- Secondo modo: Fa – Re – Sol
- Terzo modo: Si – La
- Quarto modo: La – Sol – Mi
- Quinto modo: Do
- Sesto modo: Fa – La
- Settimo modo: Re – Do
- Ottavo modo: Do – Sol – Si

La modalità ritrovata

Come l'approfondimento degli studi nei campi paleografico e semiologico ha portato, a partire dai primi decenni del XX secolo, all'introduzione di neografie riguardanti la notazione quadrata, così una rinnovata coscienza modale, conseguenza delle più recenti acquisizioni dovute soprattutto agli studi di Jean Claire e Alberto Turco, ha portato alla presa d'atto dell'inadeguatezza dell'impianto modale dell'*octoechos* a contenere tutta una serie di composizioni nate da logiche compositive precedenti alla sua codificazione e al conseguente ampliamento della classificazione modale del repertorio gregoriano.

Già a partire dall'*Antiphonale Monasticum* del 1934, nella sezione finale dedicata ai toni salmodici si assiste – in ottemperanza alle indicazioni delle migliori fonti manoscritte – al recupero della corda Si, che in larga parte dell'area europea aveva subito il fenomeno dello scivolamento verso la corda forte Do. Ecco quindi che, accanto al *deuterus autentico* con corda di recita Do, indicato come *tonus recentior*, compare la versione con corda di recita Si, significativamente definito *tonus in tenore antiquo*:

TERTIUS MODUS.

1° Tonus in tenore antiquo

T ERTI-US To-nus sic incí-pi-tur, sic fléc-ti-tur, † et
 sic me- di- á- tur: *

Atque sic finitur. Atque sic finitur.

Atque sic finitur. Atque sic finitur.

Atque sic finitur. Atque sic finitur.

AM1934 p.1212

Lo *Psalterium Monasticum* (PsM1981) presenta il più aggiornato elenco dei toni salmodici, ripresi nell'*Antiphonale Monasticum* pubblicato da Solesmes nel 2005 (AM2005). Vengono introdotti:

- i toni arcaici di Do, Re e Mi, indicati rispettivamente con le lettere C, D, E, per le composizioni in modalità arcaica:

TONUS C

Sic incipitur, sic flectitur, et sic medietur; *

Atque sic finitur. Atque sic finitur.

AM2005 p.515

TONUS D

Sic incí-pi-tur, sic flécti-tur, † et sic me-di-á- tur; *

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

AM2005 p.516

TONUS E


Sic incí-pi-tur, sic flé-cti-tur, † et sic me-di-á- tur; *

Atque sic fi-ní- tur. AM2005 p.516

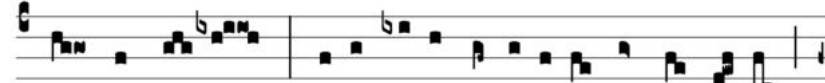
- il *protus alla quarta*, indicato con la sigla II*, adatto ad accompagnare le antifone del repertorio dell'Ufficio con finale Re e melodicamente costruite nell'ambito di una quarta con corda strutturale Sol:

Is 43,10 ; 45,23


*♩. II * f*



A N-te me * non est formátus De-us et post



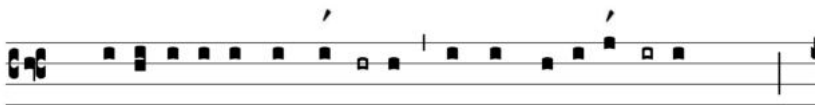
me non e- rit: qui - a mi-hi curvábi-tur omne ge-nu,



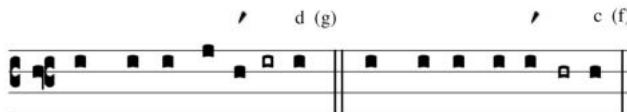
et confi-tè-bi-tur omnis lingua. E u o u a e.

AM2005 p.24

TONUS II *

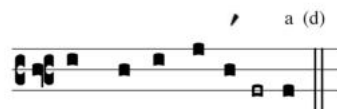


Sic incí-pi-tur, sic flé-cti-tur, † et sic me-di-á- tur; *



/ d (g) / c (f)

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

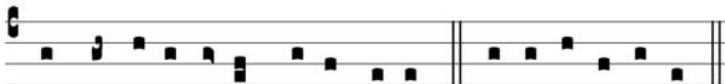


/ a (d)

Atque sic fi-ní- tur.

AM2005 p.512

- il *deuterus alla terza*, indicato con la sigla IV*, per le antifone con finale Mi nelle quali la dominante di composizione è evidentemente il Sol:

♩. IV* 

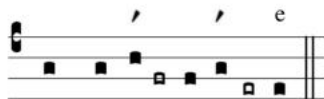
I N mandá-tis e-ius cu-pit ni-mis. E u o u a e.

PsM1981 p.304

TONUS IV*



Sic incí-pi-tur, sic flé-cti-tur, † et sic me-di-á- tur; *



Atque sic fi-ní- tur.

AM2005 p.513

La melodia nelle fonti manoscritte⁴⁴

«*Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt*».

(Se non vengono ricordati a memoria dall'uomo i suoni muoiono, perché non possono essere scritti).

Questa citatissima testimonianza di sant'Isidoro, Vescovo di Siviglia nato attorno al 570 e morto nel 636, evidenzia chiaramente la situazione dell'epoca: il repertorio dei canti che accompagnavano le celebrazioni liturgiche nelle varie regioni europee, avente in quel periodo come unico elemento unificante l'utilizzo della lingua latina ma ancora diversificato riguardo ai testi e alle melodie, veniva tramandato oralmente: bisognerà attendere altri tre secoli prima di veder comparire le prime forme compiute di notazione musicale. Rimandando ad altra sezione del volume il problema riguardante la formazione del canto gregoriano e la 'questione gregoriana' ad esso collegata, in questa sede la trattazione prende le mosse dalla comparsa dei primi manoscritti musicali, in un periodo nel quale il canto gregoriano si è ormai completamente consolidato e ha soppiantato i vari repertori locali.

⁴⁴ Argomento fondamentale del presente capitolo è l'analisi della nascita e dello sviluppo della melodia gregoriana: in tale logica verranno prese in esame quelle famiglie notazionali, nelle loro testimonianze manoscritte più significative, che, con i diversi strumenti messi a disposizione dall'evolversi della scrittura musicale, hanno posto particolare attenzione al problema della trasmissione della linea melodica. Non vengono pertanto prese in considerazione alcune famiglie neumatiche, altrettanto significative dal punto di vista paleografico, tra le quali è doveroso quantomeno citare: la *notazione dell'Italia Settentrionale*, che trova nel codice Angelica 123, databile all'XI secolo, la sua testimonianza più autorevole. Si tratta di una notazione adiaستمatica, i cui neumi sono derivati dalla notazione francese, che si rivela particolarmente interessante soprattutto per numerose indicazioni di ordine ritmico e melodico espresse mediante un sapiente uso del raggruppamento neumatico; la *notazione mozarabica*, che estende il suo dominio nella penisola iberica e che nei suoi codici più antichi, risalenti ai secoli IX-X, prima di subire l'influsso della vicina notazione aquitana si presenta assolutamente adiaستمatica, con neumi propri e caratteristici, testimone dell'antica liturgia iberica successivamente soppiantata da quella romana.

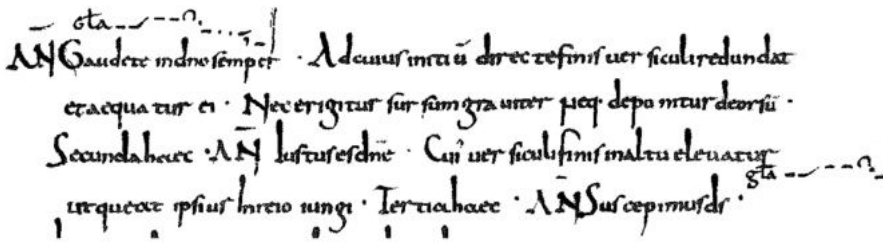
Nulla sappiamo, fino ad allora, circa la melodia. È tuttavia interessante sottolineare come, fin dal secolo VIII, fossero in uso Antifonari contenenti i soli testi dei canti da eseguire durante le Messe che scandivano l'anno liturgico. I sei più antichi e importanti codici di questa specie, collocabili tra l'VIII e il IX secolo, sono messi a confronto nell'*Antiphonale Missarum Sextuplex*, edizione pubblicata nel 1935 a cura di dom René-Jean Hesbert. A Hesbert si deve il merito di aver messo in luce il rapporto tra fondo primitivo e autentico repertorio gregoriano: la sistemazione di questi testi nelle forme liturgiche proprie della Messa documenta che essi erano già conosciuti in canto secondo la prassi consolidata della tradizione orale. I testi ivi contenuti, riportati su sei colonne, permettono, tramite una loro lettura sinottica, di constatare l'uniformità testuale del repertorio cantato nella liturgia in epoca carolingia, ma anche di poter individuare l'origine antica del repertorio autentico, di seguirne l'evoluzione e perfino, in certi casi, di datarne alcune innovazioni. La tradizione più tarda collega sempre precise melodie a determinati testi, in modo univoco e con pochissime eccezioni, a dimostrazione del collegamento inscindibile con quanto fino a quel momento ritenuto a memoria dai cantori: questi codici segnano storicamente l'apparire di fonti in senso proprio, cioè di manoscritti che forniscono un'informazione completa relativa al canto nella liturgia, una testimonianza affidabile, di valore ben più rilevante rispetto a quella dei documenti dei secoli precedenti che contengono solo dati storici isolati.

I sei codici presi in esame da Hesbert sono i seguenti:

- M (*Modætiensis*) Cantatorium di Monza secondo terzo del IX secolo
- R (*Rhenaugiensis*) Graduale di Rheinau verso l'800
- B (*Blandiniensis*) Graduale di Mont-Blandin VIII-IX secolo
- C (*Compendiensis*) Graduale di Compiègne seconda metà del IX secolo
- K (*Corbiensis*) Graduale di Corbie dopo l'853
- S (*Silvanectensis*) Graduale di Senlis fine IX secolo

Le sigle dei sei codici nel *Graduale Triplex* vengono poste accanto all'*incipit* dei brani ad indicare la presenza di quel testo negli Antifonari: maggiore è il numero di lettere, maggiore è la probabilità che il brano appartenga al cosiddetto fondo primitivo (la presenza della lettera greca *lambda* (λ) al posto di una sigla sta ad indicare che il codice in quel punto presenta una lacuna).

Dopo il lungo periodo della trasmissione orale, il processo evolutivo della notazione, dal primitivo segno grafico dei più antichi manoscritti fino all'attuale neografia dei moderni libri di canto, si accompagnò sempre alle esigenze e alle richieste che si andavano determinando col mutare della sensibilità e della cultura musicale di ciascuna epoca. I primi timidi tentativi di notazione musicale possono essere individuati nella *notazione paleofranca*, utilizzata poco dopo la metà del IX secolo nello *scriptorium* del monastero di Saint-Amand, nell'estremo nord della Francia:



MUSICA DISCIPLINA – Aureliano di Réôme – Valenciennes, Bibl. Mun. 148

Su una copia del trattato *Musica Disciplina* di Aureliano di Réôme (copia databile alla seconda metà del secolo IX), laddove l'autore spiega come concatenare il versetto salmodico con l'antifona attraverso le *differentiae*, una mano contemporanea traccia alcuni segni musicali. La linea melodica indica l'intonazione e la cadenza finale della salmodia semiornata di primo modo: i neumi sono semplici, essenziali, ed evidenziano la natura 'sintetica' della notazione (il neuma rappresentato dal semicerchio è un torculus).

Risalgono invece all'inizio del X secolo i primi libri di canto interamente notati. Le notazioni musicali ivi testimoniate sono *in campo aperto*, cioè senza rigo musicale: i segni, denominati *neumi*, sono disposti liberamente sopra il testo che doveva essere cantato e che era stato precedentemente trascritto sul foglio di pergamena. Essi si limitano semplicemente a fornire indicazioni riguardanti il numero di suoni e il loro andamento melodico relativo; per questo tali notazioni vengono tradizionalmente definite *adiastematiche*, cioè prive di una esatta indicazione

dell'altezza dei suoni. Già all'apparire delle prime testimonianze neumatiche, i singoli segni mostrano forme chiaramente differenziate secondo le varie regioni di provenienza e in rapporto ai più importanti *scriptoria*, i centri scrittori attivi in epoca medievale e solitamente annessi alle biblioteche non solo dei monasteri ma anche dei capitoli cattedrali e delle scuole vescovili. L'insieme dei codici notati attraverso un determinato sistema di notazione definisce una *famiglia neumatica*.

La prima e fondamentale distinzione tra le varie famiglie neumatiche riguarda l'aspetto propriamente grafico della notazione: si distinguono notazioni *a neumi accenti*, che hanno come base grafica l'accento acuto e l'accento grave e che utilizzano tali segni mutuati dalla grammatica per indicare il neuma monosonico, e notazioni *a neumi punti*, che hanno come base grafica il punto, più o meno dilatato, per indicare il singolo suono.

Tra le notazioni a neumi accenti assume importanza fondamentale la notazione *sangallese*, nata nello *scriptorium* dell'Abbazia di San Gallo in Svizzera: si tratta della notazione più conosciuta e, secondo alcuni studiosi, della più antica. La tradizione vuole che la fonte dei neumi utilizzati nell'antichissima abbazia, fondata nel 725 dal monaco irlandese Gallo, discepolo di san Colombano, sia stata Roma stessa attraverso l'opera del cantore Romano, ma questa tesi non pare avere un fondamento storico. La maggior parte dei testimoni della scuola sangallese proviene dall'attuale Svizzera tedesca, ma se ne ritrovano esempi anche nell'Italia settentrionale.

Nobile esempio di notazione a punti è la scrittura *metense*, che vede nel codice Laon 239 un illustre testimone. Nella notazione metense, il cui nome fa riferimento a Metz, capitale dell'Austrasia, antica regione comprendente la parte orientale della Gallia e sede di una celebre scuola di musica, il punto si allarga in una linea leggermente ondulata la cui parte centrale si ispessisce tra due tratti estremamente sottili assumendo la forma dell'*uncinus*, segno caratteristico della notazione⁴⁵.

⁴⁵ La notazione sangallese e la notazione metense, a motivo della loro particolare importanza nell'evoluzione degli studi gregoriani, sono trattate ampiamente nel successivo capitolo riguardante il ritmo gregoriano, al quale si rimanda.

Le principali famiglie neumatiche

Tra le numerose testimonianze di questo periodo, meritano un breve cenno due manoscritti – *Chartres 47* e *Mont-Renaud* – che costituiscono gli archetipi dai quali si svilupperanno due famiglie notazionali fondamentali riguardo alla trasmissione della melodia gregoriana. Accanto a questi due preziosi testimoni, saranno brevemente citate le fonti manoscritte più significative e le relative scuole di notazione ritenute di primaria importanza per il recupero dell'antica melodia gregoriana. Al termine del presente paragrafo sono state aggiunte le riproduzioni fotografiche e le tavole neumatiche delle fonti considerate nell'ordine della loro breve citazione.

Il codice *Chartes 47* (pubblicato nell'XI volume della *Paléographie Musicale*) è la più importante testimonianza della *notazione bretonne* e proviene dalla regione nord-occidentale della Francia corrispondente all'attuale Bretagna. Si tratta di una notazione a punti dalla quale deriva la più tardiva notazione aquitana. È un codice ricco di informazioni ritmico-espressive che si sovrappongono, nella maggioranza dei casi, a quelle fornite dal codice Laon 239. In merito alla questione melodica, il parallelismo con il codice metense, oltre che nell'utilizzo delle lettere significative, è individuabile anche in una particolare forma di oriscus, denominata *oriscus fluens* che, tracciato in culminanza melodica, è riservato, come l'oriscus metense, ai contesti semitonali. Significativo il richiamo della modalità all'inizio di ogni brano.

Il codice *Mont-Renaud* (pubblicato nel XVI volume della *Paléographie Musicale*) è stato rinvenuto nel secolo XIX nell'omonimo castello vicino a Noyon: si tratta di una notazione ad accenti databile al X secolo ed è da considerarsi tra le prime testimonianze della *notazione francese* che, attraverso la sua evoluzione a *punti legati*, costituirà la base per l'odierna notazione quadrata.

Il X secolo è dunque il secolo della nascita della notazione musicale, il secolo nel quale il repertorio gregoriano viene messo per iscritto. Ogni scuola notazionale dell'epoca ha caratteristiche proprie, ma tutte

ne hanno una in comune: non indicano, salvo rari casi, l'ampiezza degli intervalli tra i suoni, preoccupandosi fundamentalmente di fornire indicazioni ritmico-agogiche. Sono cioè notazioni *in campo aperto*, dette anche *a neumi puri*. Alcune di queste notazioni, in particolare la lorenese e la bretonese, testimoniano già un tentativo di indicare l'altezza relativa dei suoni, ma è nell'XI secolo che si perfezionano le scritture *diastematiche*.

L'attribuzione a Guido d'Arezzo dell'invenzione del rigo è una semplificazione storica: il geniale monaco perfezionò il sistema del rigo e lo presentò a papa Giovanni XIX (1024-1033) che ne fu molto interessato: questo contribuì a fare di Guido l'inventore del rigo per i posteri, ma in realtà il rigo era apparso progressivamente.

Come si è accennato all'inizio del presente capitolo, i manoscritti medievali erano già provvisti di righe che venivano tracciate, con una punta a secco, per facilitare la scrittura del testo; i primi neumi venivano giustapposti tra le righe senza che fosse stato previsto per loro uno spazio apposito. Successivamente, per lasciare uno spazio conveniente al notatore musicale, si incominciò a scrivere il testo ogni due linee: la linea lasciata libera doveva servire per tracciare i neumi, adiaستمaticamente, in modo ben ordinato e orizzontale. I manoscritti di tutta Europa ci mostrano come questa linea prese ad essere considerata un riferimento spaziale, e come si incominciò a scrivere le note più acute sopra e le note più gravi sotto di essa. Una sola linea risultava tuttavia sufficiente quando la melodia si muoveva in un ambito molto ristretto, per ambiti più sviluppati si cominciò a sentire l'esigenza di altre linee: un sistema di riferimento con quattro linee risultò adatto a contenere gran parte del repertorio gregoriano il cui ambito ordinariamente non supera l'ottava.

A questo stadio di elaborazione della notazione l'influenza dei teorici appare decisiva, se non preponderante: l'attenzione è ormai spostata all'altezza melodica, i notatori si dimostrano sempre meno interessati alle finezze ritmiche, che erano scopo primario delle notazioni precedenti. La scrittura, col passare del tempo, perde la sua 'dutilità' e si irrigidisce: i neumi sono tracciati a note quadrate sempre più spesse (in Francia) e a 'chiodi' (in Germania). Affievolendosi la trasmissione orale, il ricorso ai libri permette il recupero della sola materialità del testo, privato tuttavia della linfa vitale del ritmo e la decadenza è inevitabile.

Il progressivo venir meno della tradizione orale favorisce l'elaborazione di nuovi sistemi notazionali in grado di indicare con sempre maggior precisione il movimento melodico. I neumi, come già osservato, vengono posti dapprima attorno a linee tracciate a secco; due di queste, in un secondo momento, vengono colorate, una in rosso e una in giallo, per indicare le corde 'forti' sopra il semitono, rispettivamente Fa e Do, e contrassegnate da lettere-chiavi.

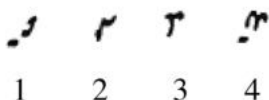
Tra le prime testimonianze diastematiche assumono particolare importanza quei manoscritti, e quindi quegli *scriptoria*, che appaiono più aderenti alle 'relative' e scarse indicazioni melodiche fornite dai codici alineari: il riferimento è segnatamente ai codici di area aquitana e beneventana.

La *notazione aquitana* estende il suo dominio su tutto il sud-ovest dell'antica Gallia: si tratta di una notazione *a punti* caratterizzata da una perfetta diastemazia e sostenuta spesso da una linea tracciata a secco sulla pergamena. Al termine di ogni rigo è sempre presente la nota guida, mentre non si fa uso di chiavi all'inizio del rigo. Le due testimonianze più significative della notazione aquitana sono i manoscritti detti di Albi e di St-Yrieix.

Il *codice di Albi* (ms. Paris, Bibl. Nat. lat. 776) risale agli inizi del secolo XI (prima del 1079): è un Graduale, con tropi e sequenze, seguito da un Tonario. Con tutta probabilità è stato scritto per il monastero di Saint Michel de Gaillac, a pochi chilometri da Albi. Sulla pergamena non sembra essere stata tracciata nessuna linea per i neumi, ma la diastemazia è rispettata con tale precisione da far presumere che l'amanuense facesse uso di una falsa riga posta sotto il foglio di pergamena.

Nel *codice di St-Yrieix* (ms. Paris, Bibl. Nat. lat. 903, pubblicato nel XIII volume della *Paléographie Musicale*) è viceversa presente una linea, tracciata a secco con un punteruolo, che indica una precisa altezza melodica dipendente dalla modalità del brano: la terza nei modi autentici e la tonica nei modi plagali, ad eccezione del deuterus dove segnala l'altezza della nota Fa. Alcuni neumi, denominati *neumi-chiave*, sono presenti soltanto in determinati contesti melodici di passaggi semitonalmente o tonali.

Si osservi:



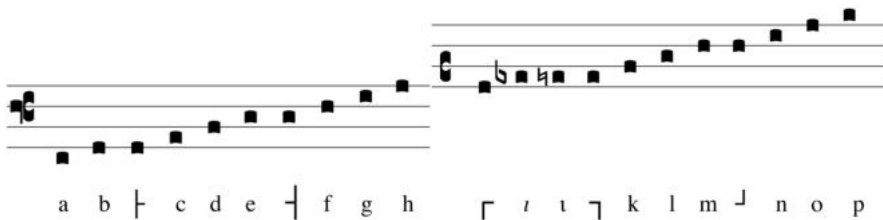
1. *pes* con *virga* semicircolare: indica due suoni a distanza semitonale;
2. *virga eretta*: indica il suono finale di un neuma ascendente a distanza di tono dal penultimo;
3. *quilisma pes*: è impiegato solo nell'intervallo di terza minore e quindi preceduto da un suono più grave; il semitono si posiziona tra la seconda nota, quilismatica, e la terza (Re-Mi-Fa, Sol-La-Sib, La-Si-Do);
4. *porrectus præpunctis*: anche in questo caso il neuma è preceduto da un suono più grave; la nota centrale del *porrectus* è a distanza semitonale dalle due note estreme.

La *notazione beneventana* ha come proprio dominio l'antico ducato di Benevento e i suoi tre principali centri: Benevento stesso, Montecassino e Bari. Da Bari la notazione è esportata sulla costa dalmata dell'Adriatico. L'influenza di questa notazione riguarda anche, a nord del Ducato, Roma e la Campania romana, oltre a qualche *scriptorium* dell'Italia centrale. Il codice *Benevento 34* (pubblicato nel XV volume della *Paléographie Musicale*) è il testimone più illustre della tradizione melodica beneventana: è datato all'inizio del secolo XII e la sua scrittura, derivata dalla notazione francese, è perfettamente diastematica e chiaramente leggibile. La precisione melodica, come accade anche per i codici di area aquitana, condiziona l'aspetto ritmico, pesantemente impoverito rispetto ai codici adiastematici. I recenti studi paleografici e semiologici sui codici di scuola beneventana hanno dimostrato una sorprendente concordanza con le antiche fonti in campo aperto: per questo la lezione melodica beneventana è da considerarsi fra le più affidabili in assoluto.

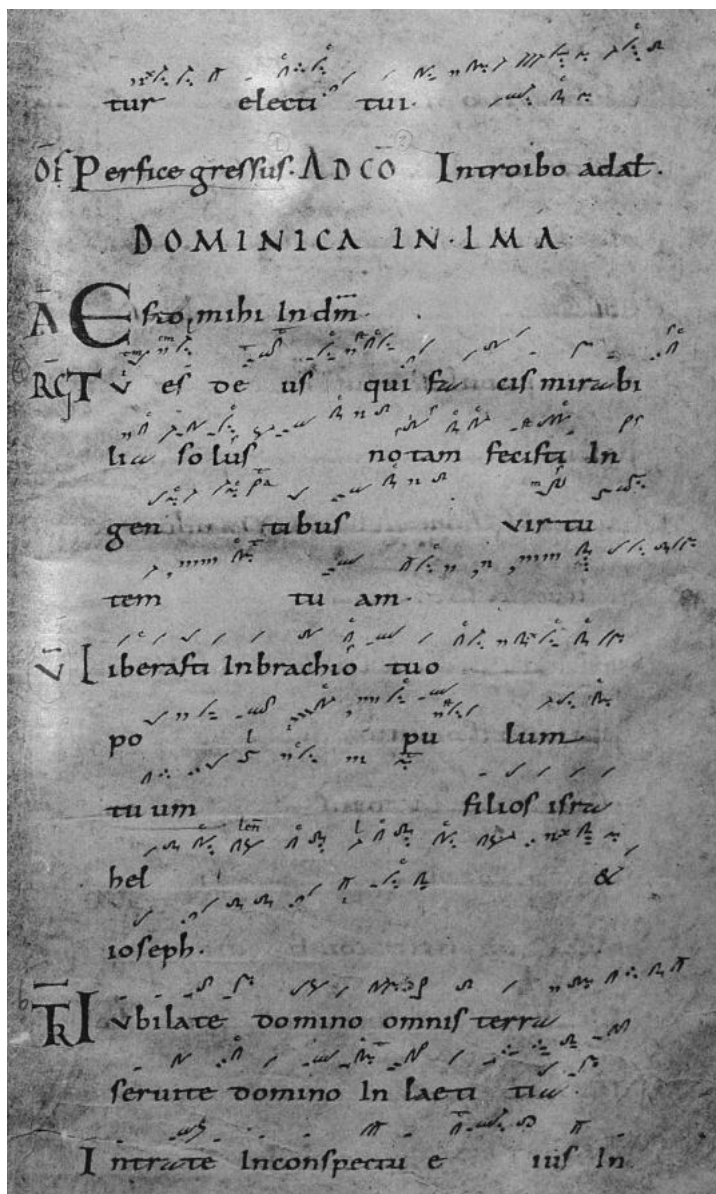
Con il codice *Graz 807, Graduale di Klosterneuburg* (pubblicato nel XIX volume della *Paléographie Musicale*) entriamo nella fittissima schiera di codici su rigo di area germanica che, a causa della datazione più recente e del processo di evoluzione/corruzione del canto grego-

riano, presentano una versione melodica pesantemente compromessa. La notazione di questo manoscritto, databile alla seconda metà del XII secolo, è il risultato del processo evolutivo subito dalla *notazione metense*: riconosciamo come neuma di base il caratteristico tratto ondulato dell'*uncinus* e la scrittura è su tetragramma, sistema di riferimento ormai consolidato che prevede l'utilizzo di lettere-chiavi per ciascuna linea. Particolare importanza assume, nella prospettiva della restituzione melodica, la presenza del Si bemolle, tracciato sicuramente di prima mano.

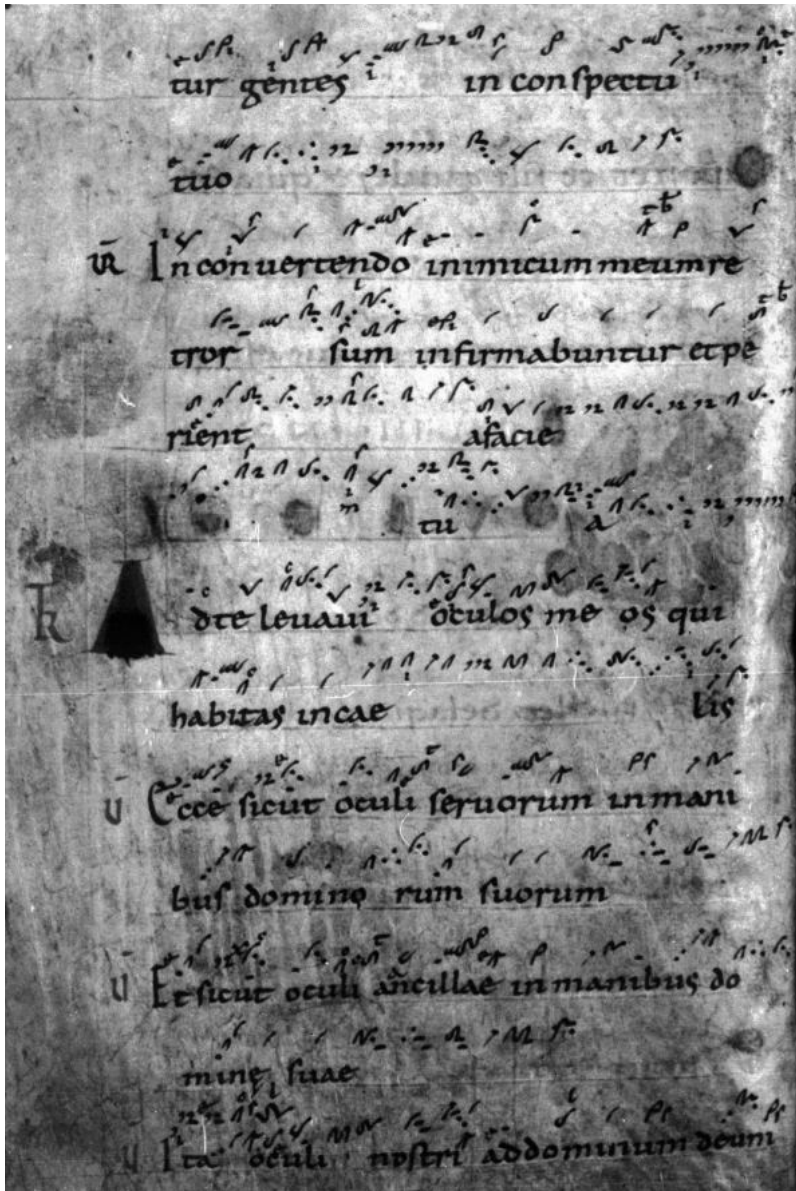
Buon ultimo nel panorama dei manoscritti fondamentali riguardo alla testimonianza della melodia va doverosamente citato il *Tonario di Montpellier* (ms. H159 della Facoltà di Medicina di Montpellier, pubblicato nell'VIII volume della *Paléographie Musicale*) databile all'XI secolo. La sua scoperta, avvenuta verso la metà del XIX secolo, risulta fondamentale per il processo di restaurazione del canto gregoriano, di cui si parla ampiamente in vari capitoli del presente volume. Il tonario presenta, al di sopra del testo, una doppia notazione: una prima notazione adiaستمatica di scuola francese e una seconda notazione alfabetica che attribuisce a ciascuna nota una lettera nel sistema a-p. Esso riunisce in una sola serie tutte le lettere di due ottave diatoniche consecutive partendo dal La grave. La gamma completa delle lettere impiegate è la seguente:



Va sottolineata la specifica indicazione del Si naturale e bemolle, nella seconda ottava, attraverso l'uso della lettera 'i' in forma diritta o inclinata e l'uso di segni particolari, denominati *episeimi* e derivanti dalla *notazione dāsiana*, utilizzati in alternativa alle lettere nei passaggi semitonali. Le lettere possono essere accompagnate da segni complementari indicanti il raddoppio del suono, la sua ripercussione, i passaggi liquescenti o quilismatici.



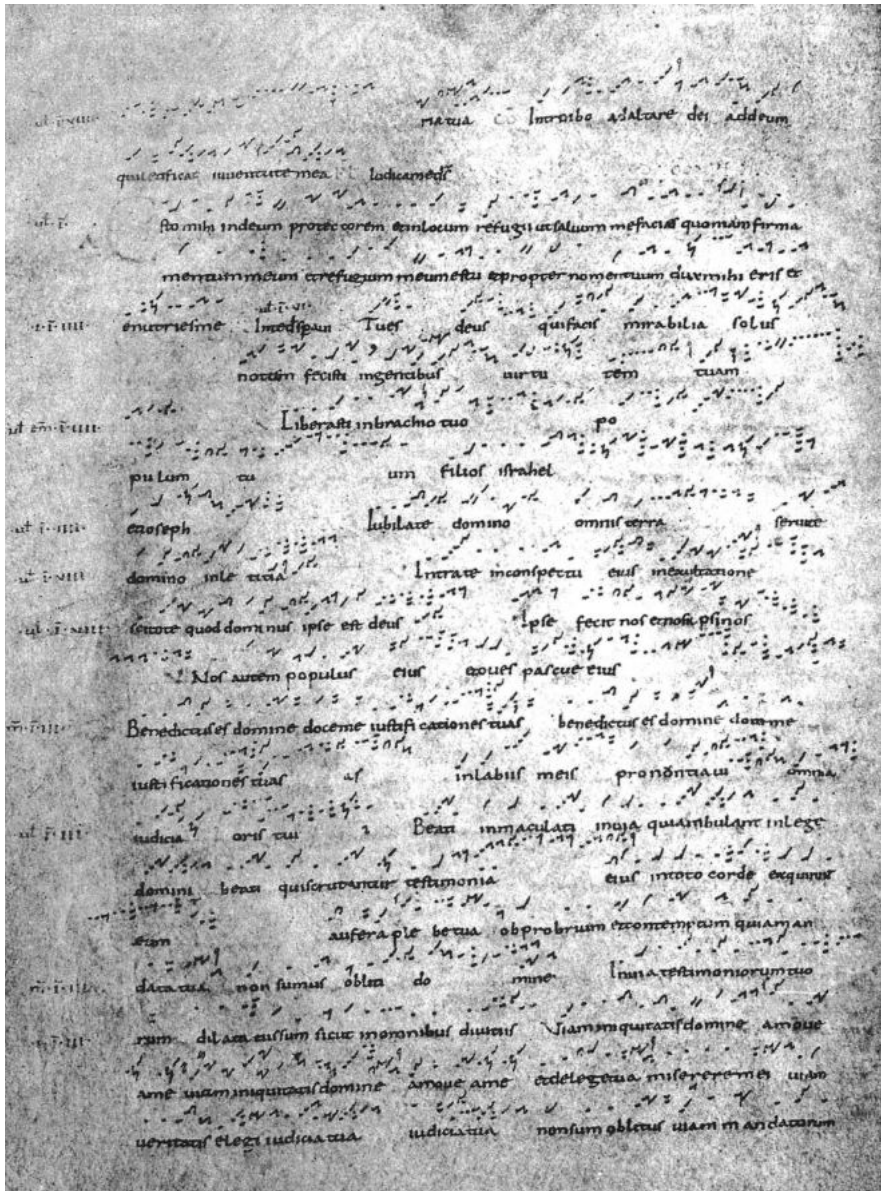
Codice S. Gallo 359 'Cantatorium' (sec. X), notazione sangallese



Codice Einsiedeln 121 (sec. X), Graduale, notazione sangaliese

In esdo ius que fa cismurabi le a so lus
 mo tam fecisti ingen ri bus uirtu tea tu am
 Liborasti inbra chio tuo po pu lum tu
 um filios israhel d'ioseph
 Iubila te do mino omni terra seruire domino inlea
 tia VII. Iubila te in conspectu ius in exultata o ne seruire qd
 domi nus ip se est do us VIII. Iub se fecit nos al non ipsi nos
 prosaucem populus e ius d'oues pas cu e e ius
 Benedictus es domi ne doceme iusta ficatio nos tu as benedictus es
 domi ne doceme iusta ficatio nestu as in la bi is
 me is pronuntia a ui omnia uidi ta o ristai
 Bea ti summa calia te truisa qui am bu lam in lege do mi ni be
 a ti qui seruiti tur colono marcus unoto































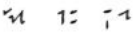













































Codice Laon, Bibl. municipale 239 (sec. X), Graduale, notazione metense

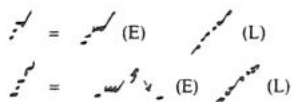


Codice Chartres, Bibl. municipale 47 (sec. X), Graduale, notazione bretona

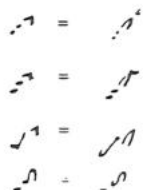
TAVOLA DEI NEUMI DEL COD. CHARTRES 47 (sec. X)

VIRGA	/	virga comune	TRACTULUS	⌊	tractulus corto
	⌊	virga con tenete		⌋	tractulus lungo
	⌈	virga liquescente		⌋	tractulus con episema
	⌋	virga accorciata o tract. inclinato		⌋	tractulus con due episemi
BIVIRGA	//	bivirga comune		⌊	tractulus con tenete
	⌈	bivirga con liquescenza		⌋	tractulus con episema + tenete
	⌈	bivirga con nota di preparazione		⌋	tractulus con asta che indica intervallo al grave superiore al grado congiunto (in composizione).
	--	(in composizione)			
TRIVIRGA	///	(in composizione)			
STROPHA	-- = ʒ (E) -- (L)		TRIGON	⌊ = ⌋ (E)	
	--- = ʒ (E) --- (L)			⌈	} altri contesti unisonici
	--/ = con liquescenza			⌋	
	--- = ʒ ʒ (E) --- (L)			⌋	
	⌋--- = ʒʒ (E) ⌋--- (L)				
CLIVIS	⌋	clivis corsiva	PES	⌋	pes corsivo
	⌋	clivis corsiva		⌋	pes corsivo con tenete
	⌋	"clivis celeriter" (MENAGER)		⌋	tractulus + oriscus = ⌋ (E)
	=	clivis non corsiva		⌋	pes non corsivo
	⌋	clivis con il secondo suono grave		⌋	pes quassus ("oriscus urgens" (Lavery) + virga)
	⌈	clivis in composizione		⌋	epiphonus
	⌈	liq. diminutiva		⌋ = ⌋ (L)	
	⌋	liq. aumentativa		⌋ = ⌋ (L)	

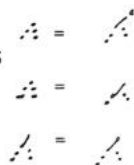
TORCULUS	 torculus corsivo	 torculus con liquescenza diminutiva
	 torculus "melodico": il suono che lo precede è più acuto.	 torculus con liquescenza aumentativa
	 =  (E)	 torculus resupinus
		 torculus resupinus
		 torculus resupinus
PORRECTUS	 porrectus corsivo	CLIMACUS  =  (E)  (L)
	 porrectus non corsivo	 =  (E)  (L)
	 porrectus non corsivo	 =  (C)  (L) (in composizione)
	 porrectus con liquescenza	 =  (C)
	 porrectus con intervallo almeno di 3 ^a tra la 1 ^a e la 2 ^a nota	 =  (L)
	 porrectus flexus	 =  (C)
	 porrectus flexus	 =  (C)
PORRECTUS SUBBIPUNCTIS	 = 	 =  (C)
	 = 	 =  (C)
	 = 	 =  (C)
SCANDICUS	 scandicus corsivo	PES SUBBIPUNCTIS  = 
	 =  (E)  (L)	 =  
	 =  (E)  (L)	 = 
	 =  (E)  (L)	 = 
	 =   (E)  (L)	 = 
	 = scandicus non corsivo	 = 
	 = forme liquescenti	
	 =  (C)  (L)	



SCANDICUS FLEXUS



SCANDICUS SUBBIPUNCTIS



ORISCUS

1) ORISCUS "URGENS"

isolato = (E) (L)

oriscus + virga = (E)

salicus = (E)

2) ORISCUS "FLUENS"

A) = 1 nota

1) isolato = (E)

2) in composizione: pes

culmine melodico (semitonale)

nota resupina

= (E) (Vat)

B) = 2 note ascendenti

1) isolato: quilismapes (L)

2) in composizione: = (E)

= (E)

= (E)

3) PES STRATUS



C) Pressus maior = (C) (L)

Pressus minor = (C) (L)

= due note fluide

TAVOLA DEI NEUMI DEL CODICE DI MONT-RENAUD

- NEUMA MONOSONICO	/ - .
- EPIPHONUS	∪ ∪
- CEPHALICUS	∩ ∩
- PES	┘ ┘
- CLIVIS	∩
- TORCULUS	∩ ∩
- PORRECTUS	∩
- CLIMACUS	∩ ∩ (resupinus)
- SCANDICUS	∩ ∩ (quilismatico) ∩ (quilism. flexus)
- PES SUBBIPUNCTIS	∩ ∩ ∩ ∩ (quilism. in compos.); ∩ (resupinus)
- TORCULUS RESUPINUS	∩ ∩
- ORISCUS	∩
- SALICUS	∩ ∩
- TRISTROPHA	
- TRIGON	∩

de us suus

DEINDE SEQUITUR OR P' CANTICU QVA PERDICTA STATI
 PREPAR SEQUI LETANIA EXPLEAT SEPTENAM. QVINAM VEL TERNAM. DEINDE PRO
 CEDANT AD BAPTIZANDOS INFANTES. QVO EXPLETO: DICAT CANTOR

Kyr rie e leison Kyrie e leison Kyrie eleison Xriste
 eleison Xriste eleison Xriste Kyrie eleison Kyrie
 eleison Kyrie eleison Hic dicat sacerdos **G**ta in exultatio

Alle lula Confitemini do mina que man bonus que
 nam in seculum misericordia eius **A**lle lula

INDIE RESURREC
RESURREXI & adhuc tecum sum TIONIS DNI.
 al te lula posuisti super me manum tuam al te lula mirabilis facta est
 scientia tua alle lula al te lula P Dominus probasti me Seculorum amen







GRaer de us quam fecit de m nut exultet mi

Cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 903 (sec. XI), Graduale di St-Yrieix, notazione aquitana







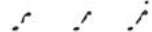


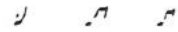



Sicut erat... **TRACTUS**
Commune...
Profer...
Omnis...

Cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 776 (sec. XI), Graduale di Albi, notazione aquitana

TAVOLA DEI NEUMI DEL CODICE ALBI (A1)

TRACTULUS		
PUNCTUM		nota più bassa della precedente (utilizzo non obbligatorio) come seconda nota di un climacus come prima nota di una clivis
VIRGA		eccezionalmente anche isolata
FORME LIQUESCENTI		
VIRGA IN COMPOSIZIONE		come 2° elemento di pes
		2ª nota del pes in evidenza
		3ª nota del porrectus in evidenza
		3ª nota dello scandicus in evidenza

NB. Appare con sicurezza che il notatore, attraverso l'uso differenziato di virga, volesse attribuire un diverso significato ritmico.

CLIVIS		 (solo in composizione: )
forme liquescenti		
TORCULUS		
forme liquescenti		
PES		 
forme liquescenti		
PORRECTUS		solo in comp.: 
forme liquescenti		

CLIMACUS

forme liquescenti

SCANDICUS

forme liquescenti

PORRECTUS FLEXUS forme liquescenti:

SCANDICUS FLEXUS (v. quilisma)

PES SUBBIPUNCTIS forma liquesc.:

TORCULUS RESUPINUS forma liquesc.:

ALTRI NEUMI RESUPINI

NEUMI CON QUILISMA

NEUMI CON ORISCUS a) la nota seguente è più alta

b) la nota seguente è più bassa

NEUMI UNISONICI


















Invece di 5 note unisoniche (): da non confondere con quilisma pes

PES STRATUS (in brani di provenienza occidentale)

omnis aether Iesu at domi no lu lan
 ga. Inaiv at Inconfre an e us in
 e xul au q o ut. **S**ciat quod dominus
 ip se esse us. I p se se cia
 nos & non ip sinos. **R**os quod
 po pulus e us & out spx seu e ipus.
 off **B**enedic aus es domi ne docet
 me luthi p'caese n'f au os b'enedic aus es domi ne
 docet me luthi p'caese n'f au os in la
 bus me of p'p'munq ce di omnia

Cod. Benevento, Bibl. Capit. 34 (sec. XII), Graduale, notazione beneventana

TAVOLA DEI NEUMI DEL CODICE Bv34 (sec. XI-XII)

- VIRGA ACUTA**  neuma per singolo suono relativamente più alto.
- a) la nota precedente è più bassa
 - b) in ascesa, la nota seguente è più elevata o all'unisono.
-  in composizione con unisono
-  in composizione con nota seguente più elevata
-  forme liquescenti
-
- TRACTULUS**  a) quando la melodia continua all'unisono in posizione elevata o grave
- b) inizio di una melodia al grave
 - c) in ascesa dopo la nota più grave
-  (in composizione) = 
-  (in composizione) =  
-    } forme liquescenti
-
- PUNCTUM**  a) in contesto discendente: la nota precedente è più acuta
- b) in discesa melodica
-
- VIRGA GRAVIS**  solo in composizione come elemento più grave di melodia discendente
-
- VIRGA OBLIQUA**  a) isolata: nota relativamente alta
- b) in composizione: prima nota di climacus 

ACUASTA / indica valore diminuito della sillaba in contesti ascendenti, discendenti o anche all'unisono.

ORISCUS

1 nota

- ↪ isolato solo con melodia ascendente (conduzione verso la nota seguente)
- ↪ solo in discesa melodica spesso come nota vertice
- ↪ forma liquescente

UNIONI CON ORISCUS

PES

forme liquescenti =

CLIVIS






- ┌ unisono o più grave della nota precedente
- └ più acuta della nota precedente
- └ usata nella salmodia di II e VIII tono
- ┌ isolata o in composizione ("clivis quassa")



forme liquescenti






TORCULUS

(solo isolato) (la prima nota è più grave della preced.)

forme liquescenti =






- PORRECTUS**
-  unisono o più basso della nota precedente
 -  unisono o più basso della nota precedente
 -  la prima nota è più acuta della precedente
 -  la prima nota è più acuta della precedente
 -  isolato o in composizione ("porrectus quassus")


 } in composizione

forme liquescenti aumentative     

NEUMI RESUPINI

TORCULUS RESUPINUS    



forme liquescenti     

ALTRI NEUMI RESUPINI       

forme liquescenti     




DUE NOTE ASCENDENTI A FINE NEUMA

 (v. scandicus e salicus)






 (da non confondere con  = 3 note)








SCANDICUS



1) a tre suoni     ()

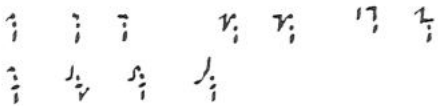
NB. Molti scandicus sono precedenti salicus o quilisma scandicus   | 

2) a quattro suoni      

3) a più suoni     

forme liquescenti       ()




SALICUS  (s. flexus: forma più frequente)
 (le prime due note sono all'unisono)

CLIMACUS 

PES SUBBIPUNCTIS 
 forme liquescenti

NEUMI FLEXI 













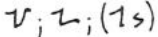




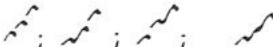
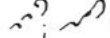






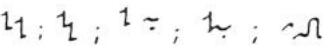



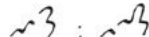
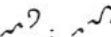

UNISONO IN APPOSIZIONE  (v. oriscus)  (v. oriscus)

GRUPPI STROPHICI 1) Nessun segno speciale: usa virga e punctum con un trattino 
 2) Segno speciale per bistropha in compos.  = 

tuus unicus spirat de patris corde paraclitico. Tractus
Rantemus domino gloriose enim honori
 fica tus est equum & ascensorem proiecit in
 ma re adiutor & protector factus est michi in sa
 lutem. ¶ Hic deus meus & honorabo e um deus
 paupis me i & exaltabo e um. ¶ Domi
Rnus conterens bel la do minus nomen est illi
 atende ce lum que loquar & audiat
 terra uerba aures meo. ¶ Inspectoaur sicut plu
 uia eloquium me um & descendant sicut ros
 uerba me a sicut ymber super gramina

Cod. Graz 807 (sec. XII), Graduale di Klosterneuburg, notaz. metense su righe

TAVOLA DEI NEUMI DEL CODICE GRAZ 807

- NEUMA MONOSONICO		
	Liq. aum.: 	
- PES		Pes quassus: 
	Liq. aum.: 	Liq. dim.: 
- CLIVIS		
	Liq. aum.: 	Liq. dim.: 
- TORCULUS		
	Liq. aum.: 	Liq. dim.: 
- PORRECTUS		
	Liq. aum.: 	Liq. dim.: 
- CLIMACUS		Liq. dim.: 
- SCANDICUS		(quilismatico)
	Liq. aum.: 	(quil.) Liq. dim.: 
- PES SUBBIPUNCTIS		Liq. dim.: 
- TORCULUS RESUPINUS		
	Liq. aum.: 	Liq. dim.: 
- PORRECTUS FLEXUS		
	Liq. aum.: 	Liq. dim.: 
- SCANDICUS FLEXUS		
	Liq. aum.: 	Liq. dim.: 
- BISTROPHA: TRISTROPHA		

DEUS

per se qui tu

Go au tem dum mi humo leti et sone indu e banime

ci li cio & humilia bam me iu ni o ani mam

mean am ora tio me a in tu me

can uer recur. & I ucti a domine nocentes me

na in pugnan tes me appre hende arma & scu tum

of hie fid e d diffid fed efs sbs f h l h s h b l k b f f s h b s s e g h s e f d e d e f t

mi ra bi le a so lus no tam fo cus tu ingen

ti bus un tu cem tu am.

Li berasti in bra chio tuo

pu lum tu e m fi los israel

Cod. Montpellier, Bibl. Fac. di Medicina H159 (sec. XI), Tonario, notaz. doppia (adiastematica e alfabetica)

La corruzione della melodia e la restaurazione gregoriana

Abbiamo ripetuto più volte che l'organizzazione della melodia, più che un fatto estetico, ha una finalità ben precisa, quella di conferire un senso al testo. Per questo asseconda l'accentuazione delle parole, assume diverse strutture melodiche in relazione al momento liturgico, si nutre di movenze melodico-ritmiche in una logica formulare, si avvale della memoria come condizione essenziale per custodire e trasmettere l'integrità di un assetto melodico in relazione al testo sottostante. Il senso del testo sarebbe offuscato e addirittura compromesso se la struttura melodica non fosse corrispondente al modello originariamente concepito e fedelmente trasmesso.

I progressi degli studi semiologici, inaugurati da Eugène Cardine a partire dalla metà del XX secolo, hanno dimostrato l'importanza delle fonti manoscritte più antiche per una corretta e compiuta interpretazione del canto gregoriano⁴⁶. Lo studio delle notazioni in campo aperto, apparse in tutta Europa all'inizio del secolo X quando era ancora praticata la tradizione orale, ha chiarito in modo definitivo l'aspetto ritmico del neuma, realizzando al massimo grado una unità inscindibile tra i due elementi costitutivi del canto gregoriano: il testo e la melodia.

Ora, questo legame fondativo tra testo, melodia e ritmo si è lentamente ma inesorabilmente sfilacciato lungo i secoli fino a perdere i contorni e i colori della bellezza originaria. Il vero volto del canto gregoriano nel tempo ha perduto le proprie sembianze fino ad essere offuscato e deturpato. Era necessaria un'opera di ripulitura, di *ablatis*, per riportare quell'immagine ai colori originari, alla sua antica forza espressiva così da renderla nuovamente fruibile. L'immane lavoro di ricerca e lo studio appassionato di un gruppo di monaci solesmensis, che nell'arco di

⁴⁶ CARDINE, *Semiologia gregoriana*, Roma, Pont. Ist. di Musica Sacra, 1968 (testo italiano rivisto da Bonifacio Giacomo Baroffio). Il volume è il risultato degli appunti dei corsi di canto gregoriano che Cardine teneva in quegli anni al Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma. Gli allievi che hanno curato la realizzazione, la redazione e la presentazione dell'opera furono Godehard Joppich e Rupert Fischer che con viva riconoscenza Cardine ringrazia con una postilla al termine del lavoro.

una settantina d'anni condussero a termine una vera e propria opera di restauro, portò la Chiesa a prendere coscienza del prezioso tesoro smarrito, a riconoscerlo come 'suo', a decidere di riportarlo alla luce nella sua integrità e bellezza e, soprattutto, a ricollocarlo nella sede naturale che gli è propria, la liturgia.

Procederemo ora analizzando i primi sintomi di disgregazione dell'assetto melodico originario del canto gregoriano, che si evidenziano già a partire dal secolo XI fino alle conseguenze più nefaste di cui abbiamo testimonianza lungo tutto il XVIII secolo. Successivamente affronteremo ciò che viene definita l'epoca della *restaurazione gregoriana*.

Una prima causa di decadenza si trova nella progressiva perdita della chiave di lettura dello stesso linguaggio notazionale. L'incomprensione del significato del neuma e delle relative modificazioni avviene nel volgere di pochi decenni. Osserviamo gli esempi seguenti:

Ps. Laetá-tus sum in his quae dictā sunt E121 p.332

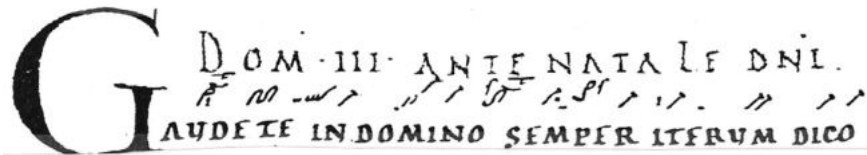
Ps [aetatus sum in his que dicta sunt SG376 p.281

Sono accostati gli *incipit* della salmodia semiornata di un introito, provenienti da due fonti della famiglia sangallese, l'autorevole codice Einsiedeln 121 (E) e il più recente manoscritto San Gallo 376 (SG), datato al secolo XI. La grafia di E presenta un tratto estremamente sciolto, rispondente alla prassi esecutiva tipica della declamazione salmodica, mentre SG aggiunge a ogni sillaba del versetto salmodico un episema, lasciando intendere una improbabile recitazione enfatica e appesantita di tutto il testo. Dalla consapevolezza del notatore di E, che sapeva dosare sapientemente l'uso dell'episema, si passa a un lavoro 'meccanico' di copiatura.

Si osservi ora:



Einsiedeln 121 p.7



San Gallo 376 p.87

Anche in questo caso SG aggiunge l'episema in modo sistematico a tutte le sillabe contrassegnate da neuma monosonico, mentre E seleziona con cura soltanto le parole significative, le uniche meritevoli di quelle aggiunte in grado di dare ordine e senso al testo.

La tradizione si interrompe e si corrompe laddove si attenua la familiarità con la Sacra Scrittura: il neuma, non più compreso nella sua forza espressiva, appare slegato da quella parola con la quale si era fino a quel momento identificato.

Molto spesso melodia e testo non hanno più la stessa coesione, soprattutto quando, in mancanza di un maestro cantore in grado di attingere con abilità e discernimento al *thesaurus* formulare, vengono utilizzati testi nuovi per una melodia che rimane invariata. Il risultato è quello che possiamo constatare nel seguente esempio, mettendo a confronto l'*incipit* del responsorio *Homo quidam* con il responsorio *Virgo flagellatur*, composto due secoli prima da Ainard (sec. XI):

6

V Ir-go fla-gellá- tur, cru- ci- ánda fa-me re- li-gá- tur,

6

H O-mo quidam fe- cit cænám magnam, & mi-sit servum su- um


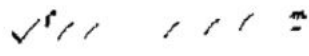

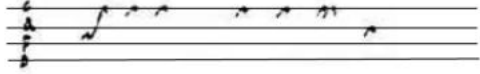
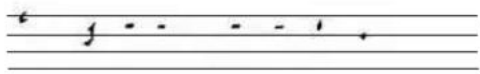
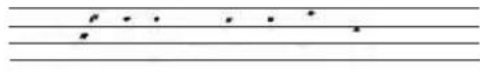
In *Homo quidam*, copia del modello originale, la linea melodica è maldestramente tagliata: parole e musica si oppongono così nei loro rispettivi fraseggi⁴⁷.

È opportuno ora fermare la nostra attenzione su una grave alterazione che ha colpito la melodia nella sua parte più vitale, ossia nella sua struttura modale, che, come sappiamo, è il modo di comportarsi della melodia entro intervalli melodici opportunamente organizzati. Si tratta del progressivo scivolamento, come già si è accennato e soprattutto nei brani in modalità di *deuterus*, delle due corde ‘semitonali’ Si e Mi verso le corde ‘forti’ Do e Fa.

Tale fenomeno, che sul piano della modalità ha provocato un considerevole impoverimento, è testimoniato da varie fonti manoscritte del XII secolo, specie di area germanica, e si è talmente radicato nella prassi esecutiva da essere conservato anche nelle edizioni vaticane del primo novecento.

Riportiamo alcuni contesti utili a chiarire il problema. Il primo:

⁴⁷ CARDINE, *Vue d'ensemble...*, cit., p. 27.

GT 342,4	
E 174	
L 82	
Kl 79v	
Bv 34 102	
Al 53	

È l'introito della XXVI domenica *per annum* nella modalità di *deuterus autentico*. Il codice diastematico di Klosterneuburg (Kl) mostra che la recitazione sulla corda Do viene raggiunta già all'intonazione del brano con un intervallo ascendente di due suoni e viene mantenuta fino all'accento di "fe-ci-sti". Gli altri due codici su rigo, Benevento (Bv34) e Albi (A), fonti anteriori e maggiormente autorevoli del codice germanico, hanno conservato la recitazione sulla corda Si. Anche il codice di Laon 239 (L), pur essendo in campo aperto, lascia intravedere la recitazione sulla corda semitonale: infatti colloca nello spazio i neumi secondo i criteri di una incipiente diastemazia. Il grande *uncinus* in corrispondenza dell'accento, in posizione più alta rispetto alla linea immaginaria degli uncini precedenti, è la riprova che l'antica corda strutturale del *deuterus* era situata non sulla corda Do, ma sul grado sottostante.

Altri casi di corruzione melodica si possono riscontrare da un confronto diretto tra le fonti su rigo tardive e i codici sangallesi, i quali, sebbene non forniscano informazioni melodiche precise rispetto ai

manoscritti diastematici, sono in grado di suggerire in alcuni passaggi un comportamento certo della melodia che si desume da alcuni neumi 'speciali' come l'*oriscus* e la *virga strata*. Si osservi:

GT 187,1		VIII
	V. Hic De- us me- us, et ho-no-rá-bo	
C 103		
L 101		
Kl 99v		
Bv 34 119		
Al 66v		

Nell'esempio è riportato uno dei cantici della Veglia pasquale nella sua forma propria di salmodia ornata in *tetrardus plagale*. Una delle tre corde di recita del brano, il Si, ha subito nel tempo un'attrazione verso il Do, come appare dalla tradizione germanica di Kl, mentre le notazioni beneventana e aquitana conservano coerentemente la primitiva corda di Si, dimostrando di aver conservato nella memoria il suono originario che i neumi speciali della notazione sangallese rivelano in modo esplicito. Infatti la *virga strata*, che è la combinazione grafica di *virga* e *oriscus*, scelta dal notatore del manoscritto S. Gallo 359 (C) per le sillabe "De-us" e "me-us", richiede sempre che il suono successivo si deponga sul grado melodico più grave. Così le sillabe finali delle due parole inte-

ressate riprendono la loro collocazione originaria sul Si, corda che viene mantenuta fino alla sillaba finale “honora-bo”, su cui è posta una *virga* sormontata da *sursum*⁴⁸.

Come si è già detto a proposito della questione modale, la corruzione che abbiamo visto intaccare le corde modalmente portanti delle antifone del *Proprium Missæ* ha interessato anche il terzo tono salmodico: il rapporto modale di quinta Si-Mi tra tenore e finale, elemento fondante e distintivo del *deuterus autentico*, non è più riconoscibile per l’attrazione del tenore verso la corda Do.

La *Commemoratio brevis de tonis et de psalmis modulandis*, risalente alla seconda metà del IX secolo, è un trattato della massima importanza perché fornisce la più antica testimonianza sulla salmodia con notazione sillabica e dasiana. In essa è documentata la corda Si quale tenore del terzo tono salmodico. Ecco la riproduzione del frammento dell’antico trattato e la trascrizione in notazione quadrata:

TONUS TERTIUS, ID EST, AUCTORALIS SECUNDUS

No J J e J a h J J J no F e J J a F J ne F / f. F J J h J h J F / J h J
F / J F J F F F.

Sequitur modulatio psalmi elevata in tetrardum superiorem in septem complexa tonis:

J T.		nunc	
J S.		& per	lo
J T.		a & fem e n secula secu	m
J T.		ri	i ru a
F T.		Glo	t me
/ S.			
F T.		Qui f de f f ter f ra J J est J de J h ter J ra J J lo h qui J tur J F. n.	

SE-

⁴⁸ La scelta delle notazioni beneventana e aquitana a favore del recupero del Si non rappresenta una versione isolata e a carattere regionale, ma trova una fondamentale e preziosa conferma da parte delle notazioni adastematiche più antiche, che rappresentano sempre il punto di riferimento per ogni restituzione melodica. Sarà questo il criterio fondante per operare una revisione delle melodie gregoriane su basi scientifiche e che ispirerà gli studiosi della seconda metà del novecento, incaricati di rivedere la versione melodica della Vaticana.

Glo-ri- a et nunc et semper et in sæ-cu-la sæ
cu-lo-rum. Amen.

Come si può constatare, alterare una corda di recita di un introito o della salmodia collegata, significa modificare radicalmente la struttura di un brano e i rapporti modalità al suo interno; significa declamare quel testo in un modo diverso da quello concepito in origine, ovvero attribuire al testo un significato che non gli appartiene⁴⁹.

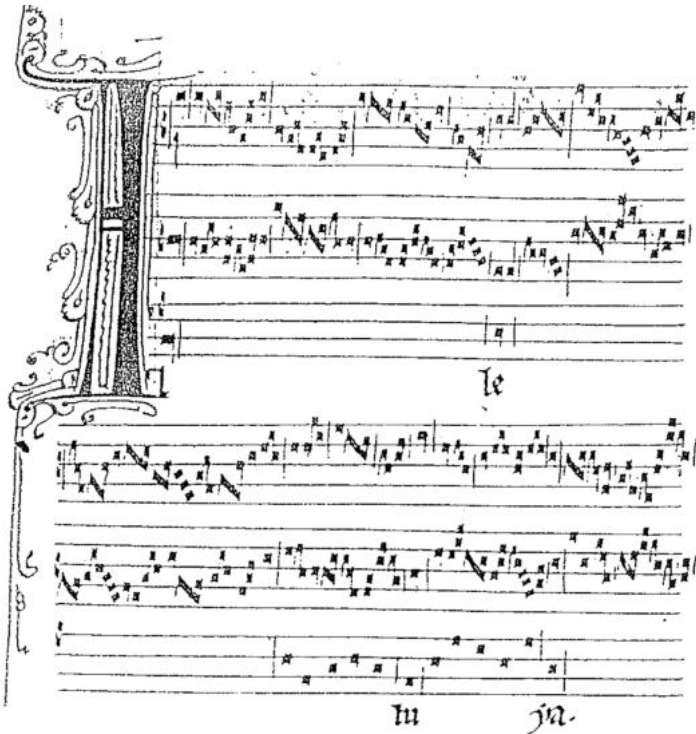
L'invenzione del rigo musicale e la sua rapida diffusione ad opera di Guido d'Arezzo (secolo XI) portò a una trasformazione grafica della scrittura neumatica in campo aperto verso una sempre più precisa *diastemazia* attraverso la collocazione dei singoli suoni sulle linee e negli spazi del tetragramma. La notazione neumatica si modificò gradualmente in notazione quadrata, forma che assunse in modo compiuto già a partire dal XIII secolo.

È del tutto evidente che senza il rigo musicale oggi non avremmo a

⁴⁹ La modalità non fu la sola ad essere compromessa; anche il ritmo subì la stessa sorte. L'invenzione della tropatura, sviluppatasi già a partire dal X secolo, contribuì allo sfaldamento dell'unitarietà testuale, melodica e ritmica del gregoriano. Essa consisteva nell'ampliamento di un brano liturgico dato, attraverso l'inserimento di nuovi testi e nuove melodie, che, nell'intenzione dei compositori, servivano a rendere particolarmente solenni alcuni momenti dell'azione liturgica. A questa categoria appartengono i Tropi, le Sequenze e le Prose (Prosulæ), e anche brani 'farciti' dell'*Ordinarium Missæ*, specie i Kyrie. Messi insieme, costituiscono una massa imponente di canti che, oltre a dilatare in modo considerevole i tempi di esecuzione dell'antico repertorio, ne hanno progressivamente modificato la componente stilistico-formale. Si veda, in proposito, il capitolo specifico nel presente volume.

disposizione la versione melodica dei canti del repertorio gregoriano, ma la ricerca di una maggiore precisione melodica comportò la decadenza della notazione e della esecuzione stessa delle melodie, private della ricchezza espressiva della scrittura neumatica più antica.

La prassi polifonica, iniziata nella seconda metà del XII secolo con la scuola di Notre-Dame, accelerò la disgregazione del primitivo canto liturgico. Da questo momento in poi il canto gregoriano si riduce a supporto tematico (*tenor*) che sorregge la struttura polifonica, ottenuta con un complesso intreccio di parti: fioriscono l'*organum*, da due a quattro parti, il *discantus* che aggiunge alla composizione il moto contrario e il *motetus*, che, grazie alla sua libertà strutturale e testuale, diventerà la forma vincente del repertorio sacro:



Magister Perotinus, Scuola di Notre-Dame, sec XII.

Ben presto questi canti, destinati alla liturgia, cominciarono a corrompersi per l'applicazione alle voci superiori di testi in lingua diversa con significati sempre più differenziati fino a degradarsi per l'inserimento di testi profani, satirici o erotici. Insomma, mentre un gruppo di cantori eseguiva *Hæc dies quam fecit Dominus* le altre due voci si divertivano a imprecare e maledire coloro che non permettevano agli amanti di soddisfare liberamente i loro desideri d'amore⁵⁰.

Quel tipo di canto che aveva raggiunto pochi secoli addietro vertici altissimi di perfezione stilistica, purissimo nella sua cristallina monodia, intoccabile perché *divinitus inspiratus*, aderente alla Parola fino a una vertiginosa identificazione con essa, ebbene, quel canto, sul finire dell'epoca medioevale veniva progressivamente soffocato da voci che gli venivano caoticamente sovrapposte. Inoltre, un modo grossolano di scansione ritmica, basato sul ritorno periodico delle accentuazioni (*modi ritmici*) e sulla misurazione matematica dei valori (*mensuralismo*), tendeva gradualmente a prevalere sul libero e fluido snodarsi di frasi unicamente modellate sulla naturale musicalità della parola latina.

Comunque, l'arte polifonica progredì il suo cammino con successo, giungendo a traguardi estetici di raffinata bellezza, ma non riconobbe più la mirabile radice che l'aveva generata. E siccome è facile giudicare sbagliato ciò che appare oscuro e incomprensibile, si trovò un sistema per correggere e modificare. Questo avvenne, durante il Rinascimento,

⁵⁰ Queste composizioni, inammissibili durante i riti sacri, provocarono la giusta disapprovazione dell'autorità ecclesiastica. Nel 1324 Giovanni XXII promulgò la Costituzione *Docta Sanctorum Patrum*, il primo di una lunga serie di documenti papali sull'ordinamento liturgico e in particolare sulla musica sacra. Qualcuno ha interpretato questo testo come «un intervento contrario agli innovatori... una condanna dell'intero sistema della polifonia misurata che con l'*ars nova* aveva raggiunto un assetto per certi aspetti definitivo» (F. ALBERTO GALLO, *Il Medioevo 2 (Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), Torino, E.D.T., 1983², pp. 34-35). In realtà papa Giovanni XXII affronta il problema dal punto di vista liturgico e pastorale, unicamente preoccupato del decoro del canto ecclesiastico e quindi della preghiera cristiana. Ecco le parole iniziali del documento: «La dotta autorità dei Padri decretò che negli uffici della lode divina che si offrono per ossequio di doveroso servizio sia vigile la mente di tutti, non incespichi la parola e la modesta gravità dei salmeggianti canti ogni cosa con placida modulazione».

ad opera di alcuni illustri musicisti di chiesa, ispirati, da un lato, ai criteri dell'estetica musicale dell'epoca che tendeva alla semplificazione e, dall'altro, sollecitati dalle prescrizioni del Concilio tridentino circa la necessità di rivedere ed emendare le melodie gregoriane.

Questa operazione, culmine della decadenza del canto gregoriano, si concretizzò nel 1614 con l'*Editio Medicea*, una edizione privata stampata dal tipografo romano Gian Battista Raimondi, chiamata 'Medicea' dal nome della stessa tipografia. Nel giro di pochi decenni il Graduale mediceo acquisì notorietà poiché si diceva fosse stato elaborato dallo stesso Palestrina: notizia non corrispondente al vero, ma che avrebbe dato autorevolezza a tutta l'operazione. L'ammirazione incondizionata per l'arte antica e in particolare per la prosodia classica dei compositori e di alcuni teorici rinascimentali, portò ad affermare che bisognava osservare la quantità prosodica delle sillabe quando si applicava un ritmo musicale a un testo letterario. In difetto di solide cognizioni filologiche sullo sviluppo storico della lingua, anche il latino ecclesiastico venne considerato alla stregua di quello classico. Dunque, anche il canto gregoriano doveva assoggettarsi alle regole della prosodia antica, basata sulla quantità delle sillabe. Per far coincidere quantità metrica e melodia, non restava che alterare la disposizione delle sillabe, riunendo gruppi melodici estesi su sillaba *lunga*, oppure sopprimendo interi gruppi neumatici in corrispondenza di sillabe *brevi*. Insomma, la melodia originaria fu dai musicisti dell'epoca rimaneggiata, abbreviata, vistosamente mutilata, in ossequio ai canoni estetici del Rinascimento. Anche il ritmo, a causa della notazione quadrata che prevedeva l'uso di figure lunghe e brevi, ne subì le conseguenze, risultando lento, appesantito e mensurale. Questo Graduale mediceo, stampato con la dicitura «Pauli V Pont. Maximi iussu reformatum», fu il testo di riferimento del canto gregoriano per quasi tre secoli nelle chiese d'Europa⁵¹.

⁵¹ Nel 1577 papa Gregorio XIII affidò a Palestrina e ad Annibale Zoilo l'incarico della revisione dei libri liturgico-musicali con l'intento di depurare il canto piano da barbarismi, oscurità, eccessi dovuti a imperizia o negligenza o anche malizia di compositori, scrittori o tipografi. L'obiettivo era quello della piena comprensibilità del testo, che doveva essere perfettamente percepito da tutti. Il progetto di una nuova edizione



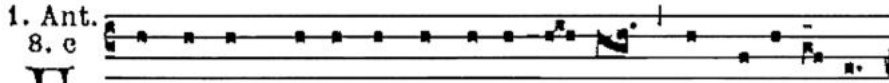
Editio Medicea, 1614.

Ristampata a Ratisbona nella seconda metà del secolo XIX dall'editore tedesco Pustet in base a un privilegio trentennale concesso dalla Santa Sede, l'*Editio Medicea* servì da testo ufficiale della liturgia romana e fu l'ultimo serio ostacolo della restaurazione gregoriana.

Alle soglie del XVIII secolo si giunse alle estreme conseguenze: si passò dalla 'correzione' alla 'creazione' *ex-novo*. Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), organista della Chapelle du Roi alla corte di Luigi XIV, riteneva che le tre antifone del Mattutino di Pentecoste fossero troppo semplici, troppo 'feriali'. Bisognava reinventarle per renderle degne della solennità e del 'decoro ecclesiastico'. E Nivers con molta disinvoltura rimaneggiò gran parte del repertorio gregoriano⁵². Ecco un esempio:

di canto gregoriano fu bloccato in seguito alle lamentele di un musicista spagnolo, Fernando de Las Infantas, che aveva investito della questione Filippo II, suo sovrano. Fernando aveva fatto valere con ragione che Palestrina e Zoilo avevano corretto le antiche melodie a partire da principi assolutamente falsi. Non si conosce con certezza a quale punto giunse il lavoro dei due insigni autori, che forse riuscirono a completare il *Proprium de tempore* del Graduale, ma si sa per certo che dopo circa un anno i due musicisti interruppero l'impresa. Dopo l'intervento di alcuni musicisti e alti prelati, nonché complicate vicende giudiziarie, l'opera fu portata a termine da Felice Anerio e Francesco Soriano, autorizzati dalla Santa Sede con un Breve Apostolico del 1611.

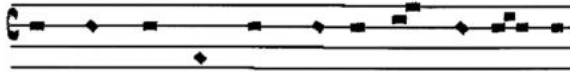
⁵² Nivers fu il curatore del *Graduale Romano-Monasticum*, pubblicato a Parigi nel 1658. Benché fosse destinato ai monasteri, molte diocesi vi si ispirarono pubblicando i loro libri di canto liturgico. Tra queste edizioni 'diocesane', quelle di Digne e di Rennes erano le più diffuse.



F

Actus est repén-te de caé-lo só-nus * adveni-éntis

LU1896 p.868



Fa - ctus est re - pen - te de cae - lo so - nus

Graduale di Nivers, 1658.

Alla corruzione delle melodie gregoriane si aggiunse in quel periodo un altro elemento che aggravò la situazione già molto compromessa. In terra francese, in particolare, i testi liturgici della Messa e dell'Ufficio fino alla metà del secolo XIX erano sottoposti a manomissioni arbitrarie e spesso sconvenienti. Il fenomeno del Gallicanesimo aveva portato l'episcopato francese ad avere una certa autonomia da Roma non solo sul versante dottrinale, ma anche in campo liturgico, per cui ogni diocesi aveva i propri libri di canto e i propri riti. Nel Concilio provinciale di Rennes (1849) con grande difficoltà i vescovi presenti riuscirono a concordare un testo comune per la celebrazione liturgica: la Messa *De Spiritu Sancto* fu composta per l'occasione, almeno per intendersi e cantare tutti insieme.

Proprio dalla Francia ebbe inizio quel cammino paziente di ricerca del gregoriano autentico, che prese le mosse nel 1833 a Solesmes ad opera di un drappello di monaci sapienti e determinati e che viene indicato con il nome di *restaurazione gregoriana*⁵³. Essa si porrà tre obiettivi

⁵³ Per la complessa vicenda della *restaurazione gregoriana*, soprattutto dal punto di vista storico, il presente capitolo fa riferimento prioritario al volume di PIERRE COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes, 1969. Importanti sono anche i seguenti contributi: UGO SESINI, *Decadenza e restaurazione del canto gregoriano*, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1933; ERNESTO MONETA CAGLIO, *Dom André Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano*, in «Musica Sacra», Milano (in vari nn. dal 1960 al 1963); CARDINE, *Vue d'ensemble...*, cit., p. 23 e sgg.; si vedano inoltre il primo e l'ultimo capitolo del presente volume.

fondamentali: ricostruire il testo autentico della liturgia, rintracciare le melodie antiche e recuperarne il ritmo primitivo.

Dom Prosper Guéranger (1805-1875), giovane sacerdote benedettino di grande scienza illuminata da una fede senza ombre, fu l'iniziatore providenziale di questa impresa. A lui si attribuiscono due meriti fondamentali: la rinascita della vita monastica benedettina – soppressa dalla rivoluzione francese – nell'Abbazia di Solesmes al nord ovest della Francia e l'adesione di tutte le diocesi francesi alla liturgia romana, accolta anche nell'integrità formale dei testi e nella corretta accentuazione della lingua latina.

Tra gli anni 1840-50 pubblica le *Institutions liturgiques* e l'*Année liturgique*, due opere basilari, nelle quali l'autore espone le ragioni della necessità del ripristino della liturgia romana in Francia. Le idee innovatrici dell'abate hanno subito un primo effetto: quello di sviluppare gli studi storici sugli antichi testi sacri, confermarne l'autorità, mostrarne la bellezza e recuperare quella parte importante del rito cattolico che accompagna i testi medesimi: il canto. Quel poco di integro che restava delle antiche melodie liturgiche bastò a dargli un'idea altissima della dignità del canto gregoriano e del compito di edificazione ad esso correlato. Nel 1843 compare sulla rivista *Univers* un suo articolo significativo, nel quale sono enucleati i due principi essenziali per un completo recupero del canto liturgico: l'autenticità dei testi e il metodo di esecuzione.

Il primo passo verso la restaurazione avviene dunque nella direzione del testo, ricondotto alla sua integrità e restituito alla sua corretta pronuncia, come si praticava da secoli nella liturgia romana, nel rispetto di un fraseggio chiaro e ben declamato⁵⁴. Qualche decennio più tardi dom Joseph Pothier, un altro grande protagonista di questa impresa, dichiarerà la sua ammirazione nei confronti di Guéranger per essere stato in grado di dare alle melodie gregoriane dell'epoca un volto che nessuno poteva immaginare. Già allora era evidente come spesso fosse sufficiente ridare al testo la sua vera forma perché le melodie ne uscissero trasfigurate.

⁵⁴ Nelle *Institutions liturgiques*, opera che registrò un notevole successo editoriale, Guéranger enunciò un canone lapidario: «Quando manoscritti differenti di epoca e area geografica si accordano su una versione, possiamo affermare che si è ritrovata la frase gregoriana».

A dire il vero Guéranger non trascurò l'aspetto melodico del canto gregoriano, ma non riuscì a raggiungere alcun risultato pratico per mancanza di strumenti e conoscenze adeguate. Nei suoi scritti, però, afferma l'esigenza di una restituzione melodica autentica, attraverso il confronto dei manoscritti più antichi delle diverse 'chiese', come lui chiama le diverse scuole di notazione.

Il primo risultato concreto, maturato sotto la spinta innovatrice di Guéranger, fu la pubblicazione nel 1851 del *Graduale remo-cambrense* e del relativo *Antifonale*, commissionati dai vescovi di Reims e Cambrai accordatisi per pubblicare un'edizione comune di canto liturgico. Per la ricostruzione melodica si prese come base di riferimento il Tonario di Montpellier del secolo XI (Mp), scoperto dallo studioso Felix Danjou nel 1847: è un codice che riporta, accanto alla notazione neumatica, anche la notazione alfabetica che consentiva di riconoscere perfettamente la versione melodica. Nonostante i limiti paleografici della pubblicazione, redatta sostanzialmente sulla base di un unico codice e scritta ancora con notazione proporzionale, è storicamente il primo tentativo di contrastare le malsane consuetudini e i pregiudizi accumulati sul canto gregoriano, di invertire la marcia e fare il primo passo nella direzione giusta che avrebbe portato l'*atelier* di Solesmes, attraverso il vero metodo paleografico, a realizzare il restauro del canto gregoriano.

Grad.
i M.
(mixt.)

U - NIVER - si, qui te
e-xpectant, non confundentur,
Do-mine. ⁊. Vi - as tu - as,

Graduale di Reims-Cambrai, 1851

Per quanto riguarda la prassi esecutiva, Guéranger non esitava a vedere «l'opera del diavolo» in quel canto battuto e misurato, che toglieva il carattere religioso alla preghiera liturgica. L'abate giudicava il ritorno all'autentica 'interpretazione' delle melodie gregoriane altrettanto importante del recupero della melodia primitiva. La sua limitata conoscenza dei primi manoscritti che venivano alla luce in quel periodo gli aveva dato la netta sensazione che nessuna teoria mensurale potesse accordarsi a quelle antiche notazioni musicali, delle quali ancora non si conosceva l'esatto significato. Indusse i suoi monaci a cantare con scioltezza, con una dizione accurata e un andamento declamatorio comodo e naturale. Fu una vera innovazione, poiché il ritmo libero era ancora sconosciuto e sembrava irrimediabilmente perduto.

Il primo a raccogliere l'eredità di Guéranger non fu un monaco benedettino, ma un dotto sacerdote di Le Mans, il canonico Augustin Gontier (1802-1881), il quale, colpito dalla bellezza dei canti che l'abate faceva eseguire con metodo intuitivo nel monastero, volle costruire una base storica e teorica al canto gregoriano con l'opera *Méthode raisonnée de plaint-chant*, data alle stampe nel 1859. È il primo documento di valore in materia, «un'opera che rappresenta la prima riflessione moderna su un modo di concepire il gregoriano, di cui è proprio nel nostro tempo che si colgono i frutti più maturi»⁵⁵. In questo lavoro è enunciato un principio fondamentale e valido ancora oggi: il ritmo libero oratorio è il ritmo proprio del canto gregoriano⁵⁶. Proprio perché nasce dal testo, il canto gregoriano ne assorbe pienamente tutte le caratteristiche: dunque, accanto alla qualità melodica, anche quella del ritmo verbale, che rifiuta il concetto moderno di battuta o misura, ma poggia il suo fondamento sul fenomeno dell'articolazione sillabica. Con essa si intende il passaggio da una sillaba all'altra, da una parola all'altra, individuando in tal modo il procedimento essenziale che genera il movimento verbale nel suo continuo e diversificato fluire. È indispensabile «donare a ciascuna sillaba il suono e il valore che le appartengono, a ciascuna parola l'accento che le

⁵⁵ Sono le parole di Nino Albarosa, curatore dell'edizione italiana della *Méthode*, che ha per titolo *Metodo ragionato di canto piano*, Roma, Torre d'Orfeo, 1993, p. 17.

⁵⁶ AUGUSTINE GONTIER, *Méthode raisonnée de plein-chant*, Le Mans, 1859 (ed. italiana, cit., p. 38).

è proprio, a ciascun periodo la distinzione dei membri che lo compongono, per mezzo di una pausa regolare nel movimento di recitazione»⁵⁷.

Altre affermazioni rilevanti sono contenute nella *Méthode*: «i valori mensurali sono fissi, d'una precisione matematica...; quelli del canto piano (gregoriano) sono recitati indeterminati e indivisibili»⁵⁸. Ancora: «il canto è una lettura intelligente, bene accentata, espressa in buona prosodia, in buon fraseggio; una lettura che fa comprendere il testo liturgico a colui che possiede la conoscenza della lingua ecclesiastica»⁵⁹. Erano affermazioni di carattere generale, non ancora supportate da conoscenze paleografiche adeguate, ma che volevano contrastare le esecuzioni mensuralistiche dell'epoca per orientare decisamente gli sforzi verso la restaurazione scientifica del canto gregoriano. Infatti, nella prefazione il canonico scrive: «noi auspichiamo con tutte le forze una edizione che riproduca, perfezionandola, una versione del sec. XV; desideriamo ardentemente che un consesso di persone che studino e praticino il canto piano si metta all'opera e doti la Chiesa di una edizione basata sui principi della scienza e della tradizione»⁶⁰.

Di fronte ad alcune esitazioni di Guéranger, Gontier ripeteva con insistenza che Solesmes doveva portare a compimento con determinazione l'opera di restaurazione appena intrapresa; non doveva fermarsi a metà del cammino o accontentarsi di un'opera provvisoria. In una lettera indirizzata all'abate scriveva: «Non abbiate timore di ingannarvi: voi riproducete un testo che non appartiene a voi, ma appartiene alla storia e alla liturgia». Senza dubbio Guéranger attendeva di avere a disposizione degli uomini competenti, sia dal punto di vista musicale che scientifico, poiché si trattava di intraprendere un lavoro che esigeva non solo talento, ma anche vaste conoscenze.

Non dovette aspettare molto poiché, a partire dal febbraio del 1859, arrivarono providenzialmente a Solesmes, tra le altre figure di spicco, uno dopo l'altro i due grandi artefici della restaurazione, dom Pothier e dom Mocquereau. Da quella data Solesmes divenne una fucina di

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 39.

⁵⁹ *Ivi*, p. 46.

⁶⁰ *Ivi*, p. 34.

lavoro instancabile, dove convergeva ogni iniziativa di studio, ricerca, trascrizione, tavole comparative, insegnamento, prassi esecutiva e liturgia vissuta.

In quegli anni i monaci di Solesmes si dedicarono alla consultazione e trascrizione dei più antichi manoscritti neumatici, lavoro minuzioso che comportava frequenti soggiorni nelle biblioteche d'Europa.

In questa preziosissima opera si distinse un giovane monaco, dom Paul Jausions (1834-1870), finissimo calligrafo, che aveva intuito, grazie alla sua attività di trascrizione, le alterazioni della melodia originale contenute nei manoscritti del XV secolo se confrontate con i codici più antichi. Con la collaborazione di dom Pothier, nel 1864 pubblica il *Directorium Chori*, contenente i toni comuni della Messa e dell'Ufficio. Si può considerare il primo libro di canto gregoriano frutto della restaurazione solesmense, che abbandona definitivamente la notazione proporzionale e consacra il ritorno alla notazione tradizionale, in particolare per quanto concerne il raggruppamento neumatico e la forma delle note⁶¹. Eccone un esempio:



Directorium chori, Solesmes, 1864.

⁶¹ Benché estranea al filone della ricerca solesmense, merita di essere ricordata la figura di Michael Hermesdorff (1833-1885), musicista e presbitero della cattedrale di Treviri, che nel 1863 diede alle stampe un Graduale, la cui lezione melodica si basava sulle antiche fonti manoscritte. Per un approfondimento della questione si veda il capitolo bibliografico in coda al presente volume.

La fama di dom Joseph Pothier (1835-1923), il primo grande artefice della restaurazione, è legata a due opere fondamentali: *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, pubblicata nel 1880, e il notissimo *Liber Gradualis* del 1883. Con la prima, riprendendo i principi enunciati dal coraggioso Gontier vent'anni prima sul ritmo oratorio, Pothier conferma con argomentazioni più solide la priorità del testo: per lui la frase gregoriana deve essere cantata con elasticità e calore, come un oratore proclama il suo discorso⁶². Una prassi esecutiva rispettosa di tale affermazione non poteva essere realizzata con la rigidità di una notazione proporzionale che attribuisse un preciso valore mensurale ai singoli suoni. L'opera, per la prima volta, spiega con sicurezza il significato dei neumi, chiarisce definitivamente il ruolo dell'accento latino e suggerisce alcuni principi pratici di esecuzione.

Pothier possedeva quelle doti musicali che mancavano a Guéranger e a Gontier, e che fecero di questo monaco benedettino un gigante che riuscì a tradurre in pratica le illuminanti intuizioni dei suoi precursori. Nell'intenzione dell'autore *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* doveva servire da prefazione alla seconda opera, il *Liber Gradualis*, pietra miliare nel cammino luminoso della restaurazione. A ragione esso si può considerare il progenitore del *Graduale Romanum* del 1908 poiché, rispetto alla pubblicazione remo-cambrense, è recuperata in gran parte la linea melodica originale su una base più ampia di manoscritti e segna un miglioramento sostanziale rispetto alle edizioni precedenti anche sotto l'aspetto tipografico⁶³.

⁶² Ne *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Pothier riprende le preziose intuizioni di Gontier sul ritmo libero, alle quali conferisce grande completezza e organicità. «Sicché chi legga *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* dopo l'acquisizione di questo (Metodo di Gontier), capirà ancor meglio l'illuminante processo che sta alle origini della restaurazione gregoriana» (cf. *Metodo ragionato...*, cit., p. 19).

⁶³ Il *Liber Gradualis* si presenta con una lezione melodica notevolmente migliorata rispetto alle edizioni precedenti, sulla base del Tonario di Montpellier seguito fedelmente dal revisore. Il carattere tipografico è chiaro e perfettamente leggibile, scompaiono definitivamente le lunghe e le brevi, i raggruppamenti neumatici sono ripristinati rendendo riconoscibile il 'legato', che tende all'identificazione di entità verbali ben delineate e distinte. Infine compare per la prima volta lo stacco neumatico, elemento grafico innovatore e importante nella precisazione del ritmo, perché chiarisce ed evidenzia i punti nodali del movimento che esercitano una funzione ordinatrice della frase gregoriana.

Pothier, arrivato all'apice dei suoi meriti, non volle procedere oltre lo studio del testo e si disinteressò quasi totalmente di ritrovare la melodia 'originale'. Per Pothier il canto gregoriano non richiede affatto la perfezione: cantato semplicemente, naturalmente, piace sempre. Egli temeva anche che la pubblicazione dei manoscritti, in mano a dilettanti sprovveduti, avrebbe costituito un pericolo e ritardato il lavoro di una corretta restaurazione.

Di parere opposto fu il secondo grande artefice della restaurazione gregoriana, dom André Mocquereau (1849-1930), il quale sosteneva energicamente lo studio dei primi codici notati: in quei manoscritti, diceva, soprattutto quelli in campo aperto, è racchiuso tutto ciò che è possibile conoscere sulla versione melodica, la modalità, il ritmo e la notazione del canto ecclesiastico⁶⁴. Una volta assicurata la necessaria credibilità al canto gregoriano con il recupero dell'integrità del testo e della melodia, bisognava procedere speditamente alla soluzione di una questione altrettanto importante, quella del ritmo. Solo così il lavoro di restauro sarebbe stato completato.

Ma il cammino era ancora lungo e irto di difficoltà: l'ostacolo più grosso da superare era l'*Editio Ratisbonensis*, pubblicata nel 1871 dall'editore tedesco Pustet, al quale la Santa Sede aveva concesso un privilegio editoriale di trent'anni. Era nient'altro che la riedizione della Medicea del 1614, che, pur non essendo imposta ma solo raccomandata dalla Sacra Congregazione dei Riti, era diventata l'edizione ufficiale. L'unica argomentazione prodotta dai suoi sostenitori consisteva nell'erronea attribuzione a Palestrina, la cui autorità legittimava la riedizione del Graduale e il suo utilizzo nella liturgia⁶⁵.

⁶⁴ ANDRÉ MOCQUEREAU, *Paléographie Musicale* I, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1889, p. 23.

⁶⁵ L'edizione di Ratisbona fu attaccata sia sul piano musicale che sul terreno storico, ma anche in punta di diritto: si discusse aspramente sul valore giuridico di certi decreti pontifici in suo favore. Essa era di ostacolo alla riforma gregoriana che Solesmes si sforzava di estendere alla Chiesa universale e il monopolio a favore dell'editore Pustet sembrava abusivo. D'altra parte era del tutto naturale che la casa editrice di Ratisbona avesse difeso con tenacia le sue posizioni: la pubblicazione del Graduale aveva richiesto un notevole sforzo finanziario. Infine, il nazionalismo non fu estraneo alla questione: persino il governo francese intervenne per opporsi al monopolio di Pustet che tendeva a favorire l'industria germanica. (cf. COMBE, *Histoire...*, cit., p. 10).

A questo punto, l'abate di Solesmes dom Charles Couturier, successore di Guéranger, decise di dare il via libera alla pubblicazione di *Mémoires grégoriennes* di Pothier: Solesmes usciva finalmente dal riserbo e si poneva alla testa del movimento di restaurazione. Si delinearono due partiti contrapposti: i fautori del metodo di canto e di ricerca di Solesmes e la falange dei sostenitori dell'edizione di Ratisbona. Il fermento solesmesense trovò un fedele alleato nel movimento ceciliano, nato in Germania nel 1868 ad opera del canonico Franz Xaver Witt e propagatosi rapidamente in tutta la cristianità⁶⁶. Il fervore ceciliano interessò anche l'Italia: a Milano, don Guerrino Amelli⁶⁷ inaugurava nel settembre 1880 l'Associazione Italiana Santa Cecilia (AISC) che, a proposito del canto gregoriano, auspicava fortemente il superamento dell'edizione di Ratisbona a vantaggio di una nuova edizione che accogliesse il mirabile lavoro dell'*atelier* di Solesmes.

Il Congresso di Arezzo, promosso dall'AISC nel 1882 e organizzato personalmente da don Amelli, conteneva nel documento preparatorio alcune proposizioni che andavano nella direzione di una riforma radicale del canto liturgico. Il Congresso sembrava volersi sovrapporre alla Sacra Congregazione dei Riti, strappandole di mano l'iniziativa. Di fatto ad Arezzo si trovarono a fronteggiarsi solesmesensi – guidati da Pothier e dom Antonin Schmitt – e ratisbonensi, rappresentati dal musicologo Franz Xaver Haberl, lo strenuo difensore dell'edizione di Ratisbona⁶⁸. All'enorme e dotta documentazione solesmesense, Haberl oppose il solo argomento dell'autorità dell'edizione Pustet raccomandata dai vari decreti pontifici⁶⁹.

⁶⁶ Franz Xaver Witt (1834-1888) fondò l'*Associazione Santa Cecilia* allo scopo non solo di ridare vita alla pratica del canto gregoriano e della polifonia classica, ma anche di promuovere nella Chiesa cattolica la composizione di nuova musica liturgica in stile antico, ispirata a maggiore sobrietà e aderenza liturgica. L'Associazione ebbe il riconoscimento di papa Pio IX nel 1870 con il Breve *Multum ad movendos animos*. Nelle parrocchie rifiorirono le *Schole cantorum*, dedite all'animazione liturgica e all'apprendimento dell'arte musicale, mentre i vescovi costituivano nei propri territori gli Istituti Diocesani di Musica Sacra per formare i maestri delle *Schole*.

⁶⁷ Su Guerrino Amelli vedi cap. 1, nota 48.

⁶⁸ Su Franz Xavier Haberl vedi cap. 1, nota 47.

⁶⁹ Dal primo decreto di approvazione della Santa Sede (20 gennaio 1871) l'edizione di Ratisbona fu presentata come contenente il «genuino canto gregoriano». In seguito altri documenti pontifici la dichiararono «autentica» e la raccomandarono a tutte le diocesi.

Questo, al momento, bastò a sancire un'apparente vittoria dei ratisbonensi: gli auspici del Congresso circa nuove edizioni ufficiali non vennero accolti dalla Santa Sede, la quale però lasciò libertà di ricerca e di pubblicazione di edizioni private per scopi scientifici.

Solesmes seppe approfittarne e, come si è detto, nel 1883 diede alle stampe il *Liber Gradualis*, la cui autorevolezza scientifica e musicale fu subito riconosciuta unanimemente e superò di gran lunga non solo le edizioni ufficiali allora in uso, ma anche le prime edizioni scientifiche affacciate a metà del XIX secolo, come quella di Reims e Cambrai sopra citata. Un primo traguardo auspicato da Guéranger era dunque stato raggiunto: da qui si poteva ripartire per una più matura comprensione del fenomeno gregoriano.

La pubblicazione del nuovo Graduale non dissolse la schiera dei fautori dell'edizione di Ratisbona, i quali ancor più tenacemente si appellarono alla 'canonicità' dell'edizione tedesca in nome della suprema ragione dell'autorità ecclesiastica. Per dare forza scientifica alle loro posizioni intransigenti, i sostenitori di questa sorta di edizione 'neo-medicea' tentarono di screditare i risultati del lavoro solesmense, affermando l'impossibilità di decifrare i manoscritti antichi, che contenevano, a loro dire, un canto definitivamente perduto.

A queste gratuite affermazioni era necessario dare una risposta senza possibilità di replica. Articoli di giornale, riviste, congressi non bastavano più: bisognava portare delle ragioni di valore storico e scientifico inconfutabili. Dom Mocquereau progettò ciò che egli stesso definì una «invincibile macchina da guerra», in grado di abbattere e frantumare ogni ostacolo. Quest'arma 'micidiale' fu la *Paléographie Musicale*⁷⁰, cioè

⁷⁰ Le prime allusioni al progetto di una collezione monumentale delle antiche fonti manoscritte di canto gregoriano risalgono all'agosto del 1887. Nell'ottobre dello stesso anno Mocquereau si reca a Parigi con dom Raphaël Andoyer alla Biblioteca Nazionale per lavorare alla comparazione dei gradualis *Iustus ut palma*, i quali, messi a confronto con la versione di Ratisbona, serviranno a dare la prima 'spallata' all'edizione tedesca. Nel giugno del 1888 Mocquereau ha pronto il *Prospectus* dell'opera, nel quale espone il fine perseguito, l'importanza e il piano della nuova collezione. Il titolo scelto fu il seguente: *Paléographie Musicale. Les Mélodies Liturgiques ou recueil de Fac-similés photographiques des principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, gallican, mozarabe, avec préface explicative publiée par les Réverends Pères Bénédictins de l'Abbaye de Solesmes*

la pubblicazione dei principali manoscritti di canto gregoriano, corredati da monumentali prefazioni di carattere scientifico su questioni di estetica, paleografia, tecnica compositiva del canto gregoriano.

Questa opera colossale, tuttora in corso e che conta 23 volumi, nacque nel 1889 con l'intento di giustificare la pubblicazione del *Liber Gradualis* di Pothier, dimostrando che la versione melodica ivi contenuta poggiava su documenti incontestabili quali erano i numerosissimi manoscritti di canto gregoriano conservati nelle biblioteche europee, i più antichi dei quali risalenti ai secoli X e XI. La *Paléo* era quindi stata concepita, pur mantenendosi sempre nelle alte sfere della ricerca scientifica, con un chiaro intento polemico nei confronti dell'edizione di Ratisbona. Lo scopo immediato, quindi, fu quello di provare a tutti, mediante le fonti stesse, la verità della dottrina di Pothier e della versione melodica del suo Graduale⁷¹.

La *Paléo* fu veramente un'arma invincibile, che frantumò le ultime resistenze degli oppositori. Al dubbio di fedeltà ai manoscritti avanzato nei confronti dell'edizione di Pothier, il primo volume rispose mostrando sostanziale coincidenza tra il *Liber Gradualis* e il codice San Gallo 339 (G), integralmente pubblicato. Alla successiva obiezione che un solo manoscritto non poteva fare testo, Mocquereau rispose in modo persino 'eccessivo' con il II e il III volume contenenti la versione melodica del graduale *Iustus ut palma* nella riproduzione fotografica di ben 219 codici di epoche, scuole di notazioni e aree geografiche diverse, ma con versione melodica sostanzialmente riconducibile a quella adottata da Pothier⁷². Infine, si affacciarono dubbi sulla lettura e l'identificazione melodica dei neumi: la pubblicazione dei volumi VII e VIII che

(Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1888). Per aprire la sua collezione Mocquereau scelse un manoscritto di scuola sangallese, segnatamente San Gallo 339 (G), suscitando la meraviglia di molti che ritenevano fosse meglio cominciare con il codice di Montpellier H159 (Mp), di lettura immediata per la presenza della notazione alfabetica. La ragione della scelta rispecchia la statura del personaggio: mai Mocquereau avrebbe iniziato il suo lavoro monumentale con un 'libro di scuola' come era il codice di Montpellier, ma con un manoscritto liturgico propriamente detto.

⁷¹ DOM JOSEPH GAJARD, *La Paléographie musicale e Dom Mocquereau* in «Revue Grégorienne», 2 (1932), p. 43.

⁷² RAMPI, *Del canto gregoriano*, cit., p. 23.

riproducevano il Tonario di Montpellier mostrò con evidenza assoluta l'inconsistenza di tale obiezione.

L'opera monumentale di Mocquereau travalicherà abbondantemente l'intento polemico iniziale per la qualità dei codici selezionati, per l'eloquenza dimostrativa delle riproduzioni fototipiche, per la vastità del progetto e per le magistrali nonché dottissime prefazioni a ogni volume, redatte personalmente dall'autore. Grazie alla serietà scientifica dell'opera, papa Leone XIII accorderà il suo patrocinio alla *Paléographie Musicale*, apprezzamento che modificherà in positivo nel giro di pochi mesi le disposizioni d'animo e la considerazione nei confronti di Solesmes.

Alla causa gregoriana Mocquereau guadagnò padre Angelo De Santi, un gesuita di profonda cultura e maturità di giudizio, futuro ispiratore dell'Edizione Vaticana del 1908. Era appena iniziato alla scienza musicale ma, costantemente in contatto con il movimento ceciliano milanese, possedeva idee chiare e sicure a proposito della musica sacra. Incaricato da Leone XIII di trattare le questioni musicali sulla prestigiosa rivista *La Civiltà Cattolica*, egli seppe enunciare i principi che debbono reggere la composizione e l'esecuzione della musica sacra e in una serie di venti articoli tracciò le linee maestre di una vera teologia della musica.

Sul fronte gregoriano, l'incontro con Mocquereau – che gli mostrò le tavole comparative del graduale *Iustus ut palma*, alla base dell'enorme lavoro del II e del III volume della *Paléo* – fece toccare con mano a De Santi che la 'neo-medicea' non fosse che una misera caricatura dell'antico canto liturgico. Come articolista de *La Civiltà Cattolica* era tenuto a una difesa d'ufficio dell'edizione Pustet, ma va detto che non consumò moltissimo inchiostro a favore di tale causa. Piuttosto, nei suoi discorsi e nei suoi scritti, cominciò a tessere elogi nei confronti dei monaci solesmensi e della loro opera.

Nel gennaio del 1894, De Santi venne allontanato da Roma e, a luglio dello stesso anno, fu pubblicato il decreto pontificio *Quod Sanctus Augustinus* che conteneva un nuovo regolamento per la musica sacra: tale documento confermava le decisioni anteriori in materia di canto gregoriano ed esortava nuovamente i vescovi ad adottare l'edizione ufficiale di Ratisbona. La partita sembrava persa per i sostenitori di Solesmes, tanto più che Haberl aveva trovato un documento che provava l'effetti-

va paternità di Palestrina, peraltro sempre messa in dubbio, dell'antico prototipo della Medicea.

Il 1899, a un anno esatto dalla scadenza del privilegio trentennale accordato dalla Santa Sede all'editore Pustet, segnò una svolta decisiva in questo cammino di ritorno alle fonti dell'antico canto liturgico. Mons. Carlo Respighi, delegato del Collegio dei Cerimonieri Pontifici, iniziò ad attaccare sul piano storico l'edizione Pustet, basandosi su documenti scoperti da padre De Santi che contestavano palesemente l'attribuzione della Medicea a Palestrina. Respighi dimostrò che la correzione del *Graduale Romanum*, intrapresa da Palestrina su incarico di Gregorio XIII, fu interrotta per ordine dello stesso papa e che quel lavoro incompleto non fu mai portato alla stamperia medicea. Queste argomentazioni frantumarono le ultime resistenze dello schieramento ratisbonense. Il privilegio a Pustet fu revocato e papa Leone XIII scrisse, il 17 maggio 1901, l'elogio *Nos quidem* ai monaci di Solesmes, considerato la *magna charta* della restaurazione gregoriana. Questo breve documento pontificio chiuse un'epoca di lotte affannose alla ricerca di una giusta via nella restaurazione del canto sacro e preparò il terreno per restituire alla Chiesa il proprio canto liturgico nella sua integrità, affidando a Solesmes la compilazione delle nuove edizioni ufficiali.

Sarà Pio X, eletto papa nell'agosto del 1903, a condurre a termine il movimento di restaurazione del canto gregoriano con il decisivo aiuto di padre De Santi. Nel novembre dello stesso anno il papa decise di renderlo partecipe della preparazione di un documento pontificio teso a dare l'avvio alla riforma della musica sacra. Fu lo stesso De Santi a riprendere, completandolo con la sezione riguardante il canto gregoriano, il *Votum* presentato nel 1893 dal cardinale Sarto alla Sacra Congregazione dei Riti e che aveva ispirato la lettera pastorale del Patriarca di Venezia sulla musica sacra nel 1895.

Il pontificato di Pio X 'celebrò' così il proprio esordio con il Motu proprio *Tra le sollecitudini* del 22 novembre 1903. Si tratta di un documento senza eguali in tutta la storia della musica sacra, rispetto al quale non fu mai raggiunta una visione così limpida dei principi e una successione così lineare delle disposizioni pratiche. Capolavoro di informazione canonica, musicale, liturgica, per la prima volta fornisce le ragioni teologiche di fondo di una riforma della musica sacra, della quale illu-

stra le tre qualità indispensabili di santità, bontà di forme, universalità. In esso viene riaffermata la priorità assoluta del canto gregoriano nella liturgia romana e nel contempo è riconosciuta ufficialmente la straordinaria impresa dei monaci benedettini di Solesmes. Così infatti recita il paragrafo 3 del documento papale:

«Queste qualità (quelle della musica sacra come arte vera, santa e universale) si riscontrano in sommo grado nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto che essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente durante i secoli nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza».

Al documento, che riepiloga tutta la legislazione precedente in materia, viene data forza di legge come a un codice giuridico che impone a tutti la più scrupolosa osservanza. La prima conseguenza pratica della pubblicazione del Motu proprio fu la messa al bando di tutte le edizioni alterate e corrette in vigore fino a quel momento.

Il Motu proprio fu anche l'inizio di una nuova primavera gregoriana. Fu ufficialmente nominata un'apposita Commissione Pontificia con a capo dom Pothier⁷³, con lo scopo di giungere alla pubblicazione di una edizione *typica* delle melodie gregoriane⁷⁴. La Commissione, insediata nell'aprile del 1904, non poté arrivare a soluzioni veramente critiche dal punto di vista della restaurazione melodica per l'incompatibilità di

⁷³ La Commissione era composta da dieci membri (dom Pothier in qualità di presidente, mons. Respighi, mons. Perosi, rev. Rella, dom Mocquereau, dom Janssens, padre De Santi, barone Kanzler, dott. Wagner, prof. Worth) e da dieci consultori (rev. Baralli, rev. Perriot, rev. Grosspellier, rev. Moissenet, rev. Holly, don Amelli, don Gaisser, don Horn, don Molitor, prof. Gastoué).

⁷⁴ Le edizioni di canto gregoriano si distinguono tradizionalmente in edizioni ufficiali (*editio typica*) e non ufficiali o private che seguono comunque il modello delle edizioni ufficiali (*editio iuxta typicam*). Le edizioni ufficiali, stampate dalla *Typographia Polyglotta Vaticana*, possiedono il sigillo della suprema autorità ecclesiastica, quindi non possono essere modificate nel testo e nella melodia, anzi servono da riferimento rigoroso e imprescindibile per tutte le edizioni private: rappresentano in sostanza il canto ufficiale della Chiesa.

due tendenze: quella di Pothier, che si ispirava al concetto di ‘tradizione vivente’, considerando legittima anche la lezione melodica presente nei manoscritti meno antichi, segnati da varianti e adattamenti, e quella di Mocquereau, il quale era un convinto assertore della assoluta necessità del riferimento prioritario ai più antichi esemplari notati per garantire l’obiettività e permettere una corretta restaurazione sotto ogni aspetto: melodico, modale, ritmico. La preoccupazione della ‘praticabilità pastorale’ del canto gregoriano indusse la Santa Sede a privilegiare la tesi di Pothier, alla cui diretta responsabilità venne affidata la redazione dei libri liturgici.

I lavori della Commissione portarono alla pubblicazione, da parte della *Typographia Polyglotta Vaticana*, del nuovo *Graduale Romanum* (1908) per il repertorio della Messa e del nuovo *Antiphonale Romanum* (1912) per il repertorio dell’Ufficio Divino.

La Chiesa, con queste edizioni ufficiali, aveva posto nuovamente il ‘suo’ canto gregoriano al centro della ‘sua’ liturgia⁷⁵. Fu un traguardo straordinario che coronò lo sforzo immane di tanti monaci benedettini che dedicarono la vita intera alla causa gregoriana, nella piena consapevolezza di svolgere un compito prezioso per la comunità ecclesiale. Dopo aver recuperato l’integrità formale del testo liturgico, essi compresero l’urgenza di ripristinare la melodia originale del canto gregoriano, spinti dalla convinzione che solo in tal modo poteva essere recuperata anche l’autentica manifestazione del significato testuale. Finalmente

«la comparazione di centinaia di manoscritti sparsi in tutta l’Europa cristiana, aveva riconsegnato alla Chiesa un patrimonio ‘leggibile’, nella fattispecie una versione melodica ‘tendente all’originale’: ciò si è rilevato ampiamente sufficiente a rimotivare la centralità del canto gregoriano»⁷⁶.

Rimase aperta la questione del ritmo, traguardo finale della restaurazione gregoriana. Sarà necessario tutto il secolo XX e la dedizione di altri grandi studiosi, che raccoglieranno l’eredità di Gontier e Mocquereau, per giungere alla piena comprensione del problema del ritmo, non solo

⁷⁵ RAMPI, *Del canto gregoriano*, cit., p. 26.

⁷⁶ *Ibidem*.

inteso come corretta pronuncia di un testo oppure come elemento sottoposto alle leggi primordiali del movimento, ma come strumento di senso, di esegesi. L'argomento sarà ripreso diffusamente nel prossimo capitolo.

Ora, però, per procedere più consapevolmente lungo il nostro itinerario alla ricerca del ritmo gregoriano, è necessario sostare 'visivamente' su tutto il lavoro della restaurazione gregoriana nei confronti della melodia. Riassumiamo dunque, attraverso le tavole esemplificative del graduale *Universi*, le varie tappe del grado di maturazione raggiunto sul versante melodico che abbiamo raccontato finora e che si compie, come abbiamo visto, con le due pubblicazioni di inizio secolo. Si tratta del medesimo brano già presentato, nel corso del presente capitolo, nella versione della *Editio Medicea* (1614) e del *Graduale remo-cambrense* (1851):

Graduale.
Ton. I.

U-ni-vér - si, qui te ex-spéc -
- tant, non confun-dén - tur, Dó - mi-ne.

Fig. 1: Ratisbona, 1871

Graduale.
II. et I.

U-NIVER-SI qui te exspéctant,
non confundéntur, Dómi- ne.

Fig. 2: Graduale di Pothier, 1883

La fig.1 è la più volte citata versione ratisbonense del 1871, contestata con forza dall'edizione di Pothier che corrisponde alla fig. 2 (Tour-

nai 1883; *Editio altera*, Solesmes 1895). È assolutamente evidente – a testimonianza di quanto s'è detto in precedenza – l'enorme distanza tra le due versioni: l'edizione 'neo-medicea' di Pustet, edizione ufficiale in quel frangente storico, presenta un canto gregoriano monco, sfigurato. Si osservi la parola *Domine*: il melisma, cioè il gruppo di note ripristinato da Pothier sulla sillaba finale, è totalmente assente nell'edizione tedesca e parte di esso è addirittura spostato sulla sillaba di accento della stessa parola. Già da questo contesto si comprende la portata del lavoro solesmense: il canto gregoriano non poteva più dirsi tale perché la versione melodica ne aveva totalmente compromesso la leggibilità. Le nostre attuali riflessioni sul canto gregoriano sono possibili solo grazie a un'impresa che, anche solo attraverso la comparazione di queste due tavole, ci appare sempre più preziosa e gigantesca⁷⁷.

Grad.
I.
U - NI-VER- si * qui te expéctant, non
confundéntur, Dómi- ne. ¶. Vi- as tu- as,

Fig. 3: Graduale Romanum, 1908

Dopo la 'consacrazione' dell'opera solesmense da parte del *Motu Proprio* di Pio X nel 1903, si giunse alla tanto attesa *editio typica* del *Graduale Romanum*, stampata dalla Tipografia Poliglotta Vaticana nel 1908. È ciò che possiamo vedere nella fig. 3: la linea melodica, in questo caso, è identica a quella contenuta nel graduale di Pothier, considerata allora la migliore possibile. Dal punto di vista grafico l'edizione vaticana si presenta migliorata nel delineare i raggruppamenti neumatici, più ade-

⁷⁷ *Ivi*, pp. 32-33.

renti alla notazione antica: si mettano a confronto le due edizioni (fig. 2 e fig. 3) riguardo alle sillabe “uni-ver-si” e “confunden-tur”. Scompare inoltre la doppia stanghetta che nel graduale di Pothier segnalava la fine dell’intonazione: la vaticana introduce per la prima volta il quarto di stanghetta (*divisio minima*), che meglio delinea l’arco di frase dell’incipit in rapporto agli altri segni di interpunzione che delimitano fraseggi più ampi. Pio X additò questa edizione a modello assoluto di riferimento per tutta la Chiesa e ne sancì l’intangibilità: nulla della nuova *editio typica* si sarebbe potuto cambiare perché quella era divenuta la versione melodica *ufficiale* del canto gregoriano⁷⁸.



Fig. 4: Graduale Romanum, 1974

Dopo la pubblicazione dell’*Antiphonale Romanum* nel 1912, la Santa Sede sciolse la Commissione e affidò a Solesmes la continuazione degli studi e delle nuove pubblicazioni di canto gregoriano. Di Solesmes fu la nuova edizione del *Graduale Romanum* del 1974, noto anche come Graduale di Paolo VI (fig. 4), nel quale il repertorio dei brani è disposto secondo l’ordinamento previsto dalla riforma liturgica conseguente al Concilio Vaticano II. La versione melodica del nuovo Graduale non subì, sotto questo aspetto, alcuna modifica. Sono riportati sulla notazione quadrata dei segni aggiuntivi quali l’episema orizzontale a indicare un rallentamento del ritmo sui suoni interessati (“exspec-tant”, “Do-mi-ne”), e la legatura. L’episema solesmense viene utilizzato per tradurre

⁷⁸ *Ivi*, p. 33.

graficamente le indicazioni ritmiche delle notazioni alineari. La legatura è un segno che, ‘correggendo’ i quarti di stanghetta della Vaticana, segnala continuità di fraseggio.

Ma sul versante melodico tutto rimane fermo al 1908; nulla cambia perché nulla poteva essere cambiato a motivo delle rigide disposizioni di Pio X sulle edizioni ufficiali di canto gregoriano. Esse non consentirono di risolvere il problema di alcune scelte melodiche fortemente e ragionevolmente contestate da Mocquereau e dai suoi seguaci. La crescente maturità di indagine sugli antichi manoscritti mostrò, infatti, con sempre maggiore chiarezza, alcune gravi incongruenze della versione ufficiale, ormai però intoccabile⁷⁹.

Fu così che, in questa imbarazzante situazione, Pio XII acconsentì a dare inizio, nel 1948, a una nuova impresa solesmense, ossia l'edizione critica del *Graduale Romanum*, nella speranza di realizzare, al termine dei lavori, una edizione migliore⁸⁰. Il progetto di questa nuova e colossale *Editio critica* era articolato in tre fasi successive con relative edizioni. Sarebbero stati pubblicati in successione tre Graduali: il primo senza musica e con il solo testo (edizione critica del testo); il secondo con i soli neumi in campo aperto (edizione critica neumatica) e il terzo con versione melodica su rigo (edizione critica della melodia). Il lavoro è però fermo alla pubblicazione di tre volumi sul metodo critico: *Les sources*, elenco di 270 manoscritti con brevi cenni su ciascuno di essi, pubblicato nel 1957; *Le groupement des manuscrits*, pubblicato nel 1960 e *Les relations généalogiques des manuscrits* del 1962⁸¹. L'unico risultato

⁷⁹ *Ivi*, p. 34.

⁸⁰ Fu il nuovo direttore del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, Higinio Anglès, a visitare personalmente nella primavera del 1948 l'abbazia di Solesmes e organizzare un'*équipe* di monaci per la realizzazione dell'impresa. Il progetto fu formalmente annunciato nel 1950 durante il Congresso di musica sacra di Roma.

⁸¹ Il metodo di lavoro è esposto per la prima volta da dom René Hesbert in PM, t. XIV, e poi riesposto da dom Jacques Froger nel 1954 in «*Études Grégoriennes*», I (1954), con una nuova prospettiva. Si parte dalla classificazione dei manoscritti in famiglie, al fine di individuare gli archetipi di una tradizione manoscritta. Si intende ricostruire innanzitutto il testo letterario dell'Antifonale che servì per la sua diffusione orale, e poi il successivo testo neumatico. In pratica una selezione di circa 450 manoscritti (sia in campo aperto che diastematici) funge da materiale di base. All'interno dei gruppi tipici

concreto di revisione critica e melodica riguardò la Messa della prima domenica di Avvento *Ad te levavi*, di cui è riportata la versione melodica in notazione quadrata secondo la *Editio Typica Vaticana*⁸². Il lavoro fu interrotto per l'avvento del Concilio Vaticano II e lo stock di quei tre volumi fu trasferito nel 1972 al deposito della Libreria Vaticana⁸³.

È importante comunque osservare che l'opera immane che Solesmes intraprese nel 1948 non fu inutile perché ha percorso l'istanza avanzata dal Concilio Vaticano II e formalizzata dai Padri nel paragrafo 117 della *Sacrosanctum Concilium*, che recita:

«Si conduca a termine (*completetur*) l'edizione tipica dei libri di canto gregoriano; anzi, si prepari un'edizione più critica (*magis critica*) dei libri già editi dopo la riforma di san Pio X. Conviene inoltre che si aprronti una edizione contenente melodie più semplici, ad uso delle chiese minori»⁸⁴.

L'auspicio di un repertorio di melodie semplici, ma nel contempo antiche e autentiche, a favore delle chiese parrocchiali, viene realizzato con la pubblicazione del *Graduale Simplex* (1967 ed *Editio altera* nel 1975). È colmata così una lacuna rimasta aperta dalla riforma di Pio X. Tuttavia, tale pubblicazione finì per compromettere, forse in modo definitivo, i lavori progettati per l'edizione critica del *Graduale*⁸⁵.

(sangallese, tedesco, lorenese, bretone, beneventano, aquitano, franco, normanno, italico) l'esame comparativo continua avvalendosi di 18 tra i manoscritti più rappresentativi. Si veda: FELICE RAINOLDI, *Il Graduale Romanum da Prosper Guéranger al 1974*, in «Studi gregoriani», XV (1999), pp. 31-32.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ MICHEL HUGLO, *Dom Eugène Cardine et l'édition critique du Graduel romain*, in «Études grégoriennes», XXXIX (2012), pp. 294-295: «in effetti, poco dopo la morte dei due direttori dell'edizione critica (Higino Anglès † 1969 e Joseph Gajard † 1972) lo stock dei tre volumi del *Graduel romain*, *Édition critique par les moines de Solesmes*, pubblicati a spese dell'abbazia Saint-Pierre dal 1957 al 1962, era stato inviato da dom Jean Claire, d'accordo con il padre Abate dom Jean Prou, alla Libreria Vaticana: da quarant'anni questi volumi sono conservati in un deposito dimenticato dagli impiegati della Libreria Vaticana».

⁸⁴ L'idea di un *Graduale Simplex* non fa altro che attualizzare l'esigenza già avvertita all'inizio del secolo scorso e formulata esplicitamente da Peter Wagner l'8 ottobre 1904 durante la riunione per l'*Editio Typica Vaticana* (cf. RAINOLDI, *Il Graduale Romanum...*, cit., p. 32).

⁸⁵ RAMPI, *Del canto gregoriano*, cit., p. 35.

Questa battuta di arresto da parte delle istituzioni ecclesiastiche si comprende all'interno di una profonda crisi che ha toccato il canto liturgico dopo la riforma conciliare. Comunque, l'esigenza di una migliore versione melodica del repertorio gregoriano non è mai venuta meno. Svanita la possibilità di un progetto di lavoro finalizzato a una nuova *editio typica*, il mondo accademico ha continuato a produrre risultati di tutto riguardo in questo campo.

A partire dal 1977 un gruppo internazionale di lavoro, ancora oggi attivo, si sta dedicando alla revisione melodica dell'edizione vaticana per meglio armonizzarla con i risultati della scienza semiologica ormai universalmente riconosciuti⁸⁶. Il risultato più significativo di questa ricerca è, a tutt'oggi, il *Graduale novum editio magis critica iuxta SC 117*, pubblicato nel 2011 presso l'Editrice ConBrio di Ratisbona. Con questa pubblicazione, le cui caratteristiche sono ampiamente presentate nel capitolo bibliografico in coda al presente volume, si è compiuto un altro passo decisivo nello studio della melodia gregoriana.

⁸⁶ I risultati finora raggiunti sono depositati in «Proposte per la restituzione di melodie del *Graduale Romanum*», fin dal fascicolo 21 del 1996, in «Beiträge zur Gregorianik». In «Studi gregoriani» essi vengono pubblicati a partire dal numero XVI del 2000 (cf. JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Cento anni di Graduale Romanum*, in «Studi gregoriani», XXIV (2008), p. 59.

Il ritmo gregoriano

FULVIO RAMPI

Dalla melodia al ritmo

Che senso ha avuto l'enorme lavoro dei benedettini solesmensi nel XIX secolo? La domanda non è tanto sull'esito, quanto mai evidente, ma appunto sul senso, a partire dal valore ecclesiale perenne. Senso del quale, ma questo poco importa, sfuggiva probabilmente l'intera portata persino ai protagonisti di tale avventura. L'opera di quei grandi personaggi ha avuto efficacia perché ha messo mano alla questione centrale del rapporto vitale fra canto e preghiera liturgica secondo l'autentica Tradizione ecclesiale¹.

Fin dalle origini la Chiesa stessa ha posto un rapporto gerarchico fra canto e preghiera, nel senso che il primo è da sempre stato pensato al servizio della seconda: il 'rivestimento sonoro' è sempre stato inteso a favore del testo e della sua comprensione. S. Ambrogio, che precede di alcuni secoli l'epoca d'oro del canto gregoriano, chiedeva, nel suo Comento al Vangelo di Luca, un canto consono all'azione liturgica: «docuit nos Scriptura cantare graviter, psallere spiritualiter».

Ebbene, tutto il monumentale lavoro di *ablatio*, che ci ha restituito

¹ La struttura portante della prima parte di questo capitolo è rintracciabile in: FULVIO RAMPI, *Del canto gregoriano. Dialoghi sul canto proprio della Chiesa*, a cura di Maurizio Cariani e Fabrizio Lonardi, ed. Rugginenti, 2006. L'approccio alla questione ritmica si rifa ampiamente al suddetto lavoro e, segnatamente nell'ultima parte, ne integra il pensiero con nuove riflessioni sulle prospettive della disciplina semiologica. La sezione centrale del capitolo – ovvero la parte attinente alla grammatica semiologica, con le relative tavole dei neumi – è una sistemazione schematica, ampiamente riveduta e corretta, del seguente volume: FULVIO RAMPI-MASSIMO LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, E.I.M.A., 1991 (II edizione Turrìs, 1998).

privi di incrostazioni i testi e le melodie del fondo primitivo gregoriano, ha consapevolmente preso avvio e si è alimentato proprio all'interno di tale quadro tradizionale di comprensione in cui suono e parola, pur correlati, si articolano secondo un rapporto asimmetrico che assegna una 'antecedenza' di valore al 'cantato' rispetto al 'cantare'. E, a ben pensarci, la corruzione della melodia gregoriana in tanto s'è potuta produrre nei secoli, in quanto essa, emancipatasi dal proprio normativo ancoramento al testo, ha acquistato consistenza autonoma divenendo sempre più 'musica' e smarrendo via via la propria originaria identità di 'canto'. Il canto gregoriano è infatti un testo che ha dato la forma a una melodia, meglio, un testo che ha preso la forma di una melodia. Così, se dimensione verbale e dimensione musicale risultano in esso strettamente coimplicate, la condizione per poter cogliere (in senso estetico-musicale) e comprendere (in senso teologico-liturgico) tale inscindibile rapporto – che è il gregoriano – risulta comunque essere la loro distinzione e corretta gerarchizzazione: in principio è la Parola. Che cos'è stata, infatti, la travolgente esigenza, affermata come priorità metodologica, di abbandonare tutto ciò che da secoli si aveva a portata di mano per tornare alle enigmatiche fonti manoscritte, se non il riaffiorare della priorità 'logica', la priorità della Parola, quell'antecedenza del testo avvertita nuovamente quale irrinunciabile criterio normativo del canto sacro?

Però il disegno storico e, di rimando, il nostro quadro di comprensione del gregoriano, ancora non sono completamente tracciati, perché la provvidenziale riaffermazione della centralità del testo nella risoluzione del problema melodico, posta dalla restaurazione del XIX secolo, ci ha comunque consegnato un *corpus* melodico-testuale 'non leggibile-non cantabile'. Un problema, dunque, che potremmo riassumere in termini generali come *questione ritmica*.

Un testo è tale non soltanto in virtù della propria realtà lessicale, fonetica, grammaticale ecc.; un testo non è pura 'lettera', ma insieme anche 'spirito', cioè significato che intende comunicarsi proprio attraverso la consistenza materiale, la strumentazione espressiva del testo stesso. In un contesto di comunicazione frontale – proclamare un testo leggendolo o, per noi, cantandolo – è fondamentale avere chiaro ciò che esso intende dire: chi legge, o canta, prende con sé quel testo e, soppesando nella frase ciò che va messo in evidenza, lo orienta al significato che gli

è proprio. Cantare comporta così la necessità di mettere ordine nella complessità indifferenziata dello sviluppo materiale del testo. Testo che però, appunto, è cantato; dunque si tratterà di ordinare il modo con il quale si muove la melodia, regolata dal significato del testo cui essa è saldamente ancorata. Da qui parte il lungo itinerario di ricerca sul ritmo gregoriano: ritmo che va inteso nell'accezione globale di *ordo motus*, ossia di ordine del movimento del testo, del suo modo di comunicarsi secondo un preciso significato.

Ecco pertanto il problema che si presentò a coloro che nel XX secolo vollero proseguire il cammino della restaurazione gregoriana: in che modo cantare tutte le unità melodico-testuali riconsegnate nel Graduale e nell'Antifonale? E dove reperire indicazioni che configurino il loro andamento ritmico? Quelle edizioni di inizio secolo, infatti, risolvendo sostanzialmente e in modo brillante la questione melodica, avevano però messo il dito nella piaga, perché la notazione vaticana era sì, finalmente, una bella melodia, ma senza ritmo, dunque, per dirla in modo chiaro, un canto gregoriano senza 'senso'. La vera questione centrale affrontata per tutto il XX secolo, in effetti, è individuabile proprio nel ritmo gregoriano.

È fondamentale cogliere la portata di questo tratto del nostro itinerario. A questo scopo è utile muoversi da subito e provocatoriamente sul piano delle conclusioni. Se, infatti, il cammino della restaurazione gregoriana si fosse arrestato al livello melodico con la pubblicazione del Graduale e dell'Antifonale, vi sarebbero motivi sufficienti per ritenere il repertorio in essi contenuto ormai inadeguato ad occupare *oggi* un posto centrale nella liturgia della Chiesa. In realtà, ciò che bastava a conferire non solo dignità, ma centralità al gregoriano all'inizio del XX secolo, non può essere ritenuto *oggi* sufficiente a rimotivare la stessa autorità. Questo perché la natura del canto liturgico, esso stesso 'atto' di culto, non è riducibile a una melodia, sebbene ricostruita in versione vicinissima all'originale. Una melodia, pur se venerabile, non esprime a sufficienza anche un significato: questo emerge in modo compiuto dalla movenza melodica solo quando ne viene chiarito il ritmo. Il canto gregoriano valutato secondo il suo pur straordinario apparato melodico e musicale, potrebbe al massimo costituire un enorme 'serbatoio' di multiforme materiale musicale; un po' come è successo, *mutatis mutan-*

dis, in epoca tardo-medievale col passaggio dalla monodia alle prime forme polifoniche. La difesa del gregoriano come canto per la liturgia è debole e poco credibile, per non dire superata, quando poggia su argomentazioni quasi esclusivamente *musicali*. La restaurazione è invece proseguita a passi giganteschi in altra direzione e una vera rivoluzione si è compiuta in merito alla comprensione del canto gregoriano. Lo studio delle antiche scritture neumatiche riportate sui codici ha colto, infatti, con sempre più matura consapevolezza il senso di quei primi segni; gli amanuensi erano preoccupati di trasferire sulla pergamena non tanto un dato musicale, quanto piuttosto il 'modo sonoro' di proclamare quel preciso testo con quel preciso significato in quel preciso contesto liturgico.

Ebbene, la vera natura del gregoriano sta proprio in uno spostamento di prospettiva, dalla melodia al ritmo; più precisamente, nella comprensione di un fenomeno musicale come funzionale a un progetto esegetico. Allora possiamo ben dire che il progressivo cammino di restaurazione gregoriana trova finalmente in questo ultimo tragitto il suo senso: ristabilire il rapporto intimo e vitale fra il testo e il suo significato comunicato in forma sonora. Dopo il recupero dei testi e delle melodie, dunque, bisognava dare il soffio vitale a quel prodigioso, ma immobile, organismo rigenerato. Il passaggio dall'edizione ratisbonense alle edizioni vaticane, aveva cancellato definitivamente l'impostazione ritmica mensurale fatta di note che richiamavano il sistema proporzionale rinascimentale. Ma la 'nuova' notazione quadrata, anch'essa frutto di un felice recupero delle antiche grafie su rigo, non era in grado di suggerire, da questo punto di vista, alcuna nuova proposta. Si distrusse (finalmente) un edificio abusivo, ma il nuovo progetto era ancora da farsi. Le premesse, certo, erano ottime, perché la notazione quadrata, oltre a cancellare le figure del sistema proporzionale (lunga, breve, ecc...) dispose le note raggruppandole in figure neumatiche fedeli alle antiche testimonianze manoscritte. Ma, tanto il Graduale di Pothier quanto l'*editio typica* del 1908 non parlarono di ritmo e si limitarono all'individuazione, per mezzo di vari tipi di stanghette, di un macro-fraseggio fatto di incisi, semifrasi, frasi intere. Il tutto di indiscussa utilità, ma assolutamente insufficiente ai fini dell'interpretazione.

Lungo tutto il corso del XX secolo, le teorie ritmiche si sono mol-

tiplicate con risultati, per buona parte, persino fuorvianti. Ne è triste esempio il cosiddetto ‘metodo solesmense’, che ingabbiava letteralmente la melodia gregoriana in improbabili successioni ritmiche binarie e ternarie. Per gran parte del secolo, gli unici e sciagurati riferimenti ritmici delle melodie gregoriane sono stati proprio i segni solesmensi aggiunti alla notazione vaticana².

Il vantaggio di questo sistema, che riscosse una diffusione crescente nella prima metà del XX secolo, fu la sua grande facilità applicativa. Per rinunciare a un metodo così pratico ed efficace, ci volevano pertanto solide ragioni e valide alternative; proprio in questa direzione ha mirato la ricerca della seconda metà del secolo. Mentre infatti si assisteva al crescente successo del metodo di Solesmes, si osservava, quasi in parallelo, un sorgere di obiezioni, profonde e ragionate, contro questo sistema che doveva la sua praticità a una serie di pesanti semplificazioni, riduzioni e schematizzazioni che cominciavano già allora ad essere percepite. E la cosa sorprendente, e per certi versi paradossale, era che a Solesmes, cioè nel cuore stesso della restaurazione gregoriana, si cantava in modo diverso, non seguendo affatto il metodo solesmense.

Ciò dimostra soprattutto che la risposta al problema del ritmo non era ancora stata data. Tutte le edizioni di canto gregoriano, fino a giungere al Graduale del 1974 (GR 1974), mantenevano di fatto un’incolumabile distanza fra la melodia e il ritmo. Da qui la consapevolezza che la risposta al problema ritmico non spettava, nè di fatto, nè di diritto, alla notazione quadrata: ogni aggiunta di segni ritmici o altro ai neumi sul rigo non faceva altro che creare nuovi problemi. Ci voleva quindi una svolta, una nuova strada.

Questa consistette nell’intuire che il soffio vitale di quella serie di suoni senza ritmo non poteva liberarsi che attraverso i segni dei primi codici in campo aperto; sarebbe toccato così a un altro monaco solesmense, dom Eugène Cardine (1905-1988), proseguire l’avventura gregoriana, aprendo la strada a un nuovo percorso e a un nuovo sguardo sugli antichi manoscritti. Con lui si inaugurò una nuova e fecondissima stagione della ricerca, perfettamente in linea con gli studi che per oltre

² Il metodo solesmense, ideato da d. Mocquereau, è illustrato nell’ultimo capitolo bibliografico del presente volume, al quale si rimanda.

un secolo posero i benedettini solesmensi al cuore della rinascita gregoriana, ma con elementi di novità in grado di dare senso compiuto, o quanto meno di lasciarlo intravedere, alla meravigliosa avventura iniziata con l'abate Guéranger.

Con Cardine nacque la *semiologia gregoriana*, ovvero la ricerca del significato musicale dei neumi scritti in campo aperto. Così, la vera svolta nella comprensione del fenomeno ritmico non coincise con l'elaborazione di sempre nuove teorie, ma col ritorno alle fonti manoscritte. Egli fece ciò che già Mocquereau ritenne un'esigenza pressante: trascrisse la notazione adiaستمatica, in particolare di scuola sangallese, sulla linea melodica del canto, nella convinzione che solo attraverso quei segni la stessa melodia potesse trovare un valore, una direzione, un *ritmo*, appunto. Sulla sua copia personale del Graduale del 1908 si affollarono neumi sangallesi da lui trascritti assieme a ricchissime annotazioni e rimandi formulari. Questa sorta di 'quaderno di appunti' divenne una pubblicazione solesmense nel 1966 col nome di *Graduel Neumé*.

Nel 1975, un anno dopo l'uscita del nuovo GR1974 fu fondata, sulla spinta degli studi cardiniani, l'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano. I seguaci del maestro progettarono una nuova edizione solesmense del Graduale che contenesse la testimonianza delle due scuole di notazione più significative. Rupert Fischer (Metten, Germania) e Marie-Claire Billecocq (Venièrre, Francia) trascrissero, rispettivamente sotto e sopra il rigo melodico della vaticana, la notazione adiaستمatica dei codici di scuola sangallese (in particolare il *Cantatorium* 359 della fine del IX sec. e Einsiedeln 121 dell'inizio del X sec.) e di scuola metense (Laon 239 della prima metà del X sec.). Si arrivò così, nel 1979, all'edizione solesmense del *Graduale Triplex* (GT). La sua Prefazione fornisce l'elenco completo dei codici utilizzati e precisa da subito il senso dell'introduzione della notazione in campo aperto. Risulta chiaro che tale scelta, ponendosi in un'ottica completamente nuova, scalza decisamente ogni altro improbabile sistema ritmico elaborato in riferimento alla notazione quadrata. Proprio questo nuovo modo di affrontare il problema ritmico, ci autorizza ad affermare che, con il GT, non ci troviamo di fronte ad altre 'aggiunte' all'edizione tipica vaticana, ma a un salto di qualità nella ricerca del ritmo gregoriano. Certo, la no-

tazione melodica rimane materialmente identica a quella del GR1974, ma il significato che essa viene ora ad assumere non è più lo stesso. Il GT non costituisce una delle tante tappe della restaurazione gregoriana, ma ne rappresenta piuttosto il vero punto di svolta: non soltanto la ‘produzione-simbolo’ dell’ultima fase della restaurazione, ma precisamente l’icona e il compimento di un intero processo.

Nella notazione adiaستمatica non sono contenuti i soli dati ritmici, ma anche i dati melodici. Tuttavia, l’uomo contemporaneo non è più in grado di conoscerli attraverso quei segni; in suo aiuto, fornendogli la melodia restaurata, interviene la notazione quadrata. Essa, in questo nuovo contesto, rivela la sua vera natura: quella di essere semplice supporto al servizio degli antichi segni in campo aperto, esplicitando ai cantori di oggi ciò che gli antichi ritenevano come dato mnemonico. La notazione quadrata va vista come immagine della nostra inevitabile ignoranza; quel tetragramma dissolve l’opacità del neuma e rimedia al nostro ritardo suggerendoci un seguito preciso di note che, secondo San Gallo e Laon, dovremmo già ben conoscere.

Dopo tutta la serie delle edizioni in notazione diastematica, che attraverso studi, comparazioni e revisioni hanno recuperato, come abbiamo visto, il dato melodico – ossia quella indicazione che più non traspariva dal neuma in campo aperto – il passo decisivo, *radicale*, nel senso etimologico del termine, del GT è stato quello di rinnestare tale dato all’interno del luogo originario suo proprio, il neuma. E stemperare la notazione diastematica a vantaggio della notazione adiaستمatica, non significa svalutarla. Collocarla nella sua giusta prospettiva è invece assai importante al fine della comprensione del vero significato di ciò che, a questo punto del nostro cammino, è assolutamente necessario scoprire e capire, la notazione in campo aperto, appunto. Con il GT noi acquisiamo, dunque, il dato melodico nella sua restaurata ‘integrità’, ma per essere messi in grado poi – ecco la nuova prospettiva – di ricollocarlo nella ‘integralità’ della notazione adiaستمatica e della sua logica ‘totalizzante’. Tutto infatti è contenuto nel neuma ed è contenuto in forma unitaria: il gregoriano come sintesi del dato testuale, melodico e ritmico è lì e vi si trova in pienezza. In effetti, i cantori medioevali non avevano in mente una melodia pura e semplice: avevano in mente, per così dire, il *neuma*; vale a dire la *totalità* che si esprime attraverso

una ‘melodia ritmica’, in cui il dato melodico è già ordinato al testo, già ritmato dal testo con il suo significato. Una unitarietà ‘sensata’ ritmico-melodico-testuale.

L’esito dell’itinerario storico percorso alla ricerca del gregoriano non può che condurci al proprio vertice contenutistico, il neuma, icona della ragione originaria gregoriana. Proprio la notazione adiaستمatica, pur essendo il punto di arrivo del processo storico di restaurazione, è e deve essere il punto di partenza per modellare la figura autentica del canto gregoriano, in quanto piena espressione della profondità della sua origine. Dal nostro sguardo dovrebbe idealmente scomparire la notazione su rigo affinché il GT assomigli sempre più a un manoscritto in campo aperto, che ci presenta con essenzialità disarmante – se rapportata alle nostre edizioni ‘sovraffollate’ – il testo e, sopra di esso, la sua ‘spiegazione sonora’ presente nei neumi che lo accompagnano. La presenza delle notazioni più antiche non costituisce una semplice ‘aggiunta’. Essa rappresenta infatti un *ritorno all’originario pensiero* sul canto gregoriano fattosi ‘segno’ negli antichi manoscritti: il contatto diretto fra testo e neuma attraverso il quale i segni, presupponendo una precisa linea melodica, esprimono il valore del testo che rappresentano.

Il gesto del trascrittore del nostro tempo sui nostri libri liturgici va in qualche modo associato al gesto dei primi notatori medioevali. A distanza di dieci secoli si ripete una consegna, allora frutto di una tradizione orale, oggi frutto di una ritrovata tradizione, nella speranza di una ricomprensione che ne assicuri senso ed efficacia. Quegli stessi neumi tracciati da ignoti notatori su una pergamena accompagnano oggi i medesimi testi, essi stessi ‘sorpresi’ di ritrovare sul proprio capo, come fu negli antichi codici, ciò che ne proteggeva l’identità e ne dichiarava la funzione. Il GT non riporta indietro l’orologio della storia; al contrario, ne determina l’inclusione col pensiero fondante in ordine ai testi nati per divenire culto. Il percorso storico del canto gregoriano sta all’interno della nascita e della riscoperta del segno che per primo ne ha tradotto il pensiero. Guardando il GT viene quasi da cedere alla suggestione che il testo, sotto il tetto di quegli stessi neumi ritrovati, si senta nuovamente ben custodito e a riparo sicuro.

Stili, forme, formule

La vicenda storica della restaurazione gregoriana, con la quale la Chiesa si è posta alla paziente e travolgente ricerca dell'autentico canto della propria tradizione e lo ha infine riaffermato, con rinnovata consapevolezza, come proprio, ha permesso di compiere un primo importante passo per introdurci in questa complessa realtà. Il percorso che abbiamo seguito ha portato alla luce un edificio che ha progressivamente preso la forma del GT. Testo, melodia e ritmo ce ne hanno come delineato la sagoma, ma delle sue infrastrutture portanti e degli sviluppi dell'intera costruzione, però, ancora non sappiamo nulla. Occorre dunque andare a una prima conoscenza di questo libro liturgico per apprenderne, per così dire, l'alfabeto di base.

Provando a sfogliare il GT, c'è da rimanere sorpresi sin da un primo e superficiale approccio, perché l'immagine che immediatamente ci comunica non coincide affatto con ciò che generalmente oggi intendiamo con libro di canti. Sui banchi delle nostre chiese troviamo, infatti, la raccolta di un repertorio a cui si accede con ampia libertà: di esso si può determinare di volta in volta ciò che più è 'adatto' al tema e al momento liturgico per ciascuna celebrazione. Il GT, al contrario, è costruito attraverso una prospettiva diametralmente opposta e fondata su un principio inamovibile che potremmo sintetizzare così: il canto gregoriano si regge su due pilastri strutturali, la *forma* e la *formula*; esso 'vive' in una logica formale di natura formulare. Il GT non è affatto una raccolta di canti gregoriani, perché i canti gregoriani, a ben vedere, non esistono; ci sono invece delle precise forme e delle precise formule gregoriane. Dobbiamo pertanto vedere più da vicino di che cosa si tratta, a cominciare dalla forma.

La *forma* è il modo con cui il testo diventa realtà che si comunica: costituisce, cioè, quella complessità sintetica di elementi attraverso i quali il testo compie un 'percorso' di elaborazione che lo conduce alla propria piena spiegazione; è, in sostanza il modo con cui viene presentata l'esegesi del testo. Bisogna tuttavia fare attenzione: è pur vero che il

canto gregoriano è la spiegazione della Parola, ma peculiarmente esso è canto *liturgico*, esso intende *celebrare* la Parola spiegata, meglio, intende portare a compimento la spiegazione del significato del testo collocandolo in un contesto celebrativo. Solo nella liturgia la ‘pasta’, lavorata, sì, ma pur sempre ‘cruda’, costituita dalla semplice – seppur altissima – esegesi del testo, viene per così dire portata a ‘cottura’. Va precisato con chiarezza, dunque, che la ‘cottura’ viene data dalla forma, ossia che il testo liturgico, chiamato a diventare realtà sonora, viene fatto oggetto di una lunga fase di lavorazione per divenire infine atto di culto. Solo nell’ambito liturgico l’esegesi è piena, non è più semplice dimensione intratestuale: il contesto celebrativo ‘compie’ il significato del testo. È pertanto necessario che anche questi testi, pur identificati come ‘propri’, subiscano un lungo percorso di ‘cottura’, il quale è dato esattamente dal loro inserimento in un preciso percorso formale.

Alla luce di queste considerazioni, il GT può essere propriamente definito il libro delle forme musicali destinate alla liturgia eucaristica, ai suoi *tempi* e ai suoi *momenti*. Quanto ai tempi liturgici, è facile rendersi conto di come il GT si sviluppi seguendo l’anno liturgico, prendendo le mosse dalla prima domenica di Avvento per giungere alla liturgia dei defunti attraverso tutte le solennità e le festività dei tempi liturgici, dei santi e così via. La celebrazione eucaristica è poi costituita da *momenti ordinari* e da *momenti propri*. È una distinzione di ambito testuale: il Kyriale contiene l’*Ordinarium Missæ*, ossia i brani composti su testi fissi, sempre uguali (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), mentre il Graduale vero e proprio contiene il *Proprium Missæ*, i brani composti su testi differenti e specifici, propri di ciascuna singola celebrazione. Sfolgiando il GT, prendiamo coscienza che il cammino dell’intero anno liturgico è segnato dal susseguirsi di forme liturgico-musicali organizzate in schemi ben definiti. Questi schemi fissi sono formati dall’insieme dei brani propri di ogni Messa: introito, graduale, alleluia o tratto, offertorio, comunio. All’interno di questo schema possiamo operare una suddivisione fra brani *processionali* (introito, offertorio, comunio) e brani *interlezionali* (graduale, alleluia, tratto).

Su questi ultimi vale la pena spendere qualche parola, innanzitutto per ricordare le varianti formali connesse ai diversi tempi liturgici. È a

tutti noto che durante la Quaresima, ad esempio, l'alleluia non viene cantato ed è sostituito da acclamazioni al vangelo del tipo «Gloria e lode a te, o Cristo» o altre simili. Il gregoriano sostituisce invece l'alleluia con un brano proprio, il tratto, tutt'altro che una semplice acclamazione. Durante il tempo pasquale, invece, – dalla domenica *In albis* a Pentecoste – il graduale dopo la prima lettura viene sostituito da un alleluia, con la conseguenza che vengono cantati due alleluia, uno dopo la prima e uno dopo la seconda lettura, come acclamazione al vangelo. Il canto gregoriano ricorda in ogni momento come il tempo pasquale sia, per così dire, il 'tempo dell'alleluia': ogni canto del proprio si conclude infatti con un semplice, doppio o triplo alleluia; è importante sottolineare come tali alleluia non siano una semplice aggiunta, ma facciano parte integrante della struttura compositiva di ogni brano³.

Vediamo ora di ricollocarci ai momenti liturgici, ossia allo schema dei cinque brani propri di ogni celebrazione; è il punto di partenza irrinunciabile, perché il momento liturgico a cui ciascuno di questi brani si riferisce, ne predispone le caratteristiche, ne orienta con precisione gli sviluppi, ne determina già la plasmazione della forma. Per passare a un approccio diretto e concreto al GT, apriamolo in una sua pagina opportunamente scelta, così da consentirci di avvicinare un'intera celebrazione eucaristica senza astrattezze.

L'esempio scelto è l'intera I domenica di Quaresima (GT 71-77).

³ Anche negli odierni libri liturgici vi sono ampie tracce di questa 'insistenza' sull'alleluia; dal congedo del celebrante («La Messa è finita...»), seguito, così come la risposta assembleare, da un duplice alleluia) al ritornello del salmo responsoriale che, nel tempo pasquale, è presentato secondo due possibilità, la seconda delle quali (e si noti che per il Lezionario essa è solo possibilità in subordine) è proprio «alleluia, alleluia, alleluia». Una messa gregoriana del tempo pasquale è colma di alleluia in ogni sua parte e ogni sua parte non rinuncia a inserire il simbolo e il sigillo pasquale.

HEBDOMADA PRIMA QUADRAGESIMÆ

DOMINICA

IN. VIII
RBCKS

Ps. 90, 15. 16 et 1

L 40
E 99

I

Nvo-cá- bit me, * et e- go exáu- di- am e-

um : e- rí- pi- am e- um, et glo- ri- fi- cá- bo

e- um : longi- tú- di- ne di- é- rum a- dimplé- bo

e- um. Ps. Qui há- bi- tat in adiu- tó- ri- o Altíssimi,

in pro- tecti- óne De- i cae- li com- rá- bi- tur.

Ps. 90, 11-12

GR. II
MRCKS

C 64
L.: melod.
diversa

A N- gē- lis * su- is mādā- vit de-
te, ut custō-di- ant
te in omnibus vi- is tu- is.
∇. In má-ni-bus portá-
bunt te, ne un- quam
offén- das ad lá- pi- dem
pedem tu- um.

HEBDOMADA I

Ps. 90, 1-7 et 11-16

TR. II
MRBCKSL 40
C 64

Q UI há-bi-tat in adiu-tó-ri-o Al-
 tís-si-mi, in pro-ecti-ó-ne De-i cae-
 li commo-rá-bi-tur. *Ps.* Di-cet Dómi-no :
 Suscéptor me-
 us es, et re-fú-
 gi-um me-um, De-us me-
 us : spe-rá-bo in
 e-
 um. *Ps.* Quó-ni-am i-
 pse li-be-rá-vit me de láque-
 o
 ve-nán-ti-um, et a ver-bo á-spe-ro.
Ps. Scápu-lis su-
 is ob-umbrá-bit ti-bi, et

TEMPUS QUADRAGESIMÆ

sūb pennis e-ius spe-rá-bis. ∇. Scu-to
 circúm-dá-bit te vé-ri-tas e-ius: non
 tñme-bis a tímó-re noctúr-no. ∇. A sa-
 gít-tá vo-lán-te per di-em, a nego-ti-
 o per-ambu-lán-te in té-nebris,
 à rú-i-ná et daemó-ni-o me-ri-di-á-
 no. ∇. Ca-dent a lá-te-
 re tū-o mil-lé, et de-cem
 mil-li- a a dextris tu-is :

HEBDOMADA I

ti-bi au- tem non ap-pro-pin-quá-bit. *V.* Quó-
 ni-am Ange-lis su- is mandávit de te, *V.* ut
 cūstó-di-ant te in ómni-bus vi- is tū- is. *V.* In
 má-ni- bus por- tá- bunt te, ne unquam of-
 fén- das ad lá- pi- dem pe- dem tū- um.
V. Su- per áspi- dem et ba- si- lí- scum am-
 bu- lá- bis, et concul- cá- bis
 le- ó- nem et dra- có- nem.
V. Quó- ni- am in me spe- rá- vit, lí- be- rábo

TEMPUS QUADRAGESIMÆ

e-um: pró-tegam e-um, quó-ni-am
 cognó-vit nomen me-um. V. In-vo-cá-bit me, et
 e-go exáudi-am e-um: cum ipso
 sum: in tri-bu-la-ti-ō-nē. V. E-ri-pi-ām
 e-um, et glo-ri-fi-cábo e-um:
 longi-tú-di-ne di-é-rum ad-implébo e-
 um, et osténdam il-li sa-lu-tá-re
 me-um.

Ps. 90, 4.

L 42
 E 102

OF. VIII
 RBCKS

S Cápu-lis sú- is * obumbrá- bit ti-bi Dómi- nús,

HEBDOMADA I

et sub pen-nis e-ius spe-rá-bis : scu-to

circúmda-bit te vé-ri-tas e- ius.

CO. III
RBCKS

Ps. 90, 4-5

S Cá-pu-lis su-is * õbumbra-bit ti-bi, et

sub pen-nis e-ius spe-rá-bis : scu-to cir-

cúmda-bit te vé-ri-tas e- ius.

L 43
E 103

Fermiamoci a dare uno sguardo d'insieme a queste pagine del GT. La grande avventura della restaurazione gregoriana ci ha consegnato le chiavi per accedere a un simile tesoro. Una pagina del GT assomiglia a una cattedrale dalla quale sono stati tolti da poco i ponteggi di un restauro dai tempi lunghissimi, quasi infiniti, che hanno perfino fatto dimenticare le linee meravigliose, la sublime qualità artistica, i colori, la fierezza e la imponente solennità di quel simbolo di una fede comune. La pagina ricomposta nel testo, nella melodia, nei neumi antichi è un tesoro ritrovato, colmo di simboli e di storia: non si sa dove guardare, di fronte alla straripante ricchezza di simboli, di infinite allusioni, di velati rimandi. Con stupore entriamo in questa cattedrale; possiamo guarda-

re da ogni parte, sapendo di non capire tutto e subito, ma iniziando almeno a farci coinvolgere e avvolgere dal fascino di uno spazio sacro ritrovato. Possiamo sostare da semplici turisti un po' frettolosi, o possiamo rimanere come figli che in quelle linee e in quelle forme ritrovate riconoscono il progetto della loro casa⁴.

Ebbene, di fronte alle pagine appena proposte, da dove cominciare? Dal testo, ovviamente, e non potrebbe essere diversamente. La prima osservazione, ancora un po' in superficie, è che tutti i cinque brani del proprio sono tolti dal salmo 90 (*Qui habitat in adiutorio Altissimi...*). La scelta di prendere in considerazione questa Messa non è casuale: i testi destinati al canto evidenziano una innegabile 'monoliticità' e consegnano alla nostra attenzione, per tutta la durata della celebrazione, l'intero salmo 90. Non si tratta di mancanza di fantasia, ma dell'esigenza radicale della Chiesa di comunicare che in quel salmo è racchiuso tutto quello che serve a spiegare quel contesto celebrativo. È come se ci venisse detto che questo testo, risuonando, deve diventare 'celebrazione'. Dunque i versetti che compongono il salmo 90, opportunamente scelti e collocati, devono a loro volta divenire *momenti liturgici*, devono ubbidire a *criteri compositivi* specifici, modellandosi secondo *forme* che ne determinino la sostanza espressiva.

L'esempio che stiamo considerando è illuminante su ciò che significa 'testi propri' di una celebrazione. Nella fattispecie, il salmo 90 è il più vicino alla caratterizzazione che la liturgia ha fatto di questa domenica. È la domenica delle tentazioni di Cristo all'inizio della sua attività pub-

⁴ Il ricorso all'immagine della cattedrale non è casuale. La cattedrale medievale rimanda al concetto di 'ordine' e alle molteplici implicazioni filosofiche e teologiche ad esso connesse. Tale edificio sacro assurge a immagine e privilegiato simbolo dell'intero cosmo, modello dell'universo medievale che trascende nel significato tanto la bellezza (intesa principalmente come irradiazione della Verità) quanto il fine pratico di luoghi di pubblico culto. Per un utile e accessibile approfondimento si veda: OTTO VON SIMSON, *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, Bologna, Il Mulino, 1988. Di particolare interesse il II capitolo (*Misura e luce*, pp. 35-68) nel quale l'autore fa ampio riferimento al pensiero agostiniano di un universo creato e ordinato, secondo l'espressione biblica del libro della Sapienza, «con misura, calcolo e peso» (Sap. 11,20). La cattedrale porta a sintesi l'eterna armonia fondata sul numero e sulle proporzioni perfette che illuminano lo spazio delle arti liberali.

blica. C'è l'episodio inquietante in cui Satana stesso cita proprio il salmo 90 quando dice a Cristo di gettarsi dal pinnacolo del Tempio. Satana sostiene la sua proposta con lo 'sta scritto': «angelis suis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis». È un versetto del salmo 90 che la liturgia, come possiamo verificare, ha posto come testo del graduale dopo la prima lettura. Prima che nella lettura del brano evangelico venga ricordata la demoniaca esegesi di questo testo, la Chiesa ha già fatto risuonare la propria esegesi per bocca della schola e del solista. Non solo: prima del vangelo, in sostituzione dell'alleluia, viene eseguito il poderoso tratto *Qui habitat*, il cui testo è praticamente quasi tutto il salmo 90⁵. Questo brano è uno dei più lunghi di tutto il repertorio gregoriano: dura circa venti minuti ed è posto lì, nel bel mezzo della celebrazione a ingombrare e a 'scombinare' i nostri tempi. E la provocazione è ancor più forte perché non si tratta di un brano processionale che deve 'riempire il tempo' di uno spostamento; l'assemblea è ferma, seduta, presumibilmente in silenzio, attenta e senza nulla di pratico da fare.

La scelta di un tratto così lungo pone il problema dei tempi della celebrazione: la dilatazione dei tempi riservati al canto ci insegna da sempre che il testo sacro va accostato con rispetto, con calma, con profondità: tutto ciò comporta un'ascesi, uno sforzo, una fatica, un esercizio lungo e costante che non può essere frutto di improvvisazione. Ben a ragione possiamo qui affermare che l'accostamento alla Parola operato dal canto gregoriano è totalmente assimilabile alla *Lectio divina*. Non è questa la sede per approfondire questo aspetto, ma va detto che quando parliamo di testo, di forme, di formule, ci riferiamo a una realtà alla quale non possiamo accedere prescindendo da questa chiave di lettura.

Limitandoci agli esempi più macroscopici di questa Messa, torniamo a considerare il tratto *Qui habitat* e proviamo, sempre guardandolo un po' dall'alto, a leggerlo e interpretarlo alla luce di quanto è appena stato detto. Le sue dimensioni smisurate e le sue caratteristiche compositive, sono propriamente una *lectio* del salmo 90, fatta soprattutto di 'insistenza', che è poi la vera cifra di questa profonda operazione condotta

⁵ A proposito del tratto *Qui habitat* si veda: LATTANZI, *Valore esegetico della composizione gregoriana in un versetto del tractus Qui habitat*, in «Studi gregoriani», III (1987), pp. 155-166.

sul testo. Insistenza che si manifesta in ambito strettamente musicale con la reiterazione di moduli compositivi ben connotati e riconoscibili, ma un'insistenza che appare già con chiarezza dalla frequenza con cui medesimi testi vengono più volte proposti all'interno dei vari momenti liturgici. L'originalità sta proprio qui: il salmo 90 è piuttosto lungo e offrirebbe ampia possibilità di scelta per diversificare i testi in tutti i momenti della celebrazione, ma così non è. Non può sfuggire che, ad esempio, i versetti 4 e 5 (*Scapulis suis obumbrabit tibi...*) dopo essere stati proclamati nel tratto sono ripresi sia per il testo dell'offertorio che, in modo assolutamente identico, per il testo del comunio. Monotonia? Mancanza di fantasia? A noi non verrebbe di certo in mente di eseguire nella stessa Messa uno stesso brano o, se si vuole, uno stesso testo in tre momenti diversi. In realtà, non si tratta affatto di mancanza di fantasia, ma del principio fondante della *Lectio divina*: sviscerare il testo facendolo risuonare in modi diversi e assegnandogli una collocazione liturgica diversa secondo stili e forme differenti. È l'espressione viva del desiderio di far esaltare e far gustare i molti sapori di un medesimo testo, di 'maceralo', di assimilarlo, di interiorizzarlo. È proprio quell'insistenza, creatrice di familiarità e di adesione piena al testo, da cui risulta evidente l'atteggiamento spirituale di *ruminatio*, fondamento del percorso della *Lectio divina*.

Fin qui le considerazioni sul testo: chiediamoci ora in che modo esso abbia preso forma e come dunque abbia finito per caratterizzare i diversi momenti liturgici. Si rende necessario parlare di *stili compositivi*, intendendo con tale espressione la *struttura musicale assunta dal testo*. La forma espressiva del testo attiene strettamente al problema dell'estetica gregoriana. C'è un primo sistema molto semplice e immediato di classificazione degli stili; l'unità di misura, se così possiamo dire, è la *sillaba*, cellula del ritmo gregoriano. Lo stile dei brani altro non è se non ciò che succede, in termini di maggiore o minore 'affollamento' di note, su ogni sillaba: va sempre ricordato che la stessa definizione di *neuma* fa riferimento alla sillaba, nel senso, appunto, che esso è definito come l'insieme di note poste su una sillaba. Un neuma, dunque, potrà essere formato da una sola nota (neuma monosonico) o da più note (neuma plurisonico); un *melisma*, poi, non è che l'insieme di tante note poste su una sola sillaba, ovvero un neuma di grandi proporzioni.

Lo stile è sostanzialmente la 'densità' del neuma: è molto comoda, anche se inevitabilmente imperfetta e non rigida, la classificazione della composizione gregoriana in tre stili: *sillabico* (o *semplice*) quando prevale la presenza di neumi monosonici, *semiornato* quando i neumi sono formati da poche note, *ornato* (o *melismatico*) quando i neumi sono ricchi di note. Va da sé che il confine fra i diversi stili non possa definirsi con precisione; soprattutto, non va dimenticato che, più della distinzione va indagata la *commistione* dei diversi stili. In altre parole, se è vero che ciascuna forma è definita innanzitutto dallo stile compositivo, è altrettanto vero che la scelta di *variare* lo stile all'interno di un brano è uno dei fattori che influenzano direttamente l'estetica di quel brano. È facilmente intuibile la 'relatività' di uno stile, causata dal contesto in cui tale stile si afferma: ad esempio, in contesto sillabico anche un neuma di poche note potrà definirsi melisma e sarà dotato di una valenza espressiva diversa dal medesimo neuma facente parte di un altro contesto a sua volta formato da neumi sviluppati. Al contrario, appare significativo il frequente inserimento di uno stile sillabico in contesti melismatici: tali variazioni creano interesse e sono parte integrante della monodia gregoriana.

Dove incontriamo i diversi stili compositivi all'interno della nostra Messa quaresimale? Per la verità, nel repertorio della Messa ci muoviamo fra gli stili semiornato e ornato; lo stile semplice si trova ampiamente nelle antifone dell'Ufficio. La solennità del repertorio della Messa suggerisce l'utilizzo di stili ricchi e molto ricchi. Come possiamo vedere dall'esempio di riferimento, l'introito e il comunio sono composti in stile semiornato, mentre il graduale, il tratto (come l'alleluia, negli altri tempi liturgici) e l'offertorio presentano uno stile ornato. Una prima conclusione significativa si impone: ogni brano del *proprium* ubbidisce innanzitutto a uno stile compositivo, per cui possiamo per prima cosa associare un brano a uno stile.

Occorre precisare in altro modo quest'ultimo concetto, trattandosi di un primo assunto di importanza capitale in ordine all'estetica gregoriana. Quanto è stato appena affermato significa soprattutto che il momento liturgico è inscindibilmente legato a uno stile compositivo, ossia che il testo proclamato, ad esempio, come introito, deve risuonare necessariamente in stile semiornato. Questa è e rimane la sua prima ca-

ratteristica, quella cioè di doversi comunicare in primo luogo attraverso quel preciso stile; questa, pertanto, è la prima *forma* che prende il testo nella sua destinazione celebrativa. L'esempio che stiamo considerando, un'intera Messa gregoriana, è paradigmatico per ogni Messa contenuta nel Graduale. Ogni brano del *proprium*, dunque, rivela *automaticamente* il suo stile compositivo, per cui se affrontiamo un graduale (brano dopo la prima lettura) sappiamo in partenza che abbiamo a che fare con un brano molto complesso perché costruito in stile ornato; così, se parliamo di *communio*, sappiamo che ci aspetta un brano meno complesso, e così via. Questa maggiore o minore ricchezza di stile non è che il 'codice genetico' del canto gregoriano, il fondamento su cui poggia la sua qualità comunicativa. Il testo, attraverso il *differenziarsi* dello stile compositivo, inizia a prendere sia forma che direzione, anche se il solo stile compositivo, ovviamente, non è sufficiente a dichiararne una compiuta esegesi. Ma il percorso è già ben individuato: la sillaba è diversificata innanzitutto dal numero di suoni che, come si vedrà, spetterà poi al neuma ordinare in un ritmo definitivo. La differenziazione delle sillabe, attraverso la varietà degli stili, è un dato che pone già la questione in ambito retorico. Si inizia così a 'spiegare' il testo e, soprattutto, a *comunicarne* la spiegazione. Avremo modo di soffermarci sugli artifici retorici messi in campo dal gregoriano attraverso l'utilizzo di particolari figure neumatiche⁶.

Ma la ricchezza dell'alfabeto gregoriano non si esaurisce certo ai suoi aspetti retorici. La triplice distinzione degli stili compositivi (semplice, semiornato e ornato) non è che uno degli aspetti qualificanti dei brani del *proprium*. Essa sta all'interno di un'ulteriore distinzione di altra natura che attiene a ogni *forma* gregoriana. Ogni brano, in sostanza, si caratterizza come forma non solo in ragione di una differente densità di suoni sopra una sillaba, ma anche e principalmente per l'impianto strutturale complessivo e per i moduli compositivi ad esso fermamente associati.

Per chiarezza, recuperiamo ora la tradizionale distinzione di quelle che venivano definite propriamente 'forme gregoriane'. È un'ulteriore

⁶ Per una introduzione dettagliata della componente retorica nel canto gregoriano, si rimanda al capitolo 5 del presente volume.

triplice classificazione che guarda sostanzialmente alle modalità esecutive di ciascun brano: abbiamo così la *forma antifonica*, la *forma responsoriale* e la *forma diretta*. Ogni manuale spiega questa fondamentale distinzione, frutto di un lungo percorso storico e di progressive cristallizzazioni⁷. A noi, ora, basta ricordare che tanto nella Messa quanto nell'Ufficio troviamo ampia testimonianza di questi diversi modi di concepire la struttura di un brano. Facciamo qualche esempio.

Nella Messa l'introito e il communio sono *forme antifoniche*, ossia prevedono un'antifona, eseguita dalla *schola*, alternata a uno o più versetti salmodici solistici. Nel repertorio dell'Ufficio troviamo una grande ricchezza di antifone, pensate per aprire e chiudere un salmo con i versetti eseguiti in alternanza da due semicori posti uno di fronte all'altro: è proprio questa alternanza, questa 'contrapposizione', questa *anti-phonìa* all'origine della denominazione assunta da questo tipo di composizione.

La *forma responsoriale* che troviamo nella Messa è il graduale, mentre nel repertorio dell'Ufficio incontriamo i responsori che, a loro volta, si distinguono in *brevi* e *prolissi*. Sia il graduale che i responsori sono collocati dopo una *lectio*, rispettivamente dopo la prima lettura della Messa e dopo le lunghe letture dei *Notturni* (responsori prolissi) o le brevi letture delle altre ore canoniche (responsorio breve). La caratteristica delle forme responsoriali è appunto quella di contenere una 'risposta' (si pensi all'attuale salmo responsoriale della Messa): la parte responsoriale, affidata alla *schola*, è seguita dal versetto solistico; alla conclusione del versetto la *schola* ripete la parte responsoriale, ma con una differenza fra graduale e responsorio: nel graduale la ripetizione è *a capite*, ossia dall'inizio, mentre nel responsorio la ripetizione è *a latere*, ovvero da un punto più o meno centrale all'interno del responsorio. Questa differenza di esecuzione deriva dall'origine romana del graduale e dall'origine gallicana del responsorio. In ogni caso, si può dire che siamo comunque di fronte a una risposta alla Parola di Dio e, al di là delle caratteristiche esecutive, la 'qualità' responsoriale va ravvisata proprio in questo senso.

⁷ Il testo di riferimento per un approfondimento dell'estetica gregoriana nei suoi molteplici aspetti è: PAOLO FERRETTI, *Estetica gregoriana*, Roma, Pont. Ist. di Musica Sacra, 1934. Un'esposizione sintetica della questione formulare, qui ripresa nelle sue linee fondamentali, è contenuta in: RAMPI-LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, cit., pp. 63-120.

Il graduale risponde, in stile solenne (ornato) alla lettura della Messa, il responsorio risponde alla lettura nell'Ufficio divino e lo fa, se preceduto da una lunga lettura, in stile ornato, prolisso, mentre risponde in stile semplice quando la lettura è breve.

Per l'offertorio serve una precisazione: il GT riporta unicamente ciò che chiamiamo antifona, da eseguirsi una sola volta dall'intera schola. Sono stati omessi tutti i lunghi e complessi versetti che, anticamente, si alternavano a questa che potremmo in tal caso considerare una parte responsoriale. Anche l'offertorio, come il graduale, è in stile ornato⁸.

La *forma diretta* (o *direttanea*) è con ogni probabilità la più antica e prevede un'esecuzione tutta di seguito, senza alcuna ripetizione. Il tratto quaresimale *Qui habitat*, più volte citato, è un chiaro esempio di questa forma: l'esecuzione è affidata al solista, anche se praticamente si può supporre – ma non vi sono prove certe – un'alternanza schola-solista.

Vi è poi la *forma alleluatica* che costituisce una sorta di eccezione e che può essere sostanzialmente assimilata alla forma responsoriale: la parte responsoriale, infatti, è il 'testo fisso' dell'alleluia, affidato all'esecu-

⁸ I versetti degli offertori si trovano in: *Offertoriale Triplex*, Solesmes 1985. In questa edizione, come per il Graduale, sono state trascritte (dal solo Rupert Fischer) le notazioni di S. Gallo e di Laon al di sotto e al di sopra del tetragramma. Stupiscono la prolissità e il marcato virtuosismo di questi che potremmo definire monumenti sonori. Vale la pena però sottolineare il differente carattere virtuosistico che emerge dal confronto fra il graduale e l'offertorio. Entrambe le forme sono in stile ornato ed esigono particolare perizia tecnica da parte della schola e, soprattutto, del solista. Ma una costruzione formale radicalmente diversa pone questi due momenti celebrativi su piani assai diversi, accomunati da uno stile fiorito, ma profondamente distinti – per non dire contrapposti – nell'intenzione espressiva. Il graduale, costruito principalmente su melodie-tipo o centone, riduce sensibilmente lo spazio 'originale' che, al contrario, è riscontrabile alla massima potenza nell'offertorio e, in particolare, nei suoi versetti. Alla rigidità formale del graduale rispondono la fantasia e la prolissità dei versetti di offertorio. Questi sono di norma composti attingendo allo sterminato *thesaurus* formulare, ma finiscono per dare ampio spazio alla libertà compositiva. Ne risultano composizioni – certamente fra le più recenti del repertorio originale del fondo primitivo – che si distinguono per l'estrema ornamentazione e per un carattere virtuosistico estraneo al graduale o al responsorio. A una stringente logica formulare, che risponde senza 'improvvisazioni' alla Parola appena proclamata nella lettura, fa eco una logica di elaborazione formulare che vede nell'offertorio una diversa cifra espressiva nella proclamazione del testo.

zione della schola: il versetto, molto ornato, è eseguito dal solista, figura determinante, come si è potuto notare, all'interno del repertorio della Messa. Al solista spettano infatti i complessi versetti del graduale, del tratto e dell'alleluia. Queste tre forme gregoriane, oltre ad essere contenute negli antichi Graduali, venivano raccolte in un codice riservato segnatamente al solista: tale codice, denominato *Cantatorium*, conteneva per esteso solo questi brani, mentre degli altri brani della Messa riportava solo l'*incipit*. Il più celebre di questi libri liturgici è il già citato codice San Gallo 359 (C), il *Cantatorium* per antonomasia. Si tratta del più antico codice in notazione sangallese e risale alla fine del IX secolo: come si è detto, esso è stato utilizzato per la trascrizione sul GT dei suddetti brani solistici. Gli altri brani della Messa portano invece la trascrizione dell'altrettanto prezioso codice sangallese Einsiedeln 121 (E), datato all'inizio del X secolo.

La triplice possibilità di stili e la triplice possibilità di forme fin qui considerate non esauriscono ancora il panorama delle strutture compositive dei brani gregoriani. Vi è un'ulteriore triplice suddivisione che interessa in modo specifico la costruzione della melodia gregoriana. Gli studi tradizionali di estetica gregoriana classificano la composizione del repertorio gregoriano in *melodie-tipo*, *melodie-centone* e *melodie originali*⁹.

Le *melodie-tipo* sono motivi melodico-ritmici di ampie dimensioni, a cui vengono applicati di volta in volta testi diversi. L'esempio più evidente e macroscopico è dato, nel repertorio della Messa, dai graduali di II modo (definiti 'graduali in La') di cui abbiamo testimonianza proprio nella I domenica di Quaresima con il graduale *Angelis suis*.

Le *melodie-centone* sono frammenti melodico-ritmici che seguono lo stesso principio, ma che si presentano di dimensioni ridotte, assimilabili a tessere di un mosaico pensate per essere accostate fra loro. Le combinazioni di questi frammenti danno luogo, appunto, a un *centone*, una composizione formata, come gli antichi abiti, da 'pezzi di tessuto' differenti fra loro. Nel repertorio della Messa sono i graduali di V modo a fornirne l'esempio più evidente.

⁹ Vedi nota 7.

Infine, le *melodie originali* sono, com'è facile intuire, melodie destinate in modo specifico a un determinato testo. Così sono gli introiti, gli offertori, i communioni, tutti dotati di melodie diverse, dunque originali. Ma, in verità, non è precisamente così: la suddetta classificazione, sostenibile a livello macroscopico, non rende ragione del vero comportamento della melodia gregoriana, da intendersi sempre sorretta, come si dirà più avanti, da un complessivo impianto di tipo *formulare*.

Abbiamo avuto modo di tracciare le linee essenziali di ciò che definiamo 'logica formale', cioè del cammino di elaborazione di un testo da condurre alla sua esegesi per mezzo di un percorso che attraversa stili compositivi, forme musicali, linee melodiche. Si è cercato di tracciare i confini di questo campo sterminato e, servendoci delle tradizionali classificazioni, si è inteso enuclearne i dati salienti. Riassumiamoli brevemente. Tre sono gli stili compositivi: stile semplice, stile semiornato, stile ornato. Tre le modalità esecutive di ciascun brano: forma antifonica, forma responsoriale e forma diretta. Tre i criteri di costruzione delle melodie gregoriane secondo melodie-tipo, melodie-centone e melodie originali. La schematizzazione forse è eccessivamente scolastica, ma torna utile per sottolineare ora come la rigidità formale del canto gregoriano risulti spesso, per così dire, 'scombinata' per effetto della *commistione* di questi 'tre per tre' elementi base appena ricordati, con risultati di grande varietà ed efficacia.

L'itinerario formale, dunque, non esaurisce la natura compositiva del repertorio. Il canto gregoriano, potremmo dire, respira con due polmoni, individuabili sia nella logica formale, finora considerata, quanto nella altrettanto determinante *logica formulare*. Se per forma intendiamo, come si è detto, il modo con cui il testo diventa realtà che si comunica in ambito liturgico, per formula possiamo intendere *ogni struttura compositiva, di dimensioni estremamente variabili, fondata sul principio dell'allusione*. Ci sono molti modi per definire il procedimento formulare: la suddetta definizione pone intenzionalmente la questione in termini positivi; normalmente, la definizione di formula si basa sulla constatazione di un procedimento melodico-ritmico ripetuto tante volte e allo stesso modo con testi diversi. Questa è inevitabilmente la prima impressione per chiunque inizi ad accostarsi a questo repertorio; da subito emerge la ripetitività delle melodie, che percepiamo come sinonimo

di monotonia, di mancanza di fantasia e di originalità. Senza cedere alla tentazione di un affrettato giudizio, iniziamo invece col chiederci da dove nasce e quali prospettive indica la logica formulare.

Se torniamo per un momento alla triplice distinzione operata nell'ambito della logica formale, non possiamo evitare di far ricadere questa classificazione nel campo della logica formulare. Infatti, sia quando parliamo di melodia-tipo che quando parliamo di melodia-centone, in buona sostanza non facciamo altro che parlare di formule, ossia di macroscopici comportamenti melodici ripetitivi ai quali, si dice comunemente, *vengono applicati dei testi* di volta in volta diversi. Per questo motivo la ricerca – segnatamente in ambito modale – ha coniato la definizione di 'timbri', ovvero di movenze melodico-ritmiche sostanzialmente 'preconfezionate' che rivestono testi diversi. Addirittura, seguendo questo discorso possiamo spingerci ad affermare che c'è ben di più: mentre il fenomeno si presenta del tutto evidente nei contesti macroscopici delle melodie-tipo e delle melodie-centone, dobbiamo guardarci dal considerare la categoria delle cosiddette *melodie originali* come distinta o addirittura contrapposta alla logica formulare. Al contrario, come si vedrà, è proprio in queste melodie che ritroviamo in massimo grado la logica formulare. Potrà sembrare un paradosso, ma proprio ciò che noi – servendoci della stessa macroscopica unità di misura con la quale valutiamo le melodie-tipo e le melodie-centone – definiamo 'originale', risulta essere in moltissimi casi un insieme di piccoli frammenti formulari, spesso di poche o pochissime note, già dotati di un codice di comunicazione estremamente preciso. Ciò significa che la classificazione per costruzioni melodiche, pur comoda a livello macroscopico, non dice la verità più profonda sulla logica formale: essa trova ragione unicamente attraverso il *rimando a un totale radicamento nella logica formulare*. Pertanto, dopo aver ben compreso che il gregoriano è, per sua natura, forma, ci accorgiamo ora che l'approdo necessario e naturale di ogni forma è la formula.

Un'altra considerazione importante. La forma, si è detto, non è che la 'lavorazione' del testo, ovvero il risultato di un'operazione condotta su una materia prima. Ebbene, allo stesso modo *la formula non può trovare ragione prescindendo dal testo*. Chiediamoci allora se è proprio vero che la ripetitività di una formula *precede* il testo, così come la summenzionata

definizione di ‘timbro’ (o anche le stesse definizioni di melodia-tipo e melodia-centone) potrebbe far pensare. Chiediamoci, con più attenzione, se non sia invece proprio il testo a reclamare, in vista della sua esegesi in contesto celebrativo, una *necessaria* logica formulare; chiediamoci insomma se la logica formulare non sia, in definitiva, una promozione anziché uno svilimento del testo stesso. Come percepiamo noi, in sostanza, la formula gregoriana? Semplicemente come qualcosa che assomiglia a qualcos’altro; questa somiglianza, si è detto, può riscontrarsi a livello macroscopico in ‘timbri’ che abbracciano intere composizioni (melodie-tipo) o frammenti più o meno grandi (melodie-centone), ma possiamo riconoscerla anche in frammenti minimi, addirittura in successioni neumatiche fatte di neumi elementari di poche note, facenti parte a loro volta di procedimenti di micro-centonizzazione. Ciò che potrebbe sembrare una melodia originale, dunque, si scopre essere viceversa una sapiente costruzione di micro-elementi formulari.

Tutto ciò avvalorava innanzitutto la tradizionale definizione del repertorio gregoriano come *thesaurus formulare*. I moduli compositivi, organizzati secondo una rigida logica formale, attingono a un grande ‘serbatoio comune’ di movenze melodico-ritmiche. Questo tesoro di formule, inoltre, non è cosa astratta: non solo non precede il testo, ma non è dato *al di fuori* di esso. La formula, cioè, non è un dato melodico ‘ideale’ a cui aderiscono testi diversi, bensì un procedimento per mezzo del quale *testi diversi risuonano allo stesso modo*. È una distinzione di capitale importanza che mette in gioco il *primato del testo* a tutti i livelli e, di conseguenza, il primato dell’allusione, di una scelta che contraddice e contesta radicalmente una banale e monotona ripetitività.

A questo punto affrontiamo un passaggio decisivo del nostro cammino: *perché* testi diversi si presentano allo stesso modo? Prima di porre questa domanda, che allude già a una elaborazione del testo, vanno indagati i meccanismi che, secondo le tradizionali acquisizioni dell’estetica gregoriana, regolano la ‘tecnica’ del comportamento formulare nella sua concretezza. Anche in questo caso, dunque, è bene procedere considerando il testo a partire dalla sua realtà materiale, dunque formato da un numero e da una qualità di sillabe diverse fra loro. Testi diversi che risuonano secondo medesime categorie formulari (pensiamo di nuovo alle melodie-tipo) sono innanzitutto soggetti alle modifiche formulari

connesse proprio alla diversa configurazione di testi diversi: le formule, in sostanza, vengono spesso modificate proprio per essere adattate al testo sottostante.

*Tecnica formulare*¹⁰

Con le considerazioni appena svolte si è potuto compiere un primo accostamento alla tecnica formulare gregoriana; di tecnica vera e propria, infatti, si tratta, con regole e procedimenti che si definiscono in rapporto alla struttura del testo. I testi sono variabili a causa del numero delle sillabe e della posizione degli accenti: le modificazioni delle formule sono dunque dovute, innanzitutto, a questi due motivi. La terminologia non è originale, ma è ripresa dalla filologia, poiché si osservò che le modificazioni subite dalle parole presentano analogie sostanziali con quelle modifiche alle quali è soggetta la formula gregoriana.

I tipi formulari, dunque, possono modificarsi essenzialmente in quattro modi:

- 1 - per soppressione (afèresi, sincope, apocope);
- 2 - per addizione (protesi, epentesi, epitesi);
- 3 - per contrazione (sineresi, elisione);
- 4 - per divisione o dièresi¹¹.

1 - Soppressione

a) *Afèresi*: consiste nell'eliminazione delle note iniziali, più precisamente nella soppressione della reintonazione o del tenore. Nell'esempio seguente si ha l'afèresi della reintonazione e della parte unisonica del tenore:

¹⁰ Cf. RAMPI-LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, cit., pp. 67-78 (Lattanzi).

¹¹ Un quinto metodo di modificazione, definito *per permutazione* richiederebbe, a seguito degli studi in materia di restituzione melodica, un approfondimento e una revisione. Tralasciamo, allo stesso modo, alcuni tipi di modificazione che non possono trovare spazio nella nostra trattazione.

Intonazione Tenore Cadenza

Formula

ge- ne-rá-ti- o re- ctó- rum

Modificazione

Aferesi laus é- jus

b) *Sincope*: è l'eliminazione di note all'interno della formula; restano, cioè, l'intonazione e la cadenza, ma vengono soppressi la nota, il gruppo, il melisma, il tenore che si trovano nel mezzo. Nell'esempio seguente si ha la sincope del tenore:

Intonazione Tenore Cadenza

Formula

Si me- i non fú- e-rint do- mi- ná- ti

Modificazione

Sal-vum me fac Dé- i

Sincope

c) *Apocope*: si ottiene con l'eliminazione di una o più note finali. Si osservi, ad esempio, questa formula di intonazione ricorrente per le antifone dell'Ufficio: la sua clausola cadenzale può subire un accorciamento (per apocope) a causa del diverso numero delle sillabe:

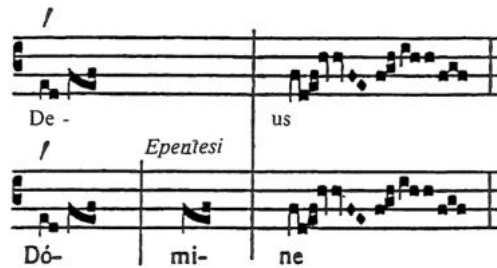
Formula	
Modificazione	

2 - Addizione

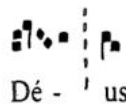
a) *Protesi*: è l'aggiunta di una o più note all'inizio di una formula (*preparazione*). Nell'esempio seguente si deve distinguere la formula base, cioè il gruppo della colonna 2, che porta l'accento ed è il centro, il nucleo, come si diceva nel paragrafo precedente; tutte le note che lo precedono costituiscono la protesi, ovvero una preparazione, un prefisso:

		1	2	3
Formula	A			
			Stá-	tu- it
	B			
		Gaude-	á-	mus
Protesi	C			
		Cáni-te	tú-	ba
	D			
		Iste est Jo-	án-	nes
		Cum appro-pin-	quá-	ret

b) *Epentesi*: consiste nell'aggiunta di una nota o di un gruppo nel mezzo di una formula costruita sull'accento (tonica). Così, ad esempio, una formula costruita sulla parola *De-us*, con un primo elemento sulla sillaba tonica e un secondo sulla sillaba finale, nel caso di adattamento alla parola *Do-mi-nus*, nella quale fra la sillaba tonica e quella finale si pone una sillaba intermedia, necessita dell'epentesi, cioè di un'aggiunta sulla sillaba intermedia. Nell'esempio seguente l'epentesi è *intercalare*, ovvero è costituita da un gruppo intermedio di tre note (porrectus):



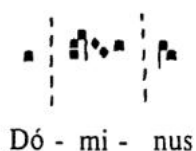
L'epentesi può, però, essere *accentata* o *anticipata*: è causata ancora dall'aggiunta di una sillaba non accentata, ma, questa volta, la sillaba di accento si sposta sulla nota di epentesi. Pertanto la formula



in caso di sopravvenienza di una sillaba non accentata, non diventa



L'epentesi cioè non è intercalare, ma la formula vede lo spostamento del gruppo, dalla sillaba accentata alla sillaba debole aggiunta:



c) *Epitesi*: è l'aggiunta di una nota o di un gruppo alla fine di una formula, come di consueto a motivo dell'aumentare del numero delle sillabe di un testo o, semplicemente, come raccordo e legatura. Nella seguente clausola salmodica propria dell'introito del tono I le tre ultime note, segnate in bianco al secondo rigo, sono di epitesi: servono di raccordo fra il canto del salmo e l'incipit dell'introito:

sæcu-la sæ-cu- ló-rum. A-men. Stá-tu- it

e u a e u o u a e. Gaude- ámus

3 - Contrazione

a) *Sineresi*: consiste nel raggruppare e fondere sopra una sola sillaba due o più note cantate su sillabe distinte. Nell'esempio seguente si possono riconoscere varie sineresi determinate, ancora, dal diverso numero delle sillabe. La fusione del materiale melodico è completa nell'ultimo caso (*rex*), costituito da un monosillabo:

b) *Elisione*. Spesso accade che l'incontro di due vocali uguali all'interno di una parola (*testimonis*) o fra due parole (*te expectant*), generi nella tradizione manoscritta differenti modi di porre le note su queste vocali.

Nel manoscritto di Laon abbiamo due note all'unisono sulle sillabe "mihi in", mentre nel manoscritto E si ha un'elisione, mancando la prima nota sulla sillaba *in*; la versione della vaticana, pertanto, concorda con Laon (due Re), non con E¹².

¹² Sull'elisione si veda: EUGÈNE CARDINE, *Théoriciens et théoriciens. A propos de quelques exemples d'elision dans la mélodie grégorienne*, in «Études grégoriennes», 2 (1957), pp. 27 ss.

4 - Dieresi

La dieresi è la divisione e la distribuzione su più sillabe di un gruppo di note che si può trovare cantato su di una sola sillaba; è il procedimento opposto alla sineresi:

The diagram illustrates the concept of dieresis through three staves (A, B, and C) and three columns of notes (1, 2, and 3). A large bracket on the left groups all three staves. Above the columns are the numbers 1, 2, and 3. Staff A shows notes for 'san-', 'ctó-', and 'rum'. Staff B shows notes for 'tu es', 'De-', and 'us'. Staff C shows notes for 'et', 'Ma-nás-', and 'se'. The notes in column 2 are connected by a clivis, and the notes in column 1 are connected by a pes.

Il pes del rigo A, colonna 1, sulla sillaba “san-ctorum”, è diviso (rigo B) sulle due sillabe “tu es”. Inoltre, la clivis e il pes che formano un gruppo indiviso sulle sillabe “sanctorum” e “Deus” (colonna 2), sono divisi sulle due sillabe “Manasse” (rigo C, colonna 2).

A questo punto bisogna chiarire che le classificazioni sopra individuate possono essere considerate, per così dire, le due facce della stessa medaglia. Non è possibile, nella maggior parte dei casi, distinguere quale, fra le due formule, è il tipo originario e quale la modificazione. Il problema, cioè, si può vedere da due lati diversi: così, nell’ultimo esempio, se si considera la versione sulle sillabe “tu es” come formula tipo, il pes su “sanctorum” ne sarà la sineresi.

Non potendosi stabilire, di regola, una precedenza di qualsiasi tipo (logica o storica) fra una formula e l’altra, sarà bene parlare, sinteticamente, di *procedimento di dieresi-sineresi*.

La formula fra tecnica e significato

Dopo la rapida sintesi delle principali modifiche formulari, rimane la questione di fondo, il problema vero: *perché* la formula? Cosa spinge il compositore a dire cose diverse allo stesso modo? Viene da sorridere all'idea di voler di presentare in proposito qualche esempio concreto perché, in realtà, tutto il GT è formula: in proporzioni diverse, in forme diverse e variopinte, ma tutto si configura secondo una stringente logica formulare.

Ne consegue un'altra acquisizione di capitale importanza: il materiale costitutivo della composizione gregoriana è segnato radicalmente da una ineliminabile componente *allusiva*. Se riflettiamo sul contesto culturale in cui il canto gregoriano ha preso vita, possiamo facilmente intuire che il procedimento compositivo formulare affonda le sue radici nella *tecnica mnemonica*. Il canto gregoriano nasce come tradizione orale, dunque come incessante e fondativo richiamo alla memoria. Capita spesso di sottolineare il fatto, in sé già abbastanza impressionante, che gli antichi cantori conoscevano l'intero repertorio a memoria e che l'abilitazione al canto era frutto di almeno nove anni di studio e di pratica. Ma questo, se si vuole, è nella logica del monaco medievale, il quale manifesta concretamente il suo amore alla Parola imparando a memoria, in certi casi, l'intera Sacra Scrittura.

Se percepiamo con sufficiente consapevolezza la natura formulare, allusiva di questo repertorio, ci abitueremo ad accostarlo come si accede alla Sacra Scrittura. Nulla nel canto gregoriano è circoscritto al particolare, nel senso che ogni brano non può essere isolato in se stesso ma è parte integrante di un organismo molto più grande: ciascun brano ha una propria identità, caratteristiche specifiche, forme ben determinate, ma ciò che conta davvero è la 'capacità di relazione', ovvero la 'rete di collegamenti' che ogni brano – e, all'interno di esso, le multiformi cellule compositive – attiva al suo esterno. Studiare, analizzare, cantare un brano gregoriano chiuso in se stesso non esaurisce la sua forza espressiva e, soprattutto, non dice tutta la verità su quello stesso brano, pensato con un insopprimibile stampo allusivo. Ciò che conta davvero è il richiamo a un grande 'organismo vivente' di cui ogni brano fa parte. Solo così si può tendere alla pienezza espressiva, attraverso la consapevolezza

che il particolare, nella sua identità specifica, è in riferimento a una totalità che ne assicura verità, autorevolezza ed efficacia. La *conoscenza del repertorio* non si pone affatto come semplice erudizione, ma come esigenza pressante per chi ha inteso varcare la soglia di questo complesso edificio.

Emerge di continuo una necessità strutturale, una sfida ardua perché costantemente giocata sul terreno di una nostra inadeguatezza. Chi si avvicina con serietà al gregoriano sa che più si rimane e più si percepisce una distanza. Il gregoriano accostato secondo la sua identità formulare ci precede costantemente, ci invita a far risuonare l'esegesi di un testo, ma non svela a basso prezzo le sue vere e infinite risonanze, il senso recondito di movenze formulari tanto familiari agli antichi cantori quanto estranee alla nostra normale esperienza. La formula è ciò che assegna al testo non solo un ritmo, ma un *sensu*: ed è così perché la formula realizza al massimo grado di compiutezza la contestualizzazione di un dato testuale. Tale compiutezza non si realizzerebbe, infatti, se non vi fosse il radicamento della struttura formulare in un solido impianto formale.

Come si è visto per la forma, torniamo a osservare la Messa della I domenica di Quaresima e cerchiamo qualche traccia di questa logica formulare. Limitiamoci a considerare due soli casi, per certi aspetti opposti. Il primo caso, nella stessa Messa, appartiene all'introito *Invocabit me* ed è relativo alla sillaba accentata del verbo 'glorificabo' (vedi a p. 420).

Si tratta di un neuma di poche note (pes e doppia clivis), ma già sufficiente ad essere percepito come comportamento formulare. Dove risuona questa medesima successione melodico-ritmica? La ritroviamo abbondantemente nei cantici di VIII modo della Veglia pasquale, ossia nei brani che seguono le letture di questa celebrazione posta al centro dell'anno liturgico.

Eccone un esempio:

POST III LECTIONEM

L. 401
C. 103

VIII
MBCKS

C

Ex. 15, 1. 2

Ante-mus- * Dó-mi-no : NT: glo-ri-ó-se e-

nim hōnō-ri-fi-cá-tus est : equū et ascen-

sō-rem prō-ié-cit in mā-re : adiú-

tor et prō-tēctor factus est mi-hi in sā-lú-tem.

V. Hic De-us me-us, et hōnō-rābo e-

um : De-us patris me-i, et ex-al-tá-

bo e-um. V. Dó-mi-nus cōnte-rens bel-

la : Dó-mi-nus nō-men est il-li.

GT 186

All'interno di questo brano, qui riportato per intero, ritroviamo la suddetta formula per ben tre volte, precisamente sulle sillabe d'accento delle parole *enim, mare, mei*. La già ricordata e particolare collocazione liturgica di questi cantici è la chiave per la comprensione di quella minima allusione fatta attraverso quella sola sillaba tonica su *glorificabo* (lo glorificherò!) nell'introito della I domenica di Quaresima.

Due cose meritano di essere sottolineate. La prima riguarda la diversità delle forme musicali nelle quali viene realizzata l'allusione formulaire: la stessa cellula formulaire, infatti, posta come 'formula pasquale' nei cantici della Grande Notte, è risuonata all'inizio del cammino quaresimale all'interno di un introito.

La seconda sottolineatura interessa proprio il riferimento liturgico, il filo rosso creato da una piccola movenza formulaire fatta risuonare già all'inizio di un percorso quaresimale e proiettata al suo pieno compimento nella celebrazione pasquale, quando risuonerà con solennità in contesto liturgico di particolare rilevanza.

Sfogliando le pagine del GT, scopriamo che la rete di collegamenti è più fitta di quanto in un primo tempo avremmo potuto immaginare. Nella fattispecie, indagando un po' più a fondo, scopriamo che il richiamo pasquale posto in essere alla I domenica di Quaresima trova eco e si rinnova la IV domenica di Quaresima, la *Dominica Letare*, punto luminoso all'interno del percorso quaresimale.

Nel tratto di VIII modo *Qui confidunt* (stessa forma dei cantici della Veglia pasquale) ritroviamo infatti la stessa formula, mai utilizzata in nessun altro tratto di VIII modo in tutto il tempo quaresimale. Ciò è particolarmente significativo, soprattutto in considerazione del fatto che, ad eccezione della I domenica di Quaresima con il tratto *Qui habitat* in II modo, ogni successiva domenica del tempo quaresimale prevede un tratto di VIII modo, ma senza che compaia la citata formula pasquale. Va inoltre ricordato che la salmodia direttanea ornata del tratto della Messa è composta nelle sole modalità plagali di protus (II modo) e di tetrardus (VIII modo).

Ecco dunque l'esempio citato e relativo al tratto *Qui confidunt* della IV domenica di Quaresima:

TR. VIII
MRBCKS

Ps. 124, 1. 2

L 68
C 80

Q UI confi- dunt * in Dó- mi- no, sic- ut
mons Si- on : non commové-
bi- tur in aetér- num. qui há-
bi- tat in lē-rú- sa- lem. Mon-
tes in circú- i- tu e- ius :

GT 109

Dopo l' 'anticipo' della I domenica, abbiamo ora – sulla sillaba d'accento di "æ-ter-num" e di "e-ius" – una sorta di 'ponte' alla IV domenica prima dell'approdo pasquale.

La linearità del percorso individuato attraverso questa movenza formulare non ci deve far pensare che tutto e sempre nel gregoriano sia così chiaro e di immediata comprensione. Le allusioni formulari sono molto spesso di difficile decodificazione. La stessa formula ora considerata, ad esempio, compare altre volte nel repertorio del *Proprium Missae*. Non è facile ritrovare lo stesso filo rosso in tutti i casi, non sempre è la medesima logica a sostenere i richiami formulari. Ciò apre spazi di ricerca infiniti e a tutt'oggi inesplorati. Da parte nostra è comunque importante già solo prendere coscienza di tale complessità espressiva.

Il secondo esempio, tratto dalla stessa messa quaresimale, interessa un caso ‘opposto’ al precedente. Si tratta infatti non più di una piccola cellula compositiva, bensì di una macroscopica melodia-tipo: il riferimento è al graduale di II modo *Angelis suis*. I graduali di II modo (una ventina in tutto) non solo accompagnano l’intero anno liturgico – dato, questo, già molto significativo – ma sono collocati in modo specifico in prossimità di tempi liturgici con particolare significato cristologico. Qui la formularità, al contrario dell’esempio precedente, non va ricercata: la melodia dell’intero brano è già, nel suo complesso, una grande formula. Il fatto che testi diversi risuonino fin troppo evidentemente allo stesso modo, ripropone ancor di più il medesimo problema: quale logica accomuna questi brani?

Posta in questo modo, la domanda è veramente troppo grande per noi: non possiamo osare una risposta a basso prezzo, ma possiamo almeno abituarci a riflettere sul fatto che anche la logica formulare, allusiva, non è riducibile a classificazioni lineari e schematiche. Gli elementi in gioco sono infiniti e, come sempre, paghiamo la nostra enorme distanza nei confronti di una *forma mentis* che non ci appartiene. La ripetitività di una lunga melodia-tipo è tesa ad *abituarci* a una determinata successione melodica che, proprio in forza di questa abitudine, ci aspetteremmo sempre allo stesso modo secondo le normali regole, appena ricordate, di adattamento della melodia alle esigenze materiali del testo. Prendiamo come esempio solo l’*incipit* dei graduali di II modo. L’estetica gregoriana ci insegna, nella fattispecie, che l’inizio di queste melodie-tipo si può presentare, in base alla diversa posizione del primo accento testuale, secondo due possibilità. Ecco gli esempi:

GR. II
MRCKS
C 64
A
N-ge-lis * su-[^]per-is
GT 72

GR. II
MRBCKS
L 15
C 30
I
N so-le * po-[^]ten-tis su-[^]per-it
GT 30

Il primo esempio è il nostro graduale quaresimale, mentre il secondo esempio è tolto da uno dei graduali delle ultime ferie di Avvento. La differenza sta nella diversa posizione del primo accento verbale: sulla prima sillaba del testo nel primo caso (“*an-gelis*”), sulla seconda sillaba nel secondo caso (“*in so-le*”). Si tratta di una differenza che attiene alla conformazione materiale del testo e che viene risolta molto semplicemente con un neuma d’accento di tre note (torculus) nel primo caso e con un neuma d’accento di due note ascendenti (pes) preceduto da un neuma monosonico sulla prima sillaba nel secondo caso¹³. Poi, come si può vedere, il procedimento formulare torna ad essere simile nei due casi, in obbedienza alla logica della melodia-tipo. Questo piccolo adattamento della formula iniziale in rapporto alla conformazione del testo non crea alcun problema compositivo e viene dato come regola estetica. Dunque, se abbiamo un testo che inizia subito con un accento di parola, ci dobbiamo aspettare il comportamento del primo caso; viceversa, se abbiamo un testo che porta l’accento sulla seconda sillaba, ci aspettiamo la situazione melodica del secondo caso. I seguenti esempi ne danno chiara testimonianza:

GR. II
MRBCKS
T Ol-li-te * por-tas, GT 25

GR. II
RBCKS
E X-ci-ta, * Dó-mi-nē, GT 33

¹³ Un contributo significativo sull'estetica formulare dei graduali in La è offerto da: BERNARD RIBAY, *Les Graduels en IIA*, in «Études grégoriennes», 22 (1988), pp. 43-107.

II
R E-qui- em * aetér- nam GT 669

II
MRBCKS
D Ispérsit, * de- dit GT 520

GR. II
MRBCKS
A summo * cae- lo GT 27

Tutti gli esempi riportati obbediscono alla suddetta norma, che associa conformazione del testo e movenza formulare.

I graduali di II modo non solo accompagnano, come detto, l'intero anno liturgico, ma sono presenti nei due 'tempi forti' del Natale e della Pasqua. Il testo del graduale proclamato la notte di Natale, tolto dal terzo versetto del salmo 109, recita: «Tecum principium in die virtutis tuæ...». Questo testo, in continuità con i numerosi graduali di II modo che affollano in particolare le ultime ferie di Avvento, viene fatto risuonare pure in II modo. Come sarà l'*incipit* di questo graduale? Il testo inizia con una sillaba di accento ("Te-cum"), dunque ci aspetteremmo un torculus all'attacco del brano, come succede su *Tollite, Excita, Requiem* e in numerosi altri casi. Ecco come invece ha inizio questo graduale:

GR. II
MRBCKS
T Ecum prínci-pi- um in di- e GT 42

Ps. 109, 3. V. 1

Si tratta di una vera sorpresa, una novità assoluta determinata proprio da un contesto liturgico speciale. Nella notte di Natale risuona ancora un graduale di II modo, ma la sua 'specialità' è data dalla modifica dell'*incipit* rispetto alla norma generale che, in ragione della conformazione del testo, suggerirebbe un semplice torculus sulla prima sillaba. La formula, qui, trova la sua ragione e la sua efficacia nella *novità*, tanto più dirompente quanto più immersa in un contesto di melodia-tipo che, per definizione, si presenta sempre uguale a se stessa. Nessun altro graduale di II modo, infatti, inizia come *Tecum principium*.

Un'altra osservazione si impone. Se dovessimo studiare, analizzare, cantare questo brano senza coglierne la reale eccezionalità, ossia senza conoscere il comportamento ordinario dei graduali di II modo, quale consapevolezza ne otterremmo? La densità di questo testo, la sua forza 'persuasiva' sta in massima parte nella sua componente allusiva, sta nell'intenzionale superamento di una prassi ordinaria, sta in fondo nel suo sapersi comunicare sempre in II modo ma in 'modo' diverso: in tutto ciò sta il suo 'farsi liturgia', *quella* liturgia di Natale. Lo stesso brano valutato autonomamente non diminuisce certo la sua valenza esegetica, ma vede compromessa la sua componente simbolica e perde la vitalità strutturale che gli è riconosciuta e riconsegnata solo attraverso questo gioco di rimandi.

Il graduale quaresimale *Angelis suis* riprende, dopo il tempo natalizio, il comportamento ordinario (torculus sulla prima sillaba). Così si giunge al giorno di Pasqua, dove con il graduale *Hæc dies* troviamo la seconda sorpresa:

GR. II
MRBCKS
H
Aec di- es, * quam fe- cit
Ps. 117, 24 et 1
GT 196

La formula iniziale si distacca nuovamente dalla regola: la ricca ornamentazione 'fuori norma' del monosillabo iniziale, così caricato di suono, dà ragione dell'attualità del mistero pasquale: *questo è il giorno* che ha fatto il Signore (*Hæc dies*). Anche in questo caso, inutile dirlo, è proprio l'eccezione alla regola a creare il più alto grado di espressività.

Adattamenti e compromessi

La densità di pensiero che emerge dallo studio dei suddetti esempi, costituisce l'ennesima conferma di come il canto gregoriano proponga una esperienza forte della Parola attraverso una visione assolutamente compatta. Forse è proprio l'elemento formulare a conferire al repertorio la forza di un pensiero unitario, forse la coerenza e la rigidità delle forme, forse la priorità costante assegnata al testo. Stupisce dover constatare come la formazione 'definitiva' dell'autentico repertorio gregoriano sia stata il risultato di una operazione di rielaborazione posta in essere a partire da un progetto tanto ambizioso e 'senza sconti'. Possiamo allora ben dire che l'aspetto saliente di questa operazione di 'ripensamento' del testo sacro sia stato quello di rimettere in discussione tutto il materiale precedente, frutto di una secolare tradizione di liturgie, per produrre l'idea vincente; un'idea che, secondo la cultura cristiana dell'epoca, non nasce tanto da un'operazione di 'invenzione', ma proprio da una 'rielaborazione' orientata alla trasfigurazione del testo. Un pensiero alto, un'elaborazione articolata, esigente, con pilastri strutturali di notevole complessità, al punto che viene da chiedersi se sia più o meno legittimo giungere a una sorta di *mediazione* col canto gregoriano, promuovendo cioè una forma di semplificazione del repertorio contenuto nel GT, considerato – e forse a ragione – troppo complicato per il cantore di oggi. A ben vedere, solo l'alta specializzazione degli esecutori è in questo ambito realisticamente contemplabile; oppure, pur di non far morire il gregoriano, vi potrebbe essere un differente orientamento che miri a consentire a tutti di accedervi?

È il problema pastorale che si è posta la Chiesa dopo il Concilio Vaticano II. Dopo il *Motu proprio* di Pio X, la Commissione Vaticana si era sentita l'altissima responsabilità di far risorgere il canto gregoriano attraverso un'*Editio typica*, arrivando a pubblicare il *Graduale Romanum* nel 1908; allo stesso modo, dopo più di mezzo secolo, i componenti di una nuova commissione, in risposta agli auspici conciliari secondo i quali era necessario predisporre nuove edizioni semplici che potessero essere utilizzate ordinariamente dalle comunità, si sono sentiti investiti di una responsabilità simile e arrivarono a pubblicare, nel 1967, il *Graduale Simplex* (GS). L'operazione è consistita nell'utilizzare antifone

semplici, nella maggior parte appartenenti al repertorio dell'Ufficio, per farle diventare canti della Messa: introito, offertorio e comunione. Il graduale invece, considerato troppo difficile, è stato sostituito da schemi salmodici formulari in salmodia semplice.

Ma che cosa è rimasto dopo questa operazione di semplificazione? Un elemento di certo importante: il rispetto dei testi. Sono stati creati degli schemi 'tipo' di Messa: due per l'Avvento, qualcuno per la Quaresima e per le festività, tentando di mantenere, per quanto possibile, i testi propri di quei tempi liturgici. Così facendo si è compiuta un'operazione molto insidiosa, perché si è considerato il testo come l'aspetto determinante e unico da conservare: testi 'adatti', insomma. Risulta del tutto evidente che la proposta del GS consente di risolvere un problema molto pratico, che è quello di presentare canti semplici su testi il più possibile pertinenti e, nella maggior parte dei casi, con autentiche melodie gregoriane. Dev'essere però altrettanto chiaro che questa proposta non risponde affatto all'esigenza fondamentale del canto gregoriano che è quella di *celebrare* un'esegesi del testo in uno *specifico contesto liturgico*. Ciò che si è detto fin qui, ossia che il canto gregoriano è fondato su una rigida logica formale e formulare attraverso la quale – e solamente – il testo diviene realtà che si comunica, non ammette scorciatoie. Il problema dunque non è riducibile all'esigenza di far risuonare nella liturgia dei testi adatti o adattati alla situazione, ma primariamente quello di rispettare i tempi, i modi, le forme, le strutture; di conseguenza, un'antifona dell'Ufficio che si trasforma in un introito o in un offertorio opera una profonda lacerazione stilistico-formale, destinata a generare ripercussioni di enorme portata. La lacerazione finisce per coinvolgere anche il piano testuale: i testi stessi non sono più 'propri', ma, molto spesso, solamente 'appropriati'. La logica granitica del canto gregoriano si sgretola dunque su più fronti perché minata in radice dall'idea di poter recuperare la tradizione di questo repertorio senza fare i conti con la sua autentica natura liturgica. Lo scardinamento dell'impianto formale apre spazi incontrollabili nei quali il testo viene, per così dire, lasciato solo, ovvero valutato essenzialmente nella sua componente materiale e non necessariamente nel suo specifico itinerario esegetico.

Bisogna tener presente il percorso sin qui indicato e secondo il quale abbiamo appreso che tutti i brani del proprio sono caratterizzati da uno

stile compositivo preciso e riconoscibile; l'introito, per esempio, non può che mostrare uno stile compositivo semisillabico, altrimenti non potrebbe configurarsi come introito. E deve essere inserito in una *logica formale* per cui il testo (*quel* testo, beninteso) che viene pronunciato, dev'essere condotto in modo che risulti riconoscibile per il proprio schema A – B – A (antifona, versetto salmodico, antifona), sempre in stile semiornato. Questo solo è un introito e questa sola è la elaborazione di quel testo specifico in relazione al contesto liturgico che gli è proprio.

Di fronte al GS e alla sua estrema utilità pratica dobbiamo allora provare a chiederci: se il canto gregoriano è una forma così totalizzante della liturgia, ha senso recuperare alcune *melodie* gregoriane abbinandole a una *forma* non adatta, con la motivazione che si sono mantenuti, almeno, dei *testi* adatti? Il recupero del canto gregoriano che limitasse il proprio orizzonte al GS seguirebbe la prospettiva minimale del 'salviamo il salvabile', apprezzabile solo in vista di un progetto di più ampio respiro.

In ogni modo, al di là della scelta propria o appropriata dei testi, il vero problema simboleggiato dal GS è il vistoso scollamento fra pertinenza testuale e pertinenza formale. Ed è precisamente questo il segno di una frattura che si è fatta sempre più netta. Mantenere tale distanza significa avallare implicitamente il concetto secondo cui la forma non può dirsi 'sostanziale' e può essere tranquillamente sacrificata e superata in nome di altre esigenze.

Il linguaggio del canto gregoriano – associato alla sua componente liturgica in ogni suo aspetto e pienamente comprensibile solo in ordine a tale logica – ha attraversato varie stagioni, tutte accomunate dal desiderio di collocare l'antica monodia a sigillo del rito cattolico. Tuttavia, ineludibili esigenze di adattamento liturgico ne hanno spesso condizionato la vera natura: il discutibile compromesso stilistico-formale messo in atto dal GS ne rappresenta l'ennesima conferma. Tale deriva, in realtà, va considerata anche alla luce di vistosi adattamenti post-conciliari, riscontrabili nella stessa edizione del GR1974 (poi divenuto, nel 1979, GT) in rapporto all'edizione del 1908. In altre parole, oltre al GS, è lo stesso GR1974 a sancire una 'distanza', talora significativa, fra un pensiero originale e una collocazione liturgica modificatasi nel tempo.

Qualche esempio contribuirà a far luce su tale questione: se il proprio della I domenica di Quaresima, come si è visto, è un indiscutibile esempio di coerenza, la II domenica quaresimale si presenta con ben altre caratteristiche. Si osservi:

HEBDOMADA SECUNDA QUADRAGESIMÆ

DOMINICA

L 55
E 122

IN. III
BCKS

T

I-bi di-xit cor me- um, *quaesi-vi vul-
tum tu- um, vultum tu- um Dómi-ne requi-ram: ne
avértas fá-ci-em tu-am a me. Ps. Dómi-nus il-lumi-ná-
ti- o me- a, et sa-lus me- a: quem timé-bo? GT 88

Ps. 26, 8, 9 et 1

H 149

CO. I

V

I-si- ó-nem * quam vi- dístis, némi-ni dí-xé-ri-
tis, do-nec a mórtu- is re-súrgat Fí- li- us hómi-nis. GT 90

Mt. 17, 9

La storia liturgica dà testimonianza di una lunga e complessa evoluzione della struttura del tempo quaresimale. Da una Quaresima di sole tre settimane, mantenuta fino al IV secolo, si passa gradualmente – in particolare attraverso i grandi papati di Leone Magno (440-461) e Gregorio Magno (590-604) – a una Quaresima di sei settimane, all'interno della quale sono stati messi in atto svariati spostamenti che hanno necessariamente coinvolto e continuamente riposizionato il repertorio dei canti. In questo elaborato percorso, riconosciamo un punto fermo nell'ordinamento consegnatoci dalle fonti manoscritte liturgico-musicali, comparse a partire dal X secolo. La II domenica di Quaresima – secondo lo schema che parte dai suddetti libri liturgici per arrivare fino all'ultima riforma post-conciliare – era assimilabile alla IV domenica di Avvento, nel senso che entrambe le festività concludevano una settimana 'speciale', ovvero appartenente al ciclo liturgico delle cosiddette *Quattro Tempora*, soppresse dall'ultima riforma liturgica¹⁴.

La prima settimana di Quaresima, pertanto, era associata al ringraziamento per l'approssimarsi della Primavera, che la liturgia delle *Quattro Tempora* celebrava con particolare solennità al mercoledì (feria IV), al venerdì (feria VI) e soprattutto al sabato. Ne conseguiva, come in Avvento, un vero e proprio 'vuoto liturgico' per la domenica che chiudeva la settimana (detta appunto *dominica vacat*). I più antichi codici gregoriani testimoniano comunque che, ben prima della loro stessa comparsa, questa lacuna era già stata colmata e ciascuna domenica conclusiva delle *Quattro Tempora* risulta dotata di una propria Messa. Ciò che importa rilevare, tuttavia, è che i canti previsti dalle antiche fonti per questa Mes-

¹⁴ *Quattro Tempora* significa 'quattro stagioni' e designava, pur nelle differenti modalità di evoluzione storica, il primo mercoledì, venerdì e sabato di ciascuna delle stagioni. Questi giorni, caratterizzati dalla preghiera e dal digiuno, servivano come date per le ordinazioni dei vescovi, dei presbiteri e dei diaconi. Soppresse nell'attuale liturgia, le *Quattro Tempora* restano una viva testimonianza di attaccamento alla terra, espresso con spiccato carattere di solennità rurale; una sorta di 'festa delle stagioni', per attirare sui frutti della terra le benedizioni di Dio e per ringraziarlo della buona raccolta. La liturgia delle *Quattro Tempora* si fa simbolo di tale ricchezza di doni, addirittura modificando la sua consueta struttura con l'aggiunta di una lettura il mercoledì (dunque di un corrispondente graduale) e con lo schema 'generoso' di ben sette letture (intercalate da gradualis, inni e tratti) nella celebrazione del sabato. Vedi anche la nota 34 al cap. 2 del presente volume.

sa domenicale non sono affatto propri, nel senso che sono in gran parte estrapolati dalla feria IV della ricca settimana precedente. In definitiva, il proprio della II domenica di Quaresima coincideva sostanzialmente – salvo l’eccezione del tratto originale – con il proprio del mercoledì della I settimana.

Questo è ciò che ugualmente testimoniano i libri liturgici fino all’ultima riforma. Il GR1974 – frutto appunto della riforma post-conciliare – ha operato un significativo cambio di rotta. Bastano l’introito *Tibi dixit* e il communion *Visionem*, previsti dal GR1974 per questa II domenica, per avere un quadro già sufficientemente chiaro del problema. Il citato cambio di rotta è appunto ravvisabile dal confronto fra le edizioni ‘pre’ e ‘post’ conciliari. I due brani propri del mercoledì – utilizzati nel corso dei secoli per la II domenica – sono l’introito *Reminiscere* (GT p. 81) e il communion *Intellege clamorem meum* (GT p. 82). Nel GR1974 è stata conservata solo la loro collocazione feriale originale, mentre per la domenica – pur lasciando la possibilità di utilizzare *ad libitum* lo stesso introito – essi lasciano spazio, come si è visto, all’introito *Tibi dixit* e al communion *Visionem*. Come si spiega questa nuova scelta? E da dove provengono questi due ‘nuovi’ canti, mai associati prima d’ora a questo contesto festivo?

Per rispondere ad entrambe le domande va considerato il ‘titolo’ di questa II domenica, ossia la *Trasfigurazione del Signore*. Anche se, com’è noto, la festa liturgica cade il 6 agosto, il suddetto episodio evangelico caratterizza questo momento quaresimale e, anche dopo la riforma liturgica è stato mantenuto – diversamente dalle successive domeniche di Quaresima – per tutti i tre anni del ciclo liturgico. Il racconto della Trasfigurazione – in particolare quello di Matteo (Mt 17, 1-9) – riserva una speciale sottolineatura al *volto* di Cristo, tema assai presente nella tradizione dell’antico canto liturgico. Nell’introito *Tibi dixit* – previsto dagli antichi codici solo due giorni più tardi, al martedì della II settimana – il tema del volto diviene assolutamente centrale ed è strettamente associato al *querere Deum* (cercare Dio), principio essenziale nella riflessione ecclesiale.

La collocazione di questo introito alla domenica della Trasfigurazione risponde così a una sorta di ‘principio di pertinenza’, secondo il quale i testi cantati dovrebbero richiamare, per quanto possibile, il tema

centrale della celebrazione. L'anonimo compositore, infatti, individua con chiarezza il punto saliente del fraseggio nell'inciso conclusivo della prima frase: *quæsi vultum tuum* (ho cercato il tuo volto). Valori musicali allargati e abbondanza di note realizzano tale intenzione, a sua volta preparata con sapiente indugio sonoro costruito attraverso il prolungato riverbero dei gradi melodici Si-Do, caratteristici del deuterus autentico (III modo). L'insistenza modale diviene insistenza testuale con la ripetizione e la nuova decisa sottolineatura del medesimo concetto (*vultum tuum, Domine, requiram*; il tuo volto, Signore, cercherò), prima che la composta supplica finale (*ne avertas faciem tuam a me*; non nascondermi il tuo volto), resa efficacemente da una melodia che piega verso le zone più gravi, realizzi la cadenza conclusiva.

Anche per il comunio, come si è detto, la scelta operata dal GR1974 si distacca dalla precedente tradizione: al comunio *Intellege clamorem* – nuovamente restituito alla feria IV, sua collocazione originale – è stata preferita la breve antifona sillabica *Visionem quam vidistis*. Il principio di pertinenza, in questo caso, è ancor più evidente che nell'introito: contrariamente al comunio *Intellege* – che non ha diretta attinenza con la Trasfigurazione – il testo di questa antifona è preso direttamente dalla conclusione del racconto evangelico.

La scelta suggerita dalla pertinenza testuale, tuttavia, è realizzata in questo caso a spese di un altro principio, che potremmo definire di *coerenza*, per la verità ancor più importante se rapportato al progetto gregoriano nel suo complesso. Non può sfuggire il fatto che l'antifona *Visionem* non appartiene al grande repertorio della Messa, ma all'Ufficio Divino. La mancanza di antifone per la comunione che fanno diretto riferimento al racconto della Trasfigurazione ha indirizzato i compilatori del GR1974 verso l'utilizzo di un brano 'preso a prestito' da un altro repertorio gregoriano che, seppur autentico, è stato pensato con caratteristiche stilistiche intimamente associate alla liturgia delle Ore. L'estrema sillabicità di questa antifona ne offre esplicita conferma e rappresenta quasi 'simbolicamente' il criterio fondamentale che ha ispirato la compilazione del GS.

Proseguendo nel percorso quaresimale, ecco un altro esempio significativo:

HEBDOMADA TERTIA QUADRAGESIMAE

DOMINICA

Quando legitur Evangelium de Samaritana:

CO. VII
RBCKS

Io. 4, 13, 14

Q UI bĭ-be-rit aquam, quam e-go do, di-cit Dō-
mi-nus Sama-ri-tā-nā, fi-et in e-ō fons aquae sa-li-
en-tis in vi-tam æ-tēr-nam.

L 67
E 144

GT 99

La pericope evangelica della III domenica di Quaresima ci propone, per l'anno A del ciclo liturgico triennale, l'episodio dell'incontro fra Gesù e la Samaritana al pozzo di Sicar. Per questo motivo, il comunio *Qui biberit aquam* – che trae il testo dal racconto di Giovanni – viene indicato dal GR1974 fra i brani propri di questa messa festiva. Anche in questo caso la collocazione originale di questa antifona era diversa: la troviamo infatti associata al venerdì (feria VI) della III settimana di Quaresima, ovvero qualche giorno più tardi e, comunque, non in giorno festivo.

Questa precisazione vale anche per le successive domeniche quaresimali, per le quali il GR1974 tende ad associare il comunio, quando è possibile, al vangelo del giorno. Già si è detto, a proposito della II domenica di Quaresima, quali sono sia i vantaggi che i limiti di tale scelta, operata in base al principio di *pertinenza*, ma esposta al rischio di un difetto di *coerenza*.

Se la pertinenza attiene essenzialmente al testo, la coerenza investe il piano stilistico-formale; lo spostamento di brani dalla loro collocazione originale è da valutare su entrambi i piani. Si è già visto che essi non coincidono – proprio per un difetto di coerenza – nell’adattamento di un’antifona dell’Ufficio Divino (*Visionem*) a comunio della II domenica di Quaresima. Altra cosa, ovviamente, risulta essere lo spostamento del comunio *Qui biberit* da una feria alla domenica: in questo caso, la pertinenza testuale si accompagna alla coerenza formale, trattandosi di un’antifona appartenente al repertorio della Messa e destinata a uno stesso momento rituale.

Per completezza, tuttavia, va detto che anche quando la risistemazione messa in atto dal GR1974 soddisfa i principi di pertinenza e di coerenza formale, viene frequentemente messo in ombra – come in questo caso – un altro principio di coerenza, di impronta segnatamente liturgica, seguito dagli antichi codici in merito all’organizzazione del repertorio. Si tratta, nella fattispecie, della originale disposizione delle antifone quaresimali di comunione, dal mercoledì delle Ceneri al sabato che precede la domenica delle Palme; ebbene, salvo precise eccezioni, i testi di tali antifone sono tratti dal Salterio in rigoroso ordine numerico progressivo, a cominciare dal comunio *Qui meditabitur* (salmo 1, Ceneri) per finire con il comunio *Ne tradideris me* (salmo 26, sabato della V settimana). Se tutto ciò lascia supporre una sistematica organizzazione delle messe stazionali, risulta altresì evidente come il testo salmico di queste antifone di comunione non abbia diretta attinenza con le letture della Messa corrispondente.

Fra le eccezioni al suddetto comportamento ‘ordinato’, si inseriscono, in alcune messe feriali, antifone di comunione con testo evangelico, in particolare di Giovanni. Il GR1974 attinge appunto da questi brani per la compilazione delle messe festive – secondo i criteri sopra esposti – a partire proprio dalla III domenica con *Qui biberit aquam*.

Si osservi ora:

DOMINICA IN PALMIS

Post lectionem II :

Phil. 2, 8. V. 9

L 97
C 96

GR. V
MRBCKS

C Hri-stus * factus est pro no- bis ob-e-
di-ens us-que ad mor-tē, mor-tē au-tem
cru- cis. Propter quod [et] De- us exal-
tā- vit il- lum, et
de- dit il- li no- men quod est sūper
o- mne no- men.

GT 148

Il graduale *Christus factus est* è forse uno dei brani più noti del repertorio gregoriano. Pur non essendo affatto un brano popolare (è composto in stile decisamente fiorito e per questo è assegnato alla schola per la parte responsoriale e al solista per il versetto), la sua notorietà gli deriva innanzitutto dal celebre testo paolino a cui fa riferimento (Fil 2,8-9) e dalla contestualizzazione liturgica all'interno della Settimana Santa. An-

che in questo caso, tuttavia, si può osservare una collocazione variabile nei libri liturgici.

Prima dell'edizione del GR1974, questo brano costituiva il graduale della *Missa in Cæna Domini* del Giovedì Santo. Il suo utilizzo sconfinava però ampiamente nella liturgia dell'Ufficio e interessava tutto il Triduo sacro, con particolari modalità esecutive: il Giovedì Santo veniva cantata solo la prima frase (*Christus... usque ad mortem*); il Venerdì si aggiungeva la seconda frase, completando così la parte responsoriale (*mortem autem crucis*) e il Sabato veniva eseguito l'intero brano con tanto di versetto (*Propter quod...*).

Il GR1974 ha assegnato a questo brano una nuova doppia collocazione: lo troviamo infatti nella Messa della Domenica delle Palme e all'azione liturgica del Venerdì Santo. In entrambi i casi esso non è previsto dopo la prima lettura (quest'ultima è seguita da un tratto), bensì dopo la seconda lettura: non può sfuggire il fatto che, nella fattispecie, si tratta di una collocazione anomala, se non altro perché un graduale ha finito per sostituire la consueta presenza di un tratto prima della lettura evangelica. La successione dei canti fra le letture prima del GR1974 prevedeva in ordine, alle Palme, il graduale *Tenuisti* e il tratto *Deus, Deus meus*; al Venerdì Santo, eccezionalmente, vi erano due tratti senza alcun graduale (*Domine audivi* ed *Eripe me*).

Lo spostamento del graduale *Christus factus est* dalla sua sede originale del Giovedì Santo alle Palme, oltre a determinare la suddetta anomalia, ha messo un po' in ombra la potente valenza espressiva che emerge proprio dalla successione pensata anticamente per i canti della *Missa in Cæna Domini*. In questo singolare contesto, infatti, il nostro graduale diviene 'titolo' del percorso del Triduo pasquale.

La stessa Messa del Giovedì, scelta come luogo liturgico più idoneo per questo graduale un po' speciale, vede anche la presenza, negli antichi codici, di un offertorio altrettanto speciale: *Dextera Domini*. Il testo di questo brano è tolto dal salmo 117: *Dextera Domini fecit virtutem... non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini* (La destra del Signore ha fatto meraviglie... non morirò, ma vivrò e narrerò le opere del Signore). Proclamare questo testo di lode all'inizio del triduo pasquale – accompagnato dalla ricchezza musicale che gli aggiunge a piene mani il canto

gregoriano – rappresenta una forte provocazione, in parte edulcorata dallo spostamento di questo brano, come è riportato nel GR1974, alla Veglia pasquale. In tutta evidenza, cantare lo stesso testo all'inizio o alla conclusione del grande triduo, non può avere la stessa valenza simbolica.

La linea melodica del graduale *Christus factus est* necessita di alcune brevi osservazioni. Nel primo inciso, lo stile recitativo con la reiterazione della nota Fa (ovvero la corda rappresentativa della modalità di appartenenza del brano) è interrotto da una vistosa ornamentazione melismatica in corrispondenza di *pro nobis*. Prima di spingersi all'acuto, la melodia si attarda proprio su questa 'appendice testuale' (che definiamo tale perché assente nel testo biblico originale) e allarga al tempo stesso i valori dei singoli suoni. La sproporzione fra il recitativo iniziale e questa solenne amplificazione melodico-ritmica è evidente e manifesta la chiara intenzione di assegnare a questa prima cadenza un peso espressivo di particolare rilevanza. *Per noi* Cristo si è fatto obbediente: è questo il concetto che il canto gregoriano, in questa settimana così centrale nel percorso dell'anno liturgico, vuole porre in risalto facendo ricorso alle sue più efficaci tecniche compositive. Infine, se torniamo a considerare l'originale destinazione di questo graduale, come non associare intimamente questo *pro nobis* alla liturgia eucaristica del Giovedì Santo? Non è forse nel contesto dell'Ultima Cena – della quale la *Missa in Cæna Domini* fa particolare memoria – dove Cristo offre il suo corpo e il suo sangue *per noi*?

SEMIOLOGIA GREGORIANA

Il neuma fra grammatica e senso

La discussione sulle forme e sulle formule, anche se ha contribuito a fare chiarezza su ciò che troviamo nel GT, ha lasciato un po' in ombra ciò che ha catturato la nostra attenzione in modo così esclusivo: la presenza delle antiche notazioni in campo aperto sopra e sotto la notazione quadrata. Il senso di una ritrovata prospettiva di indagine è già stato sufficientemente rimarcato, ma ora conviene fissare lo sguardo su ciò che queste notazioni dicono davvero. Una trattazione manualistica non può esimersi dal raccontarne le caratteristiche paleografiche e con esse i criteri di una loro interpretazione ritmica a partire dalla grammatica e dalla sintassi notazionale. L'ambito strettamente musicologico è stato invaso da una ricchezza senza fine: la riscoperta di questa enorme mole di fonti manoscritte ha segnato l'inizio di un nuovo percorso fatto di tappe fondamentali, di punti fermi, di prospettive e di sempre nuove riflessioni.

Dopo i memorabili contributi solesmensis sul versante paleografico, contributi che hanno segnato la nascita delle edizioni ufficiali vaticane di inizio Novecento, l'attenzione verso gli antichi codici si è indirizzata in modo particolare verso ciò che quegli strani segni senza rigo musicale potevano dire sull'interpretazione di una melodia finalmente ritrovata: la questione ritmica, si dice, ma così non è precisamente. Meglio, così è anche stato, ma così non può dirsi in modo esclusivo e definitivo. Va chiarito meglio il concetto di ritmo gregoriano – e questo è un altro aspetto non secondario – ma il problema vero è quello di dare un senso alla notazione, a quelle notazioni che abbiamo visto essere il punto di ricongiungimento delle nostre attuali edizioni in note quadrate col pensiero originale sul canto gregoriano. Dobbiamo muoverci, con equilibrio e intelligenza, fra grammatica e significato.

A questo, forse, stava pensando d. Eugène Cardine quando a metà degli anni '60 il suo confratello d. Guy Sixdenier, durante una 'ricreazione' nel chiostro di S. Girolamo in Urbe gli ha suggerito il termine

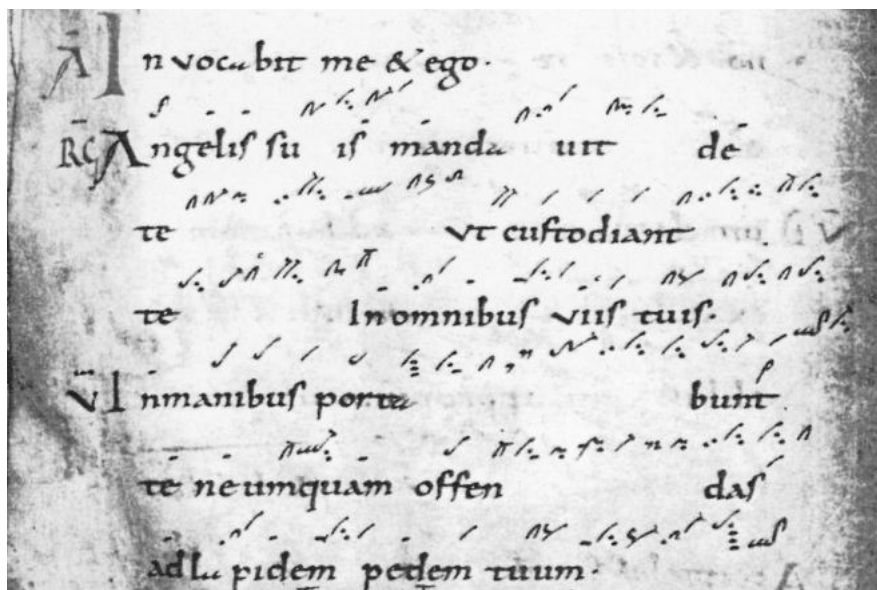
di *semiologia gregoriana* per dare un nome all'ambito delle sue ricerche. In effetti la semiologia gregoriana indaga sul significato del segno, ne vuol cogliere il pensiero e non solo le implicazioni di ordine musicale. L'obiettivo dichiarato della semiologia è proprio questo: *saper riconoscere il valore del segno per poterne scoprire il significato*. Ed è proprio l'obiettivo di cui si è detto poco fa, ovvero la sintesi fra grammatica e senso. La novità vera, se ne deduce, non può che venire 'dal di dentro' e non esternamente a un vissuto e a una tradizione consolidata.

Il nuovo pensiero, seppure allo stadio embrionale, ma già ricco di prospettive vertiginose, viene ancora una volta da un monaco di Solesmes, da chi ha cantato, conosce la tradizione di quel monastero e, proprio per questo, è in grado di dire qualcosa di nuovo e di introdurre un nuovo pensiero su dati ormai acquisiti.

Nel nostro itinerario ci muoveremo in modo fluido su questo terreno, fatto di necessaria grammatica di base, ovvero di un 'alfabeto' notazionale da conoscere in modo approfondito almeno nelle sue linee portanti, e fatto anche di una incessante ricerca del progetto espressivo che ne risulta sotteso. Grammatica e senso convivono in un rapporto vitale, costantemente da aggiornare e ripensare. La semiologia non può appiattirsi – come si dirà più avanti – su pur necessarie indagini di stampo grammaticale. Per iniziare questo percorso, rivolgiamo l'attenzione ad entrambe le notazioni adastematiche (sangallese e metense) trascritte sul GT e, attraverso un ampio sguardo sui rispettivi neumi monosonici, cerchiamo di enucleare la 'filosofia' di queste due nobili scritture neumatiche.

Il neuma monosonico nel pensiero sangallese

Prima di addentrarci in questioni tecniche o in considerazioni sulle qualità notazionali di scuola sangallese, apriamo un antico codice notato e cominciamo a gettare un primo sguardo a una sua pagina. Facciamo questa prima operazione servendoci di uno dei manoscritti più illustri della tradizione sangallese, il *Cantatorium* 359 (C), datato tra la fine del IX e l'inizio del X secolo. Guardiamo una sua pagina e poniamoci qualche domanda:



Non a caso è stato riportato il graduale *Angelis suis* della I domenica di Quaresima, già ampiamente considerato. Che cosa vediamo? Vediamo un testo e, sopra di esso, i neumi che *spiegano* quel testo. Dall'immagine sovraffollata del GT siamo passati, sempre tenendo il riferimento allo stesso brano quaresimale, a un'immagine 'essenziale', che già a prima vista si pone con forza alla nostra attenzione. Siamo di nuovo al testo, al testo spiegato attraverso un procedimento ritmico. Quei neumi – come abbiamo visto – disegnano gli stili, le forme, le formule, le movenze musicali di quel testo e lo fanno presupponendo un ricordo, una memoria, un'assiduità che permette all'amanuense e allo stesso cantore di ritrovare in quegli stessi segni ciò che la mente e il cuore custodiscono come tesoro vivo. Al cantore medievale quei segni non dicono ciò che egli non sa, ma gli ricordano ciò che egli ben conosce. Il neuma in campo aperto è ciò che segue più da vicino la tradizione orale, quella lunga fase di quasi due secoli (senza contare i secoli che precedono la formazione del comune repertorio gregoriano e che vedono comunque affermarsi le diverse e più antiche tradizioni liturgico musicali europee) durante i quali il repertorio ha preso forma stabile in tutta l'area europea.

Il neuma, ossia il ‘segno’ tracciato sulla pergamena, è il ricordo più fedele di quella tradizione, divenuta evento liturgico sonoro. Siamo al cuore e alla fonte del canto gregoriano e la semiologia guarda proprio in quella direzione nella convinzione che lì, più che altrove, vi sia la chiave di accesso a una lettura dell’autentica matrice espressiva di questo repertorio. La semiologia ci ha insegnato che quelle prime notazioni – con caratteristiche grafiche diverse fra loro in relazione alle diverse aree geografiche europee di appartenenza e alle relative scuole di notazione – non sono i primi ‘tentativi’ di notazione.

Troppo spesso si è data una connotazione negativa alla *adiastemazia*. Il termine stesso (con la particella privativa anteposta al nome) ne decreta, più che una caratteristica, una mancanza. Ma che cosa manca? Manca il rigo musicale, la *diastemazia*, appunto: ma questa è realmente una mancanza? Noi, oggi, la percepiamo come tale, ma è così perché abbiamo ‘perso la memoria’, perché quei segni non sono più il richiamo immediato a una familiarità e a una comune esperienza. Il rigo musicale, comparso circa un secolo dopo le prime testimonianze in campo aperto, ci rende possibile certamente il recupero di quelle melodie presupposte dai neumi più antichi, ma in sé non costituisce un aspetto migliorativo delle qualità espressive della notazione. Al contrario, la progressiva e sempre più spiccata preoccupazione di precisare una linea melodica attenua necessariamente la componente simbolica del segno neumatico, nato per rappresentare la sintesi della forma sonora del testo nella sua totalità, melodia compresa.

Guardando la pagina del *Cantatorium* sopra riportata, emerge in tutta evidenza come la notazione adiaستمatica sia posta a diretto ‘servizio’ della Parola. Ci serviremo di esempi concreti, ma ciò che più conta è una sorta di avventura impossibile del pensiero, per tentare di capire la portata del passaggio dalla tradizione orale alla notazione. Il vero passaggio epocale (non suoni fuori luogo l’aggettivo) sta proprio nella mutazione di questa forma comunicativa. La ricerca paleografico-codologica ha saputo ordinare la tradizione manoscritta lungo i secoli e la stessa semiologia ha saputo, dal canto suo, riconoscere una diversa qualità alle fonti in ragione della loro adesione a un pensiero originale. Tutto vero, certamente. Ma il nodo della questione non sta nelle diverse tradizioni grafiche di ogni epoca e di ogni zona, ma nel passaggio dalla tradizione orale alla tradizione scritta.

Per questo, proviamo almeno ad immaginare di trovarci su questa linea di confine. Proviamo ad immaginare la nostra mente e il nostro cuore colmi dell'intero tesoro gregoriano. Immaginiamo di ricordare tutto, di sapere tutto, di ritrovare in ogni movenza sonora il suo più profondo significato allusivo. Immaginiamo di aver vissuto così, nutriti incessantemente dalla Parola e dalla memoria sulla Parola. Ora, però, dobbiamo *scrivere*; dobbiamo scrivere come quel testo è stato per lungo tempo comunicato e spiegato in forma sonora: dobbiamo, in definitiva, *scrivere dei suoni*.

Se dunque siamo chiamati a scrivere ciò che cantiamo, il primo riferimento grafico sarà ai naturali segni di un'arte oratoria. In breve, la scuola sangallese ha codificato questa logica per mezzo dell'utilizzo di due neumi fondamentali, la *virga* e il *tractulus*, che sono appunto l'immagine rispettivamente dell'elevazione della voce (*virga*, accento acuto) e dell'abbassamento della voce (*tractulus*, accento grave).

Come mostra il seguente esempio, per il movimento naturale della mano del calligrafo, l'accento grave si è mutato in un trattino orizzontale:

 / **virga**
 - **tractulus**

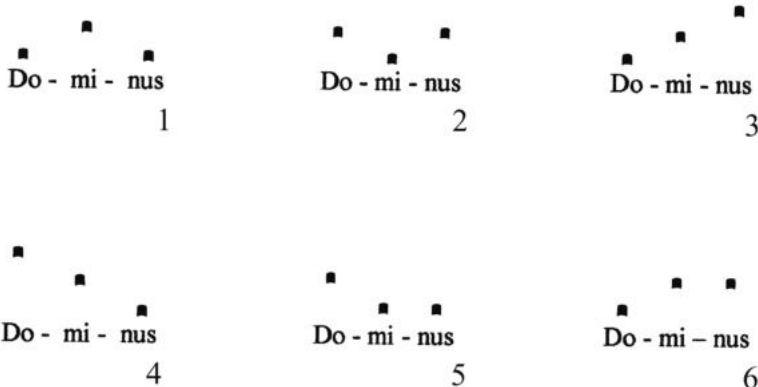
Questi accenti grammaticali hanno dato origine alla notazione sangallese: ma, si badi, questi non sono segni prestati dalla grammatica alla musica e adattati per convenienza alla melodia verbale, bensì figure originate naturalmente dal gesto oratorio e tracciate a sua immagine. Il termine *actio* è l'ultima delle cinque parti che compongono la retorica antica dopo l'*inventio*, la *dispositio*, la *elocutio* e la *memoria*; essa rappresenta l'esposizione del discorso e oltre alla qualità della voce comprende il gesto, l'atteggiamento, lo sguardo dell'oratore. In altre parole, nell'atto del discorso la voce è strettamente connessa al gesto dell'oratore, la mano e la voce obbediscono simultaneamente agli stessi movimenti dell'animo di chi parla.

Quindi gli accenti, segni della notazione oratoria, assumono lo stesso significato dei gesti: la *virga* e il *tractulus* rappresentano la mano dell'ora-

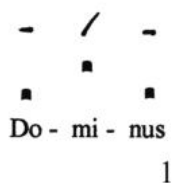
tore che lascia sulla pergamena la traccia dei suoi movimenti ascendenti e discendenti. La sola differenza è che gli accenti o i neumi sono ridotti alle proporzioni che la scrittura esige. Per questo si parla, oltre che di *notazione oratoria*, anche di *notazione chironomica* (orientata cioè alla direzione di un coro con i gesti convenzionali della mano).

Una volta ottenuti gli strumenti notazionali fondamentali per poter scrivere ciò si canta, comprendiamo bene che tali strumenti vivono solo di memoria perché solo nella memoria è possibile associare un segno a una realtà sonora. L'esempio più eclatante è dato proprio dalla componente melodica legata alle grafie sangallesi della virga e del tractulus. La semiologia ci ricorda in proposito la logica dell'utilizzo di questi due neumi-accento: la virga e il tractulus indicano rispettivamente una nota *relativamente acuta* e una nota *relativamente grave*. Questa 'relatività' non è sinonimo di 'imprecisione', ma definisce un *rapporto melodico fra note adiacenti*.

Per ora non preoccupiamoci di quali note precise si componga una determinata frase e occupiamoci invece della relazione melodica che ciascuna nota (ovvero sillaba, trattandosi di neumi monosonici) realizza con la precedente e con la seguente. Riassumiamo in un semplice schema le diverse possibilità di successioni melodiche e proviamo a scoprire la logica dell'utilizzo dei due segni attraverso l'esame dei sei possibili casi di successione melodica di tre sillabe:

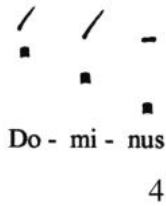
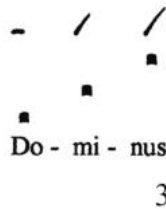


Ciascuno dei sei casi proposti è formato da tre sillabe (*Do-mi-nus*): i tre neumi monosonici si trovano posizionati secondo differenti relazioni melodiche (1° esempio: grave-acuto-grave; 2° esempio: acuto-grave-acuto e così via). La posizione melodica è pertanto definita dalla relazione sia con la nota precedente che con la nota successiva. Dunque, nel primo esempio la prima nota è in posizione ‘grave’ perché la nota successiva (l’unica di riferimento) è più acuta; la seconda nota è in posizione ‘acuta’ perché è preceduta da una nota più grave ed è seguita da una nota più grave; la terza nota è in posizione ‘grave’ perché è preceduta da una nota più acuta e non ha riferimenti successivi. Nel secondo esempio sono invertite le posizioni: la successione sarà, come detto, acuto-grave-acuto. È facile intuire che in questi primi due casi la sequenza neumatica sarà rispettivamente: *tractulus-virga-tractulus* (1° caso) e *virga-tractulus-virga* (2° caso):

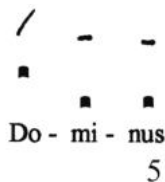


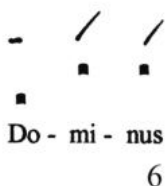
Nel terzo e nel quarto esempio la prima e la terza nota, avendo il solo riferimento alla sillaba precedente o successiva (la terminologia tradizionale parlava di *ex parte ante* e di *ex parte post*), rientrano nelle categorie già viste per i primi due esempi. La seconda nota, invece, si presenta in entrambi i casi in una situazione melodica nuova perché collocata fra una nota più grave e una nota più acuta (o viceversa). Questa posizione intermedia viene tradizionalmente definita *a metà salita* quando

è in contesto ascendente (3° esempio) e *a metà discesa* quando si trova in contesto discendente (4° esempio). In entrambe le situazioni viene fatto uso della *virga*, privilegiando in tal modo il riferimento alla sillaba vicina in posizione più grave e limitando, di conseguenza, l'utilizzo del *tractulus* al contesto grave:



Per contesto grave non si intende solamente una sillaba preceduta e seguita da una nota acuta (la nota centrale del 2° esempio), ma si intende anche ciò che è mostrato al 5° esempio, ossia una nota (la seconda delle tre) preceduta da una nota acuta e seguita da una nota all'*unisono*. Questo unisono, infatti, è raggiunto e mantenuto al punto grave della melodia. Quando, viceversa, l'unisono è raggiunto all'acuto (6° esempio: la seconda nota è preceduta da una nota più grave ed è seguita da unisono) viene mantenuta la grafia della virga:





In sintesi, si può dire che la virga viene utilizzata quando una nota, in relazione a quelle che la attorniano, è la più acuta; oppure in un seguito di note ascendenti o discendenti e infine a indicare una nota all'unisono con la precedente, ma dopo la quale la melodia scende. Il tractulus si incontra invece quando una nota, rispetto a quella che la precede e a quella successiva, è la più grave ovvero quando è più grave della precedente e all'unisono con la successiva.

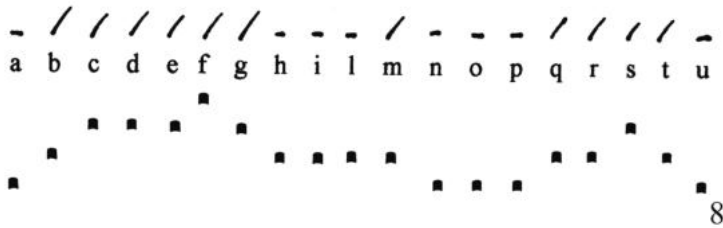
C'è anche un'ultima possibilità di successione melodica così schematizzabile:



L'anomalia, per così dire, è sulla penultima sillaba ("me-o"): dopo il raggiungimento di un contesto grave sulla seconda sillaba e la prosecuzione all'unisono (dunque con l'utilizzo del tractulus), la sillaba che chiude questo contesto unisonico è seguita da una nota ancora più grave: pertanto, la virga posta alla conclusione di questa successione unisonica non segnala – come a prima vista si potrebbe supporre – una nota più acuta della precedente, ma semplicemente l'ulteriore discesa della nota successiva.

Completiamo questa necessaria divagazione tecnica con un esercizio di 'retroversione melodica': data cioè una qualsiasi successione melodica

di sillabe *monosoniche* – ovviamente senza altezze precise – proviamo sostituire la nostra mano a quella del notatore sangallese e tracciamo su ogni sillaba una virga o un tractulus seguendo la logica fin qui espressa:



Sulla prima nota (a) mettiamo il tractulus perché è grave rispetto alla seguente. La seconda (b) è a metà salita, non perché sia esattamente 'a metà', ma perché prima c'è una nota grave e poi una nota acuta. Nel contesto di metà salita troviamo sempre la virga, che segnala comunque un cambiamento di direzione rispetto al contesto grave che la precede. La terza nota (c) rappresenta il culmine melodico: ecco quindi un'altra virga. Poi troviamo una nota all'unisono (d). Si tratta allora di vedere se questo unisono viene raggiunto dall'alto o dal basso; nel nostro esempio l'unisono viene raggiunto dal basso, dopo che la culminanza melodica (c) era stata segnata con una virga: dunque si prosegue con una nuova virga. Anche la nota successiva (e), pur seguita da una nota più acuta, è notata allo stesso modo; e così pure – naturalmente – è segnalato dalla virga il nuovo culmine melodico (f). La nota che segue (g) è collocata invece a metà discesa, dove vale lo stesso principio della metà salita: quindi ecco ancora una virga che ci avverte di un contesto discendente non concluso. I contesti di metà salita e metà discesa sono notati dunque allo stesso modo (virga), perché il tractulus segnala solo il raggiungimento di un punto relativamente grave della melodia. Tale contesto grave lo si incontra alla nota che segue (h), la quale è preceduta da una nota acuta ed è seguita da unisono. Ecco ora una nota 'anomala' (m), perché preceduta da una nota all'unisono (tractulus), ma alla quale segue una nota più grave: si è già detto che questa situazione viene indicata con una virga. Seguono tre tractuli, motivati da note unisoniche

in contesto grave (h – i – l). A questo punto la melodia sale e quindi si passa nuovamente alla virga (q), neuma che segnala anche la successiva nota all'unisono (r), la culminanza melodica (s) e il contesto a metà discesa (t); infine, va previsto ovviamente il tractulus sulla nota grave conclusiva (u).

Una volta compresa la logica dell'utilizzo dei due segni, torniamo al punto di partenza. Fin qui il gioco l'abbiamo condotto noi: abbiamo ipotizzato una linea melodica e abbiamo realizzato una 'retroversione' secondo il pensiero sangallese. Ma, a gioco concluso, osserviamo la successione di virgæ e di tractuli scaturita dal nostro esercizio e chiediamoci: quante linee melodiche sarebbero ipotizzabili utilizzando questo stesso disegno neumatico? Un numero infinito, è ovvio, proprio perché nulla viene precisato se non la relazione grave/acuto fra sillabe consecutive. La 'relatività' di questi neumi monosonici, a prima vista, appare un limite, in quanto si tratta di segni che in fondo non ci dicono nulla.

Ma tutto dipende, ancora una volta, da ciò che cerchiamo. Occorre ribadire che una notazione adiaستمatica non ha la melodia fra i suoi obiettivi; virga e tractulus, pertanto, pur essendo l'immagine di una precisa linea melodica ben nota a chi scrive e a chi canta, non precisano affatto una melodia: la presuppongono senza spiegarla. La relatività della componente melodica ci spinge verso altri aspetti messi in gioco da questa forma di notazione. Virga e tractulus non sono che strumenti per dire la qualità della sillaba. Il fatto che vi sia una duplice possibilità significa semplicemente che ci si muove all'interno di un contesto melodico, ma il dato più rilevante è che entrambi i neumi *rappresentano* la sillaba. Più che identificare questi segni con il gesto della mano, con una 'direzione' melodica, conviene abituarci a pensare quegli stessi segni come 'forma grafica del testo', con tutto il cammino di comprensione che, come si dirà, tale identificazione comporta. L'appello all'arte oratoria e l'utilizzo dei neumi accenti ha effettivamente messo un po' in ombra il testo. Ma urge tornare lì, urge tornare all'esigenza di scrivere – come si diceva – e di scrivere dei suoni, ma, evidentemente, non solo e non principalmente quelli.

In altre parole, la virga e il tractulus non possono dare ordine a una melodia senza, contemporaneamente, dare ordine a un testo. Questi segni, dunque, sono in sé stessi ritmicamente significativi, nel senso che

esprimono il valore sillabico della sillaba che rappresentano. Ma il valore sillabico, il valore del testo in genere, si muove come sempre da una materialità ordinaria a una diversificazione dei valori attraverso sottolineature o meno delle entità musicali. Esiste perciò un 'valore-base' del neuma, un valore espresso da una grafia elementare detta *grafia semplice* che rappresenta il testo nella sua realtà materiale. Le grafie monosoniche appena considerate sono le grafie elementari che 'dicono' l'unità sillabica in quanto tale, rimandano al naturale valore di una sillaba, di quella precisa sillaba che trae il proprio 'peso' in primo luogo dal contesto verbale di appartenenza.

Questa considerazione conduce a una prima fondamentale conseguenza, di estrema importanza per iniziare a comprendere il senso di una notazione in campo aperto: *una successione di neumi monosonici uguali fra loro non comporta un'uguaglianza di valori*. Vuol dire, semplicemente, che tre virgæ uguali consecutive (sulle tre sillabe, ad esempio, della parola *Dominus*) non indicano tre sillabe di uguale valore. I tre neumi monosonici graficamente identici rimandano, invece, alla materialità delle tre sillabe, diversificate proprio dal fatto di essere naturalmente in posizione tonica (accento), post-tonica e finale di parola. Nel ritmo verbale (pensiamo al nostro comune parlare) mettiamo anche inconsapevolmente in pratica una minima quanto essenziale diversificazione fra le sillabe. La semplice e corretta pronuncia comporta il legato e l'articolazione di sillabe, parole, frasi; stiamo attenti, insomma, a rendere intelligibile ciò che diciamo, anche se non intendiamo caricare di particolare significato le nostre parole. Il più delle volte, nella quotidianità, ci esprimiamo rispettando la pura materialità del testo e, *naturalmente*, diamo valori diversi alle sillabe. Questo è ciò che succede con la scrittura semplice dei neumi monosonici sangallesi, per cui una loro successione di identiche grafie *presuppone* valori diversi, nel senso che la notazione parte da questo 'principio di disuguaglianza', ma senza occuparsene.

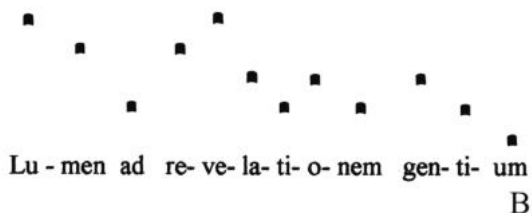
Se proviamo a tornare nei panni dell'antico notatore sangaltese, questo concetto risulta più chiaro. Come nel precedente esercizio di 'retroversione melodica' abbiamo tracciato una serie di neumi monosonici uguali tra loro, così è da mettere in conto il fatto che, proprio in virtù del significato simbolico di questi segni, la stessa successione neumatica 'semplice' non è che l'esempio di una rappresentazione materiale di un

testo nella sua naturale e presupposta diversificazione di valori sillabici. Potremmo così dire che una successione neumatica di questo tipo presenta un testo in cui 'non succede nulla' se non l'affermarsi di una pura materialità. Simili conclusioni appaiono tanto più comprensibili (e perfino ovvie) nella misura in cui la nostra *forma mentis* risulta plasmata dall'abitudine a muoverci costantemente nella logica del ritmo sillabico. Il percorso a ritroso, fino ad incontrare la mano dell'antico notatore, non può farci dimenticare che per noi e per la nostra secolare tradizione musicale, l'acquisizione di ritmo sillabico non è affatto scontata. Al contrario, tale consapevolezza ha potuto imporsi solo come ulteriore frutto del percorso di restaurazione gregoriana. Un percorso segnato da innumerevoli insidie: tali si sono rivelate le teorie ritmiche che hanno accompagnato il XX secolo e che hanno finito in molti casi per porsi addirittura in contraddizione con la tanto proclamata centralità del testo¹⁵. Riaffermare in modo radicale il primato della sillaba significa rifuggire da ogni tentazione di ricollocare il problema ritmico del gregoriano sul piano strettamente musicale. L'antica notazione non può che abbracciare l'antico pensiero sul testo in tutto il suo percorso, dalla materialità all'esegesi.

Riassumendo questo primo passaggio, potremmo dire che il neuma monosonico in scrittura semplice *non interviene sul testo*, nel senso che lo lascia al suo *ritmo naturale*. Nulla di più, ma anche nulla di meno: è un testo che chiede assiduità, una incessante *ruminatio* da realizzarsi senza particolare enfasi, ma con grande intensità. Prima di accedere all'interpretazione del testo, è necessario saperlo pronunciare in modo corretto, gustarlo nel suo 'sapore' fonetico, senza che ciò comporti uno sfasamento rispetto al naturale ritmo parlato.

Esiste tuttavia un livello appena inferiore a quello indicato dai neumi monosonici e che può essere utile per approfondire questo discorso sulla materialità del testo e sul valore della sillaba; si tratta di due esempi significativi della prassi liturgica: la *salmodia* e i *recitativi* del celebrante.

¹⁵ Una buona sintesi delle teorie ritmiche sviluppatesi nel XX secolo è offerta da: WILLI APEL, *Gregorian Chant*, Indiana University, 1958. Nel 1988 è stata pubblicata la traduzione italiana dal titolo *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, a cura di Marco Della Sciuca, Lucca, L.I.M. Editrice.



Sono due esempi, o, se si vuole, nuovi ‘esercizi sul testo’ (non antifone vere e proprie) che, pur nell’equivalente materialità del testo, danno il senso dei due diversi livelli a cui si è appena fatto cenno. Il testo è una frase del Cantico di Simeone *Nunc dimittis*, tolto dal 2° capitolo del Vangelo di Luca. Anche se la scelta, come si vedrà, non è casuale, per ora consideriamolo ‘decontestualizzato’ e immaginiamolo come semplice ‘materiale fonetico’. Nell’esempio A i riferimenti melodici posti sopra il testo ci ricordano che siamo in un contesto unisonico di pura cantillazione, per cui valgono le osservazioni che già sono state portate per simili contesti.

Nell’esempio B le cose cambiano: la melodia inizia a muoversi e, proprio per questo, la declamazione naturale del testo, pur rimanendo all’interno di una stretta materialità sillabica, inizia a prendere una direzione capace di distinguerla dalla cantillazione monocorde. La variazione di assetto melodico determina una nuova variazione sul versante ritmico. Non è solo la melodia a muoversi, ma la sillaba che, mantenendo il suo valore ordinario, viene però posizionata diversamente nel flusso declamatorio. I neumi monosonici sangallesi appena considerati hanno posto in evidenza proprio questo aspetto: non è un caso che, normalmente, la tendenza della sillaba accentata sia quella di porsi in naturale evidenza melodica, senza che ciò comporti una sfasamento nella logica della declamazione semplice. Si tratta, certamente, di un *ordine elementare*, ma che già evidenzia un proprio spessore sul versante ritmico. Se, a tale proposito, riusciamo ad abbracciare l’idea di ritmo come *grado di evidenza* dell’unità sillabica all’interno di una frase o di una qualsiasi entità testuale, non possiamo non accorgerci che la prima evidenza è conferita proprio dalla disposizione melodica della sillabe e segnatamente dalla *relazione melodica* che ne risulta.

La pronuncia sonora del testo parte da questo ‘codice di base’; prima di costruire complesse cattedrali sonore, dove il testo è talmente trasfigurato e lavorato da superare (e non di rado perfino contraddire) i presupposti che stiamo enumerando, il canto gregoriano si nutre di una melodia naturale, semplice, embrionale tipica della parola latina, naturalmente dotata di accento melodico. La sillaba accentata si eleva in genere verso la sommità melodica, sede di tensione e di slancio, mentre la sillaba finale raggiunge una posizione melodica più grave, sede di distensione e di riposo ritmico. Questi due poli strutturali coinvolgono le altre sillabe: le sillabe pretoniche in cammino verso l’accento e le sillabe post-toniche nella transizione verso la finale. Ci muoviamo sempre in un ambito di partenza, di un primo approccio a una normale e buona declamazione, nella quale si ricercano una corretta pronuncia, il rispetto dell’accentuazione, l’indeterminatezza del valore sillabico e infine, come abbiamo constatato, una prima indicazione di orientamento del ritmo verbale suggerito dalla virga e dal tractulus.

La virga, dunque, oltre ad essere il segno della elevazione della voce, è anche il segno della tensione che anima la parola latina e la conduce naturalmente verso il suo apice accentuativo. Il tractulus, di contro, oltre a rappresentare l’abbassamento della voce, segnala il momento della distensione del ritmo verbale, il punto in cui si spegne il peso ritmico della parola. Sintetizzando in modo estremo, potremmo affermare che ritmo e melodia non sono realtà distinte. Più chiaramente: *il ritmo è già all’interno della melodia, è modellato a partire dal procedimento melodico*. Una simile affermazione, come si vedrà, genera risonanze enormi per la disciplina semiologica. Fin da questi primi passi nello studio delle forme neumatiche, infatti, siamo sollecitati ad allargare il nostro sguardo per evitare ‘selezioni’ troppo nette in merito alle prerogative espressive dei neumi in campo aperto. L’interdipendenza di ritmo e melodia giocata già sul piano elementare della realtà testuale ci abitua a ragionare sui singoli fattori nella prospettiva della sintesi.

Tornando all’ipotesi di lavoro messa in campo con i due precedenti esempi, vediamo come viene realmente trattato questo testo in una antifona di stile sillabico contenuta nel GT, qual è la linea melodica precisa e come si comporta il notatore sangallese:

L'esempio riporta solamente la prima parte dell'antifona. Tentiamo di tenere fisso il nostro sguardo al testo e ai neumi sangallesi, immaginando la linea melodica suggerita dalla notazione vaticana come semplice richiamo alla nostra 'perdita di memoria'. A parte la precisione della melodia – presupposta dai neumi e svelata per noi dalle note quadrate sul tetragramma – possiamo dire di ritrovare la medesima situazione degli esempi precedenti. Tutto normale, se non fosse per una novità grafica che cambia totalmente le carte in tavola. Si tratta della prima sillaba: l'accento della parola "Lu-men" è notato con una virga, ma si tratta di una virga con un segno aggiuntivo posto sulla sua sommità. Questo segno, questa aggiunta, si chiama *episema*: esso è il 'segno distintivo' della notazione sangallesi e, pertanto, interessa innanzitutto il neuma monosonico. Virga e tractulus, dunque, possono dotarsi di *episema* e presentarsi nei seguenti modi:

	virga		virga episemata
	tractulus		tractulus episemato

Ma cosa cambia, concretamente, quando viene utilizzato l'*episema*? Cambia il *valore* di quella sillaba, *non più limitato a una materialità, ma posto a un livello superiore*. L'*episema* ci avverte che a quella sillaba è assegnata un'importanza particolare: con l'*episema*, in sostanza, viene realizzata una sottolineatura dell'elemento sul quale viene posto. Quel suono aumenta pertanto il suo peso, il suo valore, la sua durata e la sua natura ritmica non può più dirsi ordinaria. Il notatore che aggiunge l'*episema* a un neuma semplice pone in modo deciso una distanza fra una materialità e un significato. Quell'elemento viene posto in risalto ed individuato come *punto di mira* di un fraseggio, altrimenti lasciato a una

pronuncia elementare. Quella sillaba – nel caso di neuma monosonico, quel suono – opera un ulteriore e ben più radicale ‘scompaginamento’ dell’assetto ritmico della frase: la sua rilevanza non è più data solamente dalla posizione più acuta in rapporto alla sillaba successiva, ma dal fatto nuovo di assurgere ad esplicito punto di attrazione per l’intero contesto. La declamazione di quella frase non è più *naturale* ma *ordinata*. Il ritmo sillabico ordinario si arricchisce di un nuovo colore e tutto è ripensato secondo nuove direzioni.

Questo nuovo linguaggio è sostanzialmente ‘binario’, nel senso che si fonda sulla possibilità di trovare, ad esempio nel caso dei neumi monosonici appena visti, una grafia *semplice* (virga e tractulus) o una grafia *episemata*. La distinzione è molto netta, radicale, e non lascia spazio a sfumature: la presenza o meno dell’episema decide la sottolineatura o l’ordinarietà di quella sillaba, decide in sostanza il gesto retorico di quella sillaba. Di importanza capitale è la corretta comprensione di questo linguaggio binario in chiave esecutiva, anche se un’insidiosa logica squisitamente musicale ci spinge a domande tanto legittime quanto pericolose. Cosa significa dare risalto a una sillaba? Come cambia concretamente il suo valore? Quanto e come ne viene modificata la durata?

Sono domande sulle quali si è interrogata da sempre la semiologia gregoriana; essa, tuttavia, ha evitato risposte sbrigative che circoscrivessero la questione ritmica all’ambito musicale: si è ben compreso che le risposte a tali quesiti possono scaturire solo dopo aver individuato una corretta relazione fra la notazione e le sue prerogative di ordine più generale. Si è visto, ad esempio, cosa può dire il neuma monosonico sul versante melodico; chiediamoci ancora una volta: viene indicata o no una melodia da virga e tractulus? Sappiamo, ora, che la risposta fornita dalla notazione comprende e trascende il puro dato melodico. Nel neuma, lo si è detto, è contenuta una ‘memoria’ che ci obbliga a cambiare sguardo verso quei segni. Se cerchiamo la melodia, sappiamo che c’è, che possiamo trovarla, ma solo nella memoria, che poi noi recuperiamo esclusivamente grazie alla notazione su rigo. Questo è il rapporto corretto fra notazione in campo aperto e melodia, un rapporto che non è in contraddizione, ma che va fondato sulla memoria.

Sul versante ritmico – e torniamo al punto – dobbiamo usare analo-

ghe precauzioni. Il rapporto fondante fra neuma e ritmo, l'abbiamo detto, è il valore sillabico. Ciò significa che, se il neuma semplice rappresenta un valore sillabico ordinario, legato alla qualità naturale di quella sillaba, lo stesso neuma con episema mantiene fermo il presupposto ritmico del valore sillabico sottolineandolo in modo selettivo. Esso, pertanto, *rimane un valore sillabico*, cioè rimane il valore che, concretamente, è possibile assegnare a una sillaba, ma lo realizza rafforzandone e amplificandone peso e durata. La sillaba, in sostanza, viene allargata e, in tal modo, ne viene dichiarata la valenza strutturale. Non è lecito, dunque, definirne la concreta misura perché si sta ragionando di intenzione e non di prassi. Inoltre, come in una semplice declamazione ordinaria non è definibile il valore concreto di una sillaba, così nel caso di una grafia episemata ci viene svelato ciò che conta davvero, ossia che quella sillaba ordinaria passa a un'importanza superiore, da un valore sillabico elementare a un valore sillabico strutturale, ma sempre nell'ambito di un valore sillabico, per definizione non misurabile e che il ritmo gregoriano non può mai smentire.

Il problema, dunque, non è di misura, ma di intenzione; la novità da cogliere è la modifica radicale del peso strutturale di una sillaba 'segnata' dall'episema. Una sottolineatura così netta è un po' la chiave di lettura dell'intera notazione sangallese, fondata sul linguaggio binario di figure neumatiche in grafia ordinaria o intenzionalmente modificata: un sistema ritmico della massima semplicità perché basato sulla duplice possibilità, senza sfumature, di un valore sillabico lasciato alla sua materialità o promosso a una funzione strutturale.

L'esempio appena considerato ne dà testimonianza: cosa succede, concretamente, con la presenza di quella prima virga episemata? Il ritmo dell'intera frase risulta essere condizionato da quella prima sillaba accentata, unica sottolineatura in quel contesto in stile sillabico: la declamazione semplice – e già ritmicamente ordinata in modo elementare da quella precisa linea melodica – subisce una concentrazione di significato sulla sillaba di attacco. Quella prima sillaba, dunque, cambia il suo valore in risposta a un'esigenza di fraseggio. Ecco il punto: la prima cosa che quell'episema vuol comunicare non è il valore concreto di quella sillaba, non è una misura di suono, ma è essenzialmente e principalmente una dichiarazione di senso. Nella fattispecie, quel *Lumen* riceve, sulla sillaba

tonica, tutta la carica di significato che gli va riconosciuta in quel contesto liturgico che celebra Cristo ‘presentato’ come *luce* delle genti.

Grammatica e senso del neuma trovano perfetta sintesi e dipendenza reciproca: la misura concreta di questa prima sillaba, poi, si realizzerà con grande libertà interpretativa, nel senso che l’esecuzione di quel neuma monosonico sarà la risposta soggettiva a un’esigenza oggettiva di sottolineatura e, dunque, di allargamento simboleggiato dall’aggiunta dell’episema. Più profonda è la comprensione del significato e più ampio è lo spazio interpretativo. Più si penetra lo spazio della memoria di quel neuma e più si dilata la libertà interpretativa come risposta a un’esigenza percepita sempre più chiaramente. Il canto gregoriano, in questo senso, apre spazi interpretativi sconfinati e della massima libertà.

Tornando al nostro esempio, la rilevanza ritmica riconosciuta a questa prima sillaba già dalla posizione melodica relativamente acuta non è sufficiente a ‘spiegare’ il senso vero e pieno di quell’accento. Con l’episema sulla virga, l’accento non è più circoscritto alla parola, ma investe il senso dell’intera frase, si fa *accentuazione* vera e propria e impone un nuovo ordine, un nuovo fraseggio, un nuovo ritmo, un nuovo significato a ciò che si sta dicendo.

Siamo partiti dal neuma monosonico per capire come si muove la notazione a livello elementare e abbiamo conosciuto l’episema. Prima di precisarne ulteriormente le qualità ritmiche, vale la pena prendere innanzitutto coscienza del fatto che l’episema testimonia la possibilità di modifica del neuma. Questa osservazione è importante per definire lo spazio di ricerca dello studio semiologico: il presupposto essenziale su cui si fonda la semiologia gregoriana è infatti la *necessaria differenziazione del segno per uno stesso seguito di suoni*. Ciò equivale a dire che ha senso studiare un neuma sotto l’aspetto ritmico solo se si presenta in forme diverse, a partire da una grafia semplice, per passare a una grafia complessa, cioè dotata – attraverso la modifica del segno – di una sottolineatura ritmica che ne comporta un aumento di valore.

Le informazioni ritmiche di scuola sangallese, in realtà, sono tutte qui. Estendendo il discorso a tutte le figure neumatiche e alle loro svariate combinazioni, possiamo scoprire attraverso questo linguaggio binario

il valore di ogni nota. Significa, in altre parole, che attraverso la notazione sangallese è possibile sapere, per *ogni suono*, se è prevista una naturale pronuncia o un'amplificazione di valore. La 'grammatica semiologica' si ferma qui, esaurisce il suo compito assegnando a ogni suono di ogni neuma una natura ritmica fondata su un linguaggio binario.

Risulta chiaro che un simile sistema ritmico non sia da considerarsi come pura traduzione di una prassi esecutiva. Anche la componente ritmica di una grafia, al pari della sua componente melodica, si nutre di memoria e non è comprensibile al di fuori di essa. La virga episemata di "Lu-men", pur orientando l'esecuzione di quella frase e pur fornendo una netta indicazione sulla particolare importanza di questo suono, ne ricorda non tanto il valore quanto la *strutturalità*: ne ricorda pertanto il significato, che spetterà poi a noi tradurre concretamente in valore.

Scopriamo così, sempre più nitidamente, che grammatica e senso non solo non sono separabili, ma che l'applicazione del primo aspetto trova una concreta misura nella memoria del secondo. A chi traccia i neumi sulla pergamena non interessa né una melodia, né un valore: interessa tradurre una memoria. Certamente, se limitiamo il nostro sguardo al puro aspetto 'musicale' della notazione sangallese, rischiamo di restare delusi per ciò che questi neumi *non dicono* sulla melodia e sul valore preciso delle note. Ma la genialità di questa scrittura musicale sta proprio nel fare appello pregiudiziale a una memoria.

La distanza del neuma dalla nostra idea musicale è massima quando si affronta il problema ritmico del 'tempo'. I neumi non forniscono affatto delle indicazioni di 'misura'; di conseguenza non vanno né adattati né piegati alla logica mensuralistica che caratterizza il nostro approccio comune alla musica e al ritmo. Gli studi semiologici si sono da sempre preoccupati di non cadere nella trappola del mensuralismo. Il discorso che si è fatto poc'anzi sul valore sillabico e sulla naturale disuguaglianza della qualità ritmica delle sillabe trova riscontro anche nelle grafie neumatiche di valore aumentato. Se è vero che una virga in grafia semplice non può dirsi uguale a un'altra, è altrettanto vero che la forza espressiva di un episema posto su una virga rappresenta al tempo stesso una mutata volontà ritmica per quel suono preciso e, contemporaneamente, un invito a considerarne la 'visibilità' in rapporto al contesto circostante. Il

valore concreto da assegnare a quel suono dovrà tener conto non solo di un'oggettiva esigenza di allargamento, ma soprattutto di ciò che quell'allargamento è chiamato a realizzare nell'economia di quel fraseggio. Per usare una comoda metafora, le 'vette' espressive simboleggiate dalle grafie episemate vanno rapportate e misurate sul 'panorama' complessivo. Già nel nostro ultimo esempio notiamo come la virga episemata di "Lumen" dia testimonianza di grande visibilità: si tratta, infatti, dell'unica accentuazione di una frase condotta poi interamente con ritmo sillabico elementare. Quest'unica vetta espressiva si impone con assoluta visibilità proprio per questo motivo.

Se volessimo enucleare la qualità saliente del suddetto comportamento, dovremmo dire che essa sta principalmente nella volontà di *ordinare gli elementi testuali*. La sottolineatura o meno (episema, logica binaria...) di ogni sillaba definisce gli elementi strutturali della frase e ne orienta il significato. Il testo passa da una forma di comunicazione elementare a una forma ordinata. Si disvela così una vera e propria *arte retorica*, a sua volta funzionale alla comunicazione di un *significato*. Arte retorica al servizio dell'esegesi, dunque. Il canto gregoriano vero e proprio comincia qui, dove la notazione inizia a muoversi e a diversificarsi, dove il testo non si presenta più nella sua 'crudeltà', ma inizia ad essere spiegato attraverso la diversificazione della grafia neumatica.

Lo studio del neuma monosonico, ovvero del canto in stile sillabico, ci ha consentito di scoprire i pilastri fondamentali che sostengono la logica del pensiero sangallese. *L'Antifonario di Hartker 390-391* (X secolo), da cui è tratta la notazione sangallese dell'ultimo esempio, è uno strumento di lavoro privilegiato in tal senso. Un capitolo del presente volume – al quale si rimanda¹⁶ – è riservato proprio a questa fonte adiaستمatica di primaria importanza, con la quale è possibile iniziare ad intraprendere il lungo percorso semiologico che dalla grammatica conduce alla scoperta della componente retorica della scrittura neumatica e che sarà parte integrante dello sviluppo conclusivo anche del presente capitolo.

¹⁶ Vedi nota 6.

Il neuma monosonico nel pensiero metense

Perché un *Graduale 'Triplex'*? Perché, oltre alla versione melodica vaticana, troviamo due notazioni adiafematiche? Non ne bastava una sola? E poi: perché proprio queste due? Sono uguali? Se sono uguali, perché riportarle entrambe? E se non sono uguali, in cosa differiscono? Le domande sarebbero molte altre, ma vediamo di fare qualche considerazione generale che possa far luce non solo sulle caratteristiche salienti, ma soprattutto sul rapporto fra queste importanti scuole di notazione.

Il metodo semiologico, che ha visto proprio nella realizzazione del GT uno dei suoi momenti più alti, ha indirizzato in modo specifico la ricerca verso le due notazioni trascritte sopra e sotto il tetragramma della Vaticana, ovvero le notazioni sangallese e metense (Metz, nord-est della Francia), riconosciuti simboli dell'originale e autentica comprensione del canto gregoriano. Ai due principali (ma non unici) codici sangallesi trascritti sotto il rigo della vaticana, si aggiunge l'unica testimonianza metense (sopra il tetragramma) del prezioso codice Laon 239.

Va subito detto che stupisce non poco la loro straordinaria sintonia, a testimonianza di un repertorio unitario diffuso su un'area geografica tanto vasta. Si tratta *effettivamente* di un repertorio 'comune', profondamente assimilato e compreso sostanzialmente in ugual modo nel suo quadro esegetico. Unica era la celebrazione di quei testi, unica era la risposta alla Parola, frutto di un comune *pensiero* sul testo.

Questo sguardo macroscopico non basta tuttavia ad esimerci dal necessario confronto fra due notazioni che, a un'indagine più approfondita, scopriamo diverse. La tentazione di vedere S. Gallo e Laon come un'unica notazione è sottile ma reale e nasconde forti insidie. Non va discusso il loro *esito finale*, nel senso che, come detto, a una accurata indagine semiologica risulta sostanzialmente una medesima comprensione dei testi liturgici. Va da sé che tale sintonia non possa dirsi contraddetta dalle pur numerose varianti ritmiche che la comparazione delle due grafie pone in evidenza: si tratta semplicemente del risultato di sfumature espressive che non intaccano la solida unità strutturale complessiva. Ciò che va discusso, invece, è l'apparato neumatico del quale ciascuna delle due scuole si è dotata per giungere a una sostanziale unità di intenti.

Per comprendere i termini del problema, confrontiamo le ‘cellule notazionali’ sangallesi e metensi, ovvero il *neuma monosonico*. La virga e il tractulus sangallesi sono modificati, come si è visto, dall’aggiunta dell’episema. Ma cos’è l’episema se non l’unica segnalazione possibile per decretare l’importanza di un suono? Non vi sono misure, dimensioni grafiche intenzionalmente diversificate, gradazioni di valore: in altre parole, S. Gallo radicalizza un’informazione ritmica ponendola unicamente sul piano del fraseggio attraverso un sistema binario. Questo vale, come si vedrà per i neumi plurisonici, sia nel caso di aggiunta di epistema che nel caso di passaggio dalla grafia corsiva alla grafia non corsiva. Potremmo dunque affermare che, nella logica sangallesi, il valore dei suoni è la conseguenza concreta della loro funzione strutturale. A una *ritmica di valori* viene anteposta una *ritmica di direzione*, risposta alta di una notazione che presuppone la maturità dell’interprete. La nobiltà della notazione sangallesi sta proprio nell’immutabilità di una ritmica di direzione capace di tradursi ogni volta in ritmica di valori.

Per la notazione metense valgono altre considerazioni. Il codice Laon 239 (il testimone più illustre di questa nobile scuola), come si preoccupava di dire la semiologia, *non conosce l’episema*. Ma è, più in generale, la *logica* sottesa da questo segno aggiuntivo a mancare e ad essere sostituita da un sistema grafico di natura differente. Consideriamo, anche per la scrittura metense, il neuma monosonico denominato *uncinus*:



Ciò che distingue nettamente questo neuma dal corrispondente elemento monosonico sangallesi è la possibilità di *variarne la dimensione*. Non che si possa fissare uno schema preciso per questa mobilità grafica, ma il comportamento rimane evidente:



L'esempio, va ribadito, non mostra un rigido schema delle dimensioni precise dell'*uncinus*, ma suggerisce piuttosto una tendenza grafica e offre al contempo una chiave di lettura della logica metense. La rappresentazione 'a fisarmonica' del neuma monosonico, che dall'*uncinus* di grandi dimensioni si riduce fino a diventare un *punctum* (sarebbe preferibile chiamare anch'esso *uncinus*, seppure di ridottissime dimensioni) sfugge a un rigido linguaggio ritmico binario per piegarsi più direttamente e concretamente alla traduzione grafica del *valore* di quel suono. Una corrispondenza, questa, da leggersi con intelligenza, non misurabile, non schematizzabile, ma reale. Se ne deduce che l'intero sistema metense si regge su una *ritmica di valori*, assecondando la quale si realizza una *ritmica di direzione*. Il percorso è inverso: S. Gallo parte da una strutturalità disegnata a contorni netti, ricca di presupposti e priva di misure; Laon, dal canto suo, preferisce 'disegnare' i valori dei suoni suggerendone spesso le lievi differenze, le sfumature, perfino disponendo a volte la propria scrittura in modo da potervi leggere significativi germi di diastemazia. Si direbbe che le due notazioni, pur raggiungendo i medesimi obiettivi, percorrano strade di natura diversa. Un semplice esempio valga per tutti:

CO. VI
ABCKS

Q GT383

UI mandú- cat carnem me- am,

È un noto caso di contesto *proclitico*, ossia di successione scorrevole di sillabe pretoniche attratte da un accento forte, situazione assai frequente nell'estetica gregoriana. Le due fonti in campo aperto sono assolutamente concordi nel segnalare, attraverso una rapida successione delle prime due sillabe di intonazione, la meta accentuativa della sillaba tonica. Su questo accento di due suoni unisonici ripercossi troviamo infatti neumi equivalenti: una *bivirga* sangallese (due note a valore allargato) e due larghi uncini metensi 'rafforzati' dalla lettera significativa *a* (*augete*, allargare). La scorrevolezza iniziale, indispensabile alla costru-

zione di tale fenomeno proclitico, vede in Laon una piccola ma significativa precisazione. Sulla sillaba pretonica “*man-duc*”, infatti, proprio Laon non dimentica che, pur trattandosi di un contesto strutturalmente leggero – solitamente notato con due punti (l’estrema riduzione di due uncini) – si è in presenza di una sillaba dotata di conformazione fonetica e successiva articolazione complessa. In sostanza, la materialità del testo, pur senza compromettere la struttura ritmica complessiva, dà motivo al notatore metense di indugiare sulla sillaba pretonica e di indicare così la concreta, naturale, materiale diversità di valore fra le due sillabe di intonazione.

S. Gallo si disinteressa del problema perché totalmente ininfluente ai fini del fraseggio: una eventuale diversificazione delle prime due sillabe avrebbe inoltre comportato varianti strutturali assai significative. A S. Gallo interessa la segnalazione di un contesto proclitico (ossia un preciso fraseggio) mentre Laon traduce in valori concreti la stessa intenzione. Ai nostri occhi, preoccupati innanzitutto di trovare risposte al problema della prassi esecutiva, Laon sembrerebbe di qualità superiore: la varietà grafica metense e il suo costante suggerimento del valore dei singoli elementi compositivi assecondano la nostra sensibilità musicale. In realtà non è così: Laon, pur fornendo precise informazioni ritmiche, finisce per ridurre lo spazio interpretativo. Seguire la notazione metense significa rispettare una pur preziosa e variegata scrittura di valori; seguire S. Gallo significa invece comprenderne il fraseggio formulato in linguaggio binario dandone forma sonora con la consapevole libertà di chi ne ha già assimilato i presupposti.

Le suddette considerazioni hanno significative implicazioni sul piano metodologico: il GT va davvero studiato in ‘triplice’ modo: esiste una ‘frattura’ tra le due notazioni adiafematiche che non va ricomposta frettolosamente, ma che va sanata solo alla conclusione del percorso interpretativo. Se identica può dirsi l’operazione esegetica sui sacri testi, gli strumenti impiegati dalle due notazioni sono invece diversi. Uno studio semiologico della grafia sangallese basato sulla ricerca di valori è colmo di equivoci. Vi è una netta distanza fra un’ipotesi di significato dell’apparato neumatico secondo una logica di valore (comprendendo

con questo sia l'aspetto ritmico che melodico) o secondo una logica di fraseggio.

La scelta di utilizzare queste due scuole di notazione è già indicativa del fatto – giova ripeterlo – che ci troviamo di fronte alle testimonianze più alte nel panorama europeo. Ciò equivale a dire che il confronto fra le due notazioni fa emergere una straordinaria convergenza di atteggiamento sull'intero repertorio. È falso e paradossale sostenere che si tratti di diverse tradizioni, ma è altrettanto falso sostenere che per dire le stesse cose utilizzino gli stessi strumenti. Strumenti, dunque, ma con uno stesso risultato finale: questo non è in discussione, gli strumenti sì. Possiamo pertanto discutere sui presupposti delle due notazioni e in merito a questo formulare un nostro giudizio.

Si è detto che Laon stabilisce una corrispondenza diretta fra il segno e il concreto valore della nota, dunque della sillaba. Così facendo (l'esempio su "*man-ducat*" è eloquente in proposito), la notazione entra nello spazio della materialità, laddove la notazione sangallese si guarda bene dall'intervenire. Laon si 'muove' prima di S. Gallo, ci dice delle cose in più e, pur essendo a pieno titolo una notazione in campo aperto, differenzia le proprie grafie disegnando, seppur in modo approssimativo, perfino una direzione melodica. Questo a noi piace, ed è normale che sia così: pur non essendoci corrispondenza matematica fra dimensione del segno e valore – sarebbe ingenuo pensarlo – la nostra sensibilità musicale fa meno fatica a riconoscere in questi segni una vera notazione. C'è una grande ricchezza, anche ostentata, nella scuola metense, una ricchezza testimoniata anche dalla sua ampia diffusione in tutta l'Europa fino a raggiungere l'area germanica e il nord Italia. Una ricchezza che, sfiorando naturalmente con i secoli, ha creato una lunga e vasta tradizione trasferendo su rigo i connotati essenziali, seppur irrigiditi, del proprio tratto grafico.

Le originali qualità espressive della notazione metense, incarnate alla massima potenza dal codice di Laon 239, sono tanto innumerevoli quanto preziose; chi si accosta alla scrittura in campo aperto attraverso questa notazione non può che rimanerne colpito per la straordinaria 'modernità', per l'amore del dettaglio che non vuol perdere un'articolazione sillabica o una differenziazione seppur minima del concreto valore

di una successione sillabica. Laon, ormai è chiaro, si occupa della realtà sonora del testo fin dall'inizio del suo percorso orientato all'esegesi. Si occupa anche – ed è qui il punto – di un primo spazio che S. Gallo, come ora sappiamo, non invade. Ma S. Gallo non invade quello spazio perché il fatto stesso di tracciare un neuma equivale per lui a superarlo. La notazione, per S. Gallo, è ciò che sta *oltre* quello spazio, per il quale non valgono misure o differenziazioni neumatiche, ma differenziazioni naturali sulle quali la notazione si innesta per dire ciò che la natura non sa dire. Questo 'incominciare prima' di Laon non è certamente in sé un fatto negativo, ma contiene un elemento di 'ambiguità' che in S. Gallo è totalmente assente.

Osservando la notazione metense e la 'mobilità' del neuma monosonico, è lecito interrogarsi sulla eventuale lettura della scrittura adia-stematica anche secondo un metodo quantitativo. Il potenziale rischio di un simile approccio alle antiche fonti del canto gregoriano è la mancata distinzione fra semiologia e prassi. La semiologia, come si dirà più avanti, è una disciplina chiamata a rimanere espressione e ricerca di un pensiero alto: la sua componente 'grammaticale' tende a fornire i dati oggettivi per comprendere il linguaggio dei neumi, mettendo così l'esecutore nelle condizioni ideali per tradurre tali indicazioni in una prassi esecutiva coerente; il percorso inverso (dalla interpretazione alla notazione) è invece scorretto perché fondato su criteri soggettivi, su scelte interpretative che, anziché seguire, precedono la semiologia e chiedono a questa disciplina risposte circoscritte a problemi pratici legati all'esecuzione.

La semiologia non misura e non può misurare la differenza quantitativa che esiste ad esempio tra una virga e una virga episemata o, se si preferisce, tra due uncini di misura diversa; essa è in grado invece di affermare che la virga episemata sottolinea ed evidenzia una sillaba resa importante, secondo una logica binaria. Sulla base di questo fondamentale riscontro oggettivo, l'interprete è chiamato a dare corpo e suono a quella sillaba, dando concretezza al ritmo sillabico che la notazione presuppone.

GRAMMATICA SANGALLESE E METENSE

Dopo aver indagato, attraverso lo studio del neuma monosonico, i presupposti essenziali e le differenti ‘filosofie’ che reggono il sistema notazionale adiaستمatico trascritto sul GT, occorre ora affrontare le stesse notazioni in campo aperto sul puro versante della grammatica, laddove cioè il neuma svela la sua qualità prettamente di ordine musicale. Saranno dunque prese in esame le figure neumatiche elementari, le possibili varianti grafiche, le forme sviluppate, le loro combinazioni e le caratteristiche del tracciato neumatico in relazione al problema del ritmo gregoriano. Prima di addentrarci nell’analisi delle abbondanti grafie adiaستمatiche di S. Gallo e di Laon, vediamo quali possibilità hanno a disposizione queste due notazioni per modificare la natura ritmica del neuma.

Il neuma fra grafia corsiva e non corsiva

Come funziona la logica binaria sangallese – già incontrata a proposito del neuma monosonico – nei neumi plurisonici? Consideriamo per ora i neumi elementari di due note e iniziamo ad osservarne le relative grafie:



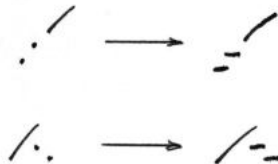
Nel primo caso abbiamo un neuma di due note ascendenti, chiamato *pes*; nel secondo caso siamo in presenza di un neuma formato da due note discendenti, chiamato *clivis*. Accanto alla grafia quadrata troviamo per entrambi i neumi la scrittura sangallese. Una considerazione preliminare: se per ciascuna figura neumatica esiste una sola grafia in notazione quadrata, già il nostro esempio ci mostra che la scrittura adia-

stematica conosce diverse possibilità per uno stesso seguito di suoni. Si è detto che l'indagine semiologica è resa possibile proprio grazie a questo presupposto, ovvero la presenza di forme diverse per uno stesso neuma.

L'esempio appena riportato mostra le due possibilità. Entrambe sono realizzate a partire da una grafia base detta *grafia semplice*, ossia la scrittura che segnala la completa leggerezza di tutte le note del neuma. La grafia semplice del pes ✓ che indica due valori scorrevoli si muta in una grafia angolosa ✓ che comporta l'allargamento di entrambi i suoni. Questa è solo una prima possibilità di modifica ritmica del neuma: la scrittura passa da una forma semplice, ordinaria, corsiva (la terminologia è assai ricca in proposito) a una forma complessa, allargata, non corsiva. Il pes corsivo e il pes angoloso sono un po' il simbolo di questo procedimento di mutazione grafica.

Nella clivis, invece, la scrittura sangallese utilizza una seconda possibilità che abbiamo già incontrato a proposito del neuma monosonico: si tratta dell'aggiunta dell'episema. Se nel neuma monosonico tale segno aggiuntivo interessava, ovviamente, quell'unica nota, nel caso di una clivis lo stesso segno – tracciato in modo più pronunciato in cima al neuma – coinvolge l'intera figura neumatica che da corsiva *ſ*, ossia a valori ordinari, passa a non corsiva *ſ̄*, dunque a valori larghi.

Vi è poi una terza possibilità di mutazione grafica sangallese, messa in pratica quando la figura neumatica è formata da almeno tre suoni. Si osservi:



A differenza di pes e clivis – scritti entrambi in forma legata, ovvero con unico tratto grafico – lo scandicus (tre o più note ascendenti) e il climacus (tre o più note discendenti) vedono una distinzione di tratto fra le note. La grafia semplice richiede in questi casi la presenza del *punctum*, il cui significato ritmico di nota leggera è facilmente intuibile. Questi

punti sangallesi – almeno due consecutivi sia in contesto ascendente che discendente – sono seguiti (nello scandicus) o preceduti (nel climacus) da una virga che segnala la culminanza melodica della figura neumatica. Ciò che qui importa rilevare è che, volendo passare a una scrittura non corsiva, il notatore sangallese si serve di una terza possibilità e ‘allunga’ la grafia del punctum o, per meglio dire, la ‘sostituisce’ con il tractulus.

A proposito del punctum sangallese, va detto che la sua presenza è limitata ai contesti plurisonici. Parlando del neuma monosonico, infatti, non si è fatto cenno a questo elemento neumatico perché, salvo eccezioni riguardanti in modo particolare il *Cantatorium* (C), esso non compare in forma isolata. Segno, questo, che la sillaba monosonica mantiene ordinariamente un valore tradizionalmente definito *medio* e che è efficacemente rappresentato dai neumi accenti del tractulus e della virga. Quando il ‘peso’ della sillaba – a cominciare dalla sua componente fonetica – è distribuito su più note, ecco che i valori ordinari dei singoli suoni vengono alleggeriti e la grafia del punctum trova qui il suo spazio ritmico, creando al contempo la possibilità di una sua intenzionale modifica secondo la più volte menzionata logica binaria.

La semiologia tradizionale, in sostanza, inizia qui, alla scoperta della grammatica del neuma e della sua natura ritmica. Partendo dalle grafie semplici, l’antico amanuense costruisce edifici sonori di grande varietà e complessità sempre servendosi, come si è visto, di un linguaggio binario. La leggerezza o l’allargamento interessano infatti non solo l’intero neuma (come si è visto negli ultimi esempi), ma *ciascuna nota di ogni neuma*. Ogni suono, infatti, si colloca ritmicamente in questa logica binaria, al punto che la prima operazione indispensabile resa possibile dalla semiologia consiste proprio nell’identificazione delle note a valore allargato presenti in un neuma, ossia le note che hanno ricevuto una intenzionale modifica della grafia semplice.

Appare chiaro che un simile lavoro di ricerca *prescinde dal testo* ed esaurisce il proprio compito su questo primo piano di indagine. Non importa, in definitiva, se quel pes, quella clivis o qualsiasi altro neuma rappresentino una sillaba precisa in un contesto preciso: importa solo che quelle due o più note siano da considerarsi leggere o allargate, definite secondo la logica binaria. Il gioco, a ben vedere, è elementare: si parte da una grafia semplice che sottintende la massima scorrevolezza e

su di essa si interviene per segnalare l'importanza delle note che prevedono una sottolineatura. Ma se nel neuma monosonico tutto si risolve con un episema, quando il neuma è sviluppato il disegno neumatico si fa di gran lunga più complesso e il gioco reclama regole precise e coerenti. La semiologia, come si dirà, ha definito con precisione tali regole e ha decodificato il linguaggio ritmico con assoluta chiarezza.

E la notazione metense come costruisce la sua grammatica? La differente segnalazione del neuma monosonico sottende una logica diversa fra le due scuole: come si è detto, in Laon non compare l'episema perché l'uncinus non prevede 'aggiunte', ma varia le proprie dimensioni fino a ridursi a semplice punctum. Anche se per strade diverse, dunque, tanto la notazione metense quanto quella sangallese riconoscono nel punctum l'elemento neumatico fondamentale in grafia corsiva. A differenza di quanto avviene in S. Gallo, tuttavia, la presenza del punctum metense è frequente anche nel contesto di neuma monosonico.

La costruzione dei neumi plurisonici nel codice di Laon è effettuata attraverso la legatura di punti:



Se S. Gallo si presenta, in tutta evidenza, come notazione *ad accenti* – il pes, ad esempio, risulta dalla combinazione di un accento grave (tractulus) e di un accento acuto (virga) – Laon può definirsi una notazione *a punti legati*. Le grafie corsive sono infatti il risultato di un 'racordo grafico' fra valori leggeri segnalati dai punti, mentre l'allargamento ritmico del neuma è realizzato attraverso la *separazione* degli elementi:



I punti delle grafie ordinarie divengono uncini – virga nel caso di conclusione del neuma all'acuto – e, ovviamente, scompare la legatura fra i singoli elementi. Nel caso di neumi ad almeno tre note ascendenti (scandicus) o discendenti (climacus), il comportamento metense è accostabile alla logica sangallese: non essendo praticabile, nella grafia corsiva, la legatura degli elementi, viene anche in questo caso operata una sostituzione e l'uncinus prende il posto del semplice punctum:



*Le lettere*¹⁷

In molti manoscritti i segni neumatici sono attornati da lettere, sigle e abbreviazioni. Una notizia di Ekkehart IV, cronista di S. Gallo, morto nel 1036, attribuisce a Romanus, il cantore inviato da Roma a S. Gallo verso il 790, l'introduzione dell'uso di queste lettere dette pertanto *lettere romaniane* o anche, spesso, indicate come *litteræ significativæ*. Se la notizia è leggendaria, il significato delle lettere sangallesi è storicamente accertato grazie alla spiegazione contenuta nella famosa *epistola* di Notker, monaco di S. Gallo (morto nel 912) a *frater Lantbertus*: la sua contemporaneità alle fonti più antiche ne fa un documento di importanza fondamentale soprattutto per il ruolo che ha avuto nella scoperta del significato ritmico dei segni, degli episemi, innanzitutto, nonché delle grafie neumatiche stesse. Questo breve trattato ci è stato conservato, in forma completa o abbreviata, in undici manoscritti datati fra XI e XV secolo.

Si devono distinguere le lettere di S. Gallo da quelle di Laon; non possediamo, infatti, alcuna spiegazione autentica delle lettere metensi, al significato delle quali si può, però, risalire con certezza attraverso lo studio comparativo che ne rivela la sostanziale affinità con quelle sangallesi.

¹⁷ Cf. RAMPI-LATTANZI, *Manuale...*, cit., pp. 188-192 (Lattanzi).

La presenza dell'epistola di Notker in un manoscritto del X secolo di provenienza metense, si spiega attraverso le relazioni esistite fra la scuola di Metz e quella di S. Gallo e chiarisce, al tempo stesso, quell'affinità, di cui si diceva, nell'uso delle lettere delle due scuole.

Lettere sangallesi

a) con significato melodico:

<i>a</i>	<i>altius</i> : più in alto;
<i>l</i>	<i>levare</i> : salire;
<i>f</i>	<i>sursum, susum</i> : in alto, più su;
<i>r</i>	<i>iusum, inferius</i> : giù, più giù;
<i>z</i>	<i>deprimatur</i> : scendere;
<i>e</i>	<i>equaliter</i> : unisono.

b) con significato ritmico:

<i>c</i>	<i>celeriter, cito</i> : rapidamente;
<i>t</i>	<i>tenere, trahere</i> : tenere, trattenere;
<i>ft</i>	<i>statim, strictim</i> : subito, in connessione;
<i>x</i>	<i>expectare</i> : aspettare.

c) altre lettere spesso unite alle precedenti:

<i>m</i>	<i>mediocriter</i> : con moderazione, un poco, non troppo;
<i>v</i>	<i>valde</i> : molto;

ḅ	<i>bene</i> : bene;
ḡ	<i>parvum, parum</i> : poco, meno.

Come dice lo stesso Notker, dai significati sopra indicati si potrà ricavare il senso dell'accostamento di due o più lettere, anche se non è sempre facile ricavare il significato effettivo delle lettere, al di là del senso letterale, considerate nei contesti in cui si trovano di volta in volta.

d) lettere e abbreviazioni con vari significati:

<i>f</i>	<i>frendor, fragor</i> : fragore, con forza, forte;
<i>k</i>	<i>klenche, klange</i> : forte;
<i>g</i>	<i>guttur</i> : con la gola;
<i>leñ</i>	<i>leniter</i> : lievemente, dolcemente;
<i>cō</i>	<i>coniunctim</i> : legato, connettendo;
<i>mott</i>	<i>molliter</i> : con morbidezza;
<i>pfeē</i>	<i>perfecte</i> : con cura;
<i>simt</i>	<i>similiter</i> : altrettanto, similmente;
<i>simul</i>	<i>simul</i> : uguale, lo stesso;
<i>voſ</i>	<i>volubiliter</i> : agilmente, con elasticità.

Le lettere e le abbreviazioni di quest'ultimo gruppo d) non hanno un significato chiaro come le precedenti; sono di uso senz'altro più raro, fatto questo che già ne rende più faticosamente comprensibile il senso pratico per l'esecuzione, al di là del significato letterale.

Lettere metensi

a) con significato melodico:

f	sursum: in alto;
f	fastigium: culmine (da non confondere con <i>frendor</i> sangallese);
h	humiliter: grave, giù, basso;
l	levare: salire;
eā eā	equaliter: unisono.

b) con significato ritmico:

τ	tenere: tenere (di norma riferito ad una sola nota);
α	augete: accrescere, aumentare (da non confondere con <i>altius</i> sangallese), di norma riferito a due o più note;
c	celeriter: celermente, rapidamente;
n	non, nectum: non tenere, legare (ha la stessa funzione di connessione propria di <i>statim</i> sangallese).

Si trova anche, come in S. Gallo, isolata o unita ad altre lettere, l'abbreviazione *m* (*mediocriter*): con moderazione, non troppo. Anche in Laon si trovano poi accostamenti di lettere:

nl	non levare;	nτ	non tenere;	fτ	sursum tenere;
hp	humiliter parum.				

Nel manoscritto metense si trovano inoltre numerosi altri segni di abbreviazione: sono le cosiddette *lettere tironiane* (da Marcus Tullius Tiro, liberto e segretario di Cicerone, cui si attribuisce l'invenzione di un sistema stenografico)

ŷ	supra: più su;
ŷcŷ	supra celeriter quam mox: su rapidamente;
ŷ	subjice: più grave
ŷcŷ	subjice celeriter quam mox: sotto rapidamente;
ŷ	sursum: in alto.

Osservazioni sulle lettere

Le lettere possono avere, in genere, oltre al significato 'positivo' più comune anche un significato 'negativo' o comunque *relativo* al contesto in cui si trovano. Si osservi il seguente esempio:



È una formula assai ricorrente nel repertorio. Si osservino i due Fa contrassegnati con l'asterisco: si tratta di due note all'unisono. Le virgole che le indicano, tuttavia, sono state scritte un po' più in alto di quella che le precede. Nel secondo caso tutto è chiaro: lo scrittore corregge la grafia con *equaliter*. Nel primo caso, invece, usa *iusum* non in senso po-

sitivo, ad indicare una nota più bassa (si tratta infatti di tre Fa all'unisono), ma in senso negativo, ad indicare cioè che non si deve salire, come sembrerebbe indicare la posizione più elevata della terza virga rispetto alle due precedenti. Il fenomeno appena illustrato, si potrebbe anche definire come *valore preventivo* della lettera che mette in guardia da un possibile errore di lettura.

Anche per le lettere, dunque, il significato può ricavarsi solo dalla relazione fra la lettera e il contesto in cui essa si trova, contesto in senso già puramente grafico oltre che musicale e modale.

La relatività è caratteristica della lettera *m* (*mediocriter*) più che di altre. Quando si trova isolata, non è sempre chiaro se *mediocriter* (un po', non troppo, con moderazione) sia indicazione di un fatto ritmico o melodico; così non è sempre facile distinguere nel suo accostamento ad altre lettere, se essa precisi il significato della lettera cui viene accostata o se abbia significato a sé stante:

m
m
E

VIII ju- stus in Dó- mi- no, GT 473,7

Con *mediocriter* sopra la virga si vuole moderare l'indicazione di acutezza fornita dalla virga stessa (si sale solo di grado congiunto, mentre le due virgæ seguenti contrassegnate con *levate* salgono di terza) o si fornisce un'indicazione ritmica? Basti questo dubbio a scoraggiare dal trarre, in materia di lettere significative, conclusioni affrettate.

Alla 'relatività' della lettera e al suo significato 'positivo' o 'negativo', va certamente accostata la 'parzialità' della nostra comprensione. Se risulta didatticamente efficace la distinzione, ad esempio, fra lettere melodiche e ritmiche, non va taciuto il fatto che, per alcune di esse, tale de-

finizione appare quanto meno problematica. Il caso forse più evidente è rappresentato dall'*equaliter* sangallese, troppo frettolosamente assegnato in modo univoco alla categoria delle lettere melodiche. Non può sfuggire la nutrita casistica dell'impiego di questa lettera in contesti melodici che non prevedono una connessione unisonica. Spesso l'*equaliter* collega note distanti fra loro un semitono, un tono intero e perfino una terza. Ferma restando l'evidente componente melodica di tale lettera, non sarà ipotizzabile un suo significato più ampio e non circoscritto al rapporto fra altezze di suoni?

A conclusione di quanto si è detto va osservato che le indicazioni delle lettere sono sempre state considerate preziosissime dalla disciplina semiologica. Il loro valore, tuttavia, non deve essere esagerato: abbiamo manoscritti che non conoscono per nulla l'uso delle lettere, anche fra i sangalesi (SG 339). Questo non significa che ci sia opposizione fra gli uni e gli altri: la sostanza del ritmo rimane immutata e ben delineata già nel tratto grafico dei neumi.

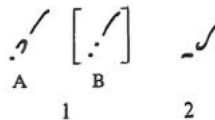
Al di là delle classificazioni analitiche che gli studi semiologici hanno approntato in merito a queste lettere, il nostro sguardo dovrà tendere a una comprensione sintetica della loro presenza così 'invadente' nelle notazioni in campo aperto. Le lettere, innanzitutto, non sono un tentativo per recuperare terreno su un difetto di notazione. Non va confuso il neuma, già pienamente espressivo nella sua forma grafica, con la lettera aggiunta: il valore del neuma non muta con la presenza di una lettera. Quest'ultima interviene piuttosto per accompagnarne il fraseggio in modo esplicito.

Anche le lettere, dunque, sono *memoria*: memoria di ciò che il neuma rappresenta già di per sé, memoria di un fraseggio che lo stesso neuma orienta in modo esplicito, completo e già perfetto, senza scarti o lacune alle quali un presunto sistema notazionale parallelo e complementare tenterebbe di porre rimedio. La lettera, in definitiva, mostra la forza e non la debolezza del neuma: ce ne ricorda, non inutilmente, la direzione e ne rafforza il senso.

L'articolazione del neuma

Il discorso musicale gregoriano poggia le sue fondamenta sul fenomeno dell'articolazione. Con questo termine si intende il passaggio dall'una all'altra sillaba, dall'una all'altra parola e, conseguentemente, si individua con esso il procedimento essenziale che genera e determina il movimento nel suo continuo ma diversificato fluire. Proprio perché nasce dal testo, il canto gregoriano ne assorbe pienamente il ritmo, rappresentato non tanto dalla giustapposizione di unità sillabiche o verbali distinte, quanto dall'articolazione fra ciascuna di esse. I nodi del movimento, segnalati dall'articolazione sillabica, si fanno più evidenti nel canto sillabico: ogni neuma monosonico, infatti, assume un concreto valore quando viene posto in relazione diretta tanto con la sillaba che rappresenta, quanto con gli altri neumi che lo precedono e che lo seguono. La sintesi di questi fattori relazionali determina la dimensione agogica del canto.

L'argomento che si vuole ora trattare prende le mosse da questo aspetto del ritmo gregoriano: se è vero che, nel canto sillabico, la componente ritmico-agogica è la risultante dei rapporti di tensione o di distensione delle diverse sillabe, sarà altrettanto vero che, nel caso di neumi plurisonici, la stessa logica potrà applicarsi alle diverse note poste sopra una medesima sillaba. L'articolazione neumatica individua le note che, all'interno del neuma, ricevono un particolare rilievo rispetto alle altre. Ciò significa che, come in una melodia sillabica si hanno sillabe più o meno importanti di altre, allo stesso modo in un neuma plurisonico vi sono note ritmicamente più o meno importanti. Si tratta, pertanto, di enucleare la logica che sorregge una scelta grafica che intende segnalare, nel corpo del neuma, una particolarità di ordine ritmico. Si osservino le seguenti grafie:



La grafia 1A rappresenta la forma corsiva del *salicus* (la grafia 1B, lo *scandicus*, è stata posta fra parentesi a causa del suo impiego, in forma isolata, solamente in composizione) ossia di tre note ascendenti in scrittura corsiva. La stessa successione melodica vede, nella grafia 2, una differente scrittura: al primo *punctum* viene sostituito un *tractulus*, mentre le rimanenti due note scorrevoli sono tradotte da un *pes* corsivo. Il primo assume un valore aumentato, ma è importante sottolineare che il notatore sangallese isola il primo elemento neumatico staccandolo dal successivo. La sostituzione del *punctum* con il *tractulus* (è noto altresì che, per ragioni di ordine melodico, S. Gallo fa uso anche della equivalente grafia della virga) e l'intenzionale 'frattura' della grafia sono i presupposti fondamentali per ritenere la prima nota di questa figura neumatica dotata di una particolare rilevanza ritmica.

Tale fenomeno, considerato sotto l'aspetto puramente grafico – le cui implicazioni interpretative sono di enorme importanza – è stato denominato, agli inizi degli studi semiologici, *stacco neumatico*¹⁸. La nota sulla quale si interrompe la scrittura – nel caso appena considerato la prima del neuma – costituisce, nel flusso ritmico generale, un punto di *articolazione*, ovvero un punto di appoggio nonché fulcro vitale del movimento.

Appare necessaria, in proposito, una scelta terminologica appropriata. Va da sé che la definizione di stacco neumatico si riferisca al puro dato paleografico (e in questo senso può essere normalmente impiegata); tuttavia, volendo definire la qualità espressiva del fenomeno, la tradizionale definizione mostra limiti evidenti, se non altro perché sul versante esecutivo non va realizzato nessuno 'stacco', ovvero nessuna frattura fra note di una medesima sillaba.

Utilizzando il termine *articolazione*, viene in qualche modo ricordata e assicurata l'indivisibilità della sillaba, principio fondamentale dell'esecuzione della monodia gregoriana.

¹⁸ Fra le prime opere di carattere didattico che affrontano il problema dello stacco neumatico vanno ricordate le seguenti: EUGÈNE CARDINE, *Semiologia gregoriana*, Roma, Pont. Ist. di Musica Sacra, 1968, pp. 56-65; LUIGI AGUSTONI, *Le Chant grégorien, Mot et Neume*, Rome, Herder, 1969, pp.117-152.

Si osservino ora le seguenti grafie sangallesi:

	I	II
1		
2		
3		
4		

Se confrontiamo le quattro grafie della prima colonna con le corrispondenti grafie interamente corsive della seconda colonna, vediamo lo stacco neumatico dopo la prima nota nei primi tre casi e dopo la seconda nota nell'ultimo caso. La grafia legata, indice di scorrevolezza dell'intera figura neumatica, viene intenzionalmente interrotta: la nota su cui si produce l'interruzione della grafia viene in tal modo posta in risalto: ad essa viene assegnato un valore aumentato e le rimanenti note mantengono il loro valore leggero. Eccone un esempio:

L

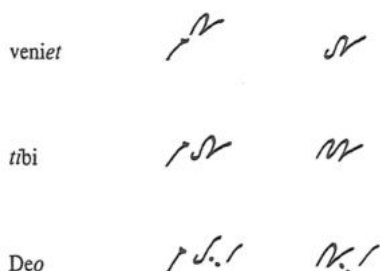
E

II

quae vé-ni- et ti- bi a De- o tu- o. GT 21,1

Sulle sillabe “veniet”, “tibi” e “Deo” compare il fenomeno dello stacco neumatico sulla prima nota, che S. Gallo traduce con una virga episemata. Si determina in questo modo un’*articolazione iniziale*. Va precisato che non è la presenza o meno dell’episema a decidere il valore

della virga in simili contesti; in questi casi, la presenza stessa della virga rappresenta già il frutto di una intenzionalità, che si manifesta appunto per mezzo della scelta di una grafia differenziata in rapporto a una possibile grafia legata. Volendo evitare lo stacco neumatico iniziale sulle tre sillabe considerate, ecco quali sarebbero dovute essere le rispettive grafie corsive:



Il comportamento metense segue la medesima logica sangallese: lo stacco iniziale viene realizzato fra l'uncinus e il restante elemento neumatico corsivo.

I suddetti esempi offrono lo spunto per focalizzare l'attenzione su una delle 'regole grafiche' essenziali alla definizione del fenomeno ritmico qui considerato: si produce stacco neumatico non solo quando alla separazione della grafia si accompagna la sostituzione di un elemento corsivo con un elemento non corsivo, ma quando a tale elemento non corsivo segue una grafia corsiva. In altre parole, la nota allargata sulla quale si realizza la 'frattura' del neuma dovrà essere seguita da una nota a valore leggero. Solo così la sottolineatura prodotta dallo stacco neumatico, da generico allargamento di valore passerà a configurarsi come *articolazione*, ossia come vero e proprio punto di 'snodo' del neuma e del fraseggio ad esso connesso.

Illustrando la suddetta regola in termini più generali, possiamo aggiungere che si determina un'articolazione neumatica anche quando non si produce una frattura grafica, con una corrispondente 'metamorfosi' del neuma.

Si osservi:

The image shows two forms of neumes labeled L and C. Form L consists of a single vertical stroke with a hook on the left. Form C consists of a vertical stroke with a hook on the left and a small dot above it. Below these is a staff with a clef 'II' and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of neumes corresponding to the lyrics 'quó-ni- am vult e- um.'. The neumes for 'quó-ni-' and 'am vult e-' are on a higher line, while 'um.' is on a lower line. The label 'GT 146,4' is at the bottom right.

Sulle sillabe “*quoniam*” e “*eum*”, un climacus isolato segnala una successione discendente di tre note. Dal confronto delle due forme neumatiche sangallesi emerge il diverso valore assegnato alla virga iniziale: alla grafia corsiva su “*eum*” fa riscontro la forma episemata su “*quoniam*”. Si osservi, per inciso, il comportamento di Laon: in perfetta concordanza con S. Gallo, il notatore metense, seguendo la sua logica notazionale, ingrandisce la grafia corsiva del punctum iniziale con un elemento neumatico non corsivo, la virga. L’intenzionale modifica della grafia corsiva della prima nota del neuma con un elemento a valore aumentato (virga episemata in S. Gallo e virga in Laon), unita al fatto che la seconda nota del gruppo mantiene il suo valore leggero, determina anche in questo caso l’articolazione iniziale del neuma.

Il fenomeno dell’articolazione neumatica coinvolge frequentemente anche i gruppi unisonici. Eccone un esempio:

The image shows two forms of neumes labeled L and E. Form L consists of a vertical stroke with a hook on the left and a dot above it. Form E consists of a vertical stroke with a hook on the left and a dot above it, with a small dot to the left of the stroke. Below these is a staff with a clef 'VIII' and a key signature of one flat. The staff contains a sequence of neumes corresponding to the lyrics 'et Ja-cob,'. The neumes for 'et' and 'Ja-cob,' are on a higher line, while the comma is on a lower line. The label 'GT 318,5' is at the bottom right.

In questo caso l’articolazione iniziale è data in S. Gallo dalla virga episemata (virga con *tenete* in Laon), alla quale seguono strophæ uniso-

niche in grafia corsiva (punti in Laon). A questo contesto di *amplificazione* (così si esprime la semiologia tradizionale) fa seguito un'articolazione interna al medesimo neuma sul primo Re toccato dalla melodia. Su questa nota – indicata dal tractulus che precede la virga culminante (Fa) – si realizza una seconda articolazione neumatica, ma di carattere diverso rispetto alla nota di attacco del neuma. La differenza non sta tanto nella posizione dello stacco neumatico (non più iniziale, ma, come si dirà più avanti, *a metà salita*), quanto piuttosto nel valore delle note che precedono tale articolazione: se per l'articolazione iniziale possiamo solo guardare, ovviamente, i valori *ex parte post*, è importante considerare, in tutti gli altri contesti di stacco neumatico, cosa succede *ex parte ante*. Se la nota 'staccata' è preceduta da un contesto corsivo, si parlerà di *articolazione semplice*; viceversa, se la nota interessata dallo stacco neumatico è preceduta – come in quest'ultimo esempio – da valori allargati, si parlerà di *articolazione preparata* (o *complessa*).

Si è posto più volte l'accento, parlando del fenomeno grafico dello stacco neumatico, sulla *intenzionalità* della separazione di un neuma in elementi distinti, al fine di riconoscere, nella nota su cui si realizza l'interruzione della grafia, un'articolazione ritmica. Questa precisazione, come si è detto, è fondamentale per evitare grossolani errori di valutazione a proposito di neumi elementari quali il climacus e lo scandicus, caratterizzati dal fatto di essere già scritti con elementi neumatici distinti in grafia corsiva. Come in questi casi la distinzione degli elementi neumatici non crea alcun fenomeno di articolazione interna, così vi sono casi, che verranno ora considerati, per i quali lo stacco della grafia sangallese non è determinato da una scelta intenzionale, ma da una *necessità di scrittura*. Si osservino i seguenti due esempi:

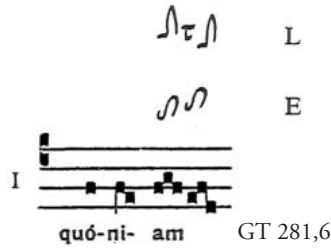
L

E

I

san-ctó- rum

GT 275,1

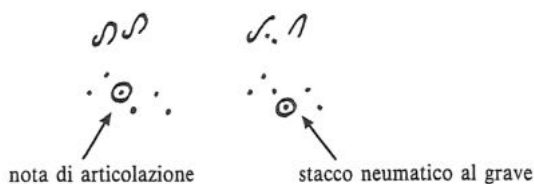


Le sillabe “*sanctorum*” e “*quoniam*” sono entrambe notate, in S. Gallo, da due torculus consecutivi in grafia corsiva. A una identica scrittura fa tuttavia riscontro, nei due casi, una realtà ritmica profondamente diversa. Troviamo lo stacco neumatico sulla terza nota del torculus d’attacco, ma già un primo confronto con l’equivalente scrittura metense mostra che a uno stesso comportamento della grafia sangallese corrisponde, nei due casi, un differente significato ritmico. Possiamo notare, nella fattispecie, la totale leggerezza del neuma nel primo caso e un’articolazione sulla terza nota nel secondo caso. Se in quest’ultimo contesto è facilmente riconoscibile – proprio a causa della separazione dei due elementi neumatici – l’articolazione alla conclusione del primo torculus, va invece chiarito il significato dell’utilizzo della medesima grafia nel primo caso per indicare, sulla stessa nota, un valore leggero.

La differenza di ordine ritmico è motivata semplicemente dalla diversa successione melodica del neuma. Come si può notare, infatti, la nota su cui si realizza lo stacco neumatico è seguita ora da una nota più acuta (*sanctorum*), ora da una nota più grave (*quoniam*). Nel primo caso, cioè, lo stacco neumatico viene effettuato in corrispondenza di un punto grave della melodia, ossia quando sia la nota precedente che la nota seguente si trovano all’acuto rispetto ad essa. Volendo mantenere un contesto totalmente leggero, lo scrittore sangallese – che non conosce la grafia interamente legata di Laon – è ‘costretto’ ad effettuare una separazione del neuma, ad interrompere cioè il *ductus* della penna sulla pergamena. Tale stacco neumatico, inteso dal notatore come pura necessità di scrittura senza alcuna modifica di valore, viene effettuato nei punti gravi della linea melodica:



Il neuma che ne risulta rappresenta, pertanto, la grafia corsiva associata a quella specifica successione melodica. La scrittura sangallese non conosce altra possibilità per indicare lo stesso seguito di note leggere; lo stacco neumatico realizzato su qualsiasi altra nota dello stesso gruppo rappresenterebbe, logicamente, una intenzionale modifica della grafia corsiva e, proprio per questo, si determinerebbe 'automaticamente' un'articolazione neumatica. Di conseguenza, appaiono con evidenza le motivazioni che portano a riconoscere un'articolazione ritmica all'interno della stessa figura neumatica che troviamo su *quoniam*. Per poter ritenere intenzionale (e non inevitabile) lo stacco neumatico sulla terza nota, dobbiamo chiederci se la stessa successione melodica sia riconducibile a una diversa grafia corsiva. Il seguente schema mostra, in effetti, l'esistenza di tale possibilità:



Lo stesso seguito di suoni – tradotto da S. Gallo con due torculus consecutivi – vede la presenza, nel secondo caso, della grafia corsiva di un pes subbipunctis e di una clivis. La distinzione fra i due elementi neumatici è realizzata al grave e il neuma che ne risulta non presenta alcuna articolazione interna. Eccone un esempio:

Il comportamento finora osservato, in particolare nella notazione sangallese, a proposito dello stacco neumatico ‘necessario’ al grave, non esclude affatto che su tale nota si possa effettivamente prodursi un’articolazione. Si osservi:



La sillaba “al/luia”, oltre a portare un’articolazione iniziale (virga episemata sangallese e uncinus metense), è interessata dall’intenzionale allargamento della nota conclusiva del primo climacus. Questa, che si trova appunto in posizione grave, è indicata in S. Gallo da un tractulus e in Laon da un uncinus: entrambi sostituiscono con un valore largo la possibile grafia corsiva del punctum e, così facendo, realizzano una vera e propria articolazione.

Come si è potuto vedere, il fenomeno dello stacco neumatico è in stretta relazione alla successione melodica del neuma. Non a caso, infatti, la classificazione di questo fenomeno ritmico venne operata tenendo presente in modo particolare la posizione melodica della nota interessata. Se escludiamo lo stacco neumatico al grave, possiamo riconoscere a ogni altra forma di stacco un valore espressivo. In altri termini, qualunque stacco neumatico, purché non realizzato al grave, rivela un intenzionale intervento del notatore sulla struttura ritmica del neuma corsivo.

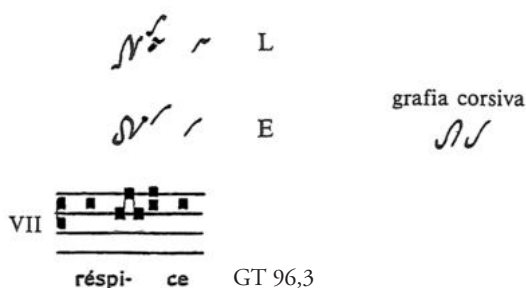
Accanto a ciascuno dei seguenti contesti di stacco neumatico – per i quali si utilizzerà la terminologia tradizionale – verrà indicata la corrispondente grafia corsiva sangallese, che permetterà di verificare l’intenzionalità del notatore.

Stacco iniziale

Si produce quando la prima nota di un neuma è a valore allargato, graficamente distinta dall'elemento neumatico successivo e seguita da una nota a valore leggero. Si vedano, in proposito, gli esempi già presentati in questo capitolo.

Stacco finale

Riguarda la parte conclusiva di un neuma e precisamente le ultime due note, fra le quali viene appunto effettuato lo stacco della grafia:



Anche se la nota interessata dallo stacco neumatico è la penultima del neuma su “*respice*”, va osservato che tale nota precede l’articolazione sillabica, naturale punto di riferimento di ogni neuma. L’allargamento che si determina sulla penultima nota va pertanto considerato in funzione e in preparazione dell’articolazione finale del neuma stesso. Anche in questo caso si dovrà parlare di *articolazione finale preparata* (o *complexa*).

Stacco all’acuto

Si parla di *stacco all’acuto* quando la frattura del neuma si realizza su una nota preceduta e seguita da una nota più grave. Eccone un esempio:

rispettivamente in posizione più elevata o più bassa sia in rapporto alla nota precedente che alla nota seguente. Accanto a questi casi, sono stati considerati i fenomeni di articolazione in contesto unisonico. Verranno ora presi in esame altri casi determinati da particolari contesti melodici: si tratta degli stacchi preceduti o seguiti da una nota all'unisono, tradizionalmente classificati nelle stesse due categorie dello stacco all'acuto e dello stacco al grave. Si osservino i seguenti due esempi:

VII

De- us

GT 128,1

L

E

grafia corsiva

VIII

ut li- be- rén-tur

GT 90,5

L

C

grafia corsiva

Entrambi gli esempi mostrano un'articolazione sulla terza nota del neuma (virga sia in S. Gallo che in Laon), nel primo caso raggiunta a valori corsivi e nel secondo caso preparata dall'allargamento della nota precedente (strophæ episemata con *expectate* in S. Gallo e tractulus in Laon). La notazione quadrata indica la presenza dell'unisono che, sulla sillaba “Deus”, segue la nota di articolazione e, sulla sillaba “liberentur”, la precede. In entrambi i casi, considerando la posizione acuta della nota di articolazione in rapporto alla precedente (*Deus*) o alla successiva (*li-*

berentur), è possibile parlare di *stacco all'acuto*. L'esempio seguente vede invece condizioni melodiche opposte:

L
E grafia corsiva

II
et e-le-vá- mi-ni, GT 40,5

Il neuma in esame è interessato da due articolazioni, entrambe su Do, riguardanti la terza nota (*strophæ episemata* in S. Gallo e *tractulus con tenete* in Laon) e la sesta nota (elemento conclusivo del primo climacus, indicato da un *tractulus sangallese* e da un *uncinus metense*). Anche qui il contesto unisonico riguarda la nota di articolazione in rapporto alla precedente o alla successiva; la prima articolazione, che conclude il contesto unisonico, è seguita da una nota più acuta (il Mi del primo climacus) e la seconda articolazione, a cui segue una nota unisonica, è preceduta da una nota più acuta. In entrambi i casi ci si trova, pertanto, in un contesto grave che giustifica la denominazione di *stacco al grave*.

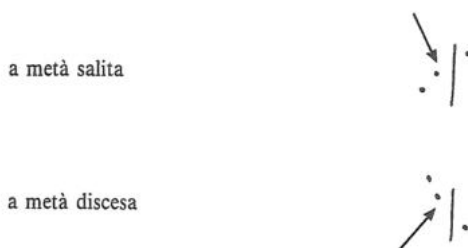
Uno schema riassume ora le possibilità, finora illustrate, di stacco all'acuto e al grave:

nota di articolazione

stacco all'acuto	↓ · ·	↓ · ·	↓ · ·
stacco al grave	↑ · ·	↑ · ·	↑ · ·

Stacco a metà salita e a metà discesa

Il fenomeno dello stacco neumatico in rapporto al contesto melodico conosce due ultime possibilità: la nota di articolazione può trovarsi in contesto ascendente o discendente. Nel primo caso, denominato *stacco a metà salita*, essa è preceduta da una nota più grave ed è seguita da una nota più acuta; nel secondo caso, denominato *stacco a metà discesa*, la frattura grafica è realizzata su una nota preceduta da una più acuta e seguita da una più grave. Eccone la rappresentazione schematica:



Va ribadito che lo stacco neumatico effettuato nelle suddette condizioni melodiche è sempre da ritenersi intenzionale: esso determina pertanto la presenza di note di articolazione, le quali, con il loro valore allargato, costituiscono i punti di appoggio interni al neuma. Si osservi:

L

C

grafia corsiva

V

De- o o- mnis

GT 48,6

L'esempio mostra uno stacco a metà salita sulla virga che conclude il salicus corsivo (scandicus in Laon). La nota articolata (Do) viene

‘promossa’ a importante fulcro ritmico: essa diviene punto di arrivo del movimento fluido precedente e, al tempo stesso, produce una ‘spinta’ a favore del successivo contesto fluido che si risolve in una ornamentazione all’acuto.

Lo stacco a metà discesa è già stato considerato in un esempio precedente (due torculus consecutivi) e verrà ora riproposto con l’intera semifrase di cui fa parte, allo scopo di richiamare i diversi contesti melodici di stacco neumatico fin qui studiati:

L
E

1

quóni- am vól- lu- it me. GT 281,6

grafia corsiva quoniam vo - lu - it

Ritroviamo appunto lo stacco a metà discesa (dunque intenzionale) sulla sillaba “quoniam”, con l’articolazione sul Fa che conclude il primo torculus; è interessante tuttavia soffermarsi sul successivo verbo *voluit* per un’analisi schematica delle diverse tipologie di stacco molto vicine fra loro. Sulla sillaba d’accento notiamo:

- stacco all’acuto, ovvero articolazione preparata, sulla seconda nota (La) che conclude un pes non corsivo;
- stacco a metà discesa sulla quinta nota del neuma (Sol) che conclude il torculus in grafia corsiva;
- stacco finale, ovvero articolazione finale preparata, sulla penultima nota del neuma (Sol).

Inoltre, sulla successiva sillaba atona “voluit” notiamo uno stacco sulla prima nota (Sol), ovvero un’articolazione iniziale.

La liquescenza

Il fenomeno della liquescenza è la conferma più evidente del fatto che il ritmo gregoriano è fondato sul *valore sillabico*¹⁹. Tale fenomeno nasce dalla particolare conformazione fonetica di alcune sillabe e interessa direttamente la loro articolazione che, nella fattispecie, può dirsi *complessa*. Una complessità che allude a una difficoltà di pronuncia e che si manifesta in svariati contesti di passaggio sillabico che vanno dall'incontro di due o tre consonanti (*non con-fun-den-tur*) alla presenza di particolari dittonghi (*gaudete, euge...*). La sillaba, come si è sempre e giustamente sostenuto, rappresenta una sorta di cellula ritmica: l'assimilazione del valore sillabico consente di maturare innanzitutto un atteggiamento corretto nei confronti del testo in ordine alla sua materialità. Se dunque la prima attenzione va rivolta al testo in quanto realtà fonetica, va da sé che un nodo cruciale del ritmo risieda nel fenomeno dell'articolazione, dunque nel passaggio da un'entità sillabica alla successiva (articolazione sillabica) o da una parola all'altra (articolazione verbale). La liquescenza interessa proprio questo nodo ritmico, laddove l'accostamento di sillabe con particolare conformazione vocalica e consonantica risulta, come si è detto, di pronuncia particolarmente problematica. È un fenomeno di enorme portata che, valutato limitatamente a questo aspetto, apre nuovi spazi di ricerca, a tutt'oggi inesplorati, sulla pronuncia del testo nelle diverse aree geografiche e nelle varie epoche.







Gli antichi notatori traducono questo fenomeno attraverso una vera e propria modifica della parte conclusiva del neuma. Verificata questa preziosa peculiarità dell'apparato grafico di ciascuna scuola di notazione, non possiamo non rilevare subito un fatto assolutamente evidente e di importanza decisiva: a medesimi contesti di articolazione sillabica complessa non corrispondono 'automaticamente' forme neumatiche liquescenti. Per fare un esempio, ci accorgiamo facilmente che articolazioni sillabiche complesse all'interno di parole come *omnes, cordis, salvi*, a volte presentano grafie liquescenti e altre volte no. La parola è la stessa,

¹⁹ La presente trattazione del fenomeno della liquescenza riprende, con integrazioni e aggiornamenti, il seguente contributo: RAMPI, *La liquescenza*, in «Polifonie», III-1 (2003), pp. 65-89.

dunque la conformazione fonetica non cambia, ma la liquescenza molte volte non è scritta. È del tutto evidente, dunque, che il *motivo* della presenza di una grafia liquescente non si esaurisce in una pura esigenza fonetica, che invece si limita a costituirne il pur fondamentale *presupposto*²⁰.

Grammatica della liquescenza

Tutte le grafie liquescenti di scuola sangallese e metense sono riconducibili ai seguenti tre segni fondamentali:

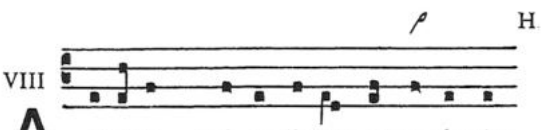
	S. Gallo	Laon
cephalicus		
epiphonus		
ancus		

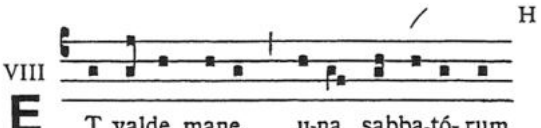
I suddetti segni sono presenti tanto in forma isolata quanto in composizione; in quest'ultimo caso segnalano la parte finale di una figura neumatica più sviluppata.


Il primo problema che ci si presenta a ogni grafia liquescente consiste nell'identificazione del corrispondente *neuma d'origine* (definito anche *neuma fonte*), ossia la grafia corsiva alla quale ricondurre la scrittura

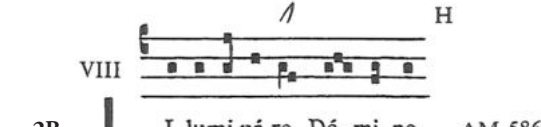
²⁰ Di notevole spessore, a tale riguardo, è il lavoro di GODEHARD JOPPICH, *Die rhetorische Komponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln*, in "Codex 121 Einsiedeln-Kommentar", 1991; vedi anche la traduzione italiana in «Note gregoriane», a cura dei Cantori Gregoriani, 2 (1993). Nel suo contributo, l'autore affronta l'analisi di numerosi contesti liquescenti suggerendone una lettura approfondita in chiave retorica. Ne risulta una comprensione unitaria e, al contempo, articolata del fenomeno, in perfetta coesione con le finalità espressive che caratterizzano le grafie liquescenti sangallesi nei diversi ambiti di fraseggio.

liquescente. Si considerino, a tale proposito, le seguenti due coppie di esempi:

1 **A**  VIII
Udistis qui- a dictum est anti-quis : AM 594

1A **E**  VIII
T valde mane u-na sabba-tó-rum, AM 456

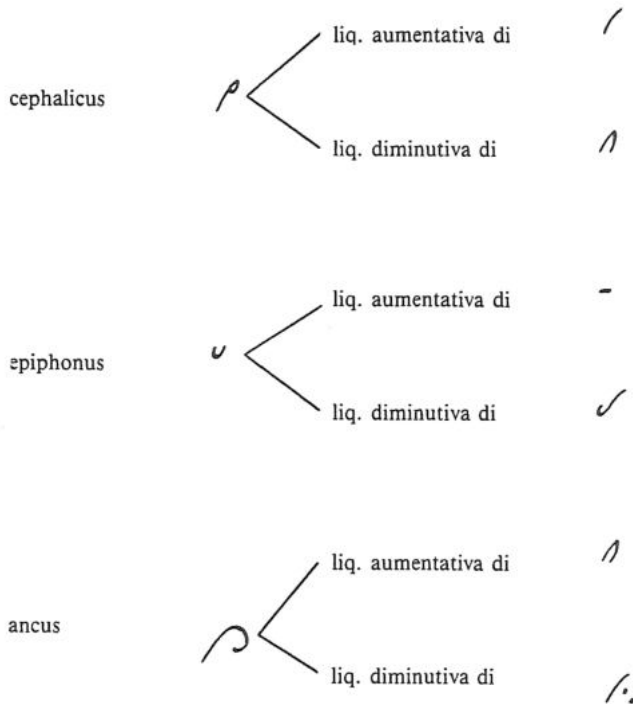
2 **A**  VIII
D-a-pé-ri- at Dó- mi-nus AM 587

2B **I**  VIII
L-lumi-ná-re Dó- mi-ne AM 586

In entrambi i casi si tratta di una *comparazione formularie*. Com'è noto, a tali schemi 'fissi' nella loro successione melodico-ritmica viene applicato un testo ogni volta differente. Le antifone *Et valde mane* e *Illuminare Domine* rappresentano la formula non liquescente (ovvero corsiva) rispettivamente delle antifone *Audistis* e *Adaperiat*. Ora, mentre il cephalicus sulla sillaba "an-tiquis" è riconducibile, nella formula cor-

rispondente, alla virga (una nota), la stessa grafia liquescente sulla sillaba “adaperi-at” deriva, nella formula parallela, dalla clivis (due note). Il cephalicus che, nel primo caso, corrisponde nella sua forma non liquescente a una virga, produce l’*aumentazione* di un neuma monosonico; nel secondo caso, invece, rappresenta la *diminuzione* di un neuma discendente di due note.

È dunque verificabile, per uno stesso segno, una duplice possibilità riguardo il neuma fonte non liquescente. Pertanto, per ciascun caso liquescente è opportuno innanzitutto chiarire, in ossequio alla terminologia tradizionale, se si tratta ‘tecnicamente’ di *liquescenza aumentativa* o *liquescenza diminutiva*. In riferimento alle suddette grafie liquescenti fondamentali, è possibile riassumere questo concetto con uno schema (per semplicità è riportata solamente la grafia sangallese):



Altre grafie liquescenti

Nella notazione sangallese ci sono neumi ed elementi neumatici che per loro natura conoscono solo la liquescenza aumentativa: si tratta del *punctum*, della *strophæ* e dell'*oriscus*:

	S. Gallo		Grafie liquescenti
punctum	•	→	⸘
strophæ	ʹ	→	ʹ̇
oriscus	ʼ	→	ʼ̇

In tutta evidenza, non è possibile pensare a una eventuale diminuzione delle suddette grafie corsive.

Punctum e *strophæ* non si incontrano isolate, ma solamente in simili figure neumatiche:

S. Gallo	/;	ʹ̇	ʹʹʹ
	1	2	3

Le grafie 1 e 2 sono rispettivamente il *climacus* e il *pressus maior* liquescenti: il *punctum* liquescente conclude entrambe le figure; è importante, in proposito, non confondere il *punctum* liquescente con la grafia corsiva della *strophæ*. Quest'ultima compare invece in forma liquescente nella terza grafia e si riconosce dall'allungamento discendente del tratto.

Riguardo infine alla liquescenza dell'*oriscus*, essa si trova tanto in forma isolata che in composizione; anche in questo caso il notatore sangallese prolunga il tratto grafico discendente.

La natura espressiva della liquescenza

La doppia ‘natura’ di ogni segno liquescente in ordine al puro numero di suoni – per un *cephalicus*, ad esempio, la possibilità di indicare il riferimento a un solo suono (*virga*) o a due suoni (*clivis*) – non dice nulla sulla natura espressiva del segno; al contrario, esiste il concreto rischio di generare un grave malinteso, causato in buona parte da una terminologia ambigua che contraddice la vera intenzione del fenomeno liquescente nella sua traduzione grafica. L’ambiguità sta nel supporre, per uno stesso segno, la segnalazione di due fenomeni opposti: aumentazione se si guarda alla *virga* (un solo suono) e diminuzione se si guarda alla *clivis* (due suoni, dei quali il secondo a valore ridotto). Se la valutazione del contesto liquescente riguardasse il puro aspetto *numerico* dei suoni, non c’è dubbio che lo stesso segno vada considerato potenzialmente bivalente; ma se dalla semplice conta di impronta ‘paleografica’ si passa, attraverso l’indagine semiologica, a una più matura ricerca della loro *natura* e della loro *strutturalità*, il discorso cambia radicalmente.

Tornando alla forma liquescente del *cephalicus*, qui addotto ad esempio di ogni altra forma liquescente, la preoccupazione di stabilire se l’arricciamento della sua parte conclusiva comporti l’aumentazione dell’unica nota segnalata dalla *virga* oppure preveda la presenza di un secondo suono più grave a valore ridotto, non deve in realtà far perdere di vista l’unica intenzione espressiva connessa alla scelta di una grafia liquescente. Questo compito spetta alla semiologia, ossia a un metodo d’indagine capace di cogliere implicazioni ritmiche nella differenziazione del segno. La semiologia, infatti, è in grado di rivelare se una grafia è in forma semplice o in forma complessa; va inoltre ricordato che sul valore delle note la semiologia non può andare oltre: attraverso questa indagine, come si è già detto ampiamente, è possibile sapere se un neuma – e, all’interno del neuma, ogni singola nota – è leggero o allargato.

Tali acquisizioni stigmatizzano una logica del valore del segno che potremmo nuovamente riassumere nel seguente modo: ogni intervento sulla forma semplice di una grafia neumatica rende necessariamente complessa quella grafia. In termini di valori potremmo dire che ogni modifica della forma semplice, ossia di un valore leggero, produce *sempre* un aumento del valore della forma complessa che ne risulta. La grafia

corsiva è infatti la prima e più elementare possibilità ritmica per ogni neuma, punto di partenza e costante riferimento per la costruzione dell'impianto notazionale.

Ma cos'è la liquescenza se non una modifica intenzionale del tracciato neumatico? Se ne deduce che *ogni grafia liquescente presenta l'articolazione conclusiva del neuma in una forma 'complessa', dunque sempre con valore allargato*. Ciò ben prima di qualsiasi altra valutazione sul numero di suoni implicati in tale passaggio ad altra sillaba. Il notatore che sceglie di porre una liquescenza alla conclusione di un neuma (una volta verificati, si intende, i presupposti di ordine fonetico) sceglie una grafia complessa per aggiungere peso a quell'articolazione sillabica e mai per ridurne l'importanza e, con essa, il valore. *La liquescenza, dunque, non può mai intendersi come fenomeno diminutivo, ma esclusivamente e squisitamente aumentativo*²¹.

L'arricciamento alla sommità della virga sangallese va letto come passaggio dalla forma semplice del neuma monosonico alla forma complessa della sua versione liquescente. La nota significata dalla virga (indifferentemente neuma monosonico o elemento conclusivo di un neuma plurisonico) subisce un allargamento, un aumento di valore, una sottolineatura espressiva che, nella prassi esecutiva, si realizza con una 'dilatata pronuncia' di un'articolazione sillabica foneticamente complessa. Tale aumentazione può limitarsi all'unica nota segnalata dalla virga (il classico caso di liquescenza definita *aumentativa*) o coinvolgere un altro suono che, nel caso di *cephalicus*, sarà melodicamente più grave. Il malinteso inizia proprio qui: questa seconda nota, irrilevante ai fini strutturali e di valore estremamente ridotto, non può e non deve far pensare a un nuovo neuma, nella fattispecie a una *clivis*, la cui natura ritmica non trova corrispondenza – se non, come già ricordato, nel puro e insufficiente dato numerico – nelle due note discendenti che si deter-

²¹ La definizione *liquescenza diminutiva* è contestabile, a ben vedere, non solo nell'aggettivo, ma perfino nel sostantivo. La *liquescenza*, infatti, si presenta come fenomeno tutt'altro che 'liquido'. Il testo, per restare all'immagine evocata dalla terminologia, non viene 'sciolto' al fine di ottenerne eleganti, fluide e morbide articolazioni. Esso, al contrario, viene ulteriormente caricato di suono (dunque di significato) che la sua conformazione fonetica, solo quando è necessario, consente di realizzare.

minano. Questo perché non è possibile, per i motivi appena esposti, intervenire sulla forma semplice della clivis per ricavarne un medesimo neuma con la nota conclusiva a valore ridotto. La forma semplice non può dunque in nessun modo ‘retrocedere’ verso una grafia diminuita perché la creazione di una scrittura liquescente nasce già con intenzione dichiaratamente aumentativa.

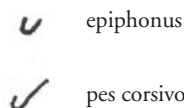
Rimanendo all’esempio del *cephalicus* sangallese, esso è, in definitiva, sempre da intendere come liquescenza aumentativa della nota corrispondente alla virga: tale aumentazione può interessare unicamente la stessa nota o concludersi con l’accento di una nuova nota, di un ‘suono aggiunto’²² che, per così dire, completa la realizzazione di un contesto comunque aumentativo. Il peso strutturale, pertanto, sarà sempre da ricercarsi nella nota indicata dalla virga. Lo stesso dicasi, ovviamente, per le altre scritture liquescenti isolate o in composizione; aggiungiamo solo qualche considerazione sulla grafia dell’*epiphonus* sangallese:



Esso realizza l’aumentazione di un *tractulus*, aumentazione che può concludersi con un secondo suono più acuto. Vale forse la pena sottolineare che, anche in questo caso, a maggior ragione, non è opportuno parlare di un neuma di due note, ossia di un pes diminuito. Fra le acquisizioni più solide e illuminanti della semiologia gregoriana, va ricordato lo studio di Rupert Fischer sulla la natura ritmica del pes, vera pietra

²² La terminologia *suono aggiunto* non è nuova: essa appartiene alla tradizione semiologica, anche se tale definizione interessava solo neumi liquescenti per i quali l’ultimo suono – a valore ridotto – non compare nel *neuma fonte* di riferimento. Si tratta, secondo questa visione, di una nota estranea (aggiunta, appunto) alla configurazione del neuma da cui deriva. Il presente contributo intende viceversa applicare la medesima terminologia a ciò che tradizionalmente viene definita *liquescenza diminutiva*. La piccola nota che conclude neumi *diminutivi* è già, in realtà, un suono aggiunto che completa un fenomeno aumentativo. Il *neuma fonte*, in questi casi, non viene ridotto, ma radicalmente mutato nella struttura ritmica e, al tempo stesso, mantenuto inalterato nel numero di suoni.

miliare di un rinnovato approccio ‘semiologico’ al ritmo gregoriano. La tensione di questo neuma verso la seconda nota, dimostrata senza tema di smentita²³, mostra in tutta evidenza la netta *distanza strutturale* tra due grafie apparentemente simili:



L’epiphonus non è un ‘pes diminuito’: la sua natura ritmica, anche quando è composto da due note ascendenti, non ha nulla a che vedere con il pes. La liquescenza, anche in questo caso, non può essere l’esito di una retrocessione, di un accorciamento. Si impone invece una logica contraria che riconosce nel segno liquescente una qualità espressiva superiore a ciò che veniva ambigualmente definito *neuma fonte*. Si osservino, a tale proposito, i seguenti casi:

GR. II MBCKS GR. II MRBCKS
 I I
 N omnem ter- ram N so-le pó- su- it
 GT 427,1 GT 30,2

L’epiphonus su “*omnem*” appartiene a un chiaro contesto di melodia-tipo (i graduali di II modo) che, come mostra l’esempio parallelo, prevede in quel punto un pes corsivo. L’epiphonus, visto in questa luce, appare una ‘riduzione’ del pes perché da esso deriva. In realtà, la scelta

²³ RUPERT FISCHER, *Die rhythmische Natur des Pes*, in *Ut mens concordet voci*, St. Ottilien, EOS, 1980, pp. 34-136. I punti più importanti della ricerca sono riassunti, dallo stesso autore, in *Semiologische Bedeutung und Interpretation des “Pes”-Neume*, in «Rivista internazionale di musica sacra», II (1986), 1, pp. 5-25.

della grafia liquescente, pur rispettando pienamente la logica formulare nel *numero* di note, interviene profondamente sulla *natura strutturale* degli stessi suoni. Va ricordato che proprio la semiologia ha contribuito a dimostrare come la formula non sia sinonimo di stereotipo e che, nonostante le apparenze, sono le esigenze del testo a prevalere. Esigenze, però, già orientate al significato e non appiattite sulla fonetica perché, se così fosse, all'articolazione sillabica “*om-nem*” dovrebbe sempre corrispondere una scrittura liquescente: sappiamo bene che non è così (vedere alcuni esempi sul GT, p. 435,2 o 450,2 e altri ancora). Ciò che accade su *omnem* non è un ‘accidente fonetico’ che, lasciando inalterato uno schema compositivo, sacrifica semplicemente una parte della seconda nota del pes formulare: siamo invece di fronte a una vera e propria mutazione agogico-strutturale nell’ambito di una formula comunque rispettata nel numero di suoni. Al pes corsivo – elemento di bassa valenza strutturale nello specifico contesto – viene sostituito un *nuovo* neuma che, nella fattispecie, inverte la natura ritmica del ‘neuma fonte’ conferendo strutturalità alla prima nota, per poi concludere questa *aumentazione* sulla nota successiva più acuta prevista dalla formula.


Ciò che in effetti risulta ‘diminuito’ è il peso di questa seconda nota, irrilevante sotto il profilo strutturale: tale diminuzione, infatti, si concretizza in una sorta di ‘coda’, di prosecuzione di un valore aumentato. In altre parole, la liquescenza aumentativa non si esaurisce sulla prima nota ma ‘deborda’, seppur in minima parte, su un secondo suono. Ne risulta un ritmo verbale radicalmente mutato a vantaggio della sillaba liquescente, vero punto di mira, nuovo momento accentuativo nell’economia di quel preciso arco formulare che, di norma, non prevede sottolineature in quel punto.

La liquescenza nella notazione vaticana

La vaticana – diversamente da molte edizioni solesmensi che adottano, per la notazione quadrata, una varietà grafica anche in merito alla liquescenza – conosce solamente la liquescenza diminutiva, segnalata dal rimpicciolimento della parte conclusiva del neuma. Compiono pertanto le seguenti grafie:

 cephalicus

 epiphonus

 ancus

Di certo la notazione quadrata non ci aiuta a leggere, nella scelta liquescente, un'intenzione aumentativa: può facilmente farsi strada la convinzione che il neuma 'intero' valga di più del neuma 'ridotto'. Si osservi:



CO. I
RBCKS
E
C-ce virgo concipi-et, GT 37,3

La sillaba tonica “*vir-go*” è interessata, in entrambe le notazioni in campo aperto, dalla liquescenza (epiphonus), ma così non è nella vaticana dove troviamo un pes intero. La discrepanza è sostanziale, perché così facendo essa rinuncia a segnalare un contesto liquescente, vanificando di fatto un'importante sottolineatura dell'accento. Pertanto, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, l'assenza della liquescenza (diminutiva) nella vaticana, comporta in questo caso una mancata sottolineatura dell'articolazione sillabica, dunque una perdita di densità espressiva del testo. Nella fattispecie, l'importante aumentazione riservata attraverso l'epiphonus al termine *virgo* (siamo alla conclusione del tempo di Avvento, nel comunio che, all'interno della stessa messa, segue l'offertorio *Ave Maria*) risulta addirittura sfumata e non rimarcata dalla forma intera del pes nella notazione quadrata.

Scritture liquescenti a confronto

Anche se il ricorso a grafie liquescenti accompagna la lunga evoluzione della notazione gregoriana, va detto che la scelta di tale forma grafica sottintende – nelle diverse famiglie neumatiche e, al loro interno, nelle testimonianze manoscritte succedutesi lungo i secoli – presupposti e finalità tra loro differenti. Non è questa la sede per un'analisi dettagliata del percorso evolutivo della grafia liquescente, anche se è auspicabile uno studio, a tutt'oggi assente e del quale non va taciuta la complessità, in questa direzione. A livello macroscopico è comunque possibile accomunare il mutato interesse connesso al passaggio su rigo dalla notazione in campo aperto con la progressiva trasformazione della logica che sorregge una scrittura liquescente. Possiamo leggere l'evoluzione secolare della notazione gregoriana come il progressivo passaggio da una preoccupazione di trasmissione di senso alla precisa fissazione di una materialità sonora. Si sa quanto la distinzione non sia così netta e come in ogni epoca convivano entrambe le prospettive, ma il percorso è ugualmente chiaro e trova eloquente conferma anche nell'impiego della liquescenza: essa, infatti, ha direttamente a che fare, come si è detto, sia con la materialità del testo che con il suo significato.

La presenza di una forma neumatica liquescente avverte sempre di una complessità fonetica nel contesto di un'articolazione sillabica, ma la sua qualità espressiva più profonda sta nella capacità di sublimare una necessità materiale rendendola parte integrante e strutturale di un fraseggio. Quest'ultimo è infatti definito da momenti di tensione e distensione connessi alle scritture corsive o non corsive.

Posto dunque che la grafia liquescente nasce ed è da interpretarsi in chiave aumentativa (scrittura non corsiva), il suo utilizzo in risposta a una semplice esigenza fonetica finirebbe col sistematizzare, impoverendolo, un fenomeno assai più profondo nella sua volontà espressiva. Ci accorgiamo cioè che il corretto fraseggio, ossia il massimo grado di attenzione al testo, si realizza spesso *evitando* di fermare l'attenzione su una complessità di pronuncia. Proprio in questo apparente paradosso sta la ricchezza della liquescenza e, più in generale, la chiave di volta per la comprensione del ritmo gregoriano.

Queste osservazioni toccano anche un argomento molto concreto che interessa, a ben vedere, in modo ampio la prassi esecutiva del canto corale. Ai cantori è solitamente chiesto di ‘pronunciare bene il testo’: il canto gregoriano, che pure parte da un simile presupposto, intende qui addirittura superarlo e richiede una pronuncia consapevole fatta anche di liquescenze *intenzionalmente evitate*. Sono esattamente queste volontarie omissioni (quando dunque non compare la scrittura liquescente allorché si verificano idonee condizioni di ordine fonetico) a qualificare l’uso della liquescenza e a sancirne la vera natura ritmico-espressiva. Valga per tutti il seguente esempio:

Mt. 25, 20, 21

VII
BCKS

D

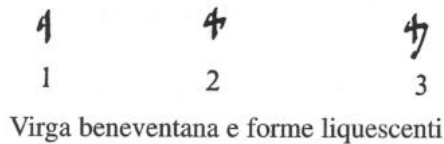
O-mi-ne, *quinque ta-lén-ta tra-di-dí-sti mi-

hi : ecce á-li-a quinque sùper-lu-crá-tus -

GT 515

Il ‘servo buono e fedele’ della parabola evangelica, che ha ricevuto *cinque* talenti (il primo *quinque*), ne ha guadagnati *altri cinque* (il secondo *quinque*). Il notatore sangallese, nei due casi testualmente identici, si comporta diversamente nella segnalazione dell’articolazione della sillaba tonica: stessa parola (*quinque*) – con articolazione interna foneticamente complessa, dunque con presupposto liquescente – stesso neuma (pes), stessa condizione di culminanza melodica (ovvero nota successiva più grave), ma scelta neumatica diversa. La diversità di trattamento del testo è resa esplicita proprio dall’uso selettivo della grafia liquescente limitato al secondo caso: il valore di questa sillaba tonica – peraltro già allargato in entrambi i contesti attraverso la grafia non corsiva del pes – è ulteriormente enfatizzato dall’aggiunta liquescente solo sul secondo *quinque*, quasi a dire che i cinque talenti guadagnati (da notare, per inciso, la presenza forse non casuale proprio di cinque note sulla sillaba finale) meritano una sottolineatura superiore ai cinque talenti ricevuti.

Se è vero che il fenomeno liquescente costituisce un'enorme risorsa nel linguaggio gregoriano, va pure sottolineato come le notazioni che ne fanno ampio utilizzo siano da considerare con grande cautela. È il caso della scuola beneventana, che gli studi paleografici hanno collocato fra le testimonianze su rigo più vicine alla versione melodica presupposta dalle prime testimonianze alinearì: essa è notoriamente non solo ricchissima di liquescenze, ma anche attenta a una 'gradualità' di scrittura. Si osservi:



La virga beneventana è dotata di vari 'gradi' di liquescenza: le aggiunte liquescenti sono via via più consistenti, in una diversificazione di dimensioni che pone la segnalazione di tale fenomeno in un'ottica segnatamente (anche se non esclusivamente) materiale. I diversi valori che ne conseguono offrono testimonianza di estrema raffinatezza notazionale: l'apparato liquescente di ogni neuma viene enormemente arricchito e diversificato quasi ad ottenere una 'notazione nella notazione'. Si va da un leggero accenno di scrittura liquescente fino a un pronunciato tratto grafico ostentatamente evidente. Ma proprio in questo fiorire di forme (e di contesti) liquescenti troviamo conferma di una profonda mutazione di logica in rapporto alle migliori notazioni adiafematiche. In S. Gallo, come in Laon, la scelta dell'amanuense si pone in modo netto: la liquescenza è tracciata o evitata, segno inequivocabile, intenzionale e senza 'misure' di una sottolineatura testuale o meno. La notazione in campo aperto esaurisce il suo compito indicando nella trasformazione liquescente del neuma un punto di mira significativo.

Un'ultima osservazione. La riflessione fin qui condotta ha interessato la natura del fenomeno liquescente e le differenti prospettive connesse alle varie scuole di notazione. Su tali presupposti va impostato un nuovo percorso di studi, alla ricerca cioè delle *motivazioni*

tanto della presenza quanto, soprattutto, dell'assenza di tale particolarità grafica in contesti potenzialmente liquescenti. Si tratta, in tutta evidenza, di un campo di indagine di enorme complessità, teso a 'dar senso' a un fenomeno di capitale importanza²⁴.

Anche la liquescenza, in ultima analisi, rientra a pieno titolo negli artifici dell'arte retorica messi in campo dall'antica monodia liturgica. Dunque, l'indagine semiologica da condursi su questo fenomeno espressivo generato dalla conformazione del testo e motivato dal suo significato, non può che nutrirsi innanzitutto di tali prospettive. La grafia liquescente crea 'densità' ritmica e, proprio per questo, il suo utilizzo nei nodi vitali dell'articolazione sillabica e verbale diviene una preziosa e privilegiata indicazione di fraseggio, nonché risorsa espressiva di prim'ordine nel panorama notazionale del canto gregoriano.

²⁴ I perché della grafia liquescente, come della mancata (benché potenziale) liquescenza, vanno mantenuti nello spazio dell'intenzionalità e non della semplice necessità. Il notatore, come si è detto nel testo, non asseconda una sorta di automatismo posto in essere da contesti fonetici o da situazioni di altro tipo. Allo stesso modo va contestata una spiegazione della scelta o meno della liquescenza come *conseguenza* di un comportamento melodico. La stretta relazione fra situazione melodica e scelta della liquescenza è una costante della ricerca semiologica e trova piena applicazione in: JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Il fenomeno semiologico ed estetico delle note liquescenti*, in «Il canto gregoriano oggi», Atti del Convegno Internazionale di Canto Gregoriano, Arezzo 26-27 agosto 1983, a cura di D. Cieri, Roma, 1984, pp. 97-152; dello stesso autore: *Lo stato attuale della ricerca semiologica*, in «Studi gregoriani», II (1986), pp. 3-56. Lo studioso, leggendo in chiave semiologica la tradizionale duplice classificazione della grafia liquescente, antepone regolarmente il dato melodico alle motivazioni della scelta. La logica si direbbe opposta: il contesto melodico non può considerarsi *causa* di una forma neumatica, sia essa liquescente o meno, ma *effetto* della comprensione e del significato di un testo. In altre parole, essendo la melodia la forma sonora del testo stesso, partecipa del suo significato, non lo precede e non lo subisce passivamente. Si tratta, a ben vedere, di superare ancora una volta il falso dualismo testo-melodia, binomio da leggere invece come unica realtà non scomponibile e che proprio nella liquescenza trova esplicita conferma.

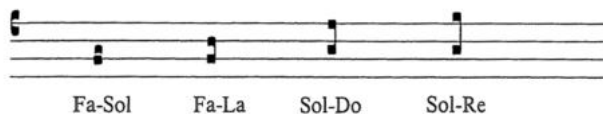
TAVOLE DEI NEUMI

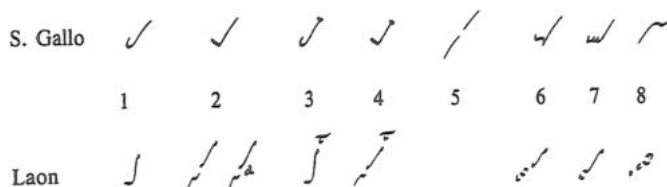
Dopo aver considerato il neuma monosonico – e, attraverso di esso, il sistema ritmico di S. Gallo e di Laon – e dopo aver studiato, per mezzo dell'articolazione del neuma e della liquescenza – le caratteristiche e il significato delle più importanti modifiche del tracciato neumatico, entriamo decisamente nella pura grammatica del segno per scoprire, attraverso la sintesi fornita da tavole neumatiche di entrambe le scritture in campo aperto, le possibili grafie plurisoniche e i loro rispettivi valori. Si tratta di un corposo materiale notazionale, qui necessariamente raccolto in forma 'decontestualizzata', ovvero svincolato dal suo rapporto vitale col testo anche se, ovviamente, la definizione stessa di neuma coincide con un'entità sillabica.

Va infatti ricordato che per *neuma* si intende l'insieme di note poste sopra una sillaba; così, ad esempio, un pes viene definito *neuma elementare* quando rappresenta una sillaba di due note ascendenti, mentre è considerato *elemento neumatico* quando fa parte di una sillaba che prevede una maggior ricchezza di note. Nella fattispecie, si distinguerà dunque, secondo la terminologia tradizionale da estendere a tutte le grafie, fra pes *isolato* e pes *in composizione*.

Pes







Il *pes*, o *podatus*, è un neuma ascendente di due note. L'intervallo fra i due suoni non supera mai la quinta giusta. La notazione vaticana indica questo neuma mediante due punti quadrati disposti in senso verticale e congiunti da una linea sottile:





- 1 - Grafia semplice, *pes corsivo* a valori leggeri. In S. Gallo è detto anche *pes rotundus* (o *rotondo*). Entrambe le scritture si presentano in forma legata.
- 2 - *Pes non corsivo*: entrambe le note sono a valore largo. In S. Gallo è detto anche *pes quadratus* o *pes angoloso* e modifica la grafia semplice sostituendo con un *tractulus* l'arrotondamento corsivo della prima nota; Laon separa i due elementi tracciando un *uncinus* come prima nota e una virga come nota conclusiva all'acuto.
- 3 - *Pes parzialmente corsivo*: la prima nota viene mantenuta in grafia corsiva e la seconda nota è evidenziata dall'episema sangallese e dalla lettera *t* (*tenete*) metense.
- 4 - Alla medesima intenzione della grafia 3 in merito alla seconda nota, si accompagna l'allargamento della nota di attacco.
- 5 - *Pes disgregato* in scrittura sangallese. L'impiego di questa forma particolare di *pes* presuppone una motivazione di ordine melodico: la prima virga – a valore allargato equivalente al *tractulus* del *pes angoloso* (grafìa 2) – chiarisce che la nota precedente è in posizione melodica grave (o all'unisono raggiunto in contesto ascendente) rispetto ad essa.

Le ultime tre grafie (6, 7, 8), pur indicando un movimento ascendente di due suoni, contengono un particolare elemento neumatico la cui funzione è di 'condurre' il movimento verso la nota successiva. Si veda:

S. Gallo	[	pes quassus (1 ^a nota indicata con <i>oriscus</i>)
Laon			
	[	quilisma-pes (1 ^a nota indicata con <i>quilisma</i>)
			
	[	virga strata (2 ^a nota indicata con <i>oriscus</i>)
			

Le suddette grafie verranno considerate successivamente (cf. Neumi di conduzione), ma va detto che la loro presenza, anche in diverse altre fonti manoscritte, costituisce una delle prove fondamentali per definire la natura ritmica del pes.

La natura ritmica del pes

È questo il titolo del contributo semiologico di Rupert Fischer, pubblicato nel 1980²⁵. Si tratta di un poderoso lavoro di ricerca basato sulla comparazione di più di venti manoscritti di diverse scuole di notazione. Da questi codici sono stati raccolti e studiati, nel corso di anni, circa cinquemila casi di pes isolato sopra una sillaba, ciascuno dei quali classificato in schede di comparazione. Le conclusioni di questa ricerca sono apparse, per molti aspetti, decisamente rivoluzionarie. La natura ritmica del pes, tanto corsivo quanto non corsivo, è così sintetizzata dalle parole di Fischer: «Il pes quadrato e il pes rotondo tendono per loro natura alla seconda nota»²⁶. Chiunque conosca le concezioni ritmiche anteriori alla semiologia non può non cogliere, nella suddetta affermazione, un radicale capovolgimento di prospettiva: a una concezione che esigeva l'accento ritmico (*ictus*) sulla prima nota del pes e, in generale, sulla prima nota di ogni neuma, si contrappone una lettura opposta dello stesso segno.

²⁵ FISCHER, *Die rhythmische...*, cit.

²⁶ *Ibidem*.

Clivis

La clivis è un neuma di due note discendenti; l'intervallo fra i due suoni non supera la quinta giusta. Ecco la scrittura su rigo della vaticana e lo schema delle grafie in campo aperto:

La - Sol Do - La Do - Sol La - Re

	1	2	3	4	5	6	7	8
S. Gallo								
	A	B			A	B	A	B
Laon				[v. grafia 2]				
		A	B			A	B	

- 1 - Grafia semplice, *clivis corsiva* a valori leggeri. L'aggiunta sangallese di *celeriter* in cima al neuma non modifica il valore dei due suoni e conferma la leggerezza dell'intera figura.
- 2 - *Clivis non corsiva*. L'episema sangallese interessa entrambe le note, che risultano pertanto a valore allargato; Laon separa le due note tracciando due uncini sovrapposti e aggiungendo talvolta fra di essi la lettera *a* (*augete*), a conferma – e non ad ulteriore aumento – del valore allargato di entrambi i suoni.

- 3 - L'allargamento dell'intera clivis può essere segnalato in S. Gallo dall'aggiunta di *tenete* in sostituzione dell'episema.
- 4 - La presenza concomitante dell'episema e di *tenete* non deve condurci a determinazioni aprioristiche riguardanti il valore del neuma in rapporto alle grafie precedentemente considerate. In altre parole, non è assolutamente possibile 'fissare' il valore di questa figura secondo una logica di tipo aritmetico. Lo studio semiologico – conviene ricordarlo soprattutto in questi casi – non si basa sulla rigida classificazione dei valori, ma riconduce ogni scrittura neumatica al contesto in cui viene impiegata; contesto all'interno del quale la tendenza ritmica espressa da qualunque grafia assume uno specifico valore concreto. Sarebbe errato pensare, nella fattispecie, che l'aggiunta di entrambi i segni ritmici alla clivis sangallese ne determini un aumento di valore superiore all'aggiunta di uno solo di essi; in realtà, siamo di fronte a modi diversi per esprimere una comune intenzione di allargamento.
- 5 - *Clivis angolosa* (A), munita a volte di un episema (B). Si tratta di una grafia alquanto inusuale nella notazione sangallese, che comunque non si incontra, di norma, isolata sopra una sillaba nel repertorio della Messa. Qualche rara eccezione è tuttavia riscontrabile in talune antifone dell'Ufficio.
- La scrittura angolosa del neuma suggerisce già in modo evidente un'interpretazione a valori larghi; l'episema ne rappresenta solo una conferma. La presenza, seppur rara, di questa grafia di clivis, è testimoniata in composizione, soprattutto come elemento neumatico conclusivo di un contesto melodico ascendente, ovvero formante, con gli elementi precedenti, uno *scandicus flexus*:



- 6 - La scrittura corsiva termina in S. Gallo con un episema (A) o doppio episema (B), la cui indicazione di allargamento si riferisce in modo

selettivo alla seconda nota. La scrittura di clivis che ne risulta viene definita *parzialmente corsiva*. Laon aggiunge, con equivalente significato ritmico, un *tenete* al termine del tratto grafico discendente. La clivis parzialmente corsiva si trova assai frequentemente in composizione, ma è del tutto assente in forma isolata.

- 7 - Pur trattandosi di un neuma discendente di due note, non si può parlare in questo caso di clivis, ma di *pressus minor*, figura sangallese formata da *oriscus* e da un punctum più grave. Anche se si prenderà in considerazione questa grafia nel paragrafo riguardante i neumi di conduzione, conviene soffermarsi brevemente sulla scrittura metense che, come si può vedere, si presenta in due possibili forme (7A e 7B). La particolarità è determinata, come si è detto a proposito di S. Gallo, dalla presenza dell'*oriscus* in sostituzione della prima nota.

Le due grafie metensi, tuttavia, a differenza della corrispondente scrittura sangallese, si possono incontrare con discreta frequenza in forma isolata e senza i 'vincoli' melodici che caratterizzano la presenza del *pressus minor* sangallese. Nino Albarosa, in un suo contributo pubblicato nel 1980 definisce questa grafia metense *clivis quassa*²⁷. Il termine è un esplicito riferimento al movimento inverso del *pes quassus*, che vede la presenza dell'*oriscus* come primo elemento del neuma ascendente.

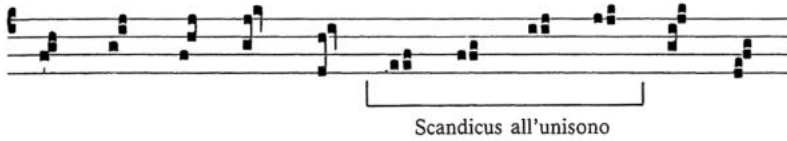
Alla scrittura corsiva (7A) si aggiunge in Laon la possibilità della forma disgregata (7B).

- 8 - Un ampio intervallo fra le due note della clivis può essere segnalato, in entrambe le scuole di notazione, mediante l'allungamento del tratto discendente, senza implicazioni di ordine ritmico.

²⁷ NINO ALBAROSA, *Aspetti dell'articolazione sillabica sui neumi discendenti*, in *Ut mens...*, cit., pp. 222-237. Vedere anche, parzialmente rielaborata, la redazione in lingua tedesca *Aspekte der Silbenartikulation bei absteigenden Neumen*, in «Beiträge zur Gregorianik», II (1986), 2, pp. 52-72.

Scandicus

Lo *scandicus* è un neuma ascendente di almeno tre note. Tale successione melodica conosce tuttavia una significativa variante che interessa i primi due suoni, i quali possono talvolta trovarsi in connessione unisonica:

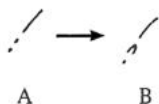


Nell'esempio, che riporta alcune forme di scandicus in notazione quadrata, si è voluta evidenziare una peculiarità di ordine melodico dello scandicus all'unisono rispetto alle altre più consuete forme di scandicus a tre o quattro gradi. Si noti, infatti, che mentre esistono diverse possibilità per l'intervallo sotteso fra le varie note del neuma a gradi ascendenti (l'intervallo fra le prime due note non supera mai, comunque, la quinta giusta), nel caso di neuma con le due note iniziali all'unisono, la terza (ed ultima) nota procede sempre di *grado congiunto*.



- 1 - *Scandicus a tre gradi in grafia corsiva*. Le grafie B vedono la precisazione dell'importanza ritmica della nota conclusiva per mezzo dell'episema sulla virga sangallese e della lettera *tenete* in cima alla virga metense. Entrambe le notazioni fanno precedere la virga, nella grafia corsiva, da due note leggere, segnalate in entrambi i casi da due punti. L'importanza della virga conclusiva costituisce la carat-

teristica ritmica fondamentale di questo neuma ascendente. L'attenzione riservata dagli amanuensi a quest'ultima nota del neuma rivela un comportamento singolare e assolutamente costante della scuola sangallese: la grafia corsiva della scandicus a tre gradi (con o senza episema sulla virga conclusiva) non ricorre in tutto il repertorio (salvo rarissime eccezioni); il notatore sangallese sostituisce, infatti, alla suddetta grafia, una scrittura più eloquente sul piano del fraseggio, il *salicus*:



La grafia A, lo scandicus, viene sostituita con la grafia B, detta *salicus*. La differenza risiede nella penultima nota del neuma: essa non è indicata da un semplice punctum, bensì da un particolare elemento neumatico, l'oriscus (che in questi casi è tracciato in forma di semicerchio ed è di valore equivalente al punctum), la cui funzione – come già detto a proposito del pes quassus – è di 'condurre' il movimento verso la nota successiva, segnalandone in tal modo l'importanza. Fra le diverse forme di scandicus riportate nel suddetto schema, è solamente la grafia 1 sangallese, ossia quella corsiva a tre gradi, ad essere assente in forma isolata perché sostituita dal *salicus*; tutte le altre grafie si incontrano sia in forma isolata che in composizione. La variante grafica metense 1C, ossia l'accostamento orizzontale dei due punti, sta ad indicare la connessione unisonica fra le prime due note, a conferma di una 'relativa diastemazia' presente nella scrittura di Laon, non solo fra neumi posti su sillabe diverse, ma anche fra note di uno stesso neuma.

- 2 - *Scandicus a tre gradi interamente non corsivo*. Queste grafie si incontrano con una certa frequenza in forma isolata. A un *ductus* assai scorrevole della penna di entrambi gli amanuensi nelle grafie corsive dello scandicus, fanno qui riscontro grafie più marcate. La predomi-

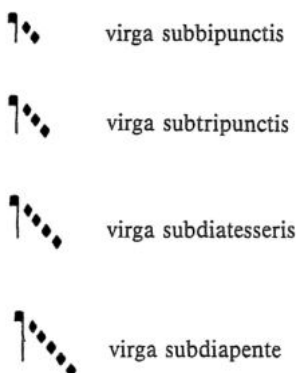
nanza ritmica della virga conclusiva rimane un dato costante, avvalorato a volte dall'aggiunta sangallese dell'episema (B); la virga, comunque, rappresenta qui la conclusione di un movimento non più leggero, ma a valori larghi. S. Gallo ha infatti sostituito i due punti iniziali con due tractuli, a volte tracciati con spessore ingrossato e muniti di episema; Laon ha invece sostituito i due punti con due uncini, a fianco dei quali è spesso presente un *augete* asseverativo.

- 3 - *Scandicus disgregato*: si tratta di un neuma interamente allargato e la successione consecutiva di due virgæ ascendenti in sostituzione dei due tractuli è da giustificarsi – come si è visto per il pes disgregato – dal punto di vista melodico: la nota che precede la prima virga è più grave rispetto ad essa.
- 4 - *Scandicus con stacco iniziale*, ovvero con *articolazione iniziale*. Tanto il tractulus (A) che la virga (B) hanno valore largo: l'unica differenza, com'è noto, interessa il rapporto melodico con la nota precedente. La seconda nota del neuma (la prima del pes corsivo) mantiene la duplice possibilità melodica prevista dalla grafia semplice e può pertanto procedere sia in posizione più acuta che all'unisono con la nota di attacco. Laon, dopo aver segnalato l'articolazione iniziale con un uncinus, traccia le rimanenti due note in forma disgiunta (punto e virga, grafia A) o nella equivalente forma legata (pes corsivo, grafia B).
- 5 - *Scandicus con stacco finale*, ovvero con *articolazione finale preparata* (o *complessa*). La separazione del neuma, operata in entrambe le notazioni, si realizza sul secondo (e penultimo) suono: l'allargamento coinvolge pertanto le due note conclusive.
- 6 - *Scandicus a quattro gradi in grafia corsiva*. Le due grafie sangallesi, ritmicamente equivalenti, vedono rispettivamente una successione ascendente di tre punti e una virga, oppure di due punti e un pes corsivo.
A differenza dello stesso neuma a tre gradi, lo scandicus corsivo a quattro note trova utilizzo anche in forma isolata.

- 7 - *Scandicus a quattro gradi in grafia non corsiva*. Il neuma, interamente a valori larghi, è ottenuto per mezzo della sostituzione dei punti sangallesi con i tractuli e dei punti metensi con tre uncini.
- 8 - Completa lo schema uno scandicus a quattro gradi con *articolazione finale preparata*. Solo le ultime due note, infatti, tracciate in scrittura non corsiva, suggeriscono valori allargati.

Climacus

Il *climacus* è un neuma di tre o più note discendenti. Nella notazione quadrata la prima nota è indicata con la virga, a cui seguono le note discendenti in forma di punto romboidale; per questo tale figura è anche chiamata *virga subpunctata*, termine che, seppur in disuso, chiarisce il numero delle note:



Nel repertorio della Messa si incontra, in forma isolata su sillaba, solamente la prima grafia a tre gradi.

Le altre grafie a quattro o più note discendenti sono frequenti in composizione e si possono trovare, in forma isolata, unicamente nel repertorio dell'Ordinario della Messa.

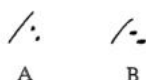
Grafie semplici di climacus

	1	2	3
S. Gallo	/.	̣. /.	/.\
Laon	⋮	⋮	⋮

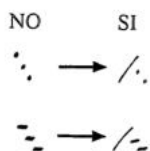
- 1 - La notazione sangallese prevede come grafia semplice la virga seguita da punti, posti obliquamente in senso discendente. Anche se in forma isolata i punti non sono mai più di due, è opportuno precisare che in composizione le note discendenti possono essere, anche con valori fra loro differenziati, in numero superiore. L'equivalente grafia metense è formata da tre punti disposti verticalmente. A tale grafia, Laon preferisce tuttavia la seconda indicata nello schema. Il piccolo uncinus finale sta ad indicare l'articolazione sillabica, punto ritmicamente privilegiato dell'intero neuma e come tale posto esplicitamente in evidenza dal notatore.
- 2 - Tra i manoscritti sangallesi è B (Bamberg lit. 6) che fa uso con più frequenza di *celeriter* sulla virga di attacco ed è interessante notare, in molti casi, la sua concordanza con C (*Cantatorium*, SG 359) nell'impiego di tale lettera. Anche i casi in cui *celeriter* si trova solamente in B sono una conferma del contesto scorrevole nel quale il climacus è inserito; non sembra tuttavia esserci una regola precisa che suggerisca o meno l'uso di questa lettera significativa.
- 3 - L'ultima grafia sangallese dello schema è ritmicamente equivalente alla prima; l'impiego del tractulus inclinato (*gravis*) sulla terza nota è una esplicita indicazione melodica: il notatore vuole ricordare al cantore che fra la seconda e la terza nota esiste un intervallo disgiunto.

La virga come elemento di un contesto discendente

Al valore largo della virga (e del tractulus) in composizione, fa riscontro una significativa ‘eccezione alla regola’ che si manifesta proprio nel climacus sangallese. In questa figura, infatti, la virga definisce innanzitutto la prima nota di un contesto melodico discendente. Per quanto riguarda il suo valore, si rendono necessarie alcune considerazioni. Si osservi:



Sono le forme di climacus rispettivamente in grafia semplice (A) e a valori larghi (B). La prima nota è indicata allo stesso modo, in entrambi i casi, per mezzo della virga, che segnala pertanto l’inizio di un contesto discendente; tuttavia, mentre nella grafia A essa prende il posto del punctum (valore leggero), nella grafia B è tracciata in sostituzione del tractulus (valore allargato). Sia il punctum che il tractulus non possono infatti iniziare un contesto melodico discendente:









Per questo motivo si usa dire, semplificando, che la virga del climacus prende il valore della nota successiva. Infatti, mentre nel secondo caso il significato ritmico della virga (seguita da tractulus) rientra nella regola generale che le assegna un valore allargato, nel caso in cui questa è seguita da punctum ci troviamo nella già citata ‘eccezione’. Volendo assegnare, in questi casi, un valore aumentato alla virga – svincolando così il suo valore dalla dipendenza con la nota successiva – si rende necessaria l’aggiunta dell’episema.

La scrittura metense merita un discorso a parte. Questa notazione non conosce l'eccezione sangallese: la virga in composizione ha sempre un valore allargato. La differenza risiede nel diverso modo di segnalare un contesto discendente: ecco infatti la grafia metense del climacus corsivo confrontata con l'equivalente scrittura sangallese:

S. Gallo	Laon
	

Ciò che non è praticabile in S. Gallo, ovvero indicare con un punctum la prima nota di un contesto corsivo discendente, diventa per Laon prassi comune; la grafia metense della virga rappresenta pertanto un valore allargato perché posta in sostituzione della possibile grafia corsiva del punctum.

Altre grafie di climacus

	1	2	3
S. Gallo			
Laon			

1 - L'aggiunta dell'episema alla virga in S. Gallo e la sostituzione del punctum iniziale con la virga in Laon, conferiscono alla prima nota un valore allargato; le altre due note sono mantenute in scrittura corsiva.

2 - Tutte le note sono allargate: i punti sono stati sostituiti in Laon con uncini e in S. Gallo con tractuli. La virga (anche senza episema, in

questo caso non necessario) rappresenta un valore allargato perché è seguita da tractulus. Questo neuma compare molto raramente in forma isolata, mentre il suo uso è frequente in composizione.

- 3 - Nell'ultima grafia l'allargamento interessa la seconda e la terza nota, mentre il valore della prima, solitamente dipendente dalla seconda, viene mantenuto leggero mediante un legame grafico dalla virga al primo tractulus:



Anche Laon lega, mediante l'uso di una clivis, la prima alla seconda nota, per poi terminare con l'uncinus. Questa grafia, assai consueta in composizione, non si incontra in forma isolata.

Ecco dunque tutte le possibili grafie di climacus a tre gradi con l'indicazione del valore delle singole note:

S. Gallo	Laon	
		grafia semplice, tutti valori leggeri
		tutti valori allargati
		prima nota allargata
		ultima nota allargata
		prima e ultima nota allargate
		seconda e terza nota allargate
		seconda nota allargata


L'ultima grafia dello schema non esiste in tutto il repertorio, perché quando la penultima nota di un neuma discendente è a valore largo, di norma lo è anche l'ultima. In altri termini, non può esistere una nota finale in grafia corsiva quando è preceduta da una nota a valore allargato.


Torculus

Il *torculus* è un neuma di tre note, delle quali la seconda è la più acuta:

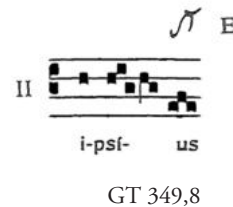
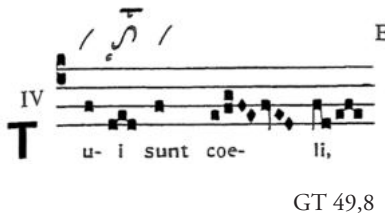


In entrambe le notazioni in campo aperto il torculus corsivo si presenta come sintesi delle grafie corsive di pes e clivis:

S. Gallo 

Laon 

Il torculus in S. Gallo

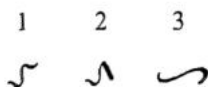


trf- bu- lor, in- clif- na GT 172,5

os-sa e- ó- rum GT 451,5

I primi due esempi mostrano l'aggiunta di *tenete* o di un episema alla sommità del neuma: in entrambi i casi si produce un allargamento che interessa le ultime due note. Si tratta di indicazioni ritmiche equivalenti, riscontrabili di norma – come nei due casi considerati – nel contesto 'speciale' di articolazione verbale, di cui si dirà in modo più preciso a proposito del torculus metense.

Negli ultimi due esempi S. Gallo interviene in modo opposto sulla grafia corsiva: l'episema sulla terza nota della sillaba "tri-bu-lor" pone in risalto l'articolazione sillabica, mentre lo stacco neumatico su "os-sa" determina l'articolazione iniziale sulla virga, seguita dalla grafia corsiva della rimanente clivis.



I primi due neumi, entrambi a valori larghi e ritmicamente equivalenti, sono detti *torculus ritorto*; il primo, di uso comune, è caratteristico dei contesti cadenzali. La stessa grafia lascia intendere un allargamento dei valori, a sua volta prodotto da un 'indugio' del notatore nella scrittura di questo torculus, se rapportato alla scorrevole 'rotondità' della forma corsiva.

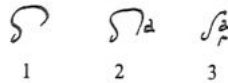
La terza grafia appare appiattita e allungata in senso orizzontale; in tal modo si produce nuovamente un allargamento del neuma, ma di natura del tutto differente dai momenti cadenzali: alla 'distensione' provocata da questi ultimi, fa riscontro una 'tensione' che caratterizza alcuni contesti speciali ai quali Laon, come si dirà ora, guarda con particolare attenzione.

Il torculus in Laon

Dalla grafia corsiva, già considerata, il notatore metense passa alla scrittura non corsiva separando come sempre le singole note del neuma. Pertanto il torculus interamente allargato, caratteristico dei contesti cadenzali e ritmicamente equivalente alla forma ritorta sangallese, si presenta a tre uncini distinti, fra i quali è spesso aggiunto un *augete* asseverativo:



Tra le possibili grafie metensi di torculus, meritano particolare attenzione le seguenti:



Le suddette forme sono riscontrabili unicamente in contesti che vedono soddisfatte precise condizioni di ordine melodico-testuale. Questi contesti ‘speciali’ – da cui la tradizionale denominazione di *torculus speciale* – sono così classificati:

- *intonazione*
- *preparazione d'accento*
- *articolazione verbale.*

Torculus di intonazione

Laon utilizza la prima grafia del suddetto schema al verificarsi delle seguenti condizioni:

- 1) Torculus all'inizio del brano, o di frase, o di inciso (reintonazione), preceduto da una o più sillabe.
- 2) La seconda nota del torculus si trova su corda forte (Do, Fa, Sib) ed è raggiunta mediante un salto di terza o di quarta; la terza nota scende di grado congiunto, toccando il semitono sottostante.
- 3) Dopo il torculus la melodia si porta all'acuto. Anche se questa condizione è la meno rigorosa, va citato il contesto 'classico' nel quale troviamo l'accento due sillabe dopo il torculus e su grado modale strutturale. Ecco un esempio che riassume tutte le condizioni necessarie:

VII
V
i-ri Ga-li-laé- i GT 235,1

A proposito della prima condizione – che esige il neuma preceduto da almeno una sillaba – va detto che Laon, nei casi in cui l'intonazione inizi direttamente col torculus (quando mantiene, ovviamente, le caratteristiche melodiche appena ricordate), elimina la prima nota del neuma, lasciando dunque la rimanente clivis in grafia corsiva. Eccone un esempio:

I
R
e-ve-lá-bi-tur GT 40,8

Torculus di preparazione d'accento

Anche per questo contesto Laon fa uso della prima grafia dello schema. Le condizioni necessarie perché si realizzi quest'altro contesto speciale sono le seguenti:

- 1) Il torculus si deve trovare sulla sillaba pretonica, ossia immediatamente precedente l'accento della parola.
- 2) L'intervallo fra la nota precedente il torculus e la nota successiva dev'essere di terza maggiore.
- 3) Il torculus si muove per gradi congiunti: la seconda nota anticipa, preparandola, la nota di accento sulla sillaba successiva. Nel seguente esempio sono realizzate le tre suddette condizioni:

sa- ti- á-bi-tur ter- ra GT 329,3

In merito alla natura ritmica di questo neuma metense, utilizzato sia per il contesto di intonazione che di preparazione d'accento, si può dire che siamo di fronte a una figura interamente leggera. In questo caso, pertanto, la modifica della forma corsiva ordinaria non comporta modifica di valore, ma è finalizzata all'attestazione di contesti speciali, a loro volta realizzati con valori scorrevoli. Laon, infatti, non separa gli elementi neumatici: al contrario, la grafia legata e vistosamente arrotondata è indice di particolare fluidità esecutiva e segno di un fraseggio esplicitamente indirizzato, quasi 'spinto' in avanti.

Va ricordato, a conferma di tale peculiarità di ordine agogico, che S. Gallo in questi due contesti traccia la normale grafia del torculus corsivo. Altra cosa, come ora si dirà, è la grafia disgiunta (o legata con aggiunta di *augete*) riservata al contesto di articolazione verbale.

Torculus di articolazione verbale

La grafia di Laon, in quest'ultimo contesto speciale, è duplice, anche se viene preferita, di norma, la forma disgregata:



Anche l'utilizzo di questi neumi soggiace a particolari condizioni melodico-testuali:

- 1) Il torculus si deve trovare su sillaba finale di parola.
- 2) Il neuma si muove per gradi congiunti e, di norma, per tono intero.
- 3) L'ultima nota che precede questa grafia dev'essere più acuta della prima nota del torculus. Ecco un caso nel quale sono verificate queste condizioni:

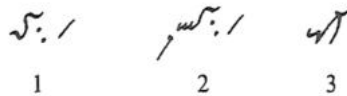
mi- se- ré- re mi-hi, Dómi- ne GT 326,4

La presenza ravvicinata delle diverse grafie di torculus (il primo di preparazione d'accento e il secondo di articolazione verbale) evidenzia la sostanziale differenza di valore fra i due segni. Laon, dopo aver tracciato il torculus di preparazione d'accento in grafia legata, opera una separazione fra la seconda e la terza nota (con aggiunta di *augete*) subito dopo. S. Gallo asseconda l'intenzione metense e aggiunge il *tenete* solo su questa seconda figura. La natura ritmica di quest'altra forma metense è chiara: si tratta – contrariamente ai primi due contesti considerati – di un'indicazione di allargamento, che coinvolge segnatamente le due note

finali del neuma. Ciò che importa rilevare, tuttavia, è il ‘carattere’ di tale dilatazione. Non siamo in presenza di un contesto cadenzale che, come già si è detto, esige un momento distensivo del fraseggio. L’allargamento reclamato dal torculus di articolazione verbale genera, al contrario, uno speciale ‘accumulo di tensione’ che, dall’ultima sillaba della parola, si scarica indirizzandosi alla parola successiva, promossa in questo caso a privilegiato punto di mira²⁸.

Torculus in composizione

Il torculus è presente molto spesso come *elemento neumatico*. Tra le grafie riscontrabili in composizione, meritano attenzione tre particolari scritture sangallesi:



1 - Si tratta di torculus ritorto (valori larghi) seguito da due punti discendenti (valori brevi) e dall’ultima virga resupina. Nel repertorio della Messa sono individuabili una quarantina di casi nei quali viene utilizzata questa figura che, oltre alle caratteristiche ritmiche appena ricordate, si muove sempre al suo interno per gradi congiunti²⁹.

2 - La prima nota del torculus ritorto è stata sostituita dalla nota quilsmatica:



²⁸ JOPPICH, *Der Torculus specialis als musikalische Interpunctionsneume. Vorbereitete Endartikulation als Mittel zur Interpretation des Textes*, in «Beiträge zur Gregorianik», 2 (1986), pp. 74-113.

²⁹ LATTANZI, *Il torculus sangallese in una particolare figura neumatica*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», I (1985), pp. 67-116.

Al torculus seguono due note scorrevoli in senso discendente (punti) e una o più note resupine. Il contesto prequilismatico può essere costituito da una o più note (virga o tractulus, clivis, torculus ecc.). L'intero gruppo, compreso quindi il *torculus quilismatico*, si muove per gradi congiunti. L'interpretazione sarà dunque simile al neuma della grafia 1, del quale conserva tutte le caratteristiche melodico-ritmiche.

Si osservi ora il seguente esempio:

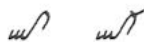
VII

v. Dó- mi- ne, re- fú-

L C

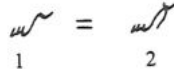
gi- um fa- ctus es no- bis GT 321,6-7

Troviamo il neuma in esame (vedi anche l'equivalente grafia men-tense) sulla sillaba “refu-gi-um”, sulla quale sono verificate le suddette condizioni. Nello stesso esempio si trova anche la seguente forma di torculus quilismatico:



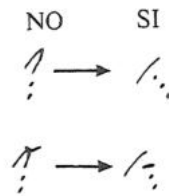
Notiamo questa grafia sulla sillaba “Do-mine” (due volte, nel primo caso senza episema e nel secondo caso con episema), sulla sillaba “fa-ctus” (con episema) e infine sulla sillaba “no-bis” (ancora con episema). Questo elemento neumatico è di uso frequente.

Ma in cosa consiste la differenza nell'utilizzo delle due seguenti grafie sostanzialmente equivalenti dal punto di vista ritmico?



La grafia 2 (con episema) è usata quando la melodia, dopo il torculus, sale o prosegue all'unisono, oppure quando tale elemento neumatico rappresenta la parte finale di un neuma. La grafia ritorta, viceversa, è *specificata*: dopo l'allargamento delle due ultime note del torculus – che si muove sempre per gradi congiunti come l'intero neuma – deve seguire un contesto corsivo discendente, a sua volta seguito da una nota resupina.

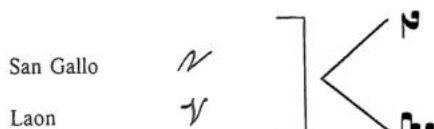
Questo obbligo melodico-ritmico è intraducibile dall'altra forma neumatica; nella notazione sangallese, infatti, non è possibile far seguire a una clivis (episemata o meno) dei punti discendenti. Tale situazione richiederebbe l'uso di *climacus*:



3 - Alla prima nota del torculus è stato sostituito l'oriscus, che offre una esplicita indicazione agogica di conduzione verso la seconda e la terza nota del gruppo. L'uso di questo elemento neumatico, che potremmo definire *torculus quassus*, non è di uso frequente.

Porrectus

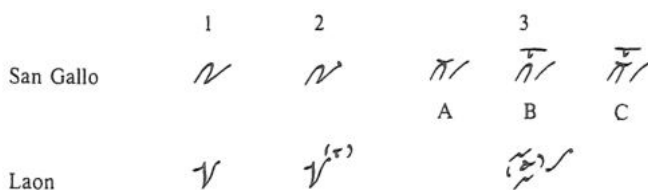
Il *porrectus* è un neuma di tre note, la seconda delle quali è la più grave. La terza nota del neuma può tuttavia trovarsi anche all'unisono con la seconda nota; pertanto le grafie di entrambe le notazioni adiastrematiche possono assumere un duplice significato melodico: acuto-grave-acuto oppure acuto-grave-unisono:



La situazione melodica più frequente vede il porrectus concludersi con una nota acuta. La notazione quadrata traduce questo neuma con una grafia particolare, nella quale la prima e la seconda nota sono unite da un tratto obliquo continuo; la terza nota, come nel pes, è tracciata verticalmente sopra la penultima. Eccone alcuni esempi:



Il porrectus, di uso molto frequente sia isolato che in composizione, presenta le seguenti forme grafiche in campo aperto:



1 - *Porrectus in grafia corsiva*. La forma del neuma è originata, in entrambe le scritture, dall'aggiunta di una virga alla clivis corsiva iniziale. Si tratta di una grafia interamente corsiva poiché l'angolo acuto che si realizza in S. Gallo non sottintende un allargamento (si è visto invece, ad esempio per il pes, che la grafia angolosa segnala di consueto un aumento di valore); al contrario, viene in tal modo ottenuta una maggiore rapidità di scrittura. Questa grafia, come si è detto, risulta

melodicamente generica perché non chiarisce il rapporto melodico fra le ultime due note. La possibilità dell'unisono conclusivo è dimostrata non solo dal confronto con le fonti diastematiche, ma anche dalla comparazione dei manoscritti adiaستمatici, in particolare di scuola sangallese.

↗	SG
↘	B
↘	E
↗ ↘	C

II

ex ú- te- ro

GT 42,6

↗	SG
↘	B
↘	E
↗ ↘	C

II

vi-dé- bi- tis

GT 39,1

I due esempi riportano una formula appartenente ai graduali di II modo. La prova dell'unisono Do-Do per le ultime due note del *perfectus* in composizione sulla sillaba “videbi-tis” è fornita dalla notazione del caso parallelo sulla sillaba “ute-ro”. Nel primo esempio, infatti, C sostituisce la virga con la *stropha d'apposizione*, utilizzata in questi contesti per segnalare l'unisono con la nota precedente. Si noti che in entrambi i casi E (Einsiedeln) e B (Bamberg) usano la *stropha d'apposizione*, mentre SG (S. Gallo 376) preferisce scrivere un *perfectus*.

- 2 - La seconda grafia dello schema pone in evidenza la virga conclusiva, dotata di un episema in S. Gallo e di un *tenete* in Laon. Il suo uso è abbastanza frequente in composizione; talvolta S. Gallo utilizza questa grafia anche in forma isolata.
- 3 - L'allargamento dell'intero neuma è segnalato in S. Gallo mediante la separazione fra la clivis e la virga conclusiva. Questo procedimento, indicato nella grafia 3 dello schema, conta tre diverse possibilità di scrittura. Alla clivis iniziale viene normalmente aggiunto un episema (3A), ma con analogo significato il suddetto segno può essere sostituito da un *tenete* (3B). Un'ultima possibilità prevede l'aggiunta di entrambi i segni, che rafforzano l'indicazione di allargamento assegnato all'intero gruppo neumatico (3C).



Quest'ultimo esempio contiene le forme neumatiche sangallesi ora considerate. Alla varietà di scrittura sangallese corrisponde una stessa forma neumatica di Laon, originata dalla separazione del neuma semplice a grafia legata in tre elementi distinti (uncinus-uncinus-virga) disposti con relativa diastemazia; la disgregazione metense è come sempre una chiara indicazione di allargamento dell'intero gruppo. A tale grafia si accompagna a volte l'uso di *augete*, tracciato di norma fra i due uncini.

La comparazione di contesti formulari appartenenti ai gradualì di II modo evidenzia un'ulteriore possibilità di impiego del porrectus isolato. È ciò che troviamo nel seguente esempio:

Neumi di conduzione

Viene tradizionalmente definito *neuma di conduzione* ogni gruppo neumatico che presenta al suo interno un particolare segno, la cui funzione peculiare è di finalizzare il fraseggio alla nota successiva. La presenza di questi neumi è strettamente connessa a precisi movimenti melodici che, a loro volta, rivelano una visione ritmico-agogica di ampio respiro. I segni impiegati sono due: *quilisma* e *oriscus*; per entrambi è già stata indicata la particolare relazione con la nota successiva. Si tratterà ora di verificare le specificità delle figure neumatiche fondamentali che contengono queste grafie di conduzione.

Neumi con quilisma:

- *quilisma-pes*
- *quilisma-scandicus* (o *scandicus quilismatico*)
- *forme quilismatiche complesse*

Neumi con oriscus con conduzione al grave:

- *oriscus isolato e in composizione*
- *pressus maior*
- *pressus minor*
- *virga strata*

Neumi con oriscus con conduzione all'acuto:

- *pes quassus*
- *salicus*

Quilisma-pes

Le grafie del *quilisma*, per entrambe le notazioni in campo aperto, hanno origine dalla scrittura letteraria, più precisamente dal punto interrogativo:

San Gallo



Laon



Per la verità, i suddetti segni indicano non una, ma due note ascendenti, appunto il *quilisma-pes*. Non è possibile rappresentare la sola nota d'attacco quilismatica perché essa è sempre e inscindibilmente legata alla nota superiore, che in entrambe le notazioni è tradotta da una virga. Anche nel caso in cui la virga sangallese post-quilismatica si presentasse di dimensioni ridotte o addirittura assente, si tratterebbe ugualmente di una successione di due note ascendenti.

Il codice S. Gallo 359 (*Cantatorium*) – a differenza di tutti gli altri manoscritti della stessa famiglia che fanno uso indistintamente delle due forme A e B – è selettivo nella scelta della forma quilismatica a due o a tre 'denti'. Questa selettività è di ordine melodico e interessa la forma A (a due denti), utilizzata unicamente nel caso di intervallo di tono intero fra la nota quilismatica e la virga. La grafia B, viceversa, è in questo senso 'generica', essendo impiegata indifferentemente per intervalli semitonalmente o tonali.

Il quilisma-pes si incontra raramente in forma isolata ed è totalmente assente nella notazione vaticana e in tutte le edizioni di canto gregoriano fino allo *Psalterium Monasticum* del 1981. La nota dentellata della notazione quadrata – forma stilizzata dell'antica grafia del quilisma – è di norma preceduta da almeno una nota.

Scandicus quilismatico

Quando, su uno stesso neuma, il quilisma-pes è preceduto da una nota grave, si ottiene uno *scandicus quilismatico*:



La peculiarità di questo neuma, considerato innanzitutto nella sua scrittura a tre gradi, risiede non solo nella qualità della nota quilismati-

ca, ma nel valore delle due note ad essa connesse. In altre parole, la presenza di un elemento ‘speciale’, seppur di valore estremamente ridotto, condiziona la struttura ritmica del neuma. La nota che precede il quilisma è sempre di valore largo: essa, non solo in questa figura neumatica, è scritta da S. Gallo con *tractulus* o *virga* (spesso *episemati*) e mai con un semplice *punctum*. La nota post-quilismatica, dal canto suo, riceve la ‘spinta’ conferitale dal contesto quilismatico che la precede. La nota quilismatica, in realtà, non possiede alcuna funzione strutturale all’interno di qualsiasi gruppo neumatico: essa, al contrario, è da considerarsi l’elemento ritmicamente più inconsistente – addirittura ‘evanescente’ in termini di valore – di tutte le forme neumatiche. Si comprende allora l’impossibilità di una sua ‘vita propria’, se non intimamente connessa a un suono successivo più acuto.

Forme quilismatiche complesse

La nota quilismatica può trovarsi all’interno di svariate figure neumatiche. Eccone alcuni esempi:

IV

mé- li- or est GT 323,4

V

fu- l- stis GT 108,7

VII

de i-nimf- cis

GT 129,1

L

E

Come nello scandicus quilismatico, anche in questi ultimi casi il quilisma è preceduto da almeno una nota a valore largo. Resta pertanto verificata la funzione della nota pre-quilismatica come robusta preparazione alla speciale scorrevolezza del quilisma. La nota post-quilismatica resta il punto di mira di questo micro-fraseggio. Il confronto fra i primi due esempi chiarisce inoltre che la nota post-quilismatica può subire un'ornamentazione al grado inferiore: in tal caso (sulla sillaba "fu-*i*-stis") la nota di mira del gruppo non è quella immediatamente successiva al quilisma (il primo Sib), bensì quella che conclude l'ornamentazione (il Sib di articolazione sillabica).

Oriscus


Dopo aver trattato il quilisma e le sue peculiarità di elemento di conduzione, consideriamo ora le forme neumatiche fondamentali in cui è presente l'altro segno, l'*oriscus*, che evidenzia, seppur con caratteristiche assai diverse, un simile fenomeno espressivo:


San Gallo	~	5	1
Laon	~	ω	

Dallo schema si evince che nella notazione sangallese l'*oriscus* può essere scritto:

Oriscus in culminanza melodica

L'oriscus può anche concludere un neuma ascendente e trovarsi così in culminanza melodica:

San Gallo 

Laon 

L'elemento di conduzione posto in culminanza melodica può dirsi *grafia specifica* che, in entrambe le notazioni, vedrebbe la *grafia generica* nella sostituzione dell'oriscus con una normale virga³⁰:

Grafia generica 

Grafia specifica 

³⁰ GUIDO MILANESE, *Osservazioni sull'oriscus culminante*, in «Studi gregoriani», II (1986), pp. 57-103.

Il motivo della scelta dell'una o dell'altra grafia è da cercarsi nella struttura della sillaba successiva: S. Gallo fa uso dell'oriscus culminante quando segue un neuma monosonico. Si osservi:

The image shows two musical examples. On the left, the text "ec- ce" is written below a staff with a neuma. Above the staff, a diagram shows a single note with a neuma consisting of a single stroke with a dot, labeled "L". Below the staff, the text "GT 24,1" is present. On the right, the text "gra- tis" is written below a staff with a neuma. Above the staff, a diagram shows a note with a neuma consisting of a stroke with a dot and a second stroke, labeled "L". Below the staff, the text "GT 530,3" is present.











Come si può vedere, mentre ad “*ec-ce*” segue una sillaba monosonica, a “*gra-tis*” segue una clivis. Si evidenzia anche dalla comparazione di questi casi la funzione espressiva e non solo melodica dell'oriscus. La sua tensione verso la nota seguente si manifesta qui nell'informazione circa la conclusione di un arco melodico-verbale; conclusione che è percepita come tale su sillaba monosonica e che invece, nel caso di sillaba a più suoni, è in qualche modo ‘rimandata’ all'ultima nota del neuma.

Un discorso a parte meriterebbe la notazione di Laon. Limitiamoci qui a precisare che, nella logica metense, l'oriscus culminante è riservato alla presenza di contesti semitonali fra le ultime due note dello scandicus. L'esempio seguente ne offre chiara testimonianza:

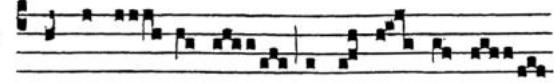
The image shows a musical example for the text "quod u- ni". Above the staff, a diagram shows a note with a neuma consisting of a stroke with a dot and a second stroke, labeled "Ch". Below the staff, the text "GT 79,2" is present.

Oriscus tra due elementi neumatici

Un'ultima possibilità di oriscus in composizione è testimoniata dal seguente esempio:

		L
		SG
		G
		B
		E

III



GT 229,2

annunti- á- te, et au-di- á- tur,


L'oriscus è inserito tra due elementi neumatici (in questo caso due torculus): appare con evidenza – tanto nelle grafie sangallesi quanto in Laon – che l'oriscus in questi contesti 'centrali' al neuma assurge a vera e propria nota di articolazione neumatica. La stessa successione melodica qui considerata può a volte presentare la strophæ in sostituzione dell'oriscus: l'uso di tale elemento neumatico dà conferma della presenza di un contesto unisonico fra oriscus e nota precedente.

Pressus maior

Il *pressus maior* è un neuma di tre note, delle quali le prime due sono all'unisono e la terza è più grave. L'oriscus è la seconda nota del neuma, preceduta in S. Gallo da una virga – in Laon da un punctum o da un uncinus – seguita da un punctum e in Laon da un uncinus o da un tratto discendente formante con lo stesso uncinus una *clivis quassa*.

Il seguente prospetto riassume la composizione della grafia sangallese e le diverse forme di *pressus maior* nella scrittura metense.

San Gallo  (= / + ~ + .)

Laon 

La caratteristica saliente del *pressus maior* – che si può incontrare tanto isolato quanto in composizione – sta nell’ultima nota, il *punctum sangallese*. Non deve trarre in inganno l’uso di una grafia che di norma traduce un valore leggero: questo *punctum* rappresenta infatti il punto di mira del neuma, segnalato appunto dall’*oriscus* (con conduzione al grave) che lo precede. Prova ne sia che tale nota, anche in caso di valore largo, è sempre indicata dal *punctum* che, a differenza di quanto accade nel *climacus* o nello *scandicus*, non è mai sostituito dal *tractulus*. La conduzione al grave operata dall’*oriscus* si indirizza dunque segnatamente alla nota successiva che, oltre a non subire modifiche grafiche, non è mai seguita da altre note discendenti nei brani appartenenti al fondo primitivo.



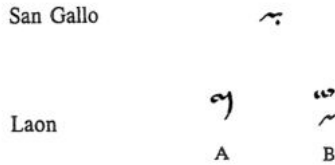
Il *pressus maior* è spesso utilizzato in composizione con la grafia che ritroviamo nell’ultimo esempio: delle tre note del *pressus*, ripetuto due volte consecutive, solo la prima, in questo contesto, ha valore largo, espresso da S. Gallo con un *episema* sulla virga e da Laon mediante la sostituzione del *punctum* con l’*uncinus*.

L’*oriscus*, anche in virtù dell’aggiunta di *celeriter*, è da intendersi in entrambi i casi a valore corsivo.

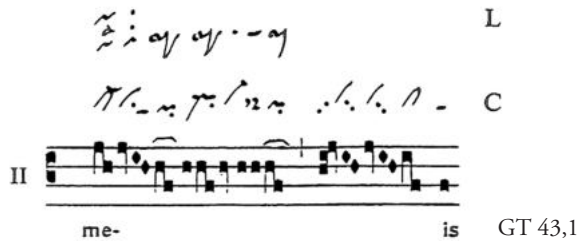
Pressus minor

Se dalla grafia del *pressus maior* viene tolta la nota iniziale, si ottiene il *pressus minor*. Si tratta dunque di una forma neumatica costituita da due note discendenti, la prima delle quali è l'oriscus. A 'ricordo' della connessione unisonica fra le prime due note del *pressus maior*, anche il *pressus minor* prevede l'unisono fra l'oriscus iniziale e la nota che lo precede.

Ecco le possibilità grafiche delle due notazioni in campo aperto:



Il *pressus minor* sangallese non compare mai isolato. La grafia A di Laon è l'equivalente della grafia di S. Gallo e, come si è detto, si incontra anche isolata su sillaba ed è denominata *clivis quassa*. Quest'ultimo neuma metense non è soggetto alle condizioni melodiche che vincolano invece il suo utilizzo in S. Gallo.

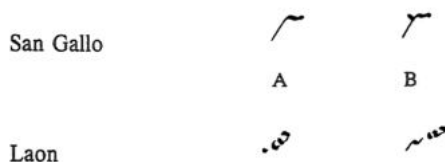


me- is GT 43,1

L'esempio riporta una formula appartenente ai graduali di II modo, nella quale compare due volte il *pressus minor* (nel primo caso seguito da un *pressus maior*): i valori sono leggeri, come conferma la scrittura legata di Laon.

Virga strata

Se il *pressus minor* può essere inteso come un *pressus maior* senza la prima nota, possiamo dire che la grafia della *virga strata* si ottiene togliendo al *pressus maior* l'ultima nota:



Ne risulta un segno – riscontrabile sia in forma isolata che in composizione – formato da due note, delle quali la seconda è l'oriscus che, anche in questo contesto, prevede una conduzione al grave. A differenza del *pressus maior*, le cui prime due note sono sempre e senza eccezioni all'unisono, la *virga strata* si può presentare melodicamente in due modi diversi: la stessa grafia può infatti indicare due note all'unisono come anche due note ascendenti; in questo secondo caso il pes che ne risulta procede per grado congiunto, di norma ad intervallo semitonale in forma isolata e anche per tono intero in composizione.

La notazione metense – che non conosce in proposito una grafia specifica (la stessa terminologia è un chiaro riferimento al tracciato neumatico sangallese) – prevede un neuma formato da *punctum* o *uncinus* seguito da *oriscus*, solitamente in forma ritorta. La differenziazione ritmica della *virga strata* è possibile anche in S. Gallo, dove troviamo spesso la grafia B del suddetto schema, ossia la *virga episemata* come primo elemento del neuma.

Virga strata isolata all'unisono

L'uso della *virga strata* in forma isolata indicante due note all'unisono necessita di una precisazione di ordine ritmico. Nel repertorio dell'Ufficio, questo neuma in successione unisonica e in grafia corsiva è

di uso frequente. Viceversa, nel repertorio della Messa troviamo pochi casi di virga strata unisonica e sempre a valori larghi. I due esempi seguenti mostrano entrambe le caratteristiche ora segnalate:

I H
fi-dé- lis, AM 661,2

VII E
ox in Rama audí-ta est GT 638,5

Virga strata isolata formante pes semitonale

Bv34
L
C
VIII
Expecté- tur sic-ut plú-vi- a GT 189,5

La virga strata isolata su sillaba può anche indicare, come si evince dall'esempio, un motivo ascendente di due note a distanza normalmente semitonale. Dalla comparazione delle fonti manoscritte più autorevoli si ricavano due importanti considerazioni. La prima è di carattere ritmico: la virga strata, in questi contesti, equivale a un pes corsivo; inoltre, la naturale 'tensione', propria del pes, verso la seconda nota, viene in questo caso 'spostata' e indirizzata – proprio a causa della presenza dell'oriscus – alla nota o, in generale, al contesto che segue immediatamente. Nella fattispecie – ed ecco la seconda considerazione, ora di carattere melodico – il fraseggio dell'intero contesto formulare è segnatamente rivolto alla corda recitativa che, secondo la prioritaria testimonianza dell'oriscus e la conferma delle migliori fonti diastematiche, risulta essere il Si e non

il Do. D'altra parte, la conferma di questa incongruenza fra la melodia pensata da S. Gallo e lo 'scivolamento semitonale' sancito dalla vaticana è offerta dal tractulus che segue: neuma monosonico che, come si ricorderà, indica un suono grave in rapporto al precedente.

Virga strata in composizione

La virga strata può trovarsi al termine di un gruppo neumatico e indicare un pes semitonale o di tono intero:

GT 23,6

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The staff contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, and a quarter note on F4. Above the staff, there are two neumatic symbols: the first is a 'Virga' (a vertical line with a hook) above a note, and the second is a 'strata' (a horizontal line with a hook) above a note. To the right of the staff, the letters 'L' and 'E' are written vertically. Below the staff, the Latin text 'a-ver-ti- sti capti- vi-tá-tem' is written, with the virga strata positioned above the 'i' in 'capti-'. The label 'GT 23,6' is at the bottom right.

GT 27,1

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The staff contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a quarter note on G4. Above the staff, there are two neumatic symbols: the first is a 'Virga' (a vertical line with a hook) above a note, and the second is a 'strata' (a horizontal line with a hook) above a note. To the right of the staff, the letters 'L' and 'E' are written vertically. Below the staff, the Latin text 'e- ni, et' is written, with the virga strata positioned above the 'i' in 'eni'. The label 'GT 27,1' is at the bottom right.

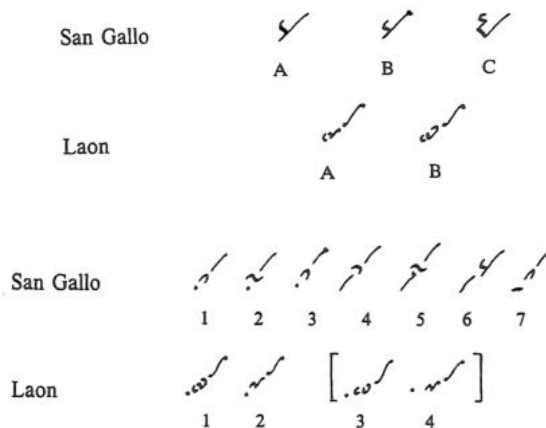
Nel primo esempio la reintonazione su *avertisti* conduce al La, corda di recita di questo inciso. La virga strata semitonale – in particolare attraverso il suo elemento di conduzione al grave – finalizza il movimento a questo grado melodico strutturale.

A conclusione di un movimento ascendente – come mostra il secondo esempio – la virga strata che si muove per tono intero svolge un'analoga funzione. Come si è visto per l'oriscus in culminanza melodica, S. Gallo vuole qui evitare un normale scandicus che, con la virga culminante, darebbe troppo peso all'articolazione sillabica, frenando in

tal modo il fraseggio che invece è segnatamente indirizzato alla chiusura sulla sillaba monosonica successiva. Laon, come si è visto sempre a proposito dell'oriscus culminante, traccia una generica virga e rinuncia all'elemento di conduzione per motivi melodici: le due ultime note ascendenti distano infatti tra loro un tono intero e non un semitono, come è richiesto in questi contesti dalla notazione metense per l'utilizzo dell'oriscus.

Pes quassus e Salicus

Il *pes quassus* e il *salicus* sono una variante grafica del *pes* e dello *scandicus*, già considerati nel loro tracciato sangallese e metense. Già sappiamo, pertanto, che si tratta di neumi ascendenti di due (il *pes quassus*) o più note (il *salicus*), accomunati innanzitutto dalla presenza della virga come nota acuta conclusiva. Una conclusione del neuma che è da interpretarsi alla luce di alcune importanti acquisizioni della semiologia, secondo cui all'ultima nota va riconosciuta una peculiarità di ordine agogico, quella di rappresentare il punto di mira delle figure neumatiche ascendenti. Ne è esplicita conferma la presenza dell'oriscus che, in entrambe le figure qui considerate, sostituisce la grafia della penultima nota e opera una *conduzione all'acuto*. I due schemi seguenti riassumono le possibili grafie adiafematiche del *pes quassus* e del *salicus*:



Le varianti grafiche – dunque di valore – di entrambi i neumi, analizzate alla luce del comportamento delle altre figure neumatiche finora considerate, sono di agevole lettura: tractuli, virghe e uncini che sostituiscono i punti corsivi rispondono alla logica che, come si è visto ampiamente, sostiene l'impianto ritmico dei neumi in campo aperto. Il vero motivo di interesse è dato invece dal comportamento dell'oriscus: le sue diverse scritture meritano uno studio e un confronto³¹.

La semiologia ha dimostrato l'equivalenza fra il pes quassus sangallese e il pes angoloso in forma isolata. In questo caso possiamo dunque parlare di *oriscus non corsivo*, distinguendolo dalla forma 'ridotta' a semicerchio che troviamo nel salicus corsivo.

In Laon questa distinzione non esiste: l'oriscus metense, pur riscontrabile in diverse forme, mantiene sempre il suo valore leggero ed è da considerarsi costantemente in grafia corsiva. Per questo motivo al pes quassus isolato sangallese non corrisponde mai (salvo insignificanti eccezioni) un pes quassus metense (oriscus-virga): il valore della prima nota, infatti, resterebbe leggero e non sarebbe in grado di segnalare un valore allargato. A Laon non rimane altro che far uso di un più comune pes disgregato, con i medesimi valori larghi del pes quassus di S. Gallo, rinunciando tuttavia all'elemento di conduzione.

Ecco un esempio:

L
E

I

Ni- hil sol- li- ci- ti si- tis GT 21,6

³¹ RAMPI, *Osservazioni sul significato ritmico dei neumi di conduzione*, in «Beiträge zur Gregorianik», 13/14 (1992), pp. 169-179.

Se Laon mantiene sempre il valore corsivo dell'oriscus, per S. Gallo la logica del suo utilizzo si fa più articolata quando il pes quassus è in composizione.

Si osservi:

L
E
C

III
D6- mi-num GT 608,4

In questa formula dei graduali di III modo viene riassunta e confermata, anche in composizione, la logica fin qui illustrata: il confronto fra i due codici sangallesi (C ed E) assicura nuovamente l'equivalenza fra pes quassus e pes angoloso, mentre Laon, come si è detto, risponde all'allargamento di S. Gallo con un pes disgregato completato da un *augete* di conferma.

Diversa è la situazione in quest'altro esempio:

L
E

IV
ple- bis tu- ae GT 23,7

Il pes quassus di S. Gallo in questi contesti di 'risalita melodica' – ovvero dopo un contesto discendente – è da considerarsi in grafia corsiva: questo perché esso ha origine dalla necessità grafica di evitare il possibile

equivoco che si verrebbe a creare con l'utilizzo dell'oriscus a semicerchio. Quest'ultimo, se da un lato chiarirebbe il valore leggero della nota di conduzione, d'altro lato finirebbe per determinare una sorta di 'equivoco' nel raggruppamento neumatico con la realizzazione di uno stacco neumatico sulla penultima nota del precedente contesto discendente, ossia sul punctum che precede l'ipotetico salicus corsivo che si verrebbe (involontariamente) a determinare. Il notatore risolve il problema modificando eccezionalmente la grafia dell'oriscus corsivo, ma senza per questo intendere un mutamento di valore. Viene pertanto utilizzata la forma intera, che in quanto tale non può 'inglobare' il punctum precedente in un ipotetico elemento neumatico a tre note ascendenti.

Giova ricordare che per Laon la questione non si pone: la scrittura metense, non contemplando il valore allargato dell'oriscus, può tranquillamente utilizzarlo senza possibili fraintendimenti e senza la necessità di risolvere le possibili ambiguità di scrittura che si determinerebbero in S. Gallo.

Pes stratus

Al termine della trattazione dei neumi con oriscus, va citato il *pes stratus*, la cui origine e il cui utilizzo si discostano dagli altri neumi di conduzione fin qui considerati.

Ecco la scrittura sangallese e la corrispondente successione melodica in notazione quadrata:



La grafia, come si può notare, è formata da un pes corsivo seguito all'unisono da un oriscus; quest'ultimo elemento, tuttavia, perde in questo caso la funzione melodic-agogica che, all'interno degli altri neumi di conduzione, gli è costantemente riconosciuta.

L'origine del *pes stratus* – che si trova solamente in composizio-

ne – non è sangallese: la sua presenza costituisce quasi sempre una prova dell'origine occidentale (Aquitania, Gallia, Spagna) del brano stesso.

E

mors

GT 226,8

VII

L

Auda Si-on Salva-tó-rem, Lauda du-cem et pa-stó-rem, In hymnis et cánti-cis

GT 379,1

Il primo esempio mostra un pes stratus all'interno di un melisma. Come si vede, non è più rispettata la funzione dell'oriscus: la melodia non scende ma prosegue all'unisono, senza che si generi una tensione verso la nota successiva.

Un frequente impiego di questa figura si trova nei contesti cadenzali delle strofe di sequenze. L'elemento neumatico finale – che è appunto molto spesso un pes stratus – fu trattato in dieresi nelle prose derivate dagli alleluia: ciascuna delle tre note risulta adattata alle tre sillabe dei proparossitoni cadenzali. La sequenza *Lauda Sion* (l'ultimo esempio) conserva ancora questo procedimento tradizionale: quasi tutte le strofe terminano con un disegno melodico che corrisponde alla dieresi del pes stratus.

Neumi ripercossi

Il fenomeno della ripercussione è uno dei più importanti e caratterizzanti la composizione gregoriana. Si tratta della ripetizione dello stesso suono, condotta secondo criteri differenziati per numero e qualità di suoni. Come si ricorderà, abbiamo già incontrato alcuni neumi che presentano al loro interno questo fenomeno (scandicus all'unisono, porrectus all'unisono, virga strata e forme di pressus). Si vogliono ora considerare le figure che, soprattutto nella notazione sangallese, indicano in modo selettivo il contesto unisonico, ossia i *gruppi strofici*, la *bivirga* e la *trivirga*. Accanto ai gruppi strofici verrà studiato il trigon, altro neuma che presenta il fenomeno della ripercussione.

Stropha e gruppi strofici

Il segno sangallese della *stropha*, o *apostropha*

’

ha origine dall'analoga grafia grammaticale che indica l'elisione di una vocale. La *stropha* non si incontra isolata su sillaba, così come non compare, se non eccezionalmente, la doppia *stropha*, detta *distropha* o *bistropha*:

”

Quest'ultima grafia indica due note corsive all'unisono e si trova invece molto frequentemente in composizione, dove compare anche la singola *stropha* in vari contesti melodici e, come si dirà, con significati differenti.

Il numero minimo di *strophæ* sopra una sillaba è di tre, formanti il neuma denominato *tristropha*:

””

Eccone un esempio:

L

E

IV

ut non mo- ve- án- tur GT 273,5

Le tre sillabe consecutive “mo-*veantur*” portano tristropha, ma con una differenza melodica che interessa, nel primo e nel terzo caso, la prima nota del gruppo: mentre la sillaba di accento porta tre note all’unisono, per le altre due sillabe la prima stropha è più grave delle altre due all’unisono. In entrambi i casi si parla di tristropha e la differenza melodica è chiaramente individuabile nella grafia di S. Gallo.

La notazione di Laon non conosce il segno della stropha e non può che adottare l’equivalente segno del punctum, rispettando la disposizione orizzontale. L’ultima nota – ovvero l’articolazione sillabica che conclude una successione unisonica – non è di norma indicata con il semplice punctum: ad esso viene sostituito – come si può vedere nell’ultimo esempio – il cosiddetto *tractulus di Laon*, una forma che richiama appunto il tractulus di S. Gallo, ma dalla grafia ondulata, originata dall’intenzionale ‘prolungamento’ del punctum con conseguente aumento del suo valore al pari di un comune uncinus.

La grafia non corsiva della stropha sangallese è realizzata con l’aggiunta dell’episema. Ne risulta la seguente forma:

2

Il valore del suddetto elemento neumatico è ovviamente da considerarsi allargato; tuttavia, come si dirà più avanti, il valore aumentato della stropha non è determinato unicamente dall’aggiunta dell’episema, ma dipende principalmente dalla sua posizione all’interno del neuma di cui fa parte. In altre parole, anche la stropha in grafia semplice (senza alcuna aggiunta di episema) potrà segnalare una nota a valore largo.

Il numero di strophæ sopra una sillaba può essere superiore a tre. Il gruppo unisonico può presentarsi interamente corsivo:



oppure può prevedere una diversificazione di valore fra le diverse note:



In quest'ultimo caso le quattro strophæ in composizione prevedono un appoggio sulla seconda e sulla quarta nota: S. Gallo, a tali note di articolazione, aggiunge la doppia segnalazione dell'episema e della lettera *x* (*expectate*); Laon traduce la stessa intenzione con il tractulus (metense) su entrambe le note e chiosa con un *tenete* sul primo appoggio. Da notare che l'ultimo suono ripercosso di questo gruppo (il quinto Sol) non è più indicato da una strophæ bensì da una virga, che segnala l'inizio di un contesto discendente (climacus).

Strophæ all'inizio di un neuma o in contesto ascendente

Già si è visto che la singola strophæ può precedere, con carattere di nota scorrevole, un gruppo strofico melodicamente più elevato e for-

mato da un minimo di due strophæ. I seguenti esempi mostrano altre possibilità di impiego della strophæ non unisonica:

III

ju-sti- fi- ca-ti- ó- nes tu- as GT 277,5

G

E

Detailed description: This musical example shows a line of notes on a four-line staff. Above the notes, there are strophæ symbols (triangles with dots) indicating rhythmic groupings. The first group is above 'ju-sti-', the second above 'fi-ca-ti-ó-', and the third above 'nes tu-'. The notes are square-shaped. The text 'as' and 'GT 277,5' are at the end of the line. To the right, the letters 'G' and 'E' are aligned with the strophæ symbols.

V

Bene- df- ctus GT 372,3

E

C

Detailed description: This musical example shows a line of notes on a four-line staff. Above the notes, there are strophæ symbols (triangles with dots) indicating rhythmic groupings. The first group is above 'Bene-' and the second above '-df-ctus'. The notes are square-shaped. The text 'ctus' and 'GT 372,3' are at the end of the line. To the right, the letters 'E' and 'C' are aligned with the strophæ symbols.

Sulla sillaba “*iu-sti-ficationes*” la strophæ precede, sempre al grave, un altro elemento unisonico a tre note, il trigon, mentre sulla sillaba “*tu-as*” ritroviamo in G (S. Gallo 339) due strophæ all’inizio di una linea melodica ascendente che precede un gruppo unisonico di altre due strophæ. Il codice di Einsiedeln (E), in questo caso, sostituisce le due note ascendenti con due punti, confermando il valore leggero delle due strophæ di G.

Il secondo esempio presenta una situazione contraria: in questo caso è precisamente E che traccia due strophæ ascendenti prima del pes, in perfetta equivalenza con i due punti di C. In sostanza, la notazione sangallese – qui considerata in diverse sue fonti – intende esprimere note leggere per mezzo dell’utilizzo di entrambe le grafie. Quando siamo in presenza di una linea melodica ascendente – ossia con un minimo di due suoni – S. Gallo può scegliere fra la grafia, comunque leggera, della strophæ o del punctum, a differenza del contesto in cui un gruppo uni-

sonico strofico o il trigon sono preceduti al grave da una sola nota corsiva (vedi il penultimo esempio). In questo caso è d'obbligo la stropha, che evita il punctum *ex parte ante*. Uno schema riassume il comportamento sangallese:

Grafie non ricorrenti

./
 .n
 .s
 .”
 .:.

Grafie ricorrenti

✓
 n
 .:n
 ,”
 ,:.

Per completezza, è opportuno ricordare che il singolo punctum non è riscontrabile neppure in contesti discendenti o resupini:

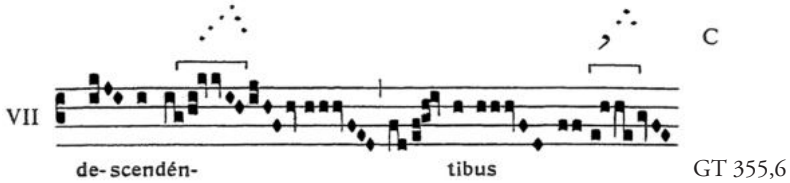
Grafie non ricorrenti

/.
 n.
 .:/.
 ””.
 ✓.
 n.

Grafie ricorrenti

n
 N n n
 .:n
 ” n
 n
 /.

Ovviamente vanno esclusi da quest'ultimo schema le forme di *presus*, nelle quali il *punctum* è parte integrante del segno neumatico. Fa eccezione anche il *trigon*, che può essere seguito anche da un solo *punctum*:



Il *trigon* Fa-Fa-Re sulla sillaba di accento è preceduto da due punti (Do-Re) in ascesa ed è seguito da un solo *punctum* in discesa (Do). Sulla sillaba finale, viceversa, il *trigon* Do-Do-Sol è preceduto, al grave, da un solo suono, ossia da una *strophā* e non da *punctum*.

Strophā d'apposizione

Il contesto di *strophā d'apposizione* – che segue cioè immediatamente un elemento neumatico – è già stato considerato a proposito del *porrectus*: la *strophā* dava infatti conferma della bivalenza melodica di quel segno. Si tratta pertanto di una nota preceduta da unisono. La *strophā* può affiancarsi a varie figurazioni neumatiche – quali ad esempio la *clivis* o il *torculus* – specificando sempre in tal modo l'unisono con la nota precedente.



Questo esempio propone una tipica formula cadenzale in *deuterus*; la *strophā* finale, oltre a precisare l'unisono con la penultima nota, è da considerare una nota importante in quanto elemento di articolazione sillabica.

Stropha tra due elementi neumatici

L
E
C

II

ae-terná-les: GT 25,3

Un'ulteriore possibilità di utilizzo della singola stropha unisonica è la collocazione tra due elementi neumatici. Uno dei casi tipici, come mostra l'ultimo esempio, è contenuto in una formula dei graduali di II modo. Il comportamento dei codici tende ad evidenziare questa nota: C aggiunge alla stropha un episema; il codice E in numerosi altri casi formulari non si limita all'uso dell'episema, ma aggiunge un eloquente *tenete*³².

È importante sottolineare che la stropha in questa posizione non può avere lo stesso significato di nota leggera che fin qui le è stato riconosciuto. Essa diviene, al contrario, nota di *articolazione*; inoltre, va sottolineato il fatto che, come già si è accennato in precedenza, non è la presenza dell'episema a decidere della natura ritmica di questa nota (sia E che C spesso la tralasciano), ma la sua posizione all'interno del neuma.

La scrittura di Laon merita una breve osservazione: a causa della mancanza del segno specifico, il notatore metense ha inteso rappresentare l'unisono Do-Do mediante un trattino orizzontale che segue lo scandicus flexus.

³² Si tratta di casi riguardanti in particolare i graduali di V modo (*Omnes de Saba, Diffusa est, Timebunt...*).

a questa scrittura anomala? Normalmente un contesto discendente di almeno tre note ha inizio con la virga e non con una stropha. Nel nostro caso, tuttavia, l'ipotetica scrittura con virga episemata (al posto della stropha con episema) non può essere utilizzata perché l'unica stropha rimasta finirebbe per generare una forma neumatica melodicamente equivoca, nel senso che una sola stropha è normalmente utilizzata per un contesto ascendente e non per un unisono. La virga, pertanto, episemata o meno, ricorre solo quando è preceduta da un minimo di due strophæ unisoniche. La versione di E, nello stesso esempio, prevede l'uso del trigon, con articolazione solo sul secondo elemento, a sua volta ottenuta mediante la sostituzione del punctum con un tractulus: scelta notazionale, quest'ultima, ai limiti della logica sangallese, come si dirà ora a proposito del trigon.

Trigon

La successione melodica di questo neuma a tre suoni, che di norma non si trova isolato su sillaba, è identica al pressus maior: le prime due note all'unisono sono seguite da una nota grave:

San Gallo

∴

Laon

· 7

Alla specifica grafia corsiva sangallese di tre punti disposti a triangolo – come per la stropha con derivazione da un'abbreviazione letteraria – Laon risponde con la scrittura generica di un punctum seguito orizzontalmente da una clivis corsiva. Anche in questo caso Laon offre una preziosa indicazione 'diastematica' che S. Gallo, pur con una forma neumatica propria, non rende con pari evidenza.

Il trigon corsivo sangallese può subire intenzionali modifiche di valore attraverso la sostituzione dei punti con i tractuli. Il caso più frequente interessa la sua ultima nota. Si osservi:

VII

Juxta est Dó-

1 2 3 4 5 6 7

mi-nus
GT 455,1

Nell'ampio melisma su "Do-minus" ritroviamo per ben sette volte il trigon; il secondo e il quarto, muovendosi con intervallo di quarta discendente, vedono la sostituzione del punctum con il *gravis*, un tractulus graficamente inclinato che ricorda l'ampio rapporto intervallare con la nota precedente. Di speciale interesse, nello stesso esempio, è il confronto tra il quinto e il sesto trigon che, pur sottintendendo movimenti melodici identici, diversificano l'importanza della terza nota (La), prima scrivendo la grafia semplice a tre punti con l'integrazione di *statim*, poi tracciando un tractulus episemato. Altrettanto chiaro è Laon, che prima lega la terza nota alla successiva e poi la stacca dotandola di un *tenete*. L'inciso prosegue con il settimo trigon subpuntato in grafia corsiva che riprende, raddoppiando il Do, lo stesso motivo melodico che lo precede immediatamente.

Un'ultima considerazione riguarda i trigon 1 e 3, perfettamente identici fra loro. La terza nota è in entrambi i casi un tractulus episemato. Questa scelta sangallese, in perfetto accordo con Laon, non lascia dubbi sull'importanza del Re, corda strutturale in questo contesto modale di tetrardus autentico. Resta da precisare, in proposito, che a causa della posizione melodica all'interno del melisma, l'ultima nota del trigon Fa-Fa-Re avrebbe creato un'articolazione ritmica in ogni caso, anche supponendo una scrittura interamente a punti: il Re del trigon si trova infatti a *metà discesa* e conclude un elemento neumatico che, per questo, viene 'staccato' dal resto del neuma. La scelta del trigon, prescindendo dalla natura grafica della nota finale, implica già, nelle intenzioni del notatore, un'articolazione sulla terza nota. Nell'ipotesi di valori interamente scorrevoli, S. Gallo avrebbe optato per la grafia che ritroviamo nel trigon n. 7 dell'ultimo esempio.

Assai frequentemente il trigon è preceduto da un contesto ascendente o seguito da un contesto discendente di una o più note. Vediamo ora quali sono le possibilità del notatore per segnalare le diverse qualità melodiche e ritmiche di questi elementi neumatici che potremmo definire *sviluppi del trigon*:

III

ju-sti- fi- ca-ti- ó- nes GT 277,3.5

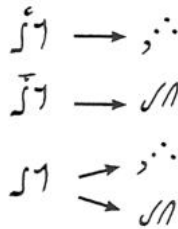
VII

no- bis GT 321,7

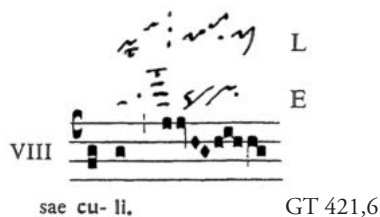
In entrambi i casi il trigon è preceduto da una nota grave in grafia corsiva che, come si è detto, dev'essere una stropa e non un punctum. Il gruppo neumatico si presenta così a valori leggeri. Fa eccezione l'articolazione finale nel primo caso. Confrontando il neuma sangallese con la corrispondente scrittura metense, ci accorgiamo del 'limite' di quest'ultima. Mentre tutto è chiaro nel secondo esempio grazie all'aggiunta di *celeriter* sulla seconda nota, non sembra altrettanto esplicita l'intenzione dello stesso notatore nel primo esempio. L'assenza di una lettera, per noi indispensabile a chiarire il senso ritmico della seconda nota, lascia un dubbio sull'effettiva volontà di Laon. Lo stesso neuma metense realizza anche la seguente equivalenza:

ſ̄ → ſ̄

ossia l'articolazione sulla seconda nota. L'aggiunta di *tenete* – spesso presente in questa grafia metense – suffragherebbe questa corrispondenza; al contrario, il *celeriter* rimanderebbe all'equivalenza con la grafia semplice. La casistica è così schematizzabile:



I casi finora considerati hanno visto sia il trigon in grafia corsiva che con l'allargamento dell'ultima nota. Vi sono altre grafie, solo accennate in precedenza, nelle quali viene sostituito con il tractulus anche il punctum indicante la seconda nota. Ecco un paio di esempi:



La caratteristica saliente di entrambi i casi sta nell'allargamento della seconda e della terza nota del trigon. Da notare, in C, il doppio episema sul primo tractulus, che si presenta leggermente inclinato e quasi somigliante a una virga.

La grafia di E, viceversa, rimane orizzontale; nell'ultimo esempio compare anche un *tenete* che conferma il valore largo delle tre note discendenti, a cominciare dalla seconda del trigon. L'allargamento della seconda nota del trigon è un procedimento non molto frequente: possiamo supporre una sorta di 'imbarazzo' del notatore nel dover segnalare con un tractulus la prima nota di un contesto discendente, normalmente indicato con una virga.

Bivirga e Trivirga

Una combinazione di elementi neumatici caratteristici della notazione sangallese è rappresentata dall'accostamento di due o tre virgæ, dette *bivirga* e *trivirga*:

	San Gallo	Laon
bivirga		
trivirga		

La prima caratteristica di questi neumi è di ordine melodico: si tratta sempre di note unisoniche; lo si evince già dalla disposizione delle virgæ, con riscontro nell'equivalente scrittura metense a due o tre uncini, disposti anch'essi in senso orizzontale. In merito al valore di queste grafie, va detto che non esiste una loro forma corsiva: si tratta infatti di figure neumatiche a valori larghi, a differenza dei già studiati gruppi strofici che nascono in scrittura corsiva.

Mentre possiamo trovare gruppi di tre, quattro o più strophæ consecutive, non è possibile incontrare più di tre virgæ unisoniche con-

secutive, sia isolate che in composizione; la stessa trivirga è assai rara in composizione ed è addirittura un'eccezione il suo utilizzo in forma isolata. La bivirga, invece, è usata con molta frequenza in entrambi i contesti.

Sia la bivirga che la trivirga possono trovarsi nella forma episemata e proprio così vengono indicate nella maggioranza dei codici sangallesi, anche se, come già si è detto, l'aggiunta dell'episema non fa che confermare l'allargamento sancito dalla stessa scelta della virga.

Bivirga isolata su sillaba

La sottolineatura di una sillaba ottenuta mediante l'uso di bivirga è un procedimento assai frequente nel repertorio gregoriano. Tuttavia, se uguale resta il valore allargato dei due suoni, diversa è da considerarsi la loro funzione espressiva al mutare della qualità della sillaba dotata di questo neuma 'impegnativo' sotto il profilo ritmico. Si osservi:

Si tratta di una situazione nella quale la funzione della bivirga risulta assai chiara: l'accento tonico, raggiunto rapidamente attraverso lo slancio del contesto proclitico, è sottolineato fortemente – e in modo selettivo – dalle due note ripercosse a valore largo. La sillaba di accento – già naturalmente la più importante della parola – viene ulteriormente rimarcata e posta in particolare evidenza.

Meno scontato è invece il seguente comportamento della bivirga:

II
E

e - // //

E

c- ce advé- nit domi- ná-tor Dó- mi- nus:

et regnum in ma- nu e- jus, et po- téstas,

et im-pé- ri- um.

GT 56

Se nel penultimo caso il peso espressivo della parola era concentrato esclusivamente sulla sillaba di accento, in quest'ultimo esempio le cose cambiano. Il fraseggio è gestito in modo diverso: la forza della bivrigna è dirottata sulla sillaba pretonica, con la funzione di *preparazione di accento*. L'intenzione è precisamente quella di porre in evidenza l'intera parola in modo ancor più efficace di quanto si può ottenere da una esclusiva sottolineatura della sillaba di accento. La frenata che si determina sulla sillaba pretonica non è dunque fine a se stessa – nel senso che non riguarda un improbabile 'sbilanciamento' di valore all'interno della parola a vantaggio di una sillaba debole – ma è pensata per generare un accumulo di tensione che si scarica sulla sillaba tonica, con conseguente dilatazione espressiva dell'intera unità verbale.

Risulta evidente, in questo contesto, come la bivrigna rappresenti un vero e proprio strumento di arte retorica, nella fattispecie impiegato per dare risalto alle due parole-chiave (*dominator* e *potestas*) che riassumono il senso della solennità dell'Epifania e che risuonano in modo particolarmente solenne nell'introito di quella Messa.

L'utilizzo del medesimo neuma isolato su sillaba finale di parola è sostenuto dalla stessa logica.

Eccone un esempio:

zione di tre note unisoniche, si trova raramente anche in composizione, se non all'interno di contesti già 'dilatati' nei cantici di VIII modo, oppure, come si vede nell'ultimo esempio, in ampi contesti cadenzali in protus. Sulla sillaba "delecta-ti", inoltre, troviamo un raro caso di trivirga isolata.

A differenza della trivirga, la bivirga è spesso presente sia isolata che in composizione:

The image shows a musical staff with a bivirga (two parallel lines) and a climacus (a series of notes with a downward curve). The notes are square and the staff is a four-line system. Above the staff, there are handwritten annotations: a trivirga symbol (three parallel lines) and a note with a trivirga above it. The text below the staff is "l6-ri a et ho-no-re". To the left of the staff is a large letter "G" and to the right is "GT 434,5".

Sulla sillaba tonica "ho-no-re" incontriamo, dopo il tractulus di attacco, una bivirga seguita da climacus corsivo a tre gradi; lo stesso motivo melodico-ritmico è ripetuto subito dopo senza l'aggiunta di lettere significative. La terza virga, in entrambi i casi preceduta dai due valori larghi della bivirga, indica semplicemente l'inizio di un contesto melodico discendente (climacus); volendo allargare anche la terza virga, sarebbe stata necessaria l'aggiunta dell'episema.

Combinazione unisonica di virga e strophæ

La singola virga sangallese e anche, seppur più raramente, la bivirga, possono trovarsi in combinazione con le strophæ per formare neumi unisonici variamente articolati. Ecco qualche esempio:

The image shows a musical staff with a virga (a single line) and a strophæ (a series of notes with a downward curve). The notes are square and the staff is a four-line system. Above the staff, there are handwritten annotations: a virga symbol (one parallel line) and a strophæ symbol (a series of notes with a downward curve). The text below the staff is "d-juvá-bit e-am". To the left of the staff is a large letter "V" and to the right is "GT 526,6".

VIII

in sae- cu- la, GT 251,3

III

T i-bi di-xit cor me- um GT 88,2

Un gruppo strofico, più o meno sviluppato – come mostra il primo esempio – può essere preceduto da una nota all’unisono a valore largo, che S. Gallo traduce con una virga (spesso episemata), mentre Laon fa precedere i punti unisonici da un uncinus (normalmente con *tenete*). Anche la vaticana, in questi casi, diversifica la grafia della prima nota (virga) dalla serie di punti quadrati successivi. Più in generale, va detto che l’inizio di un contesto unisonico con una o più note a valore largo prevede il rigoroso utilizzo della virga sangallese e non di una eventuale strophæ episemata seguita da strophæ corsive. È ciò che possiamo riscontrare nel secondo esempio, dove l’accento unisonico di “*sae-cula*” ha inizio con una bivirga (equivalente ai due uncini metensi) seguita da cinque strophæ a valore leggero.

Nell’ultimo caso sia la virga sangallese che la virga metense si trovano al centro di un gruppo unisonico di ben sette note: la virga è preceduta e seguita da una tristrophæ corsiva, ulteriormente differenziata da Laon con il tractulus ondulado sull’ultima nota di ciascun gruppo. Questa articolazione interna, come si può vedere, è segnalata anche dalla notazione quadrata.

Forme sviluppate dei neumi fondamentali

L'aggiunta di una o più note alle figure neumatiche elementari – ad eccezione dei neumi monosonici – genera movimenti melodici caratteristici, tradizionalmente classificati secondo le seguenti tre categorie fondamentali:

- 1 - *Movimento flexus*. Consiste nel ripiegamento al grave ottenuto mediante l'aggiunta di una sola nota a un neuma che termina all'acuto. Il caso più semplice – che rientra comunque nelle grafie elementari già studiate – è il *torculus* che, secondo questa logica, può essere inteso come un *pes flexus*. Considerando tuttavia lo sviluppo dei neumi elementari di almeno tre suoni che terminano all'acuto, otteniamo il *porrectus flexus* e lo *scandicus flexus*.
- 2 - *Movimento subbipunctis*. È l'aggiunta di due note discendenti a un neuma che termina all'acuto. Gli stessi neumi elementari coinvolti nel movimento *flexus* – compreso il *pes* – possono essere interessati da un ulteriore sviluppo melodico verso il grave. Si parlerà pertanto di *pes subbipunctis*, *porrectus subbipunctis*, *scandicus subbipunctis*. In composizione (molto raramente anche in forma isolata), lo sviluppo al grave di un neuma elementare con conclusione acuta può proseguire: l'aggiunta di un'altra nota, ad esempio, determina un movimento *subtripunctis*.
- 3 - *Movimento resupinus*. Si ottiene mediante aggiunta di una nota in posizione acuta a un neuma che termina al grave. Oltre all'esempio più semplice del *porrectus* – che in questo caso può essere considerato una *clivis resupina* – i neumi elementari di almeno tre suoni interessati all'aggiunta di una nota resupina sono: il *porrectus*, il *climacus*, il *pressus maior*, il *trigon*. Trattandosi di un movimento di 'risalita' melodica dopo un movimento discendente, va da sé che anche le stesse forme sviluppate dei neumi *flexi* o *subpunctati* possano essere normalmente coinvolti, come si dirà, in questo ulteriore prolungamento melodico.

Porrectus flexus

	San Gallo		Laon	
1				
2				
3				
4				
5 A				
B				
C				
6				

La grafia 1 mostra il *porrectus flexus corsivo*: come si vede, entrambe le notazioni prevedono una duplice possibilità di scrittura. Per S. Gallo le due clivis possono presentarsi legate o staccate, senza che ciò comporti una differenza di ordine ritmico. Si tratta, infatti, di uno stacco al grave che, come tale, non crea alcun punto di articolazione.

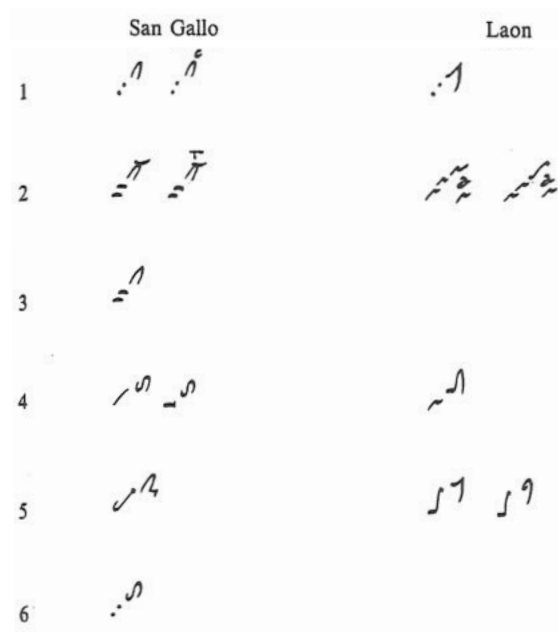
Nella grafia 2 compare una modifica della notazione metense che interessa la prima nota: al tracciato ordinario della prima clivis viene sostituito

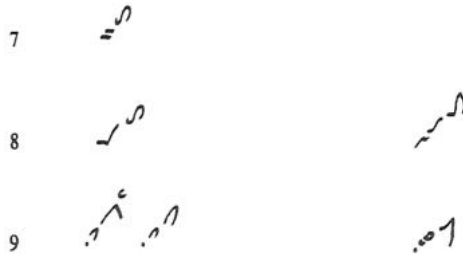
tuito un tratto ‘arrotondato’ che suggerisce l’assoluta leggerezza dell’attacco. La forma arrotondata di Laon viene impiegata di norma quando la seconda e la terza nota sono unisoniche. In questo caso la terza nota è un oriscus. Bisogna tuttavia ricordare – come si è visto a proposito del duplice significato melodico del porrectus – che anche la grafia generica corsiva (n. 1 dello schema) può sottintendere l’unisono centrale.

Le grafie 3 e 4 segnalano l’allargamento rispettivamente delle ultime due e delle ultime tre note. L’allargamento dell’intero neuma è illustrato dalle grafie 5 con tre diverse possibilità di scrittura (A-B-C): episemi, lettere, separazione degli elementi neumatici convergono in una comune indicazione ritmica.

Infine, la grafia 6 presenta il porrectus flexus con articolazione sulla prima nota, graficamente ‘staccata’ dal restante torculus corsivo.

Scandicus flexus





Lo schema si apre con la grafia corsiva dello *scandicus flexus*, dove la clivis finale risulta dal ripiegamento al grave dopo la terza nota dello *scandicus*.

La grafia 2 mostra il neuma interamente allargato: S. Gallo aggiunge a volte il *tenete* sulla clivis già epistemata; Laon alterna, con equivalente significato ritmico, l'uso di *uncinus* e di *virga* per la nota più acuta.



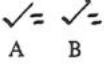

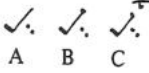

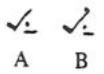

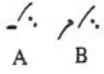











Nella grafia 3 l'allargamento riguarda solo le prime due note, mentre la grafia 4 comporta un'articolazione iniziale, tradotta da S. Gallo – in ordine al contesto melodico – con *tractulus* o *virga* (con o senza epistema) e da Laon con *uncinus* (con o senza *tenete*).

La grafia 5 compare solamente in composizione: la caratteristica ritmica è data in questo caso dall'articolazione sulla seconda nota.

Le grafie 6-7-8 hanno una nota ascendente in più rispetto alle forme precedenti. Alla scrittura semplice della grafia 6, formata da due punti ascendenti seguiti da un *torculus* corsivo, segue, nella grafia 7, la stessa successione melodica con le prime due note a valore largo. La grafia 8 è in tutto equivalente alla precedente, con la sola variante dell'unione delle prime due note a valore largo in un *pes* angoloso.

La grafia 9 può essere definita *salicus flexus* a motivo della presenza dell'*oriscus* sul secondo grado.

Pes subbipunctis

	San Gallo	Laon	Note a valore aumentato
1			nessuna
2			tutte
3			1 ^a , 2 ^a
4			1 ^a , 2 ^a , 4 ^a
5			1 ^a
6			1 ^a , 4 ^a
7			2 ^a
8			4 ^a
9			3 ^a , 4 ^a
10			2 ^a , 3 ^a , 4 ^a

11			2 ^a , 4 ^a
12			1 ^a , 3 ^a , 4 ^a

Un fondamentale contributo semiologico su questa figura neumatica porta la firma di Eugène Cardine³⁴. Egli, rivolgendo l'attenzione in modo particolare alle fonti sangallesi, traccia per il *pes subbipunctis* tutte le possibili forme grafiche in ordine all'allargamento delle singole note e alle loro possibili combinazioni. Ne risulta un quadro complessivo di dodici grafie, alcune delle quali assai frequenti sia isolate che in composizione, altre usate raramente.

Le grafie individuate da Cardine sono quelle riportate nello schema: accanto alla trascrizione di ciascun neuma sono indicate le note interessate all'aumento di valore.

Dallo schema sono escluse le seguenti grafie sangallesi:



Queste ultime quattro grafie sono accomunate dall'allargamento della penultima nota; allargamento preceduto, negli ultimi tre neumi, da altre note a valore largo (nell'ordine la prima, la seconda, entrambe le note), ma sempre seguito dall'ultima nota in grafia corsiva (*punctum*).

Il motivo dell'assenza di tali grafie nel repertorio gregoriano, come si ricorderà, è dato dall'impossibilità di indicare, in contesto discendente, l'ultima nota con valore diminuito quando la penultima nota ha valore allargato.

³⁴ CARDINE, *A propos des formes possible d'une figure neumatique: le pes subbipunctis dans les premiers manuscrits sangalliens*, in *Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister. Festschrift F. Haberl zum 70. Geburtstag*, Regensburg, Bosse, 1977, pp. 61-70.

Porrectus subbipunctis

	San Gallo		Laon
1	<i>N.</i> A	<i>N.</i> B	$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$
2	<i>N.</i>		$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{V}}}$
3	<i>N.</i>		$\overset{\cdot}{\text{1}}$
4	<i>N.</i>		$\overset{\cdot}{\text{1}}$
5	<i>N.</i>		$\overset{\cdot}{\text{V}}$
6	<i>N.</i>		$\overset{\cdot}{\text{1}}$
7	<i>N.</i>		$\overset{\cdot}{\text{1}}$
8	<i>N.</i>		$\overset{\cdot}{\text{1}}$
9	<i>N.</i>		$\overset{\cdot}{\text{1}}$

Dal punto di vista melodico non va dimenticato che può esserci unisono fra la seconda e la terza nota di questo neuma. Per ciò che riguarda il significato ritmico, lo schema mostra tutte le grafie di *porrectus subbipunctis* riscontrabili sia in forma isolata che in composizione. Merita una sottolineatura l'equivalenza fra le due seguenti grafie:

$$\overset{\cdot}{\text{N.}} = \overset{\cdot}{\text{1}}$$

Equivalenti non sono invece le grafie:

$v: \neq \mathcal{V}:$

poiché S. Gallo scrive un gruppo interamente leggero, mentre Laon articola la terza nota. Ogni equivoco trova soluzione ricordando la differenza esistente fra la virga sangallese seguita da punctum (valore leggero) e la virga metense (sempre a valore largo). L'equivalenza è soddisfatta quando, alla virga metense, fa riscontro una virga episemata:

$v: = \mathcal{V}:$

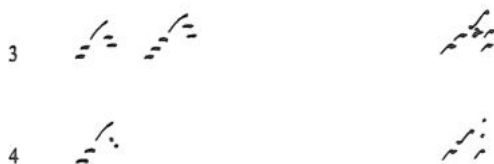
Le grafie 4 e 7 portano un'articolazione – rispettivamente con e senza preparazione – sulla seconda nota; nella grafia 4, infatti, anche la prima nota è larga.

Le grafie 5 e 6 segnalano un allargamento che interessa nel primo caso le ultime tre note e nel secondo caso l'intero gruppo.

Infine, le grafie 8 e 9 prevedono un'articolazione iniziale seguita rispettivamente da tutte note leggere e da un'articolazione finale complessa (allargamento delle ultime due note).

Scandicus subbipunctis

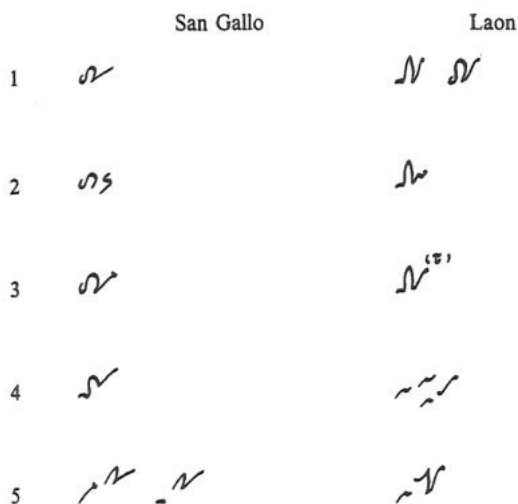
	San Gallo	Laon
1		
2		

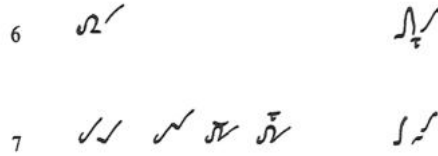


La grafia 1, di utilizzo assai raro, è lo *scandicus subbipunctis* formato da cinque note leggere. Rara è anche la presenza della grafia 2 che potremmo definire, a causa dell'oriscus sangallese, *salicus subbipunctis* (con articolazione sulla virga successiva all'oriscus).

La grafia 3 è la forma interamente non corsiva dello *scandicus subbipunctis* (a tre o a quattro note ascendenti), mentre la grafia 4 vede la sostituzione dei primi due punti sangallesi con due tractuli e dei due punti metensi con un pes disgregato: si tratta di un'articolazione complessa sulla seconda nota, seguita dal conclusivo climacus corsivo.

Torculus resupinus





Come per il porrectus subbipunctis, anche per il *torculus resupinus* è da tenere presente l'ambivalenza melodica della grafia 1 e in genere delle grafie che, in questo schema, si concludono con la virga: esiste infatti la possibilità che l'ultima nota sia all'unisono con la penultima. Alla grafia semplice sangallese (grafia 1) corrispondono due forme metensi che si differenziano per la grafia del torculus.

La grafia 2 si riferisce ai casi, già considerati, nei quali l'oriscus in apposizione al torculus è più acuto della nota precedente, mentre la grafia 3 aggiunge una sottolineatura all'articolazione finale e si incontra solo in composizione.

Alla grafia 4, interamente a valori larghi, seguono due grafie che segnalano rispettivamente l'articolazione iniziale (grafia 5) e l'articolazione finale complessa (grafia 6).

Chiude lo schema la grafia 7 con quattro forme sangallesi equivalenti – alle quali corrisponde una sola grafia metense – che indicano l'allargamento delle ultime tre note.

Altre forme resupine di neumi elementari

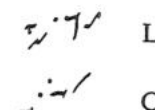


 L
 C

IV

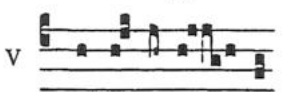


pe-ne ef-fu-si sunt GT 134,7



 L
 C









V

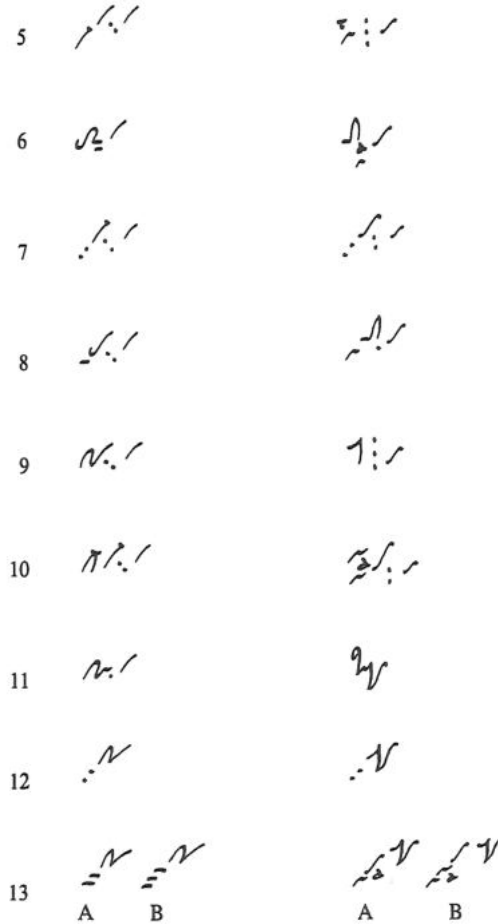


et ex-audf- vit GT 282,2

I tre esempi proposti rivelano altrettante possibilità di forme resupine derivanti da neumi elementari che terminano al grave. Si tratta, rispettivamente, del *climacus resupinus* (in grafia semplice), del *pressus maior resupinus* (in grafia semplice) e del *trigon resupinus* (in composizione e con articolazione finale complessa).

Forme resupine di neumi subbipunctis e flexus

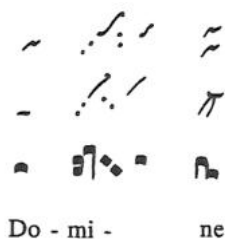
	San Gallo	Laon
1		
2		
3		
4		



Le prime sei grafie rappresentano la forma resupina del pes subbipunctis. Dalla scrittura corsiva della prima grafia si passa, con le grafie 2, 3, 4 all'allargamento del pes d'attacco. La grafia 5 indica l'articolazione iniziale, mentre la grafia 6 allarga le ultime tre note.

La grafia 7 è la forma resupina dello scandicus subbipunctis, neuma caratteristico delle formule cadenzali. Tutte le note si muovono di nor-

ma per gradi congiunti e la struttura ritmica è ‘polarizzata’ dall’articolazione all’acuto sulla virga centrale. A questa figura neumatica si affianca, in contesto cadenzale, una clivis allargata a chiusura di parola:



La grafia 8 è una variante ritmica della grafia 7: si tratta nuovamente di uno *scandicus subbipunctis* con sviluppo *resupinus*, ma con articolazione sulla prima nota.

Le grafie 9 e 10 sono le forme resupine del *porrectus subbipunctis*, nel primo caso in scrittura corsiva e nel secondo caso con allargamento delle prime tre note.

Le grafie 11, 12, 13 sono le forme resupine dei neumi flexi, ossia del *porrectus flexus* con unisono fra seconda e terza nota (grafia 11, *pressus minor* dopo la clivis iniziale), dello *scandicus flexus* (grafia 12, forma corsiva) e nuovamente dello *scandicus flexus* con allargamento delle prime due (13A) o delle prime tre note (13B).

Il neuma fra simbolo ed esegesi

Senza voler ripercorrere la storia degli studi gregoriani, giova però ricordare che la disciplina semiologica applicata all'antica monodia liturgica si è da subito proposta, fin dal suo apparire ed incarnarsi nell'insigne figura di Eugène Cardine, con il preciso obiettivo non solo di 'ritrovare' l'autentico ritmo della melodia gregoriana, ma soprattutto di poter accedere *ipso facto* a una nuova prassi esecutiva motivata e consapevole. La semiologia, insomma, con l'appoggio in particolare delle fonti adiastrumatiche più nobili e preziose che abbiamo anche noi considerato in questo itinerario didattico, doveva colmare il grande vuoto e il grande 'inganno' della teoria ritmica solesmense, peraltro mai applicata dalla stessa comunità benedettina nelle loro esecuzioni. La semiologia si è imposta come rigoroso metodo scientifico, oggettivo, attraverso il quale si è inteso cogliere e dimostrare il valore dei neumi per tradurlo subito in canto. L'entusiasmo per le scoperte inerenti alla grammatica dei neumi ha certamente rivoluzionato l'interpretazione del gregoriano, che a tale grammatica ha fatto sempre più riferimento. In sostanza, pareva finalmente chiudersi il cerchio con la ricostruzione di un impianto ritmico finalmente credibile. Si era riscoperto un tesoro: le notazioni in campo aperto aprivano nuove finestre sul campo sterminato dell'interpretazione perché essa, come detto, era la ragione 'prima' dell'indagine sugli antichi codici. Lo stesso *Graduale Triplex* è nato sull'onda di questo comprensibile entusiasmo.

La straordinaria ricchezza dei contributi semiologici, che ha caratterizzato questa fase degli studi e che ha visto protagonisti assoluti i più autorevoli discepoli diretti di Cardine, è stata tuttavia accompagnata da un limite strutturale e, alla luce di ciò che si è appena detto, in qualche modo 'genetico': quello cioè di aver accostato in modo estremo, dunque improprio, la semiologia all'interpretazione, fino a farle quasi coincidere. Si è finito per porre in relazione un dato oggettivo (la semiologia) con un dato soggettivo (la prassi) secondo un rapporto non più dialettico o anche, se si vuole, di simbiosi, ma di sostanziale identificazione. Le 'scuole' dei maggiori studiosi, pur ispirate a una comune disciplina semiologica, erano sinonimo di 'proposte interpretative'. Alla fase pionieristica della semiologia gregoriana è di fatto mancata l'equilibrata

riflessione sul rapporto teoria-prassi: la ‘voracità’ di quest’ultima – alimentata da sempre nuove e rivoluzionarie acquisizioni sulla grammatica del segno – ha condizionato il percorso della ricerca; il neuma in campo aperto – ecco il nodo della questione – è stato molto studiato per ciò che ‘vale’, ma molto meno per ciò che ‘rappresenta’.

È significativo il fatto che il ‘valore’ del neuma possa essere indagato prescindendo dal testo: la qualità ritmica delle grafie sangallesi o metensì, tecnicamente, non ha a che fare col testo; una tavola di neumi – come ha dimostrato anche il nostro itinerario – è priva di sillabe. Dal punto di vista della grammatica del segno, si è forse troppo insistito in uno studio che ha spesso varcato il limite naturale delle sue competenze. A forza di ritenere la notazione adiaستمatica uno strumento per la prassi, si è voluto far dire al neuma ciò che il neuma, semplicemente, non intende dire. Il tutto con eccessiva ‘confidenza’ e secondo categorie squisitamente musicali, estranee alla sua vera natura. Lo studio della grammatica del segno ci svela, in verità, una sorta di ‘ritrosia’ da parte del neuma ad essere indagato sul piano musicale. La notazione sangallesi, ad esempio, come si è detto più volte, traccia una linea netta e invalicabile attraverso la sua logica binaria: tutto il resto è puro arbitrio. Meglio, il resto è lasciato precisamente alla prassi, ovvero all’intelligenza (*intus-legere*) dell’interprete. La semiologia parte ovviamente dalla grammatica, ma guarda al segno per scoprire ben più di un valore musicale e di una indicazione astrattamente ritmica.

Il canto gregoriano è sintesi: ciò che lo rappresenta graficamente nella forma tendente all’originale non può che essere caratterizzato da una valenza simbolica. Dunque, una sintesi che assurge a simbolo e che si mostra comprensibile solo a partire da questa logica unitaria. Ne consegue l’inevitabile quanto necessario rischio connesso a un’analisi dei multiformi aspetti legati al fenomeno gregoriano, grammatica musicale compresa. L’analisi senza la prospettiva della sintesi resta lettera morta. Per scoprire la natura simbolica del canto gregoriano è necessario raccogliere gli elementi a nostra disposizione e ordinarli secondo nuove prospettive.

A questo punto, però, il gioco cambia: la stessa semiologia imbocca la sua vera strada e cessa di essere il ‘metodo scientifico’ che scopre la

natura oggettiva dei segni, il loro valore. Per questo primo passo serve certamente una ‘scientificità’ che dimostri come stanno oggettivamente le cose. Ma lo sguardo che cerca il ‘senso’ del neuma si perde in un universo simbolico, allusivo, totalmente nuovo, fatto certamente di prove e dimostrazioni, ma su un piano diverso, infinitamente più vasto, complesso e ricco anche di suggestioni, di risposte e di ipotesi tanto variegata quanto aperte e non classificabili in tavole neumatiche. La lettura di un simbolo trascende la certezza di una dimostrazione di valore e apre una nuova sfida nella quale alle certezze acquisite si aggiungono ipotesi di senso, che risulteranno più o meno convincenti non in base a ciò che ha fondato la prima fase della semiologia, ma in base alla nostra capacità di allargare gli orizzonti e gli ambiti della ricerca, per collocare il neuma in uno spazio meno angusto e per riconsegnargli quella libertà che un approccio di impronta eccessivamente musicale gli aveva tolto.

Quale percorso minimo intraprendere, ci chiediamo ora, per scoprire la natura simbolica del neuma? Muovendoci necessariamente a partire dal solco tracciato dalla grammatica semiologica, è forse utile distinguere – senza per questo creare impropriamente altri rigidi schemi – vari livelli simbolici nell’utilizzo delle figure neumatiche.

Simboli per il fraseggio

A Godehard Joppich va riconosciuto il grande merito di aver individuato ciò che, personalmente, ritengo essere il primo livello della componente simbolica dei neumi, ovvero la definizione di neuma come strumento dell’arte retorica; una sorta di ‘figura retorica’ dove la chiave simbolica non sta certamente in una ‘teoria degli affetti’, ma dove il segno, pur senza rigidi schematismi, rivela una connessione profonda e strutturale tra forma e contenuto. Il neuma – innanzitutto restituito al suo ‘valore’ originale grazie a un primo approccio scientifico di taglio semiologico – viene intimamente associato a una funzione ritmica precisa e contribuisce così a dare ordine al testo per orientarlo verso una specifica esegesi.

Lo studio della grammatica semiologica, si intende, ha sempre letto in filigrana e dichiarato lo stretto rapporto fra valore e senso: la possi-

bilità di accedere a una interpretazione fondata sul neuma in campo aperto ha contribuito a far maturare, in generale, una sempre maggiore consapevolezza sul ‘motivo’ dell’utilizzo delle diverse grafie. Nella sezione della tavola dei neumi abbiamo avuto modo di incontrare figure adiaematiche segnatamente associate a particolari intenzioni di fraseggio. Si pensi, ad esempio, al torculus di articolazione verbale, alla bivirga su sillaba finale, in generale ai neumi di conduzione. Se tali contesti rivelano in modo particolarmente evidente il rapporto fra neuma e arte retorica, la sfida per il futuro della ricerca semiologica – attinente innanzitutto a questo primo livello simbolico – sta proprio nella capacità di mostrare, più in generale, il grado di connessione fra figura neumatica e gesto retorico³⁵.

Questo primo livello di lettura simbolica del neuma – essenziale per cogliere lo scarto qualitativo tra valore e intenzione – trova naturale compimento nella già considerata logica formulare. L’estetica gregoriana, lo sappiamo, è un discorso sulle formule, vero approdo della composizione di questo sterminato repertorio monodico. Il neuma si sviluppa e diviene formula: ciò che costituiva cellula, figura retorica elementare dotata di valore e di intenzione di fraseggio, si ‘cristallizza’ in strutture più o meno complesse, anch’esse dotate di valenza simbolica. La matrice allusiva delle formule, a cui si è fatto più volte riferimento in questo capitolo – con i relativi esempi a cui si rimanda – rende evidente la componente simbolica dell’estetica gregoriana nel suo complesso.

³⁵ Gli studi sul valore della componente retorica nel canto gregoriano rappresentano, a mio avviso, una delle punte avanzate della disciplina semiologica, per molti anni occupata a dissodare il non facile terreno della grammatica di base sul ritmo gregoriano. L’esponente più rappresentativo – anche se non unico – di questa indagine fondata sulle acquisizioni della semiologia gregoriana è Godehard Joppich, a suo tempo allievo e stretto collaboratore di Cardine. La lunga riflessione di Joppich su questo fondamentale versante degli studi gregoriani, oltre a concretizzarsi nel corso degli anni in illuminanti articoli sul significato retorico di alcune grafie neumatiche elementari, è presentata, per così dire, a tutto campo nel seguente lavoro: JOPPICH, *Die rhetorische Komponente...*, cit., pp. 119-188.

Modalità e simbolo

Parlando di formule e di estetica gregoriana in chiave simbolica, non si può dimenticare la questione modale, sulla quale è opportuno soffermare a questo punto la nostra attenzione per collocarla in una medesima prospettiva.

Il neuma, simbolo di un pensiero sul testo, è ciò che separa nel tempo un'esecuzione dall'altra, perché solo la riconsegna sonora dà piena ragione di una prassi notazionale. Un gesto retorico – diciamo pure un ritmo, un fraseggio, un valore – non è immaginabile senza suono; pertanto lo stesso gesto va inteso non semplicemente in ordine al significato del testo, ma alla sua concreta conformazione sonora. Ogni neuma è dotato di *quel* suono e il gesto retorico che viene posto in essere dalla grafia è intimamente associato a *quella* specifica successione melodica.

Il testo viene riconsegnato alla memoria in un preciso *modo*: è proprio qui che trova spazio una riflessione sulla *modalità gregoriana*. Essa indaga i procedimenti melodici che ordinano la composizione gregoriana. È una disciplina che, sviluppatasi in modo considerevole soprattutto in conseguenza degli studi condotti in ambito monastico solesmense, ha sofferto gli stessi limiti della ricerca semiologica. È il limite di una ricerca che, ancora una volta, non sa andare oltre le classificazioni, siano esse riferite al segno (il neuma) o al suono (il modo). Sono convinto che le stesse considerazioni fatte a proposito delle grafie neumatiche possano essere applicate alla modalità, anch'essa in perenne tensione tra forma e contenuto, tra schema e simbolo.

Ma quando parliamo di modalità, a cosa ci riferiamo esattamente? Forse è proprio questa una delle domande più complesse e imbarazzanti a cui rispondere. Potremmo dire, in generale, che la modalità è la *componente sonora del gregoriano*. La sua importanza è decisiva proprio per il fatto che tale componente sonora coincide con la forma di comunicazione di un gesto retorico. Lo stesso gesto retorico può dirsi compiuto solo se associato alla sua forma sonora, solo se si realizza in una melodia ritmicamente ordinata. Il neuma, che dichiara con arte retorica l'ordine del testo e costruisce edifici formulari, trova pieno e definitivo significato in una 'memoria sonora'. Non sembri scontato questo passaggio; qui si gioca non solo la comprensione più elevata del fenomeno espressivo

gregoriano, ma soprattutto la sua perenne attualità. È un'attualità 'essenziale' perché il neuma, che racchiude il senso di quel testo, ne reclama il suono, mancando il quale il senso stesso risulta sospeso. Testo e notazione accedono al loro spazio comune: il testo che trova finalmente il suo 'modo di porsi' libera e promuove la componente retorica della notazione verso la sua vera finalità.

Tocchiamo con mano l'inesauribile ricchezza del canto gregoriano, a sua volta inesauribile spiegazione della Parola. L'assiduità e l'obbedienza a ciò che con termine assai riduttivo chiamiamo 'repertorio' ci abilita a stare nella sua casa, alla sua scuola, a seguirne faticosamente le tracce e a coglierne alcuni frammenti. Un rimando formulare, un comportamento ritmico particolare, una melodia-tipo, una centonizzazione, uno stile o una forma precisi, un contesto liturgico: ognuno di questi frammenti è segno di una totalità, di una 'spiegazione' che si disvela con la pazienza della ricerca, con la solidità della grammatica e con la fatica di un itinerario.

Lo sguardo sugli antichi codici ha suscitato curiosità e interesse verso un testo liturgico sovrastato dai neumi in campo aperto. Già in quella immagine abbiamo scorto un simbolo che abbiamo tentato di scomporre minuziosamente per comprenderlo nei suoi elementi particolari, ma ora la ricomposizione si spinge fino ad associare testo e segno in un comune esito sonoro. Siamo condotti al suono, dunque a una concretezza che è al tempo stesso incarnazione e sublimazione di un pensiero che la Chiesa, negli antichi codici, ci ha consegnato per sempre affidandolo a sempre nuove epifanie.

Qui sta la modalità, cioè il fatto musicale, concreto, udibile, che scopriamo essere pienamente 'per noi', alla nostra portata: l'arte retorica si fa suono, diventa musica a pieno titolo e in modo assolutamente unico e indivisibile. Il valore del neuma, che abbiamo detto dipendere dal contesto, dipende in ultima istanza proprio dal dato musicale che ne viene sotteso.

Comprendiamo bene che parlando di modalità non possiamo riferirci genericamente a una melodia. La sola melodia dice troppo poco. La modalità non coincide affatto con la versione melodica, ma ha a che fare più in profondità con la sua organizzazione ritmica. Ciò equivale a dire che la modalità non è data dalle note in quanto tali, ma dalla loro funzione ordinatrice.

Come non associare quindi la semiologia alla modalità? Tale binomio è veramente inscindibile: uno dei limiti più seri anche dell'attuale fase di studio sulla modalità sta precisamente nella difficoltà di raccordo con l'indagine semiologica. Sul neuma, che rappresenta visivamente il punto d'incontro degli studi gregoriani, non può dunque che convergere anche la questione modale. Anche la modalità, al pari della semiologia, va considerata alla luce del binomio *grammatica-senso*.

Come è stato ampiamente spiegato nel capitolo sulla melodia, la modalità con cui noi ci troviamo a che fare è una modalità evoluta. Tutti i brani gregoriani sono stati interessati dalla sistematizzazione teorica dell'*octoechos*: fa eccezione una parte del repertorio dell'Ufficio (non della Messa) che dà testimonianza del precedente stadio evolutivo. È proprio questa parte 'anomala' del repertorio che si è mostrata quanto mai preziosa perché in grado di farci percorrere un itinerario a ritroso alla scoperta delle 'fonti' della modalità.

Per quanto riguarda invece il repertorio della Messa il discorso è un po' diverso, nel senso che esso ci è stato consegnato dai codici già totalmente 'incasellato' nel sistema dell'*octoechos*. A differenza del repertorio dell'Ufficio, i brani della Messa non presentano, sul versante della classificazione modale, stadi evolutivi testimoniati dalla notazione. Ciò non significa che un'evoluzione non sia avvenuta, ma lo studio delle fonti (su cui, ricordiamolo sempre, si basa il nostro lavoro di ricerca) non permette di trarre conclusioni fondate in tal senso. Rimangono, in questo repertorio, interessanti moduli compositivi estranei a una classificazione 'canonica' (dei quali pure ci occuperemo brevemente), ma sarebbe un grave errore enucleare percorsi evolutivi dal repertorio del Graduale assimilandolo all'Antifonale.

Già dalle osservazioni fatte finora, comunque, riusciamo ad intuire che il sistema dell'*octoechos*, con le sue rigide classificazioni, ha finito per operare una pesante forzatura del disegno melodico, non riuscendo a contenere al suo interno la multiforme ricchezza delle movenze melodiche e delle relazioni da esse create. La classificazione di un brano entro due parametri rigidi non dà ragione di una varietà che non può ridursi alla sola nota finale e al suo rapporto intervallare con un grado strutturale. La libertà melodica, seppure orientata dalla disciplina formale anche in ambito modale, trascende spesso una classificazione che appare non di rado quanto meno generica.

Vi è uno spazio della modalità che non può essere riempito da schemi o da tabelle; se comoda, in un certo senso, può mostrarsi una classificazione fondata su parametri rigidi e un po' miopi, alquanto incerta si scopre alla fine una visione della modalità che non sa cogliere il valore di ciò che da tali schemi si distingue. La modalità evoluta, quella costruita con l'*octoechos*, non ha azzerato la fantasia del 'modo di comunicare il senso di un testo', ma le ha dato forme e direzioni precise che spetta a noi enucleare.

Qui il discorso si fa più complesso perché, paradossalmente, il sistema dell'*octoechos* si rivela interessante alla nostra indagine proprio in virtù degli elementi e delle situazioni melodiche non riconducibili ad esso. A ben vedere, la stessa evoluzione modale portata alla luce dai nuovi studi contribuisce a collocare il passaggio 'epocale' dell'*octoechos* nell'alveo di un percorso da studiare con nuovo interesse. La scoperta di una modalità che appare sempre meno ingessata da un sistema ritenuto fino a pochi decenni fa l'unico di riferimento, non può che contribuire a far 'respirare' la ricerca facendole intuire una prospettiva di senso.

Se ci limitassimo alla classificazione modale che l'*octoechos* assegna a ogni brano, se ci fermassimo cioè alla lettura del numero romano posto all'inizio di ciascun canto, dovremmo dire che, ad esempio, un'antifona in I modo si conclude con la nota Re ed è costruita sulla corda dominante La. Ciò, si intende, non è falso, ma è troppo poco e non rende ragione del reale comportamento melodico dell'intera antifona, di ciò che succede al suo interno e di ciò che, come spesso si verifica, non è affatto riconducibile alla classificazione complessiva del brano.

La definizione stessa di modalità coniata nella più recente fase della ricerca mira ad estendere il più possibile lo sguardo alla concreta realtà melodica di ciascun brano. Sulla base di tali riflessioni, ci si è spinti a definire la modalità come 'comportamento della melodia in simbiosi col testo', affrancandola dall'estremo schematismo dell'*octoechos* ma senza contraddirne la pur necessaria appartenenza³⁶.

³⁶ Si vedano, in proposito, i seguenti contributi: LATTANZI, *Il canto gregoriano non è canto: appunti per un paradosso*, in «Beiträge zur Gregorianik», 13/14 (1992), pp. 109-118. Dello stesso autore: *Lettura del simbolo dell'Adventus Domini in una formula del canto gregoriano*, in «Studi gregoriani» VII (1992), pp. 127-147. Inoltre:

Per ‘comportamento della melodia’, siccome l’immediato riferimento è al testo, dobbiamo intendere la sua *forma ordinata*, cioè come la intende il neuma. Il passaggio dalla grammatica al senso della modalità è subordinato alla ricomposizione fra la stessa modalità e la semiologia, ossia alla ricomposizione di nota e neuma in un unico gesto.

Prima di scoprire i limiti di un sistema che non può esaurire in un’unica classificazione il respiro modale di ogni brano, riflettiamo sul fatto che la forma sonora del testo ci viene consegnata, per così dire, in otto modi diversi. Il sistema musicale che ci si presenta è il veicolo sonoro a disposizione della retorica, quasi a dire, forzando il discorso, che l’*octoechos* permette otto forme di esegesi. Ciò non è vero, si intende, ma serve a precisare che il testo risulta indirizzato in spazi sonori che ne rivelano il senso attraverso percorsi melodici opportunamente strutturati.

Modo ed esegesi si incontrano a questi vertici, dove abbiamo nuovamente a che fare con forme precise. Fatto importante, questo, decisivo per il nostro percorso. L’*octoechos*, che abbiamo appena detto essere insufficiente a racchiudere per intero il concetto di modalità, ci insegna comunque che è innanzitutto con tali schemi che dobbiamo confrontarci. Alle *forme compositive* finora considerate dobbiamo abbinare le *forme melodiche dell’octoechos*. La ‘sostanza delle forme’ vale a maggior ragione per la modalità, sintesi massima della logica formale. La forma assurge a criterio fondante tanto per il testo quanto per il suono: essa, come direbbe Agostino, trascina il contenuto. E lo fa ad ogni livello.

Il limite dell’*octoechos* non sta nella forma, ma nella pretesa di ridurre ciascun brano ad un’unica forma, sottacendo ciò che, sempre con logica formale, succede al comportamento melodico nel corso di uno stesso brano. L’inadeguatezza è da riferirsi a questa riduzione che, il più delle volte, non dà ragione di una modalità molto ricca e articolata.

Se dalla ‘grammatica modale’, ampiamente indagata dagli studiosi, ci spostiamo al ‘senso modale’ del modello formale dell’*octoechos*, cosa possiamo dire? Dopo un serio itinerario sul testo e sulla notazione è lecito chiedersi: perché un primo, un quarto, un settimo (ecc...) modo?

MILANESE, *Grammatici, esegeti, copisti e compositori. Stratificazioni gregoriane*, in *Signum sapientiae, Sapientia signi. Studi in onore di Nino Albarosa*, a cura di G. Conti, Lugano, Quilisma press, 2005, pp. 83-105.

L'introito di Pasqua *Resurrexi* ci aiuta a riflettere in questa direzione:

RBCKS **Antiphona ad introitum IV**

Ps. 138, 18. 5. 6 et 1-2

L 103

E 205

È-SURRE-XI, et adhuc tecum sum, alle-lú-ia: po-su-i-sti super me manum tuam, alle-lú-ia: mi-rá-bi-lis facta est sci-én-ti-a tu-á, alle-lú-ia, alle-lú-ia.

GT196

La grande “R” che occupa ampi spazi sulle antiche pergamene e sui nostri libri liturgici è il segno della Pasqua; dopo la grande “A” che, alla I domenica di Avvento, ha inaugurato con l’introito *Ad te levavi* l’anno liturgico, ecco ora il *Resurrexi* che ne indica il cuore. Pochi versetti del salmo 138, nella versione ‘cristologica’ della Vulgata di Girolamo, divengono il testo dell’introito più importante del repertorio gregoriano. Dopo la commovente Veglia della notte precedente, la Messa del giorno si apre con questo nuovo annuncio di resurrezione. Un annuncio che, tuttavia, faticiamo a non trovare deludente per la veste musicale che lo ricopre. La melodia è scarna e procede costantemente in una modalità di deuterus che, da un Mi grave insistente e solo leggermente ornato da

pochi suoni vicini, raggiunge raramente il La acuto che ne sancisce a fatica perfino l'appartenenza plagale a IV modo.

L'esame dell'*incipit* obbliga però subito a una riflessione, in quanto il termine *Resurrexi* viene riportato dalla notazione vaticana con la seguente successione melodica: Re, Re-Fa-Re, Fa, Fa-Fa-Fa -Re-Mi-Re. Se isoliamo questo frammento dal resto del brano, vediamo che la melodia vaticana indica con chiarezza la presenza di un procedimento in *protus plagale* (II modo). In realtà non è così, in quanto le migliori testimonianze degli antichi manoscritti ci informano che in casi analoghi a quello in esame, composti nella modalità di *deuterus*, la sillaba tonica era posta sulla corda semitonale: quindi sul Mi, anziché sul Fa.

In altri termini, bisognerebbe correggere la versione dell'introito di Pasqua riportata sul *Graduale Triplex* ripristinando la melodia originale che prevedeva sulla sillaba tonica di "Resur-re-xi" un Mi e non un Fa. A prima vista potrebbe sembrare una questione di poca importanza; in realtà si tratta di un dato assai rilevante poiché quella nota restituita – il Mi appunto – in un contesto di *deuterus* non è solo il richiamo alla nota finale, ma è innanzitutto la corda strutturale del brano. Di conseguenza, la restituzione della linea melodica più antica ci orienta ad affermare che già dalla prima significativa parola dell'introito di Pasqua la costruzione del brano è in *deuterus* e non in *protus*. Questo fatto, come si può intuire, ha ripercussioni rilevanti sul versante retorico-esegetico, perché cantare l'*incipit* della Messa di Pasqua in *protus* (come indicato dalla versione vaticana) o in *deuterus* (secondo la restituzione melodica desunta dai migliori codici antichi) non è affatto la stessa cosa. Cambia sostanzialmente la natura espressiva, il colore della proclamazione di questo testo: possiamo affermare che realmente lo si proclama in 'modo diverso'. Dunque, in sostanza, ne viene modificata l'esegesi perché ne è stata modificata la forma sonora.

Detto questo, ci chiediamo perché a tanta solennità iconografica non corrisponda un'esuberante melodia; ci chiediamo il perché di un'ostentata distanza fra la centralità dell'evento liturgico e la marginalità dell'evento sonoro; ci chiediamo, insomma, che senso abbia annunciare la Pasqua di Resurrezione in questo 'modo'. L'esegesi del testo risuona in una modalità che percepiamo insufficiente, non adatta a comunicare una notizia così sconvolgente. Il *Resurrexi* sta tutto in quel IV modo, che

evoca contesti apparentemente lontani dal mistero che si sta celebrando. Pur senza cedere a schematismi esasperati, va ricordato che a ciascuno degli otto modi gregoriani i teorici medievali e di epoche successive attribuivano uno specifico *ethos*. La stessa arte medievale ha voluto rappresentare visivamente le qualità estetiche e di senso dei modi ecclesiastici. Celebri sono le raffigurazioni dei modi sui capitelli di Cluny e di Autun: nella fattispecie, sul capitello cluniacense relativo al IV modo, compare un'eloquente iscrizione che lo 'spiega' assegnandogli un carattere funebre, accompagnato da un velo di tristezza³⁷.

L'introito di Pasqua è il punto di massima distanza fra le nostre aspettative e la proposta reale del canto gregoriano. Tale distanza è misurata sulla nostra incapacità di entrare in profonda sintonia con la componente simbolico-allusiva di questo repertorio. Va ribadito che non è corretto cedere a uno schematismo esasperato, neppure riguardo alla teoria affascinante dell'*ethos* modale: ciò significa, banalmente, che non tutti i brani in IV modo sono collegati al lutto o alla tristezza. La questione, ovviamente, è ben più complessa. Risulta comunque fondamentale che le diverse modalità, come del resto ogni altro elemento costitutivo del canto gregoriano, vengano considerate sotto diversi aspetti, ricercando ad esempio i rimandi formulari e le concordanze. La componente allusiva, propria della logica formulare, non può che estendersi anche alla logica modale; come serve una lettura intelligente della formula – non circoscritta a qualche evidente rimando a casi paralleli – così è necessario uno sguardo aperto in merito all'utilizzo di medesime strutture modali. Non basta uno sguardo 'dal di dentro' per ogni brano gregoriano: va ricercata una logica di ampio respiro, tanto sul versante formulare quanto – come in questo caso – sul versante modale. La 'delicata' teoria dell'*ethos* dei modi può rivelarsi, in realtà, un prezioso aiuto per scoprire una sorta di 'modalità simbolica' che, partendo dal singolo brano, abbraccia un intero percorso liturgico, costruendo relazioni di senso e facendosi strumento di memoria e per la memoria.

³⁷ Cf. LEO SCHRADER, *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», Heft 2, Halle 1929, pp. 229-266; JACQUES CHAILLEY, *Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny*, in «Acta musicologica», 57 (1985), pp. 73-94.

L'introito *Resurrexi* è segno, espressione e compimento di un percorso liturgico (il Triduo pasquale) durante il quale vengono celebrate – verrebbe da dire senza soluzione di continuità – passione “e” morte “e” resurrezione del Signore; l’attenzione, come si vede, è ora intenzionalmente riservata alla congiunzione “e”, che sancisce l’assoluta continuità dei tre eventi e li accosta sotto un unico sguardo secondo l’articolo di fede proclamato nel Credo: «...passus, et sepultus est, et resurrexit...». Non è certamente casuale l’appartenenza alla modalità di deuterus dell’introito *Nos autem* che alla *Missa in Cœna Domini* del Giovedì Santo apre il Triduo sacro. Nel celebre testo paolino (Gal. 6,14) troviamo il sunto dell’evento pasquale: «Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi: in quo est salus, vita et resurrectio nostra: per quem salvati et liberati sumus». Croce e resurrezione sono già accostati, intrecciati ed è contemporaneamente annunciata la prospettiva di salvezza in un’unica modalità di deuterus. Per completezza va anche ricordato che lo stesso introito è a sua volta preceduto da un itinerario in deuterus tracciato dagli introiti previsti per le prime ferie della Settimana Santa. La ‘modalità simbolica’ che accompagna questo cammino non può che coinvolgere anche la Pasqua: il canto gregoriano pronuncia un *Resurrexi* carico di memoria e, pertanto, non separabile dai giorni ‘in deuterus’ della Passione.

Se un brano, come il *Resurrexi* appena considerato, è costruito su un’unica modalità, la classificazione operata dall’*octoechos* non necessita di particolari precisazioni ed è già sufficiente a definire, seppure in modo conciso e generico, il ‘colore musicale’ dell’intera composizione. Non è così per larga parte del repertorio, dove verifichiamo viceversa il limite di un simile incasellamento. Ciò risulta particolarmente evidente per il fatto che il linguaggio gregoriano è profondamente segnato, nel suo complesso, dal procedimento della *centonizzazione*. Abbiamo già avuto modo di verificare come questa logica ‘a mosaico’ sia posta a fondamento della costruzione testuale e formulare. La modalità non può sfuggire alla medesima logica, messa in atto attraverso il sapiente accostamento di frammenti musicali singolarmente riconducibili a modalità fra loro distinte. Gli esempi, come detto, non sono di certo rari: tutto il *Graduale Triplex* (e, ovviamente, l’Antifonale) ne è colmo ed è sufficiente sfogliarlo con un po’ di pazienza per scorgervi frequentemente il procedimento di centonizzazione. Valgano per tutti i due esempi che vengono ora presentati. Il primo:

IN. VIII
BCKS

Sap. 10, 20, 21 ; Ps. 97

V *Victri-cem* * manum tu- am, Dó-mi- ne, lauda- vé-
runt pá- ri- ter, alle- lú- iā : qui- a sa- pi- én- ti- a
apé- ru- it os mu- tum, et linguas infánti- um
fe- cit di- sér- tas, alle- lú- iā, alle- lú- iā.

Ps. Cantá- te Dómi- no cánti- cum novum : qui- a mi- ra- bí-
li- a fe- cit.

GT208

L'introito *Victricem manum*, dal punto di vista modale, può dirsi esempio paradigmatico di centonizzazione modale. La classificazione in VIII modo (finale Sol e corda strutturale Do) non rende piena ragione delle mutazioni che si verificano all'interno del brano. Tutta la prima frase fino al primo *alleluia* attesta una chiara modalità di deuterus (la recitazione dell'*incipit* sul Si e la cadenza di frase su Mi ne danno prova). Il tetrardus viene raggiunto solo alla cadenza che conclude la seconda frase (col rapporto intervallare Sol-Do su *os mutum*) per poi portarsi

nuovamente in modo di deuterus (*et lingua infantium*). I due *alleluia* finali riportano il brano in tetrardus plagale ristabilendo l'intervallo ascendente di quarta Sol-Do. Tale 'ambiguità' modale era già nota ai teorici medievali: Reginone di Prüm (sec. X) commentava così la modalità di questo inno: «a tertio incipit, sed octavo finitur».

Problematica risulta essere anche la classificazione della stessa salmodia che accompagna questa antifona. La vaticana, conformemente all'indicazione iniziale, propone la formula dell'VIII tono semiornato. Il codice sangallese E, come si può vedere, contraddice invece tale versione e indica chiaramente la formula salmodica del III tono.

Il secondo esempio è l'offertorio *Expectans expectavi Dominum*:

OF. V
L 70
E 152
t BCKS

Ps. 39, 2. 3. 4

E Xspē-ctans * exspectā- vi Dōmi- num, et re-
spē- xit me: et ex-au-di- vit depre-ca- ti-
ō- nem me- am, et immi- sit in os
mē- um cān-ti- cum novum, hymnum De- o
no- stro.

GT328

Si tratta di un brano classificato in V modo, essendo la nota finale Fa e la corda strutturale Do. Il rapporto modale che regge l'intera composizione, tuttavia, è fino alla cadenza conclusiva La-Do, ossia l'equivalente trasposizione alla quinta acuta dell'intervallo di terza minore Re-Fa che caratterizza il *protus plagale* (II modo).

Se osserviamo in particolare la struttura melodica di *os meum*, possiamo ritrovare addirittura una formula finale caratteristica del II modo che incontriamo ad esempio al termine dell'introito *Ex ore infantium* (GT 638, *inimicos tuos*) o nell'introito *Clamaverunt iusti* (GT 450) che termina anch'esso con la stessa movenza formulare (*liberavit eos*); si tratta di una tipica formula di II modo che, se posta, come nei due casi appena citati, alla fine di un brano, ne dichiara il timbro modale.

Proseguendo nel medesimo offertorio, notiamo come anche il frammento "canticum no-vum" sia espresso con una formula in protus, caratteristica dei tratti di II modo. Abbiamo già avuto modo di esaminare, in questo stesso capitolo, il lungo tractus della I domenica di Quaresima (*Qui habitat*, GT 74), all'interno del quale si trova proprio la stessa formula di poche note ("non timebis") che riconosciamo in questo contesto; il richiamo formulare è evidente e modalmente inconfondibile.

Nonostante questi chiari esempi formulari sembrano accreditare una costruzione melodica del nostro offertorio in II modo, ecco che alla cadenza finale si verifica una novità nel disegno melodico complessivo con un repentino e 'sorprendente' cambio di modalità: il II modo piega verso il *tritus* ed è questo, in definitiva, il colore dell'intero brano secondo l'*octoechos*.

In sintesi, si tratta *teoricamente* di un brano in V modo: in realtà, esso è un offertorio che si sviluppa al suo interno in II modo con centonizzazione modale conclusiva in V modo.

Questo esempio ci consente tra l'altro di notare che la formula non deve essere intesa semplicemente come una successione ritmica di note, ma anche come una movenza melodico-ritmica in grado di esprimere un comportamento modale e un significato ben precisi. E se la modalità rappresenta il 'colore' del canto gregoriano, possiamo spingerci ad affermare che la centonizzazione modale mira a cercare la varietà di tinte, cioè un comportamento compositivo più articolato rispetto al modo unico che l'*octoechos* impone a ogni brano.

La formula poi, vale la pena ribadirlo, è il frutto di una solida idea compositiva e costituisce una sorta di appello alla memoria, perché ogni volta che risuonano anche poche note, una parola, una frase dobbiamo mettere in conto una possibile prospettiva di tipo allusivo. È il risultato di un pensiero *ordinato*, che trae la propria forza espressiva dalla tradizione esegetica del testo che viene cantato. In questo senso si comprende anche come proprio la formula sia la vera forza del canto gregoriano.

Queste ultime riflessioni sulla modalità permettono di definire il canto gregoriano, più che una simbiosi fra testo e melodia, una *sintesi di formula e modo*. Se il testo e la melodia ci ricordano una necessaria materialità da cui partire, la formula e il modo fanno memoria del cammino dell'esegesi e lo spingono alle estreme conseguenze sul piano estetico e simbolico.

Aspetti simbolico-descrittivi

Retorica e suono disegnano un'estetica gregoriana fatta di formule e modi: il neuma, come si è detto, si fa simbolo innanzitutto di questo progetto esegetico sul testo sacro, chiamato a farsi propriamente atto di culto. Anche se l'intenzione primaria del neuma resta la 'spiegazione' del testo, non mancano tuttavia casi nei quali, a un'esegesi costruita con gli strumenti ritmici dell'arte retorica, si aggiungono simbologie neumatiche di taglio spiccatamente descrittivo. Si potrebbe dire che, in questi casi, la 'illustrazione' del testo aiuta e ne chiosa la spiegazione.

Non mancano, ovviamente, elementi di suggestione nella valutazione di procedimenti compositivi che lascerebbero pensare a intenzioni di tipo 'programmatico' della linea melodica. Al di là di evidenti sottolineature testuali poste in essere attraverso culminanze melodiche o repentine discese, appare interessante constatare la presenza di sviluppi melodici e disegni neumatici riconducibili a contesti di impronta segnatamente descrittiva. Anche se non è questa la sede per una trattazione dettagliata di tali procedimenti compositivi, vale la pena presentare alcuni esempi utili quanto meno a offrire spunti di riflessione, in vista di futuri studi sistematici.

Dominica quarta Adventus
Is. 45, 8; Ps. 18

IN. I
RBCKS

R O-rá-te * cae- li dé- su- per, et nu- bes plu-
ant iu- stum : ape-ri- á- tur ter- ra, et gérmi- net
Sal-va- tó- rem. T.P. Alle-lú- ia, alle- lú- ia. GT 34

In questo celebre introito di Avvento la culminanza melodica è facilmente associata all' 'alto dei cieli' e il ripiegamento al grave coincide con la 'terra'. L'aspetto descrittivo del disegno melodico è tuttavia contraddetto dall'*incipit* dell'antifona: per il verbo *Rorate* non viene seguita la stessa logica: si parla di 'pioggia' ed è difficile pensare a una pura descrizione con una melodia ascendente. L'intenzione è decisamente diversa: l'imperativo iniziale viene dotato non di una melodia descrittiva, ma di una importante e intensa *formula di accentuazione*, che mira a porre in speciale evidenza l'accento tonico della prima parola.

La qualità simbolica di questo inciso formulare di I modo torna ad essere, come si è visto in precedenza, di prevalente impronta retorica. Questa formula, in particolare, si incontra di norma all'apertura di un brano ed è simbolo del protus autentico, una sorta di 'chiave di lettura' modale conferita perentoriamente all'intero brano. In altre parole, si potrebbe dire che, attraverso questa precisa formula di accento così decisamente connotata, lo sviluppo retorico-esegetico del brano è condizionato da questo marchio indelebile.

È ciò che succede anche nel seguente esempio:

L 27
E 73

IN. I
RBCKS

Ps. 47, 10, 11 et 2

S Uscé-pimus, * De-us, mi-se-ri-cór-di-am tu-
 am in mé-di-o templi tú-i: se-cúndum no-men
 tu-um De-us, i-ta et laus tú-a in fi-nes
 ter-rae: iustí-ti-a ple-na est dexte-ra tú-a. GT 543

Con la stessa formula di intonazione ritroviamo in questo caso la stessa intenzione espressiva. Siamo all'introito del 2 febbraio, Festa della Presentazione del Signore: tutta l'antifona – che contiene tra l'altro importanti sottolineature e procedimenti ritmici di una certa complessità – è 'fondata' su quel primo *Suscepimus* (Abbiamo ricevuto) che attesta il compimento delle profezie. Cedendo a qualche suggestione – come è stato ipotizzato in un recente studio³⁸ – possiamo inoltre osservare che le tre grandi frasi di cui si compone l'antifona sono formate rispettivamente da 50, 50 e 25 note. Si parla della misericordia che 'abbiamo ricevuto' in mezzo al Tempio: questa misericordia è Cristo stesso, come mostra anche l'iconografia medievale che arricchisce di mirabili miniature gli antichi codici musicali. Cristo è anche il 'nuovo Tempio', figura del definitivo tempio di Gerusalemme profetizzato da Ezechiele (Ez.40).

³⁸ Cf. SYLVAIN DIEUDONNÉ, *Introît de la fête de la Présentation Suscepimus*, in *Requieren-tes modos musicos*, Solesmes, 1995, pp. 275-294.

L'antico profeta biblico insiste, nella sua descrizione dettagliata, sulle misure del nuovo tempio: sarà casuale che il numero di note delle tre frasi dell'antifona coincidano con i 50, 50 e 25 cubiti più volte evocati da Ezechiele?

Ps. 123, 7

E 42 **II** RBCKS **A**

-nima * no-stra, sic-ut pas-ser, è-rèpta est. de lá-que-o ve-nán-ti-um : lá-que-us contri-tus est, et nos li-be-rá-ti sū-mus. GT 466

Nell'offertorio *Anima nostra* la componente simbolico-descrittiva emerge nitidamente. I due casi ravvicinati e identici di torculus resupinus con articolazione iniziale (*sic-ut pas-ser*) fanno pensare al battito d'ali del passero; l'anima – come il passero – è liberata dal laccio del cacciatore: il libero svolazzare è descritto dai tre pes angolosi consecutivi (*erepta*) in progressione melodica ascendente.

Nella seconda frase dell'antifona viene ribadito il concetto e la corrispondente descrizione del testo interessa segnatamente il soggetto *la-queus* (il laccio): questo termine è composto in perfetta simmetria che 'ingabbia' le tre sillabe della parola fra due pes angolosi e un neuma unisonico di sette note, anch'esse pensate in struttura ritmica simmetrica con articolazione sulla virga centrale. La 'liberazione' dal laccio avviene

OF. VIII
RBCKS
L 42
E 102
Ps. 90, 4
S Cápu-lis sú- is * obumbrá- bit ti-bi Dómi- nus, GT 76

Tutta questa Messa, come si è detto, si basa sul salmo 90 e in particolare sul primo versetto che ne rappresenta la chiave interpretativa: *Qui habitat in adiutorio Altissimi, in protectione Dei caeli commorabitur*. La prima frase dell'offertorio termina, in effetti, con una melodia 'avvolgente' che, partendo dal 'riparo' simboleggiato dallo scandicus flexus sulla sillaba di accento "obum-bra-bit", si 'rinchiude' progressivamente in tre *movimenti di torculus* ad intervalli sempre più stretti: Do-Re-La (pes e virga di articolazione iniziale su "ti-bi"), Fa-La-Sol (elemento neumatico di torculus su "ti-bi") e, infine, Sol-La-Sol (cadenza su "Domi-nus").

Per inciso, è da rilevare il fatto – come si può vedere negli esempi completi presentati nella prima parte del capitolo – che lo scandicus flexus, qui ipotizzato con intento descrittivo, compaia altre volte sia nell'offertorio che nel successivo communio dotato del medesimo testo.

IN. V
RBCKS
Ps. 17, 5 a, 6 a, 7 ac. 2 et 3 a
L 31
E 81
C Circumdedé-runt mē * gēmi-tus mortis, dō-lō-res infēni circum-dē- dē-runt me: et in tri-bu-la-ti-ō-ne me- ā in-vo-cā-vi - Dō-mi-num, et ex-au- GT 117

IN. III
BCKS

Ps. 55, 2. 3

L 78
E 168

M I-se-ré-re mi-hi Dómi-ne,*quó-ni-am
conculcá-vit me hó-mo: to-ta dí-ē bel-lāns tri-bu-
lá-vit mē.

GT 125

Nel primo esempio l'insistenza è ancora sul La che, su *tribulationem*, conclude quasi ogni sillaba, mentre nell'ultimo esempio lo stesso procedimento è concentrato sulla sillaba tonica "tribu-la-vit" con le ripetute articolazioni interne realizzate unicamente sulla corda Sol.

Da simbolo a icona

Concludiamo questo lungo itinerario ritmico in compagnia del neuma con un'ultima suggestione. Abbiamo considerato l'antica notazione in campo aperto – in particolare la scuola sangallese – da diversi punti di vista, tutti accomunati da una prospettiva di senso. Il ritmo gregoriano, in fondo, è il senso, la direzione che il testo reclama. L'aspetto simbolico recepisce questa esigenza assoluta, ma intravede l'ardire di un pensiero superiore. L'universo simbolico è abitato da 'figure retoriche', da progetti 'illustrativi', a loro volta prossimi al grande progetto esegetico. La formula e il modo, anch'essi concepiti in tale pensiero simbolico, ne rappresentano l'esito concreto, che si materializza in un'estetica dell'allusione.

Come non cedere, dunque, all'estrema suggestione di una lettura simbolico-allusiva anche del segno stesso? L'approdo ultimo, ancorché

ideale, della semiologia non è svelato da prove certe e la ricerca, a questo punto, prende strade forse troppo impervie per noi, per ora solo accecati da eccessivi bagliori che ci fanno almeno intuire la verità nuova di un pensiero antico. Spaesati da prospettive di ricerca tanto sconfiniate, limitiamoci ad oscillare, seppur 'pericolosamente', tra 'allusione' e 'illusione':

A. Id3 H 102

G Rá-ti-as * ti-bi, De-us; grá-ti-as ti-bi,

vera u- na Trí- ni-tas, u- na et tri-na

Vé- ri-tas, tri- na et ve- ra U-ni-tas. AM 432

L'antifona *Gratias tibi* fa parte di un nutrito gruppo di antifone appartenenti all'Ufficio della SS. Trinità. In questo brano riscontriamo in Hartker la presenza 'anomala' di un numero 'eccessivo' di *pressus maior*, sia in forma isolata che in composizione. Questo neuma di tre note, in realtà, accompagna gran parte delle antifone (seppur con densità inferiore) con testo che fa riferimento al mistero trinitario.

È pura illusione, o la grafia del *pressus maior* – con la sua specifica successione unisonica fra le prime due note e la discesa obbligata sulla terza – tracciata dal monaco Hartker era in questo caso percepita come diretta allusione alla Trinità?

Sarebbe certamente ingenuo e concettualmente errato pensare a un *ethos* generalizzato di tale figura, intendendola *sic et simpliciter* icona della Trinità; tuttavia, in questo preciso contesto, in questo preciso gruppo

di antifone trinitarie, i tre elementi del *pressus maior sangallese* non dispongono forse l'icona del Padre (la *virga iniziale*) che attraverso l'unisono dello Spirito che da Lui procede (l'*oriscus*) genera il Figlio nell'abbassamento della sua Incarnazione (il *punctum*)?

La semiologia, per fortuna, non sa rispondere³⁹.

³⁹ Desidero ringraziare il caro amico p. Giacomo Frigo o.s.b. per avermi offerto numerosi altri spunti di riflessione in merito al problema della componente simbolica della notazione gregoriana.

Capitolo 5

L'Ufficio divino

Il canto come lettura ermeneutica del testo

D. GIACOMO FRIGO O.S.B. - ANGELO CORNO

Parte prima
(G. Frigo)

Premessa

La prima parte di questo contributo nasce dall'invito di Fulvio Rampi a rendere conto, nel contesto di un manuale di canto gregoriano, del lavoro pluriennale svolto per la preparazione dell'Antifonale monastico di Praglia, lavoro peraltro costantemente seguito e diretto dal maestro stesso. Non sembra inutile premettere quindi una nota su come ha avuto origine questa opera, ora in corso di pubblicazione.

A metà circa degli anni '90 da Roma non era stato ancora pubblicato l'Antifonale Romano e non c'erano segni che facessero pensare a una sua imminente pubblicazione. Si sapeva che a Solesmes si stava lavorando per un Antifonale monastico secondo lo *schema A* (vicino nell'ordinamento dei salmi a quello della Regola di san Benedetto), ma tutto era subordinato all'uscita del libro romano, che normalmente precede quelli particolari. La comunità monastica di S. Maria Assunta di Praglia, nella persona dell'Abate Bruno Marin e su suggerimento del monaco ed esperto liturgista p. Pelagio Visentin, desiderando non attendere troppo oltre il nuovo libro per il canto dell'Ufficio divino, decise quindi di intraprendere il lavoro per la preparazione di un nuovo Antifonale monastico, considerando anche che l'ordinamento dei salmi accolto dalla comunità dopo il Vaticano II era stato quello chiamato *schema B* o *di Füglisten* (diverso da quello della Regola di san Benedetto, anche se ne

conserva il principio fondamentale della recita dell'intero Salterio in una settimana).

Si cercò quindi una persona competente per la formulazione del progetto testuale, progetto che doveva contemperare fedeltà alla tradizione e accoglienza delle direttive e scelte del Concilio concretizzate nei libri della *Liturgia Horarum*, e la si è individuata nel professor Frans Kok. Nel corso di alcuni anni Kok ha elaborato, confrontando le sue proposte con i suggerimenti di monaci esperti della comunità, un progetto di testi di antifone disposte secondo le celebrazioni dell'anno liturgico, presentato in forma definitiva nel 2003.

A questo punto era necessario affrontare gli aspetti prettamente musicali, elaborando una metodologia di lavoro adatta a raggiungere la migliore qualità possibile. Il primo passo fu quello della scelta delle fonti da acquisire, sulle base delle quali condurre lo studio preparatorio; suggerimenti preziosi in merito sono venuti dalla pubblicazione della tesi di laurea di Daniel Saulnier *Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc*, all'interno della quale sono presentati alcuni importanti manoscritti dell'Ufficio.

Un altro incontro fondamentale per la costituzione di un insieme di fonti rappresentativo e significativo dell'insieme della tradizione gregoriana dell'Ufficio fu quello con Kees Pouderoijen. Con lui si è potuto valutare come valido l'insieme dei manoscritti raccolti, integrandolo con ciò che mancava, impostare il metodo di lavoro da seguire, più tardi concretizzato e perfezionato con Rampi.

Il criterio di fondo individuato per le proposte melodiche è stato unitario: il manoscritto di riferimento non poteva essere che Hartker (S. Gallo 390-391), unanimemente riconosciuto come il più antico e autorevole manoscritto dell'Ufficio con notazione musicale. Per la restituzione delle melodie 'presupposte' dalla scrittura in campo aperto di Hartker ci si è basati su una ventina di manoscritti diastematici di differenti zone d'Europa, dei quali i più importanti sono:

- Karlsruhe 60
- Karlsruhe SG 6
- Aachen 20

- Utrecht
- Einsiedeln 611
- Klosterneuburg 1012-1013
- Metz 83
- Benevento 21
- Toledo 44.1 e 44.2
- Worcester F.160
- Saint-Maur-des-Fossés (Paris BN lat. 12044)
- Saint-Denis (Paris BN lat. 17296)
- Piacenza 65
- Lucca 602 e 603
- Firenze arcivescovado

In casi di restituzione difficile si è ulteriormente allargata la base delle fonti.

Nel caso di un'antifona non presente in Hartker, si è cercato di raccogliere il maggior numero di versioni (un aiuto fondamentale per questa ricerca è stato il sito internet e database *Cantus*), indirizzando la scelta verso quella che meglio rappresentasse l'insieme della tradizione manoscritta, fosse autorevole per antichità e valore all'interno della famiglia di appartenenza e possedesse la migliore qualità musicale in riferimento alla resa del testo.

Per tali antifone, tuttavia, vista la loro disparata provenienza, è stato necessario accettare un minimo di conformità. Si è quindi scelto di correggere, ad esempio, le imprecisioni semitonalì presenti in alcune fonti (soprattutto di area germanica, ma non solo), confrontandole con altre notoriamente più precise in questi contesti, specialmente quelle beneventane e aquitane.

Inoltre, la cadenza finale dei modi primo e settimo, che nei casi di parole proparossitone riceve frequentemente in Hartker e nelle fonti germaniche un pes ornamentale sulla sillaba postonica, è stata uniformata analogamente anche per le fonti dell'Europa occidentale, che negli stessi casi concludono spesso in tono retto.

Le fonti manoscritte dell'Ufficio

Il Corpus Antiphonarium Officii (CAO)

L'opera fondamentale di riferimento per i testi dell'Ufficio è quella di René-Jean Hesbert, dal titolo *Corpus Antiphonarium Officii*, pubblicata in sei volumi dal 1963 al 1979 a Roma dall'editrice Herder. La sigla con cui si cita abitualmente questo monumentale lavoro è CAO.

Il CAO fornisce i testi, provenienti dagli Antifonali medievali, destinati al canto dell'Ufficio divino o Liturgia delle Ore. Restano esclusi i testi dei salmi e delle letture bibliche e patristiche, per le quali esistevano libri appositi (Salteri, Capitolari e Sermonari).

Confrontando i codici citati in CAO per l'Ufficio con quelli presentati dallo stesso Hesbert per la Messa nell'*Antiphonale Missarum Sextuplex*, si noterà che solo uno dei manoscritti dell'Ufficio può risalire all'antichità di quelli della Messa: si tratta di Compiègne (Paris, BN lat. 17436, seconda metà del sec. IX), che si trova anche nell'*Antiphonale Missarum Sextuplex*. Il manoscritto, abitualmente designato con il nome di Antifonale di Carlo il Calvo, contiene i testi della Messa e dell'Ufficio ancora privi di notazione musicale.

Tutti gli altri manoscritti di CAO sono posteriori (secoli XI-XIII) e portano la notazione musicale: tra questi, il più antico e importante è l'Antifonale di Hartker (St. Gallen, Stiftsbibliothek, 390-391, fine sec. X o inizio XI), mentre Benevento 21 e St-Denis (Paris BN lat. 17296) presentano una notazione diastematica.

Nel primo volume di CAO sono offerti su sei colonne i testi dei seguenti codici di *cursus romano*, citati nei volumi seguenti dell'opera con una sigla:

- C Antifonale di Compiègne (Paris, BN, lat. 17436, seconda metà sec. IX);
- G Antifonale di Durham (Durham, Chapter Library, B.III.11, ant. francese, sec. XI);

- B Antifonale di Bamberg (Bamberg, Staatliche Bibliothek, lit. 23, fine sec. XII);
 E (lat. *Eporedia*) Antifonale di Ivrea (Ivrea, Bibl. Capitolare, 106, sec. XI);
 M Antifonale di Monza (Monza, Bibl. Capitolare, 12/75, inizio sec. XI);
 V Antifonale di Verona (Verona, Bibl. Capitolare, 98, sec. XI).

Il secondo volume di CAO presenta, parallelamente, altri sei manoscritti di *cursus monastico*:

- H Antifonale di Hartker (St. Gallen, Stiftsbibliothek, 390-391, anno 980-1011);
 R Breviario di Rheinau (Zürich, Zentralbibliothek, Rh. 28, sec. XIII);
 D Antifonale di Saint-Denis (Paris, BN, lat. 17296, sec. XII);
 F Antifonale di Saint-Maur-des-Fossés (Paris, BN, lat. 12044, sec. XII);
 S Antifonale di S. Domingo di Silos (London, British Museum, add. 30850);
 L Antifonale di Benevento (Benevento, Bibl. Capitolare, 21, fine sec. XII). La sigla L di CAO è dovuta al fatto che si riteneva che il manoscritto provenisse dal monastero di S. Lupo, ma l'attribuzione non è documentata.

Il terzo volume di CAO offre in edizione critica il testo completo delle antifone in ordine alfabetico, facendo precedere quelle di invitatorio. Il quarto contiene i testi dei responsori con i relativi versetti. Al termine del volume una piccola sezione è riservata agli inni che, salvo eccezioni, come viene spiegato nell'introduzione, vengono normalmente citati negli Antifonali con il solo *incipit*.

I manoscritti adiaSTEMATICI

L'insieme dei manoscritti di CAO, come si è detto, è utile soprattutto per stabilire il testo liturgico delle varie parti dell'Ufficio; alcuni

di essi, tuttavia, sono importanti anche per la notazione musicale. Ecco una breve descrizione delle principali fonti in campo aperto.

Hartker

Il manoscritto più famoso, non solo perché costituisce la fonte più antica dell'Ufficio con notazione musicale, ma anche per la precisione della scrittura e la qualità delle scelte in ordine all'interpretazione del testo, è l'Antifonale di Hartker (S. Gallo 390-391), che verrà presentato in modo più approfondito nella seconda parte del presente capitolo.

Per situare questo codice nel contesto più ampio della tradizione sangallese, comprenderne le scelte e aiutare a risolvere alcuni contesti notazionali, può essere utile il confronto con altri Antifonali sangallesi posteriori.

L'Antifonale St. Gallen 388, datato al XII secolo, a parte il contributo prezioso nel completare le *differentiae* del tonario di Hartker, è poco utile ai fini della restituzione melodica, perché è una *copia visiva*, cioè condotta direttamente sul manoscritto, dello stesso codice di Hartker. Risulta più interessante il confronto con l'Antifonale più tardivo St. Gallen 389, dell'ultimo terzo del secolo XIII, e soprattutto con gli antichi Breviari sangallesi.

I Breviari sangallesi

I codici 413 e 387 della Stiftsbibliothek di San Gallo, della prima metà del secolo XI, costituiscono probabilmente la parte invernale ed estiva di un Breviario che testimonia la continuità della tradizione sangallese nelle generazioni immediatamente successive ad Hartker. Trattandosi di un Breviario, le varie parti dell'Ufficio sono riportate integralmente, comprese le letture bibliche e patristiche dei Notturmi, seguendo l'ordine richiesto dalla celebrazione.

Questa disposizione richiede una buona conoscenza dell'ordine dell'Ufficio per una consultazione agevole, non essendo ancora disponibile un indice di tali fonti. L'uso degli episemi è meno preciso che in Hartker e le lettere aggiuntive sono molto meno frequenti.

Il codice 414, Breviario sangallese pressoché della stessa epoca dei due appena considerati, è ordinato in modo diverso, in quanto presenta distintamente prima un Innario, poi un Lezionario, infine un Antifonale, oltre ad altri elementi meno importanti. L'Antifonale comprende solo la parte invernale, dall'Avvento al Sabato Santo, con i comuni dei santi e della dedicazione. Il valore musicale è paragonabile al Breviario composito 413-387 descritto prima.

Einsiedeln 83, Breviario della Biblioteca del monastero di Einsiedeln della fine del secolo XI, non appartiene strettamente all'abbazia di San Gallo ed è più tardivo; in esso si rilevano spesso degli innalzamenti semitonali ed è completamente privo di episemi e lettere aggiunte; tuttavia rimane un utile strumento di confronto all'interno della tradizione sangallese.

I Breviari sangallesi, in modo particolare i più antichi, sono spesso utili per aiutare a risolvere alcuni casi dubbi nella restituzione di Hartker, ad esempio quando il *tractulus* e soprattutto la *virga* vengono adoperati in modo anomalo, 'fuori regola' in rapporto al contesto melodico grave-acuto che ne giustifica l'impiego. Inoltre, in Hartker una parte dell'Ufficio del tempo pasquale è riconducibile a una mano posteriore e alcune antifone delle domeniche dopo Pentecoste sono attribuibili a una mano ancora più tarda; in questi casi può essere preferibile la versione dei Breviari, poiché questa risulta essere più antica di quella che, pur presente nel codice che porta il suo nome, non è effettivamente ascrivibile ad Hartker stesso.

Quedlinburg

Il manoscritto 40047 della Berlin Staatsbibliothek è un Antifonale con notazione neumatica sangallese della prima metà dell'XI secolo, con *cursus secolare*. Proviene da Quedlinburg, importante centro politico e spirituale della Sassonia del X-XI secolo, legato in modo esclusivo alla dinastia degli Ottoni.

L'amanuense conosce gli episemi, anche se li utilizza con minore coerenza di Hartker; in compenso la notazione è molto ricca di lettere, tanto da dare l'impressione di voler custodire una tradizione ormai a

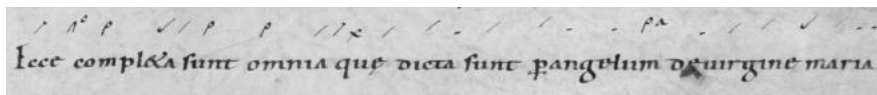
rischio di corruzione. È noto dagli studi semiologici che le indicazioni provenienti dalle lettere sono da valutare con cautela, ma si deve riconoscere che l'insieme delle informazioni fornite tende a corrispondere, in modo a volte sorprendente anche nei dettagli, a quelle di Hartker.

Come esempio del contributo sinfonico dei manoscritti sangallesi e di Quedlinburg nella trasmissione della tradizione gregoriana, riportiamo l'antifona *Ecce completa sunt omnia*¹:

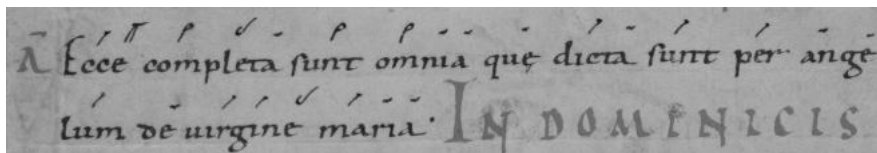
♩ VIII c

E c-ce * complé-ta sunt ómni- a quæ dicta sunt per
 Ange-lum de Vírgi-ne Ma-rí- a. E u o u a e

Antiphonale Monasticum 2005 (AM), 52

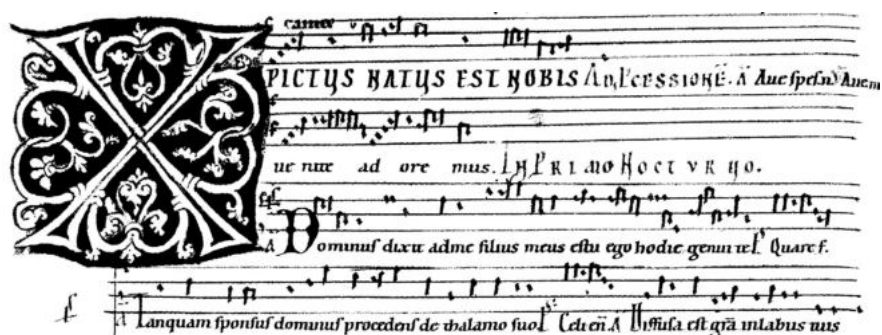


H (St. Gallen 390) 81



St. Gallen 413, 200

¹ Le immagini dei manoscritti di San Gallo e di Einsiedeln 83 qui riportate provengono dal sito internet *Codices Electronici Sangallenses (CESG)*, della St. Gallen Stiftsbibliothek (www.e-codices.unifr.ch). L'immagine tratta dal manoscritto di Quedlinburg proviene invece dal sito internet della Berlin Staatsbibliothek, mus. ms. 40047 (<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de>).

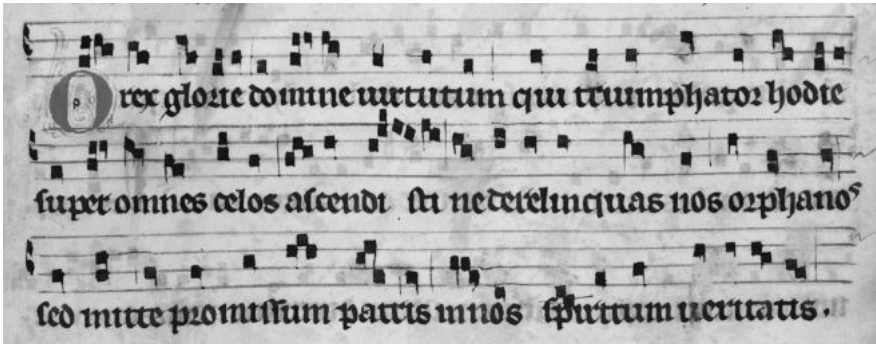
*I manoscritti diastematici²**Karlsruhe LX*

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. LX, 18v

Il manoscritto Karlsruhe LX della Badische Landesbibliothek è un Antifonale monastico della fine del XII secolo, con temporale e santorale alternati. Il formato misura 22,9x33,4 cm. La notazione, riscritta pressoché completamente nel XIII secolo, è gotica germanica su quattro linee, tracciate di norma con inchiostro nero.

Il luogo d'origine del manoscritto, trasferito a Reichenau all'inizio del XVI secolo, dovrebbe essere Zwiefalten o Peterhausen, abbazie vicine a Reichenau, ma appartenenti alla Congregazione di Hirsau, nei pressi di Cluny. È un testimone importante della tradizione germanica, vicino per l'insieme della linea melodica alla proposta di Hartker, anche se presenta il noto fenomeno degli innalzamenti semitonalì, comune in area germanica. Conosce il bemolle, anche se lo utilizza raramente.

² Le notizie sui manoscritti diastematici presentati provengono in buona parte dalla tesi dottorale di DANIEL SAULNIER, *Des variantes musicales dans la tradition manuscrite des antiennes du répertoire romano-franc* (cap. 2.3), e dal sito internet *Cantus* dell'Università di Waterloo, Canada.

Karlsruhe St. Georgen VI

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Georgen VI, 124v

Si tratta di un Antifonale monastico risalente al XIV secolo (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Georgen VI), mutilo di qualche foglio e di tutta la parte finale, carente quindi delle *historia* bibliche dell'antico testamento e delle domeniche dopo Pentecoste. Il proprio del tempo e il santorale sono nettamente separati, comprese le feste dopo il Natale (santo Stefano, san Giovanni e i santi Innocenti).

Bella scrittura gotica caratteristica della seconda metà del XIV secolo nella zona tra l'est della Francia e l'ovest della Germania, con iniziali alternate rosse e blu. Notazione quadrata su rigo di quattro linee rosse. Il bemolle è quasi sempre di prima mano, mentre il bequadro è di una mano posteriore. Ci sono frequenti correzioni.

Il manoscritto proviene dal fondo di San Giorgio di Willingen, abbazia dove si era trasferita la comunità di San Giorgio nella Foresta Nera (della congregazione di Hirsau) sotto la pressione della Riforma nel 1536.

Dal punto di vista musicale, nonostante la distanza nel tempo, si tratta di uno dei testimoni diastematici più prossimi alla tradizione neumatica di Hartker.

Aachen 20

Aachen, Domarchiv 20, 34v

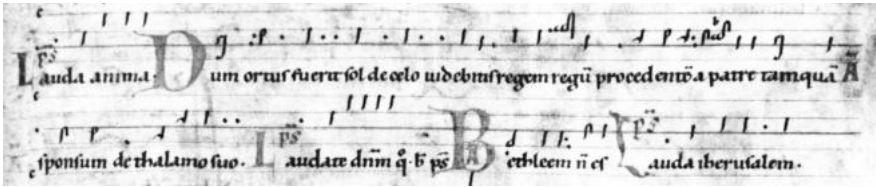
L'Antifonale secolare di Aachen, nome attuale dell'antica Aquisgrana (Bischöfliche Domarchiv, 20), della seconda metà del secolo XIII, è un libro composito, come è testimoniato anche dalla foliazione multipla. Il formato misura circa mm. 220x320. Le parti principali di cui il manoscritto è formato, insieme ad altre addizioni, sono un Antifonale (temporale e santorale) e un Salterio.

Il Salterio, come suggeriscono le litanie in esso contenute, non proviene da Aachen, ma piuttosto dalla zona di Maastricht e dalla diocesi di Liegi, di cui anche Aachen faceva parte.

L'Antifonale, invece, è originario della chiesa di Santa Maria di Aquisgrana, costruita sotto Carlo Magno. La sua scrittura è una minuscola gotica di un'unica mano, con 13 o 14 linee per pagina. La notazione, gotica su linee, assomiglia a quella di Utrecht, con rigo tracciato a inchiostro, linea rossa per il Fa e gialla per il Do. Il manoscritto utilizza il bemolle, che è di prima mano. Viene detto anche Antifonale di Francone, a causa dell'invocazione *Orate pro Francone* scritta in rosso in testa a ogni quaderno, che ritorna perciò ritmicamente ogni otto fogli.

L'importanza di questo codice dal punto di vista musicale è dovuta al fatto che si tratta del più antico Antifonale di Aquisgrana che ci è pervenuto, ed è quindi uno dei più antichi testimoni diastematici delle tradizioni di area germanica.

Utrecht



Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, 406, 21r

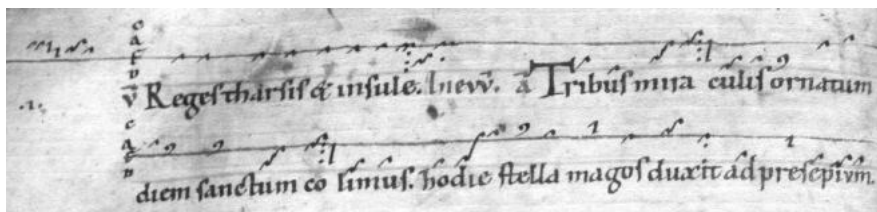
Il codice 406 della Biblioteca dell'Università di Utrecht è un Antifonale cattedrale del XII secolo con qualche addizione posteriore del XIII-XV secolo, probabilmente originario della chiesa S. Maria di Utrecht in Olanda. È stato edito in facsimile³ con un interessante studio introduttivo di Ike de Loos, che ne evidenzia le caratteristiche.

La notazione su rigo, con linea rossa per il Fa e gialla per il Do, conserva nella grafia dei neumi una grande vicinanza con la notazione adiaستمatica sangallese: sono riconoscibili il quilisma, i neumi strofici, la virga strata, il pressus, il trigon, le liquescenze; l'eventuale suono aggiunto di un neuma liquescente con intervallo superiore al grado congiunto è ben precisato.

Il manoscritto fa uso di alcune lettere, come la *s* che funziona in modo simile all'attuale diesis indicando un intervallo semitonale e la lettera *t* che frequentemente segnala una trasposizione. Dispone inoltre di neumi particolari che evidenziano delle microtonalità; conosce il bemolle e rivela una sensibilità superiore a quella di altri manoscritti di area puramente germanica nei contesti semitonalità; si dimostra prezioso nella soluzione di alcuni problemi di carattere cromatico.

Le *differentia* salmodiche sono normalmente riportate a margine con i soli neumi senza rigo. Diversamente dalla prassi comune degli Antifonali, Utrecht contiene alcuni inni interamente notati.

³ *Utrecht Bibliothek der Rijksuniversiteit ms 406*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1997.

Klosterneuburg 1012-1013

Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, 1013, 57v

I manoscritti 1012 e 1013 di Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift sono due tomi, rispettivamente estivo ed invernale, di uno stesso Antifonale del XII secolo.

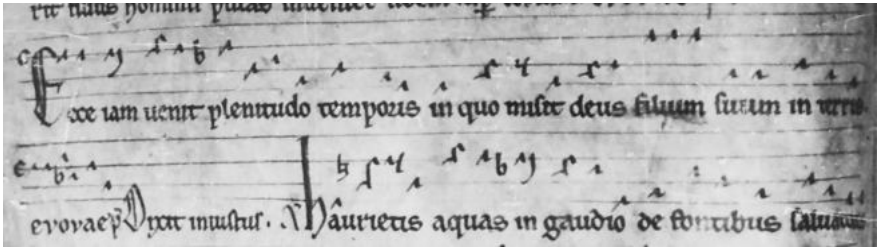
La notazione è metense detta 'di Klosterneuburg' su rigo di quattro linee tracciate a secco, con chiave di Re, Fa, La e Do. La linea del Fa è rossa e quella del Do gialla. Bemolle e bequadro sono di prima mano. Le *differentiae* salmodiche sono scritte a margine, normalmente con i soli neumi, ma talvolta anche con la cifra del modo.

Sulla base della somiglianza con il manoscritto di Graz Universitätsbibliothek 807, Michel Huglo ha formulato l'ipotesi che i due volumi fossero in uso al monastero di Sainte-Madeleine, delle canonichesse di Verdun. Una volta scomparso il piccolo monastero, l'Antifonale sarebbe confluito nella biblioteca degli Agostiniani.

Dal punto di vista musicale il manoscritto si rivela latore di una tradizione più vicina a quella di Metz e Aachen che a quella dei manoscritti di Karlsruhe.

I manoscritti di Klosterneuburg sono stati studiati e indicizzati da Debra Lacoste, iniziatrice del sito internet *Cantus*.

Metz 83

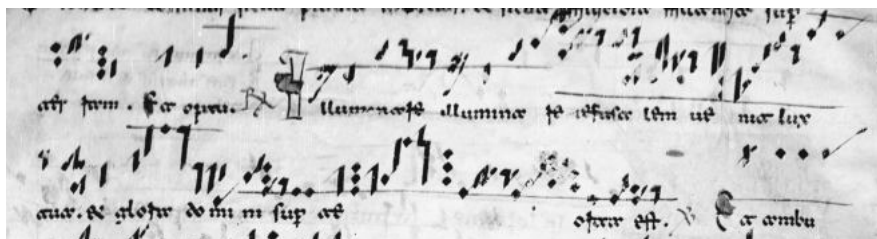


Metz, Bibliothèque Municipale, 83, 19v

Questo importante Antifonale della fine del XIII secolo è stato purtroppo distrutto nel 1944, nel corso della seconda guerra mondiale, ed è consultabile solo attraverso le fotografie dell'*atelier* paleografico di Solesmes. Apparteneva alla Biblioteca municipale di Metz, oggi Médiathèque du Pontiffroy. Il santorale, mescolato con il temporale, si limita al tempo di Avvento e di Natale.

La scrittura è gotica francese, la notazione metense su rigo di quattro linee tracciato con l'inchiostro. Il bemolle e il bequadro sono usati con frequenza e accuratezza. I fogli 116-118 sono di una scrittura più tardiva, piuttosto grezza, ma l'insieme dell'Antifonale è omogeneo.

Il manoscritto proviene dal monastero di Sant'Arnoldo di Metz, come è confermato anche dall'importanza data alla festa di san Giovanni evangelista, patrono principale dell'abbazia. Insieme con il Breviario 461 della cattedrale di Metz (Metz, Médiathèque du Pontiffroy, 461), leggermente posteriore come datazione ma latore di una tradizione per alcuni aspetti ancor più fedele e che lo integra con il santorale, questo codice ci mette in contatto con l'importante tradizione metense, fondamentale, insieme a quella sangallese, nella trasmissione del canto gregoriano. La riforma cistercense in ambito liturgico si baserà sulla tradizione metense.

Benevento 21

Benevento, Biblioteca Capitolare, 21, 39v

Il manoscritto 21 della Biblioteca Capitolare di Benevento (coincidente con il manoscritto L di CAO e pubblicato nella collana *Paléographie Musicale*, xxii, Solesmes, 2001) è un Antifonale monastico della fine del secolo XII, di formato mm 235x350, mutilo dell'inizio e della fine. Inizia con il martedì della seconda settimana di Avvento. Il temporale e il santorale sono alternati.

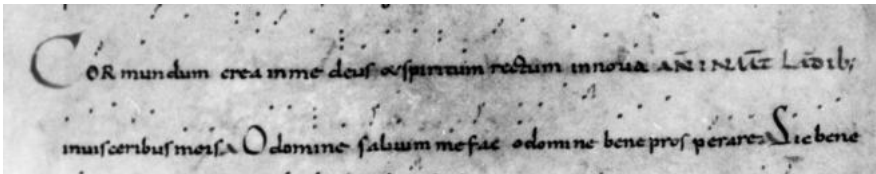
La scrittura di una sola mano, a parte qualche minimo intervento diverso, è minuscola beneventana con dodici linee per pagina. La notazione diastematica beneventana è su rigo di tre linee a secco, con linea rossa per il Fa e gialla per il Do. Fa uso del *custos* ma non della chiave e non conosce il bemolle.

Il manoscritto è originario di Benevento, ma non si conoscono né lo *scriptorium* di origine, né il monastero al quale era destinato. Alcuni brani sono propri della tradizione locale.

L'importanza musicale della tradizione beneventana per l'Ufficio, in modo analogo a quello che accade per la Messa, è la grande fedeltà nel mantenere la recitazione su Si e Mi nei contesti semitonalmente: Benevento 21 è l'unico Antifonale che riporta il tenore Si nel terzo tono salmodico.

La lacuna della prima parte dell'Avvento può essere proficuamente integrata facendo ricorso a Benevento 22, Breviario monastico (parte invernale) dello stesso secolo, forse un poco più antico.

Toledo 44.1



Toledo, Archivo Capitular, 44.1, 54v

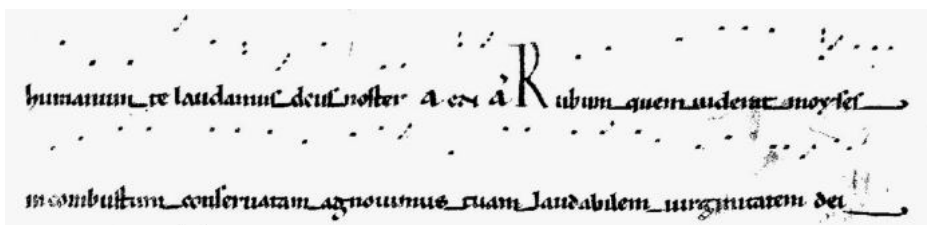
Il manoscritto 44.1 della Biblioteca Capitolare di Toledo è un Antifonale dell'inizio dell'XI secolo, mancante dell'inizio e della fine. Comincia con i responsori della quarta domenica di Avvento e termina con l'*historia* di Tobia. Associa caratteristiche secolari, come l'ordinamento dei salmi nell'Ufficio feriale, e monastiche, come le 13 antifone e i 12 responsori nell'Ufficio notturno delle feste.

Sulla sua origine ci sono ipotesi diverse: L. Collamore in *Toledo, Biblioteca capitular, 44.1. Its Origin and Date* (Budapest, 2003) lo ritiene scritto a Sant Sadurní de Tavèrnoles (Barcellona, Spagna), mentre Saulnier, sulla base del santorale e della decorazione, pensa a uno *scriptorium* del sud della Francia, più precisamente Auch, presso Tolosa.

Il testo latino presenta non infrequentemente un'ortografia scorretta e dei barbarismi; la notazione, secondo la tradizione aquitana, non fa uso né di chiave né di *custos* e la diastemazia non è sempre precisa. Le *differentiae* salmodiche spesso non sono notate.

Questo manoscritto è molto importante e appare come primo testimone musicale dell'Antifonario carolingio in Aquitania; forse l'unico motivo per il quale non è stato citato da Hesbert nella lista di CAO è la lacuna del tempo di Avvento. Oltre ad essere il solo a trasmettere la notazione musicale di alcune antifone di Compiègne irrimediabilmente altrove, contiene anche un buon numero di antifone proprie, probabilmente di composizione locale.

Toledo 44.2



Toledo, Archivo Capitular, 44.2, 29r

Rispetto al manoscritto 44.1 della Biblioteca Capitolare di Toledo, il 44.2 è un Antifonale secolare di quasi un secolo posteriore, risalente all'inizio del XII. Ad eccezione dei primi fogli, che mostrano le conseguenze dell'usura, è in buono stato di conservazione, mancando solo di alcuni fogli alla fine e di pochi altri all'interno.

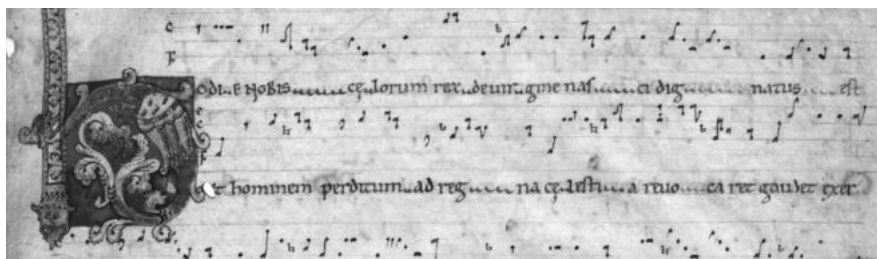
La notazione aquitana su una linea a secco è di un'unica mano, perfettamente diastematica. Solo saltuariamente la scrittura originaria è stata raschiata e sostituita con una specie di notazione quadrata. Le terminazioni salmodiche sono quasi sempre notate. Numerose rubriche marginali informano sulle consuetudini liturgiche locali.

Oggi si propende a collocare l'origine del manoscritto a Moissac, sotto il responsabile dello *scriptorium* Gérald o Géraud, inviato a Toledo come *praecentor* da dom Bernardo, poi a Braga come vescovo.

L'importanza musicale del codice è quella riconosciuta alla tradizione aquitana, seconda solo alla notazione beneventana per la precisione melodica nei contesti semitonalmente.

Il manoscritto parallelo per la Messa è il Graduale di Gaillac/Albi (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 776), che contiene anche alcune antifone dell'Ufficio e presenta al termine un prezioso tonario, comprendente anche le antifone dell'Ufficio dei primi cinque modi.

Saint-Maur-des-Fossés – Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 12044



Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 12044, 8r

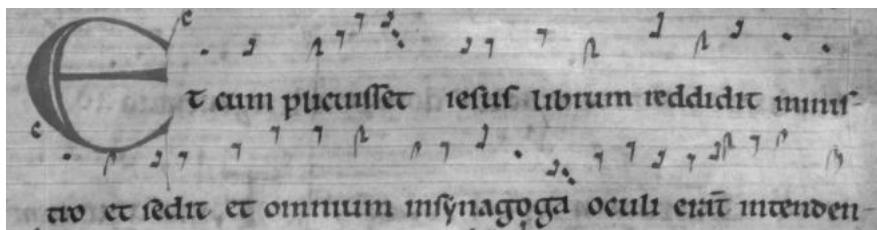
Antifonale monastico dell'inizio del XII secolo, mutilo dell'inizio e della fine e di un bifolio all'interno, con temporale e santorale alternati a sezioni. Conta 241 fogli, di formato mm 205x320 circa. Inizia con la terza domenica di Avvento e termina con il Comune delle vergini.

La notazione, di tredici righe per pagina, è scritta su quattro linee molto fini tracciate a inchiostro, ed è di tipo francese a piccoli quadrati legati; fa uso della chiave ma non del *custos*. Conosce e utilizza in modo costante il bemolle e il bequadro.

La provenienza del manoscritto è il monastero di Saint-Maur-des-Fossés, come è testimoniato da un *ex-libris* del XIV secolo nel margine superiore del primo foglio, dalla data della Dedicazione della chiesa il 13 novembre e dagli Uffici di san Mauro il 15 gennaio e il 5 ottobre.

Il manoscritto è uno dei principali testimoni di una tradizione monastica francese marcata da una importante influenza cluniacense, ben distinta da quella che fa capo a St-Denis; Oddone, maestro di coro di Cluny, fu in effetti abate di St-Maur dal 1005 al 1029.

Anche se traduce su rigo in modo quasi completo il manoscritto F di CAO (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 12584) non è da confondere con esso, che gli è di quasi un secolo anteriore e proviene da un altro St-Maur, quello di Glanfeuil nella valle della Loira. Nonostante si tratti effettivamente di due tradizioni distinte, i due centri monastici avevano avuto stretti rapporti durante i secoli IX-XI.

Saint-Denis – Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17296

Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17296, 51v

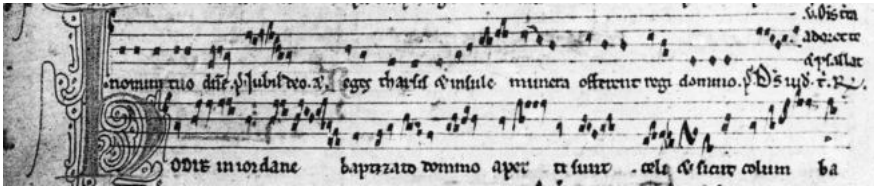
L'Antifonale monastico di St-Denis (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17296 – CAO-D), del XII secolo, è completo, con temporale e sanctorale alternati per sezioni. Conta 355 fogli di formato mm 198x290 circa.

Sulla pagina trovano posto in genere tredici linee di testo, ma talvolta il loro numero sale a quindici. I capilettera sono in colore rosso, azzurro e verde.

La notazione francese su linee, in parte a secco e in parte ripassate con inchiostro, è di tre mani diverse, ma alla prima è dovuta la maggior parte del libro (2r-175v; 177r-322v). Le terminazioni salmodiche sono quasi sempre indicate a margine. Il bemolle e il bequadro, quest'ultimo più raro, sono della stessa mano dei neumi.

Questo manoscritto è uno dei principali testimoni del nord dell'Île de France e proviene dall'abbazia di Saint-Denis, uno dei principali punti di contatto tra il canto gallicano e la liturgia romana, come si evince anche dalla visita e dal soggiorno del papa Stefano II negli anni 752-753.

Dal punto di vista musicale la tradizione di St-Denis è vicina a quella di Mont-Renaud e di Worcester.

Worcester F.160

Worcester, Chapter Library, F.160, 26v (53)

L'Antifonale monastico di Worcester (Worcester, Chapter Library, F.160) risale alla prima metà del XIII secolo. Fa parte di un compendio liturgico che riunisce in un solo volume di 355 fogli (mm 185x270) diversi elementi, di cui i principali sono un Graduale e un Antifonale-Processionale. L'Antifonale, che occupa i fogli 1-99v e 182-284v, è stato pubblicato nella *Paléographie Musicale*, XII (cf. p. 652, linea 3), già nel 1922, riordinato in modo consecutivo. Nel facsimile è numerato per pagine, mentre il manoscritto è cartulato. Ad eccezione dell'ottava di Natale, il temporale e il santorale sono separati.

La scrittura è un'elegante gotica inglese antica e la notazione quadrata su tetragramma rosso è dello stesso stile del testo. Conosce il bemolle e utilizza numerose chiavi, tra le quali quelle di Do, Re, Si bemolle e Si bequadro (quest'ultimo impiegato solo in chiave).

Il luogo di origine del libro è il Capitolo della cattedrale di Worcester, officiata dai benedettini.

Il volume della *Paléographie* di Solesmes ha un'introduzione scritta da Laurentia McLachlan che include un Tonario delle antifone. Al termine del fac simile, invece, si trova riprodotto l'Innario del manoscritto, che presenta alcune melodie musicalmente pregevoli.

Altri manoscritti

Oltre ai manoscritti presentati sopra, altri di minore importanza risultano tuttavia utili, sia per risolvere particolari casi di restituzione, sia come fonti alle quali attingere brani specifici.

Per l'area germanica ricordiamo in particolare Einsiedeln 611, Antifonale che pur essendo del XIV secolo appartiene a un monastero troppo vicino all'abbazia di San Gallo per non essere preso in esame nelle restituzioni. In alcuni casi risulta addirittura l'unica fonte diastematica che testimonia la versione di Hartker.

Per l'area italica vanno citati i seguenti Antifonali, tutti del XII secolo: Piacenza 65, Lucca Biblioteca Capitolare 602, Firenze arcivescovado, Roma Biblioteca Vallicelliana C 5.

Per l'area francese: l'Antifonale di Nevers (Paris, Bibliothèque Nationale, 1236) del XII secolo e il Breviario Lyon, Musée historique des Tissus, R 79 (circa 1320-25).

Per l'area inglese l'Antifonale di Barnwell o Antiphonale Sarisburiense, della fine del secolo XIII (Cambridge, University Library, Mm. 2.9).

Una menzione a parte meritano le due fonti dell'Ufficio romano-antico:

- Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di S. Pietro, B 79;
- London, British Museum, add. 29988.

L'Antifonale di S. Pietro B 79, pubblicato in facsimile dalle edizioni Torre d'Orfeo nel 1995 a cura di G. Baroffio e S. J. Kim, risale al XII secolo e ci trasmette il repertorio dell'Ufficio romano-antico in una forma più pura rispetto al manoscritto di Londra (non pubblicato), che mostra una maggiore contaminazione da parte del gregoriano.

Risalire alla melodia che è stata la madre del repertorio romano-franco può aiutare a capire il motivo di alcune esitazioni o incoerenze nella successiva tradizione gregoriana.

Restituzioni melodiche dell'Ufficio ed esegesi del testo

Verranno ora presentati alcuni esempi, distinti per gruppi, che intendono mostrare come i recenti progressi nella restituzione melodica delle antifone dell'Ufficio non si limitino a un esercizio filologico, ma abbiano diretta attinenza con una migliore comprensione del testo secondo l'interpretazione che il canto gregoriano ci consegna. I neumi di Hartker sono stati trascritti sopra la notazione quadrata solo quando è stato ritenuto utile per l'argomentazione.

La linea melodica al servizio del testo

Ci sono casi dove è evidente che la discesa della melodia o, al contrario, il suo innalzamento sono legati al senso del testo. Si osservi:

U ^{♯ VII c} nde-cim discípu-li * in Ga-li-lá- a, vi-déntes
Dóminum, ado-ra-vé-runt, alle-lú-ia. E u o u a e AM 464

Nell'antifona *Undecim discipuli* del tempo pasquale, la melodia 'sprofonda' di un'ottava dal Re acuto al Re grave in modo eccezionale per il repertorio dell'Ufficio e ancor più per un VII modo: *videntes Dominum adoraverunt*. L'adorazione, infatti, comporta una prostrazione (dal greco: *proskinesis*) davanti alla maestà di Dio, che risplende qui nel Risorto, ed è insieme la manifestazione di un affetto esultante (dal latino: *ad os*, portare alla bocca, baciare) verso Colui che, risorto, rimane

nondimeno uomo come noi e porta nella sua carne i segni del suo amore: affetto esultante espresso nell'*alleluia* conclusivo⁴.

L'attenzione nel rendere il testo con il gesto melodico si incontra talvolta anche tramite l'opportuna scelta e intelligente applicazione di una melodia-tipo, genere che, con la sua struttura prestabilita, sembrerebbe non facilitare l'intento. L'antifona *Elevatis manibus* delle Lodi dell'Ascensione, restituita da AM secondo Hartker, costituisce un buon esempio:

The image shows a musical score for a horn. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 11/8. The melody is written with square notes and rests. A large capital letter 'E' is placed at the beginning of the first staff, corresponding to the first syllable of the text. The text is written below the staves: 'E - le - vá - tis má - nibus, * fe - rebá - tur in cæ - lum et bene - dí - xit e - is, alle - lú - ia. E u o u a e'. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. The number 'AM 290' is printed at the bottom right of the score.

Si tratta di un caso particolare, che mette in evidenza come la corrispondenza tra testo e melodia sia realmente cercata in modo intenzionale. Verificando il testo biblico di Lc 24, 50-51 dal quale proviene l'antifona, si noterà che non solo è stato leggermente tagliato e accomodato, come può rendersi necessario nell'adattamento a una melodia tipo, ma

⁴ Come altro esempio si rimanda all'antifona *Ante me non est formatus Deus* (AM 24) dove, al testo *quia mihi curvabitur omne genu* corrisponde una discesa melodica che, dopo aver toccato in alto il Si bemolle, raggiunge il Do grave. In modo metaforico la discesa melodica sulle parole *in damnationem mortis* dell'antifona *Tu solus peregrinus es* (AM 252), resa più chiara nella versione melodica che restituisce fedelmente Hartker (nell'antifonale del 1934 a p. 485 c'era un'epiphonus sulla sillaba conclusiva di *damnationem*) è una chiara allusione alla discesa nella tomba e negli inferi del Cristo condannato a morte. Dopo aver toccato il punto più basso sfiorando il Do grave con il cephalicus sull'accento di *mortis*, il movimento si inverte significativamente in modo dinamico con il quilisma-pes della sillaba conclusiva della stessa parola, per risalire al Sol sull'*alleluia* con cui termina l'antifona, parola pasquale per eccellenza.

che si sono anche invertite le due azioni dell'essere portato in cielo e del benedire. Questa inversione è già presente nel testo dell'antifona del repertorio romano-antico (S. Pietro B 79, 121r) ed è stata conservata da Hartker e dalla maggior parte dei manoscritti del repertorio gregoriano, mentre quattro manoscritti di CAO su dodici (CDFS), tra i quali Compègne, correggono il testo per farlo corrispondere a quello evangelico, nella forma accolta anche dall'AM del 1934.

Ora, sembrerebbe lecito pensare che il motivo per il quale si è operata questa inversione già a partire dall'antifona romano-antica – che ha una melodia-tipo affine a quella gregoriana – possa essere quello di far corrispondere l'elevazione melodica della melodia alle parole *ferebatur in calum*, in modo da ottenere una corrispondenza con il significato del testo. Secondariamente, le parole *benedixit eis* si trovano espresse da una discesa melodica che rende la benedizione attraverso l'immagine di un 'flusso di bene' che scende da Dio; questa tendenza sembra riscontrabile anche in altre antifone di Hartker (cf. *Diffusa est* a p. 697 nel presente capitolo) che contengono la parola o il concetto di benedizione⁵.

Modificazioni di formule melodiche per una esegesi particolare

Il repertorio melodico gregoriano è strutturalmente costituito da formule variamente combinate come tessere di un mosaico, caratteristica che ne favorisce anche la memorizzazione. Significativamente una tessera o formula tipica di un determinato modo o melodia-tipo può essere sostituita da un'altra o modificata in modo inatteso, quando si ritiene che il senso del testo sia particolarmente pregnante e vada quindi evidenziato.

Come esempio si può portare il caso dell'antifona *Dominus tamquam ovis* delle Lodi mattutine della Feria V in Cena Domini:

⁵ Altro adattamento particolarmente riuscito è quello dell'antifona dell'Ascensione *Videntibus illis* (AM 290): una melodia-tipo di ottavo modo viene scelta e utilizzata al meglio per evocare, con un movimento melodico a 'V' sulle parole *eum in celo*, la discesa della nube che innalza poi Cristo al cielo, parola quest'ultima che raggiunge il Do acuto, cioè il grado più elevato di questa melodia-tipo.

H 181

♩ II d

D ó-minus * tamquam o-vis ad vic-timam ductus

est et non a-pé- ru- it os su-um. E u o u a e

AM 200

Anche in questo caso per esprimere il testo è stata scelta una melodia-tipo, applicata ad almeno quattro testi diversi (oltre a *Dominus tamquam ovis* anche alle antifone *Spiritus Domini super me*, *Calicem salutaris accipiam* e *Complaceat tibi Domine*). In tutti gli altri casi la formula che si trova su *aperuit* viene concatenata strettamente con ciò che segue: per questo sulla sillaba conclusiva della formula corrispondente Hartker scrive una virga (Fa). Nel nostro caso, invece, pone un tractulus su “*aperu-it*”, lasciando intravedere l’intenzione di chiudere l’arco di frase. In questa scelta non è solo: se infatti St. Gallen 414 scrive virga secondo la formula consueta, St. Gallen 388 e 413 concordano con Hartker per il tractulus. Anche il codice diastematico Metz 461 ribadisce la bontà della scelta di H riportando Mi sulla sillaba finale di “*aperu-it*”.

Se il puro dato paleografico può lasciare ancora qualche dubbio, la convergenza di altre indicazioni di H rende più convinti dell’intenzione esegetica del notatore: la cadenza di *ductus est* viene infatti alleggerita con l’indicazione *st* (*statim*, subito), che invita a non soffermarsi troppo e a portarsi oltre su ciò che è più importante: *et non aperuit*. Queste tre parole vengono sottolineate fortemente: l’ultima, come abbiamo visto, subisce una modifica melodica della cadenza finale scendendo a Mi e creando un’evidente cesura rispetto al contesto successivo; i due monosillabi *et non* ricevono, attraverso l’episema su ciascuna delle virgæ corrispondenti, una sottolineatura di rara intensità.

L’insieme di queste indicazioni mette in grande evidenza, distinguendole dal flusso del fraseggio, le tre parole e il loro significato: il silenzio del Signore Gesù, che come agnello si lascia condurre all’im-

molazione. Il riferimento diretto è alla profezia di Isaia 53, il cosiddetto quarto carne del Servo del Signore, in particolare al versetto 7, dove le parole *et non aperuit os suum* sono ripetute due volte: «Maltrattato, si lasciò umiliare e non aprì la sua bocca; era come agnello condotto al macello, come pecora muta di fronte ai suoi tosatori, e non aprì la sua bocca». L'evangelista Giovanni, a sua volta, sottolinea il silenzio di Gesù davanti a Pilato: «All'udire queste parole, Pilato ebbe ancor più paura ed entrato di nuovo nel pretorio disse a Gesù: "Di dove sei?". Ma Gesù non gli diede risposta» (Gv 19, 8-9).

Il testo della nostra antifona, collocata alle Lodi del Giovedì Santo e quindi all'ingresso del Triduo pasquale, penetra l'atteggiamento profondo di Gesù nel vivere la Passione, l'obbedienza silenziosa e piena di fiducia del Figlio di Dio verso il Padre suo. Certamente Hartker, come cristiano e come monaco, si sentiva esistenzialmente in risonanza scrivendo questa antifona, e probabilmente gli affiorava alla memoria il capitolo settimo della Regola di san Benedetto, dove viene presentata la 'scala dell'umiltà', il cui quarto gradino recita:

Il quarto grado dell'umiltà è quello del monaco che, pur incontrando difficoltà, contrarietà e persino offese non provocate nell'esercizio dell'obbedienza, accetta *in silenzio* e volontariamente la sofferenza e sopporta tutto con pazienza, senza stancarsi né cedere secondo il monito della Scrittura: «Chi avrà sopportato sino alla fine, questi sarà salvato» (RB 7, 8-9).

Un secondo esempio di modificazione formulare è attinto da uno speciale gruppo di antifone, conosciuto come *antifone 'O'* dal monosillabo iniziale. Si tratta delle antifone al Magnificat della novena di Natale, che vengono quindi cantate nei giorni più prossimi alla celebrazione della solennità. Esse hanno tutte lo stesso canovaccio melodico come nell'ant. *O Oriens* (H 40):

O-ri- ens,* splendor lucis æ-térnæ et sol

ius-ti-ti- æ: ve-ni et il-lúmi- na sedéntes in té-
nebris et umbra mortis. E u o u a e

AM 51

Il gruppo di antifone 'O' di Avvento in Hartker assomma a dodici. Nella maggior parte dei casi il pes che precede la cadenza finale è un semplice pes corsivo, mentre in quattro casi, nello stesso codice, troviamo un *quilisma-pes*. Essi sono:

O Clavis...mor-tis, O Oriens...mor-tis, O Rex...for-ma-sti, O Gabriel...voca-bi-tur.

Confrontando il comportamento dei manoscritti diastematici nei medesimi contesti, possiamo vedere che la maggior parte di essi si comporta in modo sistematico, adottando per tutte le antifone 'O' un Mi, un pes Mi-Fa o un pes Do-Fa (quest'ultimo da interpretare come innalzamento semitonale di pes Do-Mi). Altri però, e significativamente il gruppo dell'area più vicina a quella di Hartker, non trattano le cadenze in modo uniforme:

- Karlsru. 60* Do-Fa per *O Adonai, O Rex gentium, O Ierusalem, O Virgo virginum;*
Re-Fa per *O Radix, O Clavis, O Oriens, O Emmanuel, O mundi Domina;*
Mi-Fa per *O Sapientia, O Gabriel.*
- Karlsru. SG* Do-Fa in genere, mentre scrive Mi-Fa in: *O Sapientia, O Clavis, O Gabriel.* In *O Oriens* troviamo Re-Fa, forse un errore invece di Mi-Fa.

- Eins. 611* Do-Fa in genere, mentre per *O Sapientia* Mi-Fa e per *O Gabriel* Fa-Fa.
- Praglia*⁶ Mi per *O Sapientia*, *O Adonai*, *O Radix*;
Mi-Fa per *O Clavis*, *O Oriens*, *O Emmanuel*, *O Virgo virginum*;
Do-Fa per *O Rex*.

Hartker potrebbe quindi avere un comportamento differenziato nella cadenza finale, ma se è legittimo sostenere che dove utilizza il quilisma-pes sia più probabile la lezione Mi-Fa, non è possibile per contro affermare con sicurezza che dove scrive un semplice pes intenda Do-Mi. C'è tuttavia la possibilità che la grafia differenziata di Hartker non dipenda solo da questioni fonetiche (consonante *m*), ma anche di significato: si tratterebbe, nella fattispecie, della questione essenziale dell'uomo, cioè della morte (*mortis, quem de limo formasti*), che verrebbe espressa con un più 'drammatico' quilisma-pes Mi-Fa rispetto al meno intenso pes Do-Mi utilizzato nei testi con significato più comune⁷.

Questa lettura sembra confermata dalle scelte di Hartker per la penultima cadenza, dove la grande maggioranza dei manoscritti scende al La grave con un climacus Re-Do-La in modo sistematico. H, invece, limita la discesa al grave solamente a due casi, evidenziati anche con una liquescenza: "homi-nem" (in *O rex gentium*) e "mysteri-um" (in *O Virgo virginum*). In tutti gli altri casi scrive una semplice clivis Re-Do.

Anche in questa penultima cadenza, alla luce di quanto visto per la cadenza finale, si potrebbe intuire una medesima sottolineatura intenzionale in riferimento alla parola 'morte' per i due casi nei quali H scende al grave: *salva hominem* (da 'humus') *quem de limo formasti*, salva l'Adamo che hai plasmato dal fango della terra e che ad esso ritorna. Il *mysterium* stesso del quale si parla nell'ant. *O virgo virginum* non è forse

⁶ Il manoscritto I, 31 della Biblioteca Monumento Nazionale di Praglia è un antifonario della fine del XIII secolo, mutilo di alcune parti, di area svizzera.

⁷ Per il caso che non rientra apparentemente in questa spiegazione, cioè "voca-bi-tur" dell'ant. *O Gabriel*, è possibile che il significato di *Emmanuel* (Dio con noi) a cui si riferisce, sia da Hartker inteso in senso forte, cioè di un Dio che in Cristo ha assunto la nostra umanità reale, compresa la morte e la sepoltura.

quello dell'Incarnazione, della discesa del Verbo nelle viscere della beata Vergine e della terra per cercarvi l'uomo perduto caricandosi della sua infermità, del peccato e della morte?

Sembra che qui Hartker esprima se stesso e l'uomo nella sua più profonda interiorità, gridando insieme a Dio la propria miseria e l'assoluta fede di essere da Lui salvato. Le tre sfere – cosmica, storico-salvifica, esistenziale – entrano armonicamente in risonanza intorno all'unico centro che è il Cristo: il 21 dicembre, solstizio invernale, dopo aver dato l'impressione di cedere definitivamente il passo alla notte, il giorno risorge e il sole riprende a crescere, dando vita a un nuovo anno e illuminandolo con i suoi raggi. Ma questa è solo una pallida immagine del Sole di giustizia, Cristo, che nello stesso tempo dell'anno nasce per illuminare chi risiede in questo mondo nelle tenebre e nell'ombra (cioè nella prospettiva certa) della morte con la luce della Risurrezione; il 21 dicembre il monaco Hartker, che ha rinunciato alla luce di questo mondo scegliendo la reclusione volontaria per Cristo, tramonta felicemente al mondo per risorgere in Dio, avvolto nel giorno della sua morte (esattamente il 21 dicembre 1011) dalla gloria di Cristo e, beato, viene finalmente posseduto dalla Luce eterna.

Tutto questo è magnificamente sintetizzato nell'antifona *O Oriens* che potremmo chiamare in modo del tutto speciale 'di Hartker', che si canta proprio al *Magnificat* del 21 dicembre, giorno del suo transito nella prossimità del Natale, e che termina con quel drammatico ma vittorioso quilisma-pes Mi-Fa su *umbra mortis*.

Allusioni formulari

♩ II d

M e-us ci-bus * est ut fá-ci-am vo-luntá-tem

Patris me-i. E u o u a e

Proposta AM Praglia

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of two staves of music. The first staff begins with a large 'F' and the lyrics 'rame- a, * susci-tá-re advérsus e- os qui'. The second staff continues with 'dispérgunt gregem me-um. E u o u a e'. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 11/8. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The final cadence of the second staff is marked with a double bar line and a repeat sign.

Queste due antifone sono entrambe del tempo di Quaresima, la prima della Feria VI della terza settimana, la seconda delle Lodi mattutine del Lunedì Santo. Si nota subito, nel confronto, che mentre la prima parte è diversa, la cadenza finale è melodicamente la stessa, in modo che le parole *voluntatem Patris mei* e *qui dispergunt gregem meum* hanno la stessa melodia. La cosa interessante è che questa particolare formula melodica di cadenza non si trova altrove, ma solo in queste due antifone.

Quando nel repertorio gregoriano, al di fuori delle melodie-tipo, troviamo questa situazione, bisogna fare attenzione per cercare di scorgere tra i due testi apparentemente diversi un nesso tematico, suggerito proprio dalla comune melodia.

Nel caso in esame è da notare, prima di tutto, come la linea melodica sulle parole *qui dispergunt gregem meum*, con le sue circonvoluzioni, sia molto adatta ad esprimere lo scompiglio e lo sconvolgimento causati da coloro che vogliono disperdere il gregge del popolo di Dio; questi non sono solo gli attori umani, i cattivi pastori, ma dietro ad essi occorre intravedere le potenze di questo mondo e il diavolo stesso. La parola diavolo (dal greco *dia-ballo*) significa infatti 'divisore'. Ora, la volontà del Padre, *voluntatem Patris mei*, è che il Figlio offra la vita per riparare a tale dispersione/divisione: il significato dell'offerta di sé è reso paradossalmente con lo stesso disegno melodico utilizzato prima per esprimere la dispersione, da leggere evidentemente in una simmetria oppositiva.

Il Figlio, con la sua obbedienza al Padre fino alla morte di croce, ripercorre a ritroso la via della disobbedienza che ha condotto l'uomo lontano da Dio e lo ha diviso dai suoi simili, riportandolo alla comunione con il Padre e con i fratelli, dopo aver sconfitto e tolto di mezzo il

peccato e colui che l'ha provocato. L'evangelista Giovanni dà questa interpretazione delle parole di Caifa, che affermava riguardo a Gesù come fosse meglio che morisse un solo uomo per il popolo e non perisse la nazione intera: «Questo però non lo disse da se stesso, ma essendo sommo sacerdote profetizzò che Gesù doveva morire per la nazione e non per la nazione soltanto, ma anche per riunire insieme i figli di Dio che erano dispersi» (Gv 11, 51-52).

♩ VIII g

S i er-go vos, * cum si-tis ma-li, nostis bona da-ta

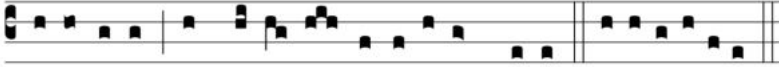
da-re fi-li- is vestris, quanto ma-gis Pa-ter vester de

cæ-lo da- bit bo-na pe-tén-tibus se, alle- lú-ia. AM 135

L'antifona *Si ergo vos*, che in Hartker è posta alla domenica IV dopo Pasqua – che precedeva immediatamente la solennità dell'Ascensione e quindi la Pentecoste – trae il suo testo dal Vangelo di Matteo (7, 11) e contiene due allusioni formulari. La prima si trova sulle parole *nostis bona data*: la melodia di questo inciso è analoga a quella che si trova nell'antifona *Fili recordare quia recepisti bona*, della domenica I dopo Pentecoste:

♩ VIII g

F i- li, re-cordá-re * qui- a re-ce-písti bona in



vi-ta tu-a, et Lá-za-rus simí-li-ter ma-la. E u o u a e AM 145

Il testo di quest'ultima antifona (Lc 16, 25) riporta le parole che Abramo dal cielo rivolge al ricco che, avendo negato le briciole della sua mensa al povero Lazzaro, si trova ora tra i tormenti: «Figlio, ricordati che hai ricevuto i tuoi beni durante la vita». Si tratta dei beni di questo mondo che, secondo le parole di Gesù nell'antifona *Si ergo vos*, i padri di quaggiù, pur essendo cattivi, sanno dare ai loro figli: le parole riferite ai beni terreni sono rese in entrambe le antifone con la stessa melodia.

La seconda allusione contenuta nell'antifona *Si ergo vos* si trova sulla parola *dabit*: in corrispondenza dell'accento tutti i manoscritti salgono in modo un po' inatteso secondo la restituzione proposta. L'inciso melodico di questa parola non è così comune e rimanda a un brano che si trova sia come antifona dell'Ufficio che come comunione: *Qui biberit aquam*. Non è un brano di facile restituzione, ma su *in eo* la melodia è sicura⁸, e corrisponde a quella di *dabit*.

CO VII

Qui bí-be-rit aquam * quam e-go do, di-cit Dómi-

nus Sama-ri-tá-næ, fi-et in e- o fons aquæ sa-li-én-tis

 Musical notation for the antiphona. It consists of two staves with square neumes. The melody is written in a four-line system. The text 'Qui bí-be-rit aquam * quam e-go do, di-cit Dómi-nus Sama-ri-tá-næ, fi-et in e- o fons aquæ sa-li-én-tis' is aligned below the staves. The notation includes a double bar line and a repeat sign at the end.

⁸ Non trovandosi nelle tradizioni beneventana e aquitana, che hanno una melodia più complessa, anche se strutturalmente simile, è praticamente impossibile restituire con sicurezza la melodia di *salientis in*, che potrebbe essere stata la stessa di *fiet in eo*. In particolare il Si di "salien-tis" si trova in tutti i manoscritti ad eccezione del Graduale di Modena. In modo meno completo ma riconoscibile, questo tipo di formula si ritrova anche nell'introito *Aqua sapientiæ* oltre che su *eos* (2 volte), anche su *in illis*.

in vi-tam æ-tér- nam. Graduale Novum (GN), 81

Qual è il senso di questa allusione? L'acqua che il Signore dà, come dice il testo del Vangelo di Giovanni (cf. 4, 13-14) ripreso dall'ant. *Qui biberit aquam*, è lo Spirito Santo, che ha il potere di sollevare come sorgente zampillante la qualità della vita del credente fino a renderla divina ed eterna; il richiamo allo Spirito Santo, tramite l'allusione formulare, esplicita che i doni del Padre celeste non sono soltanto quelli terreni, ma soprattutto il dono per eccellenza, che tutti li supera e li contiene: lo Spirito Santo. In fondo il compositore non ha fatto altro che interpretare il passo del Vangelo di Matteo da cui è tratta l'antifona *Si ergo vos* alla luce del passo parallelo del Vangelo di Luca (Lc 11, 13), che sostituisce l'espressione *bona* con *Spiritum bonum*.

♩ II a

A s-súmpsit Ie-sus * discípu-los su-os et ascén-

dit in montem et transfi-gu-rá-tus est ante e-os. AM 140

♩ II d

R emánsit pu-er Ie-sus * in Ie-rú-sa-lem, et non

cognové-runt pa-réntes e-ius, ex-istimántes il-lum esse

in co-mi-tá-tu; et requi-rébant e-um inter cogná-tos

et no-tos. E u o u a e

AM 69

Le antifone *Assumpsit Iesus* (H 149) e *Remansit* (quest'ultima non è presente in H; la versione melodica riportata è sostanzialmente quella di Metz 461, 157v che rispecchia l'insieme della tradizione manoscritta) hanno in comune l'*incipit* melodico, non riscontrabile altrove. Chi ha dato veste musicale all'antifona *Remansit* si è quindi orientato sul modello della più antica *Assumpsit* e ha voluto mettere in evidenza tale legame citandone l'*incipit* melodico.

In effetti il nesso teologico fra i due testi è profondo e si coglie in modo particolare nel Vangelo di Luca: Gesù sale sul monte (Tabor o Gerusalemme, il monte è sempre il luogo della teofania) con i suoi discepoli (Pietro, Giacomo e Giovanni nel primo caso, Maria e Giuseppe nel secondo). Ad essi si rivela diverso da come lo conoscevano (*inter cognatos et notos*), in un rapporto speciale di Figlio con Dio suo Padre, ma poi ridiscende dal monte nascondendo la sua divinità nell'umiltà quotidiana. Tutto questo prepara al mistero pasquale: sul Golgota la gloria di Cristo si manifesta nella sua Passione e Morte, cioè nella capacità di dare la vita per riceverla di nuovo in dono dal Padre. I tre giorni dello smarrimento di Gesù nel tempio prefigurano il triduo pasquale, quando il mistero della sua umano-divinità si rivela oltre ogni possibilità di comprensione⁹.

⁹ Quando l'allusione formulare non si limita a uno o più incisi, ma va a interessare tutta l'antifona, potremmo dire che siamo davanti a una *parodia*. È un caso da non confondere con le melodie-tipo, dove una stessa struttura melodica viene adattata a testi diversi, fino a un centinaio per le melodie del tipo II*, e che abbiamo già incontrato con l'ant. *Elevatis manibus*. Nel caso delle parodie il numero di testi ai quali si applica la stessa melodia non supera i due, in casi eccezionali tre; inoltre l'applicazione è fatta

Cromatismo espressivo

La presenza del cromatismo nel repertorio dell'Ufficio può dipendere dal fatto che il brano è stato oggetto di una trasposizione oppure dalle caratteristiche proprie di una formula melodica. Non è raro, tuttavia, che l'intervento del bemolle sia determinato da una volontà espressiva esplicita, che ha la sua ultima ragione nel testo stesso. In questo ambito ha aperto una prospettiva nuova di ricerca il monaco e amico Kees Pouderoijen, una via molto promettente per la comprensione di questo fenomeno, che conduce a intenderlo come strutturale al canto gregoriano, intimamente legato al significato del testo e non come pura elaborazione di alchimie modali.

A tale riguardo ecco un esempio proposto da Pouderoijen stesso nel corso di un seminario sul canto gregoriano:

^{♩ VIII C2}
V é-ni- et * fór-ti- or me post me, cu-ius non
 sum dignus sólve- re cor- rí-gi- am calce- amentó-rum

in modo più flessibile e attenta alle diversità dei testi. Quando accade questo, quasi sempre la scelta del brano sulla cui melodia il compositore gregoriano adatta il nuovo testo ha una profonda unità tematica con quella di partenza. Come esempi si vedano le antifone *Modicum*, *Descendit Spiritus Sanctus* (melodia della tradizione manoscritta, diversa da quella proposta da AM) e *Advenit ignis divinus*; come anche *Cor mundum* (AM 128) e *Reddite ergo* (AM 340), dove la stessa melodia significa che 'cuore puro' vuol dire 'indiviso': non potete servire a due padroni, a Dio e a Mammona; infine le antifone *Sicut novit* (AM 188) e *Nisi granum* (AM 172), accomunate dal tema di una morte fonte di vita. Per il repertorio della Messa si possono vedere gli offertori *Dextera Domini* (GT 194) e *In omnem terram* (GT 435); nel caso di questi due offertori è chiaro che l'annuncio degli apostoli (*kerigma*) al quale allude *In omnem terram* ha come contenuto essenziale nient'altro che la Risurrezione di Gesù dai morti, di cui parla in modo simbolico *Dextera Domini*.

e-ius. E u o u a e

AM 19

Alcuni manoscritti fanno intervenire il bemolle nella seconda parte di questa antifona dove, dopo l'annuncio della venuta del 'più forte', cioè di Cristo, da parte di Giovanni Battista, quest'ultimo si proclama indegno di sciogliere il laccio dei suoi sandali. Questo umile riconoscimento viene sottolineato con la presenza del bemolle, che esprime musicalmente l'abbassamento di Giovanni davanti alla maestà del Cristo, resa con il Si naturale nella prima parte dell'antifona con un significativo contrasto. È ciò che il Battista dice nel Vangelo di Giovanni (3, 28-30): «Non sono io il Cristo, ma io sono stato mandato innanzi a lui. Chi possiede la sposa è lo sposo; ma l'amico dello sposo, che è presente e l'ascolta, esulta di gioia alla voce dello sposo. Ora questa mia gioia è compiuta. Egli deve crescere e io invece diminuire».

Un altro caso molto interessante, dove invece il bemolle esprime l'umiltà di Cristo stesso, è riscontrabile nell'antifona al Magnificat dei Primi Vespri di Natale:

♩ VIII g

D um or-tus * fú-e-rit sol de cæ-lo, vi-dé-bi-tis re-

gem re- gum, procedentem a Matre tamquam spon-

sum de thá-lamo su-o. E u o u a e

AM 60

Si potrebbe argomentare dicendo che il bemolle non è scelto per esigenze testuali, ma è caratteristico di una formula che ricorre anche in brani di primo modo riunendo le note di *a Matre*; sarebbe però una prospettiva che non ne coglie la vera ragione. Anzitutto, il testo di H non è quello di CAO, comunemente conosciuto, che ha *Patre* invece di *Matre*. Dato che H è l'unico manoscritto di CAO ad avere tale lezione, si potrebbe pensare che si tratti di una sua particolarità; in realtà non è così, perché H e altri manoscritti della sua area hanno conservato la lezione originale del testo dell'antifona proveniente dall'ufficio romano-antico (cf. S. Pietro B 79, 25r).

Si può supporre che il vocabolo *procedentem* applicato a *Matre* non sia stato capito nei paesi germano-franchi e quindi non recepito da Compiègne e dagli altri manoscritti di CAO, mentre esprime una teologia perfettamente ortodossa, caratteristica di Agostino¹⁰ e ancor prima del suo maestro Ambrogio, che la esprimeva poeticamente così nell'inno *Veni redemptor gentium*:

Procedat e thalamo suo / pudoris aula regia / geminæ gigas substantiæ / alacris ut currat viam.

Secondo questa teologia non si può chiamare Cristo con l'appellativo di 'sposo' finché le nozze non siano compiute, cioè finché il Verbo non abbia unito a sé l'umanità come sposa. Ora, la stanza nuziale, il thalamo dove queste nozze si consumano è il grembo della Vergine Madre, per cui solo da lei (*a Matre*) il Re dei re può essere visto procedere come uno sposo (*tamquam sponsum*). In epoca medievale Agobardo di Lione polemizzerà contro coloro che, pur eruditi, continuavano a cantare questa antifona con il testo *a Patre*, senza capire bene il senso di quello che dicevano (*De antiphonario* IV-V).

Tornando ora al bemolle, un numero significativo di manoscritti l'ha conservato anche senza ritenere il testo *a Matre*, testo che sembra invece essere la reale motivazione di questo bemolle: qui infatti esso esprime musicalmente l'umiltà di Cristo che, lasciando la forma gloriosa

¹⁰ *Confessiones* IV, 12, 19 – *Enarrationes in Psalmos* 18, I, 6 – *De Trinitate* XV, 27, 48.

che lo rende uguale a Dio, assume la debolezza della forma di servo, cioè una natura umana come la nostra, soggetta alla sofferenza e alla morte. Anche in questa antifona è ricco di senso il contrasto tra la forza del Si naturale di *Regem regum* – che si riferisce al Verbo nella sua divinità e onnipotenza – e il successivo abbassamento del Si bemolle su *Matre* riferito all’incarnazione nel grembo della Vergine Maria.

L’intervento del bemolle è frequentemente legato anche al tema della preghiera, dell’intimità tra l’orante e Dio, e alle immagini che la simboleggiano. Pouderoijen portava questo esempio molto esplicito:

♩ VIII g2

H ódi-e * be-á-ta Virgo Ma-ri-a pú-e-rum

Ie-sum præsentá-vit in templo; et Síme-on, replé-tus

Spí-ri-tu Sancto, accé-pit e-um in ulnas su-as

et bene-dí-xit De-um, alle-lú-ia. E u o u a e AM III 27

In questa antifona al Magnificat dell’Ufficio del 2 febbraio, festa della Presentazione del Signore (in greco *Hypapante*, festa dell’Incontro), il normale linguaggio musicale del modo VIII con le sue formule caratteristiche e il tipico colore viene bruscamente interrotto nel momento in cui il santo vegliardo Simeone riceve nelle proprie braccia, da quelle di Maria, il bambino Gesù. L’intervento del bemolle e la conseguente

modulazione cromatica viene a mettere in grande evidenza il gesto che significa l'avvenuto incontro di comunione tra l'uomo anziano e l'Atteso delle genti, una sorta di viatico in forza del quale Simeone può ora accogliere la morte beneducendo Dio. Significativamente il cantico di Simeone viene cantato ogni sera a Compieta, ora liturgica che più di ogni altra prefigura l'abbandono fiducioso all'incontro pieno con Dio.

Un'altra antifona dove la potenzialità del cromatismo è utilizzata per esprimere il tema della preghiera è la seguente:

♩ *VI C*

S er-ve ne- quam, * omne dé-bi-tum di-mí-si ti-

bi, quó-ni-am rogásti me: nonne ergo opórtu-it

et te mi-se-ré-ri consérvi tu- i, sic-ut et ego tu- i

mi-sértus sum? Di-cit Dóminus. E u o u a e AM 156

Il testo proviene dal Vangelo di Matteo (18, 32-33) in cui Gesù narra la parabola del servo spietato: un servo che aveva un debito immenso con il suo padrone, tanto da non poterlo pagare in alcun modo, grazie alla sua preghiera riceve l'insperata grazia del condono. Appena uscito dalla sua presenza, però, immemore dell'infinita misericordia ricevuta, non sa condonare a un altro servo come lui un debito infimo. È a questo punto che si inserisce il nostro testo con le parole del padrone e Signore: «Servo malvagio...».

Uno sguardo complessivo consente di scorgere che, all'interno di una cornice in posizione melodica elevata, applicata al testo dove il Signore appare nella sua autorità e potenza all'inizio e alla fine dell'antifona, si trova l'inciso centrale in posizione melodica grave, introdotto dalle parole *quoniam rogasti me*. L'abbassamento della tessitura della melodia ad esprimere l'ingresso del tema della preghiera è ulteriormente rafforzato da un'incisiva modulazione cromatica. I due espedienti applicati congiuntamente conferiscono un'estrema forza al significato del testo: la preghiera è umile abbassamento (tessitura e bemolle) dell'uomo davanti a Dio, consegna di sé e abbandono fiducioso, atteggiamento che viene subito avvolto dalla misericordia di Dio.

La scelta del compositore di continuare fino a *conservi tui* nella stessa tessitura grave sottolinea che il dovere della misericordia fraterna dovrebbe conseguentemente sgorgare, come da una sorgente scavata in profondità, dalla stessa esperienza personale di misericordia fatta nella preghiera. In sostanza, il servo perdonato non avrebbe dovuto interiormente allontanarsi dalla presenza del Giudice misericordioso, ma sapersi e rimanere costantemente immerso nell'esperienza di debitore graziato per viverla nei rapporti fraterni¹¹.

Terminiamo queste riflessioni sul cromatismo con due esempi nei quali la modulazione cromatica viene utilizzata per dare forma musicale a un cambiamento di situazione richiesto dal significato del testo.

♩ VIII g H 217

A -sti-té-runt reges terræ * et prínci-pes convené-

¹¹ In altri casi, anche solo il vocativo *Domine* rivolto al Signore come preghiera richiama l'intervento del bemolle: es. ant. *Montes et omnes colles... veni Domine* (AM 25) oppure *Non omnis qui dicit mihi: Domine* (AM 338).

runt in unum, advérsus Dómi-num et advérsus Chris-

tum e-ius. E u o u a e

Officium Hebdomadæ Sanctæ 199

L'antifona salmica *Astiterunt*, tratta dal salmo 2, apre l'Ufficio vigiliare del Venerdì Santo. Già nel Nuovo Testamento (Atti 4, 27-28) questo versetto veniva interpretato in riferimento alle vicende della Passione di Gesù: «Davvero in questa città Erode e Ponzio Pilato, con le nazioni e i popoli d'Israele, si sono alleati contro il tuo santo servo Gesù, che tu hai consacrato, per compiere ciò che la tua mano e la tua volontà avevano deciso che avvenisse».

Tutta la prima parte dell'antifona è caratterizzata dalla presenza del bemolle, che occulta la modalità di ottavo modo della melodia, conferendole un timbro scuro e greve di minaccia: è l'alleanza segreta dei grandi della terra, la coalizione delle forze del male, che tramano nell'oscurità contro il Signore e il suo Cristo. Il mortale conflitto diventa aperto e manifesto in tutta la sua violenza solo nella seconda parte dell'antifona dove si palesa il vero obiettivo: il Signore e il suo Cristo. Qui la melodia sale al Do e scompare il bemolle, perché ciò che era nascosto è ormai esploso alla luce del sole nella battaglia finale. Da notare anche il tractulus episemato di H sull'accento di *Christum*: sarebbe stato più normale, secondo la formula e la lezione di quasi tutti i manoscritti, un pes Sol-La, ma H con il suo tractulus (Sol) episemato blocca il flusso della melodia, che si infrange come un'onda sul corpo di Cristo, vera pietra angolare. In effetti, quando viene cantata nella Liturgia, la conclusione di questa antifona comunica un grande senso di potenza, che non è più quella delle forze del male, ma quella soverchiante dell'Amore di Dio, che il male scatenato contro di sé fa risplendere ancora di più, come la caligine delle tenebre prima che la luce del Sole le disperda: «Mors et

vita duello confluxere mirando: dux vitæ mortuus regnat vivus», secondo le parole della sequenza pasquale *Victimæ paschali*¹².

Un'antifona meno conosciuta, ma esemplare per la sua efficacia espressiva, è la seguente, proveniente dall'Ufficio di Tutti i Santi:

♩ VII d

Sicimus * quóni- am di-li-gén-ti-bus De- um ómni- a
 coo- pe-rán-tur in bonum, his qui secúndum propó-si-
 tum vocá-ti sunt sancti. E u o u a e

Proposta AM Praglia

È un testo che proviene dallo straordinario capitolo ottavo della Lettera ai Romani (v. 28) dove, nell'orizzonte della contemplazione della grandezza della vocazione cristiana e della predestinazione alla gloria a immagine di Cristo, Paolo deve riconoscere che tutto giova al bene per coloro che amano Dio, anche la sofferenza (e il peccato stesso), giungendo ad esclamare: «Come sta scritto: Per causa tua siamo messi a morte tutto il giorno, siamo considerati come pecore da macello. Ma in tutte queste cose noi siamo più che vincitori grazie a Colui che ci ha amati. Io sono infatti persuaso che né morte né vita, né angeli né principati, né presente né avvenire, né potenze, né altezza né profondità, né alcun'altra creatura potrà mai separarci dall'amore di Dio, che è in Cristo Gesù, nostro Signore» (Rm 8, 36-39).

¹² Un commento spiritualmente intenso di questa antifona all'interno della liturgia della Settimana Santa si trova in: ANNAMARIA CÁNOPI, *La Grande Settimana. Commento spirituale ai testi liturgici e ad alcune melodie gregoriane*, Milano, Ed. Paoline, 2007, p. 58.

Nella nostra antifona, il bemolle inserito sulla parola *diligentibus* crea un'ambiguità modale in tutta la prima parte, che all'ascolto potrebbe ritenersi benissimo in primo modo; un velo di partecipe compassione ricopre il ricordo delle sofferenze che coloro che amano Dio sono chiamati a sopportare. Subito dopo però, dove viene detto che tutto questo si volge a bene, un'ardita modulazione trasforma la tristezza precedente in letizia (poco prima Paolo aveva evocato l'immagine del parto: sofferenza che si trasforma in gioia), stabilita sul fondamento del *propositum* di Dio, la cui fermezza viene espressa con un imperioso intervallo discendente di quinta sull'ultima sillaba della parola. Tutto si conclude come con uno 'squillo di tromba' sull'arpeggio ascendente in tonalità 'maggiore' di *vocati sunt sancti*.

Sintesi e riapertura

Fin qui abbiamo cercato di mostrare con alcuni esempi come l'aspetto melodico del canto gregoriano nasca dal testo e sia al servizio della sua comprensione. Ma la melodia è solo uno degli aspetti formali di questo canto che concorre all'ermeneutica del testo; in realtà anche tutti gli altri elementi, cioè la durata dei suoni e delle sillabe ad esse correlate (espressa con episemi e lettere, oppure anche con uno sviluppo neumatico più espanso), l'*ethos* modale, il timbro (si pensi al fenomeno della liquescenza che, attraverso la rilevanza data alla pronuncia del testo, ne vuole sottolineare il significato intrinseco), organizzati anche attraverso le regole della retorica, sono finalizzati a una ben precisa esegesi del testo, come si dirà nella seconda parte di questo capitolo.

E questa esegesi non è altro che la rivelazione del mistero di Cristo reso presente e operante nella Liturgia.

Parte seconda (A. Corno)

Le antifone dell'Ufficio: una scuola di arte retorica

Una seria riflessione sull'arte retorica nel canto gregoriano deve necessariamente partire dalla notazione gregoriana, quel complesso sistema semiografico attraverso il quale il repertorio, inizialmente tramandato a memoria per molti decenni, ha preso forma stabile e definitiva nell'Europa del X secolo. In particolare nei manoscritti di area sangallese, che riportano la notazione nella sua forma essenziale e compiuta (testo e neumi), troviamo tutto ciò che serve per individuare gli elementi fondamentali dell'arte retorica messa a servizio della parola cantata. Numerose sono le famiglie di notazione musicale che compaiono in Europa in quel periodo: per quale motivo proprio lo *scriptorium* sangallese fu in grado di produrre un sistema di scrittura capace di sfruttare in modo esemplare gli strumenti della retorica antica al fine di 'spiegare' il testo liturgico secondo quanto la tradizione ecclesiale aveva fino allora acquisito in fatto di esegesi biblica? Già alcuni studiosi avevano individuato nella scrittura sangallese una notazione ricca di finezze espressive che la rendevano superiore ad altre testimonianze coeve¹³. Crediamo vi siano ragioni storiche ben precise che conferiscono un valore esclusivo alla notazione sangallese, la quale non può essere identificata con il puro dato paleografico oppure declassata a mero 'strumento mnemonico' di un semplice materiale sonoro.

¹³ Nella sua opera di paleografia musicale *Die Neumen* (Cologne, 1977) Solange Corbin scrive: «La scrittura di San Gallo offre possibilità superiori di resa delle finezze musicali rispetto a qualche altra scrittura che appare differenziata. Si comprende dunque per quale motivo i neumi di San Gallo vengono presi come esempio. Questo è dimostrato dalle numerose ricerche effettuate dai monaci di Solesmes, ma anche dagli studi di Peter Wagner».

L'inizio dell'Alto Medioevo (430) vide fiorire il monachesimo evangelizzatore che si diffuse oltre i confini dell'impero romano: i monaci Patrizio, Gilda e Colombano scelsero l'Irlanda come terra di missione e furono uomini che alla densità della conoscenza biblica associavano una profonda cultura letteraria. In particolare Colombano (morto nel 615), che conosceva bene l'arte del periodare latino e la cui prosa subì l'influenza di sant'Agostino e san Gregorio Magno, suo illustre contemporaneo, si interessò molto agli *scriptoria* nei monasteri da lui fondati. Voleva che si trascrivessero opere di autori classici pagani e cristiani e i libri della Sacra Scrittura, anche se era viva la consapevolezza che il mondo classico-pagano e la Chiesa parlassero ormai due lingue differenti. Il mondo pagano utilizzava una lingua che affondava le sue radici in Omero e Virgilio, il linguaggio dei Padri della Chiesa affondava le proprie radici nella Sacra Scrittura, arricchendosi di elementi del parlare comune al fine di comunicare a un ceto vasto ed eterogeneo l'esperienza del messaggio cristiano.

Fu Agostino in particolare che, mutuando gli schemi della retorica classica, ne superò le finalità e tracciò con cura le linee di una originale retorica cristiana. Le parole non vengono assunte nel loro significato ordinario o letterale, ma lo trascendono per aprirsi all'infinito dello spirito umano¹⁴. San Paolo stesso, nella seconda lettera ai Corinti (3, 6), dice che la lettera uccide e lo spirito vivifica. L'invito di Agostino è quello di ricercare, oltre la lettera, la profondità del senso spirituale. È necessario liberarsi dei segni carnali dei Giudei e dei segni inutili dei Gentili: figure o segni utili sono quelli del tempo della salvezza inaugurata dalla risurrezione di Cristo. Agostino pone una condizione fondamentale: l'oratore cristiano deve sempre servire la verità, promuoverla e difenderla contro l'errore, insegnarla così che risplenda, piaccia e spinga all'azione¹⁵. Dunque, non può esserci difformità tra parola e vita, altrimenti la retorica resta un vano esercizio senza valore e significato¹⁶. Era l'epoca in cui

¹⁴ ANTONIO QUACQUARELLI, *Retorica patristica e sue istituzioni interdisciplinari*, Roma, Città Nuova, 1995, p. 21.

¹⁵ AGOSTINO DI IPPONA, *De doctrina christiana*, Roma, Città Nuova, 1992, nn. 4, 28, 61.

¹⁶ *Ivi*, nn. 4, 27, 59-60.

il testo sacro veniva trattenuto a memoria e conservato nel cuore, e al cuore era affidato tutto il positivo del conoscere e del sentire umano. La Bibbia era conosciuta a memoria non per il gusto di un esercizio intellettuale, ma per gli insegnamenti che proponeva, anzi era considerata l'unico insegnamento possibile per la vita quotidiana.

La memoria costituiva inoltre una parte fondamentale della retorica antica in quanto strumento indispensabile per organizzare ed esporre il discorso, ma anche tramite necessario tra cuore e parola, tra forma e contenuto, tra *sapientia* ed *eloquentia*¹⁷. La memoria del testo sacro aveva un valore affettivo: chi ama Cristo conosce la sua Parola. Agostino afferma la superiorità della Scrittura su ogni ricchezza e sugli stessi tesori della cultura pagana: essa racchiude tutto ciò che un cristiano, laico o chierico, ha bisogno di sapere¹⁸.

Colombano si inserisce a pieno titolo nel solco della tradizione patristica: infatti aveva assimilato in particolare lo spirito del Nuovo Testamento mostrandolo nella coerenza del carattere, nell'identità cioè della parola con l'azione¹⁹. La sua esegesi non è astratta ma si radica nella coesione tra dottrina evangelica e vita vissuta. Può essere assimilato al gruppo dei quattro grandi padri della Chiesa: Ambrogio, Agostino, Girolamo e Gregorio Magno. È una personalità di spicco sia sul piano storico – per l'intensa attività di fondatore di monasteri – che letterario. A partire dalla metà del secolo scorso le sue opere sono state rivalutate per l'originalità della sua prosa e la profondità delle sue riflessioni. Fondò personalmente il nucleo abbaziale vicino al lago di Costanza che fu portato a termine dal suo discepolo Gallo, da cui il monastero prese il nome.

Tale fu il contesto spirituale e culturale entro il quale poté fiorire la notazione neumatica sangallese, che costituisce un *unicum* nel panorama delle antiche scritture gregoriane in campo aperto.

Nel presente contributo cercheremo, dunque, di attingere agli strumenti della retorica antica attraverso la mediazione della riflessione ago-

¹⁷ *Ivi*, nn. 4, 6, 10: «Quando la sapienza esce dalla sua casa, cioè dal cuore del saggio, l'eloquenza, pur senza essere chiamata, la segue come una fedele ancella».

¹⁸ *Ivi*, nn. 2, 42, 63.

¹⁹ QUACQUARELLI, *Retorica...*, cit., p. 283.

stiniana sull'argomento e, in continuità con quanto è stato detto nella prima parte del presente capitolo, faremo riferimento soprattutto al manoscritto di Hartker, monaco nell'abbazia di San Gallo tra gli anni 980 e 1011, copista sapiente e autorevole, cantore egli stesso, che 'vive ciò che scrive'.

Analizzando il suo Antifonale si riesce a scorgere distintamente il passaggio dalla memoria alla scrittura, dal ricordo al segno, dalla conoscenza alla *sapientia cordis*; si percepisce una grande familiarità con il repertorio, frutto della pratica costante e appassionata della *ruminatio* del testo sacro. Il formato ridotto del libro dimostra che Hartker considerava la sua opera come qualcosa che lo riguardava personalmente e della quale egli stesso si riteneva responsabile in quanto destinatario e insieme annunciatore della Parola nel solco esegetico aperto dai primi grandi padri della Chiesa. In questa veste l'autore avvertiva l'esigenza di una consegna il più fedele possibile a quella tradizione non tanto nella trascrizione dei segni convenzionali della notazione, ormai perfettamente sviluppata da alcuni decenni, quanto nell'utilizzo delle aggiunte personali²⁰. Poiché si trattava del primo codice dedicato ai canti dell'Ufficio, senza un archetipo di riferimento a cui l'autore potesse attingere, era necessario scegliere con cura e perizia le lettere aggiuntive, gli episeimi e i segni liquescenti, che rappresentavano l'unica iniziativa che un amanuense poteva prendersi all'interno del sistema notazionale²¹.

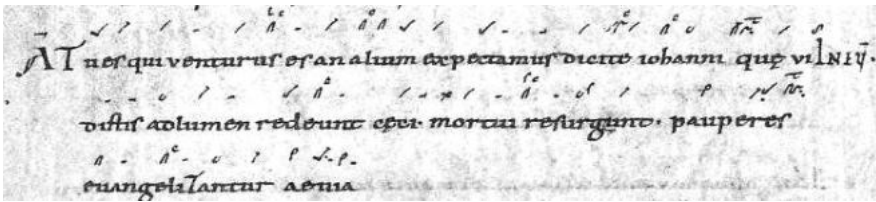
Gli esempi riportati nel corso del lavoro, presi tutti dal ricchissimo repertorio delle antifone sillabiche, hanno lo scopo di chiarire il significato dei segni aggiuntivi e di indicare alcune possibili tracce esegetiche sulla scia della feconda tradizione patristica. Alla luce di tali segni, veri e propri strumenti retorici, il significato del testo viene precisato, svelato, compreso e assimilato in tutta la sua ricchezza e profondità. Non ci tro-

²⁰ Tra i più antichi e autorevoli codici della stessa famiglia sangallese, Il *Cantatorium* 359 di San Gallo risale ai primi decenni del secolo X e il codice di Einsiedeln 121 precede il nostro di alcuni decenni.

²¹ Era consuetudine che gli amanuensi tenessero sullo scrittoio l'originale accanto alla copia sulla quale compivano il lavoro di trascrizione. Hartker aveva soltanto il suo codice, sul quale trasferire testo e musica, richiamati unicamente dal 'serbatoio' della sua memoria.

viamo più di fronte a una semplice declamazione salmodica, rispettosa del ritmo sillabico e dell'arco sonoro di ogni parola in un gioco naturale, essenzialmente libero e flessibile, di tensione e distensione. I segni aggiuntivi, che il monaco Hartker seleziona con sapienza, suggeriscono una declamazione 'ordinata' del testo, in grado di organizzare la frase in entità verbali distinte, individuare le mete accentuative dei vari incisi, segnalare la presenza di parole significative, rallentare il flusso della declamazione e, quindi, orientare la tensione dell'intera frase verso il suo nucleo espressivo²².

La preoccupazione dell'antico notatore non si limita a ristabilire l'esatta lezione dei testi, emendandoli da interpolazioni e inesattezze, ma anche a corredarli della corretta punteggiatura. Anticamente il valore di un codice era determinato dal fatto che fosse 'emendato' e 'distinto', essendo le *distinctiones* i segni indispensabili per chiarire la struttura logico-grammaticale della frase. Se osserviamo un frammento di una pagina qualsiasi dell'Antifonario, possiamo verificare che i neumi fondamentali della notazione sangallese sono contornati da lettere, segni aggiuntivi o arricciamenti del tratto grafico, elementi non accessori, come può sembrare a prima vista, ma parte sostanziale della notazione.

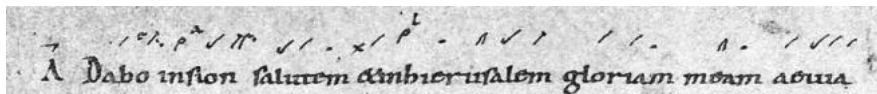


Antifonario di Hartker 390 p. 30

²² Lo studioso più rappresentativo che per anni ha indagato sulla componente retorica nel canto gregoriano è Godehard Joppich, a suo tempo allievo e collaboratore di Cardine. I risultati dei suoi studi sono contenuti nel contributo *Die rhetorische Komponente in der Notation der Codex 121 von Einsiedeln*, in "Codex 121 Einsiedeln-Kommentar", hrsg. von Odo Lang, Weinheim 1991, pp. 119-188; trad. italiana in «Note gregoriane», II (1993), pp. 7-86. Nel presente capitolo viene fatto esplicito riferimento alle riflessioni di Joppich.

Come si può constatare dall'esempio riportato, il testo delle antifone era scritto tutto di seguito, senza alcun segno di interpunzione. In primo luogo, era importante chiarire i dati formali di un testo, definire la struttura grammaticale e logica di un periodo; dunque, queste aggiunte o episemi avevano lo scopo di segnalare un momento di articolazione della frase, suddividendola in distinte unità sintattiche, in *membra et incisa* (come dicevano i Latini), o *cola et commata* (come dicevano i Greci). Allora la suddetta antifona è resa comprensibile per la presenza dei segni di punteggiatura: *Tu es qui venturus es an alium expectamus. Dicite Iohanni quae vidistis: ad lumen redeunt caeci, mortui resurgunt, pauperes evangelizantur alleluia*²³.

In altri casi, come nell'antifona riportata di seguito, il segno aggiuntivo suddivide l'antifona in due parti ben distinte, quasi fossero due stichi di un unico versetto salmodico, mettendo in evidenza l'originale bellezza ritmica della composizione biblica:



La lettera *x* (*expectate*), scritta dopo la parola *salutem*, corrisponde al nostro segno di punteggiatura (;) e rimanda al gesto retorico fondamentale dell'oratore, il quale, isolando tra un movimento e l'altro della mano segmenti di testo, scandisce con gli appoggi della voce unità sintattiche di senso compiuto. Nello stesso tempo il segno dell'articolazione fa emergere quell'elemento fondamentale e caratteristico della poetica ebraica chiamato *parallelismo* – molto frequente nel linguaggio biblico – che consiste essenzialmente nella ripetizione di un concetto con termini analoghi, antitetici o di sviluppo. La forma più comune è quella rappresentata dall'antifona sopra riportata: si ripete con parole diverse

²³ I neumi e i segni aggiuntivi impiegati più frequentemente – neumi monosonici o elementari, lettere significative, episemi, liquescenze – sono ampiamente trattati nel capitolo sul ritmo gregoriano nel presente volume.

il medesimo concetto, ma perché ciò appaia chiaro anche nella forma poetica è necessario, secondo Hartker, operare un'evidente distinzione delle due entità verbali.

Tale modalità di espressione diventa uno strumento retorico particolarmente adatto a favorire la persuasione: come il chiasmo o l'allitterazione, il parallelismo è una figura retorica che, secondo Agostino, assolve alla funzione di presentare una verità che deve penetrare nel profondo dell'animo. La ripetizione, che ha la funzione ovvia dell'insistenza, è la prima figura della retorica, cioè il procedimento basilare dell'arte dell'eloquenza.

Le antifone che seguono (*Dextera Domini e Hodie sciētis*) presentano in modo chiaro il procedimento retorico appena descritto; anzi, il parallelismo si evidenzia sia nel testo che nella melodia:

A VIII c H 238
D éxte-ra Dómi-ni * fe-cit virtú-tem, déxte-ra Dó-
 mi-ni ex-altá-vit me. E u o u a e AM 139

Oltre al parallelismo testuale l'esempio mostra anche un'evidente 'simmetria compositiva', elemento importante della retorica latina che ha molto insistito sull'opportunità di accostare le parole del testo in modo da formare un ritmo regolare e simmetrico, allo scopo di distendere lo spirito del lettore e convincerlo della bontà del contenuto. Così un elemento formale, legato all'armonia delle parole, portava ad avvertire l'armonia dello spirito; in altri termini, la persuasione, finalità pri-

maria dell'arte retorica, nasceva e prendeva corpo dall'ordine spirituale impresso dalle parole²⁴.

Questa armonia compositiva, già evidente nella composizione simmetrica del testo e nella ripetizione (*anafora*) delle due parole iniziali di ciascuno stico (*Dextera Domini*), viene ulteriormente rafforzata dall'aggiunta dell'episema sull'accento del termine ricorrente *Dextera*: secondo la credenza ebraica, proprio la mano destra è la sede della forza, la mano che sola guida a salvezza. Per la tradizione patristica è Cristo 'la destra del Signore' e il genitivo *Domini* merita quindi una sottolineatura espressa con l'episema su sillaba finale. La cesura così prodotta richiede che l'intera entità verbale *Dextera Domini* sia declamata con l'atteggiamento pacato e fiducioso di chi contempla e riconosce l'oggetto della propria speranza. Essa è icona del Cristo, che opera meraviglie (*fecit virtutem*) e porta a risurrezione (il versetto 17 dello stesso salmo recita: *non moriar, sed vivam*). La melodia del primo stico, invece di piegarsi al grave sulla sillaba "virtu-tem", rimane sullo stesso grado, mantenendo la tensione necessaria per la ripresa di *dextera*, ripetizione indispensabile affinché sia compiuto lo schema della simmetria compositiva.

Un'ultima osservazione. La liquescenza su "exalta-vit me" trattiene la declamazione su sillaba finale per rendere più udibile il monosillabo *me*, evitando che sia risucchiato in un'unica parola dall'accento del verbo che lo precede.

²⁴ La *compositio verborum* che, come si è detto, aveva lo scopo di colpire in modo efficace l'attenzione o la memoria dell'ascoltatore, è stata soppiantata dall'analisi logica della scuola moderna, che ha perduto così il senso del ritmo che scaturiva dall'intelligente e armoniosa disposizione delle parole del testo. La *numerositas*, cioè il ritmo che scaturiva da un sapiente accostamento delle parole con la conseguente modulazione della voce, abbracciava tutte le parti della frase ed era percepibile dall'orecchio di chi leggeva come dall'orecchio di chi ascoltava. Oggi noi leggiamo mentalmente secondo moduli logici che spesso non riproducono le *distinctiones* degli antichi amanuensi; gli antichi, invece, leggevano secondo un ritmo che accompagnava l'ordine stesso delle parole, ordine pensato, come è stato detto, per persuadere della bontà del messaggio contenuto nel testo. È interessante osservare che il termine latino *compositio*, che proviene dall'armoniosa euritmia del discorso, è confluito nel linguaggio musicale.

♩ VIII a H 42

H ó-di- e sci- é- tis * qui- a vé-ni- et Dóminus, et

ma-ne vi-dé-bi- tis gló- ri- am e-ius. E u o u a e AM 54

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of two staves of square neumes on a four-line red staff. The first staff begins with a clef and the Roman numeral 'VIII a'. Above the first staff, there are various musical ornaments including a fermata, a mordent, and several slanted lines. The second staff continues the melody and includes a double bar line. Below the staves, the Latin text is written in a Gothic-style font, with a large initial 'H' for 'Hodie'. The text is: 'Hodie scietis qui a veniet Dominus, et mane videbitis gloriam eius. E u o u a e'. The text is aligned with the notes on the staves. The number 'H 42' is in the top right, and 'AM 54' is in the bottom right.

Hodie scietis è un'antifona che si canta alle Lodi della vigilia di Natale. In questo tempo liturgico risuona frequentemente l'invocazione *Ecce Dominus veniet*, nella quale il termine *veniet* viene posto spesso in risalto dal notatore poiché la 'venuta' del Messia, attesa da secoli dal popolo d'Israele, è riproposta dalla Chiesa al popolo di Dio e desiderata con l'ansia di chi non può attendere oltre il compimento delle promesse divine. Ma alla vigilia di Natale, in cui è collocata l'antifona sopra riportata, il tempo dell'attesa sta per concludersi, la venuta di Cristo è imminente: la notazione asseconda la novità del momento liturgico, che non si concentra più sulla venuta del Signore, ma sulla certezza che 'domani' splenderà la gloria del Verbo di Dio che si fa carne. Quindi su *veniet Dominus* non compare alcuna enfasi, nessuna evidenza, nessun accento particolare. Non solo, lo schema melodico di *Dominus* non piega al grave su un grado di riposo ma si muove verso l'acuto creando nell'ascoltatore l'aspettativa di una rivelazione importante che viene rinforzata dallo *statim*, lettera significativa che invita a proseguire il fraseggio verso la meta più significativa del brano: *et mane*.

Anche questa antifona presenta la stessa simmetria compositiva che abbiamo riscontrato in *Dextera Domini*: le due locuzioni *Hodie scietis* e *et mane videbitis* si richiamano per la stessa struttura formulare, per lo stesso grado melodico e per l'impiego dello stesso segno aggiuntivo (*clivis* con episema) sui rispettivi accenti di "Ho-die" e "ma-ne". Tuttavia, tra i due termini possiamo riscontrare una 'gerarchia' di valore, ben espressa da una *m* (*mediocriter*) che sormonta la *clivis* episemata di *Hodie*, attenuandone il significato a favore di *mane*, decisamente più rilevante. Il senso del testo potrebbe essere reso così: Oggi sapete che il Si-

gnore viene, ‘finalmente domani’ vedrete la sua gloria. Quell’*Hodie*, che nella vigilia è smorzato per i motivi appena esposti, risuonerà con enfasi e insistenza nelle antifone e nei responsori dell’Ufficio a partire dal giorno di Natale fino alla solennità dell’Epifania per l’influsso di alcuni dei sermoni più noti di san Leone Magno sul mistero dell’Incarnazione²⁵.

Possiamo aggiungere, da ultimo, una breve considerazione sulla lettera *x* che abbiamo conosciuto nell’antifona *Dabo in Sion*, dove svolgeva una semplice funzione logico-grammaticale. Qui il suo utilizzo, subito dopo *et mane videbitis*, raggiunge un livello retorico molto più raffinato. Infatti, proprio nel momento in cui la declamazione ‘scivola’ verso la cadenza conclusiva, viene creata una sospensione del discorso: la *x* genera un accumulo di tensione che si orienta verso la parola *gloriam*, dove l’episema sulla sillaba di accento segnala il culmine sonoro ed espressivo dell’ultimo inciso: è la gloria dell’Incarnazione, è la gloria che il Verbo aveva in principio presso il Padre e che ora, nella logica della *kenosis* paolina, si manifesta in forma umana.

A VIII c H 158
A -qua * quam e-go déde-ro, qui bí-be-rit ex
 e- a, non sí-ti- et ultra. E u o u a e AM 149

The image shows a musical score for a Latin antiphona. It consists of two staves of music with square neumes on a four-line staff. The first staff begins with a clef and the Roman numeral 'VIII' with a 'c' below it. Above the first staff, there are several slanted lines indicating pitch contours or accents. The text 'A -qua * quam e-go déde-ro, qui bí-be-rit ex' is written below the first staff, with a large initial 'A'. The second staff continues the text 'e- a, non sí-ti- et ultra. E u o u a e'. The text is written in a Gothic-style font. The number 'AM 149' is at the bottom right.

²⁵ San Leone Magno ha scritto 10 omelie sul Natale e 8 sull’Epifania. Il suo stile è colto, ma sobrio ed essenziale, volto alla comunicazione efficace delle verità cristiane. Qui di seguito sono riportati i testi di due antifone relative rispettivamente alle feste di Natale e Epifania, dove compare la parola *hodie*, impiegata spesso dal santo pontefice, per il quale le feste liturgiche sono insieme il memoriale di un avvenimento passato e il rinnovarsi della grazia divina che scaturisce dalla liturgia sacramentale: «*Hodie* Christus natus est, *hodie* Salvator apparuit, *hodie* in terra canunt angeli, lætantur arcangeli, *hodie* exsultant iusti dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluia. *Hodie* cælesti sponso iuncta est Ecclesia, quoniam in Iordane lavit Christus eius crimina, currunt cum muneribus magi ad regales nuptias, et ex aqua facto vino lætantur convivæ, alleluia».

Questo altro esempio ci offre lo spunto per rivelare un ulteriore aspetto della sapienza compositiva dei maestri cantori, la *brevitas*, che ben si collega alla semplicità e alla profondità. È un principio che deriva dal comando di Gesù ai discepoli di esprimersi in termini chiari: sì se è sì, no se è no. Anche in questa antifona la *compositio verborum*, volta a ricercare un particolare ordine delle parole, è determinante per il raggiungimento del fine ultimo dell'arte retorica: la persuasione. Il testo letterale di Giovanni, più lungo e articolato, recita: *Qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum* (Gv 4, 13).

Il testo predisposto per l'antifona è elaborato secondo la tecnica della centonizzazione, quindi più breve e dunque più efficace per chi ascolta²⁶. Inoltre, la presenza di un anacoluto che di per sé rompe la regolarità sintattica della frase, diventa invece strumento di ricerca espressiva. L'attenzione si concentra da subito sulla parola più importante, *aquam*, alla quale Hartker, attraverso un gesto ritmico di grande energia rappresentato dall'episema su sillaba tonica, attribuisce un'enfasi di particolare intensità. I due *celeriter* che seguono sembrano accrescere la forza espressiva di tale accento che, dirigendosi sul pes corsivo di "e-go", si placa nella forma dattilica di *dedero* in una progressiva attenuazione dinamica.

Se acqua è sinonimo di purificazione, elemento che disseta, è soprattutto simbolo dello Spirito Santo, anzi è uno dei nomi 'propri' dello Spirito. Giovanni, nell'incontro di Gesù con Nicodemo, ribadisce: *Amen, amen dico vobis nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei* (Gv 3, 5). Nelle antichissime catechesi di Gerusalemme si dice che come l'acqua è l'elemento costitutivo di tutte le cose e genera la vita, così lo Spirito Santo conferisce a ogni uomo la grazia per generarlo alla vita divina. In quel deciso gesto retorico, dunque, possiamo leggere il passaggio dall'acqua del pozzo di Giacobbe all'acqua che zampilla per la vita eterna, il passaggio dalla legge antica alla legge nuova

²⁶ La *brevitas* di Agostino è un principio interiore che vuole la lettura spedita senza le remore che ritardano la presa immediata; questo principio, che è tipico degli autori cristiani antichi, non è mutuato dalla retorica classico-pagana, ma continua la strada incominciata dalla sobrietà della *narratio* evangelica, dove ogni parola e addirittura ogni numero rimandano a un significato simbolico preciso.

del Vangelo, dal battesimo nell'acqua di Giovanni Battista al battesimo nello Spirito di Gesù crocifisso e glorioso²⁷.

Nell'esempio ritroviamo un altro elemento decisivo che deriva dall'arte retorica antica. Il tono della voce insieme con la scelta del grado melodico – il più acuto dell'antifona – conferiva massimo supporto all'eloquenza; era un modo decisivo per scuotere potentemente gli animi e indurre alla persuasione. Gli antichi davano un'importanza decisiva agli effetti che la modulazione della voce provocava nell'animo degli ascoltatori. I grammatici e i retori educavano gli allievi a variare la modulazione della voce a seconda delle sfumature degli affetti e dei moti dell'animo. Così un oratore efficace, attraverso un tono di voce elevato o un tono di voce dimesso, era in grado di stabilire con l'ascoltatore un rapporto di empatia e trascinarlo con la potenza della sua arte retorica. L'impianto melodico era scelto con cura, era unico per quel tipo di testo in quel particolare momento del discorso.

Ecco di seguito un altro brano che si richiama alle antifone appena considerate, dove gli elementi retorici legati all'enfasi accentuativa e alla simmetria compositiva si intrecciano e si sovrappongono in un nesso inseparabile. Si tratta della nota antifona *Lumen ad revelationem gentium*, già ampiamente considerata in questo volume nel capitolo sul ritmo gregoriano e che sarà oggetto di studio anche nel capitolo sulla vocalità:

VIII a H 120

L umen * ad re-ve-la-ti-ónem génti- um, et gló-ri- am

ple-bis tu-æ Isra- el. E u o u a e

AM III 23

²⁷ Nella sua opera *De baptismo*, Tertulliano ha un'espressione felice quando chiama *agua vidua* (non sposate a Cristo) le abluzioni di Iside e di Mitra, contrapposte all'acqua feconda del battesimo che genera alla vita divina.

La prima parola dell'antifona accentra su di sé una particolare densità di accentuazione, gesto retorico ancor più poderoso in relazione al successivo contesto corsivo, ma rileviamo anche una chiara disposizione simmetrica del testo: pur con sostegni grafici differenti, *gloriam* si richiama a *lumen*. Diversamente dall'antifona *Aquam*, dove questa parola raccoglie in modo esclusivo su di sé l'accento fraseologico, diventando la prima e unica meta accentuativa e di significato, qui tra *lumen* e *gloriam* si stabilisce un evidente parallelismo melodico ed espressivo. Collocate sullo stesso grado melodico acuto, entrambe le parole sono messe rispettivamente in rilievo da un epistema su sillaba tonica (*lu-men*) e da una liquescenza su sillaba finale (*glori-am*), artificio certamente più raffinato attraverso il quale la parola è come 'trattenuta' per impedire che venga assorbita dal flusso verbale successivo. In questo modo la liquescenza coinvolge necessariamente l'intera parola, che sarà declamata con tutta l'intensità e la profondità che le si addice. *Lumen* e *gloriam* si richiamano a vicenda in quanto esegesi del termine greco *soterion*, citato poco prima dall'evangelista Luca: «perché i miei occhi hanno visto la tua *salvezza*...: *luce* per illuminare le genti e *gloria* del tuo popolo Israele» (Lc 2, 32).

Sulla scorta di questi due esempi – completando anche le osservazioni presentate nella prima parte del presente capitolo – è opportuno fare una breve digressione sulla figura del monaco Hartker, l'amanuense dell'Antifonale, che per più di trent'anni si rinchiuse volontariamente nella sua cella dedicandosi alla compilazione di questo mirabile manoscritto. La singolarità della notazione del monaco sangallese è che egli ha potuto riversare tutte le qualità dell'arte oratoria, la declamazione innanzitutto, ma anche l'espressione del volto, il gesto dell'oratore, il tono della voce in una pagina 'scritta', dove in genere si trovano esclusivamente i pregi estetici dello stile letterario, ma dalla quale non sempre emergono tutti gli stati d'animo che sono in gioco e in continuo movimento. I suoni che sono nella voce rimandano agli affetti che sono nell'anima: il coinvolgimento emotivo del notatore al momento della scrittura è fondamentale, anche se tale coinvolgimento, in Hartker, non era dettato da un atteggiamento devozionale privato, ma era legato a uno dei principi fondamentali del monachesimo, la piena coscienza di collaborare al bene della propria comunità e di tutta la Chiesa nella

fedeltà alla tradizione patristica. Egli non fa nulla di soggettivo o arbitrario, anzi ci consegna un senso del testo disciplinato dall'interpretazione che ne hanno dato Israele, Gesù di Nazareth e la Chiesa. Si tratta, da un lato, di un'attività memoriale compiuta all'interno di una comunità, la cui *auctoritas* è fondata sulla verità di Cristo e della Chiesa suo corpo mistico.

Ma si tratta anche di un'azione ermeneutica, ovvero la ricerca di quanto la memoria deve selezionare di significativo in quel testo, scelto per quel momento liturgico, per quella azione specifica della celebrazione. Il suo stile oratorio è frutto di una precisa strategia comunicativa, i cui effetti sono già pianificati nel processo di composizione del brano. Sembra che egli abbia voluto assegnare a ogni *incipit* un'espressione, un gesto, un tono di voce ben riconoscibili, che rimandano immediatamente al senso. Hartker ripercorre il cammino tracciato da Agostino: tra le cinque fasi in cui si strutturava l'esercizio della retorica cristiana la prima operazione, l'*inventio* (la ricerca degli argomenti da trattare), coincideva con i contenuti biblici e quindi era considerata più importante dell'*elocutio* (l'esposizione del discorso); quindi, l'eleganza stilistica non è perseguita allo scopo di appagare la vanità, ma ne viene riconosciuto l'uso per difendere la verità. Da ultimo, il fine dell'eloquenza è la sapienza, che si identifica con la carità, criterio ermeneutico ultimo della spiritualità agostiniana.

Dunque, l'atteggiamento di Hartker mentre trascrive i testi sacri è quello di un oratore sapiente e appassionato, perché educato dalla pratica della *Lectio divina* alla memoria della Parola, ma anche coinvolto emotivamente nella fedele trasmissione della stessa, in modo che il lettore o ascoltatore attento sia indotto a preparare il suo animo all'incontro con Cristo.

In questa scia interpretativa possiamo dire che i segni aggiuntivi oltrepassano la semplice indicazione ritmica di durata della sillaba, ma rivestono un grande valore simbolico per la sensibilità monastica, sono cibo per l'anima, contemplazione del mistero e confessione della fede. L'aggiunta grafica raccoglie un'eredità di fede e la trasmette: non serve tanto a 'prolungare' la sillaba di una parola significativa quanto piuttosto a riconoscere e contemplare Colui che è *Lumen*, Colui che è *Aquam*. Non si tratta di una *didascalìa*, ma di una *omologia*, cioè una professio-

ne di fede: noi crediamo che la vera luce è Cristo, che quell'acqua è lo Spirito Santo.

Questo aspetto permea non solo ogni riga di questo manoscritto, ma tutto il repertorio gregoriano: gli schemi dell'espressione verbale, coadiuvati dagli strumenti retorici, presentano un'analogia con l'espressione iconografica, anche se quest'ultima è molto più immediata, poiché l'immagine spinge alla comprensione del contenuto più rapidamente della pagina di un codice di canto liturgico. Ma infine è sempre lo stesso annuncio che passa attraverso linguaggi diversi.

È il caso, fra i tanti, di due brevissime antifone, *De profundis* e *Assumpta est Maria*, scelte appositamente lontane fra loro nel calendario liturgico, ma intimamente connesse sul piano dell'esegesi biblica per una serie di rimandi e di allusioni che ci restituiscono la visione unitaria tipica della Sacra Scrittura:

A VIII c H 96
D e pro-fúndis * cla-má-vi ad te, Dómi-ne. AM II 97

Se consideriamo l'*incipit* dell'antifona *De profundis*, notiamo che la sillaba tonica è messa in risalto da una liquescenza (*cephalicus*), in sostituzione di una semplice virga. In linea di principio, la liquescenza è utilizzata nelle articolazioni sillabiche che presentano un certo grado di complessità fonetica: il passaggio sillabico che coinvolge la seconda e la terza sillaba della parola "pro-*fun-dis*" risponde a tali caratteristiche. Ma l'uso della liquescenza è facoltativo: il notatore sceglie volutamente il segno liquescente in ordine a una chiara ed univoca intenzione espressiva. Generazioni di monaci hanno ritenuto *de profundis* l'inciso centrale della frase. Infatti, i Padri della Chiesa, nel commentare questo versetto, concordemente presentano la figura di Giona il quale, attingendo ai versetti del salmo 129, gridò 'dalle profondità' degli abissi, ma né i flutti né il grande corpo del pesce poterono arrestare la sua preghiera. Giona è

figura di Cristo, che, inghiottito dalla morte, ‘dagli inferi’ è risalito con potenza e forza per riscattarci dal peccato e donarci la speranza della redenzione²⁸.

VII a H 298
A s-súmpta est * Ma-rí- a in cæ- lum: gaudent án-
 ge-li, laudántes be-ne-dí-cunt Dóminum. E u o u a e AM III 186

L'antifona *Assumpta est Maria* presenta l'episema su "Ma-ri-a", segno che possiede una funzione ordinatrice del ritmo, indispensabile per evidenziare la prima meta accentuativa in un contesto proclitico ascendente, ma soprattutto rappresenta un invito a riconoscere e a proclamare, con la parola e il suono corrispondente, una verità di fede: noi crediamo che questa donna è stata assunta in anima e corpo in cielo. Nell'antifona precedente abbiamo contemplato Cristo, primizia dei risorti, qui contempliamo Maria, primizia dell'umanità redenta: al mistero della risurrezione di Cristo appartiene anche il mistero dell'Assunzione in cielo di Maria, sua madre. Nell'espressione cantata del testo liturgico, dunque, si ritrovano inscindibilmente intrecciati diversi livelli: verbale, retorico, esegetico, contemplativo.

Talvolta i segni di interpunzione adottati dall'Edizione Vaticana (i quattro tipi di stanghette verticali) sono l'espressione del nostro schema mentale di lettura e non riproducono le *distinctiones* degli antichi amanuensi. La nostra punteggiatura deriva dalle regole logico-grammaticali e non si addice al *decus* con il quale gli antichi organizzavano il discorso:

²⁸ JEAN-CLAUDE NESMY (a cura di), *I Padri commentano il Salterio della Tradizione*, Torino, Piero Gribaudi Editore, 1983.

per loro erano le parole-chiave dislocate nei vari membri della frase a determinare un fraseggio variegato e sorprendente:

H 44

D iffú-sa est grá-ti- a * in lá-bi- is tu- is, proptér-

e- a bene-dí-xit te De- us in æ-térnum. E u o u a e

Graduale Simplex 264

La Vaticana pone il quarto di stanghetta secondo gli schemi logici moderni dopo il soggetto (*gratia*) legandolo al proprio predicato verbale (*diffusa est*). Hartker, invece, anticipa volutamente la cesura sulla copula *est* (con due segni aggiuntivi: episema e lettera *x*), operando una distinzione non su base logico-grammaticale, ma per ragioni di ordine superiore. L'intenzione è di mantenere integro e compiuto l'inciso verbale *gratia in labiis tuis*, poiché questa è l'immagine oggetto della contemplazione: la grazia del Padre effusa sulle labbra del Figlio, come dice Eusebio²⁹.

L'episema su *est* si propone come modello dell'episema su “proptere-*a*”, parola ricalcata due gradi più al grave sulla stessa cellula melodica di *diffusa est*. I due episemi, similmente ai nostri due punti, interrompono l'arco di frase, definito da una notazione che esigerebbe continuità, per il motivo che Hartker intende mettere in rilievo i due incisi seguenti: nella prima semifrase *gratia in labiis tuis* e nella seconda *benedixit te*, dove l'episema e la *x* sul monosillabo *te* hanno la funzione di concentrare l'attenzione ancora sul Figlio.

Le due immagini si sovrappongono secondo uno schema simmetrico molto raffinato: la bellezza e la grazia del Figlio sono ‘se-

²⁹ *Ivi*, p. 197.

gno' dell'elezione del Padre, della sua benedizione. È la benedizione dell'uomo nuovo, consacrato, unto con olio di esultanza, è una benedizione regale e sacerdotale quella rivolta dal Padre a Cristo Gesù, perché, come dice Ruperto a commento di questo versetto, «crescesse, nella sua persona, colui che fu reso per poco inferiore agli angeli; perché s'innalzasse fino alla destra della maestà divina nei cieli e perché tutte le cose gli fossero sottomesse; perché si moltiplicasse nei figli divenuti fratelli e coeredi, figli di Dio, figli di adozione: ecco perché Dio lo ha benedetto con una nuova benedizione che nessuno oserebbe più rendere vana»³⁰.

Ritorniamo ora brevemente al problema della liquescenza. Abbiamo detto che anche la grafia liquescente è una scelta intenzionale, dovuta, come gli episemi, all'iniziativa intelligente del copista; essa può essere utilizzata o trascurata in funzione di una particolare sottolineatura del testo, qualificandone in tal modo l'uso e garantendone la matrice ritmico-espressiva³¹.

Liquescenze espresse o intenzionalmente inesprese, rappresentano un presupposto retorico per giungere all'esegesi. Ebbene, in molti casi il notatore – pur in presenza di presupposti fonetici potenzialmente liquescenti – tralascia volutamente di tracciare la grafia liquescente per non travisare il senso autentico del testo.

Si osservi:

³⁰ *Ivi*, p. 198.

³¹ Il primo studioso a rendersi conto della necessità di una revisione sull'argomento è stato Fulvio Rampi, il quale, a partire dal primo contributo (*La liquescenza*, in «Polifonie» III 1-2003) fino a quelli più recenti, afferma che nella composizione gregoriana il significato del testo non è reso dalla sua materialità, anche se questo è il primo passo, ma è rivelato attraverso un percorso di tipo retorico che è la chiave interpretativa per raggiungere il vero senso del canto gregoriano. Il fenomeno della liquescenza risponde a pieno titolo a questa esigenza: non si riferisce soltanto alla qualità fonetica della parola, ma è indispensabile per l'individuazione di un fraseggio che riveli le mete accentuative del discorso e conduca all'esegesi del testo.

H 52

♩ VII a

R edempti-ónem * mi-sit Dóminus pópu-lo su-

o; mandá-vit in æ-tér-num testamén-tum su-um. AM 65

È l'antifona che si canta al Magnificat dei secondi Vespri di Natale. A causa del carattere musicale dell'accento latino, il movimento oratorio del primo inciso (*Redemptionem misit Dominus*) inizia dal grave, si eleva progressivamente sino alla sillaba accentata di "redempti-o-nem", poi ridiscende sulla sillaba finale di "Domi-nus" nella fase della sua distensione. Si tratta di una semplice linea oratoria 'ad arco', al cui vertice sta la prima sillaba d'accento. Se l'inciso verbale terminasse a *Dominus, redemptionem* porterebbe l'accento fraseologico. Ma l'assenza di liquefazione su questa parola – totalmente priva di ogni sottolineatura enfatica – e la *x* (*expectate*) collocata al termine dell'inciso cambiano radicalmente la logica della frase. La lettera sangallese, in questo caso, non chiude un arco di frase (*Dominus* è un'aggiunta del compilatore), ma crea invece tensione e 'sospensione' del discorso, la cui conclusione viene rimandata a *populo suo*, vero punto di mira del fraseggio di questo primo membro di frase. Per di più, il *celeriter* stabilisce uno stretto legame con *suo* e richiede quindi una declamazione stringente. Quindi,

non: *'Redemptionem' misit Dominus populo suo*
 ma: *Redemptionem misit Dominus / 'populo suo'.*

Il secondo membro non è meno interessante del primo: infatti viene adombrata una liberazione più grande di quella che Israele attendeva in terra di Egitto. Fissiamo l'attenzione sulla parola *testamentum*. Il termine greco della versione della LXX *diathéke* (διαθήκη) traduce sia *alleanza* che *testamento*. Dove c'è testamento, è necessario che sia avvenuta la

morte del testatore. In filigrana si può scorgere quindi, come documenta la scelta della *Vulgata*, la figura di Cristo, che con la sua incarnazione e la sua morte redentrice, sigilla compiutamente l'eredità promessa al suo popolo. Il termine iniziale *redemptionem*, trattato in modo quasi anonimo, 'subisce' dal punto di vista retorico un *climax*, cioè una gradazione crescente di dignità, riversando tutta la sua carica potenziale nella parola equivalente *testamentum*, dilatata da due liquescenze ravvicinate. Quella redenzione che Dio mandò al suo popolo, che per gli Ebrei coincideva con la liberazione dall'Egitto e l'eredità della terra promessa, si compie in modo totale e definitivo con la venuta di Cristo che libera tutta l'umanità e le concede in eredità il 'suo testamento', la vita eterna con Dio³².

In questa composizione non parliamo più di *simmetria parallela* ma di *simmetria incrociata* o *chiasmo* (dal greco *chiasmōs*, figura che riproduce la forma della lettera greca *chi*: X) tra la prima e l'ultima parola del brano (*redemptionem* e *testamentum*). Al centro si trova *populo suo*, ben configurato come un'unica entità verbale per la presenza di *celeriter* e vividamente stagliato, quasi in rilievo, da una duplice *x* che lo contorna. Esso ottiene il suo significato sia dalla relazione sintattica con *redemptionem* e *testamentum* che per la collocazione centrale che rafforza tale rapporto. Obbedendo alle leggi della retorica semitica, tutta la composizione è organizzata in modo concentrico, cioè attorno a un centro (*populo suo*) che ne è il punto focale, la chiave di volta, ciò per cui tutto il resto trova coesione e significato: non è un popolo qualsiasi, è il popolo eletto, è il 'suo' popolo³³.

³² Secondo lo schema biblico figura-compimento, la liberazione dalla schiavitù del popolo eletto è figura della redenzione di tutta l'umanità. Secondo Agostino, la mancata conoscenza del linguaggio tipologico o traslato delle Scritture porta all'incomprensione; le locuzioni bibliche così come le profezie sono da cogliere secondo la loro vera accezione, cioè nel trasferimento di significato. Noi abbiamo perduto il senso dell'efficacia del simbolo, una delle dimensioni più radicate nell'uomo dell'epoca antica e medievale. Il simbolo per gli antichi orientava lo spirito là dove il linguaggio comune non riusciva a penetrare direttamente. È opportuno ribadire che per la tradizione esegetica antica e la spiritualità monastica tutta la Sacra Scrittura parlava del Cristo e il Cristo bisognava avvertire nell'Antico oltre che nel Nuovo Testamento.

³³ Per un primo approccio storico sull'influenza della retorica semitica sui testi greci della Sacra Scrittura si veda: ROLAND MEYNET, *L'analisi retorica*, Brescia, Queriniana, 1992.

A VIII c H 97
 Et invocabimus * nomen tuum, Dómi-ne.

The musical notation is on a four-line staff. It begins with a clef and a common time signature 'c'. Above the staff, there are various rhythmic markings: a 'p' (pulsus) above the first note, followed by a 'p' above the second note, and then several slanted lines representing note values. A vertical bar line is placed after the first measure. The text 'Et invocabimus * nomen tuum, Dómi-ne.' is written below the staff. The letter 'E' is significantly larger than the other letters.

Psalterium Monasticum (PsM) 176

In questo esempio troviamo un frammento del primo versetto del salmo 74: *Confitebimur tibi Deus, confitebimur et invocabimus nomen tuum: * narrabimus mirabilia tua.* Il versetto salmodico rimanda alla celebrazione della lode e della gloria del nome di Dio, quello di *Padre*, che gli uomini conosceranno attraverso la rivelazione di Gesù. La dilatazione della sillaba “*in-vocare*” è determinante, sul versante retorico, poiché si tratta di una preposizione (*in*) che cambia sostanzialmente il significato del verbo: una cosa è *vocare* (chiamare) e un'altra è *invocare*, un verbo che descrive il tipico atteggiamento dell'uomo che rivolge a Dio la propria supplica. Il notatore interviene volutamente proprio su questa sillaba con il tracciato liquescente, ancora più forte di uno 'scontato' pes quadrato su sillaba tonica; così come non sarebbe la stessa cosa se avesse trascritto su quella preposizione una semplice clivis, omettendo il segno liquescente. Solo con il segno liquescente, che provoca la dilatazione della sillaba interessata posta sulla sommità melodica, si riesce a percepire la necessità dell'invocazione contenuta nel concetto: l'invocazione del nome di Dio è necessaria per la salvezza, nulla conta senza la confessione del nome di Dio.

A VIII c H 81
 Ecce * complé-ta sunt ómni- a quæ dicta sunt per
 Ange-lum de Vírgi-ne Ma-rí- a. E u o u a e AM 52

The musical notation is on a four-line staff. It begins with a clef and a common time signature 'c'. Above the staff, there are various rhythmic markings: a 'p' above the first note, followed by a 'p' above the second note, and then several slanted lines representing note values. A vertical bar line is placed after the first measure. The text 'Ecce * complé-ta sunt ómni- a quæ dicta sunt per' is written below the staff. The letter 'E' is significantly larger than the other letters. Below this, the text 'Ange-lum de Vírgi-ne Ma-rí- a. E u o u a e' is written. The letter 'E' is significantly larger than the other letters. The text 'AM 52' is written at the bottom right.

Il testo di questa antifona, che si canta alla Feria VI della quarta settimana di Avvento, è probabilmente una centonizzazione di Mt 1, 22 e Lc 1, 45, che bene esprime la fedeltà di Dio al suo piano di salvezza e alle sue promesse, le quali ora, nella pienezza dei tempi, trovano la loro realizzazione nella disponibilità della Vergine Maria. È lo stesso *incipit* dell'antifona precedente, ma qui lo schema formulare viene adattato a un nuovo testo e, quindi, al nuovo significato che ne deriva. *Ecce* attrae su di sé una speciale forza accentuativa come se, a conclusione dell'Avvento, invitasse a fissare lo sguardo sulla divina maternità di Maria. Anche la liquescenza su “*com-pleta*”, analogamente a quella presente su “*in-vocabimus*”, è posta a servizio della semantica evidenziando bene il concetto di ‘compimento’, così come quello di ‘invocazione’ dell'antifona precedente. Tuttavia la liquescenza su sillaba pretonica ha lo scopo di rimandare l'accentuazione oltre la parola stessa verso una meta accentuativa più importante. Infatti, l'utilizzo di un'altra liquescenza sulla copula *sunt* non chiude l'arco di frase, come sarebbe logico per la nostra mentalità, ma, mantenendo viva la carica di tensione, consente di spostare il punto focale dell'accentuazione su *omnia*, dove si conclude il primo arco di frase configurato dalla *x* (*expectate*) su sillaba finale: «si sono compiute ‘tutte’ / le parole dette dall'angelo su Maria». Questo punto rappresenta il primo chiaro segno di interpunzione e lì dovrebbe essere collocato il quarto di stanghetta. La liquescenza sulla sillaba finale di “*Ange-lum*” (anche qui la posizione del quarto di stanghetta è inopportuna) crea quella tensione utile per indirizzare il fraseggio a *virgine Maria*, oggetto del compimento della profezia.

Come ci suggeriscono gli ultimi due esempi (“*in-vocabimus*” e “*com-pleta*”), la sottolineatura della sillaba pretonica con il segno liquescente è una delle possibilità per evidenziare la qualità espressiva di un accento. Ma, in assenza di presupposti fonetici – come nel caso di “*Mira-bile*” riportato qui di seguito – il notatore può optare per un'altra soluzione, quella di aggiungere l'episema su sillaba pretonica, la cui dilatazione prolungata è particolarmente efficace perché rimanda immediatamente alla proprietà semantica di *mirabile*, ossia allo stupore e alla meraviglia risvegliati dalla contemplazione del *mysterium* dell'Incarnazione:

Leo M. Serm. 21, 2-3 H 71

♩ VIII g

M i-rá-bi-le mysté-ri-um * decla-rá-tur hó-di-e:

innovántur na-túrae, De-us homo factus est; id quod

fu-it permánsit, et quod non e-rat assúmsit, non com-

mixti-ónem passus neque di-vi-si-ónem. E u o u a e AM 85

Oltre alla *brevitas*, principio essenziale nello stringere l'argomentazione, un'altra caratteristica dell'arte oratoria è la *varietas*, che si riflette direttamente sullo stile compositivo: se un discorso si dilunga su uno stesso stile non può fare molta presa sull'uditorio, ma se passa da uno all'altro stile la declamazione appare molto più gradita e convincente. Questa antifona è esemplare poiché dimostra come, all'interno dello stesso brano, lo stile compositivo possa assumere diverse forme di eloquio secondo le regole retoriche fissate da Agostino, che prevedono di variare e armonizzare i tre stili dell'eloquenza (semplice, moderato e solenne) in funzione delle finalità che ciascuno dei tre stili si propone di raggiungere (insegnare, dilettere, conquistare).

Il genere semplice, chiamato pure *submissum*, non cerca concetti sottili, ma la bellezza naturale delle cose che comunica spontaneamente all'anima. È lo stile prevalente degli autori cristiani, anche se non mancano né il moderato o temperato né il solenne o sublime nelle diverse modulazioni. Sembra, per quest'ultimo, che gli autori cristiani antichi

abbiano assimilato quel *quid* di veemenza dei profeti quando rinfacciavano al popolo le sue colpe, e degli apostoli quando muovevano rimproveri ai giudei³⁴. Non si deve pensare, tuttavia, che un oratore raggiunga il suo scopo solo con lo stile solenne: può ottenere lo stesso risultato con la finezza dello stile dimesso. Compito di tutti e tre gli stili è sempre la persuasione su argomenti che non riguardano la salute temporale, aggiunge Agostino, ma la salvezza eterna³⁵.

Questi stili sono rintracciabili nella nostra antifona attraverso uno stretto e indovinato rapporto tra testo e procedimento melodico, tra ritmo verbale che attiene alla *compositio verborum* e il *melos* realizzato con la declamazione modulata del testo: non a caso anche questo proviene dai Sermoni di san Leone Magno, che conosciamo profondo e raffinato autore di orazioni, sermoni, prefazi e commentari della Sacra Scrittura.

Il tono moderato, sebbene molto intenso, del primo inciso verbale (*mirabile mysterium*) conduce verso un'affermazione pronunciata in tono solenne: quell'*hodie*, custodito come un seme nel terreno buono dell'Avvento e che si dischiude in tutta la sua carica vitale nel giorno della natività, viene ora confermato nell'ottava di Natale. È il punto di arrivo di questa prima frase, raggiunto con una certa urgenza da selezionati passaggi melodici e sottolineato da un allargamento ritmico che trova fondamento nella ricorrenza liturgica: tutte le tre sillabe di *hodie* sono coinvolte da un deciso gesto retorico.

Ma il *pes quassus*, tracciato sulla sillaba finale di "hodi-*e*", ci avverte che il senso della frase è rimandato oltre: si procede verso "innovantur natu-*ra*", dove il *tractulus* con *episema*, il primo punto fermo dell'inciso, apre a un enunciato di grande rilievo, al cuore dell'antifona: *Deus homo factus est*. È questo il *mirabile mysterium* velatamente annunciato all'inizio, ma ciò che sorprende è che la frase centrale (*Deus homo factus est*) è priva di qualsiasi segno aggiuntivo, non presenta alcuna enfasi particolare, è quasi un sussurro pronunciato in stile dimesso ma 'preparato' con tale maestria da muovere alla persuasione.

Segue una spiegazione teologica, dove si mescolano lo stile moderato (*id quod fuit permansit*) e lo stile solenne, cattedratico del maestro che

³⁴ QUACQUARELLI, *Retorica patristica...*, cit., p. 394.

³⁵ AGOSTINO, *De doctrina...*, cit., nn. 4, 18, 35.

L'appello incalzante è strutturato su tre piani melodici progressivamente più acuti nei quali si può cogliere lo schema della *gradatio*, il *climax* dei greci. Sono tre unità melodico-verbali ben definite, sempre più intense dal punto di vista dell'eloquenza, i cui membri restano come sospesi nella declamazione finché non si arrivi alla clausola finale (*captiva filia Sion*). Si comprende assai facilmente come anche questo sia uno schema retorico capace di piegare gli animi alla forza della verità.

Il primo inciso comprende le parole *elevare, elevare* con due elementi singolari che si illuminano a vicenda: il ritmo verbale, trattenuto da un epistema sulla prima sillaba di “*e-levare*” che modifica radicalmente il senso del verbo e attribuisce alla parola un significato più denso del semplice ‘levare’ come fosse un destarsi e quindi un ‘alzarsi dal giaciglio’, non si conclude sull’ultima sillaba del primo verbo, collocata all’interno di una salita melodica, ma è orientato dall’oriscus sulla sillaba d’accento del secondo “*ele-va-re*”, quasi fosse un’unica locuzione verbale, che ben traduce l’invito pressante di Dio al suo popolo.

Il secondo inciso riguarda le parole *consurge Ierusalem*, collocate su un grado più alto della scala rispetto al primo inciso: è una reiterata esortazione a risorgere rivolta a Gerusalemme.

Il terzo inciso, alle parole *solve vincla colli tui*, tocca le corde più acute, ai limiti della scala modale (comportamento singolare per il *tetrardus plagale*) raggiungendo una forte accentuazione su “*col-li tui*”. Perché su *colli* e non su *solve* o *vincla*, parole queste ultime dotate della complessità fonetica per essere messe in risalto con segno liquescente o altro segno aggiuntivo? Il vincitore affermava la sua vittoria posando il piede sul collo dei vinti. Dunque il collo, appesantito dal giogo, è il simbolo della sottomissione e della schiavitù, che sono rappresentate da un successivo pesante e rallentato fraseggio al grave sulla parola *captiva*, che graficamente e ritmicamente raccoglie tutto il peso della oppressione: la forza dell’accento viene trasmessa anche su sillaba finale con conseguente sospensione del flusso verbale³⁶.

³⁶ È una delle prime regole dell’arte oratoria: l’intensità di accento della sillaba tonica coinvolge anche la durata del suono della sillaba finale. Tale regola è talmente ovvia che, per evitare l’articolazione tra due incisi, spesso il notatore è costretto a scrivere *statim*, lettera significativa che stabilisce un legame di continuità logica e di senso.

L'effetto retorico è ulteriormente rafforzato dall'aggiunta di *celeriter* sulla parola successiva: tale lettera si spiega se messa in relazione proprio con la declamazione dilatata della locuzione precedente che 'frena' e invita a comprendere il significato di *captiva*.

L'oracolo di Isaia ricorda qui in particolare il peso della deportazione e della schiavitù durante l'esilio babilonese. In questo terzo esilio, dopo quelli in Egitto e in Assiria, si verifica qualcosa di profondamente diverso rispetto ai due casi precedenti: si tratta di una sofferenza immotivata, senza ragione, del tutto gratuita; è una oppressione senza misura che nasconde un mistero che sarà appunto rivelato nel terzo Canto del Servo di Isaia: le sofferenze di Israele tra i pagani hanno un significato espiatorio dei peccati del mondo. Dietro la figura collettiva di Israele è presente la figura del Messia, che volontariamente si offre alla sofferenza, alla schiavitù, alla morte per la giustificazione delle genti.

Riportiamo ora un altro esempio significativo dell'impiego dell'episema quando esso, strumento retorico di rara eleganza, ha lo scopo di evidenziare una delle due parti di una parola composta, più che l'accento tonico della stessa. Non si tratta di uno spostamento dell'accentuazione – quasi a segnalare un accento secondario – ma di una sottolineatura, attraverso un forte rallentamento della declamazione sulla sillaba interessata, della radice semantica più significativa del termine.

Il tasto è un ottimo centone del capitolo 10 del I libro dei Re, che narra della magnificenza del re Salomone: *Magnificatus est ergo rex Salomon super omnes reges terra divitiis et sapientia. Et universa terra desiderabat vultum Salomonis ut audiret sapientiam eius...* (1 Re 10, 23-24). Il risultato è un brano di chiara impronta messianica, nel quale Cristo è colui che inaugura con la sua venuta il vero regno di pace, quando le spade saranno trasformate in aratri, le lance in falci e ognuno potrà sedere tranquillo sotto la vite e sotto il fico (Mi 4, 1-4):

♩ VIII g H 43

R ex pa-cí-fi-cus * magni-fi-cá-tus est, cu-ius vultum

de-sí-de-rat u-ni-vér-sa terra. E u o u a e AM 57

L'antifona, che si canta al Magnificat dei primi Vespri di Natale, non parla dunque di un re magnificato per le sue ricchezze o la sua sapienza, ma presenta un re pacifico, un re mansueto che cavalca un puledro di asina (Mt 21, 5), che non spezza una canna incrinata, che non spegne un lucignolo fumigante (Is 42, 2-3); per questo è magnificato, glorificato, è reso grande (come appare dall'episema su *ma-gnificatus* che 'spiega' l'etimologia della parola composta *magnus factus est*). La *x* che segue, dunque, non crea una separazione tra i due termini, ma stabilisce tra essi una relazione: il re è glorificato poiché è pacifico, cioè portatore di pace. In questo *rex pacificus*, che rimanda al *princeps pacis* dell'introito natalizio della Missa in aurora *Lux fulgebit* (GT 44), non è azzardato vedere l'immagine babilonese dell'araldo del gran re.

Secondo la prassi giudiziaria orientale, dopo che il re aveva emanato una condanna a morte, il suo araldo, munito di bastone e lanterna, percorreva tutte le città del regno per proclamare a gran voce la notizia e verificare se ci fosse qualcuno che potesse testimoniare a favore del condannato. Al termine del suo viaggio, se nessuno si era presentato a difesa del poveretto, si recava nella casa di quest'ultimo, dove spegneva la lanterna e spezzava il bastone per dire simbolicamente che il giudizio di condanna era inappellabile e definitivo.

In Isaia, al cap. 42, l'immagine dell'araldo è rovesciata: il Servo non griderà sulle piazze, non spezzerà il bastone, non spegnerà la lucerna: il giudizio che verrà a proclamare con fermezza su tutta la terra non è un giudizio di condanna, ma di salvezza. Non solo, ma prenderà il posto del condannato, sarà un re piagato e crocifisso e così si presenterà ai di-

scepoli dopo la risurrezione donando loro la pace. E al volto di questo re condannato a morte e glorificato dal Padre (il volto di Salomone ne è una prefigurazione) guarderà tutta la terra: *cuius vultum desiderat universa terra*. Proprio sulla locuzione *cuius vultum* si concentra l'attenzione del notatore il quale, attraverso un rallentamento sul pronome *cuius*, indirizza l'arco sonoro verso il culmine melodico del brano sulla parola *vultum*, momento di grande intensità espressiva nel quale possiamo cogliere un rimando alla Gerusalemme celeste, dove una moltitudine di beati potrà contemplare il suo volto e portare il suo nome sulla fronte (cf. Ap 22, 4).

Sia pure in maniera ancora velata e misteriosa, questo brano della liturgia del Natale ci apre alla visione di un Messia sofferente che si fa obbediente fino alla morte e alla morte di croce (Fil 2, 8-9). Riteniamo non sia troppo audace rintracciare una concordanza di contenuto, pur nella differenza di forma e stile, tra l'antifona appena descritta e il noto graduale della Domenica delle Palme *Christus factus est* (GT 148), collegando idealmente il termine *pacificus a mortem autem crucis* e l'enunciato *magnificatus est* alla locuzione *propter quod et Deus exaltavit illum*, seguendo lo schema abbassamento-glorificazione tanto caro alla Chiesa primitiva: l'umiliazione di Gesù fino alla morte porta alla sua glorificazione da parte del Padre e alla proclamazione universale della sua signoria.

Concludiamo con un'antifona che si canta ai secondi Vespri di Natale:

#1 g H 52
T ecum princi-pi-um * in di-e virtú-tis tu-æ,
 in splendó-ribus sancto-rum ex ú-te-ro ante lu-cí-fe-rum
 génu-i te. E u o u a e AM 65

Il testo è tolto dal salmo 109, il salmo messianico per eccellenza che, come il salmo 2, originariamente trovava posto nella liturgia per l'intronizzazione del re. In seguito ha subito una connotazione diversa, rivolgendosi non più ai re terreni, ma al Messia che dovrà venire alla fine dei tempi. Di stirpe regale, non sarà classificato tra i principi della terra, ma Dio stesso gli darà l'investitura di re e sacerdote eterno: viene così definito il parallelo con il misterioso Melchisedek, sacerdote e re di Salem.

Dal punto di vista retorico la composizione gravita attorno a due poli di attrazione che convergono sull'unica immagine di Cristo. L'*incipit* è costruito su un contesto formulare di I modo, molto diffuso sia nel repertorio dell'Ufficio che della Messa. La formula prevede un attacco fluido di alcune note di preparazione che hanno lo scopo di raggiungere la prima meta accentuativa con un intervallo di quinta, che conferisce all'intonazione un poderoso slancio agogico-espressivo. Ma la 'sorpresa' sta nel fatto che l'allargamento ritmico, segnalato dall'episema, non è limitato all'accento della parola corrispondente alla prima elevazione della voce ("prin-ci-pium"), ma si prolunga su tutta la parola coinvolgendo anche l'inciso seguente.

Qui saltano tutte le regole grammaticali, sintattiche, logiche e persino le regole di un ordinario fraseggio; gli schemi formali non bastano più, è necessario attingere alla profondità spirituale di chi li ha dettati e abbandonarsi fino all'ultimo gradino della *Lectio divina*, alla contemplazione del mistero della regalità di Gesù Cristo: è come se nella penombra dell'ora vespertina improvvisamente si accendesse un bagliore accecante e i cieli squarciati ci rivelassero l'immagine grandiosa di Cristo che siede alla destra del Padre (come recita il primo versetto del salmo *sede a dextris meis*) in veste di re, giudice e dominatore di tutte le cose. Anche l'organizzazione melodica dell'*incipit* gioca un ruolo non secondario: l'attenuazione di qualsiasi movimento melodico a favore di una insistente declamazione su La, corda strutturale del *protus*, sembra predisporre alla visione estatica della gloria.

Per Giovanni Crisostomo «*il giorno della tua potenza* è nel contempo il giorno della risurrezione e il giorno del giudizio. Comprende anche i miracoli del Cristo e i fenomeni cosmici al momento della sua morte, l'invio dello Spirito Santo e le conversioni nel mondo intero [...]. Ma c'è anche un giorno della sua potenza futura, quando la scena di que-

sto mondo passerà e il cosmo risorgerà in una veste nuova, secondo un ordine nuovo, quando la morte e il demonio saranno definitivamente sconfitti, quando i giusti saranno incoronati e il loro stesso corpo riceverà l'immortalità. Allora il re-sommo sacerdote apparirà veramente nello sfolgorante corteo dei suoi santi perché essi saranno fatti conformi *al corpo della sua gloria, in virtù del potere che ha di sottomettere a sé tutte le cose* (Fil 3, 21)³⁷.

Per altri Padri della Chiesa (Origene, Atanasio, Agostino) il *principium in die virtutis* è identificato con il giorno dell'incarnazione, la generazione eterna del Verbo, che preesiste prima della creazione e che viene generato «prima della stella del mattino, prima degli astri, prima dei tempi, fin dall'eternità»³⁸.

Il secondo polo di attrazione dell'antifona, *ex utero ante luciferum genui te*, si sovrappone al primo in una continuità mirabile di eloquio e di senso, come se creazione, incarnazione, redenzione e giudizio fossero eventi contemporanei e costituissero un unico atto salvifico, nel quale il riferimento cristologico è chiarissimo³⁹. Questo evento unitario di redenzione è reso da una singolare continuità di declamazione che, pur presentando innegabili rallentamenti, non ha veri punti di articolazione. Anzi, dove ci aspetteremmo una cesura (in corrispondenza di "sancto-rum") troviamo invece un *oriscus*, segno inequivocabile di continuità di fraseggio. La lettera *x* dopo *ex utero* non è una vera chiusura dell'arco di frase, ma semplicemente una 'frenata' del flusso verbale nell'ambito di una recitazione su corda di Fa per sottolineare che si tratta di 'vera generazione', che l'episema di "ge-nui" splendidamente conferma.

Insomma, ciò che i Padri ci insegnano a cogliere nei testi sacri e che

³⁷ NESMY, *I Padri commentano...*, cit., pp. 580-581.

³⁸ AGOSTINO, *Esposizione sui salmi*, Roma, Città Nuova, 1993, t. XXVII/2, p. 983.

³⁹ *Ivi*, pp. 945-975. Agostino, nel commentare il salmo 109, ricorre con insistenza agli eventi di ciò che lui chiama *transitorium Domini*: incarnazione, morte, risurrezione, ascensione, intronizzazione sono intimamente collegati tra loro. L'intero ciclo, chiamato *mistero pasquale*, è lucidamente visto e presentato come un complesso unitario di fatti ed eventi salvifici, dei quali Cristo è il protagonista.

la notazione di Hartker fedelmente ci consegna è che Cristo è l'Alfa e l'Omega, il centro di tutto e anche contemporaneo a ciascuno, il *Christus totus* verso il quale tutta la creazione è incamminata. E la Chiesa non dimentica e, nel momento più solenne della sua liturgia, la notte pasquale, scrive queste parole sul cero, quel cero acceso che con la sua fiamma è il simbolo della presenza viva del suo Signore: *Christus heri, hodie et in sæcula, ipsius sunt tempora*: Cristo ieri, oggi e sempre, a lui appartengono tutte le epoche della storia.

Capitolo 6

Tropi, Sequenze, Prosule ornamento ed espansione del canto gregoriano

ENRICO DE CAPITANI

Sigle

A	Antifonale
add.	additio
B	Breviario
C	Cantatorium
ex	exeunte
framm.	frammentario
G	Graduale
Hy	Innario
in	ineunte
m	medio
Ky	Kyriale
M	Messale
Misc	Miscellaneo
P	<i>Prosarium</i>
Proc	Processionale
Psl	Prosulario
S	Sequenziario
Sq	<i>Sequentiarium</i>
T	Tropario
Ton	Tonario
V	Versario
1/2	1 [^] metà
2/2	2 [^] metà

Fonti manoscritte

Sigla	Collocazione, origine e datazione	Origine e data	Tipologia
Aa 13	<i>Aachen, Bischöfliches Diözesanarchiv, 13</i>	Aachen, XIII s.	G,Ky,T,S
Apt 17	<i>Apt, Trésor de la Basilique S.te Anne 17 (5)</i>	Apt, XI ex.- XII in	T,P
Apt 18	<i>Apt, Trésor de la Basilique S.te Anne 18 (4)</i>	Italia N o Fr. S, X ex-XI in	T,P
Ben 34	<i>Benevento, Biblioteca Capitolare, VI.34 (olim 25)</i>	Benevento, XII ^{1/2}	G-T-P
Ben 35	<i>Benevento, Bibl. Cap., VI.35 (olim 25)</i>	Benevento, XII in	G-T-P
Ben 38	<i>Benevento, Bibl. Cap., VI.38 (olim 25)</i>	Benevento, XI ^{1/2}	G-T-P
Ben 40	<i>Benevento, Bibl. Cap., VI.40 (olim 25)</i>	Benevento, XI ^{1/2}	G-T-P
Bru 10127-44	<i>Bruxelles, Bibl. Royale, lat. 10127-44. 'Codex Blandiniensis'</i>	Contiene il G di Mont-Blandin, VIII ex	
Cai 172	<i>Cambrai, Bibliothèque Mun., 172</i>	Cambrai, XI s	T,P
Calixtinus	<i>Santiago de Compostela, Codex Calixtinus</i>	Vézelay (?), 1160 c.	
Cdg 473	<i>Cambridge, Corpus Christi College, ms. 473</i>	Winchester, XI s. in.	T
Eng 314	<i>Engelberg, Stiftsbibliothek, 314 (4/25)</i>	Engelberg, XIV	T
GeB 74	<i>Genève, Cologny, Bodmer Libr. 74;</i>	Roma, S. Cecilia di Trastevere, 1071	G
Ivr 60	<i>Ivrea, Biblioteca Capitolare, 60</i>	Pavia?, XI ex/XII in	G
Laon 239	<i>Laon, Bibliothèque municipale 239</i>	Laon, Notre-Dame, post 930	G
Laon 263	<i>Laon, Bibliothèque municipale 263</i>	Laon, Notre-Dame, XII-XIII	T,P,H
Lo 19768	<i>London, British Library, Ms. Additional 19768</i>	Mainz, 950-72 (936-962)	P,T
Lo 34209	<i>London, British Library, Ms. Additional 34209</i>	Milano, XII s.	Antifonario ambrosiano

Sigla	Collocazione, origine e datazione	Origine e data	Tipologia
Ma 288	<i>Madrid, Biblioteca Nacional 288</i>	Le Mans/ Sicilia, c.1100	T,P
Ma 289	<i>Madrid, Bib. Nac. 289</i>	Palermo, Cappella Palatina, c 1140	T,P
Ma 19421	<i>Madrid, Biblioteca Nacional 19421</i>	Catania, S. Agata, XII ex.	T,P
Mü 9543	<i>München, Bayerische Staatsbibliothek, Hs. clm 9543</i>	817-848	
Mü 14083	<i>München, Bayerische Staatsbibl., Hs. clm 14083</i>	Regensburg, 1031-37	P,C,T
Mü 14843	<i>München, Bayerische Staatsbibl., Hs. clm 14843</i>	Toul, IX ex-XI in	tropi, prose
Ox 222	<i>Oxford, Bodleian Library, Douce 222</i>	Novalesa, XI ^{2/2}	T,Psl,P
Ox 668	<i>Oxford, Bodleian Library, Laud Misc. 668</i>	XII-XIII	
Ox 775	<i>Oxford, Bodleian Library, Douce 775</i>	Winchester, 1050 c.	T,P
Pa 776	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 776</i>	St. Michel de Gaillac, c. 1079	G
Pa 887	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 887</i>	Aurillac, St Géraud (?), X ex.-XI in	T,Sq,P
Pa 903	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 903</i>	St. Yrieix, XI ^{1/2}	G,T,P
Pa 909	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 887</i>	Limoges, St. Martin e St. Martial, 1000-1034	T,Sq,P
Pa 1118	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 1118</i>	Aquitania, 985-96/ XI in	T,Ton,Sq,P
Pa 1119	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 1119</i>	Limoges, St. Martial, c. 1030	T,Sq-P
Pa 1120	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 1120</i>	Limoges. St. Martial, c. 1000	T,P
Pa 1121	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 1121</i>	Limoges, St. Martial, c. 1000	T,P,Ton
Pa 1139	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 1139</i>	Limoges, St. Martial, XI-XIII	Collectanea
Pa 1235	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. n. a. lat. 1235</i>	Nevers, catt. St. Cyr, m. XII	G,Ton,Hy,T

Sigla	Collocazione, origine e datazione	Origine e data	Tipologia
Pa 1240	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 1240</i>	Limoges, St. Martial, 923-36 e XI	Cal,T,P,Ton,Hy
Pa 1871	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. n. a. lat. 1871</i>	Aurillac (?)/ Moissac, St. Pierre (?), XI ^{2/2}	T,Sq,P
Pa 3549	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 3549</i>	Limoges, St. Martial, XII-XIII	Frammenti
Pa 3719	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 3719</i>	Limoges, St. Martial, XII-XIII	Misc.
Pa 9448	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 9448</i>	Prüm, S. Salvatore, 990-95	G,T,P
Pa 9449	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 9449</i>	Never, cattedrale St. Cyr, 1059-60	G,T,P
Pa 10508	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 10508</i>	St. Evroul (?), Normandia, XII in	T,P,C, trattati
Pa 14452	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 14452</i>	Parigi, S. Vittore, 1200, 1220-35	G P
Pa 14819	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 14819</i>	Parigi, S. Vittore, 1140-60, 1220-35	G fram., P
Pa 17296	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 17296</i>		
Pa 17436	<i>Paris, Bibl. Nat. de France, Ms. lat. 17436.</i> Antifonale di Carlo il Calvo.	900 ca.	
Pst 120	<i>Pistoia, Biblioteca Capitolare, C. 120</i>	Pistoia?, XI/XII	G con tr. e pr.
Pst 121	<i>Pistoia, Biblioteca Capitolare, C. 121</i>	Pistoia?, XI/XII	T,P
RoA 123	<i>Roma, Biblioteca Angelica, 123</i>	Bologna, catt. S. Pietro, XI	G,T,P
RoC 1741	<i>Roma, Biblioteca Casanatense, 1741</i>	Nonantola, XI ex	T,P,Proc
SG 381	<i>Sankt Gallen, Stiftsbibl., Hs. 381</i>	S. Gallo, 965-1000	T,P-Sq
SG 382	<i>Sankt Gallen, Stiftsbibl., Hs. 382</i>	S. Gallo, 965-1000 e XIII	Proc,T,P

Sigla	Collocazione, origine e datazione	Origine e data	Tipologia
SG 484	<i>Sankt Gallen, Stiftsbibl., Hs. 484</i>	S. Gallo, 965-1000	T,P-Sq
SG 546	<i>Sankt Gallen, Stiftsbibl., Hs. 546</i>	S. Gallo, 1507	T
To 18	<i>Torino, Biblioteca Nazionale, F.IV.18</i>	Bobbio, XII s	G con tr. e pr.
Vat 1553	<i>Vaticano, Bibl. Ap. Vat., Ms. Regin. lat. 1553</i>	IX ex. (1 ^a parte).	Misc
Vat 602	<i>Vaticano, Bibl. Ap. Vat., Urb. lat. 602</i>	Monte Cassino, XI ex	T,P,Proc
Vce 161	<i>Vercelli, Biblioteca Capitolare 161</i>	Vercelli, XI m/ex	G,T,Ky,P
Vic 105	<i>Vic, Mus. Episc. 105 (111)</i>	Vic, XI m	T,P
Vic 106	<i>Vic, Mus. Episc. 106 (31)</i>	Vic, XII ex.-XIII in	T,P, dram. lit.
Vol. 39	<i>Volterra, Biblioteca Guarnacci, ms. L. 3. 39</i>	Volterra, XI ex	T,P mutilo
Vro 90	<i>Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. XC (85)</i>	Monza, 900 c.	Misc
Vro 107	<i>Verona, Bibl. Cap., Ms. CVII (100).</i>	Mantova, XI in	Collectanea
Wi 1609	<i>Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Hs. 1609</i>	S. Gallo o Freising, X ex	piccolo T
Wor 160	<i>Worcester Cathedral, Chapter Library, F. 160</i>	Worcester, XII s.	A

Publicazioni

AcM	<i>Acta musicologica</i>
AH	<i>Analecta Hymnica medii aevi</i> , a cura di Guido Dreves e Clemence Blume, 57 vol., 1896-1905
BTC	<i>Beneventanum Corpus Troporum</i>
CAO	<i>Corpus Antiphonarium Officii</i> , a cura di René-Jean Hesbert, 6 vol., Roma, 1963-1979

CCCM	<i>Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis</i> , Turnhout
CCSL	<i>Corpus Christianorum, Series Latina</i> : Turnhout, 1954
CT	<i>Corpus troporum</i>
GR	<i>Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae</i> , Roma, 1908
GT	<i>Graduale triplex, a cura di Marie-Claire Billecocq e Rupert Fischer</i> , Solesmes, 1979
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i> , 1948
JPMMS	<i>Journal of the Plainsong & Medieval Music Society</i> , Cambridge, 1978
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und in Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , a cura di Friedrich Blume, 17 voll., Kassel, 1949-86.
MGH	<i>Monumenta Germaniae Historica</i> , 1826
MMMA	<i>Monumenta Monodica Medii Aevi</i> , Kassel, 1956
MQ	<i>The Musical Quarterly</i> , 1915
NG	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , 1ª edizione a cura di Stanley Sadie, 20 voll., London, 1980; 2ª edizione a cura di Sadie e Tyrrell, 29 voll., 2001; <i>Grove Music Online</i> , dal 2001, nel sito <i>Oxford Music Online</i> dal 2008
PM	<i>Paléographie Musicale: Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican</i> [premier série, deuxième série], Solesmes-Tournai, 23 voll., 1889-2014
PL	<i>Patrologia cursus completus, series latina</i> , a cura di Jacques-Paul Migne, 221 voll., Paris, 1844-64
RIMSns	<i>Rivista Internazionale di Musica Sacra. Nuova Serie</i>
RISM B V ¹	<i>Répertoire international des sources musicales</i> , B V ¹ , München-Duiburg, 1964

«In verità esistono tre libri di canto: l'Antifonario, il Graduale, ed il Tropario»¹. Oggetto di questo capitolo è il patrimonio di canti contenuti nel Tropario e in altri libri liturgici: le *sequenze* e i *tropi*, intesi in senso generico come «inserzioni di natura musicale e/o testuale che hanno arricchito tutti i canti della liturgia romana – tranne gli inni –

¹ GUGLIELMO DURANDO DI MENDE, *Rationale Divinorum Officium*, VI, in *Guillelmi Durandi rationale divinorum officiorum*, a cura di A. Davril, T. M. Thibodau, CCCM, 140, 3 voll., Brepols, Turnhout, 1995-2000.

dalla metà circa del secolo VIII sino all'epoca moderna»². Tali inserzioni sono ampliamenti che ornano e commentano, introducendoli o intercalandoli, i canti gregoriani, sono dunque funzionali al canto gregoriano. Si tratta di un repertorio multiforme dal punto di vista compositivo, musicale e testuale, della relazione tra musica e testo e della relazione con i canti del Graduale e dell'Antifonario: generi diversi, dunque, che possono essere visti nell'insieme come un'estensione del repertorio gregoriano e un'espressione significativa della cultura liturgica, teologica, musicale e letteraria del Medioevo. Le inserzioni operate sui canti-base³, cioè i brani gregoriani, sono riconducibili a tre forme: 1) vocalizzi, melismi, aggiunte puramente musicali, innestate in coda o all'interno del canto-base; 2) testi sillabici sottoposti ai melismi di un canto-base (alleluia, offertori, Kyrie, Hosanna, responsori); 3) melodie nuove con testi nuovi che introducono o intercalano il canto-base innestandosi sulle sue cadenze mediane.

Le inserzioni del primo tipo sono definite anche *tropi meloformi*, perché sono pure melodie prive di testo, quelle del secondo tipo *tropi melogeni* – generati dalla melodia – o *tropi di adattamento*, perché implicano una melodia preesistente cui il nuovo testo è adattato; sono chiamati anche *prosule*, piccole prose. Le inserzioni che presentano la terza forma sono dette *tropi logogeni*⁴ – generati dalla parola – perché il testo ha la precedenza sulla musica; comprendono le introduzioni e le interpolazioni dei canti antifonali e, in qualche caso, di quelli responsoriali della Messa: per alcuni studiosi sono i soli *tropi* in senso proprio.

Le *sequenze* o *prose*, sono un genere a parte: nate come adattamento di testi alle *longissime melodiae* alleluiatiche, si svilupparono come genere autonomo, svincolato da un riferimento stretto all'alleluia. La realtà è più complessa e articolata: storicamente i canti non furono concepiti per

² GIACOMO BAROFFIO, *I tropi nei codici italiani: orientamenti bibliografici e inventario sommario dei manoscritti*, in «Rivista Liturgica» XCI (2003), pp. 555-596.

³ Il CT, edizione di testi, parla di 'testo-base', io di 'canto-base', 'testo-base', 'melodia-base' secondo i casi.

⁴ «Les terms "logogene", "mélogene" et "méloforme" sont créés par M. Ingmar Milveden d'Upsal», OLOF MARCUSSON, CT II. *Prosules de la messe*, 1. *Tropes de l'Alleluia*, Stockholm, 1976, p. 8, n. 5.

rientrare in generi e spesso sfuggono a una rigida classificazione; i diversi processi compositivi si sono influenzati a vicenda.

Qualche studioso definisce l'insieme di questi repertori *canto post-gregoriano*⁵, perché risultante da un'epoca successiva di qualche decennio alla formazione del gregoriano.

I tropi furono giudicati spesso negativamente⁶, opere di retori di second'ordine, 'non liturgici' o 'para-liturgici', termine estraneo alla cultura medievale: in realtà i libri di canto e i commentari liturgici testimoniano un'ampia diffusione e, dove i tropi furono praticati, furono semplicemente concepiti come canti della liturgia. Il capitolo non include tutte le forme di estensione del repertorio, ma solo le sequenze, i tropi, le prosule, i tropi meloformi della Messa e, solo per accenni, i tropi dell'Ufficio, i *conductus*, le *farsæ*. Non verranno trattati gli *uffici versificati* e i *drammi liturgici*, che pure hanno arricchito nei secoli la Liturgia.

Il termine 'tropo' nell'antichità e nel Medioevo

Il latino *tropus* viene dal greco *τρόπος* (*tropos*), da *τροπομαι* (*trépomai*), 'mi volgo, trasferisco', quindi movimento circolare, conversione, cambiamento. In retorica il tropo è trasposizione di significato: l'allegoria, la metafora, la metonimia, l'ironia, ecc. In teologia indica il senso allegorico delle Scritture. Già gli antichi lo utilizzarono in senso musicale⁷, con i significati di *tonos*, 'modo', 'specie d'ottava', 'melodia' o 'armonia'. Il termine entra nella cultura musicale latina tra il V e il VI secolo, attraverso gli scritti di Marziano Capella e Boezio⁸, il quale

⁵ BRUNO STÄBLEIN, *Choral*, in MGG, II, 1281; ANNIE DENNERY, *Le chant postgrégorien. Tropes, Séquences et Prosules*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1989.

⁶ LÉON GAUTIER, *Poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes*, Paris, 1886, p. 5 s. Gautier riconosce per contro la saldezza dottrinale dei testi dei tropi, *idem*, p. 7.

⁷ Cf. MICHEL HUGLO, *Trope*, in *Dictionnaire de la Musique*. II, L-Z, *Science de la Musique: technique, formes, instruments*, sotto la direzione di Marc Honegger, Paris, Bordas, 1976.

⁸ «Tropi vero sunt quindecim, etc.», MARZIANO CAPELLA, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2001, p. 671. «Ex diapason, igitur, consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi quos tropos vel tonos nominant», BOETIUS, *De Institutione Musicae*, libro. IV, XIV, Leipzig, 1897, p. 341.

trasmette anche la teoria alessandrina sui *tropoi* di trasposizione. Per gli scrittori ecclesiastici, i poeti tardo-antichi e altomedievali e per i glossari del IX-X s., *tropus* significa ‘melodia’⁹. I trattati teorici trasmettono i significati tecnici della parola, ripresi dalla teoria musicale antica filtrata dal *De musica* di Boezio, generando però una confusione fra i tropi di trasposizione, le specie d’ottava e i modi ecclesiastici che, da *Alia musica*, si è trasmessa a tutto il Medioevo¹⁰.

Dal X secolo il termine *tropo* compare, insieme ad altri, nelle rubriche dei libri di canto e, più tardi, nei consuetudinari e nei commentari liturgici per indicare le aggiunte ai canti della Messa e dell’Ufficio. Durando di Mende designa con questo termine le aggiunte all’introito e, in senso più generale, ogni tipo di canto contenuto nei Tropari, ivi comprese sequenze, neumi e Kyrie. In un altro passo definisce il *tropo* come versetto da cantarsi immediatamente prima dell’introito quasi come preambolo o continuazione dell’introito stesso¹¹.

Nelle rubriche dei manoscritti

Nei mss. di canto liturgico troviamo sovente gli stessi termini per definire canti di forma diversa e le stesse forme definite con termini diversi. Eva Odelman ha compiuto un’indagine accurata sulle rubriche dei più antichi

⁹ CASSIODORO, in CCSL 96, Turnholt, Brepols, 1973, pp. 87-91; PL LXX, coll. 741-753, 742 (PAOLO FERRETTI, *Esthétique Grégorienne*, Solesmes, 1938, pp. 177-178); VERNANZIO FORTUNATO, in PL LXXXVIII, coll. 335-337, 337; *Regola di Paolo e Stefano* (VI s.?) in PL LXV, coll. 949-58, 954; «Tropus sonus», *Glossarium Amplonianum Primum*, in *Corpus Glossariorum Latinorum V*, a cura di Georgius Goetz, p. 395; «Tropus sonus cantus», *Excerpta ex Glossariis Romanis et Cassinensibus*, *idem*, p. 487.

¹⁰ *Alia musica (Traité de musique du IXe siècle)*, edizione critica a cura di Jacques Chailley, Paris 1965, § 105; CHAILLEY, *L’imbroglio des modes*, Leduc, Paris, 1960.

¹¹ «Hi autem versus Tropi vocantur, quasi laudes ad antiphonas convertibiles: *tropos* enim graece, *conversio* dicitur latine.» DURANDO DI MENDE, *Rationale*, cit., IV, 5; «Trophonarius est liber continens tropos, id est, cantus qui cum introitu misse dicuntur, praesertim a monachis. Vocantur etiam tropi sequentiae sive prose et kyrieleyson, et neume», *idem*, *Rationale*, VI, cit.; «Tropus est quidam versiculus qui praecipuis festivitibus cantatur immediate ante Introitum, quasi quoddam preambululum et continuatio ipsius Introitus [...]», *idem*, cit.

Tropari dando un quadro esaustivo della questione per ciò che riguarda l'epoca anteriore al 1100¹²: *tropus, prosa, prosula, laudes, versus, verba, carmina*, sono i termini maggiormente ricorrenti. Nel complesso, il termine 'tropo' è uno dei nomi utilizzati, indica prevalentemente un certo tipo di aggiunte, cioè i tropi logogeni, ma non esclusivamente. Da tutto ciò Odelman trae due conseguenze: si può «applicare la parola 'tropo' a tutto questo vasto genere di composizioni»; gli autori e i cantori medievali consideravano i tropi «come una parte integrante della totalità che era la liturgia»¹³.

La ricerca sull'origine dei tropi

«Qu'est-ce qu'un trope?»¹⁴, è la domanda che apre il primo saggio dedicato interamente ai tropi e che ha costituito uno dei fili conduttori della ricerca. Quando e dove sono nati i tropi? Che cosa tra melodia e testo ha avuto la preminenza nella loro origine? Quali dei generi di canti aggiunti al repertorio gregoriano vanno considerati tropi e qual è il loro valore? Le risposte dipendono dall'impostazione del problema e dagli interessi che muovono la ricerca.

Fino agli anni '50 del XX s. prevalse quella che polemicamente Evans definì 'teoria San Gallo'¹⁵ e che comporta due aspetti, non sempre compresenti nei testi dei diversi sostenitori: 1) nascita dei tropi a San Gallo nel IX secolo, 2) preminenza, dal punto di vista della genesi compositiva, della melodia sul testo, facendo derivare l'origine di tutti i generi di canti aggiunti – tropi, prosule e sequenze – dalla testuazione di melismi preesistenti. La teoria, formulata da Léon Gautier e, in modo più compiuto da Weakland¹⁶, poggia sui più antichi manoscritti

¹² EVA ODELMAN, *Comment a-t-on appelé les tropes. Observations sur les rubriques de tropes du X^e et XI^e siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XVIII (1979), pp. 15-36.

¹³ *Ibidem*, p. 36. La prima conclusione è molto distante dall'impostazione di chi preferisce un uso ristretto del termine 'tropo'.

¹⁴ GAUTIER, *Poésie liturgique*, cit., p. 1.

¹⁵ PAUL EVANS, *Some Reflections on the Origin of Trope*, in «JAMS», XIV, 2 (1961), pp. 119-130, p. 126.

¹⁶ REMBERT WEAKLAND, *The Beginnings of Troping*, in «MQ» XLIV (1958), pp. 477-88.

sangallesi (o ritenuti tali), in cui compaiono alcune melodie aggiunte a introiti e Gloria in doppia notazione: *caude* melismatiche delle cadenze interne, tropi adattati in modo sillabico alle stesse melodie. Confutata da Husmann¹⁷ ed Evans¹⁸, fu ripresa da Huglo negli anni '70¹⁹, poi definitivamente abbandonata.

L'origine geografica dei tropi fu presto cercata in direzioni diverse da quella sangallesi: Wagner²⁰ nell'innodia bizantina, Frere²¹ nell'area francese. Alla Renania, guardarono molti studiosi da Evans e Stäblein²² in poi. Negli ultimi decenni lo studio degli ambienti di produzione e diffusione dei tropi²³ ha permesso di approfondire il tema della loro

¹⁷ Tra i numerosi i contributi: HEINRICH HUSMANN, *Die älteste erreichbare Gestalt des St. Galler Troparium*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XII (1956), pp. 25-41; ID., *Tropen- und Sequenzen Handschriften*, in RISM, B v¹, 1964; ID., *Sequenz und Prosa*, in «Annales musicologiques» II (1954), pp. 61-104; ID., *Sinn und Wesen der Tropen, veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtsfestes*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XVI (1959), pp. 135-147. Husmann rovescia la teoria tradizionale: i tropi hanno una funzione introduttiva, dunque precedono i frammenti dell'antifona e non possono essere testuazioni di *caudae*.

¹⁸ EVANS, *Some Reflections*, cit.; ID., *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*, Princeton University, 1964, riedito ed aggiornato nel 1970 (Princeton University Press).

¹⁹ HUGLO, *Aux origines des tropes d'interpolation: le trope méloforme d'introït*, in «Revue de Musicologie», LXIV (1978), 1, pp. 5-54.

²⁰ PETER WAGNER, *Introduction to the Gregorian melodies, I: Origin and Development of the Forms of the Liturgical chant up to the end of the middle ages*, London, 1901 (ed. tedesca, Leipzig, 1900). Wagner attirò l'attenzione sui tropi con testi metrici, non riconducibili alla tecnica della testuazione di melismi.

²¹ WALTER HOWARD FRERE, *The Winchester Troper. From Mss. of the Xth and XIth Centuries*, London, 1894 (ristampa anastatica, New York, 1974).

²² Tra i numerosi contributi: STÄBLEIN, *Die Unterlegung von Texten unter Melismen*, in *Report of the Congress of the International Musicological Society*, a cura di Jean Lure, I: *Paper*, London-New York, Bärenreiter, 1961, pp. 12-29; ID., *Tropus*, in MGG, XIII, pp. 797-826, ripubblicato in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, IX.

²³ In particolare ALEJANDRO PLANCHART, *The Repertory of Tropes at Winchester*, I, Princeton, Princeton University Press, 1977; ID., *Italian Tropes*, in «Mosaic», XVIII (1985), 4, pp. 293-339; ID., *On the Nature of Transmission and Change in Tropes Repertories*, in «JPMMS», XL (1988), 1-2. pp. 215-49; BTC I.

origine storica, le ragioni della fioritura e i processi della formazione e trasmissione del repertorio²⁴.

Definizione e classificazione dei tropi

Gautier definì i tropi in funzione della liturgia²⁵ distinguendo i piccoli tropi, quelli del Proprio, e i grandi tropi, nei quali comprende, accanto ai tropi dell'Ordinario, anche le sequenze. Nella definizione dei tropi come genere si possono riconoscere due linee: una considera i diversi generi come manifestazioni di un fenomeno nel complesso unitario e in questa linea si pongono Handschin²⁶, Chailley²⁷ e l'impresa del *Corpus Troporum* (CT); l'altra indaga i generi nella loro irriducibile

²⁴ Per un approfondimento: MASSIMILIANO LOCANTO, *Le origini dei tropi nella riflessione storiografica*, in «RIMSns», Nuova Serie, XXII (2000), pp. 167-227.

²⁵ «Qu'est-ce qu'un Trope? C'est l'interpolation d'un texte liturgique [...] C'est l'intercalation d'un texte nouveau et sans autorité dans un texte authentique et officiel», GAUTIER, *Poésie liturgique*, cit., p. 1.

²⁶ «The Trope is a musical phenomenon: it is, in fact, a melodic interpolation, which supplied the framework for a literary or poetic interpolation [...] The sequence is a subdivision of the trope: it is the trope connected with the Alleluia of the Mass [...] Since the sequence became particularly prominent, the term 'trope', which properly includes sequence, is also used, in a more restricted sense, to indicate any kind of trope which is not a sequence.», JACQUES HANDSCHIN, *Trope, Sequence, and Conductus*, in *New Oxford History of Music*, II, 1954, pp. 128-174, p. 128.

²⁷ CHAILLEY, *L'École Musicale de Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1960. Nel testo, già pronto nel 1952, l'autore definisce il tropo «un'amplificazione di un canto liturgico per mezzo di addizioni o di sostituzioni» (p. 190) e propone un sistema di classificazione in sei gruppi: 1) 'tropo di adattamento' di un testo sillabico ad una melodia liturgica preesistente; 2) 'tropo di sviluppo', ampliamento di una melodia liturgica attraverso composizioni musicali più sviluppate; 3) 'tropo di interpolazione', inserzione di glosse e commentari su melodie proprie all'interno delle antifone; 4) 'tropo di inquadramento', preludio e postludio del canto base; 5) 'tropo di complemento' o 'versus'; 6) 'tropo di sostituzione', *rhythmus*, o 'cantio', composizione melodico-testuale che rimpiazza completamente un canto liturgico.

specificità, ed è l'impostazione di studiosi come Evans, Crocker²⁸ e Steiner²⁹.

L'ipotesi di lavoro del Corpus Troporum

Negli anni '70 inizia la pubblicazione del *Corpus Troporum*, l'edizione critica dei testi dei tropi ideata da Dag Norberg e condotta da un'*equipe* di studiosi dell'università di Stoccolma sotto la guida di Ritva Jonsson. Nel X e nell'XI secolo i canti della Messa sono provvisti di aggiunte, tropi o prosule, quale che sia il loro genere compositivo. L'edizione critica dei testi, presupposto di un'analisi più rigorosa delle diverse categorie di tropi, si basa su un ampio insieme di documenti risultanti dai manoscritti più antichi, anteriori, salvo eccezioni al 1100³⁰. Il CT definisce i tropi «canti (testo e melodia) che costituiscono un'introduzione, un'intercalazione, o un'aggiunta inseriti sia in un canto liturgico della Messa romana (testo liturgico di base), sia in un canto dell'Ufficio. Tropo è dunque impiegato qui come termine generico, indipendentemente dalla tecnica musicale»³¹.

Dal progetto editoriale del CT sono escluse le sequenze, che non implicano relazione con un testo-base. La classificazione dei tropi è basata sui processi compositivi, riconducibili a due tipi: l'adattamento di parole nuove ai melismi e l'innesto di nuove composizioni di testo e musica, *tropi melogeni* e *tropi logogeni*. I *tropi meloformi* non sono compresi dalla definizione adottata dal CT³². Le singole intercalazioni dei tropi sono chiamate *elementi di tropo*.

²⁸ «It seems to me, however, that the good bishop (Durand de Mende, ndr) was right and that everyone else has been wrong – wrong in trying to include under trope all sorts of things that do not belong there. The problems of definition in Gautier, Frere, Blume, and Handschin are merely those that would be encountered in trying to define under one heading oranges, elephants, and, say, meteoric dust», RICHARD CROCKER, *The Troping Hypothesis*, «MQ», LII (1966), pp. 183-203, p.184.

²⁹ RUTH STEINER, *Trope*, in NG, XIX, 172-187.

³⁰ CT I, pp. 15-17.

³¹ *Ibidem*, p. 11.

³² CT I, p. 12, n. 3.

Repertori, edizioni critiche di tropi e sequenze.

Strumenti fondamentali per la conoscenza e lo studio dei tropi sono le edizioni critiche dei testi e delle melodie.

Per quanto riguarda i testi:

- *Analecta Hymnica Medii Aevi*³³: serie datata ma ancor oggi indispensabile;
- *Corpus Troporum*³⁴.

Per quanto concerne le melodie, data l'importanza delle varianti da una regione all'altra, le edizioni critiche sono generalmente dedicate ai repertori di una particolare area:

- *Monumenta Monodica Medii Aevi*³⁵;
- *Beneventanum Troporum Corpus*³⁶, per i tropi dell'Italia meridionale;

³³ AH, a cura di Devres, Blume e Bannister, 55 voll., Lipsia 1886-1922 (rist. Francoforte s. M. 1961); AH 47 e 49 per i tropi; AH 9, AH 10, AH 34, AH 37, AH 39, AH 40, per le sequenze.

³⁴ CT, Stockholm, 1975-: CT I: *Tropes du propre de la messe 1. Cycle de Noël*, a cura di Ritva Jonsson, 1975; CT II: *Prosules de la messe 1. Tropes de l'alléluia*, a cura di Marcusson, 1976; CT III: *Tropes du propre de la messe 2. Cycle de Pâques*, a cura di Gunilla Björkvall, Gunilla Iversen, Jonsson, 1982; CT IV: *Tropes de l'Agnus Dei*, a cura di Iversen, 1980; CT V: *Les deux tropaires d'Apt*, mss. 17 et 18, a cura di Björkvall, 1986; CT VI: *Prosules de la messe 2. Les prosules limousines de Wolfenbüttel*, a cura di Odelman, 1986. CT VII: *Tropes de l'ordinaire de la messe. Tropes du Sanctus*, a cura di Iversen, 1990. CT IX: *Tropes for the Proper of the Mass 4. The Feasts of the Blessed Virgin mary*, a cura di Ann-Katrin Andrews Johansson, 1998; CT X: *Tropes du propre de la messe 5. Fêtes des Saints de la Croix et de la Transfiguration*, a cura di Ritva Jacobsson, 2 voll., 2011; CT XI: *Prosules de la messe 3. Prosules de l'offertoire*, a cura di Björkvall, 2009; CT XII: *Tropes du Gloria*, a cura di Iversen, 2 voll., 2014.

³⁵ MMMA, già diretti da Stäblein, Barenreiter Verlag, Kassel, 1956-: MMMA III: *Introitus-Tropen. Das Repertoire der südfranzösischen Tropare des 10. Und 11. Jahrhunderts*, a cura di Günther Weiß, 1970; MMMA XIII: *Das Repertoire der normanno-sizilischen Tropare I. Die Sequenzen*, a cura di David Hiley, 2001; MMMA XIX: *Melodien zum Ite missa est und ihre Tropen*, a cura di William F. Eifrig, Andreas Pfisterer, 2006; MMMA-sub I: *Troparia tardiva*, a cura di Andreas Haug, 1995.

³⁶ BTC, A-R Editions, Medison, 1989-1996: BTC I: *Tropes of the Proper of the Mass from Southern Italy, A.D. 1000-1250*, 2 voll., a cura di Planchart, 1994; BTC II: *Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A.D. 1000-1250. Part 1: Kyrie eleison*, 2 voll., *Part 2: Gloria in excelsis*, 2 voll., *Part 3: Preface chants and Sanctus*, 2 voll., a cura di John Boe, 1989-1990.

- *Early Medieval Chants from Nonantola*³⁷ sul repertorio dei mss. nonantolani.

Repertori di manoscritti:

- RISM, BV¹
- i volumi sopra indicati e vari articoli monografici forniscono repertori di mss.

Sintesi storica, documenti e testimonianze

Le prime aggiunte al repertorio gregoriano, documentate dall'VIII s. in Francia e Renania, sono melismi molto estesi, le *sequentiae* alleluiatriche e il *Neuma triplex* in alcuni responsori dell'Ufficio notturno.

- Alle *sequentiae* o *melodiae* si riferiscono l'*Ordo Romanus V*³⁸, il Graduale di Mont Blandin (fine dell'VIII s.)³⁹ e Amalario di Metz nel *De officiis ecclesiasticis* (832) e nel *De ordine antiphonari* (844 ca.)⁴⁰.
- Del *Neuma triplex* parla Amalario nel *De ordine antiphonari*⁴¹.
- Un brano del *Liber officialis* di Amalario, nella redazione dell'832, divide gli studiosi: alcuni lo ritengono la più antica citazione di un

³⁷ EMCN, a cura di James Borders e Lance W. Brunner: EMCN I: *Ordinary Chants and Tropes*, a cura di Borders, Madison, A-R Editions, 1996; EMCN II: *Proper Chants and Tropes*, a cura di Borders, Madison, A-R Editions 1996; EMCN III: *Processional chants*, a cura di Brunner, Madison, A-R Editions 1996; EMCN IV: *Sequences*, a cura di Brunner, Madison, A-R Editions 1999.

³⁸ *Les ordines romani du haut moyen age*, a cura di Michel Andrieu, Louvain, 1960, II, 215.

³⁹ Bru 10127-44, c. 114v-115; HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruxelles, 1935, p. 198.

⁴⁰ «[...] Haec jubilatio, quam cantores Sequentiam vocant, statum illum ad mentem nostram ducit, quando non erit necessaria locutio verborum», AMALARIO DI METZ, *De officiis ecclesiasticis*, III, 16 in *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, a cura di Jean Michel Hanssens, Città del Vaticano, 1948, II.

⁴¹ «In novissimo responsorio, id est 'In medio ecclesiae', contra consuetudinem ceterorum responsoriorum, cantatur neuma triplex, et versus eius atque gloria extra morem neumate protelantur», ID., *Liber de ordine antiphonarii*, XVIII, in *Amalarii episcopi*, cit., III, pp. 54-55.

tropo del Kyrie, altri una semplice parafrasi del testo. Un altro testo di Amalario sembra configurarsi come tropo dell'Agnus Dei⁴².

- Il *canon extravagans* del sinodo di Meaux-Parigi dell'845⁴³, presentato alla conferenza del *Corpus Troporum* di Monaco nel 1983, testimoniato in un unico manoscritto del X secolo, vieta d'interpolare il *Gloria in excelsis Deo* e le sequenze alleluiatriche con prose e altre *adinventiones*. Sebbene la datazione sia dubbia, potrebbe essere il più antico testimone dei tropi e al contempo dell'esistenza di una corrente conservatrice ostile alla loro diffusione.
- Il ms. Mü 9543, copiato a S. Emmerano di Ratisbona tra 817 e 848, contiene la prosula *Psalle modulamina* dell'alleluia *Resurrexi*: è la più antica testimonianza in notazione neumatica. Altre cinque prosule dell'alleluia, prive di notazione, si trovano in Mü 14843, fine del IX s. o del X. Au 28 e l'Antifonario di Carlo il Calvo (Pa 17436), c. 900, contengono prosule.
- Nell'884 Notker Balbulus termina a San Gallo il suo *Liber Hymnorum* (sequenze) e nel Prologo inviato al vescovo di Vercelli Liutward, cita come modello i *versus ad sequentiam* portati nel monastero elvetico da un monaco dell'abbazia normanna di Jumieges e consistenti nell'adattamento parziale di testi alle *longissime melodia* sequenziali⁴⁴.
- Il ms. Vat. 1553, in una sezione della fine del IX s., contiene, aggiunto a margine in notazione neumatica il tropo del Gloria *Pax sempiterna*. I primi tropi del Proprio si trovano, privi di notazione musicale, in Vro 90, codice monzese della fine del IX s.
- I più antichi Tropari risalgono al X secolo: quindi, tra 850 e 950 c. i diversi generi di aggiunte si erano già costituiti nel fondo più antico.

Tropi, sequenze e prosule si trovano in diverse tipologie di libri e

⁴² «Ac ideo dicant cantores: Kyrie eleison, Domine Pater, miserere; Christe eleison, miserere, qui nos redemisti sanguine tuo; et iterum: Kyrie eleison, Domine Spiritus Sancte, miserere», *Amalarii Episcopi Opera*, cit. II, p. 283. Per l'Agnus Dei, *Idem*, p. 314. Per una sintesi della discussione sui 'tropi' di Amalario, cf. LOCANTO, *Le origini dei tropi*, cit., pp. 167-228, p. 174 s.

⁴³ MGH, *Concilia III, Die Konzilien der Karolingischen Teilreiche 843-859*, p. 129.

⁴⁴ WOLFGANG VON DEN STEINEN, *Notker der Dichter und seine geistlichen Welt*, II, Berne, 1948, p. 36.

codici⁴⁵: 1) mss. – i Tropari in senso generico – che contengono in fascicoli separati Tropario, Sequenziario, Prosario, Prosulario, Tonario ecc.; alcuni contengono anche il Graduale o il Cantatorio; 2) mss. che contengono i diversi repertori mischiati secondo l'ordine liturgico; 3) mss. che inseriscono tropi e sequenze e prosule o qualcuno di questi repertori nel Graduale, secondo l'ordine liturgico. Navigando tra i mss. ci si rende conto che molti costituiscono per qualche aspetto un'eccezione⁴⁶.

Il più antico Tropario è un ms. proveniente dall'abbazia di San Marziale di Limoges, Pa 1240, datato tra il 923 e il 936, con aggiunte successive: di molti tropi è citato solo l'*incipit*, segno che formavano un repertorio già in uso da tempo. Al X s. risalgono anche due Tropari di San Gallo, SG 484 e SG 381, quello contenuto in Wi 1609 e Lo 19768, da Sant'Albano di Magonza. Molti mss. risalgono all'XI s. Con i mss. prodotti dal XII-XIII s. si parla di Tropari tardivi.

In alcuni casi i repertori sembrano documentare, nella scelta e nell'ordine dei pezzi, un uso liturgico reale, in altri un'antologia di pezzi tra cui scegliere⁴⁷.

Infine, vi sono Tropari sontuosi, redatti e scritti con grandissima cura, illustrati da miniature, in qualche caso con un disegno teologico unitario che abbraccia sia la scelta del repertorio che la decorazione⁴⁸.

⁴⁵ CHAILLEY, *Les anciennes tropaires et sequentiaires de l'école de Saint-Martial de Limoges (Xe-XP)*, in «Études Grégoriennes», II (1957), pp. 163-188; HUGLO, *Les livres de chant liturgique*, Brepols, Turnhout, 1988.

⁴⁶ Nelle fonti italiane, per esempio, i tropi dell'offertorio e della comunione sono rari, sovente separati dagli altri repertori tropistici (introito, Ordinario, sequenze), radunati insieme alle prosule, come in Vro 107 o inseriti nel Graduale, come nei manoscritti della cattedrale di Pistoia: Pst 119, 120 e 121. LOCANTO, *Il prosulario di Vro 107*, in «Quadrivium», n. s. VIII, 1997, pp. 5-6; ID., *La tradizione dei tropi liturgici a Pistoia nel XII secolo. Uno sguardo d'insieme sul manoscritto Pistoia, Archivio Capitolare, C 121*, in «Musica e storia», XIV/2 (2006), pp. 381-478, p. 390; PLANCHART, *Italian Tropes*, in «Mosaic», XVIII, 1985, pp. 19-20.

⁴⁷ Björkvall, in CT 5, p. 136 identifica due significati della parola 'repertorio': 1) codificazione di un uso fisso e ufficiale in una chiesa precisa in una certa epoca; 2) collezione di canti raggruppati sia seguendo un piano, sia casualmente ma che non rappresenta necessariamente ciò che si è veramente cantato.

⁴⁸ È il caso del manoscritto di Prüm (Pa 9448); JONSSON, *The Liturgical Function of the Tropes*, in *Reserch on Tropes. Proceedings of a symposium organized by the Royal Academy of Literature, History and Antiquities and the Corpus Troporum, Stockholm, June 1-3, 1981*, a cura di Iversen, Stoccolma, 1983, pp. 99-124.

Durante l'VIII secolo ebbe inizio la pratica delle *longissime melodiae*: le *sequentiae* in coda al versetto o in sostituzione della ripresa dell'Alleluia, il *Neuma triplex* all'interno di alcuni responsori dell'Ufficio notturno. La rinascita culturale promossa dalla corte carolingia, l'opera di Benedetto d'Aniano che all'inizio del IX s. riformò la disciplina e la liturgia monastica nel monastero di Inden, presso Aquisgrana, il Concilio dell'817 nella stessa Aquisgrana: tutto ciò costituì un ambiente propizio alla nascita di nuovi generi di canto liturgico, in relazione con il repertorio gregoriano. I tropi avrebbero così avuto una prima fase d'incremento e impulso nel cuore dell'impero Franco – tra Metz, Toul e la Renania – nei primi decenni del IX secolo⁴⁹. Siamo sul filo degli anni di Amalario, che descrive le *sequentiae* (non le prose) e il *Neuma triplex* (non le prosule) e non dedica attenzione ai tropi.

Durante il IX secolo si costituirono gli strati più antichi del repertorio e l'evoluzione delle sue forme. Perché comparvero tropi e sequenze? Secondo Handschin essi consentirono ai poeti carolingi di creare qualcosa di nuovo in ambito liturgico, rispettando l'autorità del canto gregoriano e rimanendo nel solco di una tradizione ormai normativa⁵⁰. I tropi permettevano anche di accompagnare celebrazioni e riti sempre più solenni nelle cattedrali e nei monasteri; inoltre i nuovi canti trasmettevano all'esperienza liturgica i temi spirituali e teologici che andavano maturando nella riflessione e nella vita ecclesiastica. Planchart ipotizza che i tropi fossero anche un modo di perpetuare i vecchi usi locali e di portare il gregoriano più vicino al repertorio tradizionale⁵¹.

⁴⁹ «Ansi peut-on, selon toute probabilité, circonscrire l'origine – ou une des origines – des tropes dans le temps et l'espace: en Lotharinge ou pas loin de la Lotharinge, vers la première moitié du IX s.», PIERRE-MARIE GY, *La géographie des tropes dans la géographie liturgique du moyen âge carolingien et postcarolingien*, in *La tradizione dei tropi liturgici*. Atti dei convegni sui tropi liturgici: Parigi (15-19 ottobre 1985), Perugia (2-5 settembre 1987), a cura di Claudio Leonardi, Enrico Menestò, Perugia 1990, pp. 13-24, p. 20. EVANS, *The Repertory*, cit., avanza anche l'ipotesi di una nascita dei tropi nel Sud della Francia ad Aniano, prima del trasferimento di Benedetto ad Aquisgrana.

⁵⁰ HANDSCHIN, *Trope, Sequence, and Conductus*, cit.

⁵¹ PLANCHART, *On the Nature of Transmission and Change in Tropes Repertories*, in «JPMMS», XL (1988), 1-2. pp. 215-49, p. 217. Planchart, BTC I, nota 21, p. liii.

Lo strato più antico del repertorio, comune a tutte le regioni dell'impero, va ricercato nelle distinte tradizioni in cui le fonti manoscritte ci consegnano il repertorio: una dell'Ovest, formatasi nella parte occidentale dell'Europa carolingia (Francia, Aquitania, Inghilterra), l'altra dell'Est, nella parte orientale, corrispondente ai territori germanici. A esse si aggiungono un'area di transizione tra le due principali e alcune tradizioni locali o legate a specifici rami di trasmissione. La distinzione tra le tradizioni riguarda il repertorio, lo stile dei testi, la struttura dei canti e del rapporto tra canti-base e tropature. All'origine di questa divisione vi sarebbe la dissoluzione dell'unità politica carolingia, consumatasi nei trattati di Verdun, dell'843, che sancì la tripartizione dell'impero e di Mersen, dell'870. Questi avvenimenti politici ebbero ripercussioni nella vita liturgica, soprattutto in fenomeni ancora in formazione come i tropi e la notazione musicale.

La prima diffusione dei tropi non è documentata da mss. (i più antichi tropari risalgono al X s.): secondo Huglo⁵², durante il IX s. sarebbe avvenuta attraverso *libelli*, formati da pochi quaderni contenenti singoli repertori relativi a un culto, a una festa o a un genere specifico. I libelli sarebbero all'origine dei successivi Tropari, redatti quando il repertorio era abbastanza ampio da richiedere un libro dedicato.

L'epoca di massimo sviluppo dei tropi abbraccia il X e l'XI secolo. Alla fine dell'XI s. compaiono forme ritmiche, nelle sequenze innanzitutto ma anche nelle prosule, sempre più simili a brevi sequenze ritmiche. Nel XII secolo comincia la decadenza dei tropi del Proprio, progressivamente espulsi dal repertorio.

Vi fu probabilmente fin dal principio una corrente ostile ai tropi, testi extrabiblici; l'ostilità ebbe forse origine nel 'monobiblicismo' di Agobardo di Lione e del suo allievo Floro (contemporanei e avversari di Amalario di Metz) e, più o meno marcata, riaffiora negli usi di Cluny e di Cîteaux⁵³. L'Ordinario, che non ha testi strettamente biblici, ha

⁵² HUGLO, *Les 'Libelli' de tropes et les premiers tropaires-prosaires*, in *Pax et sapientia. Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences in Memory of Gordon Anderson*, a cura di Jonsson, Stoccolma, 1986, pp. 13-22.

⁵³ GY, *Les tropes dans l'histoire de la liturgie et de la théologie*, in *Reserch on Tropes*, cit., pp. 7-17.

conservato più a lungo i tropi. Nonostante l'epurazione decretata dal Concilio di Trento, le sequenze e i tropi dell'Ordinario, soprattutto i Kyrie, rimasero in molti repertori ecclesiastici fino al XVIII/XIX s. Negli attuali libri ufficiali di canto liturgico rimangono cinque sequenze accolte nel GR e i titoli dei *set* di prosule associate ai Kyrie. Qualche altra sequenza è stata riscoperta nelle edizioni di Solesmes e alcuni altri pezzi – che in origine erano tropi – sono divenuti 'classici', come *Ave verum* e *Inviolata Dei genitrix*.

I tropi dal punto di vista della forma

Vediamo ora una classificazione dei tropi, tenendo come punto di riferimento il CT e la definizione di 'tropo', più comprensiva, come fenomeno musicale e letterario⁵⁴. Per gli esempi inseriti nel testo vengono qui adottati criteri editoriali in parte presi dal CT⁵⁵.

I tropi meloformi o melodici

I tropi melodici sono aggiunte di sola musica. È difficile distinguerli con certezza, stabilire se un dato melisma sia un'aggiunta a un canto

⁵⁴ HUGLO, *Trope*, in *Science de la Musique*, cit.

⁵⁵ Testo-base in maiuscoletto; quando fa parte sintatticamente di una prosula e mantiene la posizione che ha nel canto-base, in maiuscoletto e grassetto; le parole e sillabe del testo-base mantenute nella prosula ma in posizione diversa da quella del canto-base, in minuscolo e grassetto. Le parole e sillabe del testo-base eliminate dalla prosula, tra doppie parentesi (()); tropi e prosule, in minuscolo; le prosule dei tropi, in minuscolo corsivo. Quando vi sono tropi e prosule in uno stesso testo indico gli elementi di tropo con tr.A, tr.B, tr.C, ecc., le prosule con 1, 2, 3, ecc.; le strofe delle sequenze con 1, 2, 3 ecc., con 'a' e 'b' le strofe parallele. I punti in parentesi quadra, [...], indicano le nostre omissioni fatte per brevità, i testi inclusi nei segni < e > sono omissioni dei mss.; le rubriche dei mss. sono precedute e seguite dal segno », le note di redazione tra parentesi tonde.

che originariamente non ne era provvisto. Assai complessi, ad esempio, sono i problemi relativi all'origine della *sequentia*, dei melismi del Kyrie, dell'Hosanna e dei responsori.

Le *sequentiae* sono aggiunte melodiche al repertorio gregoriano: già nel IX secolo erano considerate con il rispetto tributato al canto gregoriano, citate nel *canon extravagans* tra i canti da non intaccare con tropi. I melismi che possiamo considerare tropi melodici sono: 1) le *caude* dell'introito che prolungano gli incisi dell'antifona, la sillaba finale del salmo e l'*amen* della dossologia, i versi del Gloria, nei Tropari sangallesi antichi (SG 484, SG 381 e Wi 1609), nei Tonari e in qualche Tropario aquitano; 2) i melismi che estendono gli elementi dei tropi, 3) il *Neuma triplex* e i melismi aggiunti alla fine dei responsori prolissi dell'Ufficio. Se si allarga lo sguardo ad altri repertori liturgici troviamo aggiunte melismatiche confrontabili con quelle del gregoriano, come le *melodiae secundae* degli alleluia e i melismi di alcuni responsori e offertori del canto ambrosiano e mozarabico⁵⁶.

I tropi meloformi dell'introito fluiscono liberamente entro l'alveo modale. Per quanto riguarda i responsori, il discorso è più complesso, trattandosi di un repertorio molto fluttuante e instabile. Il melisma è spesso accompagnato o sostituito da prosule.

I melismi dell'introito, salvo qualche eccezione, scomparvero rapidamente dal repertorio, quelli del responsorio e la *sequentia* hanno attraversato tutta l'epoca dei tropi.

I tropi melogeni o puramente testuali

Sono aggiunte di solo testo, adattato sillabicamente a un melisma o a una melodia melismatica preesistente: nuovi testi dunque, non nuova musica. Chailley li chiama *tropi di adattamento*.

⁵⁶ Considero solo gli offertori ambrosiani in cui i melismi sono aggiunti come alternativa all'esecuzione di un passaggio copiato anche nella sua forma non ornata. Il ms. Lo 34209 denomina ciascun melisma con la rubrica *melodia* o *m* e la suddivide in incisi indicati con numeri romani. La stessa strutturazione del melisma e le rubriche si trovano nelle *melodie secundae* dell'alleluia e nel responsorio *Congratulamini mihi omnes*.

La tecnica della prosulazione

Il *Prologo* di Notker⁵⁷ descrive il procedimento dell'adattamento di un testo a un melisma. Notker afferma di aver appreso l'arte di comporre un testo per i melismi dai *versus ad sequentiam* portati a S. Gallo da un monaco fuggito dall'abbazia normanna di Jumièges. Notker avrebbe perfezionato il procedimento di adattamento sillabico. Inoltre dice di aver composto i suoi 'inni' per aiutare la memorizzazione dei melismi. È una mnemotecnica realmente efficace, ma le sequenze e le prosule hanno anche altre funzioni: ornare, solennizzare la liturgia, dare un'esegesi dei testi, dei riti e della stessa funzione della musica nella liturgia. La tecnica di adattare un testo a una melodia data non è nata con i tropi. Nel repertorio gregoriano molte antifone della Messa e dell'Ufficio sono state composte con la tecnica dell'adattamento. Nel caso dei tropi melogeni l'adattamento è quasi esclusivamente sillabico, con qualche passaggio plurisonico; inoltre l'origine dei testi non è rigorosamente biblica.

Le prosule

Il termine 'prosula', piccola prosa, che si trova (raramente) nei mss. aquitani, è universalmente utilizzato negli studi moderni per indicare i tropi melogeni. Il nome rimanda a una certa brevità della composizione, soprattutto se paragonata alle prose della *sequentia*. I canti ornati da prosule sono quelli che offrono melismi alla testuazione; nel *Proprium Missæ*: il graduale, l'alleluia e il suo versetto, l'antifona d'offertorio e i suoi versetti. Nell'Ordinario: il Kyrie, l'Hosanna e l'Ite missa est. Nell'Ufficio: il responsorio e i suoi versetti. A questi vanno aggiunte le prosule di alcuni tropi melismatici dell'introito e del Gloria, le prosule del *Regnum tuum solidum* all'interno del Gloria, le prosule ritmiche tardive inserite alla conclusione delle letture farcite. Le prosule del Kyrie e dell'Hosanna comportano problemi specifici. Non tutte le prosule sono realmente composizioni melogene: pur scritte in forma sillabica, manifestano all'a-

⁵⁷ Vedi nota 44.

nalisi tecniche compositive che comportano la creazione simultanea di testo e melodia.

Relazioni tra la prosula e il testo-base

La composizione delle prosule rispecchia le forme e le strutture suggerite dai canti-base, forme che i compositori/poeti hanno assecondato, traendo dai vincoli che esse necessariamente pongono spunti per soluzioni creative ed espressive a volte straordinarie.

L'alleluia, ad esempio, comporta due tipi di struttura. Il primo, costituito dal melisma della vocale finale “-a” dello *jubilus*, si presenta come un'entità unitaria, autosufficiente, è una ‘melodia’. In certi alleluia lo stesso melisma si ripete nella parte finale del versetto. L'altro tipo di struttura è dato dai melismi che ornano le sillabe del versetto: qui una serie di frammenti melismatici fanno parte di un'unità più grande, la melodia del versetto.

Queste due diverse strutture suggeriscono due forme di prosula: una è quella dello *jubilus*, chiamata *exordium* in CT II, per la sua posizione di apertura nell'alleluia; la seconda è detta *intercalatio*⁵⁸, perché costituita da inserzioni all'interno del versetto. Le due forme pongono problemi e risorse diverse, sia dal punto di vista testuale che musicale. L'*exordium* deve confrontarsi con una sola parola, *alleluia*, festosa acclamazione sottolineata nella sua funzione dalla fioritura melismatica. Non pone problemi d'intelaiatura se non quello di adattare il testo, una sillaba per nota, e di rispettare o interpretare la divisione degli elementi neumatici. L'unica parola-base, *alleluia*, può essere conservata con le sillabe nella loro posizione originaria, riposizionata nel nuovo testo, mascherata in parole assonanti (es. *psalle*) o, infine, sostituita in parte o *in toto*.

Ecco di seguito l'*exordium* dell'alleluia *Iustus germinavit*⁵⁹:

⁵⁸ I termini *exordium* e *intercalatio* per indicare le prosule dell'alleluia sono stati conati da Marcusson nell'introduzione a CT II, p. 14.

⁵⁹ Pa 776. Ho trascritto lo *jubilus* in modo che ogni elemento neumatico riportato in notazione aquitana, sia verificabile nel testo corrispondente. Con la barra ho evidenziato i versi in cui è strutturata la prosa. La linea orizzontale indica quella a secco del *Fa* nel ms. Le sillabe polisoniche sono sottolineate e sopra ho indicato il numero di note.

AL-LELU- IA
 Laudetur alma fidelium ecclesia / quae Christi morte redempta /
 felix permanet in secula / vicens in gloria perpetua
 retinet celica/ in celestibus premia.

Le due parole iniziali della prosula – *laudetur alma* – sostituiscono la parola *alleluia*, facendola risuonare nelle sue vocali: *lau-de-tur alma* (altre prosule fanno altrettanto: *Psalle ludens Thalia*; *Psalle modulamina*; *Allevemus iam deo*). La suddivisione del testo in frasi rispecchia quella degli elementi neumatici del melisma ed è scandita dall’assonanza in “-a”. Anche la distribuzione delle singole parole all’interno della frase/neuma è accurata. La ricerca dell’assonanza può forzare la grammatica e la sintassi: ciò accade anche nelle prosule dell’Hosanna e nelle sequenze.

Consideriamo ora l’*intercalatio* dello stesso alleluia, nella medesima fonte manoscritta:

Iustus et probitate dignus GERMINA pacis et vitae dona hereditabit sicut **lilium** et gloria rosarum et flore gratiae / cum lucis lampade perpetue / fulgebit feliciter, / ditatus munere iustitiae / virtutum merito **florebit** in aeternum ante dominum deum / qui dominus – est omnium – / qui salvat – omne saeculum – / qui fert omnibus subsidium / qui condolens nostrum / pro – nobis tribuit – sui sanguinis pretium.

Il nuovo testo include il testo-base. In questo esempio quasi tutte le sillabe originarie sono disposte nella loro posizione propria. La parola *florebit*, divisa in due dall’elemento intercalare di cui è intelaiatura si scioglie in una nuova parola, *flore* (non più verbo ma sostantivo) che

inaugura il nuovo testo del melisma, e nella sillaba finale “*bit*”, in cui si ricongiungono prosula e testo-base riproponendo a fine prosula la parola originaria. La parola è così intesa due volte: una criptata dal nuovo testo, l'altra messa in luce da una posizione privilegiata della costruzione. Anche la parola *germinabit* viene scorporata, subendo una mutazione grammaticale e sintattica, e senza essere riproposta nella sua unità al termine della prosula.

L'*intercalatio* fa risuonare due testi: uno è quello nuovo della prosula, l'altro, in filigrana, è quello del canto-base, più o meno riconoscibile. Tutte le intercalazioni cercano di affermare l'assonanza con la vocale portante del melisma: la *a* di *germinabit*, la *e* di *florebit*, la *u* di *dominum*. Il lungo melisma su *florebit* permette al compositore di strutturare la prosa in versi con rima monosillabica, come già abbiamo visto nell'*exordium*. L'ultimo melisma del versetto riprende lo *iubilus* e il testo corrispondente è trattato come un *exordium*: oltre che dall'assonanza in “-*u*”, i versi sono scanditi dalla relativa *qui*.

L'*intercalatio* presenta diverse varianti dello schema, secondo la calibratura del rapporto tra prosula e testo-base e del modo di ancorare il nuovo testo alle sillabe che inquadrano il neuma. Il testo-base può essere nascosto in vari modi nel nuovo testo e vi sono anche casi in cui testo-base e prosula seguono percorsi paralleli e non costituiscono un'unità sintattica. Nella prosula *Iustus et probitate dignus* è forte il legame con il testo-base, ben riconoscibile, ma vi sono prosule intercalari in cui il nascondimento del testo-base è radicale, fino alla sua distruzione o alla compromissione del suo significato: le parole che generano il melisma possono essere totalmente sostituite e scomparire o essere parzialmente conservate ma cambiate di significato e sintassi⁶⁰.

Le prosule dell'offertorio presentano una struttura per certi aspetti simile a quelle dell'alleluia: vi sono prosule costruite su più melismi dell'antifona – e quindi rimodellano completamente il testo come l'*intercalatio* dell'alleluia – e vi sono prosule, le più frequenti, adattate al

⁶⁰ Alcuni esempi molto significativi sono analizzati in BJÖRKVALL, HAUG, *Texting melismas. Criteria for and problems in analyzing melogene tropes*, in «Revista de Musicología», XVI, 2 (1993), pp. 807-831.

lungo melisma che si trova normalmente sull'ultima sillaba o verso la fine dell'ultimo versetto o dell'ultima parte dell'antifona. Anche in questo caso il problema strutturale è l'ancoraggio della prosula alle sillabe che inquadrano il neuma. Gli stessi problemi si pongono nelle prosule dei responsori.

La relazione testo / melodia

La prosulazione è l'adattamento del testo al melisma, una nota per sillaba. L'esempio dell'alleluia *Iustus germinabit* ci ha mostrato però che i veri 'mattoni' della costruzione non sono solo le sillabe, ma anche e soprattutto le parole o i gruppi di parole che si adattano agli elementi neumatici in cui il melisma è suddiviso⁶¹. La composizione di una prosula non si misura innanzitutto con un melisma 'scritto', quanto con il melisma 'ascoltato' e interiorizzato dal poeta e che sta alla base tanto della scrittura neumatica che della composizione della prosula. Il poeta, componendo il testo, 'interpreta' il melisma e l'interpretazione avviene attraverso l'organizzazione del testo-melodia, la suddivisione in parole/elementi neumatici, con l'organizzazione del materiale melodico e testuale in insiemi strutturali a più livelli, con la determinazione di *patterns* accentuali che danno direzione ritmica all'esecuzione. Prendiamo a prestito, riducendolo, un esempio dell'articolo di Björkvall e Haug: si tratta di alcune differenti prosule – ne consideriamo ora solo tre, una da Ben 34, due da Pa 1118 – dell'offertorio *Gressus meos*⁶², adattate al melisma sulla sillaba finale della parola *iniustitia* nel secondo versetto:

a) Ben 34, c. 89

INIUSTITIA.../ nobiscum/ caritas/ maneat/ verits/ luceat/ iugiter/ ubique/ veneran...

b) Pa 1118, c. 124v

INIUSTITIA.../ disponens/ omnia/ supera/ infera/ media/ celica/ terrea...

⁶¹ KARLHEINZ SCHLAGER, *Die Neumenschrift im Licht der Melismtextierung*, in «Archiv für Musikwissenschaft» XXXVIII (1981), pp. 296-316; BJÖRKVALL, HAUG, *Texting melismas*. cit.

⁶² OT, n. 22, pp. 39-40.

c) Pa 1118, c. 124v

INIUSTITIA...// sed tu rex - iustorum - gloria // solve **no - storum pec - camina**
// ut possi-/ mus...

Le barre suddividono gli elementi neumatici: in a) e b) notiamo una serie di parole trisillabe, cui corrispondono elementi trisonici. Nella prosula b) l'interpretazione del melisma è più marcata tramite due espedienti: l'accentuazione sulla prima sillaba di ogni parola (in melodia pura, una serie di *climacus* episeinati sulla prima nota), l'assonanza in “-a”, che non ci stupisce in una fonte aquitana. La prosula c) interpreta il melisma mediante frasi più ampie (tra doppie barre) ottenute raggruppando gli elementi tre a tre, con una diversa organizzazione degli accenti e con due parole-ponte (in neretto) poste nella seconda frase a cavallo di due elementi neumatici e con l'assonanza “-a” alla fine delle due frasi anziché di ogni singolo elemento. Risultano due versi 9pp che comportano un parallelismo testuale (ma con melodie diverse).

Il rapporto tra melodia del canto-base e prosula è stato studiato anche nel confronto tra il ritmo della melodia generatrice e quello imposto dall'adattamento del testo: in certi casi, il testo della prosula asseconda il ritmo indicato dalla scrittura neumatica in campo aperto⁶³. Il confronto è lecito, ma si deve tenere conto delle varianti della melodia e di quanto detto sopra: il prosulatore, pur rispettando i ‘vincoli’ del tracciato melodico, interpreta il melisma e sovente molte finzze ritmiche della notazione neumatica si perdono o mutano con l'adattamento dei testi.

Melodia della prosula e melodia del canto-base

La melodia originaria può essere rispettata dalla prosulazione ed esserne totalmente testuata, una sillaba per nota; può anche subire lievi modifiche per meglio adattare il testo. Alcune prosule hanno più sillabe delle note del melisma e impongono quindi in parte un adattamento del-

⁶³ EUGÈNE CARDINE, *Première année de chant grégorien*, p. 57, prosula dell'offertorio *Ave Maria*; DENNERY, *Le chant postgrégorien*, cit., pp. 79-83: prosula *Natus est nobis* dell'alleluia *Multipharie*.

la melodia al testo, altre invece non coprono con le sillabe l'intera melodia. In certi casi, invece, la melodia serve da canovaccio alla prosula, che dunque è uno sviluppo della melodia-base, non un mero adattamento.

Infine, fin dall'epoca delle prime prosule, anzi fin dalla prima prosula conosciuta – *Psalle modulamina* – vi sono brani per cui la preesistenza della melodia non è certa: la prosulazione, nata come tecnica di rigoroso adattamento sillabico di un testo a una melodia, potrebbe essere diventata anche una scelta stilistica a disposizione dei poeti e compositori nella creazione di brani nuovi.

Posizione delle prosule

Le prosule della Messa sono contenute nei Graduali, inserite nelle feste dell'anno liturgico che, in genere, presentano una prosula per ciascun versetto o antifona, normalmente scritta dopo il canto-base; nei Tropari, copiate in fascicoli specifici, troviamo diverse prosule per uno stesso versetto, oppure insieme ai tropi e alle sequenze secondo l'ordine liturgico. Vi sono mss. che alternano gli incisi testuali con i corrispondenti segmenti del melisma. Talvolta la lettera iniziale di alcune parole in maiuscolo indica la suddivisione del testo in unità sintattiche o in versi, oppure la semplice corrispondenza dei gruppi di parole a un elemento neumatico del melisma.

Come si eseguivano le prosule?

La domanda ha una rilevanza particolare che deriva dagli enigmi posti dalla scrittura nei mss. e, soprattutto, dalla struttura del rapporto tra testo aggiunto e testo-base⁶⁴. Alcuni autori⁶⁵ rifiutano l'ipotesi di

⁶⁴ MARCUSSON, *Comment a-t-on chanté les prosules?*, cit.

⁶⁵ JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, *Over het Onstaan van Sequens en Prosula en beider oorspronkelijke Uitvoeringswijze*, in *Festschrift Bernet Kempers. Orgaan Koninglijke Nederlandsche Toonkunstenaarsvereniging*, 12 (1957); KLAUS RÖNNAU, *Regnum tuum solidum*, in *Festschrift Bruno Stäblein*, a cura di Martin Ruhnke, Bärenreiter, Kassel, 1967, pp. 195-205; DAG NORBERG, *La Poésie rythmique du haut moyen âge*, Stockholm, 1954. L'esecuzione della sola prosula comprometterebbe in certi casi l'integrità del testo-base.

un'esecuzione successiva o alternata di prosule e melismi (cioè i modi in cui sono copiate nei mss⁶⁶). A lungo è stata sostenuta l'ipotesi di un'esecuzione simultanea di testo e melisma. Non vanno discusse in questa sede le diverse tesi, ma merita una segnalazione almeno la tesi dell'esecuzione 'polifonica' proposta da Marcusson: il solista (o i solisti) cantano la prosula, il coro esegue il testo-base secondo la tecnica di 'tenuta'. La soluzione è seducente perché è suggerita dalla struttura stessa della prosula, con i 'due testi' che all'inizio del melisma si distaccano per ricongiungersi alla sua conclusione. Inoltre l'esecuzione contemporanea di due testi è ciò che accade nel primo mottetto conosciuto: il *Benedicamus Stirps Jesse* (fine XI s.). Va detto che nella polifonia organale le note del canto-base sono tenute e il nuovo testo è adattato alla *vox organalis*. Nel caso dell'esecuzione polifonica delle prosule, invece, il nuovo testo si appropria della melodia-base mentre la melodia del testo-base si riduce a una serie di note tenute che fanno da sostegno. L'esecuzione alternata e sostitutiva sono da ritenersi ammissibili.

I tropi logogeni

'Generati dalla parola': questi tropi sono aggiunte di nuovo testo e nuova melodia. È il testo a governare la composizione: la melodia è al suo servizio. Diversi autori ritengono che solo le aggiunte di questo genere debbano essere chiamati 'tropi'. I due canti maggiormente tropati sono l'introito e il Gloria.

I tropi d'introduzione riguardano l'introito e i suoi versetti, il Gloria, il graduale, la sequenza, l'offertorio e i versetti, l'antifona di frazione e la comunione, il Kyrie, l'Agnus Dei, qualche raro *Ite missa est*⁶⁷.

⁶⁶ Secondo il parere di Leo Treitler, riportato in MARCUSSON, *Comment a-t-on chanté*, cit., pp. 143-144, la scrittura nei mss. sarebbe un'indicazione per il *cantor* in vista della preparazione dell'esecuzione, non uno spartito in senso moderno.

⁶⁷ Husmann sostiene che tutti i tropi più antichi hanno una funzione introduttiva, simile a quella, per esempio, del Prefazio, funzione che riguarderebbe anche gli elementi interni, i quali presentano spesso formule d'intonazione. Il tropo, come elemento che precede il frammento antifonico, non può essere interpretato come testuazione di

Le intercalazioni riguardano soprattutto i due canti maggiormente tropati: introito e Gloria, ma anche l'offertorio, la comunione, il Kyrie, il Sanctus e l'Agnus Dei.

La formazione del repertorio e la trasmissione

Nel repertorio è riconoscibile un piccolo nucleo di tropi comuni alle diverse aree, forse anteriori alla divisione dell'impero. La grande epoca di fioritura dei tropi logogeni va dal X alla metà dell'XI secolo, quando ha inizio la decadenza. Nelle fonti del XIV e XV s. si limitano a qualche introduzione dell'introito e ai tropi dell'Ordinario.

La trasmissione dei tropi presenta diversi tipi d'instabilità. I tropi d'intercalazione comportano un *set* di elementi e una configurazione dei *set*: nella trasmissione del repertorio avvengono modifiche nella scelta, nel numero e nella disposizione degli elementi. Può accadere che un tropo più antico e ampiamente diffuso sia sviluppato da nuove inserzioni, o che i diversi *set* siano modificati dall'inserzione di elementi vaganti, che migrano da un tropo all'altro.

L'instabilità dovuta alla trasmissione riguarda anche le melodie, così a volte lo stesso testo si trova con melodie molto divergenti o, al contrario, melodie simili supportano testi diversi. Il passaggio da una tradizione all'altra comporta in qualche caso una nuova composizione basata su un modello ricevuto, come si verifica nei repertori italiani⁶⁸.

Nel complesso la tradizione franco-orientale è più stabile, ma solo pochi tropi sono tramandati in notazione diastematica e da Tropari tardivi. La tradizione dell'Ovest è più instabile e mutevole, anche se lo è meno all'interno delle singole aree. Le fonti manoscritte aquitane, in compenso, ci permettono di ricostruire le melodie grazie a una precoce diastemazia della notazione.

melismi estensivi delle cadenze intermedie come sosteneva Weakland. I primi tropi d'interpolazione sarebbero lo sviluppo di tropi originariamente limitati all'elemento introduttivo. HUSMANN, *Sinn und Wesen der Tropen*, cit.

⁶⁸ PLANCHART, *On the Nature of Transmission*, cit., p. 217; ID, in BTC 1, p. xliii s.

Posizione dei tropi rispetto al canto-base

Normalmente dopo ogni elemento di tropo è citato l'inizio del frammento d'antifona, ma nei più antichi Tropari sangallesi e germanici presentano una concatenazione nella quale l'elemento del tropo è inquadrato dal frammento antifonico, del quale l'ultima parola è ripetuta alla fine dell'elemento di tropo con l'aggiunta di un melisma⁶⁹. Eccone un esempio:

«PUER <NATUS EST> NOBIS – Preter omnium puerorum consuetudinem de virgine procreatus – NOBIS . ET FILIUS, etc»⁷⁰.

I testi dei tropi

I testi commentano, amplificano e sviluppano quelli del canto-base cui sono associati. Molti sono presi da passi della Scrittura, spesso gli stessi delle antifone correlate, oppure da altri canti, come inni e sequenze; molti infine sono di nuova composizione e attingono al vocabolario biblico, parafrasando o citando. Rispondono a due esigenze: esortare al canto, attualizzare e contestualizzare l'antifona collegandone il testo, il più delle volte tratto dai salmi, all'*hic et nunc* della celebrazione.

Alcuni grandi tropi d'introduzione all'introito hanno una funzione didattica, che non sorprende nel contesto 'scolastico' dei monasteri, cui la riforma carolingia aveva assegnato il compito formativo.

Il testo del tropo e quello dell'antifona possono integrarsi perfettamente. Si osservi:

Deus pater filium suum hodie misit in mundum de quo gratulanter dicamus cum propheta: PUER NATUS EST NOBIS ET FILIUS DATUS EST NOBIS, Qui sedebit super thronum david et in aeternm imperabit, CUIUS IMPERIUM SUPER HUMERUM EIUS. Ecce

⁶⁹ JONSSON, CT I, *Cycle de Noël*, cit., p. 30. Secondo l'autrice è una tecnica imparentata con quella delle prosule 'eine Textierung' dell'Offertorio.

⁷⁰ SG 484, p. 5; CT I, p. 312.

⁷¹ Pa 909, c. 10r.

venit Deus et homo de domo david sedere in trono ET VOCABITUR NOMEN EIUS Eo quod futura annuntiabit MAGNI CONSILII ANGELUS. Ps. NOTUM⁷¹.

Vi sono però anche tropi che condividono con l'antifona solo il riferimento alla festa celebrata. La cosa è sorprendente soprattutto nei tropi d'intercalazione, dove può accadere che tropo e antifona costituiscano due percorsi paralleli che si alternano senza integrarsi:

Gaudete et laetamini quia surrexit dominus alleluia	
Iocundemur cum illo dicentes eia -	RESURREXI
Dum resurgeret in iudicio deus -	ET ADHUC TECUM SUM. ALLELUIA
Contremuit terra cristo surgente a mortuis. -	POSUISTI SUPER ME MANUM TUAM. ALL.
Terraemotus factus est magnus angelus domini	
descendit de celo -	MIRABILIS FACTA EST
Custodes velut mortui effecti sunt -	SCIENTIA TUA
Nimio timore (terrore) angeli -	ALLELUIA, ALLELUIA, ALLELUIA ⁷² .

L'indipendenza del tropo dall'antifona è un tratto frequente nei repertori dell'Italia meridionale, soprattutto nelle fonti beneventane.

Prosodia, metro e poesia

Uno degli aspetti sorprendenti dei tropi è la mescolanza, nello stesso *set*, di forme prosodiche e poetiche. Tra le forme poetiche quella che prevale è l'esametro, ma vi sono anche pentametri, distici elegiaci, strofe saffiche, versi adonii e strofe innodiche.

Si sono fatte molte congetture sulla priorità storica tra prosa e metro: forse, fin dall'inizio dell'arte tropistica, erano semplicemente strumenti a disposizione del poeta compositore. La qualità letteraria degli esametri è mutevole: troviamo, per esempio, esametri ben scritti a Montecassino e altri, di qualità inferiore, a Benevento.

⁷² Pa 1871, c. 14v-15r; CT III, pp. 114, 90, 73, 202, 81, 143; MMMA III, n. 224. Il tropo non forma col testo-base un'unità sintattica ma svolge un discorso compiuto in sé. L'apparente incongruenza produce una sorta di 'antifonia', di canto a due voci alternate.

Stile e struttura melodica

I tropi sono scritti in stile neumatico, apparentemente simili ai canti gregoriani correlati. In realtà, nonostante i rimandi formulari e strutturali, sotto molti aspetti lo stile dei tropi differisce da quello gregoriano: Smits van Waesberghe ha parlato di ‘canto pseudo-gregoriano’, Stäblein di canto ‘neo-gregoriano’ o ‘post-gregoriano’⁷³.

Sono melodie discorsive che evidenziano il testo, generalmente contenute in un *ambitus* abbastanza ristretto, con neumi non eccessivamente sviluppati; solo alcuni pezzi del repertorio presentano passaggi melismatici. I tropi mantengono il loro stile di base anche quando sono legati a canti più elaborati, come l’offertorio. In qualche caso si può notare un’evoluzione dai tropi più antichi, con pochi neumi plurisonici, a forme più ornate: in alcuni casi, a elementi più antichi quasi sillabici, se ne aggiungono altri più ornati⁷⁴. La melodia di un elemento antico può registrare uno sviluppo nel tempo, con un incremento di ornamentazione⁷⁵.

Il tropo può essere modalmente coerente all’antifona e, talvolta, strutturarsi su alcune formule chiave dell’antifona; vi sono però anche tropi scritti in un modo diverso dal canto-base: in questi casi il collegamento avviene attraverso formule di transizione modale, come accade nell’*Hodie cantandus* di Tutilone⁷⁶. Vi sono tropi composti di elementi

⁷³ SMITS VAN WAESBERGHE, *Das gegenwärtige Geschichtsbild der mittelalterlichen Musik*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» XLVIII (1964), p. 14; STÄBLEIN, *Zum Verständnis des “klassischen” Tropus*, AcM 35 (1963), 84-95, p. 91; Id, in MMMA, III, p. VII.

⁷⁴ EVANS, *The early trope repertory*, cit., p. 64.

⁷⁵ CHAILLEY, *L'école musicale*, cit., p. 246. Chailley confronta le due recensioni melodiche del primo elemento del tropo *Gaudeamus hodie* in Pa 1240, prima metà del X secolo, e Pa 903 del secolo successivo: i neumi di Pa 1240 ricevono un’aggiunta di note in Pa 903, dove si trova anche qualche passaggio melismatico.

⁷⁶ Il tropo è in *protus*, la formula finale gestisce il passaggio al *tetrardus* del *Puer natus*. STÄBLEIN, *Der “ältrömische” Choral in Oberitalien und im deutschen Süden*, in «Die Musikforschung», XIX (1966), 3-9, ipotizza che a San Gallo il tropo introducesse il *Puer natus est* antico-romano, in modo di *Re*, e che questo documenterebbe l’utilizzo del repertorio romano nell’abbazia svizzera. L’ipotesi è stata confutata da ELLEN REIER, *The Introit Trope Repertory at Nevers: MSS Paris, B.N. lat. 9449, and Paris, B.N. n.a. lat. 1235*, 3 voll., Berkeley, 1981, I, p. 1-17.

scritti in modalità differenti. Il Sud Italia anche in questo caso ha la sua peculiarità, con tropi che sembrano imparentati musicalmente con la tradizione locale, più che col gregoriano.

L'esecuzione dei tropi era affidata ai solisti: le poche rubriche dei mss. e consuetudinari fanno prevalentemente riferimento a piccoli gruppi di solisti, piuttosto che a un unico solista.

I tropi melodici e in doppia notazione dell'introito e del Gloria

Nei più antichi Tropari sangallesi e in alcune fonti aquitane alcune *caudæ* aggiunte alle cadenze interne dell'introito e del Gloria, sono associate a tropi con testo. Su di essi si sono concentrate molte discussioni sull'origine dei tropi.

I casi aquitani sono pochi nel complesso e limitati a un solo *set* per introito. Si tratta dunque di *set* a disposizione per un'eventuale estensione dell'introito in festività molto solenni. Nel *Resurrexi*⁷⁷ ogni inciso antifonico con melisma aggiunto è preceduto da un elemento di tropo con testo. Si veda:



Gaude-te et le-ta-mi-ni qui-a surrexit dominus alle- lu-ia



Iocundemus cum illo di-centes e-ia.

⁷⁷ Pa 1871, c. 14v-15r.

RESURREXI

Dum resurgeret in iudi-ci-o de- us. ET ADHUC

[...] AL- LE- LU- IA, etc.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is a single melisma for the word 'RESURREXI'. The second staff shows the beginning of a trope with the text 'Dum resurgeret in iudi-ci-o de- us. ET ADHUC'. The third staff continues the trope with '[...] AL- LE- LU- IA, etc.'. The notation uses square neumes on a four-line staff with a C-clef.

Huglo definisce questo tipo di tropo aquitano *melogeno*, e lo include tra le prove dell'origine melogena dei tropi: in realtà, come mostra l'esempio, i melismi e gli elementi di tropo che li precedono hanno melodie diverse, inoltre lo stile melodico degli elementi testuati è quello moderatamente neumatico dei tropi logogeni⁷⁸.

Le *caudæ* sangallesi di introiti e Gloria, in SG 484, SG 381 e Wi 75, si presentano sia con la sola notazione melismatica sia con la doppia scrittura, melismatica e sillabica con testi adattati ai vocalizzi. Un'antifona d'introito può supportare diversi *set* di *caudæ*, nessuna delle quali è confrontabile con quelle aquitane. In questi casi sangallesi si può veramente parlare di melismi con prosule, come nel tropo del Gloria, *Que Deo manet*⁷⁹.

⁷⁸ HUGLO, *Aux origines des tropes*, cit.; Evans ha dimostrato la diversità melodica tra *caudæ* e tropi del *Nunc scio*, cf. EVANS, *Some Reflections on the Origin of Trope*, in «JAMS» XIV (1961), 2, pp. 119-130, pp. 127-28.

⁷⁹ SG 484, p. 219, CT XII, I, n. 68. Ogni prosula ha lo stesso numero di note del melisma corrispondente, lo stesso andamento melodico e presenta oriscus e quilisma monosonici corrispondenti a quelli in composizione nei melismi.

La sequenza

La sequenza è una delle manifestazioni più felici e durature di quell'espansione del repertorio liturgico frutto dallo slancio creativo che, dall'epoca carolingia, ha prodotto i tropi e altri generi di canti. Liturgicamente è inserita tra l'alleluia e il Vangelo, ma si può trovare anche in altre situazioni, soprattutto processionali.

Il suo linguaggio musicale e letterario, nelle diverse e successive forme, ha influenzato gli altri generi. Considerata a lungo una forma di tropo, oggi è trattata come un genere a parte. Chailley ha classificato le sequenze come 'tropi di sviluppo', visti in chiave evolutiva, dalla composizione di brani legati all'alleluia, alla formazione di un genere del tutto indipendente.

La sequenza è un fenomeno musicale e letterario e non è facile stabilirne la genesi. Il termine *sequentia* indica in origine le *longissime melodiae*; nei mss. aquitani è utilizzato in opposizione a *prosa* che indica le stesse melodie con testo sillabico, all'Est l'insieme di melodia e testo: nel presente contributo si farà uso delle parole latine in senso specifico e del termine italiano 'sequenza' per indicare l'insieme di testo e musica. La sequenza è tendenzialmente un canto lungo, esteso nella scala tonale e comporta diverse forme di strutturazione della melodia e del testo.

Le sequenze antiche o di prima epoca

Nel Graduale di Mont-Blandin⁸⁰ – datato 800 c. – sei alleluia sono rubricati *cum sequentia*, cioè con melismi addizionali: è il primo riferimento conosciuto a qualcosa che è definito 'sequenza'. Non si parla di testi e neppure ne parla Amalario. Il primo riferimento ai testi è nel *canon extravagans* dell'845 che vieta l'aggiunta di parole alle

⁸⁰ Nota 39. Quattro alleluia *cum sequentia* in coda al versetto si trovano in fonti notate, DANIEL SAULNIER, *Note sur l'alleluia Redemptionem et les longissimae melodiae*, in «Études Grégoriennes», XXIX, Solesmes 1992, pp. 203-205. Simili a queste *sequentiae* sono le *melodiae* degli alleluia ambrosiani, TERENCE BAILEY, *The Ambrosian Alleluias*, The Plainsong & Mediaeval Music Society, 1983.

*sequentia*⁸¹. Le più antiche testimonianze in notazione musicale non sono databili prima dell'inizio del X secolo e documentano tanto le *sequentia* quanto le corrispondenti *prosa*. Il *Liber Hymnorum* di Notker⁸², terminato intorno all'880, con 40 composizioni basate su sequenze preesistenti e il testo del Prologo testimoniano che durante il IX secolo un repertorio di *sequentia* e *prosa* doveva essersi già formato.

Le fonti musicali documentano un notevole incremento nel X secolo e un repertorio complesso e variato fin dalle testimonianze più antiche. Nei mss. occidentali vi sono normalmente due cicli distinti: il *Sequentiarium* con le sole melodie (sulla parola *alleluia*) e il *Prosarium* con i testi in notazione sillabica⁸³. I manoscritti dell'Est trascrivono le sequenze in doppia notazione, con la versione melismatica scritta sul margine. Nei codici francesi e italiani è frequente l'inserimento delle prose nel Proprio secondo l'ordine liturgico. Molte *sequentia* antiche sono comuni all'Est e all'Ovest e, secondo Crocker⁸⁴, sono di origine occidentale, tanto che lo studioso ha proposto il restauro di alcune sequenze occidentali nel loro stato originario basandosi su quelle composte da Notker sulle stesse melodie. Vi sono, però, anche melodie non condivise e le due tradizioni, fino al 1200, sono nettamente separate per quanto riguarda i testi. Quelli occidentali sono esuberanti, cantabili, pienamente efficaci nell'esecuzione musicale, fanno abbondante uso di artifici quali l'allitterazione e l'assonanza in “-a”, per evocare la parola *alleluia*. Dispiegano un lessico variegato⁸⁵, con reminiscenze bibliche e classiche, parole riferite al canto (*verba cantandi*), metafore musicali. Le sequenze di Notker guardano ai modelli patristici e classici, sono innanzitutto brani letterari, evitano allitterazioni, assonanze e rime. Le opere della sua maturità acquisiscono in scioltezza e sprezzatura senza perdere il tono alto.

⁸¹ Note 40 e 43.

⁸² Nota 44. Notker (840–c.912) è autore, oltre che di sequenze, anche del *Gesta Karoli*, testo parallelo alla *Vita Karoli* di Eginardo.

⁸³ Pa 1119 contiene le sequenze in doppia notazione, con i melismi scritti dopo la prima strofa di ogni *copula*.

⁸⁴ CROCKER, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley, University of California press, 1977.

⁸⁵ LARS ELFVING, *Étude lexicographique sur les séquences limousines*, Uppsala, 1962.

I nomi delle sequenze antiche sono interessanti; alcuni contengono un esplicito riferimento a un alleluia (all'Ovest) o a un testo associato (all'Est): *Adorabo, Justus ut palma, Ostende*, ecc.; *Pascha nostrum, Almi-phona, Eia musa*, ecc. Il *Planctus publicani* non ha riferimenti all'alleluia, si sviluppa dall'antifona dell'Ufficio *Stans a longe*. Altre hanno nomi musicali – *Cithara, Symphonia, Tympanum* – o riferiti all'origine geografica – *Metensis, Occidentana* – o alle qualità loro riconosciute: *Nobilissima, Pretiosa*. Titoli come *Planctus cigni, Puella turbata, Frigidola*, hanno suggerito l'idea di un'origine profana. Le stesse melodie hanno nomi diversi all'Est e all'Ovest e supportano molteplici prose: la *sequentia Mater* supporta 50 testi conosciuti. Il rapporto con l'alleluia è complesso, secondo Crocker in molti casi non va oltre la citazione e la sequenza va considerata come un genere innovativo, non come un mero adattamento melogeno. Altri autori hanno dimostrato la preesistenza delle più antiche melodie orientali ai loro testi⁸⁶ e anche la trasmissione delle sole *sequentiae* in tradizioni particolari come quella di Cluny⁸⁷.

Hiley propone di leggere nello stesso slancio creativo del IX secolo la crescita del repertorio degli alleluia e lo sviluppo della sequenza.

Caratteristiche delle sequenze parallele antiche

Vi sono due tipi di sequenze, stilisticamente molto diverse: *parallele* e *aparallele*. Sarebbe ovvio pensare un'evoluzione dalle sequenze *aparallele* a quelle *parallele*, ma l'unico dato incontrovertibile è che, fin dalle più antiche testimonianze manoscritte, entrambe le forme sono presenti. La più frequente è la sequenza *parallela*: frasi melodico/testuali accoppia-

⁸⁶ HAUG, *Neue Anätze im 9. Jahrhundert*, in *Die Musik des Mittelalters*, a cura di Hartmut Möller e Rudolph Stephan, Wiesbaden, 1991, pp. 94-128; ID, *Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild*, in «Die Musikforschung», LVIII (2005).

⁸⁷ HILEY, *The Sequence Melodies Sung at Cluny and Elsewhere*, in *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Hucke zum 60. Geburtstag*, a cura di Peter Chan e Ann-Katrin Heimer, Hildesheim, 1993, pp. 131-55; ID, *The Repertory of Sequence at Winchester*, in *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, a cura di Graeme M. Boone, Harvard, 1995, pp. 153-93.

te, ciascuna *copula* formata da versi isosillabici intonati sulla medesima melodia, melodia che cambia da una *copula* all'altra, con un modo di procedere che implica ripetizione e mutamento. Molte sequenze presentano un verso singolo in apertura e uno in chiusura, con schema x,a-a,bb,cc...y. In alcuni casi, versi singoli anche all'interno della sequenza spezzano la concatenazione delle *copulae*.

Tra una frase e l'altra della coppia vi è tendenzialmente lo stesso raggruppamento di sillabe. L'adattamento di un nuovo testo a una *sequentia* già testuata comporta in genere il rispetto dei raggruppamenti di note/parole delle prose già esistenti.

La lunghezza delle frasi varia da una coppia all'altra e frequentemente si alternano coppie lunghe e brevi, oppure le frasi sono disposte in un crescendo e decrescendo rispetto alla frase più lunga. Le frasi lunghe sono suddivise in sotto-frasi e presentano ripetizioni interne di formule e incisi. È molto frequente la cosiddetta 'cadenza gallicana' *Fa-Sol-Sol* o *Do-Re-Re* in *patterns* cadenzali con diverso valore di punteggiatura: ricorrente la cadenza *do-si-do-la-Sol-Fa-Sol-Sol*. Le frasi consecutive sono talvolta raggruppate in una struttura più ampia attraverso il bilanciamento della lunghezza delle frasi e delle cadenze: una cadenza più instabile, per esempio, può collegare una frase breve alla successiva più lunga, conclusa da una cadenza 'sintatticamente' più forte. In alcune sequenze vi sono *copulae* ripetute.

La sequenza si muove abbracciando sia la zona autentica sia quella plagale della famiglia modale, cambiando registro e nota focale in un disegno complessivo che colloca frasi nel registro medio, altre nella zona grave dove la melodia si comprime, altre ancora in quella acuta. Ampii intervalli di quinta o formule ascendenti permettono il cambio di registro all'acuto, lunghe arcate gestiscono la discesa dai registri acuti alla *finalis*. La nota-base varia all'interno della frase (da Sol a Fa e viceversa; Re e Do), con la triade Fa-La-Do a far da cerniera. La struttura tonale è normalmente chiara, solo poche sequenze mutano tonalmente con uno slittamento della *finalis*: la sequenza *Justus ut palma maior* passa dal Re della prima parte al Sol delle ultime frasi e in Sol si chiude. Alcune prose tardive della stessa melodia ristabiliscono la finale Re su tutto il brano.

L'integrazione di melodia e testo è un tratto fondamentale della sequenza ed è ricercata in diversi modi. Strutturalmente: normalmente le

coppie o anche i singoli versi sono sintatticamente autosufficienti, ma talvolta a unità sintattiche più estese nel testo corrispondono raggruppamenti di frasi melodiche in strutture composite. Ritmicamente: i testi sono in prosa e non hanno una scansione regolare ma, normalmente, la distribuzione degli accenti primari e secondari è bilanciata. Retoricamente: la disposizione dei temi e delle immagini testuali sfrutta la forma melodica.

Possiamo verificare alcune delle caratteristiche musicali della sequenza nella melodia *Epiphaniam domino*, una versione assai lunga ed elaborata della *sequentia Concordia*, con ripetizioni interne alle frasi (frase 9) e interi blocchi ripetuti (frasi 2/8 e 3/6). Ecco il relativo esempio:

1

Alle-lu-ia.

2 3 4

5 6

7

8 9

The image displays a musical score for the phrase "Alle-lu-ia." in a single staff. The score is divided into nine numbered phrases. Phrases 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9 are marked with a dynamic of *d* (forte). The notation includes various rhythmic values and rests, with some phrases showing internal repetitions or structural similarities. The score concludes with a double bar line at the end of phrase 9.

*Organicis canamus*⁸⁸, di cui viene qui di seguito trascritto il testo, è un esempio eloquente della ricchezza immaginativa della prosa occidentale:

- Alleluia. 1a. *Organicis canamus modulis nunc Johannis solemnia. A.*
 1b. *Omnigenis domino vocibus reddentes odas debitas. A*
 2a. *Quique in suis sanctis mirabilis nimis multiplici virtutum flore eosdem decorat mirifice adornat. A*
 2b. *Nam et in ipsis quasi quibusdam musicis instrumentis digito proprio fides agitat fides virtutum sonora.*
 3a. *Has numerose percurrens singular permiscet singulis diatesseron melliflua melodiam. A.*
 3b. *Quem generat virtutum mater illa que aliis decenter composita dat suavem symphoniam.*
 4a. *Qua sine cuncta fiunt dissona necnon et frivola. A.*
 4b. *Qua cum omnia fiunt consona necnon utilia.*
 5a. *Qua iusti bene morati rite Petente excelsa poli sidera. A.*
 5b. *Alacres decantant nova cantica in cithara traicia.*
 6a. *Quorum agentes festa annua recolenda. A.*
 6b. *Jungentes laudum vota consorcium mereamur
 In cælesti patria.*

Sequenze aparallele

Molto diverso è lo stile delle sequenze aparallele, circa una ventina, che troviamo sia nelle fonti occidentali sia nel *Liber hymnorum* notkeriano: hanno l'andamento discorsivo dello *jubilus*, con ripetizioni interne, ma senza ampie duplicazioni. Il legame con l'alleluia è più forte che nelle sequenze parallele. La più diffusa è una sequenza nota sia all'Ovest (alleluia *Excita Domine* e prosa *Qui regis sceptrā*), sia all'Est (alleluia *Laudate deum*, testo *Angelorum ordo*).

⁸⁸ Pa 1119, c. 154v-156r. La *prosa*, per san Giovanni Ev., è composta sulla *sequentia* *Justus ut palma maior*. Il tema del testo è quello della virtù che fiorisce nel giusto ma in questa prosa si riveste della metafora musicale. *Fides* è la parola in cui si riannodano i due diversi piani, l'armonia delle virtù e l'armonia musicale: nella strofa 2b *Fides* significa una volta 'fede', l'altra le 'corde' dello strumento: la 'fede' col proprio dito tocca le 'corde' delle virtù e questo produce la sinfonia. La 'A' indica il melisma della *sequentia/prosa* di Pa 1119.

Sequenze con testi parziali

Sono nove o dieci sequenze parallele, tra le quali *Celebranda* di Natale e *Fulgens praeclara* di Pasqua, di tipo particolare⁸⁹: nella versione puramente vocalizzata sono inserite alcune frasi di testo versificate con schema accentuale, integrate anche nella *prosa* corrispondente. Stäblein le considera nuclei primitivi attorno ai quali si sarebbe formata la prosa completa, Husmann⁹⁰ al contrario pensa ad interpolazioni successive, dei ‘tropi’ della sequenza (la sequenza *Exultet elegantis* esiste effettivamente con e senza tali versi). Per Crocker sono invece un modo di sottolineare attraverso il ritmo la funzione acclamatoria di quei versi, uno strumento per enfatizzare un passaggio testuale⁹¹.

Le sequenze italiane

Nei repertori italiani confluiscono e convivono sequenze provenienti sia dall’Ovest che dall’Est e un certo numero di sequenze attestate solo in fonti italiane. Le sequenze italiane non sono così determinate dalla regolarità degli schemi come quelle d’oltralpe e anche i brani provenienti dal nord, giunti in Italia, spesso si italianizzano. Ad essere intaccati sono i principi portanti della sequenza franca: il parallelismo e il sillabismo. Sono frequenti strofe singole, sillabe che supportano neumi polisonici, introduzione di note aggiuntive o di modifiche nel disegno melodico tra una strofa e l’altra della *copula*.

Due brani provenienti da fonti beneventane e ravennati svelano tratti assolutamente originali: *Lux de luce* e *Hodie dominus Iesus Christus*, composte dalla ripetizione con variazioni di una stessa frase melodica e definite *variation-sequences* da Levy⁹². A esse si avvicina la sequenza

⁸⁹ Cf. STÄBLEIN, *Die Unterlegung von Texten unter Melismen*, cit.

⁹⁰ HUSMANN, *Sequenz und Prosa*, in «Annales musicologiques» II (1954), pp. 61-104.

⁹¹ CROCKER, *Sequence*, in NG online.

⁹² KENNETH LEVY, “*Lux de Luce:*” *The Origin of an Sequence*, in «MQ», LVII, 1 (1971), pp.40-61; GIULIO CATTIN, *Sequenze nell’ara ravennate. Abbozzo di analisi testuale*, in *La Sequenza Medievale, Atti del Convegno Internazionale Milano 7-8 aprile 1984*, a cura di Agostino Ziino, pp. 45-58.

pan-italiana *Alma fugens crux praclara*. Benché raro, questo tipo di sequenza manifesta una tendenza che si ritrova nei Kyrie e nei tropi dell'Agnus Dei dell'Italia meridionale. Melodie d'oltralpe, caratterizzate da intervalli ampi e disegno netto, vengono talvolta 'tradotte' con passaggi più morbidi, in cui gli intervalli sono riempiti da movimenti per gradi congiunti. I testi italiani hanno spesso l'aspetto della preghiera o della acclamazione: *Cantemus canticum*, per nove volte in vari versi (dal parallelismo irregolare) acclama 'o pascha' e, nel cuore di un testo pasquale, sviluppa una riflessione teologica e mariana sull'incarnazione⁹³.

Lo sviluppo della sequenza nell'XI e XII secolo

L'utilizzo della rima e la regolarizzazione degli accenti (primari e secondari) sono le linee di sviluppo che la sequenza manifesta nell'XI s., pur rimanendo nell'alveo stabilito dalle sequenze di prima epoca.

La celebre sequenza *Victimæ paschali laudes*⁹⁴ è un'opera di transizione: databile alla prima metà dell'XI s., è di origine germanica ma universalmente diffusa. La sua particolarità è la sezione drammatica che occupa la seconda *copula*, con la domanda «Dic nobis Maria quid vidisti in via?» e la risposta della Maddalena. La seconda e la terza coppia hanno rime interne e finali e rappresentano uno dei primi esempi di sequenza in cui la rima va oltre la finale in "–a". Il brano fu integrato in drammi liturgici e ricevette rivestimenti polifonici e *contrafacta*. Circa un secolo dopo la sequenza vittorina *Mundi renovatio*⁹⁵ è interamente costruita su centoni melodici del *Victimæ paschali*, tutti arrangiati con settenari proparossitoni.

⁹³ BRUNNER, *The Italian Sequence and Stylistic Pluralism: Observations about the Music of the Sequences for the Easter Season from Southern Italy*, in *La sequenza medievale*, cit., pp. 19-44; JACOBSSON, *Short Reflexions on beneventan Easter Sequence text*, in *La Sequenza Medievale*, cit., p. 138-39; *Cantemus canticum*: Ben 35, c. 87.

⁹⁴ GT, p. 198.

⁹⁵ MARGOT E. FASSLER, *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge, 1993, 2^a ed. Notre Dame, Indiana, 2011, discussione, pp. 164-70, trascrizione, p. 419-20.

In alcune sequenze composte tra la metà dell'XI s. e l'inizio del XII, compaiono versi in ritmo regolare: *Mane prima sabbati*, fine XI s., pur in un disegno complessivo in continuità con le sequenze di prima epoca, presenta schemi di versificazione abbastanza regolari e alcuni versi scanditi da rime interne e suddivisi in brevi sottofrasi dal medesimo *pattern* accentuale, fornendo un modello per sequenze successive. *Congaudentes exultemus*, per s. Nicola, contiene alcuni versi con lo schema di versificazione AABCCB, molto diffuso nelle successive sequenze ritmiche.

*Latabundus fidelis chorus*⁹⁶ fu composta in Francia poco oltre la metà dell'XI s. e presto si diffuse in tutta Europa. È costituita da tre sezioni caratterizzate da tre diversi schemi ritmici della versificazione, con accenti regolari, assonanze e rime, che la composizione musicale asseconda sottilmente: sottofrasi simmetriche nella prima coppia, rime melodiche e rimandi da una strofa all'altra, scelta dei diversi registri in chiave retorica (*cedrus alta* all'acuto, *ysopo* al grave). Tre temi scandiscono il contenuto testuale delle sezioni: l'esortazione a lodare il Re dei re, la relazione tra la Vergine e il Figlio, la polemica con la sinagoga 'cieca'.

Verso la fine dell'XI s., in due mss. aquitani, compare la sequenza *Verbum bonum et suave*⁹⁷, interamente formata da quartine isosillabiche (3 versi 8 p e uno 7pp) che presentano lo schema rimico della strofa zagialesca: aaax, bbbx, ecc. Il testo sembra quello di un inno: la melodia, che cambia da una *copula* all'altra, e un particolare della versificazione – i versi finali rimano solo all'interno della *copula* con schema aaax, bbbx, cccy, dddy, ecc – la caratterizzano come sequenza.

Ecco l'esempio:

⁹⁶ WULF ARLIT, *Sequence and "Neues Lied"*, in *La sequenza medievale*, cit., pp. 3-18, p. 7 ss.

⁹⁷ Pa 1871, c. 147r. La notazione è senza chiave, la mia trascrizione è per analogia con altre redazioni. All'interno delle *copule* ci sono piccole varianti che non ho riprodotto per brevità.



1a. Ver-bum bo-num et su-á-ve per- so-né-mus illud a-ve,
 1b. Per quod a- ve sa-lutá- ta mox concé- pit fecundá-ta



per quod christi fit conclá- ve virgo ma-ter fí- li- a.
 vir- go david stir-pe na- ta in-ter spi-nas lí- li- a.



2a. Ave ve-ri sa-lo-mó-nis, mater vellus ge-de- ó-nis
 2b. Ave solem ge-nu- í- sti, ave prolem pro-tu- lí- sti



cu- ius magi tribus donis laudat pu-er-pé- ri- um. 3a. A-
 mundo lapso contu- lí- sti vi- tam et impé- ri- um. 3b. Su-



-ve ma-ter ver-bi summi, ma-ris portus, si- gnum du-mi
 -pli-cá-mus, nos e- mún- da emen-dá- tos nos commenda



aro-má- tum vir- ga fu- mi, an- geló- rum dó- mi- na.
 tu- o na- to ad habénda sempitérna gáudi- a. Amen

Verbum bonum, insieme a due *versus* di Pa 1139, parzialmente in lingua pittavina l'uno, totalmente l'altro, è il primo testimone della strofa zagialesca nella poesia latina e romanza. Quale che sia la sua controversa origine e il modo in cui essa è entrata nella lirica latina e romanza, la strofa zagialesca ha avuto un seguito nella produzione poetica successiva, da Guglielmo IX d'Aquitania e Marcabruno alle *Cantigas de santa Maria* e al *Laudario di Cortona*. Si trova anche in sequenze di seconda epoca, tra le quali *Ave virgo singularis* di Adamo di San Vittore e *Sanctitatis nova signa*, scritta da Tommaso da Celano per la canonizzazione di s. Francesco⁹⁸.

Sequenze totalmente regolari nel metro diventano frequenti nel XII secolo; alcune, con strofe di egual lunghezza, simili a inni: ad esempio *Veni Sancte Spiritus*⁹⁹, del XII secolo e *Stabat mater dolorosa*, XIII secolo, formata da venti terzine di ritmo trocaico (8p+8p+7pp)¹⁰⁰.

Una peculiarità stilistica della sequenza ritmica di seconda epoca, nel XII s. è la frase melodica breve con ritmo regolare, che costituisce il verso e che può diventare un'unità modulare, un 'mattoncino' ritmico-melodico per la composizione di strutture più complesse. È frequente il ricorso a centoni presi da sequenze più antiche. Molte sequenze cambiano metro nel loro corso, con conseguente susseguirsi di strofe di diversa lunghezza, ottenute con la combinazione di diversi moduli ritmico-melodici.

Le melodie, molto estese, articolate su diversi registri e scandite da cadenze tradizionali perpetuano il caratteristico procedere della sequenza antica. Spesso introducono neumi moderatamente polisonici. *Laudes crucis attollamus*, in modo di Sol, è la più antica delle opere attribuite ad Adamo di San Vittore († 1146)¹⁰¹ e ne illustra le caratteristiche, ve-

⁹⁸ AURELIO RONCAGLIA, *Sequenza adamiana e strofa zagialesca*, in *La Sequenza Medievale*, cit., pp. 141-154.

⁹⁹ GT, p.253.

¹⁰⁰ GT, p. 602. L'inno cistercense *Dulcis Iesu memoria*, (*Iesu dulcis memoria*), del XII s., nella sua più antica testimonianza con notazione musicale, (Ox 668, cc. 101-104), è una sequenza di seconda epoca (trascrizione a cura di E. De Capitani e L. Berra, in *Dulcis Iesu memoria*, a cura di Milvia Fioroni, Milano, 2004).

¹⁰¹ FASSLER, *Who was Adam of St. Victor? The Evidence of the Sequence Manuscripts*, in «JAMS» XXXVII (1984), pp. 233-69. L'autrice identifica Admo di S. Vittore con *Adam precentor* della cattedrale di Parigi che, nel 1130, entrò nell'abbazia agostiniana

rificabili nel GR in un suo *contrafactum*, *Lauda Sion*¹⁰², composta da s. Tommaso d'Aquino per la festa di nuova istituzione del *Corpus Domini*. Adamo svolse un ruolo importante nella cattedrale di Nôtre Dame e nell'abbazia agostiniana di San Vittore, i due centri parigini, dove furono composte oltre cento sequenze nel XII s. I vittorini diedero il maggior contributo al repertorio, infondendovi gli ideali e la teologia agostiniana: i testi attribuiti ad Adamo e ai vittorini¹⁰³ riflettono la teologia e la spiritualità agostiniana, in particolare di Ugo di S. Vittore e Riccardo di S. Vittore.

Tra le composizioni di Pietro Abelardo (1079-1142), filosofo e monaco, sei *planctus* sono sequenze versificate, con frasi melodiche ripetute tre o quattro volte e suddivise al loro interno da rime e da ripetizioni: una forma che passerà ai *lai* francesi. Solo il *Planctus VI* è giunto in notazione perfettamente diastematica: frasi narrative sillabiche si alternano a passaggi melismatici. Ispirò il celebre lamento mariano *Planctus ante nescia*, del teologo vittorino Goffredo di Breteuil (1125 c.-1194 c.).

Contemporanea dei vittorini e di Abelardo, Ildegarda di Bingen (1098-1179), badessa di Rupertsberg, sul Reno, visionaria e poetessa, scrisse 77 composizioni – sequenze, inni, antifone e responsori – raccolti in un'opera intitolata *Symphonia harmonie celestium revelationum*¹⁰⁴ e

di San Vittore a Parigi, confratello di Ugo di S. Vittore. Su Adamo e la sequenza vittorina; PL XCCCVI, coll. 1423-1534; AH 54, 1915; AH 55, 1922; GAUTIER, *Oeuvres poétiques d'Adam de S.-Victor, précédées d'un essai sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1858-9, 2/1881); *Les proses d'Adam de Saint-Victor: texte et musique*, a cura di E. Misset e Pierre Aubry, Paris, 1900; FASSLER, *The Role of the Parisian Sequence in the Evolution of Notre Dame Polyphony*, in «Speculum», LXII (1987), pp. 345-7; ID. *Gothic Song*, cit; ID, *Adam of St Victor*, in NG online.; JEAN GROSFILLIER, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor*, Tournhout, 2008.

¹⁰² GT, p. 379. Tra i *contrafacta* di *Laudes crucis, Urbs aquensis*, in Aa 13, per Carlomagno, venerato come santo nella diocesi di Aquisgrana.

¹⁰³ Ad Adamo erano attribuite diverse decine di sequenze, numero che si è molto ridotto attraverso gli studi recenti. GROSFILLIER, *Les séquences d'Adam*, cit., gliene attribuisce 33. Tra le fonti più antiche delle sequenze di Adamo, tre mss. dell'abbazia di S. Vittore: Pa 14506, Pa 14452 e Pa 14819.

¹⁰⁴ Edizione critica dei testi: BARBARA NEWMAN, *Saint Hildegard of Bingen, Symphonia. A Critical Edition of the Symphonia armonie celestium revelationum, with Introduction*, Godman, 1988.

conservata in due mss., dei quali il più antico¹⁰⁵ dispone il tutto in un ordine sorprendente in cui i canti dedicati alla Vergine precedono quelli per lo Spirito Santo. Le sequenze di Ildegarda hanno melodie vigorose, non sempre sillabiche, né rigorosamente parallele; i testi, apparentemente arcaici, privi di versificazione ritmica e di rima, sono originalissimi nelle vivide immagini e nell'utilizzo di una lingua ricca d'invenzioni.

I tropi nel Proprio della Messa

I tropi dell'introito

L'importanza dell'introito nella Messa è enfatizzata dall'ampio repertorio di tropi¹⁰⁶ che lo riguardano. Questi sono in prevalenza logogeni, ad eccezione di alcune aggiunte melodiche e melogene nelle fonti più antiche sangallesi e in quelle aquitane. I tropi introducono e intercalano l'antifona, i suoi frammenti e i versetti.

I tropi d'introduzione e i tropi 'ad officium'

I tropi d'introduzione all'introito hanno un ruolo particolare e normalmente aprono la serie dei tropi della Messa cui sono assegnati.

Sono prologhi che sfociano generalmente nell'invito a intonare l'antifona, ma la loro funzione è anche quella d'introdurre il significato della festa celebrata. Alcune di queste introduzioni sono in esametri o in altre forme di versificazione. Due tropi d'introduzione – *Gregorius præsul*¹⁰⁷ e l'italiano *Sanctissimus namque Gregorius*¹⁰⁸ – hanno un rilievo parti-

¹⁰⁵ *Dendermonde, Ms. 9*, c. 1175, facsimile a cura di Peter van Poucke, Peer Alamire, 1991.

¹⁰⁶ Per le edizioni dei testi cfr. CT I, CT III, CT V, CT IX, CT X; AH 49, pp. 345-359.

¹⁰⁷ CT I, pp. 102, 260.

¹⁰⁸ CT I, p. 195.

colare nei manoscritti, enfatizzato dalle miniature: introducendo il primo introito dell'anno liturgico, *Ad te levavi*, fanno da prologo all'intero manoscritto e al ciclo liturgico, grazie al testo, derivato da un poema in esametri, che celebra papa Gregorio come padre del canto della Chiesa.

Un particolare tipo d'introduzione è il tropo che nei mss. è rubricato *ad officium* (Aquitania), o *versus ante officium*, oppure *versus ad processionem* (Francia del Nord). Secondo alcuni autori *officium* è sinonimo d'introito, ma nei mss. questi tropi sono spesso seguiti dall'antifona priva di versetto e sono collegati al successivo tropo il cui primo elemento è introduttivo. I tropi *ad officium* potrebbero così essere introduzioni all'intera Messa e forse accompagnavano la processione che la precedeva occupando il posto delle *antiphonae ad processionem*¹⁰⁹. Sono brani in forma dialogata tra diversi gruppi di cantori. Spesso compare in questa funzione il celebre *Quem queritis* pasquale e i suoi derivati per le maggiori solennità. Ecco il testo in una redazione italiana¹¹⁰:

«*In die scm pasche ad missam sint om<ne>s ordinati in choro et incipiat cant<or> ita dicens*»

¹⁰⁹ PLANCHART, *The repertory of Tropes*, cit., I, pp. 234-240.

¹¹⁰ Vro 107, c. 11; CT III, pp. 217 s., 328; PLANCHART, *The repertory of Tropes*, cit., I, pp. 238-239; WILLIAM SMOLDOM, *The Easter Sepulcher Drama*, in «Music and Letters», XXVII (1946), pp. 1-17; JOHN DRUMBL, *Quem quaeritis: teatro sacro nell'alto medioevo*, Roma, 1981. *Quem queritis*, appartenente al fondo antico dei tropi, gode di una vastissima letteratura critica perché è all'origine di drammi liturgici. Drumbl propone una datazione molto alta, fine VIII s. – inizio IX. Innanzitutto, è un tropo? I tropari più antichi, Pa 1240 e SG 484 lo collegano al *Resurrexi*. La *Regularis concordia* (970 c.) include il *Quem queritis* nella *Visitatio sepulchri*, il rito drammatico che si celebrava alla fine del Mattutino, eseguito «a imitazione dell'angelo seduto sulla tomba e delle donne che vengono con profumi per ungere il corpo di Gesù». Le rubriche danno indicazioni sui movimenti dei cantori. Le varianti funzionali risalgono dunque ai primi anni della storia documentata di questo brano, senza che si possa stabilire con certezza uno sviluppo di una forma dall'altra. Alcuni mss. hanno rubriche che scandiscono le frasi del dialogo dicendo 'chi' canta 'cosa' e, nel caso del *Quem queritis* in funzione di tropo si mantengono su un tono liturgico. Il dialogo avviene tra l'abitante del cielo, l'angelo, e gli amici di Cristo. Nel repertorio tropistico vi sono *Quem queritis* per diverse solennità. Lo stile melodico è quello fluido del gregoriano (o del neo-gregoriano). Su Vro 107: LOCANTO, *Il manoscritto Verona, Biblioteca Capitolare cvii (100) e il suo repertorio di tropi d'introito*, in «RIMSns, XXIV (2003), pp. 39-110.

Hora est psallite iubet dominus canere eia dicite.

»*R<e>s<pondeat> scola*» Quem queritis in sepulchro Domini o christicole?

»*Rs cant<or>*» Hiesum nazarenum crucifixum o celicole.

»*Rs scola*» Non est hic surrexit sicut predixerat ite nunciate quia surrexit dicentes
RESURREXI <ET ADHUC SUM, etc>

Un altro celebre tropo dialogato è l'*Hodie cantandus* natalizio, attribuito a Tutilone¹¹¹ e diffuso sia all'Est che all'Ovest¹¹².

Vi sono anche tropi d'introduzione ai tropi dialogati, come *Hora est psallite* nell'esempio del *Quem queritis*. Un tardivo tropo *ad officium* dialogato, in ottonari rimati, si trova nel *Codex Calixtinus: Ecce adest nunc Iacobus*, rubricato come *Farsa officii missæ S. Iacobi*.

I tropi d'intercalazione e 'ad repetendum'

Il primo elemento è normalmente introduttivo mentre gli altri, in numero variabile, commentano o introducono i frammenti successivi.

Fino all'XI s., i mss. documentano l'utilizzo del *versus ad repetendum*, cioè un versetto salmodico dopo la dossologia: i tropi d'intercalazione dell'antifona che lo precede possono essere rubricati *ad repetendum*, oppure portano in conclusione l'*incipit* del versetto.

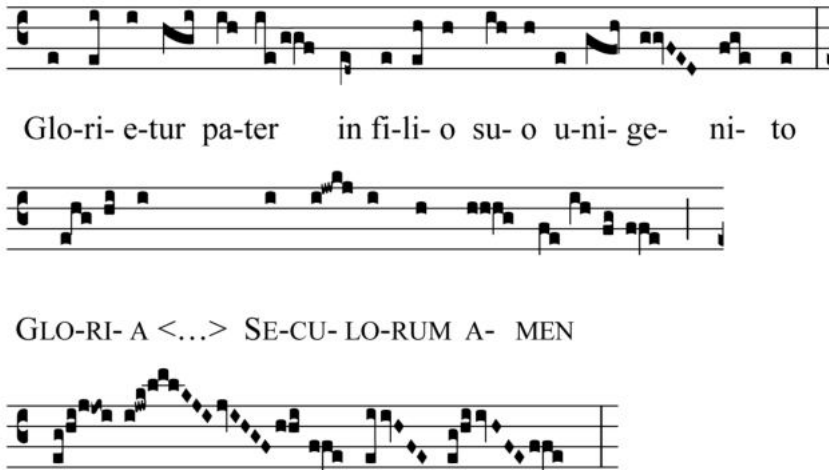
Alcuni mss. collazionano i diversi tropi di un introito come in un'antologia da cui poter scegliere, ma molti mss. assegnano a ciascun tropo una specifica posizione, indicata in coda dall'attacco del versetto salmodico; il confronto tra mss. di una stessa area mostra che un determinato tropo occupa quasi sempre la stessa posizione nella serie di antifone e versetti.

¹¹¹ Tutilone, (Tuotilo o Tutilo, documentato dall'895 al 912), allievo come Notker, suo confratello e amico, di Ison e Marcello, è una figura eclettica: monaco, poeta, musicista, pittore di miniature e scultore. Il tropo *Hodie cantandus* gli è attribuito da Ekkehard IV (c. 990-1060), in *Casus monasterii Sancti Galli*, MGH, *Scriptores*, II, p. 101.

¹¹² SG484; CT I, p. 107, 261, 314; NICOLE SEVESTRE, in CT I, p. 275 e ss. con trascrizione.

I tropi del salmo e della dossologia

Sono più rari dei tropi dell'antifona: solitamente sono costituiti da una parafrasi del testo del versetto che introducono esortandone il canto. L'*amen* della dossologia può essere prolungato da una *cauda* che gli conferisce la festosità di uno *jubilus*. Vediamo ad esempio la dossologia del *Puer natus* con tropo e *cauda* in Pa 903¹¹³.



Glo-ri- e-tur pa-ter in fi-li- o su- o u-ni- ge- ni- to

GLO-RI- A <...> SE-CU- LO-RUM A- MEN

In conclusione vediamo lo schema dell'introito *Puer natus* con i tropi proposti per le varie ripetizioni in una fonte aquitana. Vengono riportati solo i titoli dei tropi, il testo completo del dialogo *Quem queritis* (versione natalizia) e del tropo *Gaudeamus*¹¹⁴:

¹¹³ Tropo: Pa 903, c. 148; CT I, p. 100; MMMA III, n. 281; *cauda*: Pa 903, c. 148 (nel Graduale, c. 10).

¹¹⁴ Pa 1871, cc. 4r-5r; CT III (elementi in ordine alfabetico); MMMA III, nn. 289 *Quem queritis* (da Pa 1119), 280 *Gaudeamus*, 279 *Ecce adest*, 278 *Deus pater*, 288 *Quem nasci mundo*.

Quem queritis – PUER NATUS (completo)

Gaudeamus hodie – PUER NATUS (5 elementi intercalati a 5 frammenti dell'antifona)

Ps. CANTATE DOMINO

Ecce adest verbum – PUER NATUS (5 elementi/ 5 frammenti)

Ps. GLORIA PATRI (con melisma)

Deus pater filium suum – PUER NATUS (4 elementi intercalati a 4 frammenti dell'antifona)

Ps. NOTUM FECIT

Quem nasci mundo docuere – PUER NATUS (4 elementi/ 4 frammenti)

<Quem quaeritis in praesepe> pastores, dicite! Salvatorem Christum dominum infantem pannis involutum secundum sermonem angelicum. Adest hic parvulus cum Maria matre sua de qua dudum vaticinando Isaias dixerat propheta: ecce virgo concipiet et pariet filium et nunc euntes dicite quia natus est. Alleluia alleluia. Iam vere scimus Christum natum in terris de quo canite omnes cum propheta dicentes: PUER NATUS EST ...

»*Alios*» Gaudeamus hodie quia deus descendit de caelis et propter nos in terris – PUER <NATUS EST NOBIS> – Quem prophete diu vaticinati sunt – ET FILIUS <DATUS EST NOBIS> – Hunc a patre iam novimus advenisse in mundum – CUIUS <IMPERIUM SUPER HUMERUM EIUS> – Potestas et regnum in manu eius – ET VOCABITUR <NOMEN EIUS> – Admirabilis consiliarius deus fortis princeps pacis – MAGNI CONSILII <ANGELUS>. Ps. CANTATE D.

Tropi e prosule del graduale e del tractus

Il responsorio graduale è spesso indicato come il brano più intoccabile del repertorio¹¹⁵, rispettato dalle tropature, che al più si limiterebbero a qualche introduzione: in Aquitania troviamo il tropo »*ad R*» *Cantibus altitronis*, un solo elemento introduttivo seguito dall'*incipit* del graduale *Hæc dies*¹¹⁶. Per quanto riguarda le prosule, sono molto rare ma qualcuna è riuscita a 'penetrare' nei melismi del graduale: sono soprattutto di epoca tardiva, XIII-XIV s.¹¹⁷, spesso in versi ritmici, ma vi sono

¹¹⁵ «L'intercalation et la prosulation ne pénétrèrent jamais dans le chant du Graduel: introduit certes, mais intouchable; son caractère vénérable se trouve, un fois plus, confirmé», *Recensions*, in «Études Grégoriennes» XXIV (1992), p. 211.

¹¹⁶ Pa 1871, c. 15; PLANCHART, voce *Trope*, in NG online.

¹¹⁷ Cf. AH 49, p. 211 s.: numeri 423, 426-428; 431-433, 487-489.

anche prosule in senso stretto nei tropari nonantolani, come vediamo nel versetto del graduale *Universi te expectant*¹¹⁸:

<UNIVERSI TE EXPECTANT [...] V. VIAS TUAS, DOMINE> venturum te cuncti dixerunt prophetæ nasciturum esse de virgine multi te expectant ex omni plebe, <NOTAS FAC MIHI: ET SEMITAS TUAS EDOCE ME>.

Anche qualche tratto, nelle stesse fonti nonantolane riceve l'aggiunta di testi, come le due prosule per il secondo e terzo versetto del tratto *Commovisti*¹¹⁹.

Tropi e prosule dell'alleluia

I tropi d'introduzione che introducono l'alleluia sono rarissimi¹²⁰. L'alleluia è normalmente ampliato mediante le prosule dello *jubilus* (*exordium*) e del versetto (*intercalatio*). La scelta delle parole è talvolta più importante della struttura logica del testo¹²¹. I suoni gradevoli – assonanze, allitterazioni e rime – rendono musicale la prosula e ne enfatizzano il significato. La scelta delle parole e gli artifici sonori fanno sì che il testo, non sempre intellegibile, svolga la sua funzione: dar risonanza alla gioia e alla lode.

Viene proposto come esempio l'*exordium* e l'*intercalatio* dell'alleluia *Post partum*¹²²:

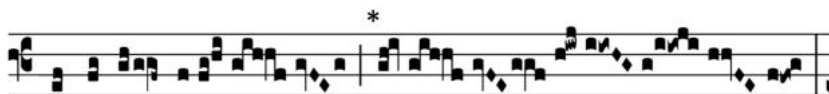
¹¹⁸ RoC 1741, c. 48r; GT, p. 16. Nei manoscritti nonantolani vi sono prosule per due gradualis, entrambi di Avvento. Sono copiate nel Tropario, secondo l'ordine liturgico, ciascuna con una rubrica che le collega al canto-base.

¹¹⁹ RoC 1741, c. 73v-74.

¹²⁰ *O redempto omnium*, in SG 484, CT II,1, nelle altre fonti è un tropo d'offertorio.

¹²¹ JACOBSSON, *Le style des prosules d'Alleluia, genre melogène*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del Congresso internazionale (Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980)*, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli, Roma, Torre d'Orfeo, 1989, pp. 367-376.

¹²² Pa 776, c. 46r-v; CT II, n. 59, 1b e 2b; AH 49, p. 238. Traduzione dell'*exordium* (basata sul testo di CT II): «Canta lodando, Talia e fa risuonare con la nobile corda la melodia; la grazia della vergine madre di Dio Maria rimarrà in eterno». L'*exordium* – assonante in *-a* e le cui prime parole fanno risuonare 'alleluia' (altri ms. che danno



ALLELU- IA



PsALLEns LaUdes Thali-A & melos chorda nobi-li concrepant



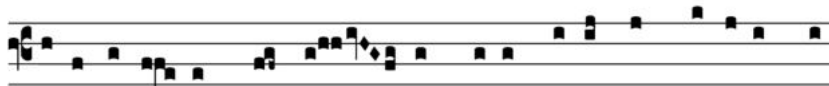
intacte matris de- i Ma-ri-ae su- am mane- bit in



ae-ter-na se-cu-la. √ POST PAR- TUM VIRGO [...]



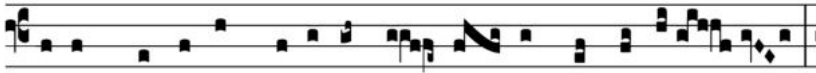
POST Paterni verbi **partum** VIRGO INVI-O-LATA geni-trix



et intacta **PERMANSI-** STI, **DE-I GENITRIX** generans re-



-gem spoli-antem tarta-ra, Pollentem iam in aethe-ra, patris



sedens dexte-ram celsi INTER- CE- DE PRO NOBIS.



[...]

ALLELUIA. POST PARTUM VIRGO INVIOATA PERMANISTI, DEI GENITRIX INTERCEDE PRO NOBIS.
 »Prosa» Ludum deum [...] »Alia» PSALLE LAUDENS Thalia/ et melos chorda nobili
 concrepa/ intactæ matris dei Mariae gratia/ manebit in eterna sæcula.
 »Prosa» POST paterni verbi **p**ARTUM VIRGO INVIOATA genitrix et intancta PERMAN-
 SISTI, **D**EI GENITRIX generans regem spoliante tartara, pollentem iam in æthera,
 patris sedentem ad dexteram celsi. INTERCEDE PRO NOBIS.

Tropi 'ad sequentiam'

Nei mss. aquitani, dal X al XII s., nel ciclo dei tropi del Proprio, si conserva un piccolo repertorio di tropi logogeni rubricati *ad sequentiam*¹²³. Le rubriche di Pa 1118 ci dicono come avveniva la successione dei brani e collocano il tropo *ad sequentiam* tra l'alleluia e la sequenza; in quasi tutti i mss. alla fine del tropo è indicato l'*incipit* della *sequentia*:

«PSALLE LUDENS Thalia») – presenta un tema diffuso nelle prose e nelle prosule d'esor-
 dio, soprattutto aquitane (ELFVING, *Etude lexicographique*, cit., p. 194 s.; MARCUSSON,
 in CT II, p. 60; MARIE-NOËL COLETTE, IVERSEN, *La parole chantée*, Brepols, Turnhout,
 2014, pp. 189-201): l'invocazione alle Muse affinché il canto a Dio sia degno. Le muse
 rimandano all'arte e alla musica. Nella citazione delle muse confluiscano la cultura
 scolastica dei monasteri e il gusto per la parole greche e ricercate. Ritroviamo le muse
 in CT II, 26,1, CT II, 37,1, CT VI, 25,1.

¹²³ Marcusson ha incluso questi tropi nel CT II ma nell'apparato critico ne segnala la
 diversità dalle prosule. Sono tropi *ad sequentiam* CT II, n. 50, 1; CT II, n. 68; CT II,
 n. 84, 2; CT II, A.1. Qualche equivoco nell'edizione e nelle assegnazioni dei tropi alle
 relative sequenze rimane. Vedi inoltre EVANS, *The Tropi ad Sequentiam*, in *Studies in
 Music History: Essays for Oliver Strunk*, Princeton, 1968, pp. 73-82.

Christus surrexit a mortuis mortis confractis vinculis, gaudentes angeli voce in altissimis proclamant dicetes:
Alleluia¹²⁴.

Tropi e prosule dell'offertorio

Nelle fonti medievali, almeno fino all'XI-XII s., l'offertorio¹²⁵ è un canto musicalmente e strutturalmente assai complesso e lungo: antifona, versetti, melismi, tropi e prosule. È difficile dire cosa effettivamente si cantasse, quanto di questo materiale si utilizzasse nelle celebrazioni ma, certamente, era a disposizione del *cantor* che poteva regolarsi secondo la solennità della festa e le necessità di un rito piuttosto elaborato.

Stilisticamente e strutturalmente l'offertorio partecipa dell'antifona semiornata e del responsorio ornato: dopo ciascun versetto la ripetizione dell'antifona può essere *a capite*, cioè completa, o *a latere*, cioè della sola parte finale, la *repetenda*, che può includere porzioni di testo di diversa lunghezza. Dal XII s. e soprattutto dal XIII, i versetti furono gradualmente eliminati. I melismi dell'antifona e dei versetti sono variabili per numero, lunghezza, struttura melodica e posizione. Un melisma assai ampio si trova spesso verso la fine dell'ultimo versetto o nella *repetenda*.

¹²⁴ Pa 1121, c. 13v; CT II, 10, n. 1; AH 49, p. 268; trascrizione musicale in EVANS, *The Repertory*, cit., p. 161. L'alleluia è l'*incipit* della sequenza pasquale *Fulgens praeclara*.

¹²⁵ Per l'edizione dei testi delle prosule d'offertorio, cf. CT V, CT XI; per l'edizione dei testi dei tropi d'offertorio, cf. CT I, CT III, CT V, CT IX. Sull'offertorio cfr. JOSEPH DYER, *The offertory chant of the Roman liturgy and its musical form*, in *Studi musicali* 11 (1982), pp. 3-30; Id., *Offertory*, in NG XVIII, 2001, pp. 353-357: *The Offertory and its Verses: Research, Past, Present and Future, Proceedings of an international Symposium at The Centre for Medieval Studies, Trondheim, 25 and 26 September 2004*, a cura di Roman Hankeln, Trondheim, 2007. Sui melismi d'offertorio, cf. BAROFFIO, *The Melisma in the Gregorian Offertories: a Checklist*, in *The Offertory and its Verses*, cit., pp. 89-94 e database *Melisma* nel CDR allegato. Sulle prosule dell'offertorio cf. BJÖRKVALL, HAUG, *Texting Melismas. Criteria for and problems in analyzing melogone tropes*, in «*Revista de musicologia*» (1993), pp. 807-831; ROMAN HANKELN, *What does the prosula tell? Aquitanian Offertory-Prosulas and their Significance for the History of Offertory-Melismas*, in *The offertory and its Verses*, cit., pp. 111-126; STEINER, KEITH FALCONER, *Prosula*, in NG, XX, 2001, pp. 434-436. Sui tropi: J. JOHNSTONE, *The Offertory Trope: Origins, Transmission, and Function*, (diss. inedita), The Ohio State Univ., 1984.

La complessità strutturale e la ricchezza degli offertori sono confermate dalle diverse forme di tropatura: introduzioni e intercalazioni, prosule. Tra le prosule prevalgono quelle del versetto: CT XI ne cataloga circa 220, la maggior parte sottoposte a un unico melisma per ciascun versetto, alcune sono rielaborazioni integrali del testo-base e coinvolgono più melismi, qualcuna tende alla forma della sequenza. Le prosule dell'antifona sono poche, metà delle quali adattate a un solo melisma, le altre intercalate su più melismi. Le prosule intercalari funzionano in modo simile a quelle dei versetti d'alleluia e presentano le stesse problematiche.

Manoscritti, rubriche e diffusione

I tropi dell'offertorio sono contenuti prevalentemente nei Tropari, le prosule nei Graduali e nei *Versiculari*. Le rubriche designano i tropi d'offertorio con gli stessi nomi utilizzati per i tropi d'introito. Per le prosule il termine più diffuso è *prosa*¹²⁶.

Le prosule sono molto diffuse nelle fonti aquitane e italiane, meno in quelle della Francia settentrionale, rare all'Est, anche se la prosula franco-orientale *Latemur gaudiis*¹²⁷ percorre una lunga carriera dalla sua comparsa in SG 381 e E 121 fino alle testimonianze più tardive del XIV e XV secolo. I tropi sono maggiormente diffusi nell'Est, nel Nord Ovest, in Aquitania e nella zona di transizione; sono più rari in Italia.

Il Graduale e il Tropario di St-Yrieix permettono la ricostruzione di un brano con prosule e tropi da uno stesso codice, come possiamo verificare nel seguente offertorio *Iustus ut palma*¹²⁸:

¹²⁶ ODELMAN, *Comment a-t-on appelé les tropes*, cit., pp. 28-29.

¹²⁷ Off. *Deus enim, V. Mirabilis in excelsis dominus*, sulla parola *longitudinem*; OT, n. 9; CT XI, n. 44E.

¹²⁸ Pa 903, c. 149v, 12v-13; OT, n. 88; CT I, p. 164; CT XI, n. 57A. L'offertorio con la prosula del secondo versetto si trova nel Graduale, il tropo nel Tropario, con la rubrica «*ad offerendam*», denominazione frequente in Aquitania. Il tropo si presenta nei mss. con diverse configurazioni degli elementi. La *repetenda*, «*Sicut cedrus, etc*», è ampliata dopo il secondo versetto. Accade sovente che l'ultima *repetenda* degli offertori sia enfatizzata in diversi modi: in alcuni mss. l'ultima *repetenda* è talvolta trasportata a un tono più acuto; nel caso di *Sicut cedrus*, Pa 1235 e Cai 172, la ampliano con una prosula che si aggiunge a quella del versetto.

»ad offerendam» Psallite dilecto meruit qui laudem iohanni. IUSTUS UT PALMA FLOREBIT. Gratuletur omnis caro dilecto Domino, eya. Pangat omnis turba melos et in excelsis corda extollamus, eya. SICUT CEDRUS QUE IN LIBANO EST MULTIPLICABITUR. V. AD ANNUNCIANDUM [...] SICUT CEDRUS [...]

V. PLANTATUS IN DOMO DOMINI IN ATRIIS DOMUS DEI NOSTRI FLOREBIT.

»Prosula» FLOREBIT felix sempiternis gaudiis coronatus vota dei, poli regna tenet maxima. Agni gressus sequens nivei ibi perennis atque regnabit angelicisque choris gaudet semper perfrui decorus et **floreb-it**.

Tropi dell'antifona di comunione e dell'antifona di frazione

L'antifona di comunione¹²⁹ è ampliata dai soli tropi logogeni, in prevalenza un solo elemento introduttivo, cui si aggiunge qualche altro elemento nelle feste più solenni. Rari i tropi del versetto salmodico. Questa situazione corrisponde all'uso liturgico dell'antifona, bisognosa di essere ampliata da versetti e tropi solo nei giorni più solenni, in particolare Natale e Pasqua, in cui era prescritta la comunione generale.

Il tropo *Pascha nostrum*¹³⁰, dell'omonima comunione, è una parafrasi dell'antifona, come accade in un significativo gruppo di tropi sangallesi antichi:

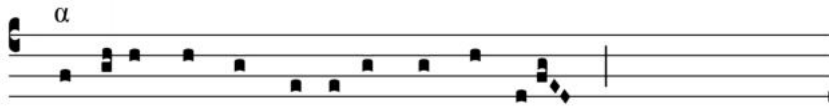
Pascha nostrum immolatus est xpictuc ipse est enim verus agnus eia dicite filii carissimi: PASCHA NOSTRUM

Gaudeat cunctus populus, che introduce la comunione *Viderunt omnes*, si trova solo in pochi mss. sud-occidentali e italiani¹³¹.

¹²⁹ Per le edizioni dei testi cf. CT I, CT II, CT V, CT IV, CT X; AH 49, pp. 345-359.

¹³⁰ SG 381, p. 251; CT II, p. 56.

¹³¹ Pst 121, c. 22v-23r; CT I, p. 98. Le altre fonti sono Apt 17 e 18, Iv 60 e Pst 120. È l'unico tropo di comunione contenuto nel Tropario di Pa 121: i mss. pistoiesi riportano i tropi dell'offertorio e della comunione nel Graduale. Locanto ritiene che «la 'intrusione' di questo tropo del *communio* tra i tropi d'introito in Pst 121a sia dovuta al fatto che *Gaudeat cunctus populus* fosse precedentemente impiegato, a Pistoia o più in generale in Toscana, come tropo per l'introito *Puer natus*. Questa destinazione liturgica caratterizza infatti la versione del brano tramandata da Vol 39», LOCANTO, *La tradizione dei tropi liturgici a Pistoia*, cit. pp. 390-91. I primi 4 versi formano una strofa saffica.



Gaude-at cunctus pópulus per or-bem.



Gáude-at cle-rus pa-ri-térque vulgus



Gáude-ant montes simul ac re-súltet frí-gi-da tellus,



qui-a hódie lux vera mundo rúti-lat et almi po-tens



cunctis catérvis verbum su-um destiná-tum decla-rá-vit.



E- ia psállite omnes atque di- céntes : VIDE-RUNT OMNES

- (1) Gaudeat cunctus populus per orbem / (2) Gaudeat clerus pariterque vulgus
 (3) Gaudeant montes simul ac resultet / (4) frigida tellus /
 (5) quia hodie lux vera mundo rutilat / (6) et almipotens cunctis catervis
 (7) verbum suum destinatum declaravit / (8) eia psallite omnes atque dicentes:
 VIDERUNT OMNES [...]

Nelle solennità di comunione generale alcuni mss. francesi e italiani riportano le antifone di frazione: *Emitte spiritum* per il Natale (con la variante italiana *Emitte angelum*) e *Venite populi* per la Pasqua, reliquie del rito gallicano. In qualche raro caso anch'esse sono introdotte da tropi¹³² che esortano a intonare l'antifona.

I tropi nell'Ordinario della Messa

I tropi e le prosule del Kyrie

Già alla fine dell'VIII s. una redazione franca dell'*Ordo Romanus IV* fissa la forma del Kyrie in una triplice tripartizione, per un totale di nove acclamazioni/suppliche in greco:

Kyrie eleison (3 volte), *Christe eleison* (3 volte), *Kyrie eleison* (3 volte).

Le testimonianze manoscritte più antiche, risalenti al X s., trasmettono insieme i Kyrie melismatici e i testi latini aggiunti alle acclamazioni greche¹³³. Le aggiunte si presentano in due forme: tropi e prosule. Il problema è sapere se le prosule siano davvero testi aggiunti, se vi sia cioè un canto-base del Kyrie che precede le tropature. La tradizione manoscritta, conservando insieme i Kyrie e i tropi, non dà certezza documentaria sul fatto che le melodie puramente vocalizzate

¹³² In Pa 887, c. 11v *Emitte spiritum* è introdotto dal tropo *Haec festa praecelsa*, un 'elemento vagante' antico, normalmente associato ai tropi dell'Agnus Dei.

¹³³ Per le melodie del Kyrie: MARGARETA LANDWEHR-MELNICKI, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Regensburg, 1955. Melnicki ha catalogato 226 melodie del Kyrie. Altre ve ne sono in manoscritti non compresi nel suo catalogo. Per l'edizione dei testi del Kyrie: AH 47, cit. Per le melodie dei tropi e delle prosule: BTC II, 1. *Kyrie eleison*, cit., EMCN I, *Ordinary*, cit.; DAVID BJORK, *The Aquitanian Kyrie Repertory of the Tenth and Eleventh Century*, 2003; MARIT JOHANNE HØYE, *The North French Kyrie Chant*, VDM, Saarbrücken, 2009.

sul testo greco abbiano avuto esistenza propria prima di essere provviste di testi latini¹³⁴.

I repertori presentano una varietà di casi diversi circa l'origine: le prosule scritte in metrica, certamente logogene, all'opposto i *contrafacta*, già documentabili nelle fonti antiche (il procedimento della 'contraffazione' è l'adattamento di un nuovo testo a un canto già precedentemente testuato) o quei Kyrie certamente melogeni, come il celebre *Fons bonitatis* (Kyrie II del GR), i cui testi latini appaiono nei mss. del XII s., mentre le melodie sono già testimoniate alla fine del X s.-inizio XI. *Fons bonitatis* è un esempio di accuratissimo adattamento del testo alla melodia preesistente, della quale rispetta, nella sua organizzazione verbale, il raggruppamento in neumi.

Bjork denomina i Kyrie con espressioni che non comportano teoremi sulla loro origine: 'Kyrie con testo sillabico' o *Kyrie Latin texted* ('Kyrie con testo latino') per le prosule, 'tropi' per le addizioni logogene¹³⁵.

Manoscritti e rubriche per i Kyrie

Nei Tropari e nei Graduali i Kyrie sono copiati sia in doppia notazione, sillabica e melismatica in alternanza, sia in una delle due forme soltanto o in entrambe, ma in sezioni diverse del ms. Il nono elemento è scritto talvolta alternando i segmenti del testo e gli incisi melismatici. Le rubriche variano, anche all'interno dello stesso ms.¹³⁶: *tropus, versus, laus, prosa, prosula de Kyrie eleyson* o (*incipiunt*) *Kyrieleison*. Le tradizioni

¹³⁴ STÄBLEIN, 'Tropus' in MGG XIII, 1966, col. 804-5; WALTER LIPPHARDT, *Die Kyrie-tropen in ihrer rhythmischen und melodischen Struktur*, in *Kongressbericht des Gesellschaft für Musikforschung, Lüneberg*, Kassel, 1950, pp. 56-59, p.59; CROCKER, *The Troping Hypothesis*, cit., p. 166; BJORK, *The Aquitanian Kyrie Repertory*, cit., p. 15 s.: questi autori sostengono l'origine simultanea di melodie e testi. Evans e Apel, propensi alla tesi dell'origine melogena delle prosule del Kyrie, mantengono la questione aperta. EVANS, *The early trope repertory*, cit., pp. 11-12; WILLI APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington, 1958, p. 432.

¹³⁵ BJORK, *The Aquitan Kyrie Repertory*, cit., p. 18.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 17; ODELMAN, *Comment a-t-on appelé les tropes*, cit., pp. 29-30.

dell'Est e dell'Ovest documentate fin dal X s., e la tradizione italiana (dalla seconda metà dell'XI s.) hanno modi diversi di elaborare il Kyrie. Nelle fonti dell'Est risalenti al X e XI s. prevalgono i tropi, in quelle dell'ovest le prosule. Dal XII secolo i tropi cominciano a scomparire in tutte le aree lasciando il posto ai soli 'Kyrie con testo sillabico', sia nella copiatura di brani già affermati che nella composizione dei nuovi. In questa forma i Kyrie ebbero vita lunghissima: alcuni si cantavano ancora in Francia nel XVIII-XIX s.

Schema e stile delle melodie e dei testi

Lo schema melodico non coincide sempre con quello testuale greco – AAA BBB AAA – perfettamente simmetrico: i Kyrie possono essere costituiti da due melodie con una variante nella nona acclamazione (schema aaa bbb aaa', es. GR I, *Lux et origo* / Melnicki 39,); da tre melodie, una per ogni terna (aaa bbb ccc, es. GR XIV / Melnicki 68,); da sei melodie, due per ogni terna (axa cyc czc, GR *ad lib.* VI, *Te Christe supplices* / Melnicki 55). Esistono anche varianti e combinazioni degli schemi principali (per esempio axa bxa czc' del GR *ad libitum* I / Melnicki 102). La nona e ultima supplica non è esattamente uguale alla settima, ma la estende in un melisma più lungo mediante la ripetizione di formule oppure combinando incisi della settima e ottava: nello schema l'elemento c è più sovente c'. Molte melodie supportano diversi *set* di prosule e vi sono 'tipi melodici' che ricorrono con variazioni in diversi Kyrie.

I Kyrie hanno carattere solenne, con melodie raffinate e un'architettura che bilancia le frasi su diversi registri della gamma. Per molti aspetti sono simili alle sequenze: disegno complessivo che abbraccia diversi registri, ripetizione e cambiamento delle frasi musicali, tipi melodici, testuazione sillabica, lunghezza delle frasi, alternarsi di testi sillabici e melismi.

I 'tropi' sono talvolta formati da elementi mobili che si combinano tra loro in vario modo e con diverse melodie del Kyrie. Il legame tra Kyrie e tropo può essere coerente, ma si rilevano anche discontinuità modali e testuali.

I testi delle prosule sono di tono elevato e confermano la solennità delle melodie: esametri e distici, versi in rima, prosa spesso sottilmente

strutturata. Lo sforzo letterario corrisponde all'impegno spirituale e teologico. Il Kyrie ha tanto i caratteri della supplica quanto quelli dell'acclamazione e le tropature evidenziano i diversi timbri: in molti casi interpretano l'invocazione al *Kyrios* con una serie di epiteti che ne celebrano la maestà, ne qualificano gli attributi e la relazione con il creato e gli uomini.

Sovente i testi interpretano il Kyrie in senso trinitario, celebrando rispettivamente Padre, Figlio e Spirito Santo nelle tre successive terne, oppure unitamente in ciascuna delle terne. Alcuni Kyrie sono marcatamente cristologici, altri mariani o riferiti a specifiche feste liturgiche.

I Kyrie nelle diverse tradizioni

I Kyrie con tropi nelle fonti sangallesi del X e XI s. sono costituiti da otto elementi che intercalano le acclamazioni (es. i Kyrie *Deus solus et immensus* e *Omnipotens genitori*):

KYRIE – tropo 1 – KYRIE – tr. 2 – KYRIE – tr. 3 – CHRISTE – tr. 4 – CHRISTE – tr. 5 – CHRISTE – tr. 6 – KYRIE – tr. 7 – KYRIE – tr. 8 – KYRIE.

Le prosule invece precedono le acclamazioni melismatiche. Nei Tropari più antichi sangallesi un solo tropo, *Pater infantium*, è rubricato per una festa specifica.

Nei Graduali e Tropari occidentali prevalgono i Kyrie in forma di prosula. I Kyrie aquitani del X e XI s. sono scritti nei modi di *Re*, *Mi* e *Sol* (uno solo in *Fa*). Alcuni Kyrie del X s. sono melodicamente assai elaborati, altri più semplici, come *Cunctipotens genitor* (GR IV/ Melnicki 18), X s., in esametri quantitativi, e *Orbis factor*, composto nel X s. in Francia del nord, in seguito diffuso universalmente e a lungo rimasto nei repertori.

I tropi occidentali sono pochi, generalmente costituiti da tre elementi, disposti ciascuno prima di ogni terna¹³⁷. Un solo tropo, *Deus*

¹³⁷ La versione aquitana di *Deus solus et immensus* (col Kyrie 155) si presenta in alcune fonti con uno schema a 6 o 7 elementi, riduzione dell'originale schema orientale a 8 elementi.

solus et immensus, scavalca i confini tra Est e Ovest dell'Impero, diffondendosi tanto in Francia che in Germania, pur con varianti e legandosi a quattro diversi Kyrie. Qualche Kyrie aquitano combina le due forme, tropi e prosule. Alcuni tropi migrano associandosi a diversi *Kyrie Latin texted* o melismatici, trasposti talvolta di modalità. Il Kyrie più solenne e autorevole nel repertorio occidentale più antico è *Tibi Christe*, con tropi e prosule¹³⁸:

»Versu[s] ad K[y]r[ie]. Tunc dicat diachonus»

(Intro) *Christe redemptor miserere nobis, Kyrieleison eia dicite:*

»Respondent cantores»

(Tr.I) *Miserere Domine Kyrieleison. Voce corde proclamantes regem invisibilem canentes illi:*

(1) *Tibi Christe supplices exoramus cunctipotens ut nostri digneris eleison. KYRRIELEISON.*

(2) *Tibi laus decet cum tripudio, iugiter qua tibi petimus canentes eleison. KYRRIELEISON.*

(3) *O bone rex qui superas astra sedes et domine qui gubernas cunctos eleison. KYRRIELEISON.*

(Tr.II) *Iterum dicamus omnes Christeleison et rogemus Christum deum una voce dicentes:*

(4) *Tua devota plebs implorat iugiter ut illi digneris eleison. CHRISTELEISON.*

(5) *Qui canunt ante te precibus adnue et tu nobis semper eleison. CHRISTELEISON.*

(6) *O teos agie, salva vivifice redemptor noster eleison. CHRISTELEISON.*

(Tr.III) *Et submissis vultibus deprecemur trinitatem regem aeternum cantemus illi.*

(7) *Clamat incessanter nunc quoque contio et dicit eleison. KYRRIELEISON.*

(8) *Miserere fili dei vivi tu semper eleison. KYRRIELEISON.*

(9) *In excelsis deo magna sit gloria aeterno patri*

Qui nos redemit sanguine proprio ut vivificaret de morte

Dicamus incessanter una voce omnes eleison. KYRRIELEISON.

¹³⁸ Pa 118, c. 12. *Tibi Christe supplices* è il più antico (X s., già presente in Pa 1240) e il più elaborato dei Kyrie aquitani, cantato nella III Messa di Natale, ebbe vasta diffusione fino alla fine del XII s., poi cadde in disuso, forse per la sua complessità. Evans, su base paleografica, ne ha sostenuto l'origine francese e melogena. La melodia 55 cui è associato (GT IA) ha punti di contatto con la 39 (GT I *Lux et origo*): potrebbe anzi essere l'elaborazione fatta in Aquitania della melodia 39 (HØYE, *The North French Kyrie*, cit., pp. 218 ss.).

Dalle tipologie di Kyrie più diffuse si distaccano le tradizioni dell'Italia meridionale¹³⁹, beneventane, cassinesi, antico-romane: le invocazioni melismatiche sono anteposte alle prosule (solitamente nove ma possono anche essere otto o dieci), tutti i testi, invocazioni e prosule, sono adattati a un'unica melodia, ripetuta quindi fino a diciotto volte, con piccole varianti per assecondare i testi. Sono composizioni simili al tipo di sequenza italiana detto *variation verse*. In alcune fonti il testo si chiude con l'*Amen*. Il più diffuso è il *Kyrie Auctor calorum*¹⁴⁰:



1. KY. Auctor cae-lo-rum de-us ae-ter-ne
 9. KY. Qui tri-nus re-gnas de-us et u-nus. A- men.

I Kyrie nelle fonti tardive

Dal XII s. i nuovi Kyrie, tutti in forma di prosule, presentano testi poetici, con schemi sillabici e rime; anche le melodie si schematizzano

¹³⁹ BOE, *Italian and Roman Verses for Kyrieleyson*, in *La tradizione dei tropi liturgici*, cit. pp. 337-384.

¹⁴⁰ MC 546, c. 61r; BTC 2,1, p. 15-18; BJORK, *Early Settings of the Kyrie eleison and the Problems of Genre Definition*, in «JPMMS» III (1980), pp. 40-48. Nell'esempio musicale non seguo il *layout* del ms.: ho scritto dapprima la melodia delle acclamazioni (Kyrie e Christe) che va anteposta a ogni verso secondo lo schema, poi, una sola volta la melodia che si ripete nei nove versi latini, salvo alcune differenze dovute a liquescenze e ad aggiustamenti dovuti al testo. *Auctor calorun* è uno dei Kyrie più diffusi nelle fonti dell'Italia meridionale, associata con varianti testuali alle maggiori feste liturgiche. Ha concordanze nelle fonti centro e nord-italiane, nessuna nelle fonti internazionali. La melodia è la n. 52 e non è presente nel GR.

con frasi che si ripetono identiche formando delle ‘rime melodiche’. Si prediligono gli schemi più semplici a tre, o addirittura a due melodie. Un esempio significativo è il *Kyrie rex seclorum*¹⁴¹:

α β
 1.
 Kyr-ri- e rex se-clo-rum
 conso-la-tor mesto- rum
 susceptor contri- to- rum & sola spes me- rentum, e- lei- son

γ δ
 4.
 Xpiste quem de-i patris verbum pa-tri co-e- ternum
 Cre-di- mus mari- e fi- li- um & u- ni-ge-ni-tum

ϵ δ' ω
 per te cuncta manent ve-ritas & vi-ta emma-nu- el e- leison

¹⁴¹ Pa 10508, c. 15v-16. Le nove prosule sono strofe ritmiche (7p e 9p/pp); ciascuna invocazione è inquadrata dalle parole *Kyrie/Christe* ed *eleyson* (tranne due che sostituiscono l'invocazione *Kyrie*), sintatticamente comprese nel testo. Quasi tutti i versi sono in rima o assonanti, ma lo schema non è rigido. Lo schema è aaa-bbb-aaa, con due melodie, una per la prima e terza terna, una per la seconda. I segmenti melodici di ogni frase 'a' sono due: α ripetuto sui primi tre versi, β per il quarto verso. La seconda terna è più complessa nello schema sillabico e melodico. Il segmento δ' è identico a δ , tranne che per la finale La (anziché Re), che introduce la discesa alla cadenza finale. La struttura del brano è saldamente in *protus*, il Sib è indicato nel ms.

L'esecuzione dei Kyrie con testo latino pone gli stessi problemi di sequenze e prosule. L'esecuzione alternata di testi e melismi, solista / coro, o tra due cori, sembra verosimile¹⁴².

I tropi del Gloria in excelsis

Il *Gloria in excelsis*¹⁴³ è uno dei primi canti a essere ornato di tropi¹⁴⁴. Vi sono numerosi *set* d'interpolazione del Gloria (Rönnau ne ha catalogati un centinaio), costituiti da un numero variabile di elementi e composti con diverse tecniche: *caude* puramente melodiche dei versi dell'inno, tropi meloformi-melogeni in doppia notazione, tropi logogeni in stile neumatico o dotati di *caude* o melismi interni. Oltre alle intercalazioni vi sono le *antiphonæ ad episcopum*, i '*sacerdos chants*' come li chiama Kelly¹⁴⁵, e le prosule del *Regnum tuum*. I tropi del Gloria, comparsi nel IX s., ebbero ampia diffusione tra il X e l'XI secolo, uscirono dalla scena liturgica dal XIII s.

Le melodie-base

La melodia che si presenta nei mss. con il maggior numero di tropi è quella del cosiddetto Gloria A, o tritonale, 39 del catalogo Bosse, scomparsa dall'uso insieme ai tropi ed esclusa dal GR. È una melodia estranea al repertorio gregoriano, sulla cui origine ci sono diverse ipotesi: gallica-

¹⁴² BJORK, *The Aquitanian Kyrie Repertory*, cit., p. 21 s.

¹⁴³ Sulle melodie del Gloria in excelsis: DETLEV BOSSE, *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum "Gloria in excelsis Deo"*, Erlangen, Arbeit zur Musikwissenschaft, 1955; per i testi, CT XII, cit.; per le melodie dei tropi del Gloria, RÖNNAU, *Die tropen zum Gloria in excelsis Deo*, Wiesbaden, 1967; per le melodie dei tropi del Gloria dell'Italia meridionale, BTC II: *Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy*, Part 2, cit.; per le melodie dei tropi del Gloria nonantolani, EMCN I, *Ordinary*, cit.; edizione dei testi poetici dei tropi, AH 47, cit.; CT V, *Les deux tropaires d'Apt*, cit.

¹⁴⁴ Il *canon extravagans* testimonia il Gloria tropato nel IX s., cf. nota 43.

¹⁴⁵ THOMAS FORREST KELLY, *Introducing the "Gloria in Excelsis"*, in JAMS, 37, 3 (1984), pp. 479-506, p. 482. IVERSEN, CT XII, p. 28: *Invitations à entonner le Gloria*.

na, franca, bizantina, antico-romana. Di complessa inquadratura modale, è in stile neumatico con tre grandi melismi sulle frasi *glorificamus te, Jesu Christe* e *Amen*. Nelle diverse fonti cambiano le note d'intonazione e la *finalis*. Il Si varia da naturale a bemolle. Altre melodie sono interpolate da tropi, particolarmente diffusi i Gloria IV, VI, I e XIV del GR (Bosse 56, 30, 12, 11).

Manoscritti e rubriche per il Gloria

Nei Tropari i Gloria sono inseriti nel Proprio, nell'ordine liturgico, o in fascicoli appositi. La rubrica più diffusa¹⁴⁶ è *laudes*: può designare il canto-base (*laudes cu trop; trop de laus; ad laudes*, etc.) o i tropi stessi (*incipiunt gle cum laudes*). Nei Tropari tedeschi, *Carmen Angelicum* indica il Gloria, con o senza tropi. *Versus* (*v.*) designa i singoli elementi; *prosa*, *prosula* e *verba*, le prosule del *Regnum tuum*. Ademaro di Chabannes chiama i tropi del Gloria *festiva laudes*.

I 'Sacerdos chants'

Sono brevi introduzioni, la cui funzione è invitare chi presiede la celebrazione nelle maggiori feste a intonare l'inno: ciò era riservato al vescovo, ad eccezione della Messa di Pasqua e di alcuni privilegi, e solo durante l'XI s. si estende regolarmente il canto del Gloria alle messe celebrate dai preti. Le più antiche *antiphonæ ad episcopum* sono *Sacerdos Dei*¹⁴⁷ e, meno diffusa, *Summe sacerdos*. Gli aggettivi qualificano il *sacerdos* come vescovo, ma i Tropari segnano una transizione nella pratica del Gloria: al vescovo competeva d'intonarlo quando era presente, ma le varianti testuali, tra le quali l'italiano *Pastor bone*, adattano il testo a

¹⁴⁶ ODELMAN, *Comment a-t-on appelé les tropes*, cit., pp. 31-32.

¹⁴⁷ CT XII, I, n. 113: «Sacerdos Dei excelsi veni ante sacrum et sanctum altare ut in laude regis regum vocem tuam emitte supplices te deprecamur et petimus dic domne». Trad.: «O sacerdote dell'altissimo Dio vieni dinnanzi al sacro e santo altare e prorompi con la tua voce in lode del re dei re, noi supplici ti imploriamo e domandiamo, proclama o signore!».

celebranti di rango inferiore a quello episcopale¹⁴⁸. All'origine del tropo potrebbe esserci la necessità pratica di portare l'intonazione dal *cantor* al celebrante tramite il *succentor*, divenuta un piccolo rito accompagnato da un canto¹⁴⁹.

I tropi meloformi e melogeni del Gloria nelle fonti sangallesi e aquitane

Come per gli introiti, nelle più antiche fonti sangallesi – SG 484 e SG 381 – si trovano *set* di interpolazioni puramente vocalizzate per il Gloria e Rönnau ipotizza che tutti i tropi del Gloria creati a San Gallo avessero in origine questa forma¹⁵⁰. Alcuni *set* meloformi sono accompagnati da testi sillabici. Tre *set* aquitani del Gloria IV potrebbero essere prosule di tropi melodici: *Carminè digno*, *Quem cuncta laudant* e *Angelica iam Pater*¹⁵¹.

I tropi d'intercalazione del Gloria

Insieme a quelli dell'introito sono i tropi logogeni più sviluppati. Commentano le frasi dell'inno angelico, partendo da *laudamus te*: secondo le tradizioni, precedono o seguono i versi dell'inno. Il più antico tropo conosciuto è *Pax sempiterna*, diffuso in tutte le aree geografiche e in origine destinato al Natale; è scritto in stile semiornato. In SG 484, p. 225, troviamo *Laus tua Deus*, un *set* di nove elementi per la melodia A, dei quali tre sono conclusi dalla stessa *cauda* melismatica; l'ultimo elemento è il *Regnum tuum*.

Eccone alcuni elementi:

¹⁴⁸ Interessante il caso di *Cives superni*, CT XII, I, n. 104, di probabile origine italiana: in origine elemento d'introduzione alla parte corale del Gloria, in alcuni mss. viene promosso al rango di *Sacerdos chant*, proprio perché non esplicitamente riferito alla dignità episcopale.

¹⁴⁹ Cf. KELLY, *Introducing*, cit.

¹⁵⁰ RÖNNAU, *Die Tropen zum Gloria*, cit., p.197.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp.188-96, CT XII, I, nn. 9, 72, 3.

Ben.te. In sede maiestatis tuae.

Ad.te. Veneranda trinitas

Gl.te. Gloriosus es rex israhel in throno patris tui. Gratias

IHV XPE. Domine deus redemptor israhel Domine ds ag

[...] Tu sol. altissimus. Regnum tuum so... dum

per- manebit in aeternum. IHV XPE

Il numero, la scelta degli elementi e la configurazione dei *set* variano. Alcuni tropi constano di quattro o cinque elementi che intercalano i primi versetti, collegandoli talvolta allo specifico della festa celebrata. Sovente gli elementi anticipano (o riprendono) il verbo-chiave del verso associato: *laudamus*, *benedicimus*, *adoramus*, *glorificamus*. Simili tropi furono poi incrementati in *set* maggiormente sviluppati e adattati alle diverse feste¹⁵².

Un' ulteriore tappa nel processo di composizione è verificabile in Pa 1119, dove, all'interno del fascicolo con i tropi del Gloria, troviamo alcuni fogli con una serie di versi *ad libitum*, tre o quattro per il *laudamus te*, poi quelli per il *benedicimus te*, ecc., utilizzabili a scelta del *cantor*¹⁵³.

¹⁵² IVERSEN, *Variatio delectat, la variation comme méthode de composition dans les tropes du Gloria à Saint-Martial au XIe siècle*, in *Saint-Martial de Limoges - Ambition politique et production culturelle (Xe - XIIIe siècles)*, a cura di CLAUDE ANDRAULT-SCHMITT, Limoges, 2006. La Iversen analizza il caso del tropo *O gloria sanctorum*, CT XII, I, n. 45, per S. Giovanni e dei suoi adattamenti e sviluppi.

¹⁵³ CT XII, I, n. 101: COLETTE, IVERSEN, *La parole chantée*, cit. p. 247 s.

I versi vaganti e le prosule del 'Regnum tuum solidum'

Nella composizione dei *set* gli autori attingono spesso a un fondo antico di 'versi vaganti' (*wundernde Verse*¹⁵⁴), scritti in stile più ornato. Tra essi figurano i versi *Quem vere pia*, attribuito a Ubaldo di Saint-Amand (840-921/31) e il *Regnum tuum solidum*, il più diffuso: testimoniato in Pa 1240 e, come abbiamo visto, in SG 484 e 381, è datato al IX s.¹⁵⁵. Al suo interno, la sillaba 'per' della parola *permanebit* è ornata da un melisma preesistente al tropo stesso, preso in prestito dalla *sequentia Ostende major*. Il melisma è all'origine di un ricco repertorio di prosule sillabiche: tropi di un tropo diffusi in molte tradizioni. Tropo e prosule s'inseriscono nel testo dell'inno dopo il verso *Tu solus altissimus Iesu Christe* o al suo interno, prima di *Iesu Christe*. In origine era associato alla sola melodia del Gloria A, ma si trova anche con altre, in particolare con il Gloria IV¹⁵⁶; è inoltre diffuso un suo *contrafactum* antico, *Sceptrum nobilem*, anch'esso con prosule.

Le prosule sono copiate all'interno del Gloria, oppure in un fascicolo dedicato: talvolta le rubriche ne danno la collocazione liturgica. Prosula e melisma sono spesso scritti alternando i versi dell'una e i neumi dell'altro.

In Ben 38 e 40 il tropo *Cives superni... Christus surrexit* è provvisto di prosule per cinque elementi di tropo melismatici; l'elemento *Atque potentissimus*, per posizione e sviluppo di melisma e prosula, svolge una funzione simile a quella del *Regnum tuum*¹⁵⁷.

¹⁵⁴ RÖNNAU, *Die Tropem zum Gloria in excelsis Deo*, cit., pp. 84-86.

¹⁵⁵ RÖNNAU, *Regnum tuum solidum, Festschrift Bruno Stöblein*, Kassel, 1967, pp. 195-205, cit.

¹⁵⁶ In Pa 10508, c. 38r-v. è inserito con prosule nella versione mariana del tropo *O gloria sanctorum*, associato nei mss. settentrionali al Gloria IV. Nelle fonti tardive il *Regnum tuum* o una delle sue prosule diventa l'unica tropatura del Gloria in cui sono inseriti. La prosula *Qui vocasti super mare* nel Gloria IV della Messa di S. Giacomo maggiore del *Codex Calixtinus* è una variante del *Regnum tuum solidum*.

¹⁵⁷ BCT II, «Recent Reserches...», XXII, pp. 10-15; XXIII-XXIV, pp. 32-56.

Stile delle melodie e dei testi dei tropi nel Gloria

Le intercalazioni del Gloria sono tropi logogeni, stilisticamente eterogenei e variati, alcuni pressoché sillabici, altri semiornati, fino ad esempi melismatici. Alcune formule melodiche ricorrono in diversi tropi: Rönnau parla di *Cento-Tropen*, procedimenti di centonizzazione nella composizione melodica. I testi sono scritti in prosa libera e in prosa strutturata, o in esametri e distici.

Un *set* aquitano per il Natale, *Omnipotens altissime*¹⁵⁸ intercala il Gloria A con 15 elementi, più la prosula del *Regnum tuum*. Ecco il testo integrale:

GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONE VOLUNTATIS.
Omnipotens altissime Verbum Patris et genite, LAUDAMUS TE.
Quem benedicit chorus caelestis, gloria pangens Domino in altissimis, BENEDICIMUS TE.
Quem conventus adorat pastoralis angelo nuntiante venis, ADORAMUS TE.
Quod Verbum caro factum mater virgo presepe posuit Maria, GLORIFICAMUS TE.
Nativitatem tuam, Christe, qui recolunt visita, GRATIAS AGIMUS TIBI.
O decorata proles sublimis hodie mundo nasci dignaris ex utero virginis PROPTER MAGNA GLORIAM TUAM.
DOMINE DEUS, REX CAELESTIS, DEUS PATER OMNIPOTENS.
Propter mundo redimendum et hominem dignatus fuisti de caelis in terris descendere, DOMINE FILI UNIGENITE.
Parvulus natus in orbe quam magnus es in poli arce, Ihesu Christe. DOMINE DEUS, AGNUS DEI, FILIUS PATRIS.
QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, quem hodie natum de virgine confitemus, SUSCIPE DPRECATIONEM NOSTRAM.
Ut hominem caelo reduceres hodie in terris homo visus es, QUI SEDES AD DEXTERAM PATRIS MISERERE NOBIS.
O decus omnium, QUONIAM TU SOLUS SANCTUS, prolis e rutilus Patri coevus,
TU SOLUS DOMINUS, heros summa residens in arche,
TU SOLUS ALTISSIMUS, te regem magnum nobis hodie natum adorantes humili voce laudamus, IHESU CHRISTE.
Sceptum cuius nobile, *tuum benigne dominantem caeli terraeque machine*, e (melisma) *Natus hodie nobis matre qui semper es de virgine*, e,
Attollens extende protege ab hoste, e, *Quo nos te laudare mereamur vere*, e,
Cuius nomen permanebit in aeternum, CUM SANCTO SPIRITU IN GLORIA DEI PATRIS, AMEN.

¹⁵⁸ Pa 1871, cc. 60-61v., CT XII, I, n. 48 e p. 53; CT XII, II, p. 382. Nel ms., c. 49v si trova anche *Summe sacerdos*.

Le sequenze nel Gloria e i tropi tardivi

Intorno al 1031 a Limoges, Ademaro di Chabanne compone e inserisce in Pa 909¹⁵⁹, tra i tropi della festa di S. Marziale, una sequenza – *Rex apostolorum* – con versi paralleli prolungati dal melisma, rubricata *ad Gloriam* e conclusa dall'*incipit* del verso *cum sancto spiritu* del Gloria A. Testimone di un progetto politico ed ecclesiale (promuovere attraverso il culto l'apostolicità del santo e il primato della Chiesa limosina in Gallia¹⁶⁰), il brano lo è anche di un nuovo tipo di aggiunte al Gloria: sequenze appositamente composte o prese dal repertorio già esistente.

Nella decadenza dei tropi del Gloria, l'ultimo a resistere, fino al Concilio di Trento, fu un brano tardivo associato al Gloria IX, composto in Francia del nord all'inizio del XII secolo. Con mezzi semplici ma efficaci le sei interpolazioni interpretano in chiave mariana e trinitaria i versi del testo-base:

GLORIA IN EXCELSIS [...] IESU CHRISTE. Spiritus et alme orphanorum paraclite.
 DOMINE DEUS, AGNUS DEI, FILIUS PATRIS. Primogenitus Mariae Virginis Matris.
 QUI TOLLIS [...] SUSCIPE DEPRECATIONEM NOSTRAM Ad Mariae gloriam.
 QUI SEDES [...] TU SOLUS SANCTUS Mariam sanctificans, TU SOLUS DOMINUS
 Mariam gubernans, TU SOLUS ALTISSIMUS Mariam coronans, IESU CHRISTE [...]

Tropi e prosule del Sanctus

Le addizioni del Sanctus¹⁶¹ sono sia di tipo logogeno che melogeno: tropi e prosule, innestate in punti fissi del testo:

¹⁵⁹ Pa 909, c. 45v.

¹⁶⁰ CHILLEY, *L'école musicale*, cit., p. 11 s; JAMES GRIER, *The Musical World of a Medieval Monk. Adémar de Chabannes in Eleventh-Century Aquitaine*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

¹⁶¹ Per le melodie del Sanctus: PETER JOSEPH THANNABAUR, *Das einstimmiger Sanctus der römischen Messe in der Handschriftlichen Oberlieferung*, Erlangen, 1961; per le melodie dei tropi del Sanctus dell'Italia meridionale: BTC II, *Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy*, Part 3, cit.; per le melodie dei tropi del Sanctus nonantolani: EMCN I, *Ordinary*, cit.; testi dei tropi: CT VII, cit.; CT V, *Les deux tropaires d'Apt*, cit.; AH 47, cit.

elemento introduttivo (raro) –

SANCTUS, elemento di tropo - SANCTUS, tr. - SANCTUS, tr. (oppure SANCTUS DOMINUS, tr.) -

DOMINUS DEUS SABAOTH, tr. (o DEUS SABAOTH, tr.) -

PLENI SUNT CAELI ET TERRA, tr. - GLORIA TUA, tr. -

OSANNA, tr. o prosula - IN EXCELSIS, tr. o prsl.

BENEDICTUS, tr. - QUI VENIT, tr. - IN NOMINE DOMINI, tr. -

OSANNA, tr. o prsl. - IN EXCELSIS (oppure OSANNA IN EXCELSIS)

Le tropature più diffuse si articolano in tre, quattro elementi, ma vi sono anche *set* assai sviluppati. Alcuni variano nel numero degli elementi da una fonte all'altra e talvolta nello stesso *set* si trovano elementi logogeni e la prosula dell'Osanna.

Le rubriche utilizzano diverse denominazioni: *tropus* (infrequente e utilizzato anche per le prosule), *prosa*, *prosula*, *versus*, *laudes*, *verba*¹⁶².

I temi dei Sanctus tropati

Iversen sottolinea come le tematiche sviluppate a proposito del Sanctus dai commentatori ed esegeti medievali abbiano influito sui testi dei tropi¹⁶³: la triplice acclamazione *sanctus* come lode trinitaria, *Dominus Deus* come espressione dell'unità trinitaria, *Sabaoth* riferito al 'Signore delle truppe celesti', il Sanctus come inno angelico, al pari del Gloria, ma anche come canto in cui le schiere celesti e gli uomini si uniscono nella lode della gloria divina (*pleni sunt caeli et terra gloria tua*), la dimensione terrena e cristologica del Benedictus, in cui gli uomini adorano l'umanità di Cristo. I Sanctus italiani citano sovente il *Te Deum*. Il tema trinitario può avvalersi di un linguaggio teologico ricercato o di paradossi e giochi di parole¹⁶⁴ e assume, dal XII secolo, connotazioni

¹⁶² ODELMAN, *Comment a-t-on appelé les tropes*, cit., pp. 32-33.

¹⁶³ IVERSEN, in CT VII, *Tropes du Sanctus*, cit. pp. 20-24.

¹⁶⁴ Es. «Sancte ingenite genitor sine genitrice geniti Mariae», CT VII, cit., n. 139; «SANCTUS Pater, ex quo omnia, Deus. SANCTUS Filius, per quem omnia, Deus. SANCTUS DOMINUS Spiritus, in quo omnia colendus DEUS SABAOTH [...]» (CT VII, n. 94; THAN-NABAUR, cit, melodie 154 e 202).

mariane¹⁶⁵. La parola ebraica *Hosanna* è interpretata da san Girolamo e Isidoro: ‘salva’ (*osi*) ‘noi ti preghiamo’ (*anna*)¹⁶⁶, significato che ritroviamo in alcune prosule dell’*Osanna*¹⁶⁷.

I tropi d’intercalazione del Sanctus

Il tropo logogeno del Sanctus è universalmente diffuso all’Est e all’Ovest prima del 1100 e rimane la forma dominante all’Est anche nel XII secolo. I *set* più antichi sono formati da tre interpolazioni che glossano in senso trinitario il *trisagio*. Nell’evoluzione del genere se ne aggiunge un quarto cristologico, o più d’uno, mentre gli elementi introduttivi sono rari, essendo il Sanctus già introdotto dal Prefazio. Spesso le tre interpolazioni presentano un progressivo ampliamento retorico che raggiunge la maggior lunghezza nel terzo elemento, come in *Pater ingenuus / Orbis*¹⁶⁸:

SANCTUS, Pater ingenuus;
 SANCTUS, orbis redemptor, Filius;
 SANCTUS, vivificans Spiritus pollens in trinitate,
 DEUS SABAOth. PLENI SUNT [...] IN EXCELSIS.
 Cuius in laude voces dabant pueri regem Christum collaudantes in altissimis.
 BENEDICTUS [...]

¹⁶⁵ Il Figlio è *matris et factor et filius*; sotto l’ombra dello Spirito Santo esulta la vergine Maria che è *genetrix genitoris*; CT VII, nn. 156 I B e 25 C.; IVERSEN, in CT VII, cit., p. 45.

¹⁶⁶ «Osi ergo salvifica interpretatur; Anna interiectio deprecantis est», HIERONYMUS, *Epistole secundum ordinem temporum distributa*, Ep. XX, in PL XXII, col. 378-379.

¹⁶⁷ «OSANNA, Vox laudabilia/ Invenimus te in Hebræa lingua. / Interpretat “rex regum, deus, salvum fac seu salvifica” [...]», Vic 105 e Vic 106; CT VII, n. 174; è modellata sulla prosula *Osanna dulcis est cantica*.

¹⁶⁸ Pa 1120; cf. CT VII, n. 97; THANNABAUR, cit., melodie 154 e 216. Il *set* è diffuso nei mss. occidentali e nord-italiani con due melodie di Sanctus: in To 18 è incrementato dalla prosula dell’*Osanna Omniumque rex* (CT VII, n. 85). Il quarto elemento, un *versus vagans*, è centrato sul tema della lode ‘terrestre’, espressa dai *pueri hebræorum*.

Le prosule dell'Osanna

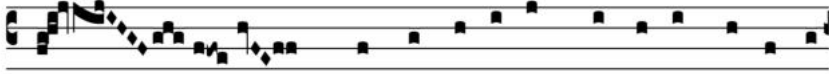
La forma della prosula predomina nell'Osanna adattandosi al melisma sviluppato sulla *o* iniziale o sulla *a* finale della parola *osanna*. Sono rare le prosule per altri melismi del Sanctus e ricorrono solo in fonti tardive dell'Est, dal XIV secolo. Vi sono prosule che corrispondono perfettamente al melisma, altre lo modificano.

La comparsa di lunghi melismi collegati all'Osanna nei mss. risale alla stessa epoca in cui compaiono le prosule. La posizione più frequente delle prosule nel canto-base è dopo il melisma, sulla *a* finale della parola *osanna*, che spesso fa parte sintatticamente della prosula. La posizione in cui la prosula è copiata nei ms. varia (anche all'interno della stessa fonte) e vi sono esempi in cui melisma e prosula sono scritti alternando incisi melodici e versi. Anche per l'Osanna si pongono le domande sul significato di queste modalità di scrittura.

Nell'XI secolo, partendo dal Sud-Ovest della Francia, l'Osanna sembra seguire l'evoluzione della sequenza: prosule formate da strofe parallele, con diversa melodia da coppia a coppia, assonanza in “-a” o in “-o” sia alla fine che all'interno dei versi, per far risuonare la parola *osanna*. Alcune di queste prosule-sequenze, sostanzialmente autonome, sono inserite in diverse melodie del Sanctus.

Laudes Deo ore pio è un esempio interessante di prosula-sequenza, generata da un melisma preesistente¹⁶⁹:

¹⁶⁹ Pa 1235, c197v; CT VII, n. 68 I; AH 47, 340; THANNABAUR, cit, nn. 200, 211, 213, 223. IVERSEN, *Music as Ancilla verbi and Word as Ancilla Musicae*, in *Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des Corpus Troporum [...]*, München, 1985, pp. 45-66; CHARLES M. ATKINSON, *Music as “Mistress of the Words”: Laudes Deo ore pio*, in *Liturgische Tropen*, cit., pp. 67-82. *Laudes Deo ore pio* risale all'XI secolo (la più antica testimonianza è in Pa 9449) e fin dall'origine è associata al Sanctus 213 del catalogo Thannabaur, in modo di Re. Si trova anche con il Sanctus XV del GR (Thannabaur 223), uno dei più diffusi e tropati e con i Sanctus 200 e 211. Fa parte di diversi repertori occidentali e ve ne sono tre varianti.



O (1a) Laudes de- o o- re pi- o, corde se
 O (1b) In iu-bi-lo cum can-ti-co simul ad



re-no, concio me- los, tinnu- lo: O
 al- ta re-so-net vox cum orga- no: O



2a Alfa et ω puro carmi-ne nec ne di- ci- to
 2b Patri almo, geni- to quoque, fla- mi- ni sancto



O- SANNA Trino de-o omnes proclamant



IN EXCEL- SIS

SANCTUS [...] IN NOMINE DOMINI.

O. (1a) Laudes deo/ ore pio, corde sereno,/ concio, melos tinnulo:
 O. (1b) In iubilo/ cum cantico simul ad alta/ resonet vox cum organo:
 O. (2a) Alpha et Ω / puro carmine/ necne dicit:
 O. (2b) Patri almo,/ genito quoque,/ flamine sancto.
 osanna (3) Trino deo/ omnes proclamant IN EXCELSIS.

Con lo sviluppo delle sequenze di seconda epoca, anche le prosule dell'Osanna si evolvono verso forme poetiche strutturate, con schemi metrici regolari e rime polisillabiche. Se ne trovano numerose nelle fonti del XII secolo. Un esempio notevole è la sequenza ritmica *Trinitas, unitas, deitas*¹⁷⁰, in cui la melodia asseconda con un ritmo ternario i versi trisillabi che compongono le strofe accoppiate, traduzione del tema trinitario nella forma del testo e della melodia. Alcune prosule dell'Osanna trattano il tema mariano secondo i concetti e il vocabolario diffuso nel XII e XIII secolo, epoca in cui la devozione e la teologia mariana conobbero un forte impulso.

Da ultimo un esempio in parte italiano: il tropo *Deus pater ingenuus / Filius*¹⁷¹, universalmente diffuso e appartenente al fondo più antico, riceve in alcuni mss. italiani l'aggiunta della prosa *Qui venisti carnem sumens*¹⁷², che trasforma un tropo trinitario in una preghiera dal marcato carattere 'italiano', con suppliche direttamente indirizzate a Cristo, nell'intensa relazione 'tu-nos', e l'auspicio finale di congiungere gli oranti (*nos*) all'Osanna celeste¹⁷³. La forma testuale e melodica è quella già vista, detta *variation versus*¹⁷⁴, con frasi più o meno della stessa lunghezza e con melodia ripetuta con varianti lungo tutto il brano:

SANCTUS (tr.A) Deus pater ingenuus. SANCTUS (tr.B) Filius eius unigenitus.

SANCTUS DOMINUS (tr.C) Spiritus paraclitus ex utroque procedens

DEUS SABAOTH. [...] BENEDICTUS QUI VENIT IN NOMINE DOMINI. OSANNA

1. Qui venisti carnem sumens ex matre
2. Pro totius mundi salute;
3. Tu nos ab hoste potenter libera,
4. Et exaudi cunctos famulos tuos,
5. Ut possimus laudes promere
6. Tibi voce indefessa IN EXCELSIS.

¹⁷⁰ Pa 10508; CT VII, n. 137. SCHLAGER, 'Trinitas, unitas, deitas' – A trope for the Sanctus of the Mass, «JPMMS», 6 (1983), pp. 8-14.

¹⁷¹ CT VII, n. 40; THANNABAUR, cit., melodie 103, 154, 202, 216.

¹⁷² Ben 34, c. 285r-v; CT VII, n. 129.

¹⁷³ Cf. IVERSEN, *Pax et Sapientia. A Rhematic Study on Tropes from Different Traditions*, in *Pax et Sapientia*, cit., pp. 23-58, p. 49.

¹⁷⁴ LEVY, *Lux de luce*, cit. Un altro esempio di *variation versus* utilizzato come prosula dell'Osanna è *Hodie dominus Iesus* (CT VII, n. 60), in GeB 74, utilizzata altrove come canto di comunione.

I tropi dell'Agnus Dei

Le melodie dell'Agnus Dei¹⁷⁵ fanno la loro prima comparsa, insieme ai loro tropi, negli stessi libri di canto del X secolo. A quell'epoca l'Agnus Dei non era ancora fissato in forma definitiva, né nella sua posizione in liturgia, né nella tripartizione del canto, molto diffusa ma, fino a metà dell'XI secolo, non universale ed esclusiva. Il testo delle ripetizioni è sempre lo stesso, formato da un'invocazione – *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* – e da una supplica – *miserere nobis* – e solo dalla seconda metà dell'XI s. l'ultimo *miserere nobis* è gradualmente sostituito dalle parole *dona nobis pacem*. Questa variabilità è documentata dai tropi.

Manoscritti e rubriche per l'Agnus Dei

Nei mss.¹⁷⁶ le rubriche indicano i tropi con i termini *tropus* in Francia, *versus*, *laudes* nei Tropari di Winchester, Cdg 473 e Ox 775, spesso usati per indicare al plurale il fascicolo con i tropi dell'Agnus Dei più che il singolo brano.

Tipologia e geografia dei tropi dell'Agnus Dei

Le melodie dell'Agnus Dei sono prive di lunghi melismi ai quali adattare prosule: di conseguenza i tropi sono solo di tipo logogeno.

Fino a metà dell'XI secolo i mss. documentano tre schemi d'inserzione dei tropi nel canto-base, uno dell'Est, uno dell'Ovest, uno italiano. I tropi più antichi e 'internazionali' prendono forme molto diverse nei vari repertori. In uno stesso codice, soprattutto nella regione di transizione, possono trovarsi pezzi improntati a modelli diversi.

¹⁷⁵ Edizione delle melodie dell'Agnus Dei in: MARTIN SCHILDBACH, *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung von 10 bis zum 16. Jahrhundert – Inaugural Dissertation der Philosophischen-Universität zu Erlangen, Nürnberg*, 1967; per le melodie dei tropi dell'Agnus Dei nonantolani: EMCN I, *Ordinary*, cit.; edizione dei testi, CT IV, *Tropes de l'Agnus Dei*, cit.; CT V, *Les deux tropaires d'Apt*, cit.

¹⁷⁶ ODELMAN, *Comment a-t-on appelé les tropes*, cit., p. 33.

Il modello della tradizione dell'Ovest

Diffuso in Aquitania, nel Nord della Francia, in Inghilterra, in Italia settentrionale nelle fonti anteriori alla metà dell'XI s., nella zona di transizione, presenta il seguente schema:

(elemento d'introduzione)

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, MISERERE NOBIS (testo completo una volta)
elementi di tropo (da 1 a 4) + MISERERE NOBIS

Un'intonazione completa del testo-base, poi gli elementi del tropo seguiti ciascuno dalla sola supplica; qualche studioso ha parlato di tropi di sostituzione dell'invocazione. Iversen propone di interpretare l'Agnus Dei tropato come un canto unitario in cui i tropi hanno la funzione di ampliare e sviluppare il testo-base¹⁷⁷. L'Agnus Dei occidentale richiama la *Litania dei Santi* gallicana, anch'essa formata da invocazioni seguite dalla supplica *miserere nobis*, e del Kyrie¹⁷⁸.

Gli elementi introduttivi sono frequenti nelle fonti aquitane, sovente elementi mobili: Iversen li definisce *introductiones vagantes* e migrano da un tropo a un altro, ma anche tra i diversi generi. I tropi occidentali hanno spesso natura laudativa, sono rivolti al Cristo, invocato come sapienza, luce, pace: Cristo è l'Agnello acclamato con voce gioiosa.

I testi aquitani sono privi di versificazione, preferiscono l'assonanza, mentre molti di quelli nord-occidentali sono in esametri. I tropi più antichi, universalmente diffusi, sono associati alle feste principali.

¹⁷⁷ Cf. CT VII, pp. 216-217. CROCKER, *The Troping Hypothesis*, cit., p. 194; ATKINSON, *The earliest Agnus Dei melodie, and its tropes*, in «JAMS», XXX (1977), pp. 1-19 (ripubblicato in *Embellishing the Liturgy. Tropes and Polyphony*, a cura di Planchart, University of California at Santa Barbara, 2009); PLANCHART, *The Repertory of Tropes at Winchester*, I, cit., p. 287 s. Crocker si domanda se i tropi degli Agnus Dei aquitani siano veramente tali, o piuttosto varianti di un testo liturgico non ancora fissato. Atkinson, confrontando la melodia del tropo *Qui sedes* con quella del testo-base, l'Agnus Dei 226, evidenzia come quest'ultima sia più ornata e come vi sia contrasto modale tra le due, deducendone che la melodia dell'Agnus Dei è più antica ed il *Qui sedes* è un tropo. Planchart considera gli elementi di tropo sostitutivi delle invocazioni.

¹⁷⁸ IVERSEN in CT IV, cit., p. 271; ID, *Pax et sapientia*, cit., p. 24 s.

Il modello della tradizione dell'Est

Diffuso in Svizzera, Austria, Germania e, dopo la metà dell'XI s., in Italia e ovunque:

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI – elemento di tropo – MISERERE NOBIS
 AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI – elemento di tropo – MISERERE NOBIS
 AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI – elemento di tropo – MISERERE NOBIS
 (DONA NOBIS PACEM)

I testi dell'Est sono spesso in esametri a rime leonine, fin dall'XI secolo. Alcuni repertori dell'Est evidenziano apparentamenti con la tradizione nord-italiana. Nei tropi tardivi compaiono strofe isosillabiche, formate da versi ritmici e rimati, nei cui testi prende quota il tema mariano, mentre allo Spirito Santo è dedicato il tropo *Veni sancte spiritus*.

Mettiamo ora a confronto diverse redazioni del più antico e diffuso tropo dell'Agnus Dei, *Qui sedes*¹⁷⁹, forse databile al IX secolo. Lo vediamo nella versione tripartita dell'Est, in una redazione aquitana di quattro elementi con introduzione e in una versione di Apt che mischia le due tradizioni:

¹⁷⁹ Cf. CT IV, n. 63. GT, p. 718; SCHILDBACH, *Das einstimmige Agnus Dei*, cit., n. 226; ATKINSON, *The earliest Agnus Dei melodie*, cit.; di CT IV, parte III, 4.2. *Qui sedes* è associato alla melodia dell'Agnus Dei II, la più antica secondo Atkinson [192] ed è universalmente inserito nella III Messa di Natale. Scelta e numero degli elementi è variabile. La redazione di SG 484 presenta la versione tripartita dell'Est. Nel tropario di Auch, Pa 1118, vediamo un esempio occidentale: l'elemento vagante *Agnus-eia et eia*, appartenente al fondo antico e internazionale, è utilizzato in una funzione introduttiva. Apt 17, ms. aquitano posteriore alla metà dell'XI s., mescola elementi delle due tradizioni: l'introduzione vagante *Hic est verus*, tre elementi di tropo, di cui A e B secondo lo schema dell'Est, il terzo, C, seguito dall'intero canto-base ma con le parole *dona nobis pacem* per la supplica. L'introduzione *Hic est verus* è una parafrasi di Gv 1,29 in cui il Battista indica Gesù 'Agnello di Dio', tema frequente nei tropi dell'Agnus Dei. Gli elementi A, B, C sono cristologici. L'espressione *gaudium angelorum* rimanda ad Amalario: Cristo, insieme alla remissione dei peccati, ci ha promesso la gioia angelica. Il primo elemento, una proposizione relativa che costituisce il modello di molti tropi successivi, introduce la visione trionfale di colui che siede alla destra del Padre, improntata al testo del Gloria.

SG 484 (tradizione dell'Est):

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,

(A) Qui sedes ad dexteram patris, solus invisibilis rex, MISERERE NOBIS.

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,

(B) Rex regum, gaudium angelorum, deus, MISERERE NOBIS.

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,

(C) Lux indeficiens, pax perpetua, omniumque redemptio sancta, MISERERE NOBIS.

PA 1118, c. 16r-v (tradizione dell'Ovest, Aquitania):

(Intro) Agnus dei, miserere nobis eia et eia.

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, MISERERE NOBIS.

(A) Qui sedes [...] MISERERE NOBIS.

(C) Lux indeficiens [...] MISERERE NOBIS.

(B) Rex regum [...] MISERERE NOBIS.

(D) Interventu beatae Mariae virgine, deus, MISERERE NOBIS

Apt 17:

(Intro) Hic est verus agnus, de quo Iohannes exclamavit dicens:

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,

(A) Qui sedes [...], MISERERE NOBIS.

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI,

(B) Rex regum, [...], MISERERE NOBIS.

(C) Lux indeficiens [...] AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, DONA NOBIS PACEM

La redazione di Pa 1235 introduce l'Agnus Dei *Qui sedes* con l'elemento *Quem Iohannes in deserto*. Eccone la trascrizione¹⁸⁰:

¹⁸⁰ Pa 1235, c. 187; CT IV, n. 63. Lo schema è quello della tradizione occidentale. L'elemento introduttivo *Quem Iohannes in deserto* si riferisce alla figura del Battista secondo Gv 1,29 ma con un rimando alla predicazione nel deserto di Mt 3,1. Il testo collega Agnus Dei e tropo con l'episodio evangelico mediante la parola *ecce*, che stabilisce anche un'unità sintattica tra il tropo e il testo-base. Vi è differenza modale tra la melodia-base, in Re, e il tropo, in Mi.



Quem iohannes in deserto predica-vit ovans et dicens:



Ec-ce AGNUS DE- I QUI TOL- LIS PECCA-TA MUNDI



MISERE- RE NO- BIS. Qui sedes ad dexteram patris,



solus invi-si-bi-lis rex, MISERE- RE NO- BIS.



Rex re- gum, gaudi- um ange- lo- rum, de- us.



MISERE- RE NO- BIS. Lux inde- fi-ci-ens, pax perpe-

tu- a, hominumque re- dempci- o e- ia, MISERE- RE

NO- BIS. Agnus de- i qui tollis pecca- ta mundi

I tropi italiani dell'Agnus Dei

I mss. italiani sono quasi tutti posteriori alla metà dell'XI secolo. In essi si può tuttavia riconoscere il confluire di diverse tradizioni. I tropi più antichi, di tradizione occidentale, conservano la loro struttura originaria, mentre quelli nuovi presentano, oltre allo schema orientale, due nuovi schemi tripartiti:

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, MISERERE NOBIS – elemento di tropo
 AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, MISERERE NOBIS – elemento di tropo
 AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, MISERERE NOBIS (DONA NOBIS PACEM) –
 elemento di tropo

oppure lo stesso schema con gli Agnus Dei preceduti dai tropi:
 elemento di tropo – AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, MISERERE NOBIS, ecc.

I tropi italiani dell'Agnus Dei sono confrontabili con la Litanìa Romana e la Litanìa Italica, in cui compare il testo *Agnus Dei-miserere nobis*. Sono preghiere che scorrono parallele al testo-base, come spesso accade nei tropi italiani. Ogni elemento contiene sia l'invocazione sia la supplica, espressa con verbi imperativi – *suscipe, exaudi, salva, parce* – e rivolta direttamente a Cristo. I testi hanno carattere cristologico, con una forte presenza del tema della Passione, dell'Agnello sacrificale che

salva il mondo con il suo sangue¹⁸¹. L'elemento finale può assumere i caratteri di una dossologia, tanto che, in alcuni brani cassinensi e beneventani, termina con l'*Amen*. Le frasi sono in genere brevi, formate da un numero variabile di sillabe, ma con un'accentazione che ricorda il *cursus planus* delle preghiere romane, e il *cursus velox*¹⁸².

I tropi dell'Ite missa est

Le melodie del canto di congedo dalla Messa¹⁸³ – *Ite e Benedicamus* per le Messe senza Gloria – sono in buona parte *contrafacta*: dei Kyrie, degli alleluia, dei melismi dei responsori e di qualche altro canto. Di un certo numero non è stato individuato il modello o sono composizioni libere.

Il repertorio di tropi dell'XI secolo è prevalentemente dell'Est, in parte penetrato in Italia, e si mantiene nei secoli successivi con poche nuove composizioni nel XIV secolo; sono più rari in Francia e Aquitania, assenti nei mss. spagnoli e inglesi. La forma prevalente è la prosula, incorniciata dalle parole *Ite/Deo* e *missa est/gratias*, ma l'esempio più antico, l'aquitano *Qui regis astra*¹⁸⁴, è costituito da due elementi logogeni disposti rispettivamente prima dell'*Ite* e della risposta *Deo gratias*. Il tropo orientale *Ite sit rex celestis* è in esametri leonini, con un *Amen* al termine di ciascuno dei suoi quattro versi, tutti dotati di una diversa melodia. *Ite laudentes deum*¹⁸⁵ è tra i più antichi esempi in forma di prosula, testimoniato sia a Est che a Ovest:

¹⁸¹ IVERSEN in CT IV, cit., p. 271; ID, *Pax et sapientia*, cit., p. 40 s.

¹⁸² Un esempio è l'Agnus Dei *Salus et vita*; Ben 34, c. 176v; CT IV, n. 66; AH 47, 431; Schildbach, 81. Due strofe quasi isosillabiche che danno insieme il senso compiuto della preghiera, con le invocazioni nel primo elemento e le suppliche nel secondo. Alcuni mss. aggiungono una terza strofa: a Montecassino è una dossologia conclusa dall'*amen*.

¹⁸³ Edizione critica in MMMA XIX. Ad essa mi riferisco per i numeri di catalogazione delle melodie: 101-165 per le melodie in *protus*, 201-230 in *deuterus*; 301-342 in *tritius*, 401-455 in *tetrardus*. Per i Kyrie citati come modelli uso la numerazione del catalogo Melnicki.

¹⁸⁴ MMMA XIX, 401a.

¹⁸⁵ Pa 887, c. 68v; MMMA XIX,422; AH 47, 471.

ITE laudentes deum atque dominum semper MISSA EST
DEO reddentes suisque fidelibus cunctis GRATIAS.

Le aggiunte dell'*Ite missa est* scompaiono dai mss. occidentali posteriori al XII secolo, mentre nelle fonti dell'Est si trovano fino al XVI secolo. I tropi tardivi sono a volte in stile più ornato¹⁸⁶. Una serie di prosule, tra le quali il diffusissimo *Ite benedicti et electi*¹⁸⁷, è basata sul Kyrie 78 (V del GR).

I testi evidenziano i temi di congedo, della 'via' da percorrere nella 'pace', nella 'letizia' e nella 'lode', verso il destino finale del cammino, benedetti dalla destra di Dio. Le parole del testo-base sono normalmente parte della costruzione sintattica della prosula, talvolta mascherate da altre parole.

I tropi nell'Ufficio

Tropi e prosule del responsorio prolisso

Il 'Neuma triplex' e le sue prosule

Il più antico e celebre tropo melodico dell'Ufficio è il *Neuma triplex*¹⁸⁸, descritto da Amalario di Metz nel *Liber de ordine antiphona-*

¹⁸⁶ Ad esempio il vigoroso *Ite cum leticia*, in *protus*, Eng 314, c. 121; MMMA XIX, 131; AH 47, p. 484. Lo stesso tropo, con diversa melodia e varianti testuali in SG 546 (MMMA XIX, n. 227a), rubricato come opera di Tutilone.

¹⁸⁷ MMMA XIX, 435; AH 47, 481; Melnicki 78, GR, Kyrie V.

¹⁸⁸ Sul *Neuma triplex* e le prosule cf. KELLY, *Neuma triplex*, in «AcM», LX, 1 (1988), pp. 1-30. Sui melismi dei responsori, cf. HANS-JÖRGEN HOLMAN, *The Responsoria prolissa of the Codex Worcester F 160*, Dis. Indiana University, 1961; Id., *Melismatic Tropes in the Responsories for Matins*, in «JAMS», XVI, 1 (1963), pp. 36-46. KELLY, *Melodic Elaboration in Responsory Melismas*, in «JAMS» XXVII (1974), pp. 461-74; STEINER, *Some Melismas for Office Responsories*, in «JAMS» XXVI (1973), pp. 108-31. Sulle prosule: HELMA HOFMANN-BRANDT, *Die Tropen zu den Responsorien des Officium*, 2 voll. Diss. Erlangen-Nürnberg University, 1971.

ri¹⁸⁹, intorno all'840. Amalario dice che il neuma interpolava il responsorio *In medio ecclesiae*, ornandone la parola *intellectus*, ed era cantato anche nel responsorio natalizio *Descendit de coelis*, sulle parole *fabrice mundi*. Tra la descrizione del liturgista metense e le prime testimonianze del neuma in notazione musicale (fine del X s.), trascorre più di un secolo e la situazione è mutata: il neuma è migrato al responsorio *Descendit de coelis* ed è spesso accompagnato o sostituito da un numero variabile di prosule delle quali Amalario non fa menzione, o perché non le conosceva o perché ancora inesistenti. Neuma e prosule si trovano anche con altri responsori.

Le prosule del *Descendit* sembrano aver fornito il modello alle altre: dal resp. *In medio ecclesiae*, il neuma sarebbe dunque migrato al *Descendit*, dove i compositori lo avrebbero provvisto di prosule per estenderlo poi ad altri responsori. Il testo del *Descendit* non è biblico e fu emendato per renderlo teologicamente più corretto¹⁹⁰, cosicché i mss. ne trasmettono due versioni che danno origine a due diversi repertori di prosule: *Fabrice mundi* e *Conditor mundi*. Il responsorio, ultimo del suo Notturmo, comporta versetto, dossologia, *repetenda* dopo i versetti e una ripetizione finale *a capite* (schema: Resp-Rep-V-Rep-Gloria-Rep-Resp-Rep). È alle ripetizioni che si applicano i melismi del neuma, su *fabrice* (*conditor* nel testo emendato) ma, in alcune fonti tardive, neuma e prosule sono distribuiti anche sui versetti¹⁹¹. La prima intonazione supporta un neuma modesto, le ripetizioni dopo i versetti due diversi melismi, di lunghezza simile, l'ultima ripetizione completa è ornata da un melisma più lungo degli altri. Kelly ha ricondotto le diverse varianti a cinque melismi: A e B per le prime due ripetizioni; quello più lungo in due varianti, C (C₁ e C₂), nelle fonti occidentali, D nelle fonti orientali. Il melisma A è preso dall'offertorio *Gloria et honore*¹⁹². Il C₂ è il più esteso di tutti i melismi del *Neuma triplex*. Il melisma D è simile a una *sequentia*, con la duplicazione schematica di alcuni incisi melodici ma, stando ai mss., non è più recente degli altri. Il

¹⁸⁹ Testo nella nota 41.

¹⁹⁰ CAO 6411; versione emendata, CAO 6410.

¹⁹¹ Per es. Pia 65 con il responsorio *O regem caeli*.

¹⁹² OT, n. 77, neuma finale del secondo versetto; STEINER, *The Gregorian Chant Melismas of Christmas Matins*, in *Essays on Music for Charles Warren Fox*, a cura di J. Grave, Rochester, NY, 1973, pp. 241-253, p. 251.

numero e la combinazione dei melismi varia nei codici. Le prosule sono spesso contenute in libelli, organizzate a gruppi corrispondenti ai tre melismi e rivelano tradizioni regionali con influenze reciproche.

Il responsorio ambrosiano *Congratulamini mihi omnes* presenta melismi addizionali, in questo caso due diverse melodie, inserite nel responsorio in modo molto simile al *Neuma triplex*; il fatto che le melodie siano due e non tre, lo avvicina ancor più a quello che doveva essere il neuma conosciuto da Amalario, con due melodie oltre il modesto neuma base del responsorio. Alcuni mss. presentano le sole melodie A e B e i mss. metensi, nel XIII s., attestano la pratica di due melismi senza prosule¹⁹³.

Si propongono di seguito tre prosule corrispondenti ai tre melismi, tratte dalla più completa raccolta delle *Fabrice mundi*¹⁹⁴:

[ET EXIVIT PER AUREAM PORTAM LUX ET DECUS UNIVERSE] –

(1) **F**actor celi descendit de superos, Ex astra celi, carne clara iam indutus, salus vera hodierna Refulsit stella -**F**ABRICE <MUNDI>.

(2) Aurea stella fulgens per tempora audite vox quam preclara Xpistus in qua de sede patris in terrisque est venturus -**F**ilius dei ((**F**ABRICE MUNDI)).

(3) Rex regum ab alta xpistus petens a te res tria, Reges que potestates et tyrannorum fregit tartara Claustra inferni virtus impera,

¹⁹³ Cf. KELLY, *Neuma triplex*, cit. La versione più diffusa del *neuma*, con il melisma C o D sarebbe dunque un *neuma quadruplex*.

¹⁹⁴ Pa 1118, c. 117v-118v. Traduzione: «[...] ED È USCITO DALLA PORTA D'ORO, LUCE E SPLENDORE DEL MONDO, 1) Il creatore del cielo discende dalle altezze, dalle stelle del cielo, ormai vestito di carne luminosa, vera salvezza di questo giorno, risplende come stella del creato. 2) una stella dorata risplendente attraverso i secoli. Ascoltate come questa voce è chiara! Cristo verrà sulla terra dal trono del Padre. 3) Cristo, re dei re, venendo sulla terra dall'alto ha distrutto i re, le potenze e gli inferi dei tiranni. La virtù domina gli inferi ed il coro degli angeli proclama: Santo Dio, Santo forte, Santo e immortale, Dio benefico, tu santifichi i voti di una vita pia e i nostri. Luce vera, onore e gloria a te, o Cristo, sarà per tutti i secoli e insieme con noi con merito e operosamente rimanga Cristo nel mondo». Ho riportato il testo della *repetenda* (omessa nel ms.) in cui le prosule s'inseriscono. Nel testo (1), sul melisma A, la parola *fabrice* è mantenuta al termine dell'inserzione, nella posizione che le è propria nel canto-base; a essa allude anche la prima parola della prosula: *factor*, il creatore. Nel (2), sul melisma B, il testo-base è completamente sostituito, anche nella chiusura. Nel (3), sul melisma C₁, le parole del testo-base sono conservate alla fine, dove il melisma confluisce nel canto-base. Le lettere capitali sono quelle del ms. e corrispondono alla scansione del melisma in elementi neumatici: nella terza prosula il testo interpreta con ritmo serrato e *patterns* accentuali regolari i due piccoli gruppi consecutivi di 4-4-5/7 note.

Corus que angelorum proclamat, Sanctus deus, Sanctus fortis, Sanctus et immortalis,
 Deus alme, Vite pie, Tu sanctifica Nostrorum que vota Lux vera
 decus honor tibi xpiste permanebit cuncta in secula Nos que simul mente vite
 et sedule Maneat xpistus que in -FABRICE <MUNDI>.

Melismi e prosule dei responsori

I melismi addizionali sono inseriti al termine del responsorio, ma la presenza di un lungo melisma in coda non prova di per sé che sia un'aggiunta¹⁹⁵. Holman¹⁹⁶ ha comunque sostenuto che molti melismi dei responsori nelle fonti tra il X e il XIII s. sono tropi e ne distingue diversi tipi. I fattori che ricorrono con frequenza nei melismi addizionali dei responsori sono: la posizione dei melismi al termine dei responsorio, l'alterità stilistica rispetto al corpo del responsorio cui il melisma è aggiunto, le escursioni nelle zone estreme della gamma, il ricorso a strutture ripetute e alla duplicazione sequenziale d'incisi melodici, operata nelle fonti tardive anche duplicando materiale melodico di melismi che in origine non avevano ripetizioni; inoltre: il ricorso a prestiti esterni di melismi, in particolare da offertori e *sequentiae*¹⁹⁷.

Hofmann-Brandt¹⁹⁸ ha catalogato 732 prosule di responsori. Poche hanno vasta diffusione e raramente i mss. ne contengono un numero significativo: sono brani legati spesso al culto di santi locali.

Le prosule più recenti, come accade in alcuni responsori per l'Ufficio di S. Nicola, sono simili a sequenze autosufficienti, estrapolabili dal responsorio e utilizzabili in altri contesti: ciò è avvenuto, tra altri casi, alla notissima *Inviolata dei genitrix*, originariamente una prosula dell'antico responsorio *Gaude Maria Virgo*. Nel *Codex Calixtinus* di Santiago il responsorio *O adiutor*, arrangiato in *organum* fiorito nella parte iniziale del responsorio e del versetto, è ornato, nell'ultima *repetenda*, dalla prosula ritmica *Portum in ultimum*, in discanto.

¹⁹⁵ KELLY, *Melodic Elaboration*, cit.

¹⁹⁶ HOLMAN, *Melismatic Tropes*, cit.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pp. 39-40.

¹⁹⁸ HOFMANN-BRANDT, *Die Tropen zu den Responsorien*, cit.

Come si eseguivano i melismi e le prosule dei responsori?

Senza trarre generalizzazioni indebite, troviamo indicazioni interessanti, se pur tardive, in alcune *Consuetudines*¹⁹⁹. L'Ordinario di Bayeux prescrive modalità diverse di esecuzione del responsorio *Descendit de caelis*, del neuma e delle prosule, nelle diverse situazioni liturgiche, fino alla sostituzione dell'intero versetto con la prosula in una delle processioni²⁰⁰.

Farse, conductus, canzoni

Chiudiamo con qualche accenno ad alcuni generi di composizione che si affermano in epoca tardiva, caratterizzati dalla versificazione ritmica e da uno sviluppo melodico che si stacca dall'alveo del gregoriano. È una tendenza che abbiamo già visto affermarsi dal XII s. nelle sequenze e nelle prosule, ma che si esprime anche in forme nuove, come la *farsa*, il *conductus*, la *canzone strofica*, utilizzati come tropi d'introduzione e d'intercalazione o in sostituzione di canti liturgici. Li vedremo ora in alcune forme particolari di tropatura.

Farsa: Epistole, Vangeli, letture

Farsa vuol dire 'farcitura': è un tropo, nei mss. tra il XII e il XIV s. introduce e intercala i canti liturgici come il tropo, ma è generalmente

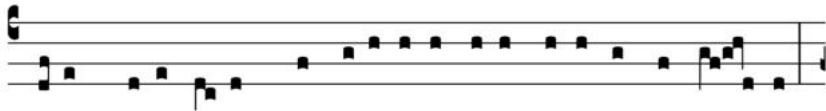
¹⁹⁹ «Resp. Sancte dei. Tutti i diaconi insieme solennemente e concordemente cantano il versetto *Ut quo propiciatus* senza *Gloria patri*. Il coro canta *Funde preces*. I diaconi cantano la prosa lì di fronte all'altare, ed ogni verso il coro risponde 'A' o 'E' o 'O'. Con la melodia del precedente verso. In questo stesso modo sono cantate tutte le prose per l'intero anno», *Ordinale Exon.*, a cura di J. N. Dalton, G. H. Doble, vol. I, XXXVII, 1909, p. 69.

²⁰⁰ *Ordinaire et Coutumier de l'Eglise Cathédrale de Bayeux*, Paris, 1902, pp. 64-65; cf. DENNERY, *Le chant postgrégorien*, cit., pp. 171-2.

associata alle letture²⁰¹, benché il termine venga usato in qualche caso anche per tropi dell'introito. I testi possono essere in prosa o in versi ritmici. Le melodie sono basate sui toni recitavi delle letture, introducendo però piccole varianti e sviluppi. Ne vediamo un esempio aquitano²⁰²:



LECTI-O LIBRI SAPI-EN-CI-E Mari-a mater indulgen- ti- e



EGO QUASI VI-TIS FRUCTIFICAVI SU-A-VITATEM O-DO- RIS



Novi botrum da saporis Medicinam hinc dolo- ris



Atque requi-es labo- ris Porta sum medi- a- to-ris, etc.

²⁰¹ STÄBLEIN, *Epistel e Evangelium*, in MGG: oltre 40 esempi di letture farcite della Messa e 3 Vangeli; HUGLO, JAMES MCKINNON, *Epistle*, in NG online.

²⁰² Pa 1139, c. 70v. Il testo di Sir 24, 23-24 è intercalato da farciture formate da versi in ottonari rimati, musicalmente basate sulle stesse formule della *lectio* ma arricchite, variate e in una tessitura più estesa. La versificazione dà un'interpretazione ritmica del recitativo, scomposto in gruppi di quattro note/sillabe. Nell'esempio propongo solo pochi frammenti indicativi dello stile del brano.

Nelle fonti francesi vi sono anche farse in lingua volgare che in qualche caso commentano la lettura, in altri ne ripropongono il testo tradotto. Una lettura del *Codex Calixtinus* si conclude con una serie di *verbetas* dialogate tra *lector* e *cantor*.

Farciture del Credo e del Pater noster

In epoca tarda, dal XII secolo fanno la loro comparsa negli uffici festivi (a Laon, Sens, Beauvais, Santiago) i tropi del Credo niceno, del Credo degli Apostoli, del Pater noster. Sono composte con la tecnica del *contrafactum*, talvolta sono un mosaico di citazioni di sequenze, inni, antifone, prosule e *versus* già presenti nel repertorio²⁰³.

Versus e conductus

I canti versificati hanno una lunga storia che risale all'innodia ambrosiana. Un significativo repertorio di canti strofici versificati, sia liturgici che extra-liturgici, fu prodotto nell'ambito della rinascita carolingia. A questa tradizione si riallaccia in modo del tutto nuovo la fioritura iniziata nel XII s. che, partendo da un latino rozzo, insensibile all'antica metrica quantitativa, basandosi su schemi ritmici di accentazione, ha prodotto nuove forme di *versus* (o *conductus* secondo le fonti) che hanno contribuito all'evoluzione della musica occidentale.

A volte un'unica melodia si ripete da una strofa all'altra e a volte lo schema è complesso. Dal punto di vista musicale alcuni *versus* sono sillabici e declamatori, oppure con piccole frasi ripetute in modo quasi giocoso, ma possono anche essere brani virtuosistici con *caude* e melismi, come lo straordinario *Letabundi iubilemus* in Pa 1139²⁰⁴. Dal XII s. in poi vi sono mss. particolarmente dedicati a questo repertorio, come i Versari aquitani Pa 1139, Pa 3719 e Pa 3549; se ne trovano anche nei tropari, come i normanno-siculi Ma 288, Ma 289 e Ma 19421, o aggiunti in epoche succes-

²⁰³ Es., i Credo farciti in Laon 263, che contiene anche due *Pater noster*.

²⁰⁴ HILEY, *Western plainchant*, cit., p. 244.

sive a tropari antichi, come Pa 903. Le fonti dell'Est, tedesche, svizzere, boeme e polacche, documentano un vasto repertorio di *cantiones* devozionali e spirituali, sovente mariane, conservate in libri dedicati o inserite nel Graduale e nell'Antifonale. Tra il XIV e il XVI s., le fonti boeme documentano un repertorio di canzoni in latino e in ceco ispirate all'introito *Rorate cali*.

Conductus introduttivi alle letture

I *versus/conductus* sono canti utilizzabili in diversi contesti e con diverse funzioni, tra le quali accompagnare la processione del subdiacono o del diacono all'ambone per la lettura o il Vangelo.

In qualche caso la funzione introduttiva alla lettura è esplicitata nel testo, come accade nell'ultima delle otto strofe di *Plebs domoni*, un *conductus* intervallato dal ritornello e caratterizzato da *caudæ* melismatiche [...] *iam lectio legatur*²⁰⁵:

Plebs dó-mi-ni, Hac di- e Le-tá-mi-ni Set pi- e

Laus vírgini Marí- e Et córdibus Et vóci-bus Et áctibus

²⁰⁵ Pa 3917, c. 39v; AH 20, n. 149. Il brano si trova anche, con qualche variante, in Pa 3549, c. 167v. I versi della strofa sono settenari (suddivisi dalla rima interna in 4pp+3p) e tetrasillabi; nel ritornello, ottonari e settenari. Il testo, centrato sul mistero dell'incarnazione, nel ritornello esorta la lode a Maria. La melodia è caratterizzata da *caudæ* e progressioni melodiche dal tono moderno.

pro- má- tur.

⚡ Mari-am vox, Mari-am cor, Mari-am sensus, mens, vi-gor,

procláment hac in di- e Et fi-li-um Mari- e

Nell'Ufficio di Sens ci sono un *conductus ad subdiaconus* per l'Epistola farcita e un *Conductus ad evangelium*. L'Ufficio di Beauvais divide in due parti il *conductus* per il Vangelo, la seconda parte per il ritorno del diacono all'altare.

Per le letture dell'Ufficio vi sono i *conductus* introduttivi allo *jube domne benedicere*, come *Congaudentes jubilemus* in Ma 289 o *Gaudens in domino*²⁰⁶:

Gaudens in domino/ in hoc sollempnio/ letentur omnium/ corda fidelium
 Ymnis et organis/ ad laudem presulis/ cuius miracula/ canit ecclesia
 Qui ad infancia/ divina gracia/ servivit domino/ devoto animo.
 Ergo progredere/ o lector incipe/ in primo carmine/ dic iube domino.

I tropi delle antifone

Nelle fonti tardive vi sono tropi per le grandi antifone mariane – *Salve Regina*, *Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina calorum*, *Regina celi* – e in

²⁰⁶ Graz, Universitätsbibliothek, III 29, c. 187 r-v; XIV s.

qualche caso, per le antifone dei salmi. Si tratta di canti strofici, in rima e metro, inseriti come tropi d'intercalazione.

Tropi e conductus del Benedicamus

Il canto che conclude le Ore dell'Ufficio è intonato su melodie proprie o prese a prestito da altri repertori, come i melismi dei Kyrie e degli offertori. Fin dall'XI s. è interpolato da tropi di diverso genere, talvolta molto brevi; in Pa 887 alcuni sembrano prosule di melismi preesistenti, altri tropi intercalari, forse composizioni completamente nuove, di carattere locale²⁰⁷. I tipi 'antichi' di Benedicamus si trovano in mss. dell'XI s. e la loro presenza si protrae nel tempo soprattutto nelle fonti normanne e germaniche. Dal XII s., il Benedicamus è sostituito da *conductus/versus*, con il testo-base variamente distribuito nelle strofe. Le melodie e gli schemi ritmici dei Benedicamus sono in genere meno arditi rispetto ai *conductus* più elaborati. Se ne trovano nei *Versaria* aquitani, nelle fonti normanne e germaniche. Il Benedicamus è anche, fin dal suo sorgere, uno dei canti maggiormente toccati dalla polifonia.

Tropi e polifonia

Nel corso del testo abbiamo più volte accennato alla polifonia, sia parlando dell'ipotesi esecutiva delle prosule proposta da Marcusson, sia a proposito di qualche brano. Molti mss. tardivi che contengono tropi contengono brani polifonici, tra i quali vi sono sequenze, *conductus*, Benedicamus, letture, vangeli e prosule. Anche due mss. antichi, i Tropari di Winchester, contengono tropi polifonici. Handschin scrive che la «polifonia fece con la sovrapposizione ciò che i tropi fecero con l'interposizione»²⁰⁸.

²⁰⁷ HILEY, *Western plainchant*, cit., pp. 214-15.

²⁰⁸ HANDSCHIN, *The Two Winchester Tropers*, in «The Journal of Theological Studies», XXXVII (1936), p. 36.

Capitolo 7

Il canto gregoriano e la sua voce

ROBERTO SPREMULLI

«Psallendi quoque modus, si possibile est, omni tempore cum temperamento nobis tenendus est: ut nec nimium protracte, nec supra modum correpte, sed, ut dictum est, temperata semper modulatione dicatur. Servato tamen ut secundum voluntatem et arbitrium prioris, cui semper considerandi et pendendi tempus, horam, causam per omnia imminet, sive protrahi, sive accelerare iusto considerationis iudicio iusserit, ad eius nutum, sive etiam elevatius, sive humiliter voluerit, consona tamen quasi ex uno ore voce dicatur. Nec quisquam præsumat absque prioris permissu, vel elata vocis extollentia, quae sæpius inflationis iactantiam et arrogantiam elationis minus cautis generat, aut turbulenta festinatione temperamenti modum excedere, vel mutare. Nec prior concessam considerationis licentiam in usu absque certa necessitate audeat usurpare: sciens se Domino redditurum rationem, qui dixit: *Psallite sapienter* (Ps. 46,8)¹»

1 “Se sarà possibile dobbiamo sempre mantenere il metodo di salmeggiare nel modo giusto: affinché il ritmo sia sempre preciso, né troppo rallentato e neanche accelerato sopra misura. Tuttavia si rispetti la volontà e la disposizione del superiore, cui spetta sempre di considerare e stabilire il tempo, il momento e il motivo di ogni cosa, ovvero si rallenti o si acceleri secondo il comando espresso con un giusto ed equilibrato giudizio. Secondo il suo comando, sia che voglia alzare il volume, sia che lo voglia ridurre, si dicano i salmi all'unisono come se uscissero da una sola voce. E che nessuno presuma, senza il consenso del superiore, di superare o di cambiare la misura, sia alzando la voce, che spesso in chi è poco esperto genera un'orgogliosa boria e un'arrogante presunzione, sia con una confusa celerità. Neanche il superiore osi approfittare della facoltà concessagli di valutare ogni cosa, ricorrendo ad essa senza che sia veramente necessario: e ciò sapendo che dovrà renderne ragione al Signore, che disse: Cantate inni con arte”; SS. *Pauli et Stephani abbatum regula ad monachos*, VII (v. in JACQUES-PAUL MIGNÉ, *Patrologia latina*, 66).

Premessa

I contenuti di questo capitolo trovano la loro naturale collocazione nel dominio dell'esperienza concreta. In esso sono raccolte infatti numerose considerazioni nate da una trentennale pratica vocale del canto gregoriano e della monodia di varie epoche. Esperienze realizzate e vissute in ambito liturgico, concertistico e didattico e in contesti nei quali chi scrive si è trovato a operare professionalmente o per servizio, tutti accomunati da un unico comune denominatore: il cantare in coro. Lungi dal voler riprodurre le forme e le specificità di un trattato di tecnica vocale, questa sezione si configura piuttosto come una condivisione ragionata sull'importanza dell'utilizzo appropriato del nostro apparato vocale in un ambito musicale, quello del canto gregoriano, la cui notevole distanza storica non pare averne affievolito il portato culturale ed espressivo.

Numerose sono le problematiche, individuali e collettive, che entrano in gioco nel momento in cui si deve affrontare, con consapevolezza metodologica e con felice costrutto, il repertorio monodico; alle normali esigenze 'istituzionali' relative al canto corale – l'analisi del linguaggio musicale, la didattica, l'intonazione, l'uniformità ecc. – si vanno ad aggiungere quegli aspetti propri di un settore, quello gregoriano con le sue pertinenze culturali, che devono tradurre in forma di prassi esecutiva le risultanze di decenni di studi specialistici. In questo senso è necessario riservare uno spazio non marginale alle questioni di ordine ritmico, semiologico ed esegetico-interpretativo e alle tecniche di emissione vocale che meglio possano valorizzarne le specificità esecutive.

A tal fine si rende dunque necessaria l'acquisizione di un punto di osservazione storicamente informato riguardo al modo in cui le problematiche di ordine vocale sono state affrontate, discusse e definite nell'ambito della trattatistica medievale, per evidenziare gli eventuali punti di convergenza con la situazione attuale e provare a delineare alcune linee-guida di carattere pratico storicamente convalidate.

Cenni storici

Parlare di prassi esecutiva o di corretto modo di cantare, specie in riferimento a un'epoca, quella medievale, così distante da noi è certamente operazione ardua. Una recente e interessante ricognizione della trattatistica dei teorici della musica del XII e XIII secolo², mostra come numerosi aspetti della pratica corale e della tecnica vocale venissero considerati, oltre che per ciò che attiene alla dignità estetica e scientifica della musica e alla sua importanza spirituale, anche e soprattutto sulla base di una propensione analitica e classificatoria dei fenomeni.

L'ideale di una scienza fondata sulla dimostrazione è rappresentato, in questi trattati³, dalla presenza di numerose serie elencative di tipologie vocali, di vizi e difetti da emendare, di modalità esecutive raccomandabili, di situazioni e personaggi tipici nel mondo corale ecc. che, come si vedrà più avanti, rappresentano una risposta concreta alle aspirazioni di uno scientismo in costruzione e sono il sintomo manifesto della tendenza a distinguere (e a suddistinguere) del procedimento analitico che cerca la chiarezza nella enumerazione completa delle alternative possibili.

Tale è ad esempio il caso del *Tractatus de musica* redatto fra il 1271 e il 1289 da Gerolamo di Moravia – frate predicatore attivo a Parigi nella seconda metà del XIII secolo – fortemente debitore del *De institutione musica* di Boezio, che nella sezione dedicata al canto adotta una chiara impostazione precettistica:

1. Affinché il canto venga eseguito diligentemente da tutti, ci si accordi in anticipo sul ritmo di esecuzione, secondo l'uso antico o secondo l'uso moderno (nda. stavano diffondendosi in quegli anni nuove norme ritmiche per eseguire la polifonia, in contrapposizione al ritmo libero del canto monodico).
2. Quantunque nel coro vi siano cantori di ugual bravura, si deve tuttavia de-

² ELISABETTA DE MIRCOVICH - PAOLO PILLON, *Una voce dentro il coro. Il canto e il canto corale nei trattati medievali. Tecnica vocale e anatomia vocale. Modificazioni fisiologiche ed effetti positivi sulla salute*, Roma, Freebook, 2013.

³ Oggi consultabili *online* nel *Thesaurus Musicarum Latinarum*, il database di ricerca musicale elaborato a partire dal 1990 da studiosi della School of Music Indiana University Bloomington.

signare un unico direttore e intonatore, a cui tutti si atterranno con la massima diligenza e non si farà alcuna cosa diversa da ciò che lui farà, sia nelle note che nelle pause. Ciò appunto sarà perfetto.

3. Non si mescolino in tale canto voci dissimili, in quanto, parlando non scientificamente, ma volgarmente, alcune voci sono di petto, altre di gola, altre provengono dalla stessa testa (...). Le voci di petto hanno vigore nei bassi, quelle di gola negli acuti, quelle di testa nei sovracuti. Di solito, infatti, le voci grosse e basse sono di petto, le voci sottili e altissime sono di testa, quelle medie sono di gola. Nessuna si mescoli alle altre, ma si uniscano tra loro.

4. Poiché, d'altra parte, tutte le voci riescono ad avere vigore nel registro di petto, è necessaria una quarta condizione: il canto non venga mai iniziato troppo in alto, ovvero da quelli che cantano di testa, e nemmeno troppo in basso, perché sarebbe simile a un ululato, mentre se iniziato troppo in alto sarebbe simile a un grido, ma si inizi nell'estensione media, consona per il canto, in modo che il canto non sia influenzato dalla voce, ma piuttosto sia la voce indirizzata dal canto, altrimenti non si genereranno bei suoni.

5. Se poi qualcuno vuole conoscere nuovi suoni gradevoli, si adegui a questa regola: non disprezzi alcun canto, nemmeno il più rozzo, ma ascolti canti d'ogni genere. Infatti, se a volte perfino da una macina esce un suono piacevole, nonostante essa sia inanimata, è impossibile che un uomo, essere razionale, magari per caso fortuito, talvolta non emetta qualche bel suono. Ogni qual volta si udirà un suono che ci alletta, con diligenza lo si ricordi, per poterlo assimilare⁴.

Degne di interesse sono le indicazioni riguardanti la pratica direttoriale e chironomica, implicita nel primo precetto del passo appena citato e l'affermazione riguardante la 'relatività' della nota di attacco, nel quarto precetto. Segue, nello stesso trattato, una classificazione delle voci tratta dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia:

- Le voci soavi possono essere sottili o spesse, perlopiù sono le chiare e acute che risuonano più a lungo, riempiendo lo spazio con un suono mantenuto, come le trombe.
- Le voci sottili, quando non hanno fiato, sono come quelle dei bambini o dei malati, o delle donne, o come il suono delle corde sottili. Infatti, sono appunto emesse da corde sottilissime ed emettono suoni sottili e deboli.
- Le voci sono pingui quando emettono molto fiato, come negli uomini.
- La voce acuta è tenue ed alta, come si percepisce negli strumenti a corda.
- La voce dura è quella che emette un suono con violenza, come il tuono o come il suono dell'incudine sotto i colpi del fabbro mentre percuote il ferro.

⁴ *Ibidem*.

- La voce aspra è rauca e si disperde in accenti spezzettati e discontinui.
- La voce cieca è quella che una volta emessa subito tace e si soffoca, né dura a lungo come accadrebbe nell'acqua.
- La voce «vinnolenta» è fiacca, molle e non si sostiene. Si dice appunto vinnolenta da «vino», e si flette come un molle ricciolo⁵.

Viene messo in evidenza un criterio conoscitivo di carattere comparativo mirato al raggiungimento di una virtuosa *medietas*:

La voce perfetta è alta, dolce e chiara; alta per raggiungere gli acuti sublimi, soave per addolcire gli animi degli ascoltatori, chiara per riempire le orecchie. Se manca qualcuna di queste qualità non sarà perfetta⁶.

Su basi decisamente pratiche e verso un indirizzo più marcatamente funzionale si muove la trattazione del *De modo bene cantandi* di Conrad von Zabern, teologo, predicatore e teorico tedesco della seconda metà del XV secolo. Al di là degli intenti parodistici, l'opera ha l'indubbio merito di porre l'accento su aspetti della tecnica vocale e della pratica corale che trovano numerosi punti di contatto nell'ambito dell'esperienza odierna nello stesso settore.

Nella sezione intitolata *Satis urbaniter cantare* l'autore introduce l'elenco di alcuni vizi (*rusticitates*) ricorrenti nel cantare in coro affermando che '*Cantare satis urbaniter significa cantare in modo sufficientemente raffinato, senza rozzezza [...]. Chi vuole cantare in modo sufficientemente raffinato deve considerare la propria voce con diligenza e non deve mai cantare sconsideratamente o senza consapevolezza*'⁷. Segue la casistica ragionata degli errori da evitare:

La prima volgarità nel canto è aggiungere una 'h' alle vocali in parole che in realtà non la contengono, errore che non si può negare sia comunissimo alla maggior parte dei chierici. Ciò appare chiarissimo nel cantare 'Kyrie eleison', dove moltissimi cantano 'he he he-leison', come dei montoni al pascolo. Ciò accade anche in molti altri canti, dove moltissimi cantano 'ha-ha-ho-ho' eccetera, nonostante le parole cantate non abbiano nessuna 'h', e ciò senza dubbio non è cantare 'satis ur-

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

baniter', ma oseremo dire che è alquanto rustico. È noto che la 'h' è un'aspirazione e la sua asprezza contrasta con la dolcezza che il canto deve avere, come si trova scritto nelle parole del profeta Michea: 'Il canto verrà modulato con dolcezza'. Invece il canto viene deturpato dalle aspirazioni delle 'h' che vanno evitate.

Un'altra *rozzezza* è cantare nel naso, pratica da cui guardarsi, poiché rende la voce afona. Infatti tra gli organi naturali per la formazione della voce, giammai si enumerano le narici; nessuno che abbia un po' di giudizio potrà dubitare che la voce emessa dal naso non risuona affatto meglio, anzi, è decisamente rozza.

Un altro errore è emettere le vocali in modo non chiaro, ciò infatti rende il canto non comprensibile all'ascoltatore, poiché l'articolazione confusa e poco percepibile delle vocali non aiuta la comprensibilità del testo. A questo proposito, sono da biasimare quei chierici che cantano come se stessero masticando il pranzo e non fanno differenza tra le 'a' o le 'i' oppure tra 'o' e 'u', così udiremo 'dominos vabiscum aremus' (al posto di 'dominus vobiscum oremus'). Io, infatti, dico sempre ai miei compagni: 'basta arare!'

E in verità da Francoforte a Coblenza e fino a Treviri ho notato questo errore in tantissimi cantori che deturpano un canto articolando male le vocali, generando grande fastidio. I maestri correggano in tempo gli scolari da questa *rozzezza*, affinché non perseverino fino alla vecchiaia.

Altro errore è non mantenere il suono della vocale durante il melisma, ma mutarlo e cambiarlo, e ciò suona davvero male! E tuttavia questo è un errore, comune a molti cantori di chiesa, che andrebbe deriso, ma al giorno d'oggi è purtroppo testimoniato da moltissimi esempi.

Un'altra *volgarità* è emettere e distorcere la voce con forza e violenza: anche ciò è decisamente rozzo, dunque contrario alla soavità, di cui prima parlava il profeta Michea. In realtà ho conosciuto persone musicalmente molto istruite, che tuttavia rendevano il loro canto per nulla lodevole a causa di questo errore, anche se a loro pareva di cantare bene, proprio perché ad essi non era mai stato insegnato quanto questo errore sia deprecabile e da evitarsi.

Altro errore è cantare in piena voce e con forza solo gli acuti e la tessitura alta. Questo è il più grave degli errori sopra elencati ed ora spieghiamo subito il perché. Infatti, quando ciò viene fatto da cantori dotati di voci potenti come trombe, disturba molto e confonde il canto di tutto il coro, come se tra le voci si sentissero dei muggiti bovini. Tuttavia ho udito ciò perfino in un coro rinomato, in cui i cantori potenti come trombe cantavano con tutte le loro forze nelle note acute, come se dovessero far saltare le finestre o almeno scuoterle, al punto che io, impressionato dalla loro *volgarità*, sono stato ispirato a scrivere questi versetti:

«Ut boves in pratis, sic vos in choro boatis»
(Come i buoi nella prateria, voi muggite nella cantoria)

Con tali versi uso deridere nelle mie lezioni tutti quelli che forzano gli acuti affinché imparino a riconoscere la loro rozzezza e, dopo averla capita, possano migliorarla. Per capire meglio questo errore dobbiamo sapere che per cantare bene e con consapevolezza, si deve usare la voce secondo tre direttive:

- con forza e appoggio nelle note basse;
- con moderazione nelle note medie;
- con delicatezza negli acuti, alleggerendo man mano che si sale;

chi farà diversamente, canterà senza discernimento qualsiasi cosa affronti. Ciò nonostante, vi sono innumerevoli cantori ecclesiastici che adottano l'ignoranza quasi come una regola del canto. Si consideri, invece, quanto sensato sia osservare le tre regole che ho appena schematizzato: un organo, sia esso grande o piccolo, ha tre tipi di canne, ovvero grandi, medie e piccole. Le grandi risuonano nelle note basse, le medie risuonano nelle note medie, le piccole in quelle acute. E tutti sanno che da questi tre tipi di canne sono emessi tre tipi di suono, cioè grosso, medio e sottile. Giacché, d'altra parte, l'uomo ha un'unica canna da cui passa la voce, la quale deve supplire alle diverse canne dell'organo, quanto insensato sarebbe fare un uso uniforme della propria emissione, come se non ci fosse nessuna corrispondenza tra la voce dell'uomo e quella triplice delle canne dell'organo! Prendiamo inoltre come esempio la corda del monocordo, che pur essendo una sola sia nel grave che nell'acuto, tuttavia emette un suono triplice, grosso nei gravi, mediamente sonoro nei medi, invece molto più sottile nell'acuto. Perché, dunque, l'uomo non modula la sua voce in maniera triplice, a imitazione della corda di questo strumento?

Inoltre, chiunque voglia cantare in modo irreprensibile, si guardi in futuro dal forzare gli acuti, poiché in primo luogo ciò rovina il canto, in secondo luogo sforza e affatica inutilmente il cantante, in terzo luogo lo rende rauco e incapace di continuare a cantare. La gola dell'uomo è delicata e si danneggia facilmente se forzata, come si fa quando si cantano forte gli acuti: una volta provocato il danno, si causa la raucedine, come ben sa chiunque l'abbia sperimentato. Al contrario, quando si emettono gli acuti con voce delicata, la voce si conforma al suono sottile delle canne piccole dell'organo e alla parte superiore della corda del monocordo. Di conseguenza si canterà senza fatica e senza dubbio si potrà arrivare molto più in alto di quanto si potrebbe fare in piena voce, in modo che il coro si troverà a proprio agio anche nei canti molto acuti, senza rischio di danno vocale. (...)

Un altro errore è cantare in modo assonnato e senza partecipazione, come una vecchietta in punto di morte; ciò priva il canto della sua giocondità, lo fa udire di meno e lo rende più simile a un lamento che a un canto. Contro coloro che

cantano in tal modo, dice bene San Bernardo nel Sermone ‘Supra cantica’, in cui parla del canto ecclesiastico: ‘così, con reverenza e alacrità assistete il Signore, né addormentati, né indolenti o avari di voce’ (...). Ecco, con una certa vitalità, affettuosamente e con giusta giocondità bisogna cantare, senza eccedere nell’estremo opposto, ovvero con eccesso, urlando come si diceva prima, né in modo a stento udibile, ma, come dice il proverbio, ‘beato chi si mantiene nel mezzo’.

L’ultima rozzezza che devo enumerare è tenere posizioni non adatte mentre si canta, per esempio non stare fermi ma muoversi continuamente, spostando la testa troppo in alto o di qua e di là, oppure abbassandola troppo o addirittura tenendola tra le mani, come pure storcere la bocca o aprirla troppo. E così per gli altri movimenti sconvenienti che ora sarebbe troppo noioso elencare, ma che sono da evitare in quanto provocano il riso di chi ascolta, invece di spingerlo alla devozione⁸.

È evidente come le problematiche elencate dal teorico tedesco con vivo e colorito gusto narrativo costituiscano a tutt’oggi il più importante banco di prova per le realtà corali operanti nel settore monodico e non solo. Una sommaria analisi di carattere induttivo porta a pensare, con qualche ragione, che sul piano esecutivo e interpretativo i punti di convergenza fra la prassi tardo-medievale e quella odierna siano maggiori di quanto la distanza storica porterebbe a pensare e che il requisito essenziale di un’estetica condivisa – malgrado il prevalere delle esigenze eucologiche del contesto liturgico in cui il canto trovava la sua naturale collocazione – abbia costituito il principio-guida anche nell’epoca in cui i concetti di ‘prassi esecutiva’ o di ‘congruenza stilistica’ non erano ancora presenti nell’orizzonte culturale.

La questione del corretto utilizzo della voce e la ricerca della giusta emissione per la produzione del suono sono al centro della trattazione di Bonaventura da Brescia, teorico musicale e monaco francescano della fine del XV secolo, autore della *Brevis collectio artis musicae*, conosciuta tramite il manoscritto bolognese del 1489, il cui ventottesimo capitolo tratta l’argomento della *Conservazione della voce*:

Bisogna sapere che per conservare la voce umana esistono, secondo Nicolò Burzio tre cose assolutamente necessarie e convenienti, che io condivido. La prima è

⁸ *Ibidem*.

che all'inizio del canto nessuno canti troppo forte sprecando il fiato, ma cominci il canto dopo aver frenato e abbassato la voce. Infatti, testimone ne è Cicerone nel libro III della Retorica, verrebbe lesa la trachea e si impedirebbe il flusso dai polmoni, il quale, secondo Alberto Magno, sostiene e dà forza alla voce come un mantice, inspirando ed emettendo l'aria. Perciò iniziamo con la virtù della moderazione, evidentemente né troppo bassi né troppo alti. Infatti, l'emissione e l'esclamazione acuta feriscono la gola e la voce, oltre che l'ascoltatore, come attesta Cicerone. Se invece inizieremo alquanto sommamente, lentamente la gola si scalderebbe, la trachea si riempirebbe e la voce emessa così in modo vario si trasformerebbe in un suono equilibrato e costante.

La seconda è che pratichiamo un giusto esercizio; infatti l'esercizio consente di purificare e conservare la voce. Disse Celso 'Il fine dell'esercizio è il sudore, esso va fatto prima di mangiare'. Infatti senza la sanità del corpo, che si ottiene soprattutto con l'esercizio, la voce non sarà chiara, né pura, ma per forza continuerà ad essere tutta sofferente e debilitata. Per questo un uomo sano e in forze sa da sé che gli converrà un genere di vita vario: a volte starà in campagna, a volte in città, più che nel podere: gli gioverà navigare, cacciare, riposare di tanto in tanto, ma più spesso praticare esercizio. Da ciò può essere compreso chiaramente come l'esercizio non sia un rimedio salutare di poco conto. Infatti, leggiamo in Valerio, nel IV libro del 'De Studio et Industria', che Demostene a causa dell'eccessiva esilità della sua voce, acerba e sgradevole da sentire, con il continuo esercizio produsse un suono maturo e gradevole all'orecchio. E che dire delle pietre che per affinare la lingua, si metteva in bocca? O degli spazi solitari in cui era solito parlare per essere più pronto e fluente? Per questo Valerio afferma che combatté contro natura, vinse e allontanò la difficoltà superandola con ostinatissima forza d'animo. Lo stesso afferma Cicerone nel suo V libro 'De finibus bonorum et malorum' e così pure voi, deboli di natura, imponetevi con l'esempio di costui a rinforzare la voce e il carattere, e potrete sostenervi col grandissimo impeto delle vostre forze.

Il terzo e ultimo precetto per conservare la voce: sono da evitare l'eccesso di cibo e bevande, infatti dice il filosofo Aristotele nell'*Etica*, 'Come sia l'eccesso che la carenza di fatica rovinano l'uomo, così l'eccesso e la carenza di cibo e bevande rovinano la salute, la moderazione invece la produce, la aumenta e la conserva'. Niente, infatti, è così piacevole come un cibo ben cotto e ben digerito, nulla determina la buona salute, la prontezza e la potenza dei sensi come un pasto moderato. La giusta quantità di nutrimento dona insieme salute e piacere. L'eccesso invece fa ammalare, porta disturbo e genera infermità⁹.

⁹ *Ibidem*.

Vocalità, prassi esecutiva, esperienza semiologica

Il canto gregoriano è per definizione *preghiera cantata*: in quanto tale necessita dell'applicazione di una prassi vocale dotta e raffinata che sia in grado di far emergere con eleganza e delicatezza la profondità della Parola e di realizzare pienamente le prescrizioni ritmiche, melodiche ed espressive implicite nella prassi esecutiva di questo straordinario repertorio.

In questa seconda sezione del capitolo, dunque, sull'esempio di quanto visto finora in ambito storico, proveremo a ripercorrere la stessa metodologia di parcellizzazione dell'analisi, nel tentativo di evidenziare le principali problematiche legate all'esigenza di un'esecuzione semiologicamente consapevole e vocalmente adeguata, distribuendo le nostre argomentazioni nell'arco di una casistica generale, allo scopo di fornire stimoli metodologici e prescrizioni di ordine pratico per un'introduzione ai principi della teoria vocale applicata al canto gregoriano.

Attacco

Fra le problematiche legate all'esecuzione, quella riguardante il momento dell'attacco del suono è fra le più delicate e una particolare cura di esso risulta decisiva per conferire al brano carattere ed espressione sin dal suo *incipit*.

Quando un cantore attacca un brano o inizia una frase dovrebbe aver già mentalmente realizzato gli impulsi cerebrali necessari a organizzare lo stato di tensione cordale, di pressione aerea sottoglottica e di atteggiamento delle cavità di risonanza, necessari a produrre il suono voluto. Per questo motivo i preparatori vocali e i maestri di canto spesso suggeriscono di 'pensare' il suono prima di produrlo e inducono a volte i coristi o gli allievi a una brevissima pausa di apnea, dopo il respiro, per la preparazione del suono.

Nella fisiologia vocale si possono distinguere tre tipi di attacco: quello *morbido*, quello *soffiato* e quello bruscamente realizzato con un *colpo di glottide*.

L'attacco *morbido* viene realizzato quando una modesta pressione sottoglottica si accoppia con una adduzione 'dolce' e completa delle corde vocali; l'inizio della vibrazione cordale è in sincronia con l'inizio del passaggio dell'aria attraverso la glottide e con una corretta percezione mentale anticipata del suono da produrre.

Nell'attacco *soffiato* l'adduzione delle corde è (per motivi tecnici o patologici) incompleta; il flusso aereo inizia a transitare tra corde non completamente chiuse e la vibrazione cordale inizia quando il livello di pressione sottoglottica fornita supera un certo valore o quando la tensione cordale aumenta. Percettivamente si ascolta, prima dell'inizio della sonorizzazione un 'fruscio' espiratorio, come una 'h' aspirata¹⁰. In genere, all'attacco soffiato, si accompagnano emissioni 'velate', dato che l'aria presente nei polmoni viene trasformata in energia sonora solo in misura parziale.

L'attacco con *colpo di glottide* è invece una modalità ipercinetica di inizio dell'emissione, in genere accompagnata da fonazione pressata, caratterizzata dal fatto che le corde vocali si uniscono sulla linea mediana e vengono tenute accollate tra loro durante un momento di apnea chiusa, cioè una sospensione del flusso aereo a corde avvicinate. La conseguenza è che al rilascio improvviso della tensione adduttorica e all'aumento della pressione sottoglottica necessaria per iniziare la sonorizzazione si percepisca un colpo deciso, simile a un attacco deciso dell'arco sulla corda dello strumento.

L'attacco morbido, quello suggerito dalla prassi moderna per il canto gregoriano, può avvenire in contesti vocalici o consonantici.

I.

-ve Ma- ri-a, gráti-a plena, Dóminus tecum,

Graduale Simplex (GS), p. 62

¹⁰ Si veda, a questo proposito, la casistica degli errori più frequenti enucleata da Conrad von Zabern riportata in precedenza.

Nel caso sopra riportato – in cui viene presentata la parte iniziale dell'antifona sillabica *Ave Maria* – può esistere il pericolo che l'attacco morbido sulla vocale iniziale possa essere sostituito da un attacco soffiato, come se la parola iniziasse con una 'h' o, peggio ancora, da un attacco brusco di difficile controllo per quel che riguarda l'intonazione e l'unisono della *schola*.

Il cantore dovrà dunque interiorizzare una situazione d'attacco che preveda il giusto sostegno dell'aria in fase espiratoria e un accollamento delle corde vocali morbido, garantendo una buona apertura della bocca per permettere all'epiglottide di aprirsi in modo completo e per mantenere la muscolatura faringea rilassata.

Graduale Novum (GrN) p. 473

Nel caso di attacco con consonante velare¹¹, come nell'esempio precedente, il cantore dovrà allenarsi a un attacco certamente più semplice nella gestione dell'accollamento e del rilascio dei muscoli cordali, ma con una certa consapevolezza del fenomeno articolatorio che in questo caso prevede una pressione della parte centrale della lingua contro il

¹¹ Una classificazione funzionale delle consonanti in base alla modalità di articolazione è la seguente: occlusive (che producono occlusione di suono: *b, c, d, f, g, k, p, q, t*); fricative (che producono una parziale occlusione di suono con la sensazione sonora di 'rumore': *s, v, z, h*); liquide laterali (che producono parziale occlusione di suono provocata dalla lingua che ostruisce la parte centrale del canale orale lasciando spazio ai lati: *l*); liquide vibranti (che producono parziale occlusione di suono con sensibile produzione di vibrazione: *b, r, v*); nasali (che producono occlusione del canale orale con abbassamento del velo palatino e conseguente deflusso dell'aria nelle fosse nasali: *m, n*). In base al luogo di articolazione: bilabiali (*b, p*); labiodentali (*b, f, m, p, v*); dentali (*d, n, t*); alveolari (*d, n, r, s, t, z*); palatali (*c, n*); velari (*g, h, k, l, n, u, x*); retroflesse (*d, n, r, s, t, z*); uvulari (*g, n, q, r, x*); faringali (*h*); glottidali (*h*).

palato duro. Questa posizione creerà una momentanea ostruzione del passaggio dell'aria che permetterà la formazione della consonante 'k' alla quale dovrà seguire una sicura esecuzione della vocale seguente.

Stacco

Il processo conclusivo di una frase, contrapposto al fenomeno dell'attacco, è lo stacco, vale a dire il momento esecutivo riguardante la chiusura del suono. Anche questa fase è estremamente delicata e necessita di cura e preparazione. Si tratta del momento in cui lo stato di tensione cordale e la conseguente pressione sottoglottica vengono sospesi per concludere la frase o per permettere ai polmoni di incamerare nuova aria, indispensabile alla realizzazione della frase successiva.

Anche in questo particolare contesto tecnico si possono avere diverse possibilità, che vanno da uno stacco morbido con chiusura di suono su vocale o consonante a uno stacco piuttosto brusco caratterizzato da una costrizione con colpo di glottide.

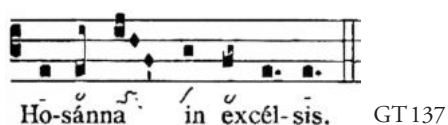
Lo stacco morbido con chiusura su vocale è la situazione più usuale nel canto, specie nei repertori con testo in lingua italiana. Ma anche nel canto gregoriano ci si trova molto spesso nella situazione di concludere una parola che finisce con vocale, oppure, contesto ancora più delicato, di dover prendere fiato creando uno stacco, con respiro seguente, in una situazione di melisma vocalico prolungato:



Graduale Triplex (GT) p. 137

In questa cadenza di frase su *Domini*, tratta dall'ant. *Hosanna filio David* della domenica delle Palme, la melodia proviene da un fraseggio con valori sillabici medi. C'è dunque tutto il tempo per preparare con agio le note finali. Siamo in presenza di una cadenza con parola propa-

rossitona in contesto ridondante: il movimento, dopo l'esecuzione della sillaba d'accento, è indirizzato verso l'ultima sillaba, che dovrà essere eseguita assecondando la naturale sonorizzazione della parola. La produzione del suono avrà termine con lo stacco vocale nel momento in cui il nostro cervello deciderà di sospendere l'arrivo dell'aria alla laringe, con conseguente azione di apertura dei muscoli cordali da parte degli *aritenoidi*. I suoni finali andranno sostenuti avendo cura di mantenere la pressione sottoglottica costante fino allo stacco: questo per conservare fino alla fine della frase la qualità timbrica della voce avendo cura di arrivare all'ultima nota con un adeguato quantitativo di aria nei polmoni, per un più agevole controllo della chiusura.



Questa frase finale, tratta dallo stesso brano dell'esempio precedente, mostra come pur trovandoci in presenza di una cadenza finale, contesto che quindi può essere affrontato con un certo allargamento agogico, la risoluzione sonora risulta essere meno agevole in quanto ci si trova in presenza di una parola parossitona che porta a una risoluzione ritmico-sillabica più immediata. La possibilità di emettere suono e di svilupparlo sull'ultima nota è dunque ridotta e alla chiusura del suono deve seguire un'accurata articolazione consonantica sulla 's', evitando un prolungamento innaturale della durata della sillaba.

Uno stacco brusco non appartiene alla prassi odierna del canto gregoriano, in cui le chiusure, anche in contesti molto sonori, sono sempre realizzate morbidamente con l'utilizzo di un naturale sostegno della voce tendente alla diminuzione sonora e non all'aumentazione con improvviso stacco, tipico di altri repertori nei quali, in situazioni particolari, è richiesto un impatto sonoro con brusca interruzione di suono.

Legato

Il legato nel canto, come caratteristica del fraseggio, accomuna certamente molti repertori, ma nei contesti melodici in cui si devono realizzare grandi quantità di note poste su singole vocali esso si configura come un elemento di grande importanza, se non addirittura necessario, fino a diventare una peculiarità stilistica, come nella prassi moderna e condivisa del canto gregoriano. Sul piano dei fondamenti storici, la scelta di un fraseggio basato sul principio del legato (sia esso interno ai neumi plurisonici o come modalità privilegiata di collegamento sillabico) trova le sue origini e le sue motivazioni nell'ambito dell'acquisita consapevolezza che il canto gregoriano, configurandosi come la realizzazione sonora di un testo, deve di esso conservare le peculiarità esecutive e dunque riprodurre il legato naturale che caratterizza il fraseggio parlato. A ciò si deve aggiungere che i principi di base che informano le caratteristiche semiografiche delle più importanti scritture neumatiche adiafematiche, quella sangallese *in primis*, sembrano implicitamente escludere ipotesi esecutive basate su flussi di suono nettamente separati.

Un buon legato permette di realizzare un corretto fraseggio nel rispetto di quella che è la natura propria dei gruppi neumatici, che richiedono un collegamento estremamente morbido e consequenziale tra i singoli suoni di cui sono composti.

Pur nella loro complessità, tutte le figure neumatiche, aventi ognuna proprie caratteristiche e articolazioni interne, risultano accomunate dalla tendenza a uno sviluppo di movimento che mira a ciò che segue, e quindi, nel caso dei gruppi neumatici, alla naturale conclusione del gruppo rappresentata dalla nota finale, che porta su di sé il peso e l'importanza dell'articolazione neumatica, fatta eccezione per specifiche situazioni segnalate da lettere aggiuntive o episemi.

Sul piano tecnico il legato appartiene a quelle applicazioni pratiche di non semplice esecuzione che possono essere compromesse da un non corretto controllo della cartilagine laringea, da un non completo rilassamento dei muscoli faringei o, peggio ancora, da un coinvolgimento di un'articolazione mandibolare che, oltre a non permettere di ottenere un apprezzabile legato, crea una scorretta fonazione vocalica, dando all'ascoltatore l'impressione dell'aggiunta di consonanti non esistenti.

Il legato è una capacità tecnica che si ottiene nel tempo e va allenato con esercizi specifici che possano riproporre, in fase di studio, le circostanze esecutive di singoli neumi (torculus, porrectus, climacus ecc.) o di melismi di varia lunghezza; la difficoltà esecutiva del legato varia anche in base al tipo di intervallo: un salto di quinta sarà certamente più complesso, per la realizzazione di un buon legato, di un intervallo a grado congiunto.

7.
A 
 L-le-lú- ia. * ij.

GT 197

Nell'alleluia della Messa del giorno di Pasqua, come nella maggior parte dei brani di questo genere, è possibile notare il lungo *jubilus* sulla vocale 'a', dove è richiesta un'esecuzione con un legato molto accurato. Il cantore consapevole dovrà essere in grado di controllare i movimenti laringei nei passaggi tra nota e nota, di mantenere l'uniformità nell'apertura della bocca facendo attenzione a non articolare i suoni con movimenti della mandibola e di non perdere il controllo del fiato, specie verso la parte finale della frase.

Vibrato

Una trattazione esaustiva sulla tecnica, sull'estetica e sulle opportunità espressive implicite nella tecnica del vibrato si collocherebbe al di fuori degli obiettivi di questo studio. Ci limiteremo dunque a descrivere brevemente le modalità della produzione del vibrato, secondo la fisica acustica, e a valutarne le possibilità di applicazione al canto gregoriano.

Il vibrato nasce da fluttuazioni nel tempo della frequenza, dell'intensità e del timbro della voce: si parla di *vibrato di ampiezza* quando l'emissione della voce è caratterizzata da variazioni periodiche di intensità durante la produzione del suono. Ma quello al quale ci si riferisce solitamente è il *vibrato di frequenza*, che risulta molto più regolare del

precedente ed è caratterizzato da piccole variazioni di altezza tonale, a un ritmo che può variare da 3 a 8 e oltre variazioni al secondo.

Esistono situazioni di soggetti meno dotati o meno allenati nei quali si verifica un'eccessiva preponderanza degli aspetti che determinano l'equilibrio respiratorio (appoggio, sostegno) o l'equilibrio del movimento laringeo e delle cavità di risonanza. In questi casi il vibrato risulta meno regolare, perdendo a volte il carattere sinusoidale, con un'ampiezza oscillatoria molto inferiore a 1/4 di tono, creando quell'effetto di vibrato viziato da una certa rigidità nell'impostazione. Al contrario, esistono anche emissioni vocali che producono un'oscillazione molto ampia che si avvicina al tono temperato. In questo caso si produce un vibrato largo, tipico di una situazione di rilassamento fisico delle strutture fonatorie e di tecniche basate su un eccessivo affondo laringeo-respiratorio.

Nelle emissioni troppo aperte o 'non impostate' il vibrato è quasi assente e l'impressione acustica è di maggiore fissità della voce, di rigidità e di evoluzione sonora non naturale. Questo tipo di emissione è supportata da iperattività della muscolatura estrinseca laringea che tende a bloccare le fisiologiche escursioni verticali della laringe e la costringono in una posizione relativamente più elevata rispetto al canto impostato o 'coperto'. Quando, al contrario, si è in possesso di una corretta gestione della respirazione costo-diaframmatica, il vibrato diventa automatico, può essere influenzato dai centri nervosi superiori e può essere volontariamente regolato, pur risentendo di modificazioni legate alla tensione della prestazione e all'emotività.

Ma nel canto gregoriano il vibrato può essere utilizzato? O meglio, è esteticamente corretto? La risposta va ricercata sul piano storico, sebbene la mancanza di documenti che affrontino esplicitamente questo tema costringa a ragionamenti più che altro di ordine deduttivo.

Soffermandoci ancora una volta nel campo dell'interpretazione semiologica possiamo osservare come nelle scritture neumatiche – ampiamente considerate nel capitolo 4 del presente volume – si trovino delle figure (neumi con suoni ripercossi: distrophe, tristrophe e gruppi con ripetizione ravvicinata di suoni superiori alle tre note) che possono essere viste come i diretti precedenti del *tremolo* rinascimentale e barocco. L'esecuzione di queste figure ricorda molto il vibrato naturale che

nasce nello sviluppo di una *messa di voce*, anche se nella prassi esecutiva moderna si tratta di condizioni tecniche completamente diverse. Non è escluso che queste situazioni neumatiche potessero essere risolte con una tecnica di vibrato per dare la sensazione di note ribattute o pulsazioni che permettevano di allungare, per motivi espressivi, un singolo suono¹². Sappiamo anche che in epoca tardiva questi contesti si sono trasformati in suono singolo, probabilmente realizzando un'esecuzione molto simile alla *messa di voce* moderna.

All'inizio dell'offertorio *Reges Tharsis*, della Messa del giorno dell'Epifania, sono presenti numerose ripetizioni dello stesso suono che possono idealmente ricordare il movimento che il vibrato produce su un suono allungato:

OF. 5.

R

Eges Tharsis * et in- su- lae

GT 58

Nell'esecuzione moderna, passaggi come quello proposto nell'esempio, rientrano nella tecnica esecutiva della *repercussio*, che poco ha a che fare con il vibrato.

Sembra dunque di poter affermare che l'utilizzo della tecnica del vibrato non debba essere esclusa a priori dal novero delle possibilità esecutive del canto gregoriano e che possano essere sfatate le credenze di coloro che sostengono la tesi di una vocalità gregoriana piatta e inespessiva: la voce utilizzata per il canto gregoriano è una voce che può sviluppare naturalmente forme di vibrato. Ma essendo il vibrato una caratteristica soggettiva, il suo utilizzo non deve compromettere l'uniformità sonora,

¹² La questione è affrontata in: *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition, par le Rév. Père Dom Joseph Pothier Moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes, de la Congrégation de France*, Tournay, Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Evangeliste, Desclée Lefebvre et Cie, 1880, nel capitolo VII 'Raison des diverses figures de notes – Règle d'exécution commune à toutes les formules'. Cf. sullo stesso argomento anche il saggio bibliografico in questo manuale, nella sezione "La saggistica".

caratteristica peculiare del repertorio monodico, e deve essere mirato a un'intenzione comune e a un'espressività uniforme e rispettosa di un'idea interpretativa condivisa.

Corretta dizione e comprensibilità del testo

Il fine ultimo del canto gregoriano è quello di riconsegnare all'ascoltatore un'elaborazione lavorata, 'sonorizzata', di quello che è il tesoro più caro della Chiesa cattolica, il testo sacro; la Parola deve dunque farsi suono per vibrare nell'interiorità di ognuno. Il risultato finale sarà l'esito di un faticoso e graduale cammino.

Facendo quindi riferimento ancora una volta alla nostra esperienza esecutiva, si vuole in questa sezione affrontare brevemente il tema della dizione e della comprensibilità del testo riferendoci agli stili compositivi del canto gregoriano, cioè alla struttura musicale prescelta dal compositore, al 'vestito' con cui il testo si presenta ai nostri occhi.

Repertorio sillabico: struttura con prevalenza di neumi monosonici.

Antiphona VIII

UMEN * ad re-ve-la-ti-ónem génti-um : GT 540

Nell'esempio proposto viene riportata la prima parte dell'antifona *Lumen ad revelationem*: come è evidente, a ogni sillaba corrisponde una sola nota. Nella declamazione richiesta dal repertorio sillabico, l'attenzione va posta sulla pronuncia e sui fenomeni articolatori che si presentano con frequenza e in modo molto ravvicinato. Ogni sillaba richiede una corretta dizione e una particolare cura esecutiva, nel rispetto degli equilibri che regolano il rapporto tra sillaba e sillaba e che permettono di mantenere integra la forma sonora della parola, della semifrase e della frase.

La qualità declamatoria deve modellarsi attorno alle esigenze di tipo semiologico che, nel rispetto dell'esegesi testuale, condizionano e modificano gli equilibri contestuali, come è possibile notare nella sillaba di attacco del brano. Come si è detto più volte nel corso di vari capitoli di questo volume, la notazione sangallese di Hartker pone una virga episemata sulla prima sillaba. Questa situazione grafica incide fortemente sulla relativa durata e anche sul rapporto tra la consonante 'l' e la vocale 'u': la consonante sonora 'l' ha la possibilità di essere cantata e di creare il contesto sonoro preparatorio per lo sviluppo della vocale 'u'. Inoltre, la tipologia della consonante in questione permette di scivolare sulla vocale evitando così che il fenomeno dell'attacco corrisponda a un colpo sulla prima sillaba.

Le sillabe andranno dunque tutte cantate con buona pronuncia ponendo una particolare attenzione alla sillaba conclusiva della parola *revelationem*. La consonante 'm' va chiusa velocemente e deve essere considerata come l'evento sonoro di collegamento con la sillaba successiva senza articolazioni scorrette che, come spesso accade, vedono l'aggiunta di vocali-ponte inesistenti: *revelationem-(e) gentium*.

Repertorio semiornato: struttura con neumi formati da poche note.

VIII.

D te le-vá-vi á-nimam me-am: De-us me-

GrN 3

L'esempio propone la parte iniziale dell'antifona di introito della prima domenica di Avvento. Nell'affrontare il repertorio semiornato ci si accorge che la pronuncia rimane sempre rilevante e che la presenza di neumi formati da più suoni consente all'esecutore di preparare in modo più agevole l'articolazione sillabica. Le variazioni nella durata esecutiva delle sillabe evidenziano molto spesso quale sia la reale importanza del-

le singole sillabe nel contesto, creando fenomeni di movimento rapido verso poli accentuativi o semiologicamente rilevanti. Si formano in tal modo effetti di attrazione nei confronti delle sillabe più deboli, come possiamo vedere nel caso della seconda sillaba della parola *animam*. In questi casi l'articolazione può perdere in qualità a favore di un'efficacia espressiva che esalta l'interpretazione di quella parola.

Nella stessa antifona vediamo che l'*incipit* richiede una cura particolare dell'articolazione sillabica *Ad-te*, articolazione complessa resa ancora più interessante dalla presenza del *cephalicus*. Si pone subito una questione pratica: pronunciare in modo corretto *Ad te* con il rischio che la 'd' possa essere articolata con l'aggiunta di una vocale-ponte 'Ad-(e) te' o semplificare, come spesso si sente, insonorizzando la consonante 'd' in favore di una articolazione più morbida formata da una specie di doppia 't', 'at-te'? È certamente da preferire una corretta dizione curando, con particolare gusto espressivo, l'articolazione molto fine e morbida tra 'd' e 't'.

Repertorio ornato (melismatico): struttura con neumi formati da molte note.

Grad.
I

U
- NI-VER- SI qui te exspéctant,

1m

GrN 4

L'esempio propone la parte iniziale del graduale *Universi qui te exspectant*, della prima domenica di Avvento, brano in qualche modo 'simbolico' del percorso storico-didattico del presente manuale. Si tratta di una delle numerose composizioni del repertorio gregoriano in stile ornato o melismatico, destinate a una *schola* tecnicamente preparata e

a un solista dotato di ampia tessitura. Gli sviluppi melismatici, in linea generale, hanno come obiettivo predominante quello della meditazione del testo tramite una dilatazione melodico-ritmica costruita su una struttura caratterizzata dalla presenza di articolazioni interne e organizzata secondo una logica compositiva di tipo formulare. La proliferazione dei suoni, a volte molto estesa, permette al cantore e all'ascoltatore di accedere alla dimensione meditativa della *Lectio divina*, della quale si è ampiamente trattato nei precedenti capitoli. In siffatti contesti l'aspetto strettamente fonetico lascia il posto alle esigenze di tipo ritmico-melodico, grazie alle quali è possibile gestire le significative differenze di durata delle singole sillabe.

Messa di voce e dinamiche

La messa di voce rappresenta una modalità di gestione del suono basata su un'intensificazione di tipo dinamico che permette alla nota di vivere e risuonare evitando quella staticità che impoverisce l'esecuzione. La messa di voce ha necessariamente bisogno di una nota medio-lunga in quanto utilizza in modo equilibrato tutte le fasi di un suono: attacco, sviluppo e decadimento. Per ottenere una buona messa di voce, è necessario un buon controllo dei muscoli preposti alla respirazione per una gestione del fiato che permetta di agire sull'intensità del suono. In genere una corretta messa di voce inizia con un attacco morbido, il suono sviluppa con un'intensificazione dinamica che sfocia verso il vibrato naturale della voce, dando una chiara sensazione di movimento e di accumulo di energia sonora, energia pronta per essere utilizzata sui suoni che seguono e sul movimento successivo.

Nel caso del canto gregoriano, sebbene tale tecnica non sia applicabile sulla base di indicazioni 'in partitura', la conoscenza della messa di voce può risultare di notevole utilità sul piano espressivo specie nell'ambito di grafie neumatiche nelle quali il suono necessita di un'amplificazione ritmica. Ci si riferisce in particolare a neumi con articolazioni iniziali o interne, in generale a quelle note che hanno la funzione di accogliere l'energia di movimento dei neumi che precedono per proiettarla

sui neumi che seguono. Il modo migliore per far sì che tali note – che la recente terminologia semiologica ha definito *punti cardine* – possano caricarsi di questa importantissima funzione espressiva, è quello di eseguirle con una piccola messa di voce che svolga una funzione di rigenerazione del suono, caricandolo dello spessore dinamico indispensabile per l'esecuzione delle note successive.

La bellezza e l'emozionalità di una frase musicale viaggiano di pari passo con i colori che dai compositori vengono indicati sullo spartito perché vengano espressi nell'interpretazione. Nel caso in cui i colori o le dinamiche non siano esplicitamente indicati, entrano in gioco l'esperienza, la prassi esecutiva, la struttura della frase e, nel caso della musica vocale, l'interpretazione del testo da parte dell'esecutore. Nel caso del canto gregoriano le scelte dinamiche, che ovviamente non sono indicate, rappresentano sempre il risultato dello stretto connubio esistente tra testo, ritmo e melodia.

Sul piano della tecnica vocale e nella gestione dei 'piani sonori' la messa di voce rappresenta solo una fra le varie possibilità di variazione dinamica; per poter conseguire un buon risultato in tal senso è necessario far entrare in gioco tutti gli aspetti legati a un corretto utilizzo degli apparati coinvolti: l'apparato motore, l'apparato di produzione del suono e l'apparato di amplificazione del suono.

Il canto gregoriano possiede, facendole coesistere, tutte quelle caratteristiche strutturali che richiedono un'interpretazione viva, ricca di dinamiche: il testo, che ha necessità di essere interpretato e trasmesso, la struttura melodica che con il suo movimento crea le condizioni perché vengano effettuate delle scelte dinamiche e, non da ultimo, i segni sulla partitura, o più precisamente sui codici antichi, che nell'indicarci il modo in cui la tradizione intendeva far risuonare quel determinato testo, ci fornisce spesso segnali interpretabili in senso dinamico. Ci si riferisce in particolare ai gruppi neumatici e soprattutto alle lettere significative delle notazioni adiafematiche.

L'esempio seguente è utile a chiarire meglio tale questione:

Offert.
III.

D *f* E- US tu con- vér- tens GrN 9

Nell'*incipit* dell'offertorio *Deus tu convertens* il codice sangallese Einsiedeln 121 colloca, in corrispondenza del salicus iniziale, la lettera *f* (*fragor*) che sembrerebbe fornire un'indicazione di tipo dinamico in base alla quale si prescrive di iniziare il brano affrontando il salicus della prima parola con grande intensità vocale. Se così fosse, al netto dei dubbi che tuttora permangono nell'interpretazione di molte lettere significative, per affrontare questo *incipit* avremmo bisogno di un respiro adeguato con una fase di espirazione molto energica. Anche le risonanze relative alle vocali della parola *Deus* dovrebbero essere richiamate e attivate per rendere il suono intenso e timbricamente interessante. Fra l'altro, proprio in questo caso sono coinvolte le vocali 'e' e 'u', che facilmente possono perdere in qualità e sostegno e creare problemi di intonazione.

Utilizzo della respirazione nel contesto interpretativo

La tecnica della respirazione, in fase di esecuzione e soprattutto a livello interpretativo, è parte integrante del discorso espressivo; l'efficacia retorica e dimostrativa di un intervento musicale passa prima di ogni cosa attraverso una corretta prassi respiratoria, soprattutto nella capacità di gestire al meglio e in modo consapevole le tre fasi di inspirazione, apnea ed espirazione.

Un utilizzo non consapevole delle possibilità respiratorie, oltre a pregiudicare il corretto funzionamento dell'apparato fono-articolatorio, può influenzare negativamente l'esecuzione in tutti i suoi aspetti: nell'attacco del brano, nei contesti cadenzali, in fase di chiusura di frase e di stacco del suono, nell'intonazione, nel ritmo di esecuzione e, in generale, nell'economia espressiva dell'intera esecuzione. Lo studio della respi-

razione andrebbe quindi affrontato in maniera specifica con riferimento alla prassi esecutiva di ogni repertorio; nel caso del repertorio monodico e del canto gregoriano in particolare, le prescrizioni per una corretta respirazione che faciliti l'esecuzione e ne valorizzi il potenziale espressivo non si differenziano molto da quelle previste per altri repertori e devono ovviamente essere convalidate sul piano esperienziale e modellate sulle specificità di ogni singola realtà corale.

In fase di attacco, vista la necessità di pulizia e di caratterizzazione dell'unisono, è da privilegiare una fase di inspirazione non rumorosa, alla quale potrebbe risultare funzionale far seguire un brevissimo istante di apnea per creare una situazione di ambiente privo di suono, ottimale per accogliere l'attacco del brano o delle singole frasi, prima della fonazione. L'induzione all'apnea è ottenibile agevolmente tramite la gestualità direttoriale, alla quale è demandata anche la scelta della relativa durata di tutte le fasi preparatorie dell'attacco del suono.

Le fasi cadenzali sono solitamente tra i momenti di maggiore rischio e complessità di gestione, specie se si proviene da frasi melodicamente prolisse; è dunque necessario contrastare la naturale tendenza ad accentuare eccessivamente l'allargamento del ritmo per non arrivare sulle note di cadenza con poco fiato a disposizione e per non far mancare l'apporto sonoro individuale al resto del coro. La maggiore quantità di fiato necessaria per gestire al meglio la chiusura della frase deve essere distribuita in maniera razionale e consapevole per mantenere un flusso di aria che arrivi alle corde vocali a pressione costante. Una carenza di aria durante la fase finale della frase porta com'è ovvio al disequilibrio corale causato da difficoltà di intonazione, da variazioni di timbro e di oscillazioni del vibrato e di dinamica. Nella medesima ottica vanno considerate anche le necessità legate allo stacco del suono: la chiusura della nota e l'articolazione della sillaba finale devono essere effettuate con agio e con un certo tempo di esecuzione, per chiudere il suono in modo morbido e per articolare correttamente la vocale o la consonante finale. Questo tempo garantisce una chiusura di frase corretta e una ripresa del fiato non concitata, che consenta di riempirsi di aria in modo completo.

Fra gli aspetti più sensibili alla cattiva gestione del fiato vi sono l'intonazione e il ritmo di esecuzione. Se risulta acclarato dalla teoria e dimostrato dall'esperienza che i problemi di intonazione dipendano

in grande misura da una respirazione non mirata funzionalmente alle finalità esecutive (e ciò è valido per ogni repertorio), la specificità del repertorio monodico richiede una particolare cura del rapporto esistente fra una corretta respirazione e l'equilibrio del ritmo dell'esecuzione. Sul piano del fraseggio, un controllo non equilibrato della fase di espirazione può portare a modificazioni del ritmo non in linea con le prescrizioni semiologiche. In modo particolare, nelle esecuzioni solistiche si verifica spesso il fenomeno di una gestione frettolosa della frase, causata dall'esigenza di ottimizzare il fiato a disposizione, che può creare squilibri del movimento melodico, molto evidenti nel caso di un'esecuzione troppo rapida dei neumi leggeri, specie se di sviluppo discendente. Una corretta gestione del fiato permetterà di integrare ritmo e semiologia nel rispetto dell'interpretazione che il segno neumatico ci suggerisce e potrà quindi risultare funzionale alle esigenze legate all'espressività generale dell'esecuzione.

Per ciò che attiene alla prassi esecutiva del repertorio salmodico, la pratica comunitaria e la consuetudine con tale repertorio conducono invariabilmente e in maniera naturale a una cantillazione del testo estremamente semplice e 'comoda'. Le scelte del responsabile dell'esecuzione, nella preparazione della salmodia da parte di *scholae* non abituate a tale pratica, devono dunque tener conto di tutti gli aspetti che portano a un'intensa esperienza di orazione comunitaria e a una vera e propria concordanza di cuore, testa, voce e respiro.

In questa pratica, riferibile in modo particolare ai canti dell'Ufficio, specie quando la salmodia viene eseguita a cori alternati, le fasi della respirazione giocano un ruolo di primo piano. Si ponga l'attenzione sulla fase dell'inspirazione: i cantori dello stesso coro devono inspirare contestualmente all'esecuzione della nota finale del versetto da parte del coro opposto. La fase dell'apnea dovrebbe essere utilizzata alla fine del primo emistichio, per un paio di secondi, prima di riprendere fiato. Un'inspirazione non frettolosa alla fine di ogni primo emistichio porta a un maggiore controllo della respirazione, a una migliore definizione del fraseggio e a una regolarizzazione del battito cardiaco, tutti elementi che influiscono sul ritmo di esecuzione della salmodia e conducono a un naturale decadimento del suono, evitando cioè che l'inspirazione

richiamata istintivamente alla fine di una frase possa pregiudicare la consequenzialità logica dello sviluppo melodico.

La pausa in apnea, utilizzata tra i due emistichi di un versetto prima della nuova ispirazione, produce un opportuno ‘scarico’ dell’energia vocale che si accumula con il susseguirsi della cantillazione e che in questo tipo di repertorio non è consigliabile.

Alcune brevi considerazioni finali riguarderanno la respirazione al servizio di un’esecuzione ritmicamente corretta e semiologicamente consapevole nei canti del solista.

Una gestione oculata del fiato, da parte del cantore solista, è indispensabile in quelle circostanze in cui le indicazioni paleografiche non aiutano a individuare un punto o un’articolazione che permetta un agevole respiro intermedio. Il cantore si trova spesso davanti a un bivio: è opportuno optare per il rispetto del segno e della frase a scapito del controllo e di una conclusione adeguata e timbricamente equilibrata, oppure creare i presupposti per fermare il movimento ritmico suggerito dai neumi in favore di una possibilità di respiro in più, creando però articolazioni interne non previste nella struttura neumatica?

In linea generale, dato che la semiologia applicata al canto gregoriano è uno strumento interpretativo che possiede una sua relatività contestuale, sarebbe preferibile optare per una scelta di tipo estetico più che mirare a un’ineccepibilità semiologica corredata tuttavia da problematiche di carattere tecnico e al contempo discutibile sul piano della vocalità.

Fra gli esempi più conosciuti, per la lunghezza delle frasi e per le notevoli escursioni all’acuto e al grave, vi è il versetto del già citato alleluia *Pascha nostrum*:

VII.

A

L-LE-LU- IA.

Musical score for a vocal soloist, showing three staves of music with lyrics: "Pascha no-strum immo-lá-tus est Chri-stus." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Chri- stus.

GrN 167

Mentre per un coro, grazie alla respirazione alternata, è relativamente semplice risolvere i problemi esecutivi dello *jubilus*, per un solista si pongono questioni diverse. Come si può vedere, dopo la prima semifrase sulle prime due parole *Pascha nostrum*, un lungo fraseggio complesso per lunghezza e per altezza dei suoni impegna in modo considerevole le capacità respiratorie e di controllo in fase di espirazione del cantore solista. Naturalmente, con una esecuzione a valori medi e un fraseggio non troppo veloce, non è possibile completare tutta la parola con un solo respiro: per questo motivo è necessario operare delle scelte – relativamente ai punti più indicati in cui prendere fiato – che tengano conto principalmente della struttura melodica, suddividendo i lunghi melismi in semifrasi e individuando i contesti più appropriati. Com'è noto a chiunque abbia una certa familiarità con l'edizione Vaticana e con le edizioni moderne in generale, le *divisiones* che punteggiano i brani separando in essi entità melodiche distinte, non sempre

trovano una reale corrispondenza con le scelte interpretative derivanti dalle prescrizioni di carattere semiologico e con la logica sintattica del testo.

Passaggi all'acuto e al grave

L'esempio dell'alleluia pasquale appena considerato può tornare utile anche nell'analisi delle difficoltà legate alla tessitura in cui si muovono molti brani del repertorio.

Com'è ovvio, in linea generale i problemi legati alla tessitura, cioè alla capacità di raggiungere in modo agevole con la giusta sonorità e qualità suoni relativamente acuti o gravi, sono da risolvere con uno studio metodico e individuale, partendo da un'impostazione generale della vocalità per poi adottare tecniche specifiche che permettano di affrontare le difficoltà tecniche di ogni repertorio.

Osservando però le specificità del repertorio monodico è necessario prendere coscienza dell'evidenza che nella maggior parte dei casi la nota acuta non è mai fine a se stessa o punto di mira del fraseggio, ma è legata indissolubilmente al contesto e viene proposta quasi sempre come nota di passaggio, in funzione di un movimento che andrà ad appoggiarsi su una delle note successive, alla fine di un neuma o di un gruppo di neumi. L'intervallo a cui tale nota appartiene non è mai troppo ampio e l'acuto è quasi sempre raggiunto con una preparazione che può facilitarne l'esecuzione.

Possiamo notare ad esempio che nel versetto alleluaiatico sopra citato, in corrispondenza della parola *immolatus*, sulla sillaba tonica, vi è un intervallo Re-Sol con appoggio sul Sol e successivo raggiungimento della nota La, apice melodico che va trattato come nota di volta. L'articolazione sulla nota precedente è da eseguire tramite una piccola messa di voce per eseguire in modo agevole il movimento neumatico seguente.

Le note all'acuto vanno sempre eseguite con grande morbidezza ponendo una particolare cura alla qualità del suono, che dipenderà dalla sua altezza relativa, dalla vocale che si sta pronunciando e dalla velocità di esecuzione. Il cantore, specie se in situazione di esecuzione solisti-

ca, dovrà cercare di mantenere un buon equilibrio nella qualità e nella quantità delle risonanze, senza scivolare verso un'abbondanza di armonici acuti che renderebbero il suono troppo chiaro se non nasale.

Anche i passaggi al grave, come si può vedere nel torculus basso Sol-La-Mi alla fine del versetto sopra riportato (che corrisponde alla frase cadenzale dello *jubilus*), richiedono una certa attenzione e una tecnica vocale consapevole. Innanzitutto va dato il giusto spazio alla forma della vocale che si sta cantando tramite un'apertura adeguata della bocca, per evitare che il suono possa in qualche modo 'schiacciarsi' perdendo quelle caratteristiche fornite da una importante presenza dei risuonatori medio-gravi. In particolar modo, le voci medio-gravi naturali, come quelle dei baritoni e dei bassi, nell'affrontare il canto gregoriano, rischiano, a causa di un repertorio tendente a una tessitura medio-acuta e votata naturalmente verso l'utilizzo del 'registro misto' – quello dato dall'unione del registro di petto e del registro di testa – di perdere le caratteristiche della loro voce; ciò accade per il motivo che si costringe per lungo tempo la cartilagine laringea in una posizione eccessivamente elevata, dalla quale dipende l'utilizzo delle risonanze medie e acute. Con il passare degli anni il timbro si può modificare e le note gravi perdono il loro colore o si opacizzano. In tali casi, nel contesto di una *schola* o nella preparazione individuale, è opportuno 'allenare' le voci con esercizi specifici per l'utilizzo più completo possibile delle risonanze, al fine di mantenere viva e operante la qualità timbrica originaria.

Utilizzo delle risonanze

La risonanza è tra i fattori che determinano l'unicità della voce. Ogni voce utilizza naturalmente le risonanze, ma la conoscenza tecnica del funzionamento delle risonanze equivale a conferire alla voce una qualità sonora particolare, indipendentemente dal tipo di voce e dalla sua potenza. Una voce arricchita da risonanze, oltre a essere idonea al canto, attrae l'ascoltatore, lo affascina, lo predispone all'ascolto, lo coinvolge, lo scuote e lo emoziona.

La tecnica vocale applicata al canto gregoriano non è esente da que-

ste problematiche e ogni direttore o responsabile di *schola* gregoriana, che sono formate frequentemente da cantori non professionisti, dovrebbe essere a conoscenza delle tecniche di base per un utilizzo consapevole delle risonanze; ciò migliorerebbe sensibilmente la qualità timbrica del coro e aiuterebbe i cantori a superare alcune difficoltà legate alla stanchezza, all'invecchiamento e all'usura dell'apparato vocale e soprattutto all'intonazione.

Nell'utilizzo delle risonanze concorrono molte parti dell'apparato vocale. Innanzitutto le parti ossee; l'osso è infatti il migliore risuonatore, insieme alle numerose cartilagini e alle parti muscolari più toniche. Gola, bocca, naso, gabbia toracica, zigomi, mascelle, cavità dei seni nasali, cranio, cartilagini del retrobocca e colonna vertebrale coadiuvano la risonanza.

Imparando a utilizzare i propri risuonatori vocali, il cantore libera le corde vocali da qualsiasi carico. Sonorità e intensità vengono alimentate dall'energia prodotta dai risuonatori sgravando così le corde dalla fatica e dallo stress vocale: in ciò si cela il segreto principale della longevità di chi usa la voce per attività particolari o per professione.

Nel canto gregoriano l'utilizzo delle risonanze gioca un ruolo determinante. Il coro che le conosce e le modula riesce a creare sonorità morbide e piacevoli, capaci di fondere le unicità dei singoli timbri vocali. Questo dovrebbe essere l'obiettivo del direttore di una *schola* gregoriana, quello cioè di ottenere un suono intenso, emozionante, impostato e mai piatto o privo di movimento. Le risonanze conferiscono al suono corposità, colore, intensità e vitalità. Anche nei passaggi dinamicamente ridotti, dove il contesto richiede di cantare piano, le risonanze mantengono interessante e ricco il suono, non dando mai l'impressione di perdita dell'impostazione vocale.

Frequentemente ci si trova a dover affrontare esecuzioni in ambienti molto grandi o privi di caratteristiche acustiche adeguate al canto. La capacità dei cantori di utilizzare in modo completo tutti i risuonatori – acuti, medi e gravi – risolve le problematiche legate alla proiezione del suono e nel contempo amplifica considerevolmente la sonorità generale con la produzione di una vocalità non forzata sui muscoli laringei e sulle corde vocali, scelta che causerebbe un considerevole affaticamento della voce con conseguenti tempi molto lunghi di recupero.

Le risonanze possono agevolare l'esecuzione per quello che riguarda la sonorità, come appena descritto, ma anche l'ottenimento di una qualità timbrica che possa essere idonea al contesto espressivo proposto dal brano, valorizzandone gli aspetti retorici con una trasmissione sonora e una ricercatezza timbrica particolare.

Un esempio molto significativo è rappresentato dal comunio *Videns Dominus*, della quinta domenica di Quaresima, il cui testo è basato sul racconto della risurrezione di Lazzaro. L'episodio, drammatico e straordinario, è ben reso dalla composizione gregoriana e richiede un'esecuzione in cui la cura vocale sia mirata alla realizzazione di un'espressività nutrita di aspetti diremmo quasi 'teatrali'.

Io. 11, 33. 35. 43. 44. 39

CO. I
BCKS

V Videns Dómi-nus * flentes so-ró-res Lá-za-ri ad mo-
numén-tum, lacrimá-tus est co-ram Iudaé-is, et clamá-bat :
Lá-za- re, ve-ni fo-ras : et pród-i- it li-gá-tis má-ni-bus
et pé-di-bus, qui fú- e- rat quatri-du- á-nus mór- tú- us.

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with a large initial 'V' and a key signature of one flat. The second staff is a square-note organ or lute accompaniment. The third and fourth staves are vocal lines with square notes. The fifth staff is a square-note organ or lute accompaniment. The lyrics are written below the staves, with some words in italics. The text is: 'Videns Dómi-nus * flentes so-ró-res Lá-za-ri ad mo-numén-tum, lacrimá-tus est co-ram Iudaé-is, et clamá-bat : Lá-za- re, ve-ni fo-ras : et pród-i- it li-gá-tis má-ni-bus et pé-di-bus, qui fú- e- rat quatri-du- á-nus mór- tú- us.'

GT124

Si osservi il brano in corrispondenza del testo *Lazare, veni foras*: si tratta del momento più intenso della narrazione evangelica, dove Gesù ordina con veemenza a Lazzaro di uscire dal sepolcro. Questo passaggio di rilevante centralità viene solitamente eseguito e interpretato con gran-

de sonorità, una scelta che crea un'importante differenza dinamica tra le varie parti di cui si compone il brano; la grande sonorità di cui si è detto non dovrebbe essere prodotta esclusivamente a seguito di un aumento di volume, ma soprattutto attraverso un arricchimento delle risonanze. Nelle sonorità forti, nel rispetto dei valori medi che caratterizzano la prassi odierna del canto gregoriano, è necessario mantenere la qualità dell'emissione, creando una situazione di grande emozione ed evitando che un improvviso aumento di volume possa essere percepito esclusivamente come una fastidiosa forzatura vocale. Al contrario, lo sviluppo melodico che segue l'apice tensivo del brano diminuisce gradualmente il portato espressivo, ritornando in un contesto narrativo, fino al piano finale del *qui fuerat quatrduanus mortuus*. Anche in questo caso la qualità vocale non dovrà cambiare, specie in corrispondenza della cadenza finale, dove la presenza della vocale 'u' in '-tuus' potrebbe causare un calo del sostegno vocale e la conseguente diminuzione delle risonanze per la perdita di contatto con la zona delle risonanze acute.

Intervalli e corretta intonazione

Come in ogni altro repertorio, anche nel canto gregoriano vi è la necessità di una perfetta intonazione degli intervalli e tale competenza richiede un percorso strutturato di formazione dell'orecchio e una buona conoscenza delle strategie vocali atte a superare le difficoltà che le qualità soggettive (che dipendono strettamente dall'esperienza vocale e dalla preparazione musicale del singolo cantore) e le variabili oggettive possono creare.

La crescita e la formazione permanente per migliorare l'attitudine musicale al riconoscimento e all'esecuzione intonata degli intervalli devono essere orientate ad acquisire la capacità di 'immaginarli' e di sentirli suonare ancor prima che fisicamente esistano, così come ad esempio la competenza lessicale consente di attivare l'orecchio interno, cioè di sentire suonare dentro di sé le parole poco prima di pronunciarle.

Al fine di perseguire questo importante obiettivo potrebbero essere utili esercizi di tecnica vocale mirati esplicitamente alla crescita dell'orecchio musicale interno sia individuale che collettivo; un importante

Questa fastidiosa sensazione si percepisce in maniera evidente anche nell'esecuzione della salmodia. La cantillazione rischia di essere sempre al di sotto del *tenor* di partenza e la cadenza finale di ogni versetto andrà ad appoggiarsi sempre su note finali molto calanti, con un rapporto di altezza tra *tenor* e nota finale non corretto.

Il problema legato a una corretta intonazione può sussistere in misura maggiore o minore anche a seconda della vocale che si sta cantando: esistono vocali che sono più difficilmente intonabili, proprio a causa della relativa conformazione fonologica. Una 'i' per la posizione della bocca che si deve assumere può risultare più facilmente intonabile di una 'e', poiché utilizza molte risonanze acute; stessa cosa dicasi per la vocale 'u', la cui esecuzione porta facilmente alla perdita di contatto con le zone di risonanza parafacciali e nasali.

Fra le problematiche derivanti da variabili di tipo oggettivo, quelle legate all'ambiente acustico in cui avviene l'esecuzione sono senz'altro le più diffuse oltre che di difficile risoluzione. Esistono ambienti non propriamente concepiti e realizzati per l'attività canora nei quali il ritorno delle onde acustiche prodotte viene percepito da chi canta, o anche da parte di chi ascolta, in maniera alterata. Si tratta di quelle situazioni nelle quali l'istinto porta a forzare l'emissione e a trattare tutte le vocali con un utilizzo esagerato di risonanze acute. La vocalità che ne deriva non è ideale poiché il suono risultante è eccessivamente chiaro, il timbro originale della *schola* è modificato e le potenzialità di variazione espressiva si riducono fino alla fissità.

Articolazioni sillabiche complesse: la liquescenza

Il fenomeno della liquescenza, con le sue importanti implicazioni di ordine semiologico, fa riferimento a una situazione straordinaria di articolazione sillabica che richiede una particolare capacità nella gestione del passaggio musicale in questione dal punto di vista ritmico, fonetico e melodico senza che nessuna delle tre componenti debba risultrarne in qualche modo penalizzata.

In ogni situazione in cui il fenomeno si può presentare (senza aggiunta di suono, con aggiunta di suono per grado congiunto o disgiun-

to, ascendente o discendente) l'obiettivo tecnico e vocale deve essere sempre lo stesso, vale a dire quello di realizzare in modo foneticamente corretto un'articolazione sillabica complessa, ridondante, volutamente messa in evidenza e richiesta dal notatore allo scopo di rispettare le esigenze espressive suggerite dall'approccio semiologico. Analizziamo alcuni esempi:

Intr. L

G AUDE- TE in Dó-mi-no sem- per: GrN 11

Nell'*incipit* dell'introito della III domenica di Avvento, *Gaudete in Domino*, si trovano due liquescenze segnate da entrambe le notazioni adiaستمatiche, quella metense e quella sangallese.

Il passaggio senza aggiunta di suono si trova sulla sillaba tonica della parola *semper*. Il segno liquescente, alla fine del pes allargato, in culminanza melodica e a conclusione di un movimento intensificante che coinvolge l'intera frase, raccoglie tutta l'energia sonora sviluppata e la modella sulle esigenze della sillaba successiva che conclude la frase: "sem-per". In pratica, arrivati con la vocale 'e' sull'ultima nota della sillaba tonica (sul Sib), dovremo convogliare tutto il suono dalla vocale alla consonante 'm' che, per non perdere la qualità sonora, dovrà essere pronunciata e modellata a dovere: arcate dentali aperte, velo palatino sollevato, lingua rilassata e distesa fino a toccare gli incisivi inferiori e soprattutto le narici divaricate per supportare la quantità di suoni armonici prodotti dalla vocale precedente. Una esecuzione sonora della consonante 'm', che per le sue caratteristiche fonologiche ben si presta a questo tipo di articolazione, creerà quel contesto di amplificazione e allargamento del movimento di pes liquescente senza suono aggiunto voluto dal notatore. La pronuncia della consonante successiva 'p' della sillaba conclusiva dovrà essere morbida, cioè articolata dalle labbra con

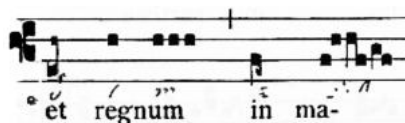
In questo caso ci si trova dinanzi a un fenomeno di articolazione complessa estremamente insidioso in quanto le difficoltà di questo passaggio sono sia di ordine fonetico che relative all'intonazione dell'intervallo di quinta. Inoltre il notatore, a differenza di quanto visto nell'esempio precedente, non amplifica con segni di allargamento il primo suono dell'epiphonus ed è quindi presumibile che tale neuma vada eseguito in maniera piuttosto fluida, con conseguente incremento delle difficoltà di intonazione.

Per eseguire correttamente questo *incipit* sarà dunque importante appoggiare bene la prima nota dell'epiphonus, il Sol, e affrontare il salto di quinta raggiungendo la nota acuta, il Re, con la vocale 'a' per poi articolare la doppia 'n'. Questa scelta genererà una articolazione naturale e gradevole all'ascolto, a differenza di alcune esecuzioni che attribuiscono alla nota acuta un'eccessiva ed esclusiva sonorizzazione della consonante 'n'. Questa scelta genererà una improvvisa chiusura del suono piuttosto artificiosa e non rispettosa di una naturale proclamazione del testo.

Suoni ribattuti: la ripercussione

Il fenomeno della ripercussione, cioè il movimento orizzontale di due o più suoni unisonici organizzati in formazioni neumatiche e per criteri compositivi diversificati, è uno dei fenomeni più diffusi e caratterizzanti del repertorio gregoriano.

La ripercussione nasce come fenomeno di amplificazione del neuma monosonico e richiede, a livello esecutivo, una capacità di muovere un singolo suono creando una rapida successione di *impulsi* in movimento.



GT56

Il breve frammento è tratto dall'introito *Ecce advenit* della Messa dell'Epifania. La parola *regnum*, che si sviluppa interamente sullo stesso

grado melodico, porta un'amplificazione sulla sillaba postonica, che è anche sillaba finale. Questa grande apertura, funzionale a un collegamento espressivo e logico con ciò che segue¹³, è stata ottenuta attraverso la scrittura di una *tristrophæ*.

Le esecuzioni delle *tristrophæ* e delle ripercussioni in genere, se analizzate in maniera dettagliata, possono essere paragonate al ribattere o pulsare di tre suoni della stessa altezza, ognuno dei quali da trattare come se fosse corredato delle forcelle dinamiche della semiografia musicale moderna (apertura e chiusura); ogni nota attacca morbidamente e prepara la successiva evitando rigidità e coinvolgimenti di tipo laringeo.

Ci possono essere fenomeni di ripercussione lenti (come nel caso della *bivirga episemata*) dove in fase di esecuzione è possibile curare con attenzione anche la singola nota, e fenomeni molto rapidi come le *tristrophæ* o in generale i gruppi strofici di cinque, sei o sette note, la cui esecuzione può essere collocata tra le tecniche specifiche di canto comprese nella categoria delle *tecniche di agilità*. Vanno dunque eseguiti con leggerezza e senza colpi di glottide, mantenendo inalterata la tensione muscolare preposta all'espiazione nel canto.

La tecnica della ripercussione, secondo la diffusa prassi odierna del canto gregoriano, non può essere affrontata nel modo in cui venivano eseguiti alcuni abbellimenti solistici del periodo tardo-rinascimentale, quando era in uso amplificare un suono in cadenza o in chiusura di frase con una vibrazione molto stretta e rigida. Non va nemmeno intesa come una forma di movimento della voce o vibrato stretto poiché nel vibrato vi è, come visto, un'oscillazione dell'intonazione, cosa non prevista nella ripercussione.

Altra prassi esecutiva da evitare è quella di creare la sensazione di impulsi sonori prodotti attraverso alcuni movimenti della mandibola o tramite contrazioni labiali che facilitano la regolarità della ripercussione ma ne stravolgono la qualità vocalica, creando a ogni suono un fastidioso effetto sonoro dove la vocale viene percepita come se fosse preceduta da una 'u'.

¹³ Si tratta di uno dei frequenti casi di assoluta inopportunità della presenza di una *divisio*, in questo caso un quarto di stanghetta, come si accennava in precedenza.

L'esecuzione della ripercussione, come avviene per molti altri elementi di specificità della prassi gregoriana, corre il rischio di entrare nel dominio di una prassi esecutiva standardizzata e acritica, priva di consapevolezza storica e destinata a perdere col tempo la sua efficacia interpretativa ed espressiva.

La straordinaria capacità che il canto gregoriano possiede, quella cioè di far vivere ogni singolo suono rendendolo espressivo e funzionale al contesto testuale, necessita di un continuo e consapevole ricorso alle motivazioni di partenza che hanno portato all'elaborazione delle scritture neumatiche, per far sì che ogni esecuzione si configuri come una continua e sorprendente scoperta del messaggio del compositore e dei principi interpretativi che possano valorizzarlo, piuttosto che la mera applicazione di abilità acquisite o di tecnicismi di scuola.

Itinerario bibliografico

Il fenomeno e l'essenza

ALESSANDRO DE LILLO

La storia del canto gregoriano è soprattutto la storia delle forme di pensiero che hanno accompagnato e condotto la sua evoluzione. La bibliografia sul canto gregoriano è il prodotto concreto dell'esigenza di sistematizzare la teoria e, insieme, di materializzare la prassi. Ciò è valido per tutte le epoche e nella manifesta ovvietà di tali assunti si celano però le motivazioni della specificità della forma del canto gregoriano in relazione al più ampio contesto storico-musicale.

Se per il primo aspetto infatti – quello legato alla necessità di organizzare il corredo scientifico del sapere gregoriano – uno sguardo retrospettivo ci restituisce una storia bibliografica non dissimile da quella di altre discipline, con pionieri, precursori, maestri indiscussi, testi fondativi, restaurazioni, antagonismi ecc. (inclusa la tendenza ad assecondare vizi e ritualità editoriali di una certa produzione scientifica di settore di dubbia utilità), solo una seria analisi storica delle logiche e dei procedimenti atti a 'materializzare la prassi' nella produzione di libri di canto, può evidenziare come il dibattito sulle forme e sulle modalità della rappresentazione semiografica del canto gregoriano sia tuttora in corso e si sia ancora piuttosto lontani dal raggiungere la consolidata oggettività che, al contrario, caratterizza la codifica della semiografia musicale moderna.

In questo contributo si tenterà dunque di operare una strutturazione sistematica, sebbene inevitabilmente parziale, del panorama bibliografico gregoriano, individuando e approfondendo alcuni punti cardine nel vastissimo ambito della storiografia di settore secondo un'impostazione di avviamento disciplinare. Gli eventi editoriali che saranno segnalati nello svolgersi della trattazione sono dunque i punti di emersione che hanno fornito tradizione e identità alla materia, divenendone l'espres-

sione conseguente. Ciò significa che questo studio, per una precisa scelta progettuale, non assumerà la conformazione seriale delle bibliografie elencative né adotterà le maschere terminologiche delle 'bibliografie ragionate' tradizionali¹, ma proporrà un itinerario di facilitazione storica per l'introduzione alla conoscenza delle generalità gregoriane, come precondizione culturale necessaria per un confronto proficuo con le particolarità dello specialismo.

Il punto di convergenza della nostra esposizione, in linea con le tendenze evolutive più recenti degli studi sul canto gregoriano, sarà costituito dalla considerazione storica dei materiali bibliografici di indirizzo semiologico, operando, come ipotesi di lavoro, una distinzione preliminare fra la produzione saggistica e manualistica (con i relativi sottogruppi) e quella relativa ai libri di canto. Ma avviando la nostra riflessione da questi ultimi.

Il Graduale Romanum

Chi desiderasse orientarsi nell'ambito dei processi del sapere che hanno prodotto nell'ultimo secolo una vastissima bibliografia sul canto gregoriano, dovrebbe acquisire, accanto a competenze di ordine codicologico, paleografico e semiologico, una conoscenza non superficiale delle logiche e dei presupposti concettuali che hanno informato nei secoli

¹ Importanti repertori bibliografici di ampiezza variabile ma di sicura esaustività sono reperibili in numerosi contributi editoriali. Un punto di partenza può essere rappresentato dalla bibliografia ragionata, opportunamente divisa per aree tematiche, presente nel secondo volume, curato da Giulio Cattin, della *Storia della Musica* (v. n. 162) a cura della Società Italiana di Musicologia, aggiornata al 1991. Impressionanti, per mole e articolazione, sono le bibliografie presenti in due interi numeri dell'organo della sezione tedesca dell'AISCGre: THOMAS KOHLHASE-GÜNTHER MICHAEL PAUCKER, *Bibliographie Gregorianischer Choral*, in «Beiträge zur Gregorianik», 9-10 (1990) e *Bibliographie Addenda I*, nel n. 15-16 (1993). Sempre del 1993 è la poderosa bibliografia posta in apertura a Western Plainchant di D. Hiley (v. n. 157). Aggiornati al 1998 sono la bibliografia e l'apparato critico aggiunti da Marco Della Sciucca, a *Gregorian Chant* di Willi Apel (v. n. 154). Nella manualistica più recente segnaliamo gli apparati bibliografici nel *Canto Gregoriano* di Juan Carlos Asensio (v. n. 159) e in *Cantemus Domino Glorioso* di G. Baroffio e A. Eun Ju Kim (v. n. 175), caratterizzati da un taglio musicologico di apertura multidisciplinare, entrambi del 2003.

il principale strumento operativo di indagine e conoscenza: la scrittura musicale del canto gregoriano.

Se il criterio di giudizio fosse quello della valutazione di un'idea sulla base dei risultati pratici che ne derivano, potremmo, con buona ragione, nutrire delle fondate perplessità sulla scelta storica della cosiddetta 'notazione quadrata' per la trascrizione musicale del canto gregoriano, vista la molteplicità delle soluzioni adottate nei secoli, fino a oggi: per citarne solo qualcuna, la notazione quadrata è stata utilizzata come indicatore grafico della durata dei suoni, come riproduzione dei caratteri prosodici del testo (della struttura metrica, delle quantità sillabiche, ecc.), come rappresentazione iconica dei neumi adiaستمatici, come soluzione di compromesso fra le precedenti e come molto altro ancora. Si tratta di numerose concezioni, talora diametralmente opposte nelle premesse e distanti nelle finalità, nel contesto di un percorso tuttora in atto.

Semplificando, potremmo affermare che la molteplicità delle soluzioni semiografiche 'quadrate' adottate in epoca moderna per trascrivere il canto gregoriano non è altro che il prodotto storico dell'inestricabile varietà e della straniante eterogeneità delle scritture neumatiche (con le infinite varianti territoriali) prodotte nei secoli, oltre che il frutto di concezioni teoriche di varia durata e persistenza nel tempo. Una visione anche solo superficiale di tale situazione mostra, con cruda evidenza, che la scrittura musicale del canto gregoriano, le modalità di rappresentazione grafica delle altezze melodiche, la riproduzione iconica dei segni neumatici o delle qualità delle sillabe, costituiscono a tutt'oggi altrettanti aspetti in attesa di una codifica condivisa. Più di ogni altra espressione musicale, infatti, la riduzione del canto gregoriano al suo equivalente grafico, anche nei sistemi notazionali più evoluti e dotati di coerenza interna, implica che alcuni caratteri sostanziali delle composizioni rimangano inevitabilmente esclusi dalla possibilità di essere trasferiti su carta e dunque 'materializzati'.

Tale consapevolezza ci riconduce invariabilmente alle specificità cui si accennava all'inizio di questo contributo: è la natura stessa del canto gregoriano – per la sua simbiosi fra ritmo, melodia e testo, ricordiamolo, prodotto in epoca pre-guidoniana e diffuso in regime di oralità – che rende problematico e inadeguato ogni tentativo di *reductio ad unum*; è la natura stessa del canto gregoriano che rende difficoltosa la sua sotto-

missione a dettami notazionali generalizzanti, grafici o neografici che siano; è la natura stessa del canto gregoriano, di conseguenza, che respinge a priori prassi esecutive ipostatizzate, nella variabilità delle epoche e nell'arbitrio delle scuole interpretative.

La cosiddetta *Editio Medicea*² del *Graduale Romanum* costituisce il tradizionale punto d'avvio di ogni riflessione storica sui libri liturgici per l'importanza dell'operazione promossa da Gregorio XIII nel 1577, per l'eccellenza delle personalità coinvolte nella sua elaborazione³ e per le conseguenze storiche della sua pubblicazione, ma è necessario ricollocare l'evento in un'ottica contestuale più ampia. Non c'è dubbio che la versione melodica proposta in questa edizione sia di gran lunga quella che ha goduto di maggiore longevità, nel suo dispiegarsi fino alle soglie del XX secolo, ma è altrettanto vero che, nonostante la sua notevole diffusione,

² *Graduale de tempore, iuxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ cum cantu, Pauli V Pontificis Maximi iussu reformato. Cum privilegio. Romæ, ex typographia Medicea. Anno MDCXIII*; *Graduale de Sanctis, iuxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ cum cantu, Pauli V Pontificis Maximi iussu reformato. Cum privilegio. Romæ, ex typographia Medicea. Anno M.DC.XIII*, ripubblicato in: *Graduale de Tempore iuxta ritum sacrosanctæ Romanæ ecclesiæ. Editio Princeps (1614)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di Giacomo Baroffio e Manlio Sodi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001 e *Graduale de Sanctis iuxta ritum sacrosanctæ Romanæ ecclesiæ. Editio Princeps (1614-1615)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di Giacomo Baroffio e Eun Ju Kim, con la collaborazione di Manlio Sodi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001. Un fornitissimo elenco di edizioni del *Graduale Romanum* dal 1585 al 1902 è contenuto in THEODORE KARP, *An Introduction to the Post-Tridentine Mass Proper. Part 1: Text; Part 2: Musical examples*, Middleton, American Institute of Musicology, 2005, alle pp. 11-69 del primo volume. Nello stesso volume sono presenti anche una lista di editori e stampatori, alle pp. 70-75, e l'elenco dei luoghi di edizione alle pp. 75-78.

³ L'opera di revisione delle melodie, inizialmente affidata a G. P. da Palestrina e ad Annibale Zoilo fu proseguita, dopo la morte del primo e l'avvento di Paolo V, da Pietro Felini, Ruggiero Giovannelli, Curzio Mancini, Giovanni M. Nanino, Felice Anerio e Francesco Soriano. Furono gli ultimi due a revisionare il lavoro e ad approntarlo per la pubblicazione. Per una bibliografia sintetica delle vicende relative all'elaborazione dell'*Editio Medicea* si veda in MARCO GOZZI, *Il Graduale Giunta. Venezia 1572*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013 (*Monumenta Liturgiæ et Cantus*, 2), pp. 46-48, oltre al tuttora valido AMÉDÉE GASTOUÉ, *Le Graduel et l'Antiphonaire romains. Histoire et descriptions*, Lyon, Janin Frères Éditeurs, 1913.

essa non ha mai posseduto quel ruolo di monopolio che la storiografia antica e i privilegi editoriali moderni sembrerebbero averle assegnato.

Già in epoca anteriore alla sua pubblicazione, avvenuta nel 1614, avevano visto la luce infatti numerose altre edizioni del *Graduale Romanum* che presentavano versioni con un grado variabile di manipolazione del materiale melodico (tutte comunque tendenti alla semplificazione), sulla base di esigenze particolari legate alla tradizione territoriale, al grado di fruibilità, all'ordine religioso che le commissionava. In questo processo gli stampatori veneziani ebbero un ruolo quasi esclusivo: per citare alcuni casi editoriali significativi ricordiamo che nei primi decenni del '500 lo stampatore Pietro Liechtenstein, originario di Colonia ma attivo a Venezia almeno fino al 1585, fu promotore di alcune edizioni del Graduale⁴ che ricalcavano in gran parte, sul piano del contenuto melodico, quelle dei più antichi manoscritti diastematici. L'edizione Giunta del 1572⁵ presentava caratteri di modernità che la ponevano decisamente all'avanguardia sul piano delle scelte tipografiche e con una lezione melodica che presentava ancora molti di quei *barbarismi* e di quelle *obscuritates*⁶ che l'estetica musicale contemporanea era intenzionata a emendare. Segni più pesanti di intervento presentava invece la versione melodica del Graduale edito da Angelo Gardano nel 1591, che si affidò a personalità del calibro di Orazio Vecchi e di Andrea Gabrieli per la cura della sua edizione⁷.

In questo contesto di notevole vivacità editoriale, l'iniziativa del-

⁴ GOZZI, cit., pp. 43-46 segnala sei edizioni del Graduale, dal 1525 al 1585, pubblicate dalla stamperia veneziana di Liechtenstein.

⁵ *Graduale dominicale ad consuetudinem Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ nuper cum Missali novo Romano, diligenter collatum*, Venetiis, apud Iuntas, 1572, pubblicato in GOZZI, cit.

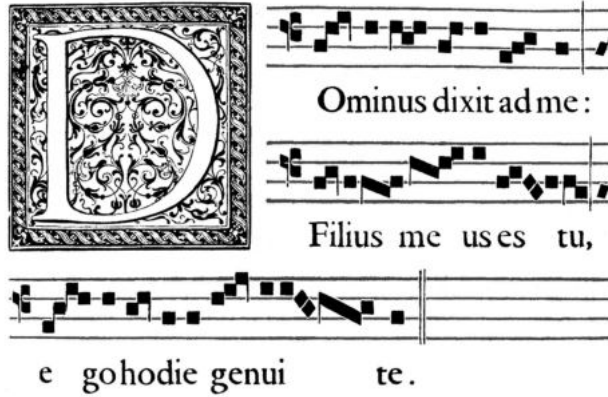
⁶ Il Breve di Gregorio XIII del 1577 (pubblicato in: RAPHAEL MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 voll., Leipzig, Leuckart, 1901-1902, I: *Die Choral-Reform unter Gregor XIII*) elencava «barbarismi, obscuritates, contrarietates ac superfluitates». V. in ANGELO RUSCONI, *La revisione delle melodie gregoriane nei teorici del XVI secolo*, «Polifonie», V/3 (2005), pp. 151-163.

⁷ *Graduale Romanum iuxta ritum Missalis ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti*. Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1591. Bibliografia in GOZZI, cit., p. 48 n. 37.

la Medicea contribuì non poco a riconsolidare la fluidità del materiale melodico per l'autorevolezza della committenza e sulla base di una rinnovata volontà normativa di sistematizzazione dei canti ispirata alle linee-guida ideologiche del Concilio tridentino: gli illustri musicisti che, a vario titolo, si alternarono nella revisione del repertorio si attennero a precise codifiche (applicate talora con un buon margine di arbitrio) che portarono, com'è noto, all'abbreviazione o alla soppressione dei melismi sulle sillabe atone o finali, all'eliminazione delle note ripercosse, all'applicazione di categorie prosodiche storicamente estranee alle composizioni e, in generale, a una notevole riduzione dell'*ambitus* in cui si sviluppavano i brani originali⁸. Anche sul piano della scelte grafiche la notazione quadrata della Medicea presentava caratteri involutivi rispetto alla maggior parte dei Graduali editi nel secolo precedente e sopracitati, conformandosi presupposti e tendenze grafiche invero già presenti nel panorama editoriale dell'epoca⁹. In nome di una maggiore intellegibilità della scrittura, a titolo di esempio, possiamo notare la rinuncia alla grafia comune del pes (caratteristica delle edizioni giuntine e di tutte le edizioni esemplate sul modello neumatico antico, come quelle di Lichtenstein) in favore della forma 'disgiunta' in cui la seconda nota non è sovrapposta verticalmente alla prima ma collocata alla sua destra (in una libera alternanza, priva di funzionalità, della forma che presenta una plica sulla seconda nota e di quella che ne è priva), oppure, per ciò che riguarda il porrectus, l'alternarsi della forma tradizionale con un'altra forma, anch'essa disgiunta.

⁸ Un'analisi sistematica delle modalità di revisione delle melodie nell'*Editio Medicea* si trova in GIACOMO BAROFFIO, *La trasmissione delle melodie gregoriane nell'Editio Medicea e nelle fonti parallele*, «Polifonie», VI/2 (2006), pp. 11-41.

⁹ In particolare al *Directorium Chori ad usum Sacrosanctæ Basilicæ Vaticanæ & aliarum Cathedralium & Collegiatarum Ecclesiarum collectum opera Ioannis Guidetti Bononiensis, eiusdem Vaticanæ Basilicæ Clerici Beneficiati, et Sanctissimi D.N. Gregorii XIII Capellani*, Romæ, R. Granjon, 1582.



L'introito *Dominus dixit* nella versione dell'*Editio Medicea* (1614, p. 18)

Le scelte dei semiografi della Medicea, inoltre, non contemplarono alcuna delle forme caudate o incurvate che, nelle più autorevoli edizioni a stampa fino ad allora pubblicate, segnalavano la presenza (o il ricordo) di suoni liquescenti¹⁰.

Com'è facile immaginare, l'assetto strutturale interno della notazione medicea era manifestazione di un più profondo mutamento di concezione: da un'impostazione 'iconica' in cui la notazione quadrata era, nel suo evolversi, mimesi ed eredità della scrittura neumatica dei testimoni manoscritti su rigo, si era scelto di aderire a una concezione grafica sconnessa dall'originale di riferimento che, di fatto, cancellava ogni memore coscienza neumatica privando gli esecutori del canto gregoriano della possibilità di afferrarne le istanze essenziali e consegnando, nel contempo, ai compositori dell'ottimo materiale d'autore per la costruzione di architetture polifoniche su *cantus firmus*¹¹.

¹⁰ Una vasta casistica sulle tipologie della notazione quadrata è presente in M. GOZZI, 'Notazione quadrata' e indicazioni ritmiche nei libri liturgici del secolo XIV-XVIII, in *Quod ore cantas corde credas. Studi in onore di Giacomo Baroffio Dahmk*, a cura di Leandra Scappaticci, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013 (*Monumenta Studia Instrumenta Liturgica*, 70), pp. 463-494.

¹¹ Argomento trattato diffusamente in: *Il cantus firmus nella polifonia. Atti del convegno internazionale di studi. Arezzo, 27-29 dicembre 2002*, a cura di Francesco Facchin, «Quaderni di Polifonia», 3 (2005).

Una ricognizione storico-bibliografica dei secoli XVII e XVIII ci restituisce un panorama editoriale liturgico piuttosto stabilizzato, per ciò che attiene alla stampa di Graduali, che si sviluppa in sonnolenta e, generalmente, indiscussa continuità con le prescrizioni normative della Medicea, e con una sempre crescente tendenza alla semplificazione delle melodie, alla mensuralizzazione e all'applicazione di sistemi grafici notazionali di tipo proporzionale. Ciò non esclude però che all'interno di questo contesto sia possibile segnalare alcuni episodi significativi. Fin dai primi anni del '600, infatti, si sviluppa in Francia un movimento che la storiografia ha denominato *neogallicano*, le cui istanze di restaurazione liturgica, sulla base della convinzione della primazia francese rispetto alla tradizione romana, si manifestarono concretamente in una rilevante produzione liturgico-musicale nella quale il notevole grado di allontanamento dalle versioni allora in uso, soprattutto per i brani dell'Ufficio, era pari alla presenza di composizioni originali in presunto 'stile gallicano', che proiettava il relitto del canto gregoriano in un contesto decisamente tonale¹².

In questo clima di rinnovamento emerse, fra le altre, la figura di Guillaume-Gabriel Nivers, che fu autore di numerosi trattati ed edizioni liturgiche tra cui il *Graduale Romano-Monasticum* del 1658, che ebbe grande diffusione e considerazione in Francia anche nei due secoli successivi e che vide l'autore soprattutto in veste di compositore¹³.

Da un punto di vista semiografico questa edizione presentava un uso piuttosto sistematico del punctum romboidale isolato, in corrispondenza delle sillabe atone non finali (o come elemento di neumi plurisonici, a suggerire *nuances* ritmiche) e vedeva l'utilizzo costante delle alterazioni del Do diesis, del Fa diesis e del Si bemolle.

¹² Sulla copiosa produzione neo-gallicana si veda il recente e documentato KARP, cit., pp. 215-249.

¹³ *Graduale Romano-Monasticum iuxta Missale Pii V. Pontificis maximi auctoritate editum, et ab Urbano Papa VIII. recognitum*, Parisiis, Robert Ballard, 1658. Su Guillaume Gabriel Nivers: *ivi*, pp. 205-213.

Introitus .

V- er natus est no- bis, & fi- lius da-
tus est no bis: cuius impe- rium super hu- merum
e- ius: & voca- bitur nomen e- ius magni confi-
lij An- gelus.

L'introito *Puer natus* nel Graduale di Nivers (1658, p. 17)

Si trattava di un'opera che, nel fornire una versione melodica alternativa a quella medicea, si poneva in termini di originalità anche rispetto alla fiorente produzione neogallicana della seconda metà del secolo, divenendo il Graduale più diffuso nelle diocesi francesi fino agli inizi del XIX secolo¹⁴.

Quando si parla della restaurazione del canto gregoriano in epoca moderna, soprattutto ad opera dei monaci benedettini di Solesmes, non si deve dimenticare che essa avvenne in un'ottica di riconnessione al passato tipica del primo Romanticismo: malgrado una visione forse idealizzata del Medioevo, fu intorno alla metà del XIX che si posero le basi per un pensiero critico sul presente del canto gregoriano, per la valorizzazione di una nozione autentica della monodia cristiana e per la riconsiderazione operativa delle fonti manoscritte.

¹⁴ FELICE RAINOLDI, *Il Graduale Romanum da Dom Prosper Guéranger al 1974*, in «Studi gregoriani», XV (1999), pp. 7-38.

Non si ripercorreranno in questa sede le ben note vicende della restaurazione solesmense¹⁵, ma si darà conto ugualmente di essa ponendo l'accento sulle tappe editoriali che hanno preceduto e accompagnato la riscoperta del canto gregoriano.

Un punto di partenza significativo può essere fissato al 1851 quando, per i tipi di Lecoffre, a Parigi apparve il *Graduale Romanum* che presentava i canti restaurati «par la Commission de Reims et de Cambrai d'après les anciens manuscrits¹⁶». L'opera doveva essere, nelle intenzioni dei curatori «plus pure, plus conforme à l'antiquité, exempte autant que possible des fautes de tout genre, qui déparent les autres, et. par là, propre à servir de point de ralliement au milieu de la confusion générale¹⁷». Si trattava di un'edizione sorprendente e contraddittoria. Si può leggere infatti nella prefazione¹⁸:

Ci si è serviti di quattro tipi di note. La longa, la nota caudata, la semplice quadrata, che chiamiamo commune o breve come gli antichi, e segnatamente come Guidetti, e infine la semibreve, rappresentata da una losanga. Quest'ultima non è che una nota di passaggio o di ornamento; essa non è mai impiegata isolata su sillaba, anche se breve.

Sembrerebbe solo una modesta evoluzione rispetto alla prassi diffusa di collocare la nota a losanga in corrispondenza delle sillabe brevi, secondo la metrica quantitativa classica (o atone, in base alla prosodia moderna) ma di seguito si legge:

¹⁵ Trattata in maniera approfondita e documentata in PIERRE COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédites. Solesmes et l'Édition Vaticane*, Solesmes, 1969.

¹⁶ *Graduale romanum complectens Missas omnium Dominicarum et Festorum duplicium et semiduplicium totius anni necnon officium nocturnum Nativitatis Domini et praecipuas processiones. Cantu reviso juxta manuscripta vetustissima*, Parisiis, J. Lecoffre et socios, 1851. Sulla formazione della commissione si veda in GASTOUÉ, cit., p. 222 e segg.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Tutte le citazioni seguenti sono tratte dall'edizione *Graduel Romain comprenant les Messes et les petit heures des Dimanches et des toutes les fêtes de l'année, ainsi que l'Office de la Nuit de Noel et les principales processions. Chant restauré par la Commission de Reims et Cambrai d'après les anciens manuscrits*, Paris, Librairie Jacques Lecoffre, 1874 (Préface, pp. IX-XVII).

L'impiego di queste diverse note non ha nulla di arbitrario. Noi abbiamo voluto riprodurre, per quanto possibile, l'*espressione* di certi segni neumatici, dei quali le note ordinarie non restituiscono un'idea esatta: diciamo *per quanto possibile*, poiché non abbiamo potuto indicare che la durata dei suoni e non le varie inflessioni e i diversi gradi d'intensità della voce su ciascuno di essi.

Si tratta di affermazioni estremamente significative: in sostanza, i curatori del Graduale remo-cambrense denunciano l'inadeguatezza della tipologia semiografica a loro disposizione e le difficoltà implicite nel riprodurre i segni neumatici dei manoscritti utilizzando i segni delle notazioni proporzionali. Quanto al valore delle note e alla mensuralità del canto si precisa più avanti:

si può dire, prendendo a modello la nota quadrata, che la losanga vale la metà, la nota caudata il doppio, la longa il triplo. Ma si comprende che, in un canto che non è misurato, ciò non potrà essere osservato con un rigore matematico; sta al buon gusto degli esecutori modificare ciò che appare troppo assoluto in questi enunciati.

e in nota:

Facciamo osservare che il sistema *del canto piano a note eguali* era del tutto sconosciuto prima del XVIII secolo. Esso è contemporaneo alle nuove liturgie gallicane e deve la sua invenzione alla stessa mania di riforme liturgiche che ha pervaso gli animi in quest'epoca. Fu Nivers il primo a introdurlo nel canto romano, conferendogli quella fisionomia pesante e piatta che gli sottrae del tutto l'espressione, nelle edizioni attuali.

attribuendo al poliedrico teorico del secolo precedente, forse con troppa disinvoltura, la responsabilità del decadimento del canto monodico romano.

Ma quale era il grado di comprensione paleografica e quale la consapevolezza semiologica? E a quali manoscritti si fa riferimento? La scarna *tabula neumarum* del Graduale remo-cambrense comprende, non citando i monosonici, solo tre tipologie: i *pes*, le *clivis* e i *quilismata* (o *neuma gradata*), categoria che racchiude tutti i neumi di tre o più suoni; quanto ai manoscritti consultati si afferma:

questi segni sono sempre indicati, non solo nei manoscritti notati con segni neumatici e nella traduzione in lettere del manoscritto di Montpellier, ma anche nei manoscritti notati a punti, fino al tredicesimo secolo.

Il quadro ora è completo e ci consente un sunto e qualche riflessione. La Commissione di Reims e di Cambrai, guidata dall'abate M. Tesson, si riunì per la prima volta nel 1849, e i lavori dovettero procedere piuttosto speditamente visto che in meno di due anni si pervenne alla pubblicazione del Graduale. Le lezioni melodiche erano esemplate in larga misura su quelle ricavabili dalla doppia notazione del Tonario di Montpellier, rinvenuto pochi anni prima, nel 1847, e rapidamente trascritto, e tenevano in conto anche testimoni di area aquitana.

3 M. **A** L-LE-LU - IA. ij.

j. Jubi-la-te De - o, omnis

ter - ra : servi - te Do -

mino in læ-ti - ti-a.

L'alleluia *Iubilate Deo* nella versione del Graduale remo-cambrense (ed. 1855, p. 96)

Ma il vero aspetto innovativo dell'operazione consistette, a nostro avviso, nel tentativo di elaborare un sistema notazionale 'misto' che, utilizzando i simboli grafici per la scrittura delle melodie secondo una logica proporzionale, li ricombinava in maniera da riprodurre *per quanto*

possibile – e con molte concessioni alle prassi di metrica quantitativa invalse all'epoca – le espressioni dei segni neumatici.

I curatori della remo-cambrense avevano dunque intrapreso la strada del ritorno alla 'notazione antica', sebbene in questa fase esso si manifestasse maggiormente al livello della forma grafica piuttosto che all'interno di una reale coscienza semiografica, ancora in là da venire: si osservi a questo proposito, come esempio, che la nota 'longa' era utilizzata spesso come sintesi delle note all'unisono o dei gruppi ripercossi.

Erano inoltre già presenti in questo Graduale *divisiones* di varia misura, tra una parola e l'altra o all'interno dei melismi, come embrionale tentativo di regolazione del fraseggio.

L'entusiasmo per il rinvenimento del Tonario di Montpellier¹⁹ e la rapida diffusione delle trascrizioni che ne vennero fatte produssero altre pubblicazioni che fecero segnare piccoli progressi nel faticoso cammino verso una convincente traduzione grafica delle fonti manoscritte. Un esempio è costituito dal Graduale²⁰ del 1857 curato dal gesuita Louis Lambillotte, ispirato in gran parte alla lezione melodica di Montpellier, seppure in maniera molto più approssimativa rispetto al precedente remo-cambrense, in cui veniva utilizzata una variante grafica, un punctum romboidale di dimensioni ridotte collocato spesso, ma non sistematicamente, in corrispondenza delle note quilismatiche o liquescenti presenti nel manoscritto.

Che tale punctum servisse a suggerire un'esecuzione 'ridotta' o meno intensa delle note a cui si riferiva è comprovato dal suo utilizzo anche come seconda nota dei pes e delle clivis, che, secondo la teoria interpretativa dell'epoca, comportavano un'accentuazione del primo elemento e il conseguente indebolimento del secondo.

¹⁹ Il Tonario di Montpellier fu rinvenuto da Jean-Louis Félix Danjou nella Biblioteca dell'*École de Médecine* di Montpellier e riprodotto in fac-simile da Théodore Nisard nel 1851 col titolo di *Tonale missarum ad usum Sancti Benigni Divionensis*; questa riproduzione è oggi consultabile online all'indirizzo <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/br-v1b90676807/f1.item> (ultima consultazione 6/4/2015).

²⁰ *Graduale Romanum quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum ex veteribus Mss. undique collectis et duplici notatione donatum*, Parisiis, Adrianus Le Clere et soc., 1858.

COMMUNIO.
IV MODUS.



Ex-ul-ta, fi-li-a Si-on; lau-da, fi-
li-a Je-rusa-lem: ecce Rex tu-us ve-nit sanc-
tus, et Sal-vator mun-di.

Il comunio *Exulta filia Sion* nel Graduale di Lambillotte (1858, p. 58)

Si trattava tuttavia di progressi modesti e tutt'altro che decisivi se paragonati a quanto di potenzialmente dirompente sarebbe accaduto in Germania pochi anni dopo, grazie agli studi di Michael Hermesdorff, maestro di cappella e organista della cattedrale di Treviri, e alla pubblicazione dei due Graduali da lui curati, il primo del 1863 e il successivo nel 1876.

Se si escludono le scarse e generiche indicazioni presenti in testa all'edizione di Reims e Cambrai, Hermesdorff è il primo studioso della sua epoca a fornire un elenco dettagliato delle fonti manoscritte e dei libri a stampa consultati per la ricostruzione melodica dei brani presenti nel suo Graduale; se diamo credito alle datazioni da lui indicate, dovrebbero essere tutti collocabili fra il XIII e il XVIII secolo. Nell'ambito di una concezione ancora mensurale e nell'utilizzare lo stesso corredo grafico del Graduale di Lambillotte, le novità più rilevanti del primo Graduale²¹ redatto da Hermesdorff si dispiegavano senza dubbio sul piano della ricostruzione melodica, basata su una moderna metodologia di comparazione delle fonti. Così, vennero ripristinati con convinzione i melismi, indipendentemente dalla quantità metrica della sillaba su cui insistevano (sebbene i gruppi strofici fossero ancora sintetizzati in un'u-

²¹ *Graduale iuxta usum Ecclesie Cathedralis Trevirensis dispositum. Quod ex veteribus Codicibus originalibus accuratissime conscriptum et novis interim ordinatis seu indultis Festis auctum. Cum approbatione superiorum in lucem edit Michael Hermesdorff Presbyter Dioecesis Trevirensis, Treviris, apud J.B. Grach, Bibliopolam, 1863.*

nica nota); veniva stabilizzato l'uso del punctum romboidale ridotto – che l'autore denominava significativamente *portamento* a indicare continuità con la nota successiva – sempre in connessione con una 'longa'; veniva introdotta l'alterazione del diesis nei casi in cui, a dire dell'autore, era necessario evitare un intervallo di tritono o dove era presumibile che venisse cantata (con un'audace e per certi versi avventata immissione di cromatismi) pur non essendo espressa graficamente nelle fonti; si introduceva, infine la possibilità che un brano non dovesse necessariamente essere classificato nel quadro dell'*octoechos*, ma poteva rispondere a una duplice modalità.

Offertorium.
VIII. modus.

A - - - - - ve, Ma-ri -
- - a gra - - ti - a ple - na: Do - -
mi - nus te - - cum, be - ne - di - cta tu
in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus
fru - ctus ven - - tris tu - i.

L'offertorio *Ave Maria* nel Graduale di M. Hermesdorff del 1863 (p. 26)

Possiamo dire, in tutta evidenza, che con il Graduale del 1863 Hermesdorff pose sul tavolo questioni che ancora oggi costituiscono motivo di dibattito, e non si può negare che sul piano del metodo e degli esiti

egli possa essere considerato un precursore, per la volontà di sciogliere i vincoli delle convenzioni e per la capacità di tradurre le evidenze documentarie in un sistema notazionale coerente.

Ma è proprio su quest'ultimo punto che Hermesdorff dovette giocare la sua partita più importante. L'attenta osservazione dei manoscritti, unitamente a un'analisi senza pregiudizi del rapporto fra testo e melodia, non poteva non condurre lo studioso all'ovvia conclusione che le regole quantitative della metrica classica e un conseguente sistema notazionale basato su lunghe e brevi erano elementi filologicamente estranei e materialmente fuorvianti, e che anche la più audace ricombinazione degli elementi della notazione quadrata allora in uso non avrebbe potuto rendere giustizia alla variegata complessità neumatica presente nei manoscritti, se non fosse stata accompagnata da un supporto di altro tipo.

Fu così, dunque, che negli anni successivi alla pubblicazione del suo primo *Graduale*, Hermesdorff si dedicò alla compilazione del secondo, rimasto incompiuto a causa della morte dello studioso, che venne pubblicato tra il 1876 e il 1882 e che rappresentò la prima edizione a stampa di canto gregoriano recante una doppia notazione²².

Nella convinzione che solo uno sguardo sinottico avrebbe potuto rendere con una certa completezza le prescrizioni ritmiche e melodiche ricavabili dalle fonti, Hermesdorff elaborò un sistema di 17 neumi standardizzati (approntando caratteri tipografici mobili intagliati a mano e fusi nel piombo) che potevano coprire le principali combinazioni neumatiche, sul modello sangallese, presenti nei manoscritti consultati e includevano anche lettere aggiuntive, episemi, oriscus, forme liquescenti ecc. Tali neumi furono stampati al di sopra del tetragramma per fornire al cantore un elevato grado di consapevolezza nell'esecuzione dei brani, sulla base di una finalità pratica chiaramente espressa dall'autore nella prefazione.

²² *Graduale ad normam cantus S. Gregorii auf Grund der Forschungs-Resultate und unter Beihülfe der Mitglieder des Vereins zur Erforschung alter Choral-Handschriften nach den ältesten und zuverlässigsten Quellen. Bearbeitet und herausgegeben von Mich. Hermesdorff...*, Trier, Leipzig, Franz Wagner, 1876-82.

Graduale.
Ton. II. & I.

U - ni - ver - - - si, qui te ex -
pe - ctant non confun - den - tur, Do - mi -
ne. V. Vi - as tu - as, Do - mi - ne,
- - , no - tas fac mi - - - - -
hi, et se - - mitas tu - - - - -
- - as e - do - ce mē.

Il graduale *Universi qui te expectant* nel Graduale di Hermesdorff del 1876 (p. 2)

Anche la notazione quadrata sottostante ai neumi stampati subì una pesante riqualificazione. Il processo di ricostruzione melodica operato da Hermesdorff su base comparativa portò a un radicale mutamento di concezione: la scelta delle forme della notazione quadrata era dovuta all'esigenza di riprodurre la conformazione e i raggruppamenti dei segni neumatici, più che denotare la quantità metrica della sillaba, sicché è possibile ravvisare in questa edizione la presenza di soluzioni molto vicine ad alcune moderne proposte neografiche. Oltre alla ricomparsa dei gruppi strofici e delle note ripercosse – che segnò un ulteriore progresso in chiave di restaurazione melodica – nella *tabula neumarum* del secondo Graduale di Hermesdorff venivano introdotte ad esempio distinzioni grafiche per specificare le diverse forme dei pes e delle clivis, veniva reso sistematico l'uso della minuscola nota romboidale, il già citato *portamento*, in tutti i casi di contesto liquescente, o ancora si ricorreva all'alternanza di note romboidali o quadrate per distinguere l'elemento neumatico – se in origine punctum o tractulus – nei contesti ascendenti e discendenti. Hermesdorff aveva inoltre intuito la natura unisonica dei primi due elementi del trigon.

Fu forse a causa della mancata partecipazione di Hermesdorff al Congresso Internazionale di canto liturgico di Arezzo del 1882 per motivi di salute, per il minore peso della componente tedesca o per la maggiore vitalità e più antica tradizione dell'ambiente francese; sta di fatto che il Graduale digrafico del 1876 rimase un *unicum* e si sarebbe dovuto aspettare fino al 1966, con le edizioni solesmensi del *Graduel Neumé*, e al 1978-1979 con le pubblicazioni quasi in contemporanea degli *Offertoires neumés* e del *Graduale Triplex*, per vedere pubblicati libri di canto corredati da più notazioni sovrapposte.

A marcare la distanza fra Hermesdorff e gli studiosi del suo tempo e per comprendere il grado di modernità delle sue proposte bibliografiche si ricordi che, nello stesso periodo in cui egli lavorava al suo Graduale digrafico, l'editore Pustet di Ratisbona otteneva il privilegio trentennale per la ristampa dell'*Editio Medicea* del 1614, a seguito della scelta della commissione voluta da Pio IX nel 1868 per unificare le versioni dei libri di canto, e pubblicava nel 1871 la ristampa²³ a cura di Franz Xaver

²³ *Graduale de tempore et de sanctis iuxta rituum Sacrosanctæ Romane Ecclesie cum cantu*

Haberl della suddetta edizione, della quale si sosteneva la paternità palestriniana e dunque la purezza e attendibilità del contenuto musicale.

Se le competenze paleografiche di Michael Hermesdorff si erano formate perlopiù a partire dal limitato *corpus* di manoscritti presenti nell'archivio annesso alla Cattedrale di Treviri e in quelli conservati nelle biblioteche della stessa città – rendendo dunque ancor più marcatamente pionieristica la sua opera – un respiro decisamente più ampio ebbero le attività di riscoperta e di analisi dei manoscritti musicali medievali che si svilupparono in Francia a partire circa dagli anni '40 dell'Ottocento, a seguito delle intuizioni di Prosper Guéranger, degli studi di Paul Jausions e delle capacità di sintesi di Joseph Pothier, tutti monaci benedettini dell'Abbazia di Solesmes. Tali attività si protrassero silenziosamente per alcuni decenni arricchendo gradualmente gli archivi solesmensi di numerose riproduzioni di manoscritti provenienti da ogni parte d'Europa, per poi trovare concreta realizzazione nel momento in cui fu dato alle stampe nel 1883 il *Liber Gradualis*²⁴, curato da Pothier, che costituì il punto di riferimento durevole per tutte le successive edizioni di canto gregoriano, per l'accuratezza delle versioni melodiche (per le quali il Tonario di Montpellier continuava a essere punto di riferimento obbligato) e per l'elaborazione di un sistema notazionale che vide scomparire del tutto ogni riferimento a logiche proporzionali, abbracciando convintamente la causa di una notazione concepita come mimesi e riproduzione grafica dei neumi manoscritti e dei relativi raggruppamenti.

Le principali novità di carattere grafico del *Liber Gradualis* videro l'introduzione di un apposito segno dentellato rappresentante il quilibrio, la precisazione grafica dei segni liquescenti, un uso accorto delle *divisiones* per separare entità melodico-verbali; si sottopose poi a precisa

Pauli V. Pont. Max. iussu reformato cui addita sunt Officia postea approbata sub auspiciis sanctissimi domini nostri Pii pp. IX. curante Sac. rituum congregatione. Cum privilegio, Ratisbonæ, F. Pustet, 1871.

²⁴ *Liber Gradualis a S. Gregorio Magno olim ordinatus postea Summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis in usum Congregationis Benedictinæ Galliarum presidis ejusdem jussu editus, Tournai, Desclée, 1883.*

regolamentazione la misura degli spazi intraneumatici e interneumatici, si applicò una corretta proporzionalità delle dimensioni delle note in rapporto al tetragramma e si unificò il criterio di collocazione delle sillabe in rapporto alla posizione delle note.

Communió,
VII.

D E tradí-deris me, Dó-mi-ne, in á-
nimas persecuénti-um me : quóni-am insurre-
xé-runt in me testes iní-qui, et mentí-ta est
iní-qui-tas si-bi.

Il comunio *Ne tradideris me* nel *Liber Gradualis*, 1883, p. 168

Viste in un'ottica complessiva, al di fuori dei tecnicismi, tali innovazioni sembravano materializzare le opinioni che Augustin Gontier esprimeva nella sua *Méthode*²⁵ pubblicata nel 1859, laddove auspicava un ritorno alla naturalezza del ritmo oratorio scevro da ogni mensuralità; è significativo, dal nostro punto di vista, che tali premesse si potessero realizzare solo ritornando a un'osservazione del manoscritto priva

²⁵ AUGUSTIN GONTIER, *Méthode raisonnée de plain-chant. Le plain-chant considéré dans son rythme, sa tonalité et ses modes*, Paris, V. Palmé-Le Mans, Ch. Monnoyer, 1859; *Metodo ragionato di canto piano. Il canto piano nel suo ritmo, nella sua tonalità, nei suoi modi*, ed. italiana a cura di Nino Albarosa, Roma, Torre d'Orfeo, 1993 (*Quaderni di «Studi gregoriani»*, 2). Sulla *Méthode* di Gontier si veda più avanti nel paragrafo dedicato alla saggistica.

di pregiudizi, alle cui prescrizioni ritmiche ed espressive doveva essere irrevocabilmente legata la prassi.

Il *Liber Gradualis* di Pothier ebbe una seconda edizione²⁶ nel 1895, con poche variazioni melodiche rispetto alla prima edizione, nella quale venne ulteriormente migliorata la leggibilità generale con un uso più disteso delle spaziatore e con la rinuncia all'impostazione grafica ancora di gusto ottocentesco che caratterizzava l'edizione precedente.

È in questo momento storico, dunque, al volgere del secolo, che prende avvio la storia più recente del *Graduale Romanum*. I continui progressi registrati nel campo della conoscenza e della diffusione dei manoscritti medievali, l'avvento di personalità di rilievo nel panorama musicologico solesmense, come quella di d. André Mocquereau, l'opera di attenta e documentata mediazione svolta dal gesuita Angelo De Santi, portarono, non senza conflitti interni e resistenze, all'elaborazione dell'*Editio typica* vaticana²⁷ del *Graduale Romanum*, nel 1908, a seguito della spinta propulsiva rappresentata dalla promulgazione, nel 1903, del Motu proprio di Pio X *Inter sollicitudines* in cui si richiamava la necessità di restituire al canto gregoriano integrità e purezza nella conformità ai manoscritti più antichi, salvaguardando però le tradizioni consolidate nei secoli nella quotidianità della liturgia. Quest'ultima prescrizione era indispensabile affinché il nuovo Graduale, della cui realizzazione furono incaricati i benedettini di Solesmes, non si configurasse come un'opera di mero recupero archeologico, ma possedesse spiccati caratteri di funzionalità pratica²⁸.

La composizione della commissione vaticana di controllo e revisione, presieduta da Pothier, che all'epoca non apparteneva più alla comunità solesmense, era autorevole ed eterogenea al tempo stesso e poteva contare sul-

²⁶ *Liber Gradualis juxta antiquorum codicum fidem restitutus cum supplemento pro ordine S. Benedicti et pro aliquibus locis. Editio altera*, Solesmis, E Typographeo Sancti Petri, 1895.

²⁷ *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum, cui addita sunt festa novissima*, Romæ, Typis Vaticanis, 1908.

²⁸ Le vicende relative alla preparazione ed attuazione della *Editio Typica* vaticana sono descritte sinteticamente in RAINOLDI, cit., p. 25 e segg., e diffusamente in COMBE, cit.

la presenza, oltre che di Mocquereau, di personalità di rilievo come quella di Lorenzo Perosi, fra le altre, o di Peter Wagner, allievo di Hermesdorff.

Fra le spinte a un recupero filologico di stampo, diremmo, scientifico di Mocquereau e le tendenze a una visione più vicina alle tradizioni in uso, prevalse la posizione di coloro che avevano scorto nel *Liber Gradualis* di Pothier un'opera già pienamente coerente con le linee-guida tracciate nel Motu proprio di Pio X e che dunque fu riproposta pressoché integralmente nel nuovo *Graduale Romanum* del 1908, con alcune varianti melodiche – dovute all'allargamento delle ricerche musicologiche a un numero maggiore di manoscritti – insieme a poche modifiche grafiche nella notazione quadrata, per migliorarne il grado di leggibilità. Non c'è dubbio che la sostituzione della doppia stanghetta – che nel *Liber Gradualis* delimitava e isolava l'*incipit* dei brani – con il segno di un asterisco e l'introduzione del segno della *divisio minima* (il cosiddetto quarto di stanghetta) nel *Graduale Romanum*, laddove era necessario segnalare una cesura meno profonda nello svolgimento melodico, contribuirono a promuovere lo stile interpretativo che, in ordine alle convinzioni di Pothier e alle evidenze documentarie, privilegiava la continuità e la scorrevolezza del ritmo oratorio.

Introitus. IV.

E-SURRE-XI, * et adhuc te-cum sum, al- le-
 lú- ia: po- su- í-sti su- per me ma- num tu- am, al-
 le- lú- ia: mi-rá- bi- lis fa- cta est sci- én- ti- a
 tu- a, al-le- lú- ia, al- le- lú- ia. Ps. Dómi-ne pro-

L'introito *Resurrexi* nella versione del *Graduale Romanum* vaticano del 1908 (p. 202)

Un'altra differenza fra le due opere consisteva nel fatto che nel *Graduale Romanum*, allo scopo di offrire una visione più sistematica e semplificata in termini di fruibilità, diversi brani (soprattutto graduali, ma anche due comunioni e un'antifona) che nelle due edizioni del *Liber Gradualis* erano stati classificati in duplice modalità per la presenza di strutture modali non riconducibili in maniera univoca a una sola delle possibilità previste dall'*octoechos*, furono assegnati all'una o all'altra modalità a seguito di valutazioni quantitative riguardanti la dominante di composizione e, quando possibile, in base alla classificazione presente nel Tonario di Montpellier.

Si trattava, com'è evidente, di una deroga rispetto all'ormai acquisita coscienza, sul piano scientifico, della complessità di alcuni aspetti delle composizioni gregoriane, ma tale scelta era da ricondurre all'orientamento pratico dell'opera, insieme ad altre questioni che, seppure acclamate su piano scientifico, non trovarono spazio e traduzione nel *Graduale Romanum*.

Ci si riferisce in particolar modo ai fenomeni, ben conosciuti all'epoca, di 'scivolamento' dei gradi semitonali originari verso la fonte di attrazione esercitata dalla corda forte superiore – soprattutto il Si verso il Do nella salmodia e nelle composizioni di III modo, il Mi verso il Fa nei brani di quarto modo e ancora Si e Do in molti contesti di VIII modo – per i quali si decise di mantenere in vita la tradizione diffusa, malgrado le evidenze paleografiche mostrassero la necessità di una ricostruzione filologicamente informata²⁹.

Anche nei casi, piuttosto numerosi, in cui il metodo comparativo fra le fonti manoscritte non aveva portato a una soluzione univoca per la scelta fra un Si naturale e un Si bemolle, la scelta fu tendenzialmente indirizzata verso il Si bemolle (unica nota alterata presente in questa edizione) soprattutto per ragioni di carattere estetico.

Nell'impostazione generale il *Graduale Romanum* vaticano del 1908 fu dunque esemplato sul modello della seconda edizione del *Liber Gradualis* di Pothier, sposando le cautele e la visione di compromesso fra innovazione e tradizione propria di questo studioso. Per ciò che attiene

²⁹ Si veda su questo argomento JOHANNES B. GÖSCHL, *Cento anni di Graduale Romanum*, in «Studi gregoriani», XXIV (2008), pp. 37-59.

invece alla linea evolutiva dei sistemi notazionali, che abbiamo sin qui cercato di seguire, è necessario segnalare che a partire dal 1908 le edizioni solesmensi dello stesso Graduale furono corredate con i segni ritmici aggiuntivi, elaborati da Mocquereau, che già all'inizio del secolo avevano fatto la loro comparsa in alcuni libri liturgici curati dallo studioso³⁰.

La sua teoria ritmica³¹ implicava, in sintesi, l'introduzione di tre nuovi elementi grafici: l'episema verticale, il *punctum mora vocis* e l'*ictus* verticale. Se i primi due segni erano utilizzati, seppure non sistematicamente, per indicare un'esecuzione più allargata delle note a cui erano associati, vuoi per la presenza di un neuma episemato nella notazione sangallese di riferimento, vuoi per sottolineare la naturale distensione del ritmo nelle note finali di un inciso o di un brano, la collocazione dell'*ictus* verticale rispondeva a una logica di strutturazione ritmica binaria e ternaria del tutto estranea al dettato delle fonti manoscritte – delle quali peraltro Mocquereau era profondo e straordinario conoscitore – che di fatto riportava la parola in posizione subordinata rispetto a una teoria ritmica precostituita, come era accaduto nel passato.

La discussa figura di Mocquereau assommava in sé l'intransigente e rigoroso propugnatore del ritorno alle fonti ma anche il puntiglioso elaboratore di teorie dettate dalla volontà di conferire precisione ritmica all'esecuzione; con l'affidamento diretto ai benedettini di Solesmes, nel 1913, di elaborare le edizioni posteriori del Graduale e degli altri libri di canto, la nuova commissione vaticana accettò l'idea di includere nelle edizioni i segni ritmici di Mocquereau, istituzionalizzando così il singolare, contraddittorio e duraturo connubio fra la notazione elaborata da Pothier e la traduzione grafica delle teorie ritmiche di Mocquereau.

Nel 1908, contemporaneamente alla pubblicazione dell'*Editio typica* vaticana, e negli anni immediatamente successivi, si ebbe un vero e proprio proliferare di edizioni del *Graduale Romanum* esemplate sul modello ufficiale. La casa editrice Desclée, alla quale già da diversi anni

³⁰ Si veda più avanti in questo capitolo.

³¹ Esposta in ANDRÉ MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne: théorie et pratique. Tome I*, Rome-Tournai, Desclée, 1908; *Tome II*, Rome-Tournai, Desclée, 1927.

i solesmensi avevano affidato la pubblicazione delle loro opere³², fece uscire *ad annum* almeno quattro versioni del nuovo Graduale³³; anche gli editori Pustet di Ratisbona³⁴ e il belga Dessain di Mechelen³⁵, che avevano una pluriennale tradizione editoriale della Medicea, non tardarono ad adattarsi alla nuova realtà e ottennero la concessione del privilegio di riproduzione della versione vaticana, così come il francese Lecoffre³⁶ e il tedesco Schwann, di Düsseldorf³⁷, che inaugurò proprio nel 1908 la sua serie di pubblicazioni del *Graduale Romanum*, conclusasi nel 1958. Tutte queste edizioni erano ovviamente prive dei segni ritmici, appannaggio delle versioni e del metodo di Solesmes, ma le ultime edizioni Schwann erano contraddistinte da una particolare cura della grafia della notazione quadrata, nonché da un approccio critico e autonomo all'interpretazione dei brani per l'uso diffuso di due segni aggiuntivi:

³² Già il *Liber Gradualis* del 1883, come visto, era stato pubblicato per i tipi di Desclée.

³³ Il *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum, cui addita sunt festa novissima. Ad exemplar editionis typicæ*, Typis Societatis S. Johannis Evang., Desclée et socii (olim Desclée, Lefebvre et soc.), S. Sedis Apostolicæ et S. Rituum Congregationis Typographi, Romae/Tornaci, 1908, fu pubblicato senza segni ritmici (n. 695 delle ediz. Desclée); la versione con i segni ritmici (n. 696) vedeva nell'intestazione l'aggiunta «et a rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum». Di entrambe le versioni furono pubblicate numerose varianti, differenziate in base alla qualità della veste editoriale.

³⁴ *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum. Cui addita sunt festa novissima. Editio ratisbonensis juxta vaticanam*, Ratisbonæ, Romae, Neo Eboraci et Cincinnati, Sumptibus et Typis Friderici Pustet, S. Sedis Apost. et S. Rit. Congr. Typogr., 1908.

³⁵ *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum juxta editionem vaticanam. Cui addita sunt festa novissima*, Mechliniæ, H. Dessain, Summi Pontificis, Ss. Congregationum rituum et de Propaganda Fide necnon Archiep. Mechl. Typographus, 1908.

³⁶ *Graduel Romain pour les Dimanches, les Fêtes doubles et divers autres offices conforme à l'Édition Vaticane, augmenté du texte des Orations, Prophéties, Épîtres et Évangiles*, Paris, Société d'Édition du Chant Grégorien, V. Lecoffre/P. Lethielleux/Biais Frères et Cie., 1908-9.

³⁷ *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum. Cui addita sunt festa novissima*, Duesseldorf, Editio Schwann P, 1908.

l'episema orizzontale posto al di sotto delle note a cui si riferiva e un particolare segno di legatura a semicerchio rovesciato, anch'esso collocato in basso, aventi entrambi lo scopo di modificare le prescrizioni ritmiche implicite nella notazione vaticana³⁸.

VII.
A
I - le - lú - ia. * ij.

̣ Pascha no - strum

im - mo - lá -

tus est * Chri - stus.

L'Alleluia *Pascha nostrum* nella versione del *Graduale Romanum* ed. Schwann, 1958, p. 266

Con la pubblicazione dell'edizione vaticana del *Graduale Romanum* e con la sua diffusione capillare nell'Europa continentale, il repertorio dei canti della Messa assumerà le forme di una costruzione sistematica

³⁸ L'edizione Schwann del 1958 reca nell'intestazione la dicitura «signis moram vocis indicantibus diligenter ornatum».

fortemente stabilizzata sul piano melodico, tale da configurarsi in maniera normativa e praticamente esclusiva per la prassi liturgica nei contesti in cui il canto gregoriano era ancora in uso, tanto da azzerare completamente le quote di arbitrarietà che avevano contraddistinto, come visto, la ricerca musicologica nelle epoche precedenti. La diffusione su scala mondiale delle lezioni melodiche del *Graduale Romanum*, pur con i suoi limiti oggettivi, ma anche con la saldezza della metodologia comparativa che ne è alla base, ha contribuito in maniera determinante a orientare i successivi studi di settore nella direzione di una visione semiologica matura, che analizzerà cause, leggi ed effetti delle notazioni neumatiche in un'ottica scientifica.

Il sistema grafico notazionale introdotto nel *Liber Gradualis* di Pothier, accolto con poche varianti e praticamente senza riserve nelle edizioni successive, non mostrava le matrici neumatiche originarie ma le sottintendeva, riproducendone alcune caratteristiche. D'altronde, come si dirà più avanti, il fiorire di numerosissime opere di stampo teorico e la pubblicazione delle riproduzioni fotografiche dei più importanti manoscritti, avevano già predisposto il terreno per l'edizione di un libro di canto che in linea teorica potesse risarcire, almeno parzialmente, una delle ultime lacune che restavano da colmare e che ancora affliggevano lo studioso e l'esecutore: quella concernente la difficoltà, se non l'impossibilità, di restituire nell'interpretazione le prescrizioni ritmico-espressive che erano state all'origine dell'elaborazione delle scritture neumatiche, che i manoscritti adiaSTEMATICI apertamente mostravano e che nessuna notazione quadrata, per quanto raffinata, avrebbe mai potuto riprodurre. Ma altri eventi bibliografici di un certo rilievo, però, dovevano prodursi nella linea evolutiva del libro dei canti della Messa, prima che ciò avvenisse.

Tra il 1957 e il 1962 furono pubblicati tre volumi³⁹ di un progetto più ampio rimasto incompleto: un gruppo di studio a composizione prevalentemente solesmense, formatosi dopo il 1948 – cui partecipava-

³⁹ *Le Graduel Romain. Édition critique par les moines de Solesmes. II: Les sources*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1957; *Le Graduel Romain. Édition critique par les moines de Solesmes. IV: Le texte neumatique*, 1: *Le groupement des manuscrits* (1960), 2: *Les relations généalogiques des manuscrits* (1962).

no, fra gli altri, Eugène Cardine, Jacques Froger e Jacques Hourlier – si prese in carico il compito di elaborare un'edizione critica e piuttosto articolata del *Graduale Romanum*, sulla base delle istanze di rinnovamento di cui si accennava più sopra. L'opera avrebbe dovuto dar conto di una coscienza semiologica ormai in fase di acquisizione definitiva e fornire una visuale completa e rinnovata del repertorio dal punto di vista testuale, neumatico e melodico.

Le argomentazioni programmatiche esposte nelle prefazioni di Froger e di René Jean Hesbert ai volumi pubblicati⁴⁰ denotavano una cognizione oltremodo progredita dei meccanismi di evoluzione delle famiglie neumatiche e delle modalità di scelta e comparazione fra manoscritti: l'evidenza dei documenti mostra dunque che in questa precisa fase storica veniva sancita la centralità del metodo comparativo e le ricostruzioni delle melodie ottenute per via induttiva cedevano il passo a un sapere strutturale, che aspirava a configurarsi nelle forme di un'agognata oggettività scientifica.

Come spesso è avvenuto nel settore della progettualità editoriale gregoriana, il sopravanzare di esigenze legate al contesto storico impedì che il lavoro fosse portato a compimento, ma ciò non poteva ostacolare il diffondersi di una coscienza critica che, di lì a pochi anni, avrebbe sottoposto a un auspicato riesame la fisionomia e la funzionalità del *Graduale Romanum*.

Tra il 1966 e il 1967 furono pubblicate due opere di stampo, concezione e obiettivi diversissimi: il *Graduale Simplex*⁴¹ e il *Graduel Neumé*⁴². Il primo, recante il sottotitolo *in usum minorum ecclesiarum*, rispondeva per l'appunto alla necessità di proporre una versione semplificata dei canti del *Proprium Missae* e, nell'esplicitazione di un intento pratico e divulgativo, si rivolgeva prevalentemente alle comunità non in grado di confrontarsi con la complessità dei brani del *Graduale Romanum*, nel tentativo di favorire una diffusione di una forma 'autentica' di canto

⁴⁰ Cf. RAINOLDI, cit., pp. 31-32.

⁴¹ *Graduale Simplex in usum minorum ecclesiarum*, Città del Vaticano, Typis Polyglottis Vaticanis, 1967.

⁴² EUGÈNE CARDINE, *Graduel Neumé*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1967.

gregoriano anche nei contesti in cui non esisteva una tradizione liturgica in tal senso o si era affievolita o esaurita in favore di altre forme musicali, già in epoca preconciliare.

Per contemperare le esigenze di semplicità e di autenticità si scelse quindi di attingere prevalentemente al repertorio sillabico dell'Ufficio, riducendo il numero dei canti – molti dei quali divennero di conseguenza polivalenti dal punto di vista dell'utilizzo liturgico – accantonando quindi il principio dell'associazione esclusiva dei testi e dei canti con determinate celebrazioni e strutturando la quasi totalità dei brani sul modello della salmodia antifonale; il *Graduale Simplex*, inoltre, vedeva la presenza di forme come il *psalmus responsorius* (in sostituzione del graduale), l'*antiphona acclamationis* o una forma antifonata di *tractus* (nel tempo di Quaresima) che non erano previste nell'ordinamento tradizionale del Graduale.

Profondamente diverso era l'intento del *Graduel Neumé*; si trattava della riproduzione di una copia personale di Eugène Cardine del *Graduale Romanum* del 1908 che presentava le sue annotazioni manoscritte e che fu inizialmente stampata in un numero limitato di copie. In tutta evidenza non poteva configurarsi come un'edizione critica, ma aveva il merito di aprire un angolo visuale sulla metodologia di studio di Cardine che, se da un lato aveva semplicemente copiato i neumi sangallesi al di sopra del tetragramma, dall'altro aveva annotato nei margini un'infinita serie di rimandi interni a neumi particolari o a formule ricorrenti presenti in altre parti del Graduale, ma anche in riferimento a casi analoghi di carattere ritmico, modale, compositivo.

Ogni brano era inoltre provvisto di un'indicazione che segnalava la sua presenza o meno fra i testimoni dell'*Antiphonale Missarum Sextuplex*, e dunque la sua appartenenza al fondo antico, mentre in alcuni casi si forniva anche un'ipotesi di datazione sulla base degli studi di Amédée Gastoué.

Una consultazione anche superficiale del *Graduel Neumé* mostrava in maniera inequivocabile come uno strumento piuttosto evoluto come il *Graduale Romanum*, costituiva ormai un supporto insufficiente ai fini strettamente esecutivi e interpretativi del canto gregoriano e finanche superato sul piano scientifico, vista la mole sempre crescente di studi

specialistici sulla paleografia e sulla semiologia gregoriana⁴³. Come affermato in principio di questo studio, era necessario elaborare nuovi strumenti operativi che unissero l'esigenza di sistematizzare la teoria a quella di materializzare la prassi.

Dopo la riedizione del 1974 del *Graduale Romanum*⁴⁴, del tutto conforme a quella del 1908 sul piano grafico, ma con una ricollocazione dei brani per l'adattamento all'ordinamento del Messale di Paolo VI del 1970, proseguendo nella direzione indicata dal *Graduel Neumé*, la neonata Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano promosse e realizzò la pubblicazione del *Graduale Triplex*⁴⁵, allo scopo dichiarato di fornire all'esecutore uno strumento in linea con i costanti progressi scientifici nell'erudizione semiologica, nella consapevolezza che «c'est en effect la connaissance approfondie et l'interprétation correcte des neumes des manuscrits les plus anciens qui forment la base d'une exécution adéquate des mélodies grégoriennes⁴⁶».

Pertanto l'edizione presentava i brani del *Graduale Romanum* del 1974 in triplice notazione: quella lorenese, rappresentata dal codice Laon 239 (in nero, trascritta da Marie-Claire Billecocq), al di sopra del tetragramma, quella quadrata o 'vaticana' e quella sangallese (in rosso, copiata da Rupert Fischer) – tratta, con qualche eccezione, dal cod. Ein-

⁴³ Un elenco sintetico ma fortemente denotativo delle caratteristiche contenutistiche dei contributi specialistici alla semiologia, dagli anni '60 agli anni '90, è inserito in ALBERTO TURCO, *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996 alle pp. 12-14. Per un raffronto più immediato dei casi formulari omologhi indicati da Cardine nei margini del *Graduel Neumé*, si veda DOMINIQUE FOURNIER, *Sémio-esthétique du Chant Gregorien d'après le Graduel Neumé de Dom Eugène Cardine*, Solesmes, 1990 (*Subsidia gregoriana*, N°1).

⁴⁴ *Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de tempore et de sanctis. Primum sancti Pii X jussu restitutum et editum. Pauli VI pont. max. cura nunc recognitum. Ad exemplar «ordinis cantus missæ» dispositum et rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum*, Solesmes, 1974.

⁴⁵ *Graduale Triplex: seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum Neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*. Solesmes, 1979.

⁴⁶ *Ivi*, *Avant-propos*, s.n.p.

siedeln 121 e dal *Cantatorium*, cod. 359 della Biblioteca di San Gallo – collocata in basso, fra il testo e il tetragramma.

Per ogni brano era segnalata inoltre l'eventuale appartenenza al fondo antico, tramite l'apposizione delle sei lettere identificative dei manoscritti dell'*Antiphonale Missarum Sextuplex*⁴⁷ e, in un riquadro manoscritto a lato, le pagine del manoscritto di Laon e dei testimoni sangallesi da cui era stata tratta la notazione neumatica. La scelta delle due famiglie notazionali, metense e sangallesi, a corredo semiografico del *Graduale Triplex*, era dovuta principalmente all'osservazione di un notevolissimo grado di coerenza fra le due scritture, a dimostrazione dell'esistenza di una stessa matrice ritmo-melodica comune europea, diffusa in aree territoriali anche considerevolmente distanti fra loro.

Sebbene la notazione quadrata del *Graduale Triplex* presentasse ancora i segni ritmici derivanti dalle teorie mensurali elaborate a Solesmes a inizio secolo, era evidente che nell'assecondare l'impostazione sinottica delle tre notazioni sovrapposte, e nella ricerca di un'esecuzione che tenesse conto dei dati semiologici, il cantore sarebbe stato condotto a una naturale inosservanza di ogni prescrizione mensurale.

Fra i meriti che vanno ascritti al *Graduale Triplex* – a tutt'oggi senza dubbio il libro di canto gregoriano più diffuso al mondo – va annoverato soprattutto quello di aver mostrato con palmare evidenza le inesattezze sul piano melodico e le incongruenze nei raggruppamenti neumatici che affliggevano le versioni del *Graduale Romanum*, malgrado l'elevato grado di approssimazione conseguito da Pothier. Le indicazioni ricavabili dai codici adiaematici utilizzati, infatti, spesso collidevano con le scelte, piuttosto datate, che erano state alla base dell'edizione del 1908 e che, con pochissime varianti, costituivano ancora l'impianto del moderno *Graduale* del 1974.

Del problema erano perfettamente consapevoli i curatori del *Triplex*, ma un'operazione di 'restituzione melodica' sarebbe stata un'attività eccedente gli scopi e gli orizzonti dell'opera, così come si era coscienti del fatto che la copiatura dei neumi all'interno del ristretto spazio dispo-

⁴⁷ RENÉ-JEAN HESBERT, *Antiphonale missarum sextuplex: d'après le graduel de Monza et les antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, Bruxelles, Vromant & C., 1935.

nibile nella matrice di riferimento portava inevitabilmente alla perdita della diastemazia relativa che caratterizzava le scritture neumatiche prescelte, in particolar modo quella di Laon.

Dopo la comparsa, negli anni '80, di numerosi contributi specialistici sulla correzione delle melodie del *Graduale Romanum*, le attività di restituzione melodica hanno assunto forma sistematica nell'ambito della sezione tedesca dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, in seno alla quale si era formato sin dal 1977 un gruppo di lavoro, avente l'obiettivo di ricostruire con maggiore precisione i canti del repertorio antico della Messa.

I risultati delle indagini, basate com'è evidente sulla comparazione critica dei più autorevoli manoscritti adiaستمatici, diastematici e su rigo, sono stati pubblicati a partire dal 1996 nella più importante rivista specialistica tedesca, *Beiträge zur Gregorianik*⁴⁸, accompagnati da un denso apparato critico e finalmente raccolti in volume nel 2011 nel *Graduale Novum*⁴⁹, che contiene il *Proprium Missae* delle domeniche e delle festività, oltre al *Kyriale*.

Il precedente di riferimento per questa pubblicazione è costituito dall'edizione vaticana del *Graduale Romanum* del 1908, della quale conserva l'impostazione grafica della notazione, la distribuzione della melodia nel rigo musicale e i capilettera ornati, mutando dove necessario i raggruppamenti e le *divisiones* e restituendo le melodie sulla scorta delle

⁴⁸ Gli studi, recanti il titolo *Vorschläge zur Restitution von Melodien des Graduale Romanum*, sono pubblicati in *Beiträge zur Gregorianik* a partire dal n. 21 del 1996 e in traduzione italiana a cura di Nino Albarosa (*Proposte per la restituzione di melodie del Graduale Romanum*) in «Studi gregoriani» a partire dal numero XVI (2000).

⁴⁹ *Graduale Novum, editio magis critica iuxta SC 117: seu Graduale sanctae Romanae Ecclesiae Pauli PP. VI cura recognitum, ad exemplar ordinis cantus missae dispositum, luce codicum antiquiorum restitutum nutu sancti Oecumenici Concilii Vaticani II, neumis Laudunensibus et Sangallensibus ornatum. Tomus I: De Dominicis et Festis*, Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft/Libreria Editrice Vaticana, 2011. I membri del gruppo di lavoro sulla restituzione melodica citati nella prefazione al volume sono: Franco Ackermans, Michael Anderl, Inga Behrendt, Johannes Berchmans Göschl, Bernhard Huber, Liobgid Koch, Josef Kohlhäufl, Daniel Rösler, Heinrich Rumphorst, Alexander M. Schweitzer, Anton Stingl jun. e Stephan Zippe.

ricerche effettuate dai membri del gruppo e delle acquisizioni scientifiche più o meno recenti. Come nel *Graduale Triplex* i neumi metensi e sangallesi sono collocati rispettivamente sopra e sotto il tetragramma, ma in questo caso con una spaziatura più ampia (al massimo sei tetragrammi per pagina, mentre il *Triplex* poteva contarne anche nove) al fine di evitare le sovrapposizioni fra le notazioni che ne avrebbero reso problematica la consultazione.

Se dunque sul versante semiografico l'opera non presenta caratteri innovativi, rifacendosi a un modello addirittura precedente a quello prescelto dai curatori del *Graduale Triplex* e rinunciando a ogni ipotesi neografica, anche a quelle proposte in ambito solesmense agli inizi degli anni '80 (ma elementi innovativi erano già stati introdotti stabilmente nelle edizioni di Solesmes a partire dal 1903, si veda più avanti in questo capitolo), le novità più rilevanti, oltre alla precisazione melodica di tutti i brani, riguardano l'introduzione di alterazioni finora inusitate nei libri di canto gregoriano: oltre al Si bemolle (anche al grave), anche il La bemolle, il Mi bemolle, il Fa diesis e il Do diesis.

In molti casi l'utilizzo di tali alterazioni è solo la conseguenza di una trasposizione, pertanto la presenza di un'alterazione non muta il quadro diatonico di riferimento entro il quale si è abituati a considerare le composizioni gregoriane. In altri contesti invece, la presenza di una nota alterata è l'espressione grafica di prassi di canto consolidate ma proibite dalla teoria musicale medievale, come dichiarato nella trattatistica coeva, come confermato dalle frequenti trasposizioni effettuate in non pochi testimoni diastematici al fine di evitarne la scrittura e come ormai pacificamente acclarato dagli studi musicologici⁵⁰. Da questo punto di vista le scelte operate nel *Graduale Novum* sembrano ricollegarsi idealmente alla tradizione di studi che in area tedesca, come visto in precedenza, aveva già messo sul tavolo l'ipotesi di utilizzo di alterazioni non conformi all'uso comune:

⁵⁰ Sulle modalità di 'occultamento' e di correzione dei cromatismi nei manoscritti che non includevano segni grafici di alterazioni si veda RUPERT FISCHER, *L'importanza del cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 776 (Albi) e del cod. St. Gallen, Stiftsbibliothek 381 (Versicolario di San Gallo) per la restituzione di melodie gregoriane*, in «Studi gregoriani», XIV (1998), pp. 37-77.

Communio.
III. modus.

Be - a - tus ser - vus, quem, cum ve - ne -
rit Do - mi-nus, in - ve - ne - rit vi - gi - lan - tem:
A - men, di - co vo - bis, su - per o - mnia bo - na su - a
con - sti - tu - et e - um.

Comm.
III.

B E - A - TUS ser - vus, quem, cum vé - ne - rit Dómi - nus,
in vé - ne - rit vi - gi - lán - tem: amen di - co vo - bis, super ómni - a
bona su - a constí - tu - et e - um.

Il comunio *Beatus servus* nel Graduale di Hermesdorff del 1863 (p. 414)
e nella versione del *Graduale Novum* (p. 309)

Molte melodie restituite presenti nel *Graduale Novum* possiedono inoltre la caratteristica di evidenziare i fenomeni di centonizzazione mo-

dale e la struttura formare che sono alla base di molte composizioni gregoriane, laddove il passaggio da un ambiente modale all'altro, all'interno di uno stesso brano, segnala i punti di giunzione fra i segmenti melodici e porta allo scoperto l'opera di livellamento effettuata dai curatori del *Graduale Romanum* per salvaguardare una tradizione o per rispettare l'estetica allora vigente.

Le riserve che hanno accompagnato le proposte melodiche del *Graduale Novum*, se da un lato possono essere collocate ancora una volta nell'ambito della consueta dialettica fra *traditio* e *progressio*, come in ogni momento storico di cesura con un passato consolidato, dall'altro esprimono un'esigenza di convalida, sul piano metodologico, delle modalità di comparazione dei testimoni manoscritti e delle scelte conseguentemente operate⁵¹. La direzione di sviluppo indicata dal *Graduale Novum* fa sì che l'opera sia senza dubbio ad oggi lo strumento più evoluto di considerazione critica delle forme con cui si è manifestato il canto gregoriano, nell'obiettivo di conseguire la massima approssimazione possibile allo stadio originario delle melodie, ma l'incidenza ancora rilevante di scelte, esclusioni e duplicità⁵² mostra la sostanziale irriducibilità delle varianti territoriali e la complessità dei meccanismi di trasmissione ed evidenzia la necessità di considerare – insieme ai punti di convergenza fra i testimoni giudicati più autorevoli – anche le problematiche derivanti dal grado di soggettività presente in ogni manoscritto.

L'adozione di un'analogia metodologia comparativa fra le fonti, sebbene non esclusivamente legata alle indicazioni semiologiche ma correlata con riflessioni sulla connotazione modale delle composizioni, è

⁵¹ Si veda a titolo di esempio ALBERTO TURCO, *Per una restituzione melodica «magis critica» del Graduale Romanum. Alleluia Surrexit vere*, in «Studi gregoriani», XXVIII (2012), pp. 131-136.

⁵² Prima fra tutte quella riguardante la questione della corda mobile per la quale i redattori stessi del *Graduale Novum* denunciano la sostanziale ineliminabilità di numerosi conflitti: «Non sempre i manoscritti consentono una decisione univoca, se sia presente l'alterazione di un suono (soprattutto il Si) oppure no [...] In caso di proposta fra [] viene affidata ogni volta ai cantori la decisione di cantare il suono alterato oppure no. In ambedue i casi la scelta è comunque giustificata dalla tradizione» (*Graduale Novum*, cit., p. XIX).

alla base di una recente proposta di restituzione melodica dei brani del *Proprium Missae*, il *Liber Gradualis* redatto da Alberto Turco⁵³. Si tratta di un'edizione che sovrappone a una notazione quadrata di stampo neografico i neumi sangallesi copiati dal *Graduale Triplex*.

Sul piano contenutistico va segnalata la presenza dei toni salmodici dei *communio*⁵⁴, non inclusi nelle edizioni dei Graduali moderni, mentre, quanto agli esiti delle attività di comparazione delle fonti e di restituzione delle melodie⁵⁵, si evidenzia come l'introduzione della variante analitica relativa alla modalità, nell'ambito del metodo comparativo (con il conseguente incremento di complessità dei principi di correlazione), conduca talvolta a risultati notevolmente distanti da quelli presentati nel *Graduale Novum*, a riprova del fatto che le istanze scientifiche e i presupposti metodologici di questa recente e particolare branca della musicologia siano tuttora in fase di integrazione e di assestamento.

I canti della Messa: la salmodia semiornata e i versetti di offertorio

Nell'anno 2000 è apparsa la prima edizione del *Versicularium* di Michael Hermes⁵⁶: l'opera consiste in una trascrizione su rigo del cod. S. Gallo

⁵³ *Liber Gradualis iuxta ordinem cantuum Missae ad usum privatum, ex codicibus antiquioribus ac probatis restauratus cura et studio Alberti Turco, I – Tempus Adventus*, Verona, Ed. Melosantiqua, 2009; *II – Tempus Nativitatis* (2010); *III – Tempus Quadragesime. 1: In Dominicis* (2011); *IV – Hebdomada sancta* (2012); *V – Tempus Paschale. 1: in Dominicis et in Festo Ascensionis* (2013). La collana è tuttora in corso di pubblicazione.

⁵⁴ I versetti delle antifone di comunione sono stati tratti dal cod. Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121.

⁵⁵ Gli apparati critici finora pubblicati sono contenuti in: A. TURCO, *Liber Gradualis. Ricognizione codicologica ed esposizione analitica per una restituzione «magis critica» delle melodie. I – Tempus Adventus*, Verona, Ed. Melosantiqua, 2013 e IDEM, *Graduale Romanum. Ricognizione codicologica e ricerca analitica per una restituzione «magis critica» delle melodie. V – Tempus Paschale. 1: in Dominicis et in Festo Ascensionis*, Verona, Ed. Melosantiqua, 2014.

⁵⁶ MICHAEL HERMES OSB, *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek Sankt Gallen. Verse zu den Introitus- und den Communioantiphonen*, Sankt Ottilien, EOS Verlag, 2000 (seconda ediz.: 2010).

381 (realizzata con il consueto metodo di raffronto dei principali testimoni diastematici e adiastrumatici) che si è dimostrata negli anni di estrema utilità pratica nel colmare la lacuna strutturale del Graduale tradizionale che non presenta la scrittura dei versetti di introito successivi al primo, da alternare all'antifona in caso di processioni d'ingresso di durata particolare, ed esclude completamente – come già detto – quelli delle antifone di comunione, necessari per una copertura totale del momento liturgico in cui i fedeli si incamminano verso l'altare per ricevere l'Eucarestia. L'opera di Hermes, che presenta i versetti salmodici trascritti in notazione quadrata con il supporto della trascrizione dei neumi sangallesi, è inoltre provvista di apparati storico-critici piuttosto approfonditi e si è ritagliata una funzione pressoché esclusiva nella prassi liturgica degli ultimi anni; l'unico precedente editoriale di una certa rilevanza era costituito dai *Versus psalmorum et canticorum*⁵⁷ del 1962, in cui i versetti successivi al primo trascritto erano presentati con l'ausilio tipografico dei corsivi e dei grassetto al fine di facilitarne l'esecuzione sulla base delle formule fisse.

Appartenenti a pieno diritto ai brani del *Proprium Missæ*, benché fuoriusciti dall'uso liturgico già in epoca piuttosto antica, i versetti ornati di offertorio hanno una storia editoriale recente molto scarna. Dopo l'edizione pubblicata a cura di Karl Ott nel 1935⁵⁸, che presentava 110 offertori con i relativi versetti (quattro dei quali erano composizioni neo-gregoriane elaborate in ambito solesmense) tratti dai più importanti manoscritti adiastrumatici e diastematici, Rupert Fischer elaborò, sul modello del *Graduel Neumé* di Cardine, la versione neumata dell'edizione di Ott (copiando i neumi di Einsiedeln 121, San Gallo 339 e Laon 239), che venne pubblicata nel 1978⁵⁹; lo stesso Fischer dichiarò nella prefazione che l'opera era da destinarsi a un uso privato e che le versioni

⁵⁷ *Versus Psalmorum et Canticorum ad usum cantorum pro antiphonis ad Introitum et ad Communionem repetendis iuxta codices antiquos*, Parisiis, Tornaci, Romae, Neo-Eboraci, S. Sedis Apostolicæ et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, Desclée et Socii, 1962.

⁵⁸ *Offertoriale sive versus Offertoriorum. Cantus Gregoriani. Edidit Carolus Ott*, Parisiis, Tornaci, Romae, Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ, Desclée et Socii, 1935.

⁵⁹ *Offertoires neumés avec leurs versets: d'après les manuscrits Laon 239 et Einsiedeln 121, par Rupert Fischer*, Solesmes, 1978.

melodiche non erano state verificate; precedendo di un anno l'uscita del *Graduale Triplex*, l'Offertoriale di Fischer è da considerarsi la prima edizione moderna dotata di triplice notazione. Nel 1985 l'opera è stata riproposta col titolo di *Offertoriale Triplex*⁶⁰; nessuna delle tre edizioni citate dell'Offertoriale è provvista di segni ritmici.

Scarsamente considerate dalla letteratura scientifica, le lezioni dei versetti di offertorio sono state sottoposte a processo sistematico di revisione dallo studioso Anton Stingl jun., membro del gruppo tedesco di restituzione melodica, che ha pubblicato *online* gli esiti del suo lavoro con il titolo di *Offertoriale restitutum cum versiculis*: l'opera è in fase di completamento e non sono ancora stati resi noti gli apparati critici di supporto⁶¹.

Il Kyriale

Se il 1908 fu l'anno di maggior propagazione editoriale del *Graduale Romanum*, il 1905 lo fu per il *Kyriale*. A differenza del primo però, il libretto che contiene i canti dell'*Ordinarium Missæ* ebbe molteplici edizioni che precedettero quella ufficiale del 1905, primo frutto della Commissione vaticana incaricata di riformare i libri di canto.

Ripercorrendo il tracciato storico sin qui segnato incontriamo il precedente significativo ma isolato di Hermesdorff, che nel 1869 pubblicò il suo *Kyriale*⁶². Si trattava della versione rinnovata di quello curato da Friedrich J. Thinnès nel 1857 ed edito da Pustet, che presentava in appendice il *Kyriale Trevirensis*⁶³. La comune base storica delle due edi-

⁶⁰ *Offertoriale Triplex cum versiculis*, Solesmes, 1985.

⁶¹ In <http://www.gregor-und-taube.de/> (ultima consultazione: 6/4/2015). Lo studioso è autore anche di una versione restituita del *Graduale Romanum*, il *Graduale restitutum*, consultabile allo stesso indirizzo.

⁶² *Kyriale sive Ordinarium Missæ pro diversitate temporis et festorum per Annum. Accedunt Missæ Defunctorum, Antiph. ad aspersionem aquæ benedictæ, Missæ votivæ de Ss. Sacramento et de B. M. Virg., variæ Cantiones sacre ad Elevationem, ad Benedictionem etc.*, Leipzig, Franz Wagner, 1869.

⁶³ *Kyriale sive Ordinarium Missæ pro diversitate temporis et festorum per Annum. Accedunt Missæ defunctorum, Vesperæ, Ordinarii Hymni, Cantus Litanie, Sequentie etc. juxta ritum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ. Redegit F. J. Thinnès, Ratisbonæ, Pustet, 1857.*

zioni, prodotte nell'ambito della Diocesi di Treviri, è data dalla presenza e dall'utilizzo dei diesis, come nei Graduali di Hermesdorff, e dal richiamarsi alla tradizione manoscritta dei codici dal XIII al XV secolo nella disponibilità dei due studiosi.

Quando Pustet ripropose nel 1902 la versione 'medicea' del *Kyriale*⁶⁴, a privilegio trentennale ormai tramontato, l'instancabile attività di studio dell'Abbazia di Solesmes aveva già pubblicato, con cadenza quasi annuale, ben sette edizioni del *Kyriale*, a partire dal 1891⁶⁵, con incrementi progressivi dei brani e modifiche, sebbene poco sostanziali, della struttura interna; essa ricalcava praticamente *in toto* quella dell'*Ordinarium Missæ* presente nelle due edizioni del *Liber Gradualis* di Pothier. Nel 1903 il *Kyriale* solesmense⁶⁶ fu pubblicato per i tipi di Desclée, anche in notazione moderna.

Sempre nel 1903 Peter Wagner pubblicò, per conto della Diocesi di Graz-Seckau, un *Kyriale*⁶⁷ che presentava una tipologia di notazione quadrata difforme da quella ormai stabilizzata di Solesmes; l'autore nella prefazione, dopo aver espresso il proprio debito di riconoscenza nei confronti del suo maestro Hermesdorff – dichiarando in tal modo la sua appartenenza alle linee culturali 'trevirensi' di recupero filologico – e dopo l'esplicazione della *tabula neumarum* del volumetto, introdusse il suo personale apporto grafico all'opera, spiegando le regole della spaziatura della notazione utilizzata, laddove era necessario un prolungamen-

⁶⁴ *Ordinarium Missæ sive Cantiones Missæ communes pro diversitate temporis et festorum. Per annum excerptæ ex Graduale Romano quod curavit S. Rituum Congregatio. Editio Stereotypica*, Ratisbonæ, Romæ, Neo Eboraci et Cincinnati, Sumptibus et Typis Friderici Pustet, S. Sedis Apost. et S. Rit. Congr. Typogr., 1902.

⁶⁵ *Kyriale ou chant ordinaires de la Messe*, Solesmes, Imprimerie de Saint Pierre, 1891, con sette edizioni fino al 1901.

⁶⁶ *Kyriale ou chants ordinaires de la messe: notation grégorienne*, Rome/Tournai, Société de Saint Jean L'Évangéliste, Desclée, Lefebvre & Cie, 1903. La versione in notazione moderna (*Kyriale seu ordinarium missarum in recentioris musicæ notula translatum*, Romæ-Tornaci, Typis Societatis Sancti Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc., 1903) era contenuta anche all'interno del *Manuale Missæ et Officiorum ex Libris Solesmensibus excerptum*, Romæ-Tornaci, Typis Societatis Sancti Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc., 1903.

⁶⁷ *Kyriale sive Ordinarium Missæ cum canto gregoriano quem ex vetustissimis codicibus cisalpinis collegit et hodierno usui accommodavit*, Graecii (Graz), Styria, 1903.

to espressivo dell'ultimo suono; tale concezione ritmica apparirà chiara nella versione in notazione moderna⁶⁸ dello stesso *Kyriale*, apparsa l'anno successivo:

The image shows two musical staves. The top staff is a Gregorian chant notation for the Kyrie fons bonitatis, starting with a large 'K' and the number '3.'. The notation uses square neumes on a four-line staff. Below the staff, the lyrics are 'Ý-RI-E, e-lé - i-son. III.'. The bottom staff is a modern musical notation for the same piece, also starting with '3.'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written with standard musical notes and rests. Below the staff, the lyrics are 'Ky-ri - e, e - lé - - i - son. **iiij.**'.

La prima invocazione del *Kyrie fons bonitatis* nella versione gregoriana (1903, p. 9) e in quella moderna (1904, p. 8) del *Kyriale* di P. Wagner

Anche il 1904 fu un anno piuttosto prolifico di edizioni: ai fini della nostra trattazione segnaleremo quelle solesmensi con e senza segni ritmici⁶⁹ e quella in notazione moderna⁷⁰ (*editio altera* di quella pubblicata l'anno precedente), che presentava la traduzione dei segni ritmici di Mocquereau effettuata prendendo a prestito dalla semiografia musicale moderna il puntino dello 'staccato', il trattino orizzontale dell'appog-

⁶⁸ *Kyriale. Die gewöhnlichen Messgesänge nach unseren ältesten Handschriften bearbeitet und in moderne Notation umgeschrieben, von Dr. P. Wagner*, Graz, Styria, 1904.

⁶⁹ *Kyriale seu ordinarium missarum: cum cantu Gregoriano*, Romæ, Typis Societatis S. Joannis Evang., Desclée, Lefebvre & Soc., 1904 (edizioni come di consueto contrassegnate e distinte da numeri seriali consecutivi).

⁷⁰ *Kyriale seu ordinarium missarum in recentioris musicæ notula translatum*, Romæ-Tornaci, Typis Societatis Sancti Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc., 1904.

giatura', il segno angolare del 'marcato' e le forcelle dinamiche, in una singolare e straniante commistione semiografica:

(M.M. ♩ = 144).

8.

Ký- ri- e e- lé- i- son. iij. Chri-
 ste e- lé- i- son. iij. Ký- ri-
 e e- lé- i- son. ij. Ký- ri- e
 e- lé- i- son.

Il Kyrie «Lux et origo» nel *Kyriale* solesmense in notazione moderna del 1904 (p. 7)

Il *Kyriale seu ordinarium missae* del 1905 rappresentò, come detto, l'edizione vaticana dei canti dell'Ordinario, stabilizzando la composizione interna dei vari formulari, che in totale raggiunsero il numero di diciotto (nel *Liber Gradualis* erano sedici), istituzionalizzando la presenza delle quattro antifone per l'aspersione dell'acqua benedetta⁷¹ ed escludendo composizioni come la *Missa Regia*, composta in stile gregoriano da Henry Du Mont nel XVII secolo e ancora presente in entrambe le edizioni del *Liber Gradualis* di Pothier. Per avere un'idea del grado di disomogeneità del repertorio dell'Ordinario nelle varie edizioni fino ad allora disponibili, basti pensare che un'edizione del *Kyriale* anteriore di soli due anni, quella di Peter Wagner del 1903, conteneva solo tre anti-

⁷¹ Tre versioni di *Asperges me* («extra tempus paschale») e *Vidi aquam* («tempore paschali»).

fone per l'aspersione, dodici formulari completi e aveva collocato (più opportunamente) la *Missa dicta De Angelis* in appendice, fra i *cantus recentiores*.

L'edizione vaticana del 1905 conteneva inoltre undici melodie di Kyrie *ad libitum*, tre melodie del Gloria (la quarta, *more ambrosiano*, non era ancora presente in questa edizione), quattro melodie di Credo (divennero sei nelle edizioni successive⁷²), tre di Sanctus e due di Agnus Dei.

Come sarebbe avvenuto tre anni dopo per il *Graduale Romanum*, Solesmes pubblicò il suo *Kyriale* contemporaneamente all'uscita di quello vaticano, e anche in questo caso i benedettini optarono per la proposizione di due versioni, una recante i segni ritmici e un'altra che ne era sprovvista⁷³. La versione ritmica del *Kyriale* solesmense risulta di estremo interesse nell'ottica analitica delle grafie che abbiamo tentato di tracciare finora: essa mostrava infatti uno stadio, per così dire, intermedio nell'elaborazione dei segni ritmici di Mocquereau e alcune proposte innovative nella conformazione di alcune figure della notazione quadrata: queste particolarità erano state già presentate due anni prima nella seconda edizione del *Liber Usualis*, del 1903 (si veda più avanti nel capitolo).

Per quanto riguarda i segni ritmici, questa edizione presentava un uso ancora molto limitato dell'episema orizzontale, utilizzato in pochissimi casi e sempre assente sul torculus allargato cadenzale, come invece è consuetudine nelle edizioni ritmiche più evolute. L'ictus verticale non era collocato al di sotto della nota a cui si riferisce ma era inglobato in essa: a sinistra nel caso di nota romboidale, a destra o a sinistra nel punctum quadrato.

⁷² Il Gloria *more ambrosiano* e le due melodie di Credo, datate all'XI e al XII secolo e non ancora inserite nel *Kyriale* vaticano del 1905, sono presenti nell'*Ordinarium Missæ* del *Graduale Romanum* Desclée del 1924 fra gli *alii cantus novissime approbati* alle pp. 87*-94*.

⁷³ *Kyriale seu Ordinarium Missæ, cum canto Gregoriano. Ad exemplar editionis Vaticanæ concinnatum*. Romæ-Tornaci, Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc., 1905 (n. 635). *Kyriale seu Ordinarium Missæ, cum canto Gregoriano. Ad exemplar editionis Vaticanæ concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum*, Romæ-Tornaci, Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc., 1905. (n. 632).



-SPERGES me, * Dó-mi-ne, hyssó-po, et
mundá-bor : lavá-bis me, et su-per ni-vem de- al-
bá-bor. *Ps. 50.* Mi-se-ré-re me-i, De-us, * se-cúndum magnam
mi-se-ri-cór-di-am tu-am.

L'antifona *Asperges me* nel *Kyriale* solesmense del 1905 (p. 1*)

Le novità più interessanti riguardavano però la notazione quadrata: in una lunga e articolata prefazione esplicativa (in calce alla quale è apposta la firma di «Andreas Mocquereau, *Prior Solesmensis*», diversamente dal tradizionale anonimato dei *proœmia* solesmensi) venivano presentate alcune particolarità della notazione utilizzata; esse riguardavano la distinzione grafica dell'oriscus (che veniva evidenziato solamente nei casi monosonici, come nota di apposizione, e mai come elemento neumatico di un salicus, di un pressus ecc.), consistente in un punctum quadrato di forma ondulata, e dell'apostropha che aveva la conformazione di una nota romboidale allungata verso il basso. Si trattava, a ben vedere, di inserimenti neografici che rispondevano alla necessità di marcare con maggiore precisione il segno neumatico originario e di differenziare adeguatamente l'interpretazione, che non furono adottati nelle edizioni ufficiali, che ebbero un utilizzo discontinuo anche nell'ambito delle edizioni solesmensi e che solo in tempi recenti sono stati definitivamente

codificati, insieme ad altre innovazioni, nell'ambito di una visione neografica più articolata⁷⁴.

La storia editoriale del *Kyriale* successiva al 1905 non presenta episodi particolarmente significativi; dopo le edizioni autorizzate di Schwann e Pustet⁷⁵ del 1906 e dopo l'integrazione del repertorio dell'Ordinario con la melodia del Gloria ambrosiano e di due Credo di epoca tardiva, avvenuta negli anni '20, il *Kyriale* definitivo prosegue il suo cammino rimanendo praticamente inalterato sul piano strutturale e nella versione melodica⁷⁶ fino ai nostri giorni.

Anche il *Kyriale*, come il Graduale, ha avuto una versione semplificata⁷⁷ per gli stessi motivi che condussero, in epoca post-conciliare, all'elaborazione del *Graduale Simplex*, ma non ha mai avuto una versione neumata, probabilmente perché le scelte dei curatori caddero su brani di composizione tardiva e per l'estrema disomogeneità territoriale delle fonti manoscritte⁷⁸ che includevano canti con funzione rituale ordinaria: l'accorpamento in un unico formulario dei cinque canti fissi della Messa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei) non appartiene infatti alla tradizione liturgica originaria, ma è una prassi conseguente all'evoluzione polifonica della forma della 'Messa', a partire dal XIV secolo.

In ragione del fatto che i brani dell'Ordinario siano senza dubbio più eseguiti in ambito liturgico, rispetto a quelli del Proprio, si rende a tutt'oggi auspicabile, se non addirittura urgente, una riconsiderazio-

⁷⁴ La codifica definitiva della grafia (o neografia) solesmense si trova nei *Prænotanda* del *Liber Hymnarius* (Solesmes, 1983), a p. XII.

⁷⁵ *Kyriale sive Ordinarium Missæ. Conforme editioni Vaticanæ a SS. D.N. Pio PP. X evulgatæ*, Duesseldorf, Schwann, 1906; *Kyriale seu Ordinarium Missæ. Juxta Editionem Vaticanam. a SS. PP. Pio X Evulgatam. Cum Approbatione S. Rituum Congr. et Ordinariatus Ratisbonensis, Ratisbonæ, Romæ*, Neo Eboraci et Cincinnati, Sumptibus et Typis Friderici Pustet, S. Sedis Apost. et S. Rit. Congr. Typogr., 1906.

⁷⁶ Per un panorama completo delle fonti manoscritte utilizzate per l'elaborazione del *Kyriale* si veda FERDINAND HABERL, *Il Kyriale Romanum. Aspetti liturgici e musicali*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1977, con ampia bibliografia.

⁷⁷ *Kyriale simplex, Editio typica*, Città del Vaticano, Typis Polyglottis Vaticanis, 1965.

⁷⁸ Si veda in MARGARETHA LANDWEHR-MELNICKI, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Regensburg, Bosse, 1955.

ne critica delle fonti prescelte per la disordinata selezione dei brani del *Kyriale* e delle relative lezioni melodiche, considerando che le operazioni di assemblaggio e di livellamento stilistico⁷⁹ che produssero l'attuale versione dei canti dell'Ordinario, non risultano più allineate con i modelli evoluti di recupero filologico che la scienza musicologica moderna ha fruttuosamente adottato in altri ambiti del repertorio gregoriano.

Una recente iniziativa⁸⁰ di Anton Stingl jun. non mirata alla stretta funzionalità liturgica, riguardante i brani del *Kyriale* romano, presenta una selezione di tropi dei canti dell'*Ordinarium Missæ* tratti da numerose fonti manoscritte. Se da un lato questo contributo editoriale ha il merito indubbio di proporre trascrizioni anche da fonti di rara reperibilità e scarsa consultazione da parte degli studiosi, attentamente documentate ed eseguite con rigore filologico, come risulta evidente dagli apparati critici inclusi nei due volumetti di cui si compone l'opera, dall'altro incontra un limite oggettivo nella scelta da parte dell'autore di operare una singolare 'centonizzazione' cronologica dei brani, associando le melodie dei tropi selezionati, di varie provenienze ed epoche, con le discutibili lezioni melodiche del *Kyriale Romanum*.

L'Antifonale

La storia bibliografica dell'Antifonale, il libro che contiene i canti per la celebrazione dell'Ufficio divino, si snoda lungo le medesime direttrici storiche che hanno guidato il percorso di evoluzione del Graduale ricalcandone in larga misura premesse e intendimenti: molte delle tappe editoriali segnate per il Graduale ebbero, come si vedrà, il loro corrispet-

⁷⁹ «L'attenzione dei semiologi appare concentrata soprattutto sui canti del *Proprium Missæ*; i canti dell'*Ordinarium*, viceversa, mostrano nel *Graduale Triplex* versioni con datazioni improbabili, lezioni di ignota provenienza e prive del conforto neumatico e, per i Credo tramandati sin dall'origine con notazione proporzionale come il Credo III 'de Angelis' (del XV secolo) e IV (il cosiddetto 'Credo Cardinalis' degli inizi del XIV secolo), una versione arbitrariamente demensuralizzata», GOZZI, *Il Graduale*, cit., p. 50.

⁸⁰ ANTON STINGL JUN., *Tropen zum Kyrie im Graduale Romanum*, Sankt Ottilien, EOS Verlag, 2011; IDEM, *Tropen zum Gloria, Sanctus und Agnus Dei im Graduale Romanum*, Sankt Ottilien, EOS Verlag, 2012.

tivo in un Antifonale, sia dal punto di vista delle modalità di elaborazione del materiale melodico, sia dal punto di vista grafico e notazionale.

Una importante funzione normativa ebbe il *Directorium chori*⁸¹ del 1582 di Giovanni Guidetti, allievo di Palestrina e collaboratore alla revisione del Graduale; l'opera, spesso ricordata solamente per ciò che attiene all'estrema semplificazione semiografica in senso proporzionale⁸², presentava in realtà tutto il materiale musicale necessario per la preghiera della liturgia delle ore, configurandosi pertanto nella funzionalità di un vero e proprio Antifonale, benché privo di una qualche forma di approvazione. Gli uffici erano disposti secondo l'ordine dell'anno liturgico e ad essi seguivano le formule dei toni recitativi dei salmi, delle letture, delle orazioni ecc.; l'importanza dell'opera è testimoniata dalle numerose riedizioni che ne vennero fatte, la prima già nel 1589⁸³, fino almeno alla metà del XVIII secolo.

Altrettanto importante sul piano storico fu l'edizione veneziana di Pietro Liechtenstein dell'Antifonale⁸⁴, pubblicata nel 1585. Per ciò che riguarda il testo essa era conforme al Messale e al Breviario riformati, mentre la versione melodica era modellata su quella riportata dai principali testimoni manoscritti e a stampa in uso all'epoca, ma con vari emendamenti in stile 'mediceo'. Nel complesso l'opera, che conteneva i Vespri e le Lodi per tutti i giorni dell'anno, più i Mattutini di alcune

⁸¹ V. n. 9.

⁸² Il sistema di Guidetti prevedeva, in sintesi, la presenza di una *semibrevis* (nota romboidale), di una *brevis* (nota quadrata), di una *brevis sub semicirculo*, di una *brevis coronata* – tutte in ordine crescente e proporzionale di durata – e dell'unione di *brevis* e *semibrevis* con un *semicirculo* per indicare un suono pulsato o ribattuto.

⁸³ *Directorium chori: Ad usum omnium Ecclesiarum, tam Cathedralium, quam Collegiatarum, nuper restitutum, & nunc secundo in lucem editum. Opera Ioannis Guidetti Bononiensis Basilicae Principis Apostolorum de Urbe, Clerici Beneficiati, Romae, apud Franciscum Coattinum, 1589.*

⁸⁴ *Antiphonarium Sacrosanctae Romanae Ecclesiae integrum et completum: Juxta ordinem novi Breviarj ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Et Pii Quinti Pontificis Maximi iussu editi: summa nunc primum cura emendatum et excusum. Continens omnia que communiter cantatur in ecclesia, tam in dominicis et ferialibus diebus, quam etiam in sollemnitatibus Domini Salvatoris; cum Proprio Sanctorum atque Communi, totoque Officio Defunctorum, ac Antiphonis Beate Virginis post Completorium decantandis, Venezia, Pietro Liechtenstein, 1585.*

festività, era caratterizzata da una certa disomogeneità al suo interno per la compresenza di stilemi di *musica ficta*, con alterazioni inconsuete, e di lezioni tradizionali.

Sulla scorta dei medesimi principi normativi e tecnici che avevano informato le loro edizioni del Graduale, anche Louis Lambillotte, la commissione remo-cambrense e Michael Hermesdorff pubblicarono un Antifonale frutto della loro impostazione culturale. L'*Antiphonarium Romanum*⁸⁵ di Lambillotte apparve postumo, come il suo Graduale, nel 1857: entrambi i volumi furono pubblicati in duplice versione, con *notæ veteres* e *notæ recentiores*, a dimostrazione di una considerazione piuttosto elevata delle questioni semiografiche, in un'epoca in cui non era ancora stato raggiunto un ragionevole grado di univocità nella concezione grafica dei libri di canto; la versione remo-cambrense dell'Antifonale fu di poco successiva a quella del Graduale e la versione melodica fu elaborata sulla base di manoscritti del XIII secolo⁸⁶.

Hermesdorff pubblicò il suo Antifonale⁸⁷ nel 1864, completando il dittico inaugurato l'anno precedente con il suo Graduale. Anche in questo caso, il pioniere della semiologia comparativa si basò prevalentemente sulle fonti manoscritte presenti nell'Archivio della Cattedrale di Treviri, presso la quale era organista e maestro di cappella.

Insieme a un Antifonale pubblicato ad Anversa nel 1611⁸⁸ che fornì soprattutto il materiale melodico per i responsori del Mattutino, l'edizione veneziana di Liechtenstein costituì il punto di riferimento per l'elaborazione dell'edizione ufficiale vaticana, pubblicata a Ratisbona da

⁸⁵ *Antiphonarium Romanum quod ad cantum attinet, ad gregorianam formam redactum ex veteribus manuscriptis et duplici notatione donatum*, Parisiis, Adrianus Le Clere et Soc., 1857.

⁸⁶ *Antiphonarium Romanum complectens Vesperas dominicarum et festorum totius anni... Cantu reviso juxta manuscripta vetustissima*, Parisiis, Lecoffre et Socios, 1853.

⁸⁷ *Antiphonale iuxta usum Ecclesie Cathedralis Trevirensis dispositum. Quod ex veteribus Codicibus originalibus accuratissime conscriptum et novis interim ordinatis seu indultis Festis auctum. Cum approbatione superiorum in lucem edit Michael Hermesdorff Presb. Dioec. Trev.*, Treviri, J. B. Grach, 1864.

⁸⁸ *Antiphonarium Romanum*, Antverpiae, apud Ioach. Trognaesium, 1611.

Pustet (per il quale vigeva in quel momento storico il privilegio editoriale), suddivisa in vari tomi editi dal 1879 al 1885⁸⁹. L'opera presentava lezioni melodiche che rispecchiavano l'estetica tardo-cinquecentesca dei modelli prescelti, ma che tutto sommato non risultavano così gravemente alterate come quelle del Graduale mediceo riproposto dallo stesso editore non molti anni prima; la tipologia stilistica e la concezione della notazione quadrata tipica delle edizioni Pustet erano state sottoposte a un processo di razionalizzazione – rispetto al Graduale del 1871 – che aveva normalizzato l'uso della nota quadrata plicata con il suo utilizzo, nei monosonici, solo sulle sillabe accentate ed escludendo in ogni caso la forma in cui la plica era collocata in alto rispetto alla testa della nota.

Risale al 1891 la pubblicazione del *Liber Antiphonarius*⁹⁰ di Solesmes, la cui lavorazione era iniziata già dal 1866. La fattura e la concezione del progetto sono ascrivibili *in toto* a Pothier, che negli anni immediatamente precedenti all'uscita dell'opera pubblicò, come si vedrà più avanti, una serie di volumetti contenenti i canti di alcuni Uffici particolari, che ne anticipavano l'impianto e l'impostazione grafica.

Il *Liber Antiphonarius* di Pothier fu pubblicato in tre versioni: una per l'Ordine Benedettino, una a uso della comunità di Solesmes e una per la celebrazione dell'Ufficio romano, quest'ultima suddivisa in due tomi: il primo *pro Laudis et Horis* e il secondo *pro Vesperis et Completorio*⁹¹. Sul piano semiografico l'opera era pienamente inserita nel filone stilistico delle pubblicazioni curate da Pothier successive alla prima edizione del *Liber Gradualis* del 1883, caratterizzate dalla ricerca di nitidezza e leggibilità tramite un'accorta e coerente regolamentazione delle spa-

⁸⁹ *Antiphonarium et Psalterium iuxta ordinem breviarii romani cum cantu sub auspiciis Leonis XIII. Pont. Max. reformato cura et auctoritate Sacrorum Rituum Congregationis digestum*, Ratisbonæ, Typis Friderici Pustet, 1879-1875.

⁹⁰ *Liber antiphonarius pro diurnis horis, juxta ritum monasticum, kalendario proprio Congregationis Gallicæ Sancti Benedicti accomodatus*, Solesmis, E Typographeo Sancti Petri, 1891.

⁹¹ *Liber Antiphonarius pro vespere et completorio officii romani, cum supplemento pro aliquibus locis*, Solesmis, E Typographeo Sancti Petri, 1891; *Liber Antiphonarius pro laudibus et horis officii romani, cum supplemento pro aliquibus locis*, Solesmis, E Typographeo Sancti Petri, 1891.

ziature; l'Antifonale solesmense ebbe una riedizione nel 1897, in tutte le versioni proposte sei anni prima.

Secondo la progettualità della Commissione vaticana incaricata di redigere i nuovi libri di canto ufficiali, la pubblicazione del nuovo Antifonale romano avrebbe dovuto seguire di un anno, o al massimo di due, quella del Graduale del 1908. L'evento però slittò al 1912 a causa di questioni normative legate alla versione testuale degli inni – che produssero una serie di adattamenti melodici in corso d'opera da parte dei redattori – e della disposizione dell'ufficiatura interna all'Antifonale in ordine alla distribuzione delle antifone e alla divisione dei salmi eccessivamente lunghi⁹². Il nuovo *Antiphonale Romanum*⁹³, che comprendeva i canti dell'Ufficio diurno, dalle Lodi alla Compieta, vide così la luce dopo una serie piuttosto cospicua di adattamenti e privo (non senza polemiche⁹⁴) dei segni ritmici che da quasi un decennio avevano fatto la loro comparsa nei libri di canto elaborati in ambito solesmense e approvati come ufficiali dalla Santa Sede. Anche questa edizione dell'Antifonale era stata curata in maniera particolare dal punto di vista grafico e strutturale e risultava di esemplare e insuperata leggibilità; come il Graduale vaticano era in 8°, ma le oltre 1000 pagine di cui si componeva rese necessaria l'adozione di una carta più sottile rispetto a quella piuttosto grossolana utilizzata nel Graduale vaticano.

Come quest'ultimo, inoltre, l'edizione vaticana dell'Antifonale presentava in apertura la cromolitografia che costituiva la cifra di contrassegno per queste due storiche edizioni: la Chiesa militante in unione simbolica con la Chiesa trionfante tramite l'incensazione, nell'Antifonale, e San Gregorio che legge dal suo Antifonario, nel Graduale del 1908.

Sciolta la Commissione vaticana nel 1913, i benedettini di Solesmes

⁹² Come ben spiegato in GASTOUÉ, cit., p. 248 e segg.

⁹³ *Antiphonale Romanum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ, pro diurnis horis, Ss. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum*, Romæ, Typis Polyglottis Vaticanis, 1912.

⁹⁴ Si veda in COMBE, cit., pp. 452-454.

conservarono il ruolo di affidatari dei lavori di elaborazione dei libri di canto; la consulenza di un rappresentante della Sacra Congregazione dei Riti (il ruolo fu svolto dal 1914 da d. Paolo Ferretti, in seguito Preside del Pontificio Istituto di Musica Sacra) assicurava la presenza formale della 'committenza' romana. I progressi nelle conoscenze paleografiche e nell'interpretazione dei segni neumatici poterono però apportare i loro frutti solo dopo un ventennio dall'inizio dei lavori per un nuovo Antifonale monastico. Il completamento dell'opera si era reso urgente visto che il precedente di Pothier, del 1891, era piuttosto datato ed era comunque necessario aggiornare la versione monastica dell'Antifonale, a seguito della pubblicazione dell'edizione vaticana di quello romano, per darla in uso a tutte le Congregazioni confederate.

Nel 1934 poté dunque vedere la luce il nuovo *Antiphonale Monasticum*⁹⁵, cui seguì l'anno successivo la versione dello stesso volume adattata alle esigenze della comunità solesmense⁹⁶. L'opera, curata soprattutto da d. Joseph Gajard, presentava evidenti caratteri di innovazione sul piano della versione melodica, delle classificazioni modali e della semiografia. I cambiamenti principali e più dirimpenti, sul piano della ricostruzione melodica, consistevano nel ripristino di numerose recitazioni e cadenze sul Si e sul Mi nei brani classificati in III e IV modo, diversamente dalla tradizione d'uso che si rifaceva alle lezioni tardive in cui le suddette note erano state attratte al Do e al Fa. Meno solida e più scarsamente documentata sul piano critico, risultò la scelta di riportare al Si bequadro numerosi contesti melodici per i quali Pothier, nel 1891, aveva optato per il Si bemolle (molto spesso per ragioni di ordine estetico o in adesione a prassi consolidate): le motivazioni di tale brusco ritorno al Si naturale erano da ricercarsi probabilmente in una interpretazione per certi versi

⁹⁵ *Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confederatarum ordinis Sancti Benedicti a solesmensibus monachis restitutum*, Parisiis, Tornaci, Romae, Desclée et Socii, S. Sedis Apostolicæ et S. Rituum Congregationis Typographi, 1934.

⁹⁶ *Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confederatarum ordinis Sancti Benedicti a solesmensibus monachis restitutum. Editio Calendario accomodata Congregationis Sancti Petri de Solesmis*, Parisiis, Tornaci, Romæ, Desclée et Socii, S. Sedis Apostolicæ et S. Rituum Congregationis Typographi, 1935.

equivoca dei testimoni di area aquitana e beneventana⁹⁷, che com'è noto non utilizzavano segni di alterazione cromatica dei suoni.

Altre importanti novità erano presenti nell'ambito della classificazione dei toni salmodici e della relativa collocazione modale dei brani: se l'Antifonale di Pothier presentava nove toni salmodici (gli otto tradizionali più il *tonus peregrinus*), con l'edizione del 1934 venivano introdotte ulteriori varianti. Per il terzo tono salmodico erano previste due possibilità: la prima, *tonus in tenore antiquo*, avente corda di recita sul Si e la seconda, *tonus recentior, ubique receptus et diuturno usu probatus* recitava, come da prassi consolidata, sul Do. Che i curatori propendessero per la prima soluzione, quella cioè del recupero filologico della corda di recita originaria, era reso evidente dal fatto che l'indicazione delle *differentiæ* alla fine di ogni antifona era sempre relativa al tenore antico. Venivano inoltre introdotti il *Quartus modus* «alteratus» e il *Tonus Irregularis*, corrispondenti rispettivamente al *Tonus II** e al *Tonus E* delle edizioni recenti.

Sul versante delle scelte semiografiche l'*Antiphonale Monasticum* del 1934 adottò con stabilità una serie di elementi di neografia già apparsi in alcune edizioni solesmensi precedenti: alla forma particolare dell'oriscus e dell'apostropha e all'indicazione della bivirga con due note quadrate all'unisono munite entrambe di plica⁹⁸, si aggiunse il punctum liquescente (liquescenza aumentativa di un monosonico), seppure con qualche ambiguità dovuta al fatto che lo stesso segno era la traduzione in notazione quadrata sia del cephalicus che dell'epiphonus.

Come era accaduto per il Graduale, anche per l'Antifonale, una volta pubblicate le edizioni tipiche romana e monastica, sopravvenne un lungo periodo di stasi editoriale in cui poté formarsi il pensiero critico che avrebbe portato alle edizioni moderne.

Un primo importante episodio di rinascita è costituito dalla pubbli-

⁹⁷ Per questa e altre informazioni si veda JEAN CLAIRE, *Un secolo di lavoro a Solesmes*, in «Studi gregoriani», XVI (2000), pp. 7-51.

⁹⁸ Quest'ultimo segno era già apparso nell'*Officium Majoris Hebdomadæ et octavæ Paschæ a Dominica in palmis usque ad Sabbatum in albis cum cantu juxta ordinem Breviarum, Missalis et Pontificalis romani* (Romæ, Typis Polyglottis Vaticanis, 1922).

cazione del *Liber Hymnarius*⁹⁹ del 1983, che veniva presentato come il *tomus alter* di un nuovo Antifonale Romano. Questa edizione solesmense segnò una tappa fondamentale nel lento processo di riavvicinamento del sistema grafico alle istanze interpretative correnti e comprendeva, oltre agli inni (molti dei quali recavano l'indicazione dell'autore e/o del periodo di composizione reali o presunti) anche i toni dei salmi utilizzati per l'invitatorio (il salmo 94 in particolare, ma anche il 23, il 66 e il 99), le *Antiphonæ ad invitatorium*, una selezione di responsori tratti dal repertorio dell'Ufficio notturno e, in appendice, il *proprium monasticum*.

La semiografia utilizzata nel *Liber Hymnarius* era frutto di un pensiero strutturato che poneva sullo stesso piano, in sintesi dialettica, le esigenze di adeguamento grafico della notazione alle antiche scritture neumatiche e la prassi interpretativa di stampo semiologico in corso di consolidamento; a tale scopo si procedette all'elaborazione di un'innovativa *tabula neumarum* e alla rivisitazione della funzionalità dei segni ritmici.

Alle novità semiografiche introdotte nell'Antifonale del 1934 si aggiunsero qui la differenziazione grafica dell'oriscus non solo come nota di apposizione ma anche come elemento neumatico del pes quassus e del salicus (ma non della virga strata e dei pressus); l'indicazione del pes e del torculus *initio debilis*, acquisizioni relativamente recenti degli studi semiologici; la disambiguazione delle liquescenze aumentative e diminutive in tutti i casi in cui ciò era possibile, tramite notazione apposita, e in particolare la definizione grafica dell'epiphonus; la nuova grafia del trigon, per mezzo di tre punti romboidali; l'introduzione del quilisma-pes, in precedenza espresso con un pes semplice o con uno scandicus quilismatico. Venne differenziata anche la grafia dello scandicus, qualora il neuma di origine presentasse dei tractuli iniziali, con una collocazione in diagonale delle note quadrate, diversamente dal consueto raggruppamento verticale delle edizioni precedenti.

Nell'esposizione dei *Prænotanda* dell'opera, inoltre, insieme a una categorica esclusione di qualsiasi ipotesi interpretativa di tipo proporzio-

⁹⁹ *Liber Hymnarius cum invitatoriis & aliquibus responsoriis*, Solesmis, 1983 (nell'intestazione: *Antiphonale Romanum secundum Liturgiam Horarum ordinemque cantus Officii dispositum a Solesmensibus monachis preparatum. Tomus alter*).

nale e all'introduzione della codifica esecutiva dello stacco neumatico (la *diremptio neumatica*), si procedette a una revisione concettuale dei segni ritmici, che pure continuavano a essere presenti. L'episema orizzontale (*episema transverso*) era collocato con precisione su tutte le note per le quali era prescritta un'esecuzione allargata: ciò comportava la presenza di episemi anche, ad esempio, su singoli elementi di climacus successivi al primo, possibilità grafica non contemplata nelle edizioni ritmiche precedenti, che non includevano punti romboidali con episema orizzontale. Una possibile ambiguità data dalla tradizionale conformazione grafica del pes, a note sovrapposte verticalmente, era risolta apponendo l'episema in basso se l'allargamento riguardava entrambe le note o in alto se si riferiva solo alla seconda.

Veniva inoltre esplicitamente affermato che l'*episema transverso* non era indicato, ma sottinteso, nell'esecuzione delle note pre e post-quilismatiche e nei casi di stacco neumatico, con esclusione dello stacco al grave (*diremptio neumatica neutralis*), in perfetta adesione agli schemi interpretativi risultanti dai moderni studi semiologici.

L'ictus verticale della vecchia concezione ritmica, ora denominato *episema rectum*, corrispondeva a un segno disgiuntivo minimo, era collocato solo su sillabe finali e indicava la naturale articolazione terminale di una parola, di un'unità testuale o di un segmento melodico, senza che ciò comportasse un aumento di valore o un appoggio ritmico.

Il *punctum mora*, infine, era utilizzato esclusivamente per assecondare l'andamento di un corretto svolgimento del tempo cadenzale, in contesti mediani o finali; erano inoltre presenti i consueti supporti del fraseggio, le *divisiones*, secondo una gradazione crescente di distinzione: la *virgula*, la *divisio minima*, *minor*, *maior* e *finalis*.

Quasi tutte le innovazioni che ricevettero codifica definitiva nel *Liber Hymnarius* erano state anticipate nello *Psalterium Monasticum* pubblicato due anni prima¹⁰⁰; tuttavia il volume, basato sulla versione della neo-Vulgata e destinato alla pratica del canto nelle comunità benedettine, aveva il suo principale motivo di interesse nella nuova classificazione

¹⁰⁰ *Psalterium monasticum cum canticis Novi & Veteri Testamenti iuxta regulam S. P. N. Benedicti & alia schemata Liturgiæ Horarum monasticæ, cum canto gregoriano. Cura et studio monachorum Solesmensium*, Solesmes, 1981 (ristampa: Solesmes, 2012).

dei toni salmodici che comprendeva anche quelli estranei alla classificazione dell'*octoechos*: oltre agli otto toni consueti e al *peregrinus*, si introducevano con stabilità anche il *protus alla quarta*, il *deuterus alla terza* e i cosiddetti 'toni arcaici' di C, D ed E, alcuni di essi, come visto, già presenti con diversa denominazione nell'Antifonale del 1934.

Coerentemente con il quadro semiografico introdotto nelle due pubblicazioni solesmensi appena descritte, anche il nuovo *Antiphonale Monasticum*¹⁰¹ – edito in vari volumi a partire dal 2005, ma tuttora in attesa di completamento – presenta con sistematicità ormai consolidata le innovazioni descritte in precedenza, estendendo l'utilizzo della forma ondulata del punctum rappresentante l'oriscus alle forme grafiche dei neumi nei quali non risultava ancora espresso: la virga strata e le forme di pressus, anche nella forma liquescente.

La semiografia di quest'opera – curata da Daniel Saulnier sulla scorta delle ricerche effettuate a partire dalla metà degli anni '70 da Jean Claire e Kees Pouderojien per un nuovo *Antiphonale Romanum* – non include segni ritmici, rinunciando quindi anche alla nuova concezione proposta nel *Liber Hymnarius*, ma presenta la versione neumata dei graduali *Christus factus est* e *Hæc dies*, oltre che dei responsori prolissi (neumi sangallesi, in rosso, al di sopra del rigo musicale) estraendo i neumi, rispettivamente, dal *Cantatorium* (cod. S. Gallo 359) e dall'Antifonale di Hartker (cod. S. Gallo 390-391).

Al netto delle differenti valutazioni critiche da parte degli studiosi in relazione agli esiti dell'attività di restituzione melodica¹⁰², il nuovo *Antiphonale Monasticum*, realizzato per armonizzare la tradizione benedettina con le prescrizioni del Concilio Vaticano II, si contraddistingue per le cospicue integrazioni nel numero delle antifone e per la proposta delle

¹⁰¹ Sono stati pubblicati finora i seguenti volumi: *Liber Antiphonarius pro diurnis Horis, cura scriptorii paleographici solesmensis preparatus, I. De Tempore*, Solesmis, 2005 (nell'intestazione: *Liturgia Horarum in cantu gregoriano ad usum Ordinis Sancti Benedicti*); *II. Psalterium*, Solesmis, 2006; *III. De Sanctis*, Solesmis, 2007; *V. Proprium Congregationis Solesmensis in Gallia*, Solesmis, 2008.

¹⁰² Si veda ad esempio A. TURCO, *La bemollizzazione dell'Antiphonale Monasticum. Liber Antiphonarius, I - de Tempore*, in «Studi gregoriani», XXV (2009), pp. 13-29.

nuove versioni melodiche dei brani, elaborate sulla base di metodologie di analisi comparativa senz'altro più aggiornate rispetto a quelle utilizzate nell'illustre precedente del 1934; negli intendimenti del curatore dell'opera, con la rinuncia ai segni ritmici, con la precisazione della semiografia e con un uso più razionale delle *divisiones*, l'esecutore dovrebbe essere condotto sul solco di un'andatura più spontanea del ritmo¹⁰³.

Se nell'*explicit* del primo volume dell'Antifonale monastico, del 2005, era ricordato e celebrato il duecentesimo anniversario della nascita di dom Prosper Guéranger, l'uscita del primo volume del nuovo *Antiphonale Romanum*¹⁰⁴ è avvenuta in concomitanza con i mille anni dalla fondazione dell'Abbazia di San Pietro a Solesmes. La pubblicazione dell'opera, attualmente interrotta, è iniziata con il secondo volume, quello relativo ai Vespri delle domeniche e dei festivi, in osservanza della norma conciliare¹⁰⁵ che prescriveva e raccomandava la celebrazione delle Ore principali.

Valgono per questo volume le stesse valutazioni fatte per il suo diretto precedente monastico in ordine alla concezione, alle metodologie di rielaborazione del materiale melodico e alla grafia (oltre al rammarico per l'improporzionale tempistica nel completamento di entrambi i progetti editoriali¹⁰⁶),

¹⁰³ DANIEL SAULNIER, *Un nouvel Antiphonaire Monastique*, in «Études Grégoriennes», XXXIII (2005), pp. 153-221.

¹⁰⁴ *Antiphonale Romanum in canto gregoriano ad exemplar ordinis cantus Officii dispositum. II. Ad Vesperas in Dominicis et festis. Cura scriptorii palaeographici solesmensis preparatum*, Solesmes, 2009 (nell'intestazione: *Liturgia Horarum iuxta Ritus Romanum*).

¹⁰⁵ «Procurino i pastori d'anime che, nelle domeniche e feste più solenni, le ore principali, specialmente i Vespri, siano celebrate in chiesa con partecipazione comune. Si raccomanda che anche i laici recitino l'Ufficio divino o con i sacerdoti, o riuniti tra loro, e anche da soli» (*Sacrosanctum Concilium*, 100).

¹⁰⁶ Il rammarico si tramuta in reale disappunto se si considera che negli stessi anni in cui si è lavorato ai due progetti, romano e monastico, veniva completata e pubblicata (e andava rapidamente esaurita) un'edizione privata in tre volumi della Liturgia delle Ore, commissionata dalla Comunità francese di Saint-Martin e realizzata in collaborazione con l'*Atelier* di Paleografia di Solesmes: *Les Heures Grégoriennes. Latin-Français. Office divin de la Liturgie des heures, accompagné des hymnes, antiennes & répons brefs notés en chant grégorien par les soins des Bénédictins de Solesmes. I. Avent, Temps de Noël et Temps ordinaire; II. Carême et Temps pascal; III. Sanctoral*, Candé-sur-Beuvron, Communauté Saint-Martin, 2008. Dell'opera esiste una ristampa (Flavigny-sur-Ozerain, Traditions monastiques, 2012).

mentre la disposizione interna dei contenuti è strutturata allo scopo di fornire un approccio facilitato e integrale alla celebrazione collettiva o individuale dei Vespri, ponendo in sequenza le varie parti di cui essi si compongono, dai toni comuni dei riti iniziali, all'inno ecc. (comprese le letture, le preghiere di intercessione e le orazioni) e di agevolare l'adattamento del testo ai toni salmodici tramite l'utilizzo dei grassetto e dei corsivi.

Altri libri di canto per l'Ufficio

Pubblicato in prima edizione nel 1896 per le edizioni solesmensi, il *Liber Usualis*¹⁰⁷ costituì lo strumento privilegiato di mediazione fra le istanze dello specialismo e le necessità della divulgazione. Il corposo volume in 12° si configurava come un compendio del repertorio dell'Ordinario e del Proprio (il *Kyriale* era completo, mentre dal Graduale si trassero solo i brani delle domeniche e dei festivi di I e II classe) al quale si aggiungevano i brani tratti dall'Antifonale per la Liturgia delle Ore. Il volume, a partire dalla sua seconda edizione del 1903, pubblicata come tutte le successive da Desclée, fu presentato anche in versione francese con il titolo di *Paroissien Romain*¹⁰⁸ ed entrambe le versioni, latina e francese, risultavano caratterizzate graficamente secondo i principi ritmici di Mocquereau applicati a una notazione che presentava alcuni caratteri innovativi, come visto in precedenza nella trattazione del *Kyriale* vaticano del 1905.

I punti di riferimento per le lezioni melodiche erano ovviamente costituiti dal *Liber Gradualis* del 1895 e dall'Antifonale del 1891, ma Mocquereau apportò alcune modifiche sulla base di un criterio com-

¹⁰⁷ *Liber Usualis. Missæ et Officii pro dominicis et festis duplicibus cum cantu gregoriano*, Solesmes, E Typographeo Sancti Petri, 1896.

¹⁰⁸ Edizione in latino: *Liber Usualis. Missæ et Officii pro dominicis et festis duplicibus cum cantu gregoriano*, Romæ-Tornaci, Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc. S. Sedis Apostolicæ et S. Rit. Congregationis Typographi, 1903. Edizione francese: *Paroissien Romain contenant la Messe et l'Office pour tous les Dimanches et les Fêtes doubles. Chant grégorien*, Rome-Tournai, Société de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée, Lefebvre & Cie, Imprimeurs du Saint-Siège et de la S. Congrégation des Rites, 1903.

parativo fra manoscritti basato prevalentemente su considerazioni di carattere formale. L'enorme diffusione del *Liber Usualis*, non più ristampato dopo il Concilio Vaticano II, fu dovuta in special modo alla ragionevole presa d'atto delle caratteristiche di stratificazione del repertorio gregoriano e all'inclusione nel volume anche di brani di carattere 'religioso' di ascendenza popolare, di origine tardiva e di consolidata frequenza d'uso. Per dirla con Eugène Cardine,

il Liber Usualis [...] è formato da un insieme eterogeneo. Se la maggior parte dei pezzi (Messe e Ufficio della domenica, delle principali ferie e delle feste *antiche*), appartiene al patrimonio genuino del canto gregoriano perché scaturisce dalle sue origini, un'altra buona parte è di più recente data e porta le caratteristiche più o meno visibili del luogo e dell'epoca in cui è stata composta (Messa e Ufficio della SS.ma Trinità, i due versetti alleluistici della domenica in Albis). Altri pezzi arrivano perfino ad allontanarsi nettamente dallo stile gregoriano (Adoro te, Stabat Mater) o vi si oppongono completamente (O filii et filiae, Adeste fideles), pur rimanendo «musica religiosa»¹⁰⁹.

L'ultimo quindicennio del XIX secolo fu in ambito solesmense un periodo di intenso fervore di studi segnato da numerose e importanti iniziative editoriali. Dopo la pubblicazione, nel 1885, di un Innario a uso delle comunità monastiche benedettine¹¹⁰, ad opera di Pothier, nel 1886 vide la luce la prima edizione del volume contenente l'Ufficio completo del Triduo pasquale¹¹¹, anch'esso ascrivibile al *corpus* delle opere elaborate da Pothier¹¹². Lo stesso studioso curò due altre notevoli pubblicazioni

¹⁰⁹ EUGÈNE CARDINE, *Primo anno di canto gregoriano*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1970, p. 2.

¹¹⁰ *Hymni de Tempore et de Sanctis in textu antiquo et novo cum tonis usitatis in Congregatione gallica O.S.B., accedunt hymni proprii ejusdem congregationis, cum appendice pro aliquibus locis*, Solesmis, Ex Typographia Sancti Petri, 1885.

¹¹¹ *Officium ultimi Tridui Majoris Hebdomadae*, Solesmis, Ex Typographia Sancti Petri, 1886 (editio altera: 1892).

¹¹² Negli stessi anni Joseph Pothier pubblicò anche l'*Officium defunctorum et Ordo exequiarum pro adultis et parvulis una cum Missa et absolutione defunctorum, ex editionibus S.R.C. typicis, ritualis, missalis, gradualis, breviarii et pontificalis romani depromptum* (Solesmis, Ex Typographia Sancti Petri, 1887; editio altera: 1892) e l'*Officium et Missa in Festis praecipuis. Cum cantu multarum ecclesiarum usibus... accommodato* (Solesmis, E Typographeo Sancti Petri, 1888).

nel 1888, le *Variae Preces*¹¹³ e il *Processionale Monasticum*¹¹⁴, entrambe in collaborazione con d. Raphael Andoyer.

A dispetto (o forse per merito) del carattere ‘generalista’ delle *Variae Preces*, l’opera ebbe un rilevante successo, visto che la prima edizione andò rapidamente esaurita e se ne dovettero approntare numerose ristampe (la seconda già l’anno successivo, la quinta data al 1901) che vedevano un incremento progressivo dei brani inseriti: se la prima edizione era costituita da uno snello volumetto di 150 pagine, la terza, del 1892, ne contava già 270. Il libro consisteva essenzialmente in una selezione di brani per diversi usi liturgici, tratti perlopiù dal repertorio antico, ma comprendente anche brani composti da Pothier (come il *rhythmus Salve Mater* e diversi altri), elaborazioni dal repertorio popolare (come *Adeste fideles*) e una composizione di d. Paul Jausions:

Ce livre [...] contient un heureux choix de mélodies anciennes et de compositions modernes de Dom Pothier. Celles-ci sont: Oremus pro Pontifice, Salve mater, Puer natus, Lætare puerpera, resp. Lætentur (et la plupart des extraits des offices des saints bénédictins), Miserere et parce, Gregorius præsul, Prosternimus, O quantum, Quis erit, Lætabunda, Ante thronum, Laus erumpat, Dei matris, Omni die, Gaude Sion, Jerusalem et Sion. Le Stabat, emprunté au Graduel, est de Dom Jausions; le Parce, le Rorate, l’Attende, l’Adeste fidèles, l’O filii, les litanies de la S. Vierge sont des ‘arrangements’ de ces pièces populaires¹¹⁵.

Questa pubblicazione ebbe il merito di sancire la presenza nel repertorio liturgico di brani di diversa o ignota provenienza (spesso preceduti da rubriche sibilline e affascinanti: «ex ævii medii missalibus» o «ex veteribus codicibus») ma già saldamente presenti nella prassi comune.

¹¹³ *Variae Preces de mysteriis et festis ex liturgia sumptæ aut usu receptæ*, Solesmis, E Typographeo Sancti Petri, 1888 (seconda ed.: 1889; terza ed.: 1892; quarta ed.: 1895; quinta ed.: 1901).

¹¹⁴ *Processionale Monasticum ad usum Congregationis gallicæ Ordinis Sancti Benedicti*, Solesmis, E Typographeo Sancti Petri, 1888 (seconda ed.: 1893). La seconda edizione del *Processionale solesmense* ebbe una ristampa anastatica realizzata nel 1949 presso l’Imprimerie Française de Musique di Parigi.

¹¹⁵ GASTOUÉ, cit., p. 295.



A D- é- ste fi- dé- les, læ- ti, tri- umphá- ntes : Ve- ní- te,
ve- ní- te in Béthlehem : * Na- tum vi- dé- te Re- gem Ange-
ló- rum : Ve- ní- te, ad- o- ré- mus, ve- ní- te, ad- o- ré- mus,
ve- ní- te, ad- o- ré- mus Dómi- num. * Natum.

La prima strofa di *Adeste fideles* nella versione delle *Variae preces*
(seconda ed., 1889, p. 42)

Il *Processionale Monasticum* del 1888, ristampato nel 1893, raccoglieva in special modo antifone e responsori che non trovavano reperibilità in altre edizioni per la specificità liturgica, per la stretta pertinenza monastica o per l'estrema occasionalità di esecuzione; il repertorio presente in quest'opera comprende dunque quasi esclusivamente brani di origine antica, fatta eccezione per le feste benedettine e per due propri composti da Pothier¹¹⁶. Nel 1983 è stata ristampata, sempre per i tipi di Solesmes, l'edizione del 1893 in una versione mutilata delle pagine che contenevano brani già presentati in altre pubblicazioni (senza reimpostare la numerazione di pagina) e provvedendo di neumi tratti dal cod. Hartker i responsori e le antifone, quando in esso presenti.

La frammentarietà della storia editoriale dei libri di canto dell'Ufficio fa sì che il *Liber Responsorialis*, un'opera di Pothier pubblicata nel 1895 e

¹¹⁶ Si tratta dei propri *In Festo SS. Nominis Jesu e Sacratissimi Cordis Jesu* (*ibidem*).

mai più ristampata¹¹⁷, costituisca a tutt'oggi un importante punto di riferimento per il genere del responsorio prolisso, piuttosto trascurato dagli studiosi, oltre che in via di estinzione nell'uso liturgico dell'ambiente monastico. Allo stato attuale, chi volesse gettare uno sguardo complessivo sul repertorio dei responsori prolissi dell'Ufficio notturno potrebbe farlo collazionando quelli presenti nell'*Officium ultimi Tridui*, nel *Processionale*, nel *Liber Responsorialis* e nel terzo volume del *Deutsches Antiphonale*¹¹⁸ del 1974, dove sono presenti numerosi responsori inediti, restituiti e corredati di neumi tratti dal cod. Hartker, oppure consultando il *Nocturnale Romanum*¹¹⁹, un'apprezzabile opera del 2002 concepita a seguito della presa d'atto della mancanza di un'edizione ufficiale vaticana dei canti del Mattutino e costruita sul principio-guida di una riproduzione (non neumata) pressoché integrale delle versioni di antifone e responsori tratte dall'Antifonale di Hartker, mentre i testi sono basati su quelli presenti nel cod. Karlsruhe (Aug. perg. LX) risalente al XIII-XIV secolo.

Il *Nocturnale* – che presenta l'*imprimatur* dell'Arcidiocesi di Colonia – si contraddistingue per l'utilizzo di una neografia quadrata molto analitica e in esso sono incluse anche un certo numero di composizioni originali di Holger Peter Sandhofe, curatore dell'opera¹²⁰, che vanno a integrare o a completare brani che nelle fonti consultate risultavano assenti o lacunosi.

¹¹⁷ *Liber responsorialis pro festis I. classis et communi sanctorum juxta ritum monasticum. Adnectuntur Invitatorium et Hymnus Aliorum Festorum*, Solesmis, E Typographeo Sancti Petri, 1895.

¹¹⁸ *Deutsches Antiphonale. III. Vigilar; mit mit einer auswahl lateinischer responsorien*, Münsterschwarzach, Vier-Türme-Verlag, 1974 (a cura di G. Joppich *et alii*); gli altri volumi sono: *I. Für die Sonntage und wochentage des kirchenjahres* e *II. Für die Festtage des kirchenjahres und die feste der heiligen*.

¹¹⁹ *Nocturnale Romanum. Antiphonale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro Nocturnis Horis. Editio princeps. Romæ-Florentiæ-Veronæ-Visograciæ Aquensis-Sambucæ Toscanorum ab MCMXCVII usque ad MMII*, Heidelberg, Hartker Verlag Christof Nikolaus Schröder, 2002.

¹²⁰ L'opera tuttavia presenta alcune imperfezioni a causa dell'impossibilità da parte del giovane autore (Holger Peter Sandhofe, 7/1/1972 – 24/5/2005), gravemente malato e precocemente scomparso, di seguire con efficacia le ultime fasi di elaborazione della monumentale pubblicazione, di oltre 1200 pagine, contenente 77 invitatori, 40 inni, circa 600 antifone e 750 responsori.

Joan. 16,20. √ ibid.; H252

2.Resp.
VIII.



Ri-stí- ti- a ve-stra;* al-le- lú- ja, † Con-ver-té- tur
in gáudi-um, al- le-lú-ja, al-le- lú- ja. √ Mundus
quidem gau-dé- bit, vos autem con-trista-bímini, sed tri-
stí- ti- a ve- stra. † Con-ver- té- tur.

Il responsorio *Tristitia vestra* nella versione del *Nocturnale Romanum*, p. [25]

Nella storia delle pubblicazioni dei libri di canto che si è tentato di tracciare, abbiamo voluto porre l'accento sulla necessità di affiancare all'ordine cronologico degli eventi editoriali più importanti, o addirittura fondativi, l'analisi sincronica delle principali pubblicazioni coeve. Ciò a motivo del fatto che nel settore bibliografico del canto gregoriano, più che in altri ambiti disciplinari, è esclusa la possibilità di considerare gli avvenimenti nel senso di una concatenazione ininterrotta e finalistica di eventi propedeutici a quelli successivi. Piuttosto, è più appropriato parlare di una molteplicità eterogenea e differenziata di eventi, non sempre orientata secondo una visione progressiva: lo dimostrano alcune evidenze come il perpetuarsi fino alle soglie degli anni '80 di sistemi grafici obsoleti e fuorvianti, l'enorme distanza temporale (praticamente un secolo) che è intercorsa fra i primi tentativi di sinossi notazionale e lo stabilizzarsi di essi nella norma, l'andamento intermittente e l'assenza di prospettive di completamento di importanti progetti editoriali o le

resistenze che ancora oggi permangono nel considerare le opportunità che provengono dall'evoluzione dei sistemi di notazione e trascrizione del canto gregoriano.

È altrettanto indubbio, inoltre, come a fronte della mole impressionante di studi specialistici e di saggi critici prodotta nell'ultimo secolo¹²¹ e tuttora in via di incremento – segno sì di vitalità della riflessione scientifica, ma spesso anche di stanca obbedienza alla ritualità accademica – non vi sia stata al contempo una chiarificazione metodologica riconosciuta e condivisa sulla struttura formale da attribuire alla materialità notazionale del canto gregoriano.

Se da un lato bisogna riconoscere che la traduzione grafico-musicale di una scrittura neumatica è un'operazione implicitamente contraddittoria, oggettivamente problematica – poiché i neumi adiaستمatici non furono concepiti per finalità strettamente legate al solo aspetto 'musicale' della melodia – e viziata in partenza da insanabile parzialità, dall'altro non si può eludere la necessità di tradurre in prassi, attraverso un codice semiografico efficace, il materiale melodico che la storia del canto gregoriano ci ha consegnato. E per poter eseguire tale operazione con i presupposti della consapevolezza e della coerenza è necessario un atteggiamento congruente con le esperienze del pensiero storico sul canto gregoriano.

La nostra attenzione dunque si sposterà ora dal lato pratico al versante teorico, dall'osservazione del fenomeno all'analisi dell'essenza, per osservare il modo in cui le posizioni di pensiero degli studiosi, nel corso dei tempi, abbiano colto le strutture portanti della logica gregoriana e tentato di orientarle verso prospettive di oggettività.

¹²¹ Luogo privilegiato di trattazione di argomenti specialistici e di confronto scientifico nel campo della paleografia, della semiologia e della storia del canto gregoriano sono state – e continuano a essere – le principali riviste di settore. Per citare solo le più importanti ricorderemo: *Rassegna gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro*, mensile edito da Desclée dal 1902 al 1914 (bimestrale dal 1913); la *Revue du Chant Grégorien* (Grenoble, 1892-1914) fondata dall'abate Vincent-Martin; la *Revue Grégorienne* (1911-1964, sospesa dal 1940 al 1945); *Études Grégoriennes* fondata nel 1954 e tuttora pubblicata; gli organi della sezione tedesca e italiana dell'AISCGre (Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano), *Beiträge zur Gregorianik* e *Studi gregoriani* (fondata e diretta fino al 2000 da Nino Albarosa), periodici nati entrambi nel 1985 e ancora editi.

La saggistica

«Cantus planus notis incerti valoris est constitutus¹²²» rappresenta la sintesi programmatica delle idee che Augustin Gontier espresse nella sua *Méthode raisonnée de plain-chant*¹²³. Il volume, del 1859, è da considerarsi giustamente fondativo della teoria moderna sul canto gregoriano poiché anticipava i presupposti interpretativi e i capisaldi della prassi esecutiva moderna, contribuendo a formare un pensiero critico nei confronti delle consolidate abitudini volte alla mensuralizzazione del canto e contestando i principi su cui si basavano le notazioni proporzionali diffuse all'epoca. Da questo punto di vista gli obiettivi critici nella trattazione di Gontier erano, com'è facile intuire, i precedenti più immediati e autorevoli, vale a dire le edizioni remo-cambrensi del Graduale e dell'Antifonario e il Graduale di Lambillotte: di quest'ultimo Gontier denunciava la sostanziale illogicità nell'alternanza di note lunghe e brevi affermando che in esso venisse proposto un canto costituito da «una lettura scandita; né misura, né recitazione, né musica, né canto piano: qualcosa che non somiglia a nulla¹²⁴».

Le osservazioni critiche sulle versioni remo-cambrensi, ugualmente taglienti, erano tuttavia più articolate. Parlando del sistema della durata delle note descritto nelle prefazioni, pur apprezzando le definizioni volte ad 'attenuare' la rigidità del sistema notazionale utilizzato, Gontier sosteneva che

il primo difetto di tale metodo è di rendere il canto ineseguibile. Come dare, in effetti, alle note questo valore determinato e diverso, quando nulla ferma la voce, quando il ritorno regolare di tempo e di misura non aiuta a dare tale precisione? In secondo luogo, quando, grazie ad uno sforzo, si eseguono all'incirca tali lunghe e tali brevi, si ottiene una lettura saltellante, scandita, spezzata: tutte le parole, tutte le melodie tagliate da una lunga intempestiva che sospende la voce senza ragione, una quasi-misura, una quasi-recitazione; si

¹²² JOHANNES TINCTORIS, *Diffinitorium musicae* (1495), 179b. Il passo completo citato da Gontier recita: «Cantus simplex planus est qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus, cuius modi est gregorianus» (GONTIER, cit., p. 19 n. 23).

¹²³ V. n. 25.

¹²⁴ GONTIER, cit., p. 56.

direbbe un libro letto da qualcuno che non possiede né la prosodia né l'intelligenza del testo¹²⁵.

Si trattava, in tutta evidenza, della presa d'atto dell'impossibilità di affidare al buon senso interpretativo degli esecutori – come auspicato nella prefazione del Graduale remo-cambrense – la modifica di ciò che era esplicitamente prescritto in senso di valori metrici. Gontier riconosceva che con tale edizione veniva superato il «canto battuto e misurato» di molte versioni precedenti, ma era ben consapevole che le strutture melodiche remo-cambrensi (e la relativa notazione) si trovavano ancora sotto il giogo di un fuorviante mensuralismo.

Se alcuni argomenti a supporto delle tesi di rinnovamento espresse nella *Méthode* erano ancora legati a valutazioni sull'*ethos* della musica misurata, che a suo parere aveva assunto il compito di «cantare i piaceri mondani, gli amori profani, di allettare i sensi, di lusingare, di eccitare le passioni¹²⁶», decisamente più pragmatico si configurava l'approccio di Gontier alle questioni riguardanti le scelte interpretative. Secondo la sua opinione nessuna semiografia poteva rappresentare i suoni della recitazione della voce nel canto sillabico, in quanto composto da valori non misurabili, pertanto esso doveva essere notato attraverso semplici note quadrate (prive di *caudæ* o di altri segni distintivi) affidando al cantore il compito di osservare *accentus e concensus verborum*. Il canto semiornato (che Gontier chiama 'canto misto') doveva essere eseguito dopo un'analisi dei membri di frase, facendo in modo che il movimento di recitazione fosse proporzionale a essi e che la frase cantata corrispondesse alla frase grammaticale. Il canto melismatico infine (chiamato 'melodico'), essendo formato dall'unione di formule diverse, doveva tener conto dell'accento melodico di cui ogni formula era portatrice e più di ogni altro stile di canto necessitava di una notazione adeguata che ponesse in risalto i raggruppamenti neumatici di origine.

Sulle stesse tematiche si espresse anche Pothier qualche anno dopo, mantenendosi nel solco segnato da Gontier nella ricerca della natura-

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ivi*, p. 97.

lezza della declamazione e nella consapevolezza della centralità di un corretto fraseggio:

Pour ce qui concerne *les syllabes, neumes et distinctions*, je vous disais, si je ne me trompe, qu'il importe surtout d'apprendre aux chantres à suivre le sens de la phrase, c'est-à-dire d'abord à bien distinguer les mots, ce qui est possible même quand on ignore le latin; quant à préciser les cas où telle division est celle du neume, et telle autre celle d'une simple syllabe musicale, c'est à peu près impossible [...] Chantez, vous verrez qu'il y a des pauses qu'il serait comme impossible de supprimer, d'autres au contraire sur lesquelles vous pourriez plus impunément passer à pieds joints¹²⁷.

L'importanza storica delle concezioni estetiche e interpretative espresse nell'opera di Gontier nell'ambito del percorso di restaurazione del canto gregoriano è stata esaurientemente ribadita in altre sezioni di questo manuale; ci sembra tuttavia opportuno riportare in questa sede il passo della *Méthode* in cui l'autore, esprimendo le proprie convinzioni in ordine alle caratteristiche 'tonali' del canto gregoriano, allarga il suo pensiero fino a evidenziare la volontà di incidere in profondità nelle prassi esecutive diffuse nella sua epoca ma di non modificare la percezione comune della tradizione di canto:

l'avvenire del canto piano sta in primo luogo nell'adozione del vero modo d'esecuzione e poi nella conservazione esclusiva della tonalità propria con le sue forme severe, con l'esclusione dei semitoni che non sono necessari; poiché tollerare questa mescolanza del cromatico nel diatonico significa passare nel campo nemico, significa togliere al canto piano la naturalezza che lo costituisce, significa sottrarre al popolo la sua tonalità. Date al popolo un canto diesizzato, bemollizzato, il popolo tradurrà il motivo nella sua tonalità, canterà diatonicamente o non canterà per nulla¹²⁸.

Il lascito ideale di queste affermazioni, come visto, sarà raccolto da Pothier, che farà della ricerca del punto di equilibrio fra innovazione e tradizione la ragione stessa dell'elaborazione delle sue opere.

¹²⁷ COMBE, cit., p. 77. Le affermazioni di Pothier sono del 21 marzo 1869.

¹²⁸ GONTIER, cit., p. 98.

Pothier pubblicò *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition*¹²⁹ nel 1880, dunque solo tre anni prima dell'uscita della prima edizione del suo *Liber Gradualis*. L'opera, sebbene pienamente inserita nel clima e nel contesto culturale di fine Ottocento, marcava una distanza siderale rispetto alla congerie dei precedenti saggi teorici poiché era il risultato di riflessioni ormai pluridecennali sul ritmo, sui teorici dell'antichità, sui neumi; con questo lavoro Pothier contribuì a definire in termini concettuali e linguistici la teoria moderna sul canto gregoriano, chiarendone gli aspetti interpretativi alla luce di una solida coscienza semiologica.

La critica all'ormai superato fenomeno remo-cambrense era relegata in poche battute nella prefazione¹³⁰ e fin dalle prime righe del trattato emergevano, con convinzione e diremmo quasi con l'urgenza della dimostrazione, i contenuti delle nuove acquisizioni teoriche. Dopo una breve e doverosa concessione alla definizione della funzionalità liturgica ed eucologica del canto gregoriano – non priva di interesse, per alcune notevoli affermazioni sulla tradizione esecutiva – Pothier entra rapidamente nel vivo delle tecnicità paleografiche affrontando l'analisi storica della scrittura alfabetica e il modo in cui essa si trovi associata alla scrittura neumatica nel Tonario di Montpellier. Interessanti sono i passi in cui Pothier prende le distanze da alcuni teorici che all'indomani del suo rinvenimento avevano ravvisato in questo manoscritto l'applicazione della scala enarmonica di cinque tetracordi elaborata da Boezio, contenente i quarti di tono¹³¹, per la presenza di simboli nuovi ed estranei

¹²⁹ *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition, par le Rév. Père Dom Joseph Pothier Moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes, de la Congrégation de France*, Tournay, Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Évangéliste, Desclée, Lefebvre et Cie, 1880; pubblicato in seconda edizione nel 1881 e in traduzione italiana: *Le melodie gregoriane secondo la tradizione pel Rev. Padre d. Giuseppe Pothier. Traduzione dal francese di un religioso del medesimo ordine della Congreg. Cassinese della primitiva osservanza*, Genova, Gio. Fasicomo e Scotti, imprim., 1890.

¹³⁰ «L'oeuvre d'une restauration sérieuse du chant de Saint Grégoire recevait une première application pratique, encore incomplète, sans doute, mais marquant déjà un immense progrès. Le défaut [...] c'est que [...] elle n'offre elle-même qu'une suite irrégulière de notes longues ou brèves, d'où ne se dégage trop souvent qu'un rythme incomplet et saccadé», POTHIER, *Les Mélodies*, cit., p. 4 (*Préface*).

¹³¹ Si veda ad es. *Emploi de quarts de ton dans le Chant Grégorien constaté sur l'Antiphonaire de Montpellier, par A. J. H. Vincent*, Paris, A. Leleux libraire, 1854.

alle notazioni convenzionali: Pothier propendeva per una soluzione più 'naturale' della questione che non andasse a scomodare teorie che nel corso dei secoli avevano perso il loro valore pratico.

Per ciò che atteneva all'origine dei neumi Pothier era convinto sostenitore della loro derivazione dai segni degli accenti grammaticali dei latini: un intero capitolo è dedicato ai fenomeni di evoluzione grafica delle scritture neumatiche, con numerose tabelle comparative su base cronologica e territoriale. Tale capitolo («Phases diverses des neumes») insieme alle due sezioni successive («De la durée et de la force des sons» e «Figure et exécution des formules») costituisce un nucleo di straordinaria densità concettuale unita all'esemplare lucidità argomentativa che caratterizzava lo stile dello studioso, dove la trattazione è proiettata continuamente nel campo delle modalità di trascrizione grafica e di interpretazione dei singoli fenomeni neumatici e delle strutture formulari. Si può dire che è in questa parte del volume che è possibile collocare le origini storiche degli stilemi esecutivi e delle prescrizioni normative che sono alla base delle moderne interpretazioni del canto gregoriano.

A mero titolo di esempio, estrapolando arbitrariamente alcuni concetti da questa sezione, sottolineeremo come per Pothier apparisse pacificamente assodato e documentalmente confermato che la conformazione stessa di alcuni segni neumatici suggerisse una particolare modalità di emissione vocale; in questo senso, con il conforto dei teorici dell'antichità, distingueva e isolava suoni tremuli (il quilisma), vibrati (gli strofici), ondulati (l'oriscus) o liquescenti, ma per evitare esecuzioni improprie o infondate consigliava di sorvolare su tali *nuances* suggerite dal segno in favore di una corretta esecuzione delle formule; fu da queste affermazioni di ragionevole pragmatismo che ebbe origine l'abitudine, oggi assurta a codifica, di scivolare rapidamente verso la nota successiva, nel caso del quilisma o dell'oriscus di conduzione o di eseguire i gruppi strofici con la massima leggerezza, o ancora di considerare nell'esecuzione il carattere di transizione sonora dei neumi liquescenti.

Nel prosiegua dell'opera non viene evitata la questione della mensuralità e delle notazioni proporzionali. Queste ultime vengono descritte e analizzate nell'ambito della fenomenologia semiografica di epoca post-gregoriana – escludendo ogni ipotesi di contaminazione fra generi di epoche diverse e liquidando in poche battute la concezione del canto

piano per i mensuralisti: «n'a rien de grégorien¹³²» – mentre sulla possibilità di un'esecuzione mensurale di alcune tipologie di canto (soprattutto degli inni, il cui testo spesso è già portatore di un ordinamento metrico) Pothier, dopo aver opportunamente marcato la differenza fra 'ritmo' e 'misura' e fra accentuazioni quantitative e metriche, concede alla prassi la possibilità di un'esecuzione che tenga conto in primo luogo dell'accento metrico o fraseologico e in subordine degli accenti tonici delle parole, lasciando definitivamente da parte la quantità sillabica.

Le *Mélo die Grégoriennes* e il *Liber Gradualis* di Pothier costituiscono un dittico inscindibile ed esemplare per la modernità dell'esperienza speculativa e per la consequenzialità fra le premesse teoriche del primo e le applicazioni notazionali del secondo; il sistema grafico elaborato da Pothier e adottato a Solesmes in via definitiva per la redazione di tutte le edizioni di libri di canto, trova i suoi presupposti tecnico-teorici e la sua esatta oggettivazione a partire dagli enunciati delle *Mélo dies Grégoriennes*, segnando una coerente e lucida cesura con il passato nella ricerca dei punti di convergenza fra le conformazioni neumatiche, le parafrasi notazionali moderne e le conseguenti specificità interpretative.

I due tomi de *Le nombre musical grégorien*¹³³ di d. André Mocquereau videro la luce a distanza quasi ventennale l'uno dall'altro. Il primo fu pubblicato nel 1908, quando le teorie ritmiche in esso esposte avevano già da alcuni anni trovato applicazione nei libri di canto solesmensi, come visto in precedenza, provocando un acceso dibattito tra estimatori e detrattori che fu portato addirittura dinanzi al Santo Padre¹³⁴; il secondo tomo apparve solo nel 1927, circostanza che diede modo all'autore di rivendicare con maggior forza la fondatezza della sua metodologia interpretativa (identificata come il 'metodo di Solesmes'), proprio perché a suo dire verificata alla luce di una pluriennale esperienza pratica, quotidiana, con il coro.

Se si vogliono comprendere in profondità le ragioni che condussero

¹³² POTHIER, *Les Mélo dies*, cit., p. 211.

¹³³ V. n. 31.

¹³⁴ Descritto con dovizia di particolari e corposa documentazione in COMBE, cit., pp. 435-467.

il feroce propugnatore delle evidenze paleografiche (in difesa delle lezioni melodiche restaurate di Pothier e contro la versione neo-medicea di Ratisbona) all'elaborazione di una concezione ritmica che per molti aspetti appariva (ed era) in contraddizione insanabile con il dettato semiologico, bisogna per qualche istante soffermarsi sulle enunciazioni programmatiche che orientavano la sua trattazione, dispensate con generosità dallo studioso nei due tomi: alcune di esse sono davvero illuminanti ai nostri fini.

Secondo Mocquereau dai teorici dell'antichità si poteva apprendere l'assioma riguardante «la *prédominance de la musique sur le texte: ils reconnaissent au rythme musical une valeur supérieure au rythme verbal*¹³⁵» o «la *MUSIQUE GRÉGORIENNE emprunte son rythme aux paroles latines qui la soutiennent et à la mélodie elle-même*¹³⁶», stabilendo dunque una chiara gerarchia fra elementi categoriali (in ordine di importanza: la musica, il ritmo, la melodia, la parola) concepiti come entità separate e dunque considerabili isolatamente l'uno dall'altro. Non tragga in inganno l'affermazione posta in apertura del secondo tomo dell'opera, laddove Mocquereau sostiene che «le rythme grégorien, ou nombre musical grégorien, appartient au rythme libre, dont il est l'une des formes principales¹³⁷», in quanto la definizione di 'ritmo libero', come spiegherà più avanti, si riferisce esclusivamente alla libera alternanza dei tempi binari e ternari (considerati come i principi costitutivi del 'ritmo naturale') e non è in alcun modo sinonimo dell'odierna definizione di 'ritmo melodico-verbale':

On sait, en effect, que les lois du rythme exigent un touchement, un appui (*ictus*) de deux en deux et de trois en trois temps simples. Le chant grégorien n'échappe pas à cette loi essentielle; par suite, la notation, pour être claire, doit tenir compte de cette exigence. Ces subdivisions rythmiques, nécessaires dans les longs groups, sont indiquées par l'*épisème*¹³⁸.

Proseguendo lungo la linea tracciata all'inizio, Mocquereau arriva

¹³⁵ MOCQUEREAU, cit., t. II, p. VII.

¹³⁶ *Ivi*, p. VIII.

¹³⁷ *Ivi*, p. 1.

¹³⁸ MOCQUEREAU, cit., t. I, p. 137.

a strutturare un'intera sezione del volume, intitolata *Indépendance de la mélodie dans ses rapports avec le texte*, dove con il supporto della trattatistica antica greca e romana e di quella medievale intende mostrare l'origine autorevole e l'indiscutibilità del principio di separazione fra melodia e testo e provarne la continuità storica fino all'epoca della composizione gregoriana; valga su tutte la citazione da Dionigi di Alicarnasso: «Dans la musique, soit vocale, soit instrumentale, les paroles sont subordonnées au chant et non le chant aux paroles¹³⁹».

Sul versante paleografico e in particolare nella descrizione delle famiglie notazionali Mocquereau distingueva le scritture 'chironomiche' da quelle 'diastematiche'; al di là degli intenti classificatori tale divisione metteva in luce una concezione evolutiva, in base alla quale le scritture adiastrumatiche (o appunto 'chironomiche') costituivano sostanzialmente un ausilio mnemonico per il cantore e chironomico per il maestro di coro, ma erano ancora imperfette o difettose per l'assenza di indicazioni melodiche univoche; quelle 'diastematiche', al contrario, erano il risultato del processo storico di perfezionamento tecnico delle grafie¹⁴⁰.

Se proviamo ora a tirare brevemente le somme da queste osservazioni sparse, non possiamo non notare come le enunciazioni di Mocquereau – al netto degli equivoci interpretativi legati a una disciplina semiologica che all'epoca era ancora in corso di sviluppo e alla ricerca di fondamenti e metodi – se contestualizzate cronologicamente e confrontate con la produzione teorica precedente e coeva, possiedano caratteri involutivi piuttosto evidenti e appaiano viziate da un eccesso di parcellizzazione analitica. Sebbene, ad esempio, possa apparire sorprendente l'approccio sostanzialmente acritico ai teorici dell'antichità, che vengono considerati alla luce di una visione più oracolare che filologica, non stupisce più di tanto il fatto che l'ideatore e fondatore della *Paléographie Musicale*¹⁴¹ abbia sacrificato all'altare delle sue teorie ritmiche ogni valutazione sugli aspetti retorici, espressivi o esegetici che oggi sappiamo legare indissolubilmente neuma e testo, sviluppando concezioni conformi a esigenze

¹³⁹ *Ivi*, t. II, p. 278.

¹⁴⁰ *Ivi*, t. I, pp. 134-137.

¹⁴¹ Per la genesi, l'elaborazione e gli scopi della *Paléographie Musicale* si rimanda al capitolo dedicato alla melodia gregoriana, nel presente volume.

esclusivamente musicali (nell'accezione più tecnicamente limitata del termine) visto che il principio funzionale che guidava il suo pensiero era, ed è rimasto negli anni, di ordine invariabilmente ritmico e mirato alla mera prassi esecutiva.

Le diverse finalità dell'*Estetica gregoriana*¹⁴² di d. Paolo M. Ferretti sono esplicite fin dalle prime pagine del volume, dato alle stampe nel 1934. L'opera è a tutti gli effetti un trattato di analisi comparata delle modalità di composizione del repertorio gregoriano e delle relative premesse estetico-formali. Nelle intenzioni dell'autore, il primo volume – che contiene i principi generali (sebbene molto approfonditi) applicabili alle diverse forme del canto gregoriano e l'analisi della salmodia – sarebbe stato seguito da un secondo, che non vide mai la luce, in cui sarebbero state affrontate le medesime tematiche relativamente al repertorio dei recitativi, dell'*Ordinarium Missæ* e dei canti strofici a testo poetico.

Una visione non pregiudizialmente orientata, unita a una lucida metodologia analitica, fanno dell'opera di Ferretti un prototipo di studio che non travalica gli intenti di partenza, non attinge a visioni ideali ma offre un quadro oggettivo, valido ancora oggi, dei fenomeni che informano le scelte compositive proprie delle forme gregoriane. Emergono, in questo contesto, alcune nette prese di distanza da concezioni arbitrarie e mal fondate sul piano storico, affidate non già a esplicitazioni dirette ma alla nuda evidenza dei fatti compositivi: dopo aver passato in rassegna l'evoluzione storica delle regole dell'accentuazione latina, ad esempio, e dopo aver comprovato il principio di base della rilevanza dell'accento tonico in corrispondenza delle elevazioni melodiche, Ferretti non può che desumerne la nozione dello strettissimo connubio tra testo e melodia (con tutto ciò che ne consegue sul piano estetico ed espressivo), escludendo in un sol colpo dal dibattito qualsiasi argomentazione volta a stabilire speciose distinzioni.

O ancora, la semplice osservazione del fenomeno dello scioglimento dei neumi plurisonici in note singole (o al contrario il raggruppamento dei monosonici) per l'adattamento sillabico, quando gli stessi segmen-

¹⁴² PAOLO FERRETTI O.S.B., *Estetica gregoriana, ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano. Volume primo*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934.

ti melodici erano applicati a testi diversi, dimostrava senza rischio di smentita che la concezione secondo la quale il testo sarebbe stato ‘servo della melodia’ (e del ritmo), oltre che essere storicamente inapplicabile e traballante sul piano teorico, era anche estranea alla mentalità dei compositori gregoriani e che nell’economia della ricombinazione del materiale melodico ci si muoveva in maniera decisamente svincolata da siffatti principi.

La considerazione da parte di Ferretti della trattatistica antica era dunque certamente più matura e storicamente equilibrata; un importante punto di partenza nella sua trattazione era costituito dalla coscienza della profonda differenza che intercorreva fra l’estetica compositiva moderna, nella ricerca dell’originalità, e quella altomedievale volta a evidenziare invece la perizia combinatoria di segmenti formulari precostituiti:

La conoscenza dell’intima struttura delle formule è indispensabile al compositore, all’esteta e all’archeologo. È difatti impossibile comporre o giudicare una melodia gregoriana senza conoscere questo caratteristico e classico linguaggio musicale gregoriano; ed è parimenti impossibile ridonare a una melodia qualsiasi la sua primitiva e genuina purezza, senza aver prima fissato, mediante un lavoro comparativo e analitico, il valore melodico, tonale e ritmico delle formule di cui risulta composta¹⁴³.

Nel prosieguo dell’opera, di conseguenza, venivano classificate le formule secondo lo stile, la tonalità, il tipo melodico, la posizione all’interno del periodo musicale e la struttura ed erano analizzate nelle loro modificazioni e nelle loro combinazioni; seguiva lo studio della composizione gregoriana nelle varie forme: la melodia originale, la melodia-tipo, la melodia-centone e così via. La seconda parte era costituita da un’imponente e sistematica trattazione della struttura e delle forme nel vasto ambito della salmodia.

L’impostazione antidogmatica dell’*Estetica* di Ferretti (nei cui scritti precedenti¹⁴⁴ si poneva sostanzialmente in linea acritica con le posizioni

¹⁴³ *Ivi*, p. 64.

¹⁴⁴ Si veda ad esempio *Il “Cursus Metrico” e il Ritmo delle melodie gregoriane* (Roma, Tipografia del Senato, 1913) e soprattutto i *Principi teorici e pratici di Canto gregoriano* (Roma, Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée e Ci., 1905) più volte ristampati fino al 1937.

di Mocquereau) e il raggiungimento di una lucidità assertiva nell'argomentare, rappresentano il punto di passaggio fra l'epoca storica segnata da un graduale e a volte difficoltoso affermarsi del sapere gregoriano a una dimensione epistemologica moderna, basata sulla coordinazione strutturata delle conoscenze; i progressi segnati con la condotta metodologica applicata nella sua *Estetica gregoriana* imposteranno il cammino della storiografia gregoriana contemporanea, aperta alla possibilità permanente della verifica, della dimostrazione, della comparazione.

Con la pubblicazione della *Semiologia gregoriana*¹⁴⁵ di Eugène Cardine, che riassume e sintetizza i risultati di molti decenni di studi specialistici, vengono fissati definitivamente i principi di interpretazione del segno neumatico. Malgrado la trattazione ruoti intorno all'analisi pressoché esclusiva delle grafie sangallesi e metensi, il metodo semiologico elaborato da Cardine è applicabile nelle sue linee-guida all'intera tradizione manoscritta: «La semiologia permette di superare le particolarità di una determinata notazione o famiglia neumatica consentendo di individuare, attraverso i diversi linguaggi usati nei manoscritti, l'intenzione comune all'intera tradizione¹⁴⁶».

A riprova dell'intenzione di impostare la trattazione secondo un'ottica realmente scientifica, gli strumenti operativi (in questo caso la grafia della Vaticana) vengono sottoposti a una continua verifica funzionale; così fin dalle battute introduttive e diffusamente in tutta l'opera, Cardine esprime il suo pensiero sulle criticità derivanti dalle limitazioni semiografiche della notazione quadrata in uso, che non risulta idonea a restituire le differenti conformazioni dei segni neumatici. Si osserva ad

¹⁴⁵ EUGÈNE CARDINE, *Semiologia gregoriana* (in collaborazione con Godehard Joppich e Rupert Fischer), Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1968 (seconda ed.: 1979). Del volume sono apparse le traduzioni in lingua francese (*Sémiologie grégorienne*, in «Études Grégoriennes», XI, 1970, pp. 1-158), inglese (*Gregorian Semiology*, Solesmes 1982), spagnola (*Semiologia gregoriana*, Burgos, Centro Nacional de Difusión del Canto Gregoriano, Abadía de Silos, 1982), tedesca (*Gregorianische Semiologie*, Solesmes 2003) e polacca (*Semiologia gregoriańska*, Kraków, Wydawnictwo Benedyktynów Tyńiec, 2000).

¹⁴⁶ La citazione è tratta dal *Manuale di canto gregoriano* di Rampi-Lattanzi; per l'indicazione bibliografica completa si veda nel prossimo paragrafo.

esempio che il torculus, che nella scrittura sangallese presenta almeno cinque diverse grafie corrispondenti ad altrettante varianti interpretative, è rappresentato nella vaticana sempre con lo stesso simbolo¹⁴⁷, oppure che lo scandicus flexus venga impropriamente riprodotto attraverso un raggruppamento formato da un pes e una clivis¹⁴⁸, ma queste annotazioni sull'inadeguatezza della grafia vaticana sono disseminate in tutta l'opera.

L'approccio cardiniano all'interpretazione della tradizione manoscritta mostra l'avanzamento storico delle conoscenze: viene autorevolmente (e finalmente) ristabilito un corretto giudizio sulle grafie neumatiche adiaematiche: esse non erano 'imperfette' per il fatto di non fornire indicazioni univoche delle altezze melodiche, ma al contrario erano 'perfette' nella loro determinazione di scopo: quella di chiarire la parte ritmico-espressiva di un materiale melodico già chiaramente delineato nella memoria storica del cantore.

Le enunciazioni programmatiche di Cardine sono di disarmante chiarezza:

Il metodo che vogliamo seguire si baserà su due principi. Bisogna prima conoscere le diverse forme paleografiche dei segni neumatici e il loro significato melodico. In un secondo tempo comincia lo studio semiologico: bisogna cercare la ragione (*logos*) della diversità dei segni (*semeion*) per dedurne i principi fondamentali di un'interpretazione autentica ed oggettiva. Essa non consisterà in un'applicazione di concetti estetici o ritmici odierni, e quindi estranei all'epoca gregoriana, ma sarà guidata piuttosto dai fatti insegnatici dallo studio comparativo dei diversi segni: premessa più importante per l'esecuzione pratica¹⁴⁹.

Come ogni *summa* e come ogni testo fondativo, la *Semiologia gregoriana* di Cardine fa della snellezza dimostrativa unita a una notevole densità concettuale la sua caratteristica principale. L'opera è strutturata al suo interno secondo un'analisi sistematica e progressiva dei principali segni neumatici, dai monosonici a quelli più complessi: ogni neuma è descritto ordinatamente sulla base di due parametri: la sua forma grafica

¹⁴⁷ CARDINE, *Semiologia*, cit., p. 3.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 170.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 4.

(con la presentazione della casistica delle varianti) e il suo significato interpretativo, ricavato dall'osservazione comparata dei contesti in cui esso ricorre.

Completano la trattazione tre importanti inserimenti: la plurimenzionata 'Tavola dei neumi di San Gallo', il fondamentale nono capitolo sullo stacco neumatico (*'neumentrennung'* o *'coupure neumatique'*) – che rappresenta un modello analitico di soverchiante valore esemplare per lucidità metodologica – e il penultimo, il diciannovesimo, che presenta i principi fondamentali del fenomeno della liquescenza.

Nel descrivere il percorso storico degli studi di Cardine sulla questione dello stacco neumatico (iniziati intorno al 1948), Luigi Agustoni affermava:

In questa sua ricerca [...] nacque in fondo la metodologia della semiologia gregoriana. Infatti nel suo studio sullo stacco neumatico espressivo, costata la varietà dei segni paleografici per un medesimo séguito di suoni; cita delle formule che garantiscono l'uso costante dei segni; poi fa l'esame del segno paleografico, rendendolo eloquente; comprova il significato musicale con le esigenze dell'estetica melodica; fa parlare le lettere aggiuntive dei codici; finisce col constatare che tutte le notazioni, sia quelle piuttosto ad accenti che quelle prevalentemente a punti, sia quelle in "campo aperto", quanto quelle su rigo, mettono in evidenza una medesima e stessa legge, che si verifica con una consequenzialità perfetta. Cardine riscopre così la pienezza di uno dei principi elementari della scrittura neumatica¹⁵⁰.

La *Semiologia* di Cardine si pone dunque a suggello e completamento del lungo processo storico di ricostruzione del canto gregoriano, nelle sue premesse teoriche e nelle sue finalità interpretative; l'ampia storiografia successiva a tale pubblicazione, nel tradurre in atto la componente scientifica delle proposizioni cardiniane, ha dovuto misurarsi, con esiti alterni, con una disciplina di studi che rendeva ormai inesorabilmente necessaria l'acquisizione di una pluralità di competenze – in opposizione a un dotto ma limitato specialismo – per essere inclusa in un quadro culturale complesso e organico come quello in cui si sviluppano in epoca moderna il dibattito scientifico sul canto gregoriano e la produzione musicale ad esso connessa.

¹⁵⁰ LUIGI AGUSTONI, *La Semiologia gregoriana e Eugène Cardine*, in «Vox Antiqua», I,2 (2013), pp. 15-25.

La manualistica recente

Una ricognizione bibliografica esaustiva delle opere di carattere manualistico pubblicate nell'epoca della restaurazione gregoriana solesmense e oltre, più avanti negli anni, sarebbe al di fuori degli intendimenti della nostra trattazione e non muterebbe la sostanza del quadro storico sin qui delineato. Si tratta di una cospicua quantità di studi a impostazione compendiarica e a carattere prevalentemente pratico che rispecchia lo stato di avanzamento delle conoscenze sul canto gregoriano al tempo della loro elaborazione e testimonia le caratteristiche delle prassi allora vigenti.

A titolo meramente esemplificativo citeremo dunque solo la *Nouvelle Méthode*¹⁵¹ di Dominique Johner del 1909 o il *Metodo Completo* di Gregorio M. Suñol, pubblicato in edizione italiana nel 1935 dopo numerosissime edizioni in varie lingue¹⁵², entrambi mirati a guidare la pratica del canto e caratterizzati da una sistematica tendenza alla semplificazione e dalla pacifica adesione agli schemi esecutivi suggeriti dalle teorie ritmiche della scuola solesmense.

L'*Einführung*¹⁵³ di Peter Wagner, opera pubblicata in tre tomi a partire dal 1895, per la mole, gli intenti specialistici e il notevole spessore critico non può certamente essere annoverata nella categoria manualistica, tuttavia ai fini della nostra trattazione risulta funzionale menzionarla in questa sede poiché costituì il principale punto di riferimento cultura-

¹⁵¹ DOMINIQUE JOHNER, *Nouvelle méthode de Plain-Chant grégorien*, Ratisbonne, Rome, New York et Cincinnati, Frédéric Pustet, 1909 (prima edizione tedesca: Ratisbona, 1906).

¹⁵² GREGORIO M. SUÑOL, *Metodo completo di Canto Gregoriano con un'Appendice per il Canto Ambrosiano, secondo la Scuola di Solesmes*, Roma, Società di S. Giovanni Evangelista, Desclée et Ci., Editori Pontifici, 1935: pubblicato dopo otto edizioni spagnole (la prima del 1905), sette francesi, due tedesche e una inglese.

¹⁵³ PETER WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*. T. 1: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Freiburg, Universitäts-Buchhandlung, 1895; T. 2: *Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905; T. 3: *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921.

le per il *Gregorian Chant*¹⁵⁴ di Willi Apel, del 1958, che fu forse il primo studio a coniugare l'esplicita prospettiva manualistica con un moderno impianto estetico-musicologico.

L'opera di Apel – pubblicata in epoca recente in edizione italiana con un notevole aggiornamento dell'apparato critico – se inserita correttamente nel contesto storico in cui vide la luce, rappresenta un importante modello didattico per la disposizione e per la qualità dei contenuti. Essendo stato concepito ed elaborato in un ambiente, quello statunitense, di non facile permeabilità alle novità degli studi semiologici europei e nell'epoca in cui essi si trovavano tutto sommato ancora in via di definizione, le argomentazioni del manuale di Apel risentivano di una certa distanza dai percorsi culturali che si andavano sviluppando nel vecchio continente: tale distanza, se da un lato consentiva all'autore una libertà di giudizio scevra da posizionamenti, dall'altro costituisce tuttora un prezioso strumento a disposizione del lettore per un'osservazione storica, estranea a logiche di schieramento, del dibattito sulle questioni ritmiche e sugli studi paleografici e semiologici.

La distribuzione dei contenuti nel volume, sulla base di una struttura interna divenuta poi tipica, con qualche variante, di ogni manuale generalista, prevede: la definizione preliminare della terminologia utilizzata, la trattazione degli aspetti liturgici e della loro evoluzione nel tempo e la descrizione del quadro storico. Segue la sezione dedicata specificamente ai testi, alla notazione neumatica, alle edizioni moderne, alla modalità e alla salmodia; completano il volume gli interessanti capitoli sull'analisi stilistica delle composizioni e sulla descrizione dei generi, più due capitoli sul canto ambrosiano e sul canto romano-antico, affidati rispettivamente a Roy Jesson e Robert J. Snow, che riflettevano lo stato di avanzamento più recente degli studi su tali argomenti.

Tutti gli esempi musicali presenti nel volume tratti dal *Liber Usualis*¹⁵⁵

¹⁵⁴ WILLI APEL, *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive. Con due capitoli dedicati al canto ambrosiano e al canto romano-antico di Roy Jesson e Robert J. Snow*. Edizione tradotta riveduta e aggiornata da Marco Della Sciucca. Introduzione all'edizione italiana di Giacomo Baroffio, Lucca, LIM Editrice, 1998.

¹⁵⁵ Integrati nell'edizione italiana con l'indicazione del numero di pagina corrispondente del *Graduale Triplex*, nel caso di canti della Messa.

sono privi di segni ritmici, per una scelta deliberatamente in controtendenza rispetto alla tradizione coeva solesmense. Tipico dell'autore inoltre è il metodo analitico statistico-quantitativo, preliminare a ogni riflessione, attraverso il quale viene determinata la dimensione di un fenomeno e valutata la rilevanza. Così soprattutto nella sezione dedicata alla descrizione delle «composizioni libere per generi», dove Apel dà il meglio di sé, il discorso si sofferma frequentemente nel rilevare ad esempio il numero di note isolate in rapporto alla quantità di neumi plurisonici o il numero massimo di note presenti nei melismi, per la determinazione dello stile, o ancora l'occorrenza statistica di un certo gruppo neumatico nell'ambito di un genere, la divisione dei brani in gruppi e sottogruppi a seconda della presenza di determinate formule melodiche e così via.

Chiarificatore in questo senso risulta lo studio dei graduali (quello sulle formule dei graduali di V modo è a suo modo divenuto un 'classico' di questo genere), suddivisi in varie tipologie sulla base dell'utilizzo di cellule melodiche (o frasi standard) ricorrenti, così come avviene anche per ogni altro genere esaminato nell'opera. A volte la sintesi sperimentale di queste osservazioni è affidata a vere e proprie formule matematiche, come accade ad esempio per i responsori di II modo¹⁵⁶, nel tentativo audace e non del tutto infondato di risalire al substrato formulare originario, romano o gallicano, tramite l'analisi della frequenza d'uso e delle combinazioni.

Prima di affrontare il tema della manualistica in lingua italiana dagli anni '70 in poi, ci si soffermerà ancora nel contesto musicologico anglosassone, nel dare conto dell'opera recente di David Hiley, autore di due importanti contributi nell'ambito dello specialismo divulgativo (ci si perdoni l'ossimoro) sul canto monodico occidentale: l'ormai storico *Western Plainchant. A Handbook*¹⁵⁷ (sebbene sia solo del 1993) e il più recente *Gregorian Chant*¹⁵⁸ del 2009, che riassume e aggiorna il primo.

¹⁵⁶ Si veda a p. 435 dell'edizione italiana.

¹⁵⁷ DAVID HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

¹⁵⁸ IDEM, *Gregorian Chant*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (*Cambridge Introductions to Music*).

Lo schema distributivo dei contenuti e la loro quantificazione, nel poderoso *Western Plainchant*, sono già piuttosto denotativi degli interessi precipui dello studioso e dei suoi debiti culturali: se infatti gli aspetti liturgici vengono affrontati nell'ambito di una quarantina di pagine iniziali (si tenga conto che solo la bibliografia generale ne conta quasi cento), il nucleo più articolato e corposo del volume è costituito dalla sezione dedicata ai generi di canto; dopo l'analisi delle fonti manoscritte e a stampa e un documentato *excursus* sulle notazioni, l'intera seconda parte dell'opera è dedicata a un'ampia e articolata panoramica storica. Le finalità prevalentemente storico-musicologiche del volume di Hiley si concretizzano attraverso il ricorso costante a fonti spesso non direttamente correlate con il tradizionale circuito bibliografico interno al canto gregoriano, allargando gli orizzonti critici di una disciplina spesso viziata da forme di autoreferenzialità.

Tutti gli esempi musicali presenti nel volume sono trascritti su pentagramma in chiave di Sol, con notazione neutra (indicante cioè solo l'altezza dei suoni, priva di indicazioni ritmiche e proporzionali), assecondando la tendenza già sviluppatasi in ambito europeo di rinunciare alla tradizionale notazione quadrata, in qualsiasi versione, in funzione di una metodologia aperta e non preventivamente connotata sul piano notazionale, giacché applicata a un contesto analitico slegato da intenti interpretativi.

Il secondo e recente manuale di Hiley, *Gregorian Chant*, pur essendo esemplato sul modello del primo, possiede una più agile impostazione saggistica e sebbene sia concepito come una introduzione allo studio del canto monodico occidentale non è privo di approfondimenti su tematiche specifiche (i *text box* che punteggiano la trattazione) e di stimoli alla ricerca mediante le segnalazioni bibliografiche nelle *further reading* al termine di ogni sezione. Anche in questo manuale le trascrizioni musicali sono effettuate con una notazione a-ritmica su pentagramma, ma in alcuni casi utilizzando un'interessante forma evoluta che distingue i contesti liquescenti, le note quilismatiche e gli oriscus,

Spi - ri - tu - i san - cto ho - nor sit,
 qui in men-te Ur-su - le vir - gi - nis
 vir-gi - na - lem tur - bam ve - lut co - lum-bas

L'inizio del responsorio *Spiritui sancto*, di Hildegard von Bingen
 (Hiley, *Gregorian chant*, p. 160)

a riprova della programmatica multiformità e della continua evoluzione dei modelli semiografici moderni.


*El canto gregoriano*¹⁵⁹ dello spagnolo Juan Carlos Asensio, del 2003, è un manuale di concezione moderna che ha saputo coniugare una conoscenza non strettamente settoriale degli studi semiologici con un'impostazione strutturale e contenutistica fortemente debitrice della visione musicologica di Hiley. Il discorso dello studioso spagnolo si sviluppa in maniera chiara e schematica sia nella trattazione storica (un'ampia sezione collocata all'inizio del volume, diversamente da Hiley che aveva incentrato sulle questioni storiche tutta la seconda metà del suo *Western Plainchant*) sia nelle sezioni più specialistiche del volume, queste ultime caratterizzate dalla presenza, fra l'altro, di alcuni utili supporti costituiti dalle *tabulae neumarum* sintetiche dei principali manoscritti¹⁶⁰, elaborate sul citato modello cardiniano dei neumi di San Gallo.

L'insoddisfazione di Eugène Cardine nei confronti della notazione

¹⁵⁹ JUAN CARLOS ASENSIO, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

¹⁶⁰ Per le priorità cronologiche sulla presenza di tavole dei neumi nei manuali si veda più avanti nel capitolo, a proposito del manuale di Rampi-Lattanzi.

quadrata utilizzata nelle edizioni vaticane è più volte espressa anche nel suo *Primo anno di canto gregoriano*¹⁶¹, un fascicolo redatto nel 1970 allo scopo di fornire un orientamento di base e una formazione elementare nel settore, laddove lamentava che a fronte dei progressi delle ricerche semiologiche non vi fosse una coerenza notazionale tale da riprodurre l'intelligenza del ritmo, suggerendo soluzioni neografiche:

Quest'ultimo esempio ci mostra un *correctus* sviluppato, pur rimanendo un solo neuma indivisibile ; la sua grafia manoscritta è, su questo punto, molto più chiara della nostra : .

Grafie di questo genere  o  sottolineerebbero maggiormente l'unità assoluta del gruppo e l'uguaglianza di valore di ciascuna nota.

N. 28 La notazione delle edizioni vaticane, generalmente buona, malgrado l'accenato difetto, quando la si sa leggere alla luce dei principi che reggono il raggruppamento dei suoni, si rivela invece inadeguata quando si tratta di trascrivere una successione ascendente leggera di tre note o più.

E. Cardine, *Primo anno di canto gregoriano*, p. 13

Nella visione didattica di Cardine il *Primo anno* si configurava come uno strumento di introduzione generale alle principali tematiche riguardanti il canto gregoriano, ovviamente sulla base di un'impostazione saldamente semiologica, ed era propedeutico allo studio comparato dei neumi (nel secondo anno di studi) e all'analisi del rapporto testo-melodia, all'interpretazione e alla direzione, nel terzo anno.

Nel 1979 ha visto la luce la prima edizione della *Monodia nel Medioevo*¹⁶² di Giulio Cattin, secondo volume della *Storia della Musica* della Società Italiana di Musicologia. Il principale punto d'interesse del volume è costituito da una ricognizione generale della produzione monodica

¹⁶¹ V. n. 109.

¹⁶² GIULIO CATTIN, *La monodia nel Medioevo (Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), Torino, E.D.T. Edizioni, 1979. (Seconda edizione, ampliata riveduta e corretta: 1991).

medievale, che colloca il fenomeno gregoriano alla pari e in relazione con le altre forme monodiche sviluppatesi in epoca antica: dalle matrici giudaiche alle monodie liturgiche orientali, ai contesti romano-antico, ambrosiano, aquileiese, beneventano e ispanico, agli sviluppi tardivi, alla monodia profana. Non configurandosi pertanto come un vero e proprio manuale e in osservanza delle finalità di trattazione storica, nella pubblicazione trovano spazio numerose considerazioni su tematiche spesso trascurate dalla manualistica di settore, sebbene di grande importanza per una visione ad ampio raggio del fenomeno gregoriano, nonché alcune interessanti e neutrali annotazioni – nella sezione dedicata al canto gregoriano – circa l'evoluzione recente del dibattito interno alle scuole interpretative. Corredano l'opera un glossario sintetico del lessico specialistico, un'antologia di testi desunti dalla trattatistica antica e una nutrita bibliografia ragionata, ulteriormente ampliata nella seconda edizione, di grande utilità per un sicuro orientamento storiografico fra scuole e ed epoche.

Il 1987 è l'anno in cui sono stati dati alle stampe alcuni contributi di notevole rilevanza nell'ambito del versante semiologico degli studi sul canto gregoriano ma diversi per impostazione e finalità: il primo volume, in lingua tedesca, dei due che compongono l'opera (in tre tomi) *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano*¹⁶³ di Luigi Agustoni e Johannes B. Göschl, e il dittico manualistico di Alberto Turco, *Il canto gregoriano*¹⁶⁴.

¹⁶³ LUIGI AGUSTONI-JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals, Band 1: Grundlagen*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1987. Il volume successivo, diviso in due tomi (*Band 2: Ästhetik. Teilbande I, II*) è stato pubblicato presso lo stesso editore nel 1992. Dell'opera esiste una traduzione italiana, *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano. I: Principi fondamentali* (Roma, Torre d'Orfeo, 1998); *II: Estetica* (Roma, Torre d'Orfeo, 2009; in due tomi) e una francese a cura di Daniel Saulnier: *Introduction a l'interprétation du chant grégorien. Principes fondamentaux*, Solesmes, 2001.

¹⁶⁴ ALBERTO TURCO, *Il canto gregoriano; 1. Storia, repertorio, notazioni, manoscritti, edizioni, simbiosi, testo-melodia, valore delle note, neumi; 2. Toni e modi*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987 (ripubblicati nel 1991 dalla stessa casa editrice col titolo *Il canto gregoriano. Corso fondamentale e Il canto gregoriano. Toni e modi*). La terza edizione è del 1996.

L'*Introduzione* di Agustoni e Göschl si configura come una vera e propria ricapitolazione storica delle acquisizioni degli studi paleografici e semiologici fino all'epoca della sua pubblicazione e «rappresenta una visione alquanto completa dello stato attuale della ricerca semiologica, nettamente orientata verso l'aspetto pratico, artistico e musicale. Non è un dettato scientifico-teorico sulla semiologia, quanto piuttosto una presa in considerazione dei dati semiologici in vista dell'interpretazione» finalizzata a «produrre una coscienza ed una conoscenza orientatrice per l'attualizzazione – oggettivamente fondata – delle finezze indicate dagli antichi neumi¹⁶⁵».

L'opera dunque, secondo quanto affermato dagli autori, si rivolge a coloro che già possiedono una competenza piuttosto approfondita nel campo del canto gregoriano, necessaria per poter cogliere appieno gli elementi espressivi e spirituali, sottesi ed espliciti, e riproporli nell'esecuzione dell'evento musicale. Se il punto di partenza è quindi invariabilmente quello semiologico, muovendo dalle ricerche di Eugène Cardine, il trattato si pone l'obiettivo di sviluppare in un'ottica complessiva un discorso organico imperniato su tre punti di vista: «il significato del testo con le sue consequenzialità sulla fisionomia dei pezzi gregoriani; le esigenze della costruzione melodica; i fatti semiologici, supporto fedele ai primi due¹⁶⁶». In ossequio alle esigenze di classificazione, anche in questo manuale sono presenti delle tavole di neumi, che presentano in una versione 'espansa', rispetto alla storica tavola cardiniana, tutte le varianti sangallesi, metensi, vaticane e neografiche suddivise per tipologie, in apertura di ogni sezione. La trattazione è sostenuta da numerosissimi esempi musicali (se ne contano in totale quasi 1100, nei tre tomi) che conferiscono alle argomentazioni coerenza e sintesi; la riflessione statica che caratterizza molta manualistica di settore è superata, in questo caso, anche con l'utilizzo di un linguaggio che presenta temi e problemi in forma vivacemente analitica, su basi espressive accuratamente definite, determinando con pari cura il fenomeno e la sua interpretazione.

Oltre alla sezione dedicata alle note tironiane nel cod. Laon 239,

¹⁶⁵ Per queste citazioni si veda la *Presentazione* in AGUSTONI-GÖSCHL, *Introduzione*, cit., pp. 5-14.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

curata da Joseph Kohlhäuff, nell'*Introduzione* di Agustoni e Göschl trovano spazio anche altri due importanti capitoli. Il primo è dedicato al fenomeno della liquescenza, in cui, con la consueta proliferazione di esempi musicali e a seguito di meticolose analisi comparative, si cerca di costruire un'architettura contestuale che conduca i principi di esecuzione verso esiti ragionevolmente condivisi; il secondo, intitolato *Interpretazione e musicalità*, intende fornire delle indicazioni esecutive partendo dall'osservazione dei raggruppamenti, delle strutture ritmiche dei melismi e dei fenomeni di articolazione (o anche di micro-articolazione) per perfezionare e completare il disegno scientifico sul versante dell'attuazione concreta.

L'opera, dai vasti contenuti, stabilisce un quadro generale di grande utilità per la validazione storica delle tematiche della semiologia gregoriana e per la considerazione della loro evoluzione e si muove con consapevolezza fra la conoscenza dimostrativa, attraverso i predicati logici, e la sensibilità profonda dei fenomeni, tramite la prospettiva esegetica. Il quadro risultante è quello che tende alla derivazione empirica di tutto il materiale scientifico prodotto negli anni e alla proposta di regole e di modelli esecutivi che traggano dal dato semiologico forme di oggettività (o meglio, principi d'ordine) lontane da percezioni storicamente difformi o da incontrollati e mal fondati soggettivismi.

La struttura contenutistica del *Canto gregoriano* di Alberto Turco, edito come detto nel 1987, ricalca in larga misura uno schema storicamente collaudato: in apertura del *Corso fondamentale* è posta la trattazione degli aspetti storici e di seguito le varie sezioni riguardanti i generi della Messa, i generi dell'Ufficio, la notazione, la neumatica e la modalità, mentre il volume su *Toni e Modi* (con la presentazione di Jean Claire) sviluppa un'articolata esposizione dell'evoluzione modale di ogni forma di canto monodico: l'innodia, i recitativi, la salmodia, i canti della Messa (sia il Proprio che l'Ordinario) e dell'Ufficio.

Nell'impostazione scientifica dello studioso viene attribuito un ruolo molto importante, se non addirittura decisivo, alle questioni relative alla modalità. Secondo la sua definizione, «per *modalità gregoriana* si intende la scienza che studia l'origine, l'evoluzione e l'intima struttura dei canti del repertorio liturgico gregoriano. Non è una scienza puramente teorica

e speculativa, ma finalizzata ad una seria proposta interpretativa delle melodie stesse» e ancora: «ogni composizione va definita modalmente e, di conseguenza, classificata sulla base di due criteri fra loro complementari: la *struttura originaria* e il *livello modale* del processo evolutivo¹⁶⁷».

Emerge dunque, nella declinazione di Turco degli studi di Jean Claire, una concezione che ipotizza l'azione storica di meccanismi di evoluzione modale sostanzialmente affini, indipendentemente dal genere e dalla destinazione liturgica delle composizioni; tale concezione è orientata verso la ricerca delle probabili forme originarie con l'analisi dello 'stadio evolutivo' e verso la definizione del ruolo di ogni grado melodico in base alla relazione con le 'corde forti', sottoponendo il dato semiologico al vaglio della modalità (la cosiddetta *semio-modalità*) per spiegarne l'utilizzo nei diversi contesti.

In questo quadro, ad esempio, secondo il pensiero dello studioso, anche il fenomeno dello stacco neumatico andrebbe considerato in un'ottica che presuppone l'osservazione del suo posizionamento melodico: «lo stacco è soprattutto costitutivo di un fatto modale, in quanto, subordinato alle leggi dell'ornamentazione compositiva, avviene in coincidenza di gradi modalmente importanti, nel ruolo per l'appunto di accentuazione o di cadenza melodica nonché di distinzione del fraseggio¹⁶⁸».

Su posizioni parzialmente diverse si colloca Daniel Saulnier, autore nel 1997 di un agile volume di introduzione alla modalità gregoriana, *Les modes grégoriens*¹⁶⁹. Pur convenendo sul fatto che le teorie sull'evoluzione modale chiariscono molti problemi rispetto all'origine delle composizioni gregoriane e che nei canti del *Proprium Missae* si possono riscontrare alcune conferme di tali fenomeni, lo studioso francese sostiene in maniera recisa che

non è [...] legittimo parlare di evoluzione modale, né utilizzare direttamente la terminologia specifica di «discesa della finale» o di «salita dei tenori» quando si

¹⁶⁷ Per le due citazioni: TURCO, *Il canto gregoriano*, cit. (ed. 1996), p. 281.

¹⁶⁸ A. TURCO, *Notazione neumatica e composizione*, in «Studi gregoriani», XX (2004), pp. 63-84.

¹⁶⁹ DANIEL SAULNIER, *Les modes grégoriens*, Solesmes 1997 (ed. italiana: *I modi gregoriani*, Solesmes, 2000).

studiano i brani del Proprio della Messa. Anche se si osservano degli elementi analoghi a quelli incontrati in alcuni brani dell'Ufficio, i canti del Proprio della Messa sono stati composti direttamente in un quadro modale molto più complesso. La versione che ci trasmettono i manoscritti medievali, non è, per quanto ci risulta, il risultato di una evoluzione interna al repertorio gregoriano¹⁷⁰.

Il volume di Saulnier – che si è scelto di inserire in questa sezione manualistica per le sue dichiarate finalità didattiche – dopo una sezione introduttiva nella quale sono presentate con chiarezza le linee-guida delle teorie più recenti sulla modalità gregoriana, passa in rassegna i modi dell'*octoechos* e con l'ausilio di numerosi esempi fornisce un quadro schematico e lineare, utile per connotare efficacemente i principali aspetti propri di questo campo del sapere gregoriano. L'opera è corredata da numerose citazioni tratte dalle riflessioni del canonico Jean Jeanne-teau sull'*ethos* di ogni singolo modo, unica concessione a una tradizione letteraria di indubbia suggestione ma di evidente obsolescenza.

Pubblicato in prima edizione nel 1991 e in seconda nel 1998, il *Manuale di canto gregoriano*¹⁷¹ di Fulvio Rampi e Massimo Lattanzi rappresenta la conferma della stabile e pressoché generalizzata adesione del mondo dello specialismo gregoriano italiano al metodo di studio semiologico. All'opera – che ha avuto negli anni una certa diffusione nel settore della didattica musicale nei Conservatori italiani grazie alle sue caratteristiche di completezza e di chiarezza argomentativa – va ascritto il merito di aver quantomeno creato le premesse per una penetrazione della visione semiologica nel mondo della formazione musicale istituzionale, sebbene tale processo appaia oggi fortemente compromesso, se non addirittura interrotto, per l'assenza di coordinate progettuali di alto profilo per la didattica musicale del canto gregoriano¹⁷².

¹⁷⁰ SAULNIER, *I modi*, cit., p. 33.

¹⁷¹ FULVIO RAMPI-MASSIMO LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano con una sintesi liturgica di Réginald Grégoire*, Milano, Editrice Internazionale Musica e Arte, 1991. Seconda edizione: Cremona, Turris, 1998.

¹⁷² Anche la didattica del canto gregoriano come complemento di altri iter formativi sembrerebbe essersi assestata su posizioni dichiaratamente 'antispecialistiche', come nel recente MICHELE CHIARAMIDA, *Opus Alienum. Funzioni e significati del Canto Gregoriano*, Padova, Armelin, 2010.

Oltre ai consueti contenuti della manualistica, inseriti sulla base dell'ordinamento già riscontrato in altri contesti, l'opera comprende anche una sezione dedicata alla realtà liturgica, curata da Réginald Grégoire, e annovera la presenza (primo e unico caso nel versante italiano di questo settore bibliografico) di una serie di tavole di neumi dei principali manoscritti utilizzati dagli studiosi per la comparazione delle melodie, frutto della rielaborazione di materiali di studio inediti di Rupert Fischer. Con l'atto 'simbolico' dell'importazione delle tavole paleografiche – uno dei principali strumenti di sintesi conoscitiva dello specialismo gregoriano – in un contesto generalista come quello rappresentato da un manuale, si è dunque compiuto il percorso di coordinazione organica delle conoscenze tipico di ogni disciplina che miri alla definizione funzionale delle proprie istanze, a prescindere dal luogo di costruzione dell'edificio scientifico.

Fra il 2003 e il 2015 Alberto Turco ha curato e pubblicato, nella collana denominata *Antiquae Monodiae Eruditio*, sette contributi di stampo manualistico¹⁷³ che presentano una nuova opera didattica suddivisa però per aree tematiche. Se dunque il primo volume tralascia volutamente i riferimenti alla neumatica per concentrarsi sulle caratteristiche del testo, sull'accentuazione latina e sul portato ritmico-espressivo della simbiosi fra testo e melodia, il secondo e il terzo sviluppano la parte più specificamente paleografica, semiologica e modale secondo la consueta impostazione dello studioso, ma con un certo margine di innovazione terminologica nella definizione delle figure neumatiche. Il quarto volume è dedicato ai toni stereotipati della salmodia gregoriana, mentre il quinto ripropone un saggio di Jean Claire sulle origini del canto milanese già edito¹⁷⁴ nella rivista *Studi gregoriani*; il sesto volume della collana

¹⁷³ A. TURCO, *La melodia gregoriana: forza espressiva della Parola*, Roma, Torre d'Orfeo, 2004; *La scrittura musicale del canto gregoriano (prima parte)*, Verona, Ed. Melosantiqua, 2006; *La scrittura musicale del canto gregoriano (seconda parte)*, Verona, Ed. Melosantiqua, 2006; *I toni stereotipati della salmodia gregoriana*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003; *Vecchio-milanese*, a cura di Dom Jean Claire, Roma, Torre d'Orfeo, 2006; *Cantus Recitativi*, Verona, Ed. Melosantiqua, 2011; *L'Antiphonale. La salmodia solistica e corale*, Verona, Ed. Melosantiqua, 2015.

¹⁷⁴ DOM JEAN CLAIRE, *Vecchio-milanese*, in «Studi gregoriani», XXI (2005).

affronta con vastità di esposizione il tema spesso trascurato del repertorio dei recitativi del celebrante e dei ministri, mentre il settimo tratta della salmodia solistica e corale dell'Ufficio.

Interessante e originale è l'impostazione prescelta per l'*Introduzione al Canto Gregoriano*¹⁷⁵ pubblicata nel 2003 da Giacomo Baroffio e Anastasia Eun Ju Kim. L'opera, nel prendere le distanze dall'unilateralità semiologica che caratterizza molta della produzione scientifica gregoriana moderna (alla semiologia è dedicato un paragrafo di una sola pagina) si muove consapevolmente fra i due poli apparentemente inconciliabili dell'attenzione alla realtà trascendente e della cultura codicologica, presentando le tematiche manualistiche in maniera estremamente schematica – concentrandosi in particolar modo sulla varietà dei generi di canto – ma con densi apparati critici e bibliografici, come d'abitudine per lo studioso novarese. La particolarità del volume consiste però soprattutto nella scelta di corredare l'esposizione non con i consueti esempi musicali tratti dai libri di canto più diffusi, ma con numerosissime trascrizioni di tropi, prosule, versicoli e altri generi monodici poco frequentati dalla gregorianistica tradizionale, tratti perlopiù dalla copiosa produzione manoscritta italiana di epoca tardiva.

In un settore, quello della manualistica, che negli anni ha saputo mostrare discrete capacità di innovazione, può essere annoverato anche il saggio *Del canto gregoriano*¹⁷⁶ di Fulvio Rampi, costruito in forma dialogica, che ripercorre, con l'agio della discorsività ma con il pensare logico dello specialista, tutte le tematiche tradizionalmente affrontate in un manuale.

L'opera trae spunto da riflessioni sulla prassi liturgico-musicale odierna (e dunque dalla realistica presa di coscienza della situazione di inattualità e di emarginazione in cui versa la forma gregoriana nell'am-

¹⁷⁵ GIACOMO BAROFFIO-ANASTASIA EUN JU KIM, *Cantemus Domino Gloriose. Introduzione al Canto Gregoriano*, Saronno, Urban, 2003.

¹⁷⁶ FULVIO RAMPI, *Del canto gregoriano. Dialoghi sul canto proprio della Chiesa*. A cura di Maurizio Cariani e Fabrizio Lonardi, Milano, Rugginenti, 2006. Il libro è vincitore del Premio Agustoni 2011.

bito del canto liturgico) per tracciare un quadro di significativa esautività che tratta con dovizia di esempi la questione della pertinenza rituale del canto gregoriano, individua i suoi aspetti ‘celebrativi’ e la componente retorica, segnala le allusioni e le concordanze interne al repertorio, chiarisce gli aspetti esegetici legati ai fenomeni di centonizzazione testuale e formulare e rende manifesta la ‘componente retorico-ritmica’ che si trova alla base dell’elaborazione e dell’utilizzo del neuma adiaستمatico.

La libertà espositiva connaturata all’impostazione in forma di dialogo prescelta dall’autore, consente di sfuggire alla rigidità del consueto ordinamento manualistico senza tuttavia rinunciare a una strutturazione organica delle argomentazioni. Le cinque sezioni di cui si compone il saggio affrontano dunque in maniera ordinata gli aspetti storici legati alla restaurazione del canto gregoriano (*‘alla ricerca’*), le ragioni della composizione interna del repertorio ricavabili dal *Graduale Triplex* (*‘alla conoscenza’*), il significato delle notazioni adiaستمatiche, in particolare quella sangallese, nel loro rapporto con il testo nei contesti sillabici (*‘al segno’*), l’arte retorica che informa le tecniche di composizione dei brani (*‘al cuore’*), la funzionalità esegetica della componente retorica (*‘al modo’*).

Gli itinerari bibliografici sin qui delineati mostrano come lo sforzo conoscitivo dell’ultimo secolo e gli indubitabili progressi scientifici interni alla disciplina si siano sviluppati nell’ambito di un terreno storico non sempre disposto all’accoglienza e al cambiamento e come, di conseguenza, molta produzione scientifica molto spesso sia stata orientata verso il raggiungimento della consapevolezza dei suoi stessi procedimenti e dei limiti della sua validità, più che verso la determinazione fattuale dei suoi scopi istituzionali. È pur vero che tali affermazioni vanno soppesate con il sistema di misura di chi si trova all’interno di un processo storico tuttora in atto, e che il grado di incidenza dell’esperienza semiologica nella prassi comune è ancora difficilmente valutabile. Un’analisi storica provvisoria mostra però che il rapporto dialettico tra teoria e prassi ha frequentemente preso le forme di un indebito conflitto fra uno specialismo troppo impegnato nel proprio riconoscimento identitario e un generalismo che si è assestato sulle posizioni di un sentire comune pigro o superficiale; nella peggiore delle sue declinazioni tale conflitto

si è potuto esprimere addirittura in anacronistiche e fuorvianti forme di scontro fra fautori e detrattori.

La prospettiva di una soluzione non può certamente provenire dal prevalere di una delle componenti in gioco ma, con la rinuncia alle ragioni stesse di ogni logica di schieramento, deve essere affidata in primo luogo alle capacità di rigenerazione del sapere derivanti dalla diffusione delle conoscenze. In tal senso – fondati i capisaldi e chiariti i contenuti della ricerca scientifica – si pone come imperativo ineludibile del nostro contesto storico la messa in atto di una serie di processi, cooperanti fra loro, che abbia come punto d'avvio una seria e aggiornata formazione permanente degli operatori e che conduca alla riscoperta di una didattica consapevole della grammatica di base del canto gregoriano, alla presa d'atto del significato profondo della sua struttura formale e della componente funzionale, all'apertura verso una serena riconsiderazione dei principi di coinvolgimento assembleare nell'ambito della celebrazione liturgica, e al propagarsi di una paziente educazione volta al riconoscimento della coerenza, mirata alla qualità dell'espressione e concentrata sull'ascolto della bellezza.

Indice dei nomi

Avvertenza: L'aggiunta dell'asterisco (*) indica la presenza del nome in una nota a piè pagina.

- Abacuc, profeta 191*
Abelardo, Pietro 759
Abramo, patriarca 669
Ackermans, Franco 880*
Adamo di Fulda, monaco 52
Adamo di San Vittore 44, 758, 758*, 759, 759*
Ademaro di Chabannes 780, 785
Adriano I, papa 24*, 37, 40, 56, 112, 214
Adriano II, papa 42
Aelredo di Rievaulx, sant' 54, 209*
Affre, Denis-Auguste, arcivescovo 118*
Agata, santa 189, 197*
Agobardo di Lione, vescovo 243*, 674, 731
Agostino d'Ipbona, vescovo, sant' 15, 19, 20, 25, 65, 126, 173, 175*, 188*, 189*, 193*, 194*, 195*, 206*, 208*, 209*, 271*, 274*, 276*, 278, 278*, 280, 280*, 619, 674, 682, 682*, 683, 687, 691*, 694, 700*, 703, 704, 704*, 711, 711*
Agustoni, d. Luigi 139, 150, 506*, 923, 923*, 930, 930*, 931, 931*, 932
Aimone di Faversham 77
Ainard, monaco 377
Alamire, Peer 760*
Albarosa, Nino 390*, 540, 540*, 619*, 868*, 880*, 910*
Alberto Magno, sant' 817
Alcuino di York, beato 40, 209*
Alessandro II, papa 32
Alessandro III, papa 57
Alessandro VII, papa 93, 101*
Alessandro Magno (Alessandro III), re 13
Alfieri, Pietro, abate 106, 113
Alfonso de' Liguori, sant' 130
Alfonzo, d. Pio 217*, 223*, 226*, 228*, 232*, 237*, 240*, 242*
Allegri, Gregorio 99, 109
Amalario di Metz, vescovo 205*, 217*, 222, 222*, 237*, 242*, 727, 727*, 728, 728*, 730, 731, 748, 798, 799, 800
Ambrogio di Milano, vescovo, sant' 15, 19, 20, 25, 213*, 223*, 233*, 244, 244*, 409, 674, 683
Amelli, d. Guerrino (Ambrogio) 27, 121, 121*, 123, 133, 395, 395*, 400*
Amiet, Robert 192*
Anderl, Michael 880*
Anderson, Gordon 731*

- Andoyer, d. Raphael 396, 906
 Andrault-Schmitt, Claude 782*
 Andrews Johansson, Ann-Katrin 726*
 Andrieu, Michel 192*, 727*
 Anerio, Felice 86, 87, 386*, 852*
 Anglès, Higinò 405*, 406*
 Antonio da Padova, sant' 58
 Apel, Willi 174*, 177*, 178*, 179*, 184*, 189*, 190*, 191*, 192*, 193*, 194*, 196*, 197*, 204*, 232*, 235*, 236*, 237*, 238*, 239*, 240*, 243, 243*, 273*, 309*, 478*, 773*, 850*, 925, 925*, 926
 Aribone Scolastico 52
 Aristarco di Samotracia, filologo 269*
 Aristofane di Bisanzio, grammatico 269*
 Aristotele 817
 Arlt, Wulf 756*
 Asaf, cantore 12
 Asensio, Juan Carlos 850*, 928, 928*
 Atanasio di Alessandria, vescovo, sant' 176*, 235, 278, 278*, 711
 Atkinson, Charles M. 788*, 792*, 793*
 Aubry, Pierre 759*
 Augé, Matias 174*, 178*, 184*
 Aureliano di Réôme, teorico 347
 Aurelio Prudenzio 20
 Bailey, Terence 748*
 Baini, d. Giuseppe 99, 100, 100*, 101, 106, 107, 112*, 113, 119, 140
 Balbi, Lodovico, frate 71
 Ballard, Robert, editore 856*
 Banchieri, Adriano, monaco 85*
 Bannister, Henry Marriott 125*, 726*
 Banterle, Gabriele 244*
 Baralli, Raffaello 400*
 Barbaro, Francesco, patriarca di Aquileia 29
 Baroffio, Giacomo 193*, 195*, 203*, 204*, 240*, 375*, 658, 719*, 768*, 850*, 852*, 854*, 855*, 925*, 936, 936*
 Bartolucci, Domenico, cardinale 166
 Basili, Basilio 106
 Basilio di Cesarea, vescovo, san 23, 225*, 233*, 235*
 Batiffol, Pierre 239*
 Becker, Hansjakob 232*
 Beda il Venerabile, san 37, 209, 209*
 Behrendt, Inga 880*
 Benedetto VIII, papa 18
 Benedetto XIII, papa 74, 101*
 Benedetto XIV, papa 29, 102
 Benedetto XV, papa 33, 143, 157
 Benedetto XVI (Joseph Ratzinger), papa 166, 167
 Benedetto da Norcia, san 18, 19, 21, 55, 177, 205*, 206, 206*, 207, 209, 211*, 214, 217*, 218, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 228*, 230, 232, 234, 235, 237*,

- 241*, 244, 246, 275, 276, 279,
282, 637, 663
- Benedetto di Aniano, monaco,
san 55*, 730, 730*
- Bernardo di Chiaravalle, san 54,
56, 57, 112, 209*, 233*, 654,
816
- Bernone di Reichenau, abate 59
- Berra, Laura 758*
- Bertalotti, Angelo Michele 96
- Bertrando di Aquileia, patriarca
29*
- Biffi, Giacomo 244*
- Biffi, Inos 244*
- Billecocq, M. Claire 414, 718,
878
- Bini, Vincenzo, abate 115*
- Bismarck, Otto von 109
- Bjork, David 772*, 773, 773*,
777*
- Björkvall, Gunilla 726*, 729*,
737*, 738, 768*
- Blanchet, Robert 112
- Blume, Clemens 125*, 717, 725*,
726*
- Blume, Friedrich 718
- Boe, John 726*, 777*
- Boezio 720, 720*, 721, 811, 914
- Bona Giovanni, cardinale 89
- Bonaventura da Brescia, monaco
816
- Bonhomme, Jules 96, 124
- Bonifacio I, papa, san 41
- Boone, Graeme M. 750*
- Borders, James 727*
- Borias, d. André 216
- Borromeo, Carlo, cardinale, san
26, 27, 69, 70, 85
- Borromeo, Federico, cardinale 26
- Bosse, Detlev 779, 779*, 780
- Bosse, Gustav, editore 930*
- Botte, d. Bernard 172*
- Bourgoing, d. François 90, 91
- Bouyer, Louis 162*, 170*
- Bradshaw, Paul F. 225*
- Braulik, d. Georg 208*
- Brenet, Michel 266*
- Bruckner, Anton 187*
- Brunner, Lance W. 727*, 755*
- Bruno di Colonia, monaco, san
58
- Bugnini, Annibale, monsignore
162*
- Burckard o Burckardt (Burcardo),
Johannes, vescovo 78, 79
- Burzio, Nicolò 816
- Caifa, sommo sacerdote 668
- Calati, Benedetto, monaco 160*
- Callisto II, papa 56
- Callisto III, papa 30*
- Calvino, Giovanni 172
- Campana, Giovanni Pietro, mar-
chese 113
- Campeggio (Campeggi), Tomma-
so, vescovo 67
- Campra, André 95
- Cànopi, Annamaria 679
- Cantalamessa, Raniero 174*,
178*
- Capocci, Gaetano 129
- Caporaso, Enrico, editore 214*

- Cardine, d. Eugène 125, 141, 142, 142*, 146, 150, 152, 153, 190*, 192*, 243*, 318*, 375, 375*, 378*, 387*, 413, 414, 443*, 466, 506*, 603, 611, 614*, 685*, 739*, 876, 876*, 877, 878*, 885, 905, 905*, 921, 921*, 922, 922*, 923, 928, 929, 931
- Cariani, Maurizio 409*, 936*
- Carissimi, Giacomo 99
- Carlo il Calvo, re 245*, 640
- Carlo Magno, imperatore 24*, 40, 49, 56, 104, 112, 648
- Carlostadio, Andrea 64
- Casel, d. Odo 169*, 170*, 175*, 176, 176*, 210, 210*, 224*, 231*, 236*, 242*, 245*
- Casimiri, d. Raffaele 100*
- Cassiano, v. Giovanni Cassiano
- Cassiodoro 721*
- Castellano (da Castello), Alberto, frate 79, 87
- Catoleno, abate 39
- Cattaneo, Enrico 227*
- Cattin, d. Giulio 754*, 850*, 929
- Celestino I, papa, san 38
- Celio Sedulio 20
- Celso, filosofo 817
- Cenciarelli, Francesco 106
- Cerulario, Michele 24
- Cesario di Arles, san 21, 41
- Chailley, Jacques 320, 320*, 622*, 721*, 724, 724*, 729*, 733, 745*, 748, 785*
- Chan, Peter 750*
- Chastelain, Claude 93, 94
- Chateaubriand, François-René de 117
- Chiaramida, Michele 934*
- Choron, Alexandre-Étienne 112*
- Christie, Agatha 163*
- Cibien, Carlo 170*
- Cicerone, Marco Tullio 111, 305, 305*, 502, 817
- Cieri, Domenico 534*
- Cipriano di Cartagine, vescovo, san 208, 208*, 213
- Claire, d. Jean 141*, 146, 267*, 305*, 320, 340, 406*, 899*, 902, 932, 933, 935, 935*
- Clément, Félix-Jacques-Alfred 110
- Clemente di Alessandria (Tito Flavio Clemente) 14, 15*, 217
- Clemente I, papa, san 15*
- Clemente VI, papa 38*
- Clemente VIII, papa 75, 84, 85
- Coattino, Francesco, tipografo 894*
- Colette, Marie-Noël 767*, 782*
- Collamore, L. 653
- Colloredo, Hyeronimus von, arcivescovo-principe 105
- Colombano, monaco, san 348, 681, 683
- Combe, Pierre 387*, 394*, 858*, 869*, 897*, 913*, 916*
- Conrad von Zabern 813, 819*
- Contarini, Maffeo, patriarca 30*
- Conti, Giovanni 619*
- Corbin, Solange 266*, 681*
- Corsi, Cesare 765*
- Costantino, imperatore 16, 182

- Couturier, d. Charles 116*, 123, 395
 Cozien, d. Germain 116*
 Cremaschi, Luisa 235*
 Crocker, Richard 725, 725*, 749, 749*, 750, 754, 754*, 773*, 792*
 Crodegango di Metz, vescovo, san 39, 230
- Dalton, J. 802*
 Damaso I, papa, san 17, 38, 41
 Danjou, Jean-Louis-Felix 97, 111, 112, 389, 861*
 Darboy, Georges, arcivescovo 118*, 119*
 Davide, re 12
 Davril, Anselmus 718*
 Davy-Rigaux, Cécile 241*
 De Arze, Juan 68
 De Berulle, Pierre, cardinale 87, 91
 De Bonald, Louis-Jacques-Maurice, cardinale 34*
 De Brugis, Francesco 79, 135
 De Capitani, Enrico 758*
 De Clerck, Paul 183*
 De Coussmaker, Charles-Edmond-Henri 47, 47*, 48
 De Falloux, Alfred 110
 De Goussainville, Pierre 36
 De Harlay de Champvallon, François, arcivescovo 93
 De La Fage (Lafage), Juste Adrien Lenoir 111*, 112, 112*
 De La Halle, Adam 47*
 De las Infantas, d. Fernando 82
- De Luzii, Jacobus 79
 De Mircovich, Elisabetta 811*
 De Montazet (de Malvin), Antoine, arcivescovo 33*
 De Muris, Johannes 54
 De' Ricci, Scipione, vescovo 104, 105
 De Riedl, Valentin, vescovo 110
 De Rochebonne (de Châteauneuf), Charles-François, arcivescovo 33*
 De Rossi, Ippolito, vescovo 70
 De Santi, d. Angelo 82*, 122*, 123, 124, 125*, 126, 127, 128, 130, 133, 136, 137, 138, 398, 399, 400*, 869
 De Villars, Henri, arcivescovo 93
 De Vintmille du Luc, Charles-Gaspard-Guillaume, cardinale 93
 De Voght, p. P. F. 96
 De Voisin, Joseph 93
 Del Monte, Antonio Maria, cardinale 84, 86
 Delalande, Michel-Richard 95
 Delaporte, Yves, canonico 125*
 Delatte, d. Paul 116*, 127, 133, 225*
 Della Rovere, cardinale 70
 Della Sciucca, Marco 174*, 478*, 850*, 925*
 Demostene 817
 Dennery, Annie 720*, 739*, 802*
 Denzinger, Heinrich Joseph Dominicus 172*
 Desclée de Maredsous, Henri 120, 122, 125, 138

- Desroquettes, d. Jean Hébert 140, 146
 Dessain, Hubert, editore 873
 Di Lasso, Orlando 68, 121*
 Dieudonné, Sylvain 629*
 Diodoro di Tarso, vescovo 244*
 Dionigi di Alicarnasso 918
 Dionigi l'Aeropagita, san 23
 Dix, Gregory 211*
 Doble, G. H. 802*
 Dobneck (detto Cocleo), Johann 64*
 Doni, Giovanni Battista 50*, 86, 90
 Dorico, Valerio 78
 D'Ortigue, Joseph-Louis 111*, 119
 Dragoni, Giovanni Andrea 84, 85
 Dreves, Guido Maria 125*, 717, 726*
 Drumbl, John 761*
 Du Fay (Dufay), Guillaume 38
 Dubois, Louis-Ernest, arcivescovo 125*
 Duchesne, Louis Marie Olivier 177*
 Du Mont (Dumont), Henry 91, 94, 889
 Dupont, d. Philippe 116*
 Durando di Mende, Guglielmo, vescovo 21, 77, 78, 91, 718*, 721, 721*, 725*
 Duval, Edmond 96
 Dyer, Joseph 768*
 Efrem il Siro, sant' 19, 20
 Egeria 197, 197*, 198, 204*, 221*
 Eginardo 749*
 Ekkehart IV, cronista S. Gallo 498, 762*
 Eifrig, William F. 726*
 Elfvig, Lars 749*, 767*
 Elia Salomone 51
 Eman, cantore 12
 Enrico II, imperatore 18, 202
 Erculeo, Marzio 72*
 Ermanno di Reichenau (detto il Contratto), monaco, beato 59
 Erode, re 678
 Ett, Kaspar 108
 Eugenio IV, papa 39*
 Eugenio di Milano, vescovo, sant' 24*
 Eusebio di Casarea, vescovo 20
 Evans, Paul 722, 722*, 723, 723*, 725, 730*, 745*, 747*, 767*, 768*, 773*, 776*
 Ezechiele, profeta 629, 630
 Facchin, Francesco 855*
 Falconer, Keith 768*
 Fassicomo, Giovanni, editore 914*
 Fassler, Margot E. 755*, 758*, 759*
 Federico Guglielmo II di Prussia, re 109
 Feininger, d. Laurence 161
 Felini, Pietro 852*
 Ferdinando I de' Medici, cardinale 83
 Fernando de las Infantas, musicista 386*

- Ferretti, d. Paolo Maria 137, 239*, 305, 305*, 432*, 721*, 898, 919, 919*, 920
- Fétis, François-Joseph 119
- Filippo II di Spagna, re 82, 83, 386*
- Fioroni, Milvia 758*
- Fischer, Rupert 375*, 414, 433*, 527, 528*, 537, 537*, 718, 878, 881*, 885, 885*, 886, 921*, 935
- Flaviano di Antiochia, vescovo 244*
- Fleury, Louis-François 97*
- Floro di Lione 731
- Fontemaggi, Antonio 106
- Fournier, f. Dominique 878*
- Fox, Charles Warren 799*
- Francesco d'Assisi, san 59, 194
- Francone, abate 648
- Frere, Walter Howard 723, 723*, 725*
- Frescobaldi, Girolamo 85*
- Frezza dalle Grotte, Giuseppe, frate 95
- Frigo, d. Giacomo 240*, 246*, 636*
- Froger, d. Jacques 405*, 876
- Fromage, d. Lucien 116
- Gaborit, Clément, canonico 125*
- Gabrieli, Andrea 71, 87, 853
- Gagné, d. Richard 147
- Gaisser, d. 400*
- Gajard, d. Joseph 125*, 137, 139, 146, 397*, 406*, 898
- Gallo, monaco, san 348, 683
- Gallo, F. Alberto 384*
- Gamber, Klaus 170*
- Gardano, Angelo 71, 853
- Gargano, Guido Innocenzo, monaco 160*
- Gastoué, Amédée 400*, 852*, 858*, 877, 897*, 906*
- Gautier, Léon 720*, 722, 722*, 724, 724*, 725*, 759*
- Gelasio I, papa, san 16, 20, 179*, 228*
- Gérald (Géraud), vescovo 654
- Gerbert (von Hormau), Martin, abate 37, 47*, 98
- Geremia, profeta 242
- Gerolamo (Girolamo) di Moravia, frate 52, 124, 811
- Gevaert, François August 240*
- Ghiberti, Gian Mattia, vescovo 66
- Giacobbe, patriarca 691
- Giacomo, apostolo, san 671
- Gilda, monaco 681
- Giona, profeta 695
- Giovannelli, Ruggiero 852*
- Giovanni VIII, papa 37
- Giovanni XIX, papa 50, 350
- Giovanni XXII, papa 60, 62, 68, 145, 384*
- Giovanni XXIII (Giuseppe Angelo Roncalli), papa, san 148, 148*, 157, 158, 163*, 167
- Giovanni, apostolo, evangelista 14*, 15, 18, 197, 207*, 663, 668, 670, 671
- Giovanni, arcicantore 39

- Giovanni Battista, san 50, 189*, 673, 692
- Giovanni Cassiano, san 221*, 230*, 231*
- Giovanni Crisostomo, vescovo, san 20, 23, 212*, 244*, 710
- Giovanni di Siracusa, vescovo 183*, 193*, 200*
- Giovanni Diacono 37, 38
- Giovanni Paolo II, papa, san 163, 164, 165
- Giraud, Pierre, cardinale 97
- Giraud, Cesare 170*
- Girolamo di Stridone, san 61, 187, 620, 683, 787, 787*
- Giuliano da Spira, frate 59
- Giulio II, papa 31*, 43*, 78
- Giunta, Giacomo 78
- Giunta (Giunti), Luc'Antonio 71, 79
- Giuseppe II (d'Asburgo-Lorena) d'Austria, imperatore 104, 108
- Giustino, martire, san 15*, 172*, 182
- Goetz, Georgius 721*
- Goffredo di Breteuil 759
- Gontier, Augustin, canonico 119, 120, 140, 390, 390*, 391, 393, 393*, 401, 868, 868*, 911, 911*, 912, 913, 913*
- Gonzaga, Ercola, cardinale 68
- Göschl, J. Berchmans 407*, 534*, 871*, 880*, 930, 930*, 931, 931*, 932
- Gousset, Thomas-Marie-Joseph, cardinale 97
- Gozzi, Marco 852*, 853*, 855*, 893*
- Grach, J. B., editore 862*, 895*
- Granjon, Robert 72, 854*
- Grave, J. 799*
- Grégoire, d. Réginald 934*, 935
- Gregorio VI, papa, san 132
- Gregorio VII, papa, san 24*, 32, 41
- Gregorio XI, papa 38*
- Gregorio XIII, papa 75, 80, 85, 385*, 399, 852, 853*, 854*
- Gregorio XVI, papa 106*, 107, 113, 115*
- Gregorio di Nissa, vescovo, san 209
- Gregorio Magno (Gregorio I), papa, san 16, 17, 19, 21, 36, 37, 38, 40, 48, 56, 73, 112, 127, 141*, 160*, 177, 179*, 183, 183*, 193*, 200*, 458, 682, 683, 761, 867*, 897, 914*
- Gribaudo, Piero, editore 696
- Grier, James 785*
- Grosfillier, Jean 759*
- Grosspellier, rev. 400*
- Guadagni, Giovanni Antonio, cardinale 103
- Guardini, d. Romano 147, 147*
- Guéranger, d. Prosper 94, 115, 115*, 116, 117, 119, 120, 123, 209, 209*, 241, 388, 388*, 389, 390, 391, 393, 395, 396, 414, 857*, 867, 903

- Guglielmo IX d'Aquitania 758
 Guibert, Joseph Hippolyte, arcivescovo 119*
 Guidetti, Giovanni 72, 73, 87, 124, 854*, 894, 894*
 Guido d'Arezzo, monaco 49, 50, 52, 112, 122*, 350, 382
 Guido di Charlieu, abate 57
 Guido di Eu, abate 57
 Guigo, priore 59*
 Guilnard, d. Jacques-Marie 214*
 Gutenberg, Johannes 76
 Guy di Montiéramey, abate 56
 Gy, Pierre-Marie 730*, 731*
- Haberl, Ferdinand 200*, 603*, 892*
 Haberl, Franz Xaver 113, 114, 121, 121*, 122, 124, 126, 127, 395, 395*, 398, 867
 Hamman, Johann 79
 Han, Ulrich 77, 78
 Handschin, Jacques 724, 724*, 725*, 730, 730*
 Hänggi, Anton 170*, 172*
 Hankeln, Roman 768*
 Hanslik, Rudolph 206*
 Hanssens, Jean Michel 727*
 Hartker, monaco 228*, 232*, 236*, 237*, 238, 242*, 294, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 646, 647, 658, 659, 660, 660*, 661, 662, 663, 664, 665, 665*, 666, 668, 684, 684*, 685, 687, 693, 694, 697, 712, 828, 902, 907, 908
- Hassler, Hans Leo 64*
 Haug, Andreas 726*, 737*, 738, 750*, 768*
 Hausherr, Irénée 208*
 Häussling, d. Angelus Albert 206*, 209*, 211*, 224*, 232*
 Haydn, Johann Michael 187*
 Haymo di Faversham 214
 Heenan, John Carmel, cardinale 163*
 Heimer, Ann-Katrin 750*
 Heiming, d. Odilo 27*
 Hengel, Martin 232*
 Henricus Glareanus (Heinrich Glarean) 52*
 Herder, editore 640
 Hermes, Michael 884, 884*, 885
 Hermesdorff, Michael 392*, 862, 862*, 863, 864, 864*, 865, 866, 867, 870, 882, 886, 887, 895, 895*
 Hesbert, d. René-Jean 141, 346, 405*, 640, 653, 717, 727*, 876, 879*
 Hiley, David 726*, 750, 750*, 804*, 850*, 926, 926*, 927, 928
 Hittorp, Melchior 64*
 Hofmann-Brandt, Helma 798*, 801, 801*
 Holly, rev. 400*
 Holman, Hans-Jörgen 798*, 801, 801*
 Honneger, Marc 720*
 Horn, d. 400*
 Hothby, John 52

- Houdard, Georges Louis 97
 Hourlier, d. Jacques 876
 Høye, Marit Johanne 772*, 776*
 Huber, Bernhard 880*
 Hughes, David G. 750*
 Huglo, Michel 27*, 36, 188*,
 406*, 650, 720*, 723, 723*,
 729*, 731, 731*, 732*, 747,
 747*, 803*
 Husmann, Heinrich 723, 723*,
 741*, 742*, 754, 754*
- Iditum, cantore 12
 Ignazio di Loyola, sant' 69
 Ike de Loos 649
 Ilario, papa, sant' 38
 Ilario di Poitiers, sant' 19
 Ildefonso di Toledo, arcivescovo,
 sant' 37
 Ildegarda (Hildegard) di Bingen,
 santa 43, 44, 759, 759*, 760,
 928
 Illuminato da Torino, frate 95
 Innocenzo I, papa, sant' 41
 Innocenzo III, papa 42*, 43, 77,
 214
 Innocenzo X, papa 101*
 Innocenzo XI, papa, beato 101*
 Innocenzo XII, papa 101*
 Ippolito di Roma, sant' 15*, 172*,
 221*
 Ireneo di Lione, vescovo, san 33,
 33*
 Isacco 12
 Isaia, profeta 17, 242, 663, 707,
 708
- Isidoro di Siviglia, vescovo, san 31,
 37, 267, 280, 281, 345, 812
 Isona di S. Gallo 762*
 Iversen, Gunilla 184*, 726*,
 729*, 767*, 779*, 782* 786*,
 787*, 788*, 790*, 792*, 797*
- Jacobsson, Ritva 755*, 765*
 Jacopone da Todi, beato 74
 Jammers, Ewald 97*
 Janssens de Maredsous, d. Lau-
 rent 120
 Jausions, d. Paul 120, 123, 392,
 867, 906
 Jeanneteau, Jean, canonico 140*,
 934
 Jesson, Roy 925, 925*
 Johannes de Grocheo, teorico 272
 Johnner, Dominique 924, 924*
 Johnstone, J. 768*
 Jonsson, Ritva 725, 726*, 729*,
 731*, 743*
 Joppich, Godehard 237*, 375*,
 521*, 555*, 595*, 613, 614*,
 685*, 908*, 921*
 Juigné, Jacques August Marie Le
 Clerc de, marchese 116*
 Jumilhac, Pierre Benoît de, mona-
 co 90, 111*
 Jungmann, Andreas Josef 148,
 182, 182*
- Kanzler, barone 400*
 Karp, Theodore 852*, 856*
 Kelly, Thomas Forrest 779, 779*,
 781*, 798*, 799, 800*, 801*

- Kempers, Bernet 740*
- Kienle, Ambrosius, monaco 120, 124
- Kim, Anastasia Eun Ju 193*, 195*, 203*, 204*, 240*, 658, 850*, 852*, 936, 936*
- Klöckener, Martin 206*
- Koch, Liobgid 880*
- Kohlhase, Thomas 850*
- Kohlhäußl, Josef 880*, 932
- Kok, prof. Frans 638
- Lacoste, Debra 650
- Lambertini, Lorenzo vd. Benedetto XIV
- Lambillotte, d. Louis 111, 112, 119, 861, 862, 895, 911
- Lamennais, Hugues-Félicité Robert de, abate 113
- Lamourette, Adrien, vescovo 33*
- Landwehr-Melnicki, Margaretha 772*, 774, 797*, 798*, 892*
- Lang, Odo, editore 685*
- Lang, Peter 125*
- Langton, Stephen, cardinale 74
- Lantbertus, frater 498
- Lattanzi, Massimo 174*, 189*, 191*, 193*, 315, 409*, 428*, 432*, 438*, 498*, 555*, 618*, 921*, 928*, 934, 934*
- Le Clerc, d. Jacques 91
- Le Clere, Adrianus, editore 861*, 895*
- Le Guennant, Auguste 125*
- Le Munerat, Jean 66
- Le Vol, Claude (Claudin) 91
- Leandro di Siviglia, arcivescovo, san 37
- Lebeuf, Jean, abate 90, 94
- Leclercq, d. Jean 209*
- Lecoffre, Jacques 96, 858, 858*, 873
- Leeb, Helmut 279*
- Lehner, Ulrich L. 211*
- Leleux, Antoine, editore 914*
- Lemarié, d. Joseph 177*
- Lemmens, Jacques-Nicolas 114
- Lenoir, Alexandre 112*
- Lentini, d. Anselmo 228*, 236*
- Leonardi, Claudio 730*
- Leone Magno (Leone I), papa, san 16, 172*, 179*, 201, 458, 690, 690*, 704
- Leone III, papa, san 40, 179*
- Leone IX, papa, san 24
- Leone X de' Medici, papa 65, 86
- Leone XIII, papa 114, 122, 123, 126, 127, 157, 398, 399
- Lercaro, Giacomo, cardinale 150
- Levi 12
- Levy, Kenneth 754, 754*, 790*
- Liechtenstein, Pietro 71, 96, 113, 135, 853, 853*, 894, 894*, 895
- Lindano, Guglielmo (W.) 70
- Lipphardt, Walther 97*, 773*
- Liszt, Franz 107
- Liutward 728
- Locanto, Massimiliano 724*, 728*, 729*, 761*, 770*
- Lonardi, Fabrizio 409*, 936*
- Lossius (Lotze), Lucas 65*

- Luca, evangelista, san 17, 234, 409, 480, 671
 Lucia, santa 243
 Luigi I (Ludovico I di Baviera), re 108
 Luigi IX di Francia, re 59
 Luigi XIV di Francia (re Sole), re 92, 386
 Luigi XV di Francia, re 92, 93
 Lully (Lulli), Jean-Baptiste 111*
 Luna, Giacomo 85
 Lupo, vescovo, san 641
 Lure, Jean 723*
- Madruzzo, Cristoforo, cardinale 68
 Maggi, d. Sebastiano 129*
 Mamerto di Vienne, vescovo 179*
 Mancini, Curzio 852*
 Mansi, Giovanni Domenico 215*
 Maraval, Pierre 198*
 Marcabruno 758
 Marcello II, papa 68
 Marcello, Benedetto 109
 Marcello di S. Gallo 762*
 Marco, evangelista, san 17
 Marcus Tullius Tirus (vedi Tiro-
 ne)
 Marcusson, Olof 719*, 726*, 735*, 740*, 741, 741*, 767*
 Marenzio, Luca 84, 85, 87
 Mariano, abate 39
 Marin, d. Bruno 637
 Markschies, Cristoph 209*
 Marrou, Henri-Irénée 209*
- Martin Lutero, monaco 63, 64, 64*, 65
 Marziano Capella 720, 720*
 Matteo, evangelista, san 668, 670, 676
 Mauro, monaco, san 655
 Mazza, Enrico 170*
 Mazzarino, Giulio Raimondo, cardinale 92
 McKinnon, James W. 803*
 McLachlan, Laurentia 657
 Melchisedek, re 710
 Melnicki (vedi Landwehr-Melnicki)
 Meluzzi, Salvatore 106
 Menard, d. Hugue Nicolas 90
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 99, 100, 100*, 109
 Menestò, Enrico 730*
 Menozzi, Daniele 178*
 Merry del Val, Rafael, cardinale 137
 Mersenne, Marin, frate 90
 Messner, Reinhard 227*
 Meynet, Roland 700*
 Michea, profeta 814
 Migliavacca, d. Luciano 244*
 Migne, Jacques-Paul 718, 809*
 Milanese, Guido 567, 619*
 Millet de Montgesoye, Jean 91
 Milveden, M. Ingmar 719*
 Misset, E. 759*
 Mocquereau, d. André 35, 121, 124, 125, 125*, 127, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141*, 142, 142*, 146*, 391,

- 394, 394*, 396, 396*, 397, 397*, 398, 400*, 401, 405, 413*, 414, 869, 870, 872, 872*, 888, 890, 891, 904, 916, 917, 917*, 918, 921
- Mohlberg, Leo Cunibert 172*
- Mohrmann, Christine 170*, 183*
- Moissenet, rev. 400*
- Molinari, d. Giovanni 106
- Molitor, d. Raphael 400*, 853*
- Möller, Harmut 750*
- Moneta Caglio, Ernesto Teodoro 193*, 201*, 280*, 387*
- Monnoyer, Charles, editore 868*
- Morlot, François-Nicholas-Mad-
eleine, arcivescovo 118*
- Morone, Giovanni, cardinale 67
- Mosè 176, 631
- Mozart, Wolfgang Amadeus 187*
- Müntzer, Thomas 64
- Nanino, Giovanni Maria 84, 87, 852*
- Nausea, Friedrich, vescovo 67
- Nesmy, Jean-Claude 696*, 711*
- Neunheuser, d. Burkhard 170*, 171*, 173*
- Newman, Barbara 759*
- Newman, John Henry, beato 117, 161
- Niccolò I, papa, san 77
- Niccolò II, papa 24*
- Nicola, san 61
- Nicolai, Carl Otto 99
- Nietzsche, Friedrich 175
- Nisard, Théodore, abate 111, 111*, 112, 112*, 861*
- Nivers, Guillaume-Gabriel 91, 92, 94, 95, 241*, 386, 386*, 856, 856*, 857, 859
- Norberg, Dag 725, 740*
- Notker (Balbulus), monaco 42, 53*, 77, 498, 499, 500, 728, 734, 749, 749*, 753, 762*
- Ockegem, Johannes 111*
- Oddone di Cluny, abate, sant' 59, 655
- Odelman, Eva 721, 722, 722*, 726*, 769*, 773*, 786*, 791*
- Omero, poeta greco 682
- Omobono, abate 39
- Orazio 245
- Origene 217, 711
- Ostini, Pietro, cardinale 106, 106*, 128
- Ott, Karl 196*, 885, 885*
- Pahl, Irmgard 170*, 172*
- Palazzo, Eric 199*
- Paleotti, Gabriele, cardinale 70
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 68, 72, 73, 81, 82*, 83, 84, 87, 100, 111*, 112, 113, 114, 121, 121*, 124, 234*, 385, 385*, 386*, 394, 399, 852*, 894
- Palestrina, Iginò 84, 85
- Palinuro, Massimiliano 207*
- Pamelius (van Pamele), Jacob 64*
- Paolino d'Aquileia, vescovo, san 20

- Paolino da Nola, vescovo, san 244*
- Paolo, san 15, 189*, 207*, 679, 680, 682
- Paolo I, papa, san 39
- Paolo III, papa 67, 70
- Paolo V, papa 70, 86, 87, 228*, 385, 852*
- Paolo VI (Giovanni Battista Montini), papa, beato 147*, 148, 148*, 150, 151, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 162*, 163, 163*, 165, 166, 167, 185, 204, 206*, 247, 404, 878
- Paolo Diacono, monaco 37, 39
- Parasoli (Parasole), Leonardo 83, 85, 86
- Paris, Pierre-Louis, monsignore 118
- Pascher, Pius 225*
- Paquali, Innocenzo, monsignore 97, 123, 124
- Patrizi Piccolomini, Agostino, vescovo 78, 79
- Patrizio, monaco, san 681
- Paucker, Günther Michael 850*
- Pergolesi, Giovanni Battista 111*
- Perosi, d. Lorenzo 100*, 127, 128, 133, 400, 870
- Perotinus, musico 383
- Perriot, rev. 400*
- Petrobelli, Pierluigi 765*
- Pfisterer, Andreas 726*
- Pietro, apostolo, san 14*, 15, 23, 158, 189*, 671
- Pietro Abelardo, abate 43
- Pietro Crisologo, vescovo, san 202*
- Pietro il cantore 56
- Pilato, governatore romano 663, 678
- Pillon, Paolo 811*
- Pinell, d. Jordi 211*, 281*, 302*
- Pio II, papa 78
- Pio IV, papa 69, 74, 80
- Pio V, papa, san 74, 80, 92, 145, 161, 184, 194, 214, 214*, 217*, 223*, 228*, 232*
- Pio VII, papa 74, 105
- Pio IX, papa, beato 72, 98, 110, 113, 114, 116*, 118, 119*, 395*, 866
- Pio X (Giuseppe Sarto), papa, san 101*, 105, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 130*, 131, 132, 134, 136, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 157, 165, 166, 214, 214*, 223, 226, 229, 230, 233, 233*, 241, 247, 399, 403, 404, 405, 406, 454, 896, 870
- Pio XI, papa 33, 143, 147, 157, 158, 178*
- Pio XII (Eugenio Pacelli), papa 30, 30*, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148*, 149, 157, 159, 162*, 207*, 215, 405
- Pipino il Breve, re 39, 40
- Pitra, Jean-Baptiste-François, cardinale 123
- Planchart, Alejandro 723*, 726*, 729*, 730, 730*, 742*, 761*, 764*, 792*

- Plannck, Stephan 78
 Planyavski, Peter 187*
 Plinio il Giovane 15*
 Pothier, d. Joseph 120, 122, 123,
 124, 125, 125*, 126, 127,
 133, 134, 136, 137, 138,
 139, 141*, 247, 388, 391,
 392, 393, 393*, 394, 395,
 397, 400, 400*, 401, 402,
 403, 404, 412, 826*, 867,
 869, 870, 871, 872, 875, 879,
 887, 889, 896, 898, 899, 905,
 905*, 906, 907, 912, 913, 914,
 914*, 915, 916, 916*, 917
 Potiron, Henri 140, 146
 Poucke, Peter van 760*
 Pouderojien, Kees 638, 672, 675,
 902
 Praetorius, Michael 64*
 Procuste 26
 Proske, d. Karl 108, 109
 Prospero d'Aquitania, san 16, 20
 Prou, d. Jean 116*, 406*
 Pustet, Friedrich, editore 72, 113,
 114, 121, 121*, 122, 123,
 124, 127, 170*, 394, 394*,
 395, 398, 399, 403, 866, 873,
 886, 887, 892, 896
 Quacquarelli, Antonio 274*,
 682*, 683*, 704*
 Querini, Angelo Maria, cardinale
 129*
 Quiñones, Francisco de, cardinale
 214
 Quintiliano, retore 305
 Rabano Mauro, san 20
 Raffa, Vincenzo 212*
 Raillard, F., abate 97
 Raimondi, Giovanni Battista 84,
 86, 385
 Rainoldi, Felice 188*, 406*, 857*,
 869*, 876*
 Rameau, Jean-Philippe 111*
 Ramelli, Ilaria 720*
 Ramis de Pareja, Bartolomeo 50*
 Rampi, Fulvio 174*, 189*, 191*,
 193*, 268*, 314*, 397*, 401*,
 406*, 409, 432*, 438*, 498*,
 520*, 576*, 637, 638, 698*,
 921*, 928*, 934, 934*, 936,
 936*
 Ratzinger, Joseph 171*, 175*,
 178, 179*
 Refice, Licinio 100*, 129
 Reginone di Prüm, teorico 625
 Reier, Ellen 745*
 Rella, d. Antonio 133, 141*
 Remigio di Rouen, arcivescovo,
 san 39
 Résal, Marie 139
 Respighi, Carlo, monsignore
 125*, 127, 133, 399, 400*
 Riario Sforza, Sisto, cardinale
 129
 Ribay, Bernard 451*
 Riccardo di S. Vittore 759
 Richelieu, Armand-Jean du Ples-
 sis de, cardinale 92
 Riemann, Hugo 97*
 Righetti, Mario 38, 170*, 182*,
 183*, 184*, 194*, 195*, 197*,

- 198*, 199*, 201*, 202*, 205*,
223*, 226*, 228*, 229*, 230*,
231*, 232*, 234*, 238*, 240*,
243*, 244*
- Roberto Bellarmino, cardinale,
san 64*
- Roberto di Molesme, monaco,
san 55
- Romanus, cantore 348, 498
- Roncaglia, Aurelio 758*
- Rönnau, Klaus 740*, 779, 779*,
781*, 783*, 784
- Rordorf, Willy 170*
- Rösler, Daniel 880*
- Rosmini, Antonio, beato 117
- Rossetto, Biagio 66
- Rousseau, Jean-Jacques 118
- Rousseau, Norbert-Georges-Pier-
re, vescovo 125*
- Ruhnke, Martin 740*
- Rumphorst, Heinrich 880*
- Ruperto, abate teologo 698
- Rusconi, Angelo 853*
- Sadie, Stanley 718
- Sailer, Johann Michael, vescovo
108, 109
- Salmon, d. Paul 217*, 241*
- Salomone, re 12, 13, 707, 709
- Sandberger, Adolf 121*
- Sandhofe, Holger Peter 908, 908*
- Santini, Fortunato 106
- Sarr, d. Olivier-Marie 208*, 212*
- Sartore, Domenico 170*
- Saulnier, d. Daniel 125*, 184*,
234*, 244*, 284*, 305*, 327,
638, 646*, 653, 748*, 902,
903*, 930*, 933, 933*, 934,
934*
- Scannerini, d. Guglielmo 205*,
246*
- Scappaticci, Leandra 855*
- Schildbach, Martin 791*, 793*,
797*
- Schlager, Karlheinz 738*, 790*
- Schlesinger, Maurice 107
- Schmitt, d. Antonin 395
- Schmitz, d. Philibert 216
- Schönmetzer, Alfons 172*
- Schrade, Leo 622*
- Schröder, Christof Nikolaus, edi-
tore 908*
- Schumann, Robert 99
- Schuster, Ildefonso, cardinale, be-
ato 27
- Schütz, Heinrich 64*
- Schwann, Leonard, editore 873,
892
- Schweitzer, Alexander M. 880*
- Scoto Eriugena, Giovanni 53
- Sedulio 243*
- Sergio I, papa, san 18, 177*, 197,
203
- Seripando, Girolamo, cardinale
67
- Serra di Cassano, Francesco, car-
dinale 109
- Sertillanges, Antonin-Dalmace
110
- Sesini, Ugo 387*
- Sesini, Umberto 134
- Sevestre, Nicole 762*

- Sibour, Marie Dominique Auguste, arcivescovo 118, 118*, 119*
- Sidonio Apollinare, vescovo, san 20
- Silvestro I, papa, san 38
- Simeone, cantore 39
- Simeone, san 191*, 234, 234*
- Simmaco, papa, san 201
- Simson, O. von 427*
- Siricio, papa, san 41
- Sirleto, Gerolamo, cardinale 83
- Sisto I, papa, san 202*
- Sisto III, papa, san 177*
- Sisto IV, papa 78
- Sixdenier, d. Guy 466
- Smits van Waesberghe, Joseph 740*, 745, 745*
- Smoldom, William 761*
- Snow, Robert J. 925, 925*
- Sodi, Manlio 171*, 180, 218, 852*
- Soriano, Francesco 86, 87, 386*, 852*
- Spithöver, Joseph Haass 113
- Spontini, Gaspare 106, 106*, 107, 129
- Stäblein, Bruno 35, 720*, 723, 723*, 726*, 740*, 745, 745*, 754, 754*, 773*, 783*, 803*
- Stefano II, papa 40, 656
- Stefano Harding, monaco, santo 55, 56
- Steinen, Wolfgang von den 728*
- Steiner, Ruth 725, 725*, 768*, 798*, 799*
- Stephan, Rudolph 750*
- Stingl jun., Anton 200*, 880*, 886, 893, 893*
- Strabone, Valafrido 21, 40
- Suñol, d. Gregorio M. 27, 27*, 268, 924, 924*
- Taft, Robert 205*, 206, 208*, 212, 213*, 215*, 216*, 217*, 221*, 224*, 230*, 244*, 245*
- Talley, Thomas Julian 177*
- Tebaldini, Giovanni 125*
- Telesforo, papa, san 201*
- Teodolfo di Orléans, vescovo 20, 199
- Tertulliano, apologeta 15, 17, 192*, 217, 692*
- Teseo 21
- Tesson, M., abate 97, 860
- Thannabaur, Peter Joseph 785*, 786*, 787*, 788*, 790*
- Thibodau, Timothy M. 718*
- Thinnes, Friedrich J. 886
- Timoteo 157
- Tinctoris, Johannes (Jehan le Taintenier) 80, 911*
- Tirone (Marcus Tullius Tirus) 111, 512
- Tito, imperatore 13
- Tomadini, Jacopo 30*, 122
- Tommaso d'Aquino, san 23, 43, 62, 74, 171, 171*, 759
- Tommaso da Celano, frate 74, 758
- Toniolo, Alessandro 171*, 180
- Treitler, Leo 741*
- Triacca, Achille Maria 170*, 218

- Troгнаesium, Ioachim, editore 895*
- Tuilier, André 170*
- Turco, d. Alberto 320*, 321*, 340, 878*, 883*, 884, 884*, 902*, 930, 930*, 932, 933, 933*, 935, 935*
- Tutilone di San Gallo 745, 762, 762*, 798*
- Tyrrel, John 718
- Ucbaldo di St. Amand, monaco 53, 783
- Ugo di S. Vittore 759, 759*
- Urbano IV, papa 43
- Urbano V, papa, beato 38*
- Urbano VIII, papa 101*
- Vagaggini, d. Cipriano 175*
- Valeri, Francesco 84
- Valerio Massimo 817
- Valesio, Fulgenzio, monaco 83, 86
- Varrone, scrittore 305
- Vecchi, Orazio 71, 87, 853
- Venanzio Fortunato, san 20, 721*
- Verger, d. Jean-Louis 119*
- Vigilio, papa 41
- Vignal, Marc 187*
- Vincent, Alexandre-Joseph-Hyacinthus 914*
- Vincent-Martin, Cyrille, abate 910*
- Virgilio, poeta latino 245, 682
- Visconti, Gaspare, arcivescovo 27
- Visentin, d. Pelagio 240*, 241*, 637
- Vitelli, Vitellozzo, cardinale 69
- Vittadini, Franco 100*
- Vogüé, d. Adalbert de 225*, 229*
- Von Waldburg, Otto, cardinale 68
- Wagner, Franz, editore 864*, 886*
- Wagner, Peter 27*, 133, 191*, 681*, 723, 723*, 870, 887, 888, 888*, 889, 924, 924*
- Waldeck-Rousseau, Pierre 116*
- Walter (Walther), Johann 64*
- Weakland, Rembert 722, 722*, 742*
- Weber, d. Robert 187*
- Weiß, Günther 726*
- Whitby, monaco 37
- Willaert, Adrian 71
- Wipo di Burgundia 74
- Witt, d. Franz Xavier 108, 121, 395, 395*
- Ximenes de Cisneros, Francisco, cardinale 31*
- Zaccaria, san 228
- Zarlino, Gioseffo 81, 82
- Ziino, Agostino 754*
- Zippe, Stephan 880*
- Zoilo, Annibale 72, 81, 83, 84, 86, 385*, 386*, 852*
- Zwingli, Ulrich 64, 172

Indice generale

Premessa..... pag. 7

CAPITOLO 1 (GIANNICOLA D'AMICO)

Il canto gregoriano: itinerario storico-giuridico

a prima Ecclesiae aetate usque ad presens tempus 11

I primi secoli 11

I riti orientali e quelli occidentali diversi da quello romano 22

Dal canto romano antico al gregoriano 35

Il Basso Medioevo, età della decadenza gregoriana 50

L'Età rinascimentale e il Concilio di Trento 63

L'introduzione della stampa nell'editoria liturgico-musicale 76

Il canto gregoriano tra Seicento e primo Ottocento 89

Il risveglio dell'Ottocento 104

Solesmes e la restaurazione del canto liturgico 115

Da Pio X al Concilio Vaticano II 130

Il Concilio Vaticano II e la revisione dei libri liturgici 147

Dopo il Concilio Vaticano II: fra storia e cronaca 155

CAPITOLO 2 (D. ALFIO GIUSEPPE CATALANO)

Liturgia. La Messa e L'Ufficio divino 169

La Messa

Linee per una teologia 169

La Messa nell'economia dell'anno liturgico 174

Per una breve storia 182

Struttura e canti della Messa 184

Proprio della Messa 188

<i>Introito</i>	188
<i>Graduale</i>	189
<i>Tratto e cantici pasquali</i>	190
<i>Alleluia</i>	192
<i>Offertorio</i>	194
<i>Comunione</i>	196
<i>Canti processionali</i>	197
<i>Presentazione di Gesù al Tempio</i>	197
<i>Processione delle Palme</i>	198
<i>Ordinario della Messa</i>	199
<i>Kyrie</i>	200
<i>Gloria</i>	201
<i>Credo</i>	202
<i>Sanctus</i>	202
<i>Agnus Dei</i>	203
<i>Ite missa est e Benedicamus Domino</i>	204
L'Ufficio divino	
<i>Linee per una teologia dell'Ufficio divino</i>	205
<i>Per una breve storia</i>	212
<i>Il giorno liturgico</i>	215
<i>Struttura dell'Ufficio divino nel Breviario romano e monastico</i>	216
<i>Notturni</i>	221
<i>Lodi</i>	224
<i>Ore minori</i>	229
<i>Vespri</i>	231
<i>Compieta</i>	233
<i>I canti dell'Ufficio</i>	234
<i>Salmodia</i>	235
<i>Salmodia diretta</i>	235
<i>Salmodia responsoriale: responsorio prolisso e responsorio breve</i>	236
<i>Salmodia antifonica</i>	239
<i>Le antifone</i>	240
<i>Antifone salmiche</i>	241

<i>Antifone extrasalmiche</i>	242
<i>Inmodia</i>	243
<i>Inni in versi</i>	243
<i>Inni in prosa: Te Deum, Te decet laus</i>	245
CAPITOLO 3 (ANGELO CORNO - GIORGIO MERLI)	
La melodia gregoriana	247
La notazione quadrata nella <i>Editio typica</i>	248
<i>Il tetragramma</i>	248
<i>Le chiavi</i>	249
<i>La forma grafica delle note: le grafie fondamentali</i>	251
<i>Le forme sviluppate dei neumi fondamentali</i>	254
<i>Le grafie liquescenti</i>	254
<i>Le stanghette</i>	256
<i>La nota guida (custos)</i>	258
<i>Le alterazioni</i>	259
<i>Le neografie</i>	261
Le prime manifestazioni della melodia: la cantillazione e la salmodia ..	266
<i>La cantillazione</i>	266
<i>La salmodia</i>	273
<i>La salmodia diretta</i>	275
<i>La salmodia responsoriale</i>	278
<i>La salmodia antifonica</i>	283
<i>La struttura della salmodia</i>	285
Grammatica della salmodia	288
<i>La salmodia semplice</i>	289
<i>L'intonazione</i>	289
<i>Il tenore salmodico o corda di recita</i>	290
<i>La flexa</i>	290
<i>La cadenza mediana</i>	290
<i>Le sillabe di preparazione</i>	293
<i>La cadenza finale</i>	294
<i>La salmodia semiornata</i>	296

<i>I toni salmodici dell'introito e del comunio</i>	297
<i>I toni salmodici dei Cantici maggiori dell'Ufficio</i>	298
<i>I toni salmodici del Salmo Invitatorio</i>	298
<i>La salmodia ornata</i>	300
<i>Le prime forme strutturate della melodia: le antifone dell'Ufficio</i>	301
La modalità fino all'octoechos	320
<i>La modalità arcaica</i>	321
<i>L'evoluzione modale</i>	325
<i>La salita del tenore salmodico</i>	325
<i>La discesa della finale</i>	327
<i>La modalità nell'octoechos</i>	328
<i>La modalità ritrovata</i>	340
La melodia nelle fonti manoscritte	345
<i>Le principali famiglie neumatiche</i>	349
<i>Tavola dei neumi del cod. Chartres 47</i>	358
<i>Tavola dei neumi del cod. di Mont-Renaud</i>	362
<i>Tavola dei neumi del cod. di Albi (Paris, B.N. lat. 776)</i>	365
<i>Tavola dei neumi del cod. Benevento 34</i>	368
<i>Tavola dei neumi del cod. Graz 807 (Grad. di Klosterneuburg)</i>	373
La corruzione della melodia e la restaurazione gregoriana	375
 CAPITOLO 4 (FULVIO RAMPI)	
Il ritmo gregoriano	409
<i>Dalla melodia al ritmo</i>	409
Stili, forme, formule	417
<i>Tecnica formulare</i>	438
<i>Soppressione</i>	438
<i>Addizione</i>	440
<i>Contrazione</i>	442

<i>Dieresi</i>	444
<i>La formula fra tecnica e significato</i>	445
<i>Adattamenti e compromessi</i>	454

SEMILOGIA GREGORIANA

<i>Il neuma fra grammatica e senso</i>	466
<i>Il neuma monosonico nel pensiero sangallese</i>	467
<i>Il neuma monosonico nel pensiero metense</i>	488

GRAMMATICA SANGALLESE E METENSE

<i>Il neuma fra grafia corsiva e non corsiva</i>	494
<i>Le lettere</i>	498
<i>L'articolazione del neuma</i>	505
<i>Stacco iniziale</i>	514
<i>Stacco finale</i>	514
<i>Stacco all'acuto</i>	514
<i>Stacco all'acuto e al grave in contesti unisonici</i>	515
<i>Stacco a metà salita e a metà discesa</i>	518
<i>La liquescenza</i>	520
<i>Grammatica della liquescenza</i>	521
<i>La natura espressiva della liquescenza</i>	525
<i>La liquescenza nella notazione vaticana</i>	529
<i>Scritture liquescenti a confronto</i>	531

TAVOLE DEI NEUMI

<i>Pes</i>	535
<i>La natura ritmica del pes</i>	537
<i>Clivis</i>	538
<i>Scandicus</i>	541
<i>Climacus</i>	544
<i>Torculus</i>	549
<i>Il torculus in S. Gallo</i>	549
<i>Il torculus in Laon</i>	551
<i>Torculus di intonazione</i>	552
<i>Torculus di preparazione d'accento</i>	553
<i>Torculus di articolazione verbale</i>	554
<i>Torculus in composizione</i>	555
<i>Porrectus</i>	557

<i>Neumi di conduzione</i>	562
<i>Quilisma-pes</i>	562
<i>Scandicus quilismatico</i>	563
<i>Forme quilismatiche complesse</i>	564
<i>Oriscus</i>	565
<i>Oriscus al termine di un neuma discendente</i>	566
<i>Oriscus in culminanza melodica</i>	567
<i>Oriscus tra due elementi neumatici</i>	569
<i>Pressus maior</i>	569
<i>Pressus minor</i>	571
<i>Virga strata</i>	572
<i>Pes quassus e salicus</i>	575
<i>Pes stratus</i>	578
<i>Neumi ripercossi</i>	580
<i>Stropha e gruppi strofici</i>	580
<i>Trigon</i>	588
<i>Bivirga e Trivirga</i>	592
<i>Forme sviluppate dei neumi fondamentali</i>	598
<i>Porrectus flexus</i>	599
<i>Scandicus flexus</i>	600
<i>Pes subbipunctis</i>	602
<i>Porrectus subbipunctis</i>	604
<i>Scandicus subbipunctis</i>	605
<i>Torculus resupinus</i>	606
<i>Altre forme resupine di neumi elementari</i>	607
<i>Forme resupine di neumi subbipunctis e flexus</i>	608
<i>Il neuma fra simbolo ed esegesi</i>	611
<i>Simboli per il fraseggio</i>	613
<i>Modalità e simbolo</i>	615
<i>Aspetti simbolico-descrittivi</i>	627
<i>Da simbolo a icona</i>	634

CAPITOLO 5 (D. GIACOMO FRIGO - ANGELO CORNO)

L'Ufficio divino**Il canto come lettura ermeneutica del testo** 637

PARTE PRIMA

Premessa 637

Le fonti manoscritte dell'Ufficio

Il Corpus Antiphonarium Officii (CAO) 640*I manoscritti adiafematici* 641*Hartker* 642*I Breviari sangallesi* 642*Quedlinburg* 643*I manoscritti diafematici* 646*Karlsruhe LX* 646*Karlsruhe St. Georgen VI* 647*Aachen 20* 648*Utrecht* 649*Klosterneuburg 1012-1013* 650*Metz 83* 651*Benevento 21* 652*Toledo 44.1* 653*Toledo 44.2* 654*Saint-Maur-des-Fossés (Paris, B.N. lat. 12044)* 655*Saint-Denis (Paris, B.N. lat. 17296)* 656*Worcester F. 160* 657*Altri manoscritti* 658

Restituzioni melodiche dell'Ufficio ed esegesi del testo 659

La linea melodica a servizio del testo 659*Modificazioni di formule melodiche per una esegesi particolare* 661*Allusioni formulari* 666*Cromatismo espressivo* 672*Sintesi e riapertura* 680

PARTE SECONDA

Le antifone dell'Ufficio: una scuola di arte retorica 681

CAPITOLO 6 (ENRICO DE CAPITANI)

Tropi, Sequenze, Prosule

ornamento ed espansione del canto gregoriano 713

Sigle 713

Fonti manoscritte 714

Pubblicazioni 717

Il termine 'tropo' nell'antichità e nel Medioevo 720

Nelle rubriche dei manoscritti 721

La ricerca sull'origine dei tropi 722

Definizione e classificazione dei tropi 724

L'ipotesi di lavoro del Corpus Troporum 725

Repertori, edizioni critiche di tropi e sequenze 726

Sintesi storica, documenti e testimonianze 727

I tropi dal punto di vista della forma 732

I tropi meloformi o melodici 732

I tropi melogeni o puramente testuali 733

La tecnica della prosulazione 734

Le prosule 734

Relazioni tra la prosula e il testo-base 735

La relazione testo/melodia 738

Melodia della prosula e melodia del canto-base 739

Posizione delle prosule 740

Come si eseguivano le prosule? 740

I tropi logogeni 741

La formazione del repertorio e la trasmissione 742

Posizione dei tropi rispetto al canto-base 743

I testi dei tropi 743

Prosodia, metro e poesia 744

Stile e struttura melodica 745

I tropi melodici e in doppia notazione dell'introito e del Gloria 746

La sequenza 748

Le sequenze antiche o di prima epoca 748

<i>Caratteristiche delle sequenze parallele antiche</i>	750
<i>Sequenze aparallele</i>	753
<i>Sequenze con testi parziali</i>	754
<i>Le sequenze italiane</i>	754
<i>Lo sviluppo della sequenza nell'XI e XII secolo</i>	755
I tropi nel Proprio della Messa	760
<i>I tropi dell'introito</i>	760
<i>I tropi d'introduzione e i tropi 'ad officium'</i>	760
<i>I tropi d'intercalazione e 'ad repetendam'</i>	762
<i>I tropi del salmo e della dossologia</i>	763
<i>Tropi e prosule del graduale e del tractus</i>	764
<i>Tropi e prosule dell'alleluia</i>	765
<i>Tropi 'ad sequentiam'</i>	767
<i>Tropi e prosule dell'offertorio</i>	768
<i>Manoscritti, rubriche e diffusione</i>	769
<i>Tropi dell'antifona di comunione e dell'antifona di frazione</i>	770
I tropi nell'Ordinario della Messa	772
<i>I tropi e le prosule del Kyrie</i>	772
<i>Manoscritti e rubriche per i Kyrie</i>	773
<i>Schema e stile delle melodie e dei testi</i>	774
<i>I Kyrie nelle diverse tradizioni</i>	775
<i>I Kyrie nelle fonti tardive</i>	777
<i>I tropi del Gloria in excelsis</i>	779
<i>Le melodie-base</i>	779
<i>Manoscritti e rubriche per il Gloria</i>	780
<i>I 'Sacerdos chants'</i>	780
<i>I tropi meloformi e melogeni del Gloria nelle fonti sangallesi e aquitane</i>	781
<i>I tropi d'intercalazione del Gloria</i>	781
<i>I versi vaganti e le prosule del 'Regnum tuum solidum'</i>	783
<i>Stile delle melodie e dei testi dei tropi nel Gloria</i>	784
<i>Le sequenze nel Gloria e i tropi tardivi</i>	785
<i>Tropi e prosule del Sanctus</i>	785
<i>I temi del Sanctus tropati</i>	786
<i>I tropi d'intercalazione del Sanctus</i>	787
<i>Le prosule dell'Osanna</i>	788
<i>I tropi dell'Agnus Dei</i>	791

<i>Manoscritti e rubriche per l'Agnus Dei</i>	791
<i>Tipologia e geografia dei tropi dell'Agnus Dei</i>	791
<i>Il modello della tradizione dell'Ovest</i>	792
<i>Il modello della tradizione dell'Est</i>	793
<i>I tropi italiani dell'Agnus Dei</i>	796
<i>I tropi dell'Ite missa est</i>	797
I tropi nell'Ufficio	798
<i>Tropi e prosule del responsorio prolisso</i>	798
<i>Il 'Neuma triplex' e le sue prosule</i>	798
<i>Melismi e prosule dei responsori</i>	801
Farse, conductus, canzoni	802
<i>Farsa: Epistole, Vangeli, letture</i>	802
<i>Farciture del Credo e del Pater noster</i>	804
<i>Versus e conductus</i>	804
<i>Conductus introduttivi alle letture</i>	805
<i>I tropi delle antifone</i>	806
<i>Tropi e conductus del Benedicamus</i>	807
<i>Tropi e polifonia</i>	807
CAPITOLO 7 (ROBERTO SPREULLI)	
Il canto gregoriano e la sua voce	809
<i>Premessa</i>	810
<i>Cenni storici</i>	811
Vocalità, prassi esecutiva, esperienza semiologica	818
<i>Attacco</i>	818
<i>Stacco</i>	821
<i>Legato</i>	823
<i>Vibrato</i>	824
<i>Corretta dizione e comprensibilità del testo</i>	827
<i>Messa di voce e dinamiche</i>	830
<i>Utilizzo della respirazione nel contesto interpretativo</i>	832
<i>Passaggi all'acuto e al grave</i>	837

<i>Utilizzo delle risonanze</i>	838
<i>Intervalli e corretta intonazione</i>	841
<i>Articolazioni sillabiche complesse: la liquescenza</i>	843
<i>Suoni ribattuti: la ripercussione</i>	846
CAPITOLO 8 (ALESSANDRO DE LILLO)	
Itinerario bibliografico	
Il fenomeno e l'essenza	849
<i>Il Graduale Romanum</i>	850
<i>I canti della Messa: la salmodia semiornata e i versetti di offertorio</i> ...	884
<i>Il Kyriale</i>	886
<i>L'Antifonale</i>	893
<i>Altri libri di canto per l'Ufficio</i>	904
<i>La saggistica</i>	911
<i>La manualistica recente</i>	924
INDICE DEI NOMI	939
INDICE GENERALE	957

