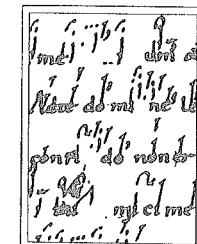


ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE  
STUDI DI CANTO GREGORIANO

STUDI  
GREGORIANI



ANNO VII - 1991

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE  
STUDI DI CANTO GREGORIANO

STUDI GREGORIANI

pubblicazione annuale diretta da

NINO ALBAROSA

Segretaria di redazione

Antonella Soana

Anno VII - 1991

L. AGUSTONI, <i>Ritmo e interpretazione nel canto gregoriano</i> ..	pag.	5
R. FISCHER, <i>Tabula neumarum nel cod. Benevento, Bibl. Cap. 34</i> .....	»	37
E. COLOMBO, <i>La lettera "s" nel cod. Einsiedeln 121</i> .....	»	71
N. ALBAROSA, <i>Distrophe e polidistrophe seguite da elemento con inizio unisonico</i> .....	»	119
F. RAMPI, <i>Un contesto di divergenza melodica fra il codice Bv e i codici Al, Y</i> .....	»	133
M.C. FONTANA - L. VINZI, <i>Scandicus e salicus in composizione nei manoscritti di scuola sangallese</i> .....	»	167
A. TURCO, <i>Cadenze ridondanti. Versione melodica e particolarità estetico-modali</i> .....	»	183
G. MELE, <i>Nota hymnographica. Problemi codicologici e di interpretazione</i> .....	»	193
C. BIANCHI, <i>Adsit Johannis, protosequenza di S. Marziale (cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 3549, f. 160r/v)</i> .....	»	221

*Direzione e redazione*

Associazione Internazionale

Studi di Canto Gregoriano

Via Battaglione, 58 - 26100 Cremona

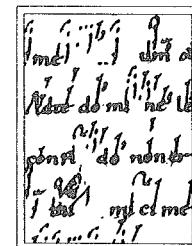


TORRE D'ORFEO EDITRICE S.r.l.— Via Roberto Alessandri, 50 - 00151 Roma

Pubblicazione effettuata con il contributo del  
«Centro di Musicologia "Walter Stauffer"», Cremona

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE  
STUDI DI CANTO GREGORIANO

STUDI  
GREGORIANI



ANNO VII - 1991

### INTRODUZIONE

Scegliendo il titolo del presente contributo so bene di affrontare un argomento estremamente delicato, perché non è possibile che ogni asserzione relativa ad ogni aspetto esecutivo sia indiscutibile. La presente, perciò, non vuole costituire una ricerca scientifica, bensì una proposta interpretativa, maturata attraverso un cammino didattico, per giungere alla più ricca musicalità. Ogni interpretazione, infatti, è soggetta a critiche e può suscitare pareri contrastanti, tutti degni di attenzione, purché quanto è in essi di soggettivo si fondi su una comune base di analisi di dati oggettivi.

Dico interpretazione per la massima considerazione nella quale ritengo vada tenuto questo tema: trattarne suscita un confronto di posizioni che illumina e arricchisce. Dico interpretazione ritenendola essenziale, poiché il canto gregoriano nasce come gesto musicale, vocale, all'interno della celebrazione liturgica, della quale è parte integrante (solo in un secondo tempo, storicamente, esso divenne oggetto di disquisizioni teoriche e più tardi ancora le stesse disquisizioni ebbero un fine eminentemente didattico). Dico interpretazione, infine, nella convinzione che attraverso di essa si possono affrontare i più importanti problemi metodologici relativi all'intima comprensione del fenomeno gregoriano.<sup>1</sup>

Nel contesto di questo contributo si potranno esaminare solo alcuni degli argomenti che si presentano all'indagine e, per la complessità della loro natura, non se ne può pretendere una trattazione esaustiva: essa riguarderà alcuni concetti che riteniamo essenziali.

### IL RITMO IN FUNZIONE DELL'INTERPRETAZIONE

Essenziale per l'esecuzione è certamente la questione del ritmo: per alcuni è stata e per altri è ancora la questione più delicata e controversa.

Il ritmo non si identifica con l'interpretazione, ma, insieme ai fattori della durata, dell'intensità, della qualità del suono secondo il grado melodico oc-

---

1) Ogni esecuzione moderna, è ovvio, comporta una ricostruzione che prescinde necessariamente da una serie di presupposti che sono andati perduti, o sono mutati nella evoluzione millenaria della tradizione del canto gregoriano, come, ad esempio, i sistemi e le intonazioni delle scale e, nella sua globalità, la sensibilità musicale in genere.

cupato nel contesto, ne è l'elemento preponderante, anzi vitale. Se si parla di canto pesante, smorto, senza vita, oppure di canto eseguito con esuberanza, precipitazione, o addirittura di canto disordinato, ebbene queste qualifiche dipendono innanzitutto, anche se non esclusivamente, dal ritmo. Una buona interpretazione è fondata, prima che su altri fattori, su un ritmo adeguato: da qui “ritmo e interpretazione” e, più specificamente, “ritmo in funzione dell'interpretazione”.

A questo punto non si possono non ricordare le due concezioni opposte: il ritmo misurato e il ritmo libero, oratorio. Per la concezione mensuralistica si può rimandare alle trattazioni manualistiche:<sup>2</sup> i suoi sostenitori vanno da Lambillotte fino al più raffinato teorizzatore, J.W.A. Vollaerts, e a G. Murray, suo seguace. Il primo è stato superato dal tempo stesso, gli ultimi sono stati confutati in modo inoppugnabile da E. Cardine.<sup>3</sup>

Riguardo poi ad A. Mocquereau, bisogna distinguere il suo metodo<sup>4</sup> — divulgato attraverso semplificazioni da J. Gajard<sup>5</sup> ed inficiato da un cripto-mensuralismo di fondo — dalla sua prassi, che coincideva, per lo più, con il ritmo oratorio.

### 1. Il fondamento del ritmo gregoriano: il ritmo libero oratorio

La coscienza del ritmo libero oratorio come fondamento del ritmo gregoriano risale agli inizi della restaurazione del canto gregoriano, quando Dom Guéranger si adoprò per la rinascita dell'Ordine benedettino in Francia dopo la Rivoluzione e soprattutto volle il ripristino della liturgia romana, con la chiara percezione che esso non avrebbe potuto prescindere dal canto. Egli indicò la via da seguire: il ritorno alle fonti. Ma per il canto era necessario proporre un metodo di esecuzione. Decisivi furono, a proposito, l'incontro

2) G.M. SUÑOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Tournai 1935, pp. 439-452; U. SESINI, *Decadenza e restaurazione del canto liturgico*, Milano 1933, pp. 202-218; L. AGUSTONI, *Gregorianischer Choral*, in *Musik im Gottesdienst*, III, Regensburg 1986<sup>3</sup>, pp. 232-235.

3) E. CARDINE, *Le chant grégorien est-il mesuré?*, «*Études grégoriennes*», VI, 1963, pp. 7-26 e 28-38.

4) A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, t. I, Tournai 1908; t. II, Tournai 1927.

5) J. GAJARD, *Notions sur la rythmique grégorienne*, Tournai 1935.

e l'amicizia con il canonico Gontier di Le Mans: a lui, come è noto, si deve la prima intuizione ovvero la riscoperta del principio del ritmo libero oratorio.<sup>6</sup>

La base del ritmo, dunque, sta in una buona, intelligente proclamazione del testo. Questa comincia già dalle singole sillabe che, con differenti qualità e funzioni, costituiscono l'unità della parola; dalle sillabe, alle parole, connesse o distinte dal fraseggio, la proclamazione del testo arriva alla frase. Nella celebrazione liturgica le frasi del testo assumono un significato di elevazione spirituale per esprimere ora la risposta dell'Uomo a Dio ora l'annuncio ai presenti della Parola di Dio che viene loro partecipata come rivelazione in atto. Il coro dei monaci di Solesmes è da sempre fedele a questo ritmo verbale, ossia al ritmo oratorio libero.

Partendo da questo principio del rispetto dell'unità verbale e della sua funzione nella frase letta o cantillata, gli elementi principali sono: la sillaba accentata che è l'anima della parola; la sillaba finale che chiude l'unità della parola distinguendola dalle altre parole; l'accento fraseologico che garantisce la coesione della frase; l'unità della frase che presuppone le distinzioni delle singole parole, ma anche quelle maggiori distinzioni dovute a sottounità della frase stessa, siano esse segnate o meno con segni di interpretazione.

Le sillabe emergenti, elementi primari del ritmo oratorio libero,<sup>7</sup> possono essere definite *punti di articolazione ritmica*. In corrispondenza della sillaba accentata, infatti, il ritmo oratorio si articola: con la sua tensione induce la coesione attraendo le sillabe precedenti l'accento ed indirizzando le sillabe seguenti verso quella finale. Il ritmo si articola anche sulla sillaba finale che articola, appunto, l'unità verbale o l'unità logica, cioè la aggregazione di due o più parole formanti un unico concetto.<sup>8</sup>

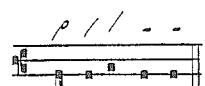
6) Cfr. A. GONTIER, *Méthode raisonnée de plain-chant*, Le Mans 1859.

7) D'ora in poi verrà tralasciato l'aggettivo “libero” in riferimento al ritmo oratorio, poiché si parlerà soltanto dei canti il cui testo è in prosa *libera* (canti del Proprio della Messa, Antifone dell'Ufficio), escludendo il repertorio degli Inni, che solleverebbe la questione della prosodia.

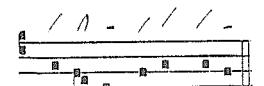
8) Per “unità di concetto” — formante un'unità ritmica in cui una sillaba finale intermedia non ha una funzione divisoria — non s'intende tanto un inciso propriamente detto, cioè una frase secondaria, o un breve inciso di manifesta autonomia, ma soprattutto l'unità formata dalla connessione evidente tra il sostantivo e l'aggettivo che ad esso si unisce. In questi casi la sillaba finale interna fra le due parole perde — se non tutta — molta della sua impor-

I principi appena esposti relativi alle qualità ritmiche del testo letto o cantillato richiedono, nella loro applicazione, l'intelligenza profonda del contesto, oltreché nei suoi aspetti ritmici, nei suoi contenuti espressivi. Special-

tanza articolatoria ritmica a favore della sillaba accentata seguente, sia nel caso di cadenza ridondante, sia nel caso che coincida con l'accento seguito da una cadenza semplice:

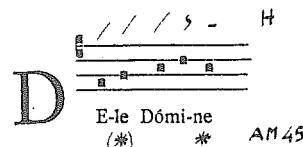


AM 56,3

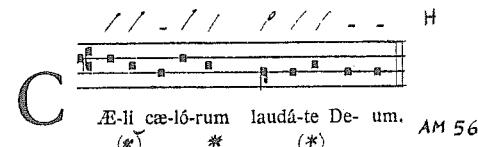


AM 155,2

L'accento della parola attua l'articolazione ritmica animatrice; la sillaba finale contrassegnata dall'asterisco chiude l'unità ritmica verbale. Non così è per la sillaba finale distinta con l'asterisco fra parentesi: essa domanda si una accurata articolazione sillabica secondo la sua qualità, ma nel contesto perde la sua funzione ritmica di chiudere l'unità verbale. La stessa osservazione vale per la sillaba finale nel caso di un verbo di tipo proclitico o di un sostantivo legato al suo complemento di specificazione:

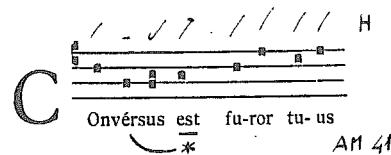


AM 45



AM 56

Un caso particolare presentano le sillabe finali di un'unità verbale di tipo pseudoproparositono o la struttura in cui un monosillabo "accentato", ossia ritmicamente importante, viene addirittura dopo un proparositono normale (in cui, secondo le regole d'accentuazione nelle cadenze della salmodia, si hanno delle precise norme, in contrasto, però, con il vero ritmo del testo):



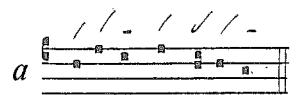
AM 41



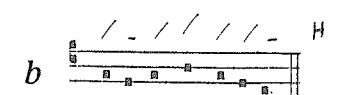
AM 96

mente l'individuazione delle articolazioni in corrispondenza delle sillabe finali è delicata per i motivi testé esposti. L'argomentare in materia è reso più complesso dalla considerazione del fattore melodico e della sua impronta modale.

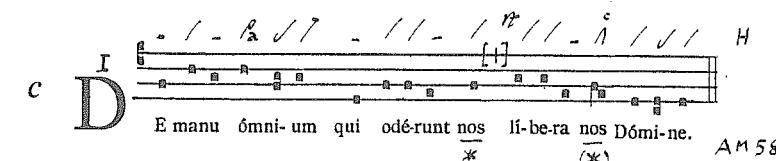
Nel caso di "Adiuva" si tratta di un accento che primitivamente era sulla seconda sillaba, come testimonia la melodia. Sono ora i monosillabi che costituiscono delle articolazioni ritmiche, mentre le sillabe finali che precedono perdonano l'articolazione consueta:



AM 74

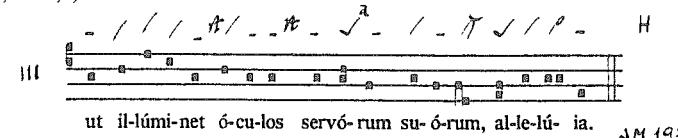


AM 154



AM 58

Nell'es. a, e più ancora nell'es. b, il monosillabo pronominale è sacrificato dall'accento seguente, perciò non può ricevere la funzione ritmica che gli spetterebbe. Nell'es. b non ricorre neppure lo pseudoproparositono, perché il monosillabo segue dopo la quarta sillaba dall'accento. Nell'es. c, invece, a tre incisi, la cesura dopo "oderunt nos" rende veramente importante il monosillabo, in quanto fine di inciso. Un classico esempio di come il ritmo si muova passando di accento in accento e rendendo relativa la funzione della sillaba finale — senza tuttavia annullarla del tutto — lo offre l'antifona *Ecce Dominus noster* (AM197; GT539; H24,8):



AM 197

Tra il verbo e il suo complemento oggetto si trova *statim*, e lo stesso si nota tra il sostantivo e la sua specificazione. Nel suo contesto si tratta di unità ritmica inseparabile: si richiede soltanto la buona pronuncia di ogni parola, senza creare fratture.

Dunque, il fatto dell'articolazione ritmica delle sillabe finali va sempre valutato nel contesto: ora la sillaba finale costituisce un'articolazione, ora perde più o meno della sua importanza a favore di una sillaba immediatamente seguente; ma però può essere eseguita indifferentemente, senza almeno far trasparire la sua funzione di chiusura mediante un'accurata articolazione sillabica.

Di proposito si è voluto anticipare qui, almeno nella presentazione, il fenomeno melodico che compenetra ogni volta la realtà della sillaba nel suo contesto.

## 2. Il ritmo nello stile verbale-melodico

Il connubio indissolubile fra testo e melodia impone di considerare, a questo punto, il fattore melodico, ossia quello modale, che può essere determinante nell'individuazione di punti ritmici, evidenziando o imponendo articolazioni ritmiche.

È noto che il canto gregoriano conosce composizioni:

— con melodia sillabica:

Ant. / / / / - / / / / - - H

IV E

D E-le Dómi-ne in-iqui- tá-tem me- am.

1 AM 45

— con melodia semiornata:

Ant. / / / / - / / / / - - L

CO I

D O-mi- nus da- bit be- nigni-tá- tem :

2 GT 17

— con melodia ornata o melismatica:

Ant. / / / / - / / / / - - L

VIII A

L- le- lú- ia.

3

GT 16

Quanto più l'ornamentazione è ricca, tanto più in quei passaggi melismati ci il ritmo rispetta le leggi della melodia ossia della modalità; tuttavia il ritmo verbale, o oratorio, non viene assoggettato a fattori melodici, essendo vero, in genere, il contrario, ossia che la melodia esalta il ritmo verbale. Si tratta cioè di un ritmo di stile "verbale-melodico".

A questo proposito, è facile dimenticare nell'interpretazione che, se il fattore melodico emerge già per se stesso, l'intensità degli accenti in corrispondenza con un'articolazione ritmico-testuale deve diminuirsi, compensata com'è dall'emergere stesso della melodia:<sup>9</sup>

Ant. / / / / - / / / / - - L

V

E-ni- et Dómi-nus, et non tardá-bit, ut il-lúmi-net

abscóndi- ta tenebrá- rum, et ma-ni-festá-bit se ad omnes

gentes, al-le- lú- ia.

4 AM 204

9) Nell'antifona si osserverà la perfetta simbiosi tra il ritmo verbale e fraseologico e la melodia con la sua struttura modale. Davvero gli accenti sottolineati nel testo, cui corrisponde un'e-

Costatato che il ritmo viene determinato dal testo e dalla melodia quando la composizione è sillabica, la questione ritmica si allarga ulteriormente quando le sillabe portano, anziché una sola nota, due, tre note, neumi-gruppi più ricchi o addirittura melismi.

### 3. Ritmo e semiologia gregoriana

A questo punto si inserisce il mezzo che veicola, che media la melodia: la notazione. È un dato ormai acquisito la necessità di risalire alle fonti, in particolare alle notazioni *in campo aperto* più antiche ed attendibili.<sup>10</sup> Tutti conosciamo il *Graduale Triplex*,<sup>11</sup> che riporta, oltre alla notazione quadrata secondo la Vaticana — con le non trascurabili inesattezze della versione melodica proprie di questa edizione —, i neumi del codice 239 di Laon e, per la notazione sangallese, salvo poche eccezioni, quelli del codice 359 di San Gallo e del codice 121 di Einsiedeln. Esso è ormai indispensabile per l'interpretazione del ritmo del canto gregoriano, anche se siamo ancora in attesa di uno strumento più completo per la versione melodica, d'altra parte auspicato dallo stesso Concilio Vaticano II:<sup>12</sup> si prospetta, anzi, oramai una edizione in questo senso che serva per lo studio.<sup>13</sup> Il ricorso ai codici diastematici presuppone una preparazione che sia veramente adeguata.

Riconosciuti così i meriti del *Graduale Triplex*, va affermato chiaramente che per una sua lettura fruttuosa è indispensabile aver condotto studi approfonditi di semiologia gregoriana, uniti ad una cultura specifica e ad uno svi-

levazione melodica, non necessitano di una particolare intensificazione, anzi, infrangerebbero soltanto la scorrevolezza e la continuità. Gli accenti a mano su “*tardabit*”, “*tenebrum*”, “*alleluia*” segnano le cadenze ridondanti.

10) I codici più attendibili con notazioni *in campo aperto* sono quelli che per un medesimo seguito di suoni offrono una varietà di segni che garantiscano con coerenza e costanza, specialmente nelle formule, l'uso dei segni differenziati, e con conferma nello studio comparato delle notazioni di diverse famiglie scrittorie.

11) *Graduale Triplex*, Solesmis MCMLXXIX.

12) Costituzione sulla Liturgia *Sacrosanctum Concilium*, art. 117: «[...] si prepari un'edizione più critica dei libri già editi dopo la riforma di Pio X» (si parla dei libri di canto gregoriano).

13) Un gruppo internazionale di studiosi sta ultimando la revisione melodica di tutte le melodie del Proprio del *Graduale Romanum*, che ricorrono nelle domeniche o feste.

luppato accostamento del repertorio. Dom Cardine ha lasciato come frutto del suo insegnamento l'opera *Semiologia gregoriana*,<sup>14</sup> che probabilmente non avrebbe mai visto la luce senza l'impegno e la dedizione affettuosa di G. Joppich e R. Fischer, a quell'epoca suoi diligentissimi studenti. Con Cardine ho lavorato fianco a fianco, si può dire dal 1946 al 1952, con entusiastica ammirazione. In seguito ci si ritrovava ogni anno per intere settimane per lo scambio di esperienze, ricerche, interrogativi. Nel frattempo Cardine aveva messo a punto la «*coupure neumatique*»,<sup>15</sup> da me già battezzata prima del 1958 come «*stacco neumatico*».<sup>16</sup> Si trattò di una grande riscoperta.

Nella mia esperienza di insegnamento a Milano (1955-1989) constatai che, pur rispettando tutta l'importanza dello “*stacco neumatico espressivo*”, e pur distinguendo fin dall'inizio, sotto l'aspetto estetico ed interpretativo, diverse categorie e sottocategorie,<sup>17</sup> era necessario sviluppare a *fini didattici* l'individuazione dei molteplici fenomeni ritmici per giungere ad una interpretazione più ricca e differenziata. Ancora a fini didattici si doveva presentare una visione d'insieme che comprendesse non dico tutta, cosa impossibile, ma una gamma sufficientemente diversificata — dovuta ai vari contesti concreti — dei fenomeni ritmici e dei relativi suggerimenti per l'interpretazione. In questa visione globale dovevano entrare evidentemente anche gli “*stacchi neumatici espressivi*”, chiamati ormai, per evidenziarne l'importanza interpretativa, «*articolazioni ritmiche*». I miei colleghi ed amici G. Joppich e J.B. Göschl, quest'ultimo in particolar modo, condivisero questo modo di vedere collaborando nella ricerca di una terminologia appropriata.

La dizione «*stacchi neumatici espressivi*» dovrebbe essere abbandonata;<sup>18</sup> ma va subito ribadito che la sicura individuazione dei fenomeni grafici connessi resta lo strumento indispensabile dell'interpretazione.

14) E. CARDINE, *Semiologia gregoriana*, Roma 1968. Conviene consultare l'edizione francese: *Sémiologie grégorienne*, «*Études grégoriennes*», XI, 1970, pp. 1-158.

15) E. CARDINE, *Preuves paléographiques du principe des «coupures» dans les neumes*, «*Études grégoriennes*», IV, 1961, pp. 43-54.

16) L. AGUSTONI, *L'interpretazione dei neumi tramandataci dalla loro stessa grafia*, Milano 1958. Si tratta di raccolta di articoli pubblicati in quello stesso anno in «*Rivista di musica sacra*».

17) L. AGUSTONI, *Le chant grégorien. Mot et neume*, Roma 1969, pp. 146-152.

18) Si comprende come non si possa pretendere l'eliminazione immediata del termine «*stacco neumatico*», pur essendo auspicabile l'uso di una terminologia più appropriata. La cattiva interpretazione delle note in posizione di “*stacco neumatico*” spesso dipende dal fatto che

#### 4. Il ritmo nella melodia-parola ossia il ritmo verbale nei melismi

Siamo così giunti al tema dello stile ritmico melodico-verbale. Se di stile melodico-verbale è naturale parlare in relazione al canto gregoriano in genere, ponendo così l'accento sul fatto che la parola è il fondamento del ritmo, quando si considerino i melismi l'argomentare sembra meno ovvio; tuttavia se è vero che nei melismi la melodia, ovvero la modalità, sembra essere preminente, bisogna affermare che si tratta pur sempre di una melodia modellata, dal punto di vista ritmico, sulla parola, di una melodia simile alla parola, in breve, di una melodia-parola. Per questo definiamo questo stile ritmico, proprio dei melismi, con il termine «melodico-verbale». In esso le analogie con lo stile del ritmo verbale sono evidenti: si tratta quasi di melodie cui le parole, pur mancando, sono sottese, poiché in esse i suoni si articolano come si articolano nelle parole. Questo spiega la nascita e la fioritura dei tropi, le parole dei quali rispettano, in genere, il ritmo impresso ai neumi-gruppi. Pensiamo al noto tropo dell'Offertorio *Ave Maria*:

A [ 5 16 20-21  
1 = N 5 9 12 17 21 22 ]  
6 N = 11 13 20-21 22  
archangelica Mariam famina salutantia sic fiantur: Ave  
5

In questo esempio le articolazioni grafiche dei neumi, ossia le interruzioni del tratto delle grafie neumatiche, sono rispettate — e confermate — dal testo al quale è stato sottoposto il melisma originario. In esso c'è una gamma

ci si limita a sottolineare uno “stacco”, appunto, senza alcun riferimento al contesto musicale espresso dai neumi: nell’interpretazione nulla dovrebbe, in realtà, risultare staccato dal contesto in cui si trova. Inoltre si denominano erroneamente stacchi, talvolta, valori diversificati nei neumi-gruppi discendenti , nei quali tutte le note sono graficamente staccate, anche se nessuna di esse dà luogo ad una vera *coupure neumatique* nel senso inteso da Cardine.

di sfumature interpretative, di ordine ritmico o melodico-ritmico. Come designarle? Come individuarle ai fini didattici? Analizziamo il melisma:

Score for 'VIII' showing measures B and C. Measure B starts with a bass note and includes a 1/2 note. Measure C starts with a bass note and includes a 1/2 note. The score is labeled 've' and 'GT 36,7'.

6

Anzitutto prendiamo atto della sintesi melodico-ritmica riassunta nello schema C: Fa1, La5, Fa8, Sol9/Fa14, La16, Fa19, Sol22. È evidente la ripartizione dello stesso motivo, quindi la “distinzione” di due motivi uguali. È pure facile percepire la semplicità del costrutto del motivo: una circonvoluzione melodica attorno al Sol, che ad esso conduce. Dato che il primo motivo non chiude il melisma pur creando una “distinzione”, nulla di più spontaneo che al Sol9 si aggiunga una flessione melodica, che potrebbe essere una clavis Sol  $\rightsquigarrow$  Mi, invece dell’effettivo climacus (Sol-Fa-Mi) che il compositore ha preferito, in considerazione dello stile ornato. Di qui la conseguenza: tanto nel caso della ipotetica clavis (Sol  $\rightsquigarrow$  Mi), quanto in quello dell’effettiva flessione che vi introduce anche il Fa di passaggio, è indubbio che la prima nota Sol sia ritmicamente portante, porti cioè l’articolazione ritmica (che in questa sua funzione e in questo contesto comporta anche un proporzionato peso intensivo emergente), e che il Mi oppure Fa-Mi fungano semplicemente da flessione estensiva della melodia per segnare la “distinzione”.<sup>19</sup> Perciò questo fenomeno si designa con il termine di “articolazione estensiva”. In-

19) È interessante consultare la notazione di Laon — vedi GT 36,7 — che a questo punto inserisce tra Sol e Fa (9-10) un *auge*:  . Ciò sottolinea il peso ritmico maggiorato del Sol9, che si comunica un poco anche alla nota seguente, di modo che la sfumatura di durata e intensità, qui come nella maggior parte dei casi, non si concentra esclusivamente, non fa emergere isolatamente un unico suono, ma viene amalgamata con i suoni che sono coinvolti in quel fenomeno. Va quindi precisato che la maggior intensità del Sol9 si comunica parzialmente anche alla nota seguente, ma diminuendo gradualmente fino al Mi11. Il Re12 della ripresa sarà ancora più leggero, così che il passaggio della ‘sutura’ grafica dei due neumi-gruppi avviene pressoché impercettibilmente.

fatti sarebbe erroneo e sarebbe un risultato insignificante, se si interpretasse la flessione melodica delle note Sol-Fa-Mi come una distinzione di tipo cadenzale, limitandosi semplicemente a un rallentato corrispondente alla loro grafia.

Logicamente la conclusione del melisma, che porta al Sol22, viene anch'essa sviluppata con la preparazione melodica delle note Sol-La (20-21), pure allargate, come indica anche qui la loro grafia non corsiva. Che queste note si vogliano designare come "articolazione finale preparata", perché effettivamente coincidono con l'articolazione sillabica (A-ve), o si preferisca qualificarle semplicemente come "allargamento agogico finale", è indifferente. Aperta invece rimane la scelta di una duplice interpretazione: allargamento, sì, anzi con una tendenza ad un minimo graduale aumento di durata verso l'ultima nota, ma con un delicatissimo appoggio sul Sol20, mentre la nota di volta (21) prosegue più leggera, oppure senza questo pre-appoggio cadenzale. Ambedue le soluzioni sono suffragabili con argomentazioni.

Passiamo ora all'intero melisma presentato in notazione quadrata nella parte B, sempre sottesa la sua relazione coi neumi sangallesi, riportati nella parte A (e i neumi metensi che si trovano in GT 36,7).

Rimane da definire la funzione ritmica delle prime due note che presentano una grafia non corsiva e, in Laon, munite di *auge*. È un "allargamento iniziale" e, s'intende, con un "attacco notevole". In questo contesto poi, al contrario della preparazione finale Sol-La (20-21), dove i suoni tendono ad un graduale allargamento, la nota d'attacco direi che sia un po' più ampia, i valori seguenti diminuiscono gradualmente, inserendosi nel cammino più agile verso l'articolazione del La5; ma la vitalità del movimento, che va pur sottolineata con un minimo di intensità, deve distribuirsi già prima nel percorso verso il La5, senza intensificare ancora in nessun modo questo suono, al contrario di ciò che spesso si sente, in cui i punti cardine dell'articolazione vengono purtroppo identificati con aumenti intensivi del suono, che rendono stucchevoli le cuciture dei neumi-gruppi. Sì, ci sono dei punti cardine intensificanti, ma sono relativamente scarsi e non dovrebbero mai emergere con emissioni del tutto sproporzionate.

La ripresa del secondo motivo sul Re12 non attacca con un impulso, ma è attratta ritmicamente non tanto dalla susseguente articolazione del La16, che a sua volta va raggiunto crescendo un poco nella salita melodica — ma non più sullo stesso La16! —, quanto dalla metà 22, verso la quale si procede sostenendo fino alla sua immediata preparazione 20/21.

Con questa analisi si sono già esposti termini e concetti importanti per un cammino didattico che porti all'interpretazione.

Con *Ave* abbiamo affrontato direttamente la questione delle *articolazioni ritmiche*. Negli ultimi anni questa terminologia si è andata affermando nella didattica, in studi ed analisi di brani gregoriani al fine della loro interpretazione, come pure in diversi contributi accademici.<sup>20</sup> Si tratta di una terminologia che tenta in parte di sostituire quella di «stacco neumatico espressivo», in parte di ampliare il concetto riferendolo ad altri punti ritmici.<sup>21</sup> Se nella fase iniziale questo tentativo ha conosciuto difficoltà ed incertezze, oggi si può affermare che il concetto di articolazione ritmica e dei fenomeni similari si sia consolidato giungendo ad una certa maturazione.

### 5. *L'articolazione ritmica*

Occorre innanzitutto offrire un concetto chiaro di articolazione ritmica. È nota la definizione del ritmo come movimento ordinato, ossia relazionale dei singoli suoni. L'articolazione ritmica nel canto gregoriano designa precisamente quei suoni che nel movimento melodico-ritmico esercitano una funzione ordinatrice. In questo senso il suono d'articolazione possiede una certa preminenza o importanza nel suo immediato raggio di influenza, che può essere espresso, ma non necessariamente, con una durata maggiore, per limitata che possa anche essere.

Secondo il contesto la funzione ordinatrice assume specifici aspetti diversificati. Per identificare tali diversità e trarne un'adeguata interpretazione oc-

20) Limitandoci a qualche segnalazione di analisi si vedano gli articoli: in «*Studi gregoriani*», III, 1987; V, 1989; in «*Quaderni dell'Istituto di Musica "Vincenzo Amato"*», III, 1989. Si vedano anche i saggi: F. RAMPI, *Il climacus isolato e le sue articolazioni*, «*Rivista internazionale di musica sacra*», X, 1989, 1-2; G. CHINELLATO, *Il pes subbipunctis con articolazione iniziale*, tesi di magistero presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Milano, Milano 1989, inedita; A. SONVICO, *La virga uncinata nel codice Paris, B.N. lat. 776*, tesi di dottorato presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra di Milano, Milano 1991, inedita. Per opere didattiche si veda: L. AGUSTONI-J.B. GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, Regensburg, vol. I, 1987; vol. II, 1992.

21) Si è ricorso anche alla terminologia «raggruppamenti neumatici» (cfr. A. TURCO, *Il canto gregoriano*, corso fondamentale, Roma 1991), che in sostanza equivale a quella di «stacchi neumatici», suonando pertanto riduttiva.

corre un'analisi contestuale. Fondamentalmente un'articolazione ritmica può concernere tutti i neumi, anche quelli monosonici, se lo esige la qualità e la funzione di una determinata sillaba del testo. Ma ora il discorso non verte sui neumi monosonici, bensì sui neumi-gruppi, per lo più sviluppati; riguarda soprattutto i neumi-poligruppo.

Le tre categorie sono ormai note e secondo la collocazione del suono specifico l'articolazione nel neuma può essere:

- iniziale (all'attacco del neuma oppure della ripresa dopo una distinzione interna);
- interna;
- finale (l'ultima nota del neuma).

L'articolazione iniziale ha luogo se il primo suono del neuma possiede la qualità di sorgente da cui si sprigiona il movimento ritmo-melodico. In effetti c'è facilmente la tendenza a conferire un impulso eccessivo a questo suono, invece di attaccarlo con morbidezza, e, al tempo stesso, con un dinamismo interiore che va animandosi e trasmette la sua carica vitale ai suoni che sta generando. È bella l'immagine della sorgente di un fiume, che può essere tranquilla; eppure l'acqua non ristagna, ma si muove, si fa strada e il suo percorso può perfino diventare impetuoso. Anche quando l'articolazione iniziale coincide con l'accento della parola, l'attacco del suono non dev'essere mai violento:

Three Gregorian chant neumata labeled A, B, and C, showing initial articulation:

- A:** Neumata VIII. Text: "in me,". Measure 101, 1. Articulation: initial, on the first note.
- B:** Neumata VI. Text: "et mi- se- ré- re". Measure 284, 3. Articulation: initial, on the first note.
- C:** Neumata II. Text: "ante Dó- mi- num". Measure 271, 5. Articulation: initial, on the first note.

Handwritten musical example 8. The neuma consists of several notes on a single vertical stroke. The first note is a raddoppiato (doubled), indicated by a small '2' above the note. The neuma is labeled "ante fá- ci- em" and has a tempo marking of "44,2". The number "8" is written below the neuma.

Nell'es. 8 v'ha un'articolazione iniziale con suono raddoppiato (o articolazione pulsatile).

Per l'articolazione interna ricordiamo soltanto la duplice funzione che può assumere, come nell'es. 6: quella di concatenamento o cardine (nn. 5 e 16) e quella di distinzione (n. 9, che si estende fino all'11).

Sull'articolazione finale non occorre soffermarsi in questa sede. Anch'essa è menzionata nel citato es. 6, nn. 20/21.

Esploriamo piuttosto i fenomeni complementari o derivati o analoghi dell'articolazione ritmica. Si possono riscontrare all'inizio, all'interno e, in parte, alla fine del neuma. Per stringere l'esposizione ci riferiamo fondamentalmente al suono o ai suoni iniziali, adducendo alcuni casi di collocazione interna al neuma.

#### 6. Fenomeni complementari, analoghi o derivati dalla articolazione ritmica e loro interpretazione

Che cosa costatiamo nella realtà interpretativa del suono iniziale? Il suono iniziale corrisponde ad una articolazione ritmica quando la grafia che lo esprime è di valore non corsivo ed è seguita da valori corsivi,<sup>22</sup> richiedendo quindi un valore tendente all'aumento. Questo principio, la cui enunciazione

22) Quando occorre determinare il valore di una o più note, si mutua la terminologia dalla qualità della corrispondente grafia neumatica. Si dice quindi «valore corsivo» e «valore non corsivo», norma qui seguita, senza escludere l'equivalente terminologia di provenienza ger-

risponde ad esigenze didattiche, non deve far dimenticare che il suono iniziale assume spesso un ruolo ritmicamente rilevante anche se di valore corsivo, come, al contrario, talvolta, pur essendo espresso graficamente come una articolazione, in effetti non costituisce un suono articolato a causa del contesto e della funzione musicale che assume. Ai fini didattici si devono distinguere dal punto di vista terminologico, considerata la differente funzione musicale, i seguenti tipi di articolazione:

- a) articolazione estensiva;
  - b) amplificazione;
  - c) attacco ritmicamente portante (che può essere rappresentato da una sola nota oppure da quelle che definirei un suono *pulsatile*, quando, cioè, sia espresso con note ripercosse corsive);
  - d) attacco con una nota corsiva, che tuttavia esprime un suono in qualche modo rilevante;
  - e) allargamento agogico.<sup>23</sup>

manofona, ma corretta anche in italiano, «corrente» e «non corrente». Ciò segna un vero progresso nella sistematica della semiologia gregoriana. Già in una precisazione sul «valore medio» (*«Studi gregoriani»*, IV, 1988, pp. 21-27) ebbi occasione di accennare all'inadeguatezza terminologica dei valori chiamati «leggeri» o «note leggere» (e «pesanti»), perché i valori «leggeri» possono essere anche, secondo contesto, dinamicamente molto sostenuti, e quindi «non leggeri». Ora A. Turco, in *Semiologia e notazione estetico-modale del pes quassus*, (*«Studi gregoriani»*, V, 1989, pp. 71-102, comincia *ex professo* a parlare di «valore melismatico o di ornamentazione» (cfr. pp. 75 sgg.), contrapposto a «valore sillabico», per significare rispettivamente valore corsivo e valore non corsivo. Indipendentemente dalle interessanti osservazioni che Turco espone sul pes quassus, anche se sempre troppo dogmatiche e generalizzanti, voler identificare il valore melismatico o ornamentale con il valore, per intenderci, sillabico tendente alla diminuzione — infatti non vi sono le articolazioni sillabiche per ogni suono —, significa affermare una equivalenza spesso verificabile, ma da non generalizzare in nessun modo. Quante, innumerevoli note *melismatiche* o *ornamentali* subiscono allargamenti agogici con tanto di grafie non corsive corrispondenti. Si assiste quindi ad un'introduzione di terminologie equivoche, giuste sotto un aspetto, insostenibili sotto un altro. Ciò non fa che aumentare la confusione in una materia già così estremamente delicata, per cui non ci s'intende più. Nella didattica, poi, una simile presentazione terminologica complicherebbe oltremodo al discente le nozioni così elementari e fondamentali del valore corsivo e non corsivo.

23) Tutti questi fenomeni ritmici trovano ampia esemplificazione in L. AGUSTONI-J. B. GÖSCHL, *Einführung [...]*, cit., vol. II, cap. IX.

### a) Articolazione estensiva

Si intende con questo termine l'articolazione che coinvolge il suono o i suoni immediatamente successivi, estendendo così la sua dinamica ritmica oltre il punto focale articolatore. Si osserva tanto nei neumi di flessione (*clivis, scandicus flexus, porrectus flexus, torculus d'articolazione verbale*) quanto nei neumi subpunctis (*climacus, pes subbipunctis, scandicus subbipunctis, porrectus subpunctis, torculus resupinus subpunctis*); e si verifica quando la nota alta non corsiva è seguita da note discendenti parzialmente o interamente non corsive, soprattutto nel caso in cui è melodicamente molto esposta e coincidente con l'accento della parola.

Negli es. 9, 10, 10a, articolazione estensiva *iniziale*; 11, articolazione estensiva *interna* e *finale*:

Handwritten musical score for a choir, featuring four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano. The score includes vocal parts with lyrics, piano parts with chords and dynamics, and a basso continuo part with basso and organ notes. The music is arranged in measures, with some measures spanning multiple staves. The score is dated 1877.

1. **Partitura** (Handwritten musical score)

2. **Partitura** (Handwritten musical score)

3. **Partitura** (Handwritten musical score)

4. **Partitura** (Handwritten musical score)

5. **Partitura** (Handwritten musical score)

6. **Partitura** (Handwritten musical score)

7. **Partitura** (Handwritten musical score)

8. **Partitura** (Handwritten musical score)

9. **Partitura** (Handwritten musical score)

10. **Partitura** (Handwritten musical score)

11. **Partitura** (Handwritten musical score)

## b) Amplificazione

Quando l'attacco del neuma è costituito da una nota non corsiva, seguita su un grado melodico inferiore o superiore da note ripercosse corsive (distropha, tristropha, trigon), la nota iniziale costituisce un'amplificazione. Cosa si amplifica? La proporzione del suono protratto in relazione al suono ripercosso, verso il quale il suono articolato si muove. Anche un movimento fluido, scorrevole, quale si osserva nell'esempio 12a, può essere amplificato, come è nell'esempio 12b:

12 a

12 b

Il suono amplificato, oltre ad avere uno stretto legame col suono ripercosso con il quale forma una unità (nell'es. 12b si tratta di un logico accento verbale-melodico), possiede anche una funzione modale. Può trattarsi di un fondamento, di un punto di partenza, un accento importante, oppure di un elemento di congiunzione che sottolinea il passaggio da un grado strutturale ad un nuovo grado strutturale, in genere più grave. L'amplificazione, si intende, può trovarsi anche all'interno del neuma, come nel seguente esempio:

12 c

## Ancora:

13

Siamo nel VII modo: l'intonazione raggiunge subito la corda strutturale Re1. Da questa nota amplificata si eleva l'accento verbale-melodico sul suono pulsatile Fa e, con un gioco di circonvoluzione del Re2, punto cardine, si stabilisce dapprima una relazione modale Re<sup>1</sup> Fa<sup>2</sup> Re. Il Re3, amplificato, chiude l'episodio sulla corda strutturale principale e funge ora da elemento di legame per un passaggio diretto alla nuova struttura e relazione modale Do4<sup>2</sup> Sol5.

In questi casi di passaggio da una corda strutturale (Re3) ad un'altra (Do4) si forma interpretativamente una sorta di distinzione del suono amplificato (Re3), con una ripresa dallo stesso suono alla nuova corda (Do4). L'amplificazione non si riduce, quindi, semplicemente all'esecuzione di un suono più ampio: a questo si deve conferire un'espressività differenziata in rapporto al suono ripercosso più acuto o più grave, senza dimenticare che esso si trova, salvo rarissime eccezioni, sempre su un grado modale rilevante.

## c) Attacco ritmicamente portante

Non di rado un melisma con note corsive che non conducono direttamente ad una articolazione ritmica a mo' di anacrusi inizia con un suono considerevole oppure con un suono ritmicamente portante, nel contesto in cui si trova, benché sia fluido e scorrevole:

Handwritten musical notation on a staff with a 6/8 time signature. The notation includes various note heads (squares, diamonds, triangles) and rests. Below the staff, the text 'e- 5 6 ius 4' is written, followed by the number '477.'

Il La1 iniziale è ritmicamente portante; la melodia, infatti, lo circonvolve al grave e all'acuto, mentre i Do 2 e 3 sono ornamentali. Soltanto il suono pulsatile Fa4 viene reso denso dal suono ripercosso nella discesa melodica che conduce al grave Do5, suono che segna una distinzione.

Per completare rapidamente l'analisi osserviamo: 6: ripresa; 7: nella fluita salita la melodia s'ispessisce nuovamente sul Fa con la pulsazione del suo no, il quale, circonvoluto ornamentalmente, vi ritorna un'altra volta con le note ripercosse (8), sottolineando così il grado strutturale Fa.

Il Sol9 del nuovo attacco sillabico è ritmicamente nota considerevole, poiché nel piccolo episodio susseguente fa da contrasto modale, come conferma il Sol1, amplificato, che chiude modalmente la formula, per adagiarsi sul Fa ripercosso (2/3). Questo, suono unico, dapprima portante, poi semplicemente prolungato, costituisce, con il suo allargamento minimo finale, una piccola articolazione di concatenamento, da cui fluisce l'ornamentale *torculus* terminale.

Handwritten musical score for a string instrument, likely a violin. The score includes a melodic line with slurs and grace notes, a harmonic line with 'N. i.' and 'N. ii.' markings, and a rhythmic pattern below with fingerings (1-8) and a 'na' ending. The key signature is A major (VIII). The page number 15 is at the bottom left, and the page number 89 is at the bottom right.

1: articolazione interna (vedi Laon 239);<sup>24</sup> 2: microarticolazione quale distinzione; 3: ripresa pulsatile; 4: parallelamente a 2, microdistinzione (vedi anche grafia disgiunta in Laon 239); 5: ripresa senza articolazione, oppure con attacco ‘consapevole’; 6: articolazione interna quale distinzione (dalla grafia verrebbe da pensare a una ripresa sulla nota seguente, ma dalla struttura melodica appare piuttosto una prosecuzione sulla nota di distinzione, considerando il punto più grave facente già parte del movimento ascendente, evidentemente attratto dal Do7); 7: articolazione interna come punto cardine e contemporaneamente apice di tutto il melisma; 8: semplice articolazione finale che collega alla sillaba finale di parola; 9: articolazione verbale conclusiva.

Handwritten musical score for 'eius et iudicium' (50,2). The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano part. The vocal parts are written on four-line staves with note heads and stems. The piano part is on a single staff with a treble clef, showing bass notes and rests. The vocal parts begin with 'eius' and 'et', followed by 'iu-dí-' (with a fermata), '2', 'ci-', and 'um'. The piano part begins with '1', followed by '2', '3', and '4'. The score is dated '50,2'.

24) L'articolazione di questo suono pulsatile va interpretata secondo la descrizione relativa al n. 7 dell'es. 23.

Negli esempi 16 e 17 l'accento della parola attacca su un suono pulsatile, la cui prima nota è già considerevole, ma dovrà dare la possibilità di intensificare il suono, che come tale è ritmicamente portante. Nell'es. 16 l'intensificazione continua gradualmente dal primo suono ripercosso (1) fino al terzo (3), iniziando la distensione soltanto nell'allargamento finale, indicato rispettivamente dall'*auge* in L e dal *tene* in E. Nell'es. 17 né il Re2 né il Sol3 portano alcuna articolazione: si tratta di un ampio movimento ondulatorio ornamentale.

d) Allargamento agogico

Non tutte le note non corsive, all'inizio o anche all'interno di un neuma-gruppo o di un melisma, sono segnali di un'articolazione ritmica; non di rado sono semplicemente allargamenti agogici:

Nell'es. 18 l'accento della parola *Dominus*, che costituisce l'articolazione per definizione, in particolar modo in questo stile semiornato, non trova alcun rilievo nella notazione, poiché, appunto, è connaturato al valore della sillaba. Nel contesto modale di questo inciso iniziale, poi, con l'affermazione così insistente della corda Fa, l'accento non può non ricevere evidenza anche con un congruo allargamento, tanto più che la sillaba postonica è ornata, mentre l'accento è monosonico. L'accento della parola *Dominus*, e con esso l'intera parola, domina l'intera prima frase (*Dominus Jesus, postquam cenavit cum discipulis suis, lavit pedes eorum, et ait illis*) e dominerà anche nel seguito con la stessa melodia. Affinché, dunque, risaltino l'accento e l'in-

terà parola *Dominus* occorre un allargamento anche della prima nota del climacus2 sulla sillaba debole intermedia. Ma qui non si tratta certo di un'articolazione iniziale del neuma in senso ritmico, poiché come tale sarebbe in-spiegabile in questo contesto; sibbene di un allargamento che fa eco all'accento, che, correttamente interpretato, cioè senza percussione intensiva, contribuisce a far risaltare appunto l'accento ed evidenzia un suono modalmente rilevante.

Nell'es. 19 la melodia raggiunge, per intensità, il suo culmine con il quilsima scandicus sulla sillaba accentata 1. Tale tensione può distendersi solo gradualmente sulle sillabe seguenti, pena la perdita dell'equilibrio ritmico e agogico della parola. L'allargamento sulla prima nota del climacus2 assicura questo equilibrio mantenendo la raggiunta ampiezza senza costituire quindi un'articolazione ritmica; e conducendo naturalmente all'articolazione verbale 3. In tal modo anche *eius* acquista un appropriato rilievo.

Questi allargamenti si trovano poi, spesso, come preparazione ad un'articolazione ritmica, evitando l'impatto improvviso, impreparato, con quel suono importante:<sup>25</sup>

Limitiamo l'esame ai soli due neumi posti sulla sillaba finale "Dominus" e su quella d'accento "benignitatem". Sulla sillaba finale l'articolazione,

25) A questo proposito cfr. L. AGUSTONI-J.B. GÖSCHL, *Einführung [...]*, cit., vol. I, pp. 187 sgg.

anima di tutto il neuma, cade sul Fa2: le due note precedenti (1) costituiscono un allargamento di preparazione, mentre l'articolazione 2, a sua volta, è estensiva: la tensione del movimento allargato, fino al Fa compreso, non si estingue improvvisamente in una discesa precipitata o inanimata, ma si smorza verso il Mi per proseguire con naturalezza. Le due note finali 3 segnano ancora una piccola articolazione ritmica estensiva, proporzionata al contesto.

La sillaba d'accento presenta uno dei non pochi casi aperti a due interpretazioni. La più ovvia sembra fondarsi sulla grafia di Laon con l'articolazione sul Do5, ma non si può escludere che le prime due note (4-5), scritte da E con due tractuli e non con un pes, si prestino anche a un allargamento iniziale; nel qual caso occorre dare una proporzionata dilatazione alla prima nota e non far cadere tutto il peso sul Do5, che deve invece inserirsi organicamente nel cammino melodico-ritmico, senza alcuna discontinuità del movimento. L annota con rilievo l'articolazione finale 6, affinché l'anticipazione melodica leggermente allargata permetta un perfetto legame con la cadenza 7 sulla sillaba finale.

Be-ne-di-xisti, Dó- mi-ne,

32,1

21

L'es. 21 riproduce l'inizio del versetto dei Graduali con la melodia-tipo di II modo. Preparata da un'ascesa melodica e dal precedente pes corsivo, la nota Mi1 costituisce un apice sull'accento della parola "Domine", che segna

nel contempo la discesa: si può classificarla come articolazione che si estende fino al Si2.<sup>26</sup> Il suono iniziale è veramente portante. Il passaggio da Si2 a Do3, anche se cambiano i valori e anche se graficamente si direbbe un nuovo gruppo — si vedono infatti due figure di climacus distinte — non presenta articolazioni: in questo contesto la discesa ritmica e melodica è unitaria dall'1 al 4, con una elegante variante melodica e di movimento ritmico da 3 a 4. Una piccola distinzione coincide con il Sol4, che chiude la discesa. La nota 5 riprende la salita, sottolinea e struttura modalmente la melodia con il Do6 pulsatile — dove L erroneamente, unica volta in tutti i casi paralleli, scrive un piccolo tractulus — e arriva all'articolazione culminante 7, che è un punto cardine: con ciò concatena lo sviluppo melodico che ne segue.

Come ottenere una interpretazione adeguata? Se si allargano le ultime tre note del torculus resupinus 7, come indicano le grafie neumatiche, e si arriva con un crescendo sull'articolazione stessa, è impossibile risolvere la difficoltà di un immediato prosieguo di suoni scorrevoli e sciolti. Bisogna sì allargare — senza esagerare — con suoni interiormente sostenuti, ma non crescendo affatto sulla ultima nota: essa dev'essere l'anello che prepara ad agganciare il seguente sottogruppo, ammorbidente quindi nella sua protrazione di durata, per attuare un legame spontaneo, senza urti né squilibri.

Nella discesa viene ripercosso, simmetricamente all'ascesa, il Do8, e si prosegue con un'ornamentazione fino alla nota resupina 9, riportandosi così al grado iniziale dell'intonazione. Anche se la nota resupina segna una distinzione, ora il disegno melodico e il ritmo ripartono dalla stessa nota 9, posandosi morbidiamente sul Re10, attacco notevole, nel contesto in cui si trova; ma tutto è proteso alle due note dell'allargamento 11 per raggiungere finalmente con ampiezza l'apice di tutto il neuma sull'articolazione cardine 12. Il culmine della tensione ha ancora spazio per distendersi gradualmente fino alla cadenza della cesura 13, sillaba che chiude la parola.

26) Degna di nota è la grafia di Laon che, anche nei casi paralleli, utilizza una serie di *uncini* di dimensioni sempre più ridotte: è l'immagine di una diminuzione graduale dei valori fino ad arrivare al *punctum*. È ovvio che l'*uncinus*4 indica, come in C, la distinzione al grave.

### 7. Due particolari interpretativi

Vorrei toccare ancora due particolari interpretativi che sembrano necessitare di una riflessione, in considerazione dell'attuale lettura semiologica e della relativa interpretazione.

#### a. Interpretazione della stropha episemata alla fine di distropha o tristropha in composizione

Bisogna distinguere due contesti. Nel primo caso il gruppo strofico segna una distinzione seguita da una ripresa, attaccando in genere con un suono più grave; nel secondo caso il gruppo strofico segna un punto cardine nel ritmo, proseguendo con un suono all'unisono o più acuto. Nel primo caso il suono si prolunga in dissolvenza, nel secondo in assolvenza:

Si osservino soprattutto le note contrassegnate con l'asterisco, pur senza estrarle dal contesto. I primi due suoni (1) non siano precipitati, ma ben posati: infatti risuonano sul grado strutturale del I modo, da cui sortisce il grande melisma e su cui si ritorna per chiuderlo (20). I due Do (2) sono ornamentali, non accentuativi; soltanto il Fa3 si ispessisce un poco con un suono pulsatile, perché tocca un grado modale forte. L'estesa e leggiadra discesa approda ai ripetuti suoni pulsati 4 e 5 con una piccola distinzione, data dalla distropha 5. Ripresa con un suono più grave in cammino verso la rima melodica alla quinta 8 e 9, e altra distinzione. Nell'incalzare della salita, il motivo melodico si restringe, riprendendo sempre con un suono più grave e por-

tandosi alla distinzione, formata ora soltanto da una tristropha episemata: 10-11 e 12-13.

Dunque, in queste distinzioni pulsati 5, 9, 11, 13, non è soltanto l'ultima "nota" episemata che costituisce l'articolazione, ma tutto il suono. Non sono tre suoni, ma un suono solo, pulsatile, la cui prima nota attacca già con un suono sostenuto, portante, che si protrae nella ripercussione; ma l'ultima ripercussione o vibrazione si allunga lievemente, in dissolvenza, rispettando l'episema. Ripetiamo: non è soltanto quest'ultima percussione allargata che forma o costituisce l'articolazione, bensì tutto il suono. Trattandosi di una distinzione, che chiude ogni volta una parziale unità, poi, l'ultima nota non va percossa e ingrossata con un "crescendo". Una simile interpretazione — un po' di moda (fin dai primi dischi editi da Solesmes) — danneggia la leggerezza e la grazia di tutto il neuma, perché cade vittima della ricerca di un effetto, ovvero di un grandioso crescendo senza sosta, confondendo le distinzioni con punti cardine intensificanti. In realtà il risultato è grossolano, perché travisa lo stile e la sensibilità raffinata del canto gregoriano.

Non è difficile, continuando l'analisi, vedere alla ripresa 14 una progressione eccezionale e sfavillante, senza sostare sul Re15, fino all'apice, tutto ornamentale, 16, che in realtà, appunto perché costituisce un ornamento, trova la sua metà strutturale d'orientamento soltanto sul raddoppio del Do17. Qui la prima nota costituisce un delicato tocco d'arrivo, mentre alla seconda nota non corsiva spetta la funzione di far rivivere e proseguire il movimento. Difatti la melodia scende al La per lanciarsi nuovamente, con movenza resupina, all'articolazione finale di tutto il melisma sul Re18. Con il climacus sulla sillaba finale, la cui prima nota non è corsiva, la meravigliosa linea melodica si distende, senza enfasi, fino alla nota strutturale 20. Proprio perché il climacus non ha più bisogno di alcuna tensione motrice, il Do19 non corsivo è semplicemente un allargamento, non un'articolazione ritmica.

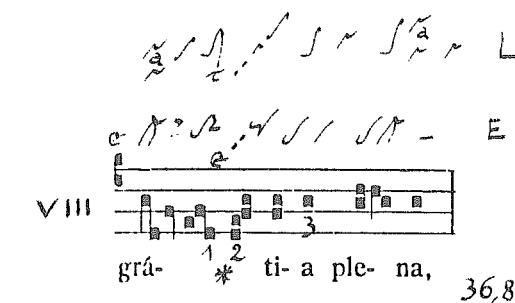
Nell'es. 23, a differenza del precedente, sull'ultima sillaba, accentata verbalmente e melodicamente, dopo l'amplificazione 1, in stretto rapporto con la tristrofia episemata (2), segue l'apice del melisma con un movimento in forma di torculus. Questo apice non può esplodere improvvisamente, ma deve sgorgare organicamente dal suono ripercosso 2. Perciò, in questo caso, il suono pulsatile deve intensificarsi nelle sue ripercussioni. Anche qui tutto il suono costituisce l'articolazione quale punto cardine del ritmo, ma l'allungamento dell'ultima nota domanda pienezza di suono in assolvenza, per concatenare intimamente, senza interruzione, la nota iniziale 3; questa si apre all'arco melodico, che nella discesa si posa sul Do4, altro punto cardine, e prosegue verso il grave, con una microarticolazione sul Sol5, rimbalzando sul Do6, che ritmicamente si condensa sulla articolazione largamente pulsatile ed estensiva (7).

#### b. Micro-articolazione al grave nella forma melodica a V

È naturale che una melodia improntata alla parola, come è quella del canto gregoriano, s'innalzi per l'accento e tenda ad abbassarsi sulla sillaba finale; così pure è naturale che essa si porti verso l'apice sull'accento, d'inciso o di membro, d'una frase e discenda verso la cadenza. È quello che si attua anche nella melodia non verbale dei melismi. In tal modo si creano melodie ad arco con i rispettivi passaggi tra la discesa verso il grave e l'ascesa verso l'acuto. Questi passaggi vengono denominati melodie a forma di V.

Il punto che interessa specificatamente, essendo il più delicato, è quello melodico più grave, in corrispondenza del quale si attua spesso, anche se non necessariamente, una articolazione non poche volte talmente esigua, da venire indicata con il termine di microarticolazione. Questa ha di regola la caratteristica rispettivamente di una distinzione o microdistinzione. L'individuazione di questo fatto ritmico e melodico non è questione teorica, bensì si riflette sull'interpretazione, perché non si può eseguire indifferentemente o ignorare una distinzione formale.

Ci sono dei casi evidenti, nei quali la melodia scende su un grado, e risalendo ripete il suono sullo stesso grado, come nel seguente esempio:

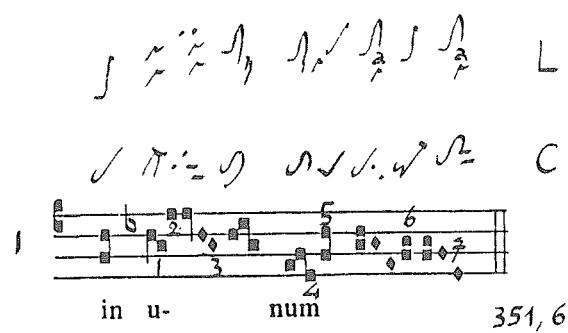
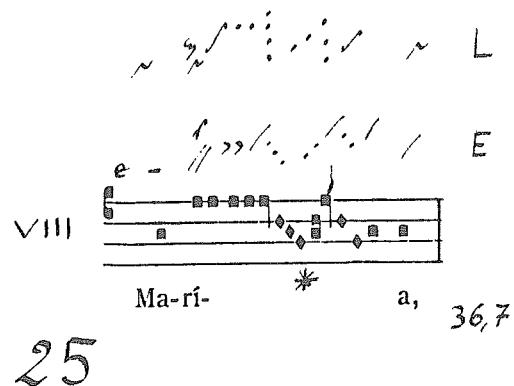


24

Molto più frequenti sono i casi in cui il medesimo punto più al grave del disegno melodico costituisce tanto l'arrivo della discesa quanto la partenza dell'ascesa, esattamente come avviene, dal punto di vista grafico, per i due tratti che formano la lettera V. Lo stesso avviene dal punto di vista ritmico. Dal punto di vista terminologico si può affermare che si tratta, generalmente, di una piccolissima distinzione melodica, con una ripresa, sulla stessa nota, del movimento ascendente, attratto dal successivo polo ritmico.

Anche nell'esempio 24 la ripresa del Re2, essendo senza articolazione iniziale, si anima e viene attratta non tanto dalle note Fa e Sol dello stesso neutro, ma dall'articolazione verbale 3. Similmente, nelle microarticolazioni al grave delle forme melodiche a V, il fenomeno si attua indipendentemente dal valore di durata delle note: in non pochi casi i manoscritti non indicano graficamente alcuna differenziazione di valore. È Laon che più volte richiama l'attenzione con un piccolo uncinus al grave, mentre i sangallesi si esprimono molto meno. E anche se la discesa verso un tale segno al grave è espressa con notazione corsiva, mentre la salita è allargata e non corsiva (ad esempio attraverso gruppi quiasmatici), non ci si lasci trarre in inganno e si identifichi la ripresa non nella nota più grave, ma in una nota successiva espressamente indicata di valore più largo (si veda es. 15, n. 6). È compito dell'interpretazione discendere sulla nota grave, un poco diminuendo, delicatamente, per fare avvertire, quasi, la 'chiusura' di una unità subordinata, che non interrompa però la sintesi subordinante, evitando di separare questi movimenti

di discesa e di ascesa, collegati da un solo punto, da una sola nota, ovvero dalla microdistinzione con ripresa sullo stesso suono:



Sull'accento della parola *Maria* non è possibile cantare descendendo o ascendendo senza espressione, ma si deve scendere con delicatezza sul primo *Fa* per risalire e evidenziare un nuovo accento melodico, differenziando agogicamente i suoni per ottenere un arco di preparazione della sillaba finale. Così, nell'esempio 26 abbiamo: 1: amplificazione; 2: articolazione pulsatile ed estensiva fino a 3; 4: microdistinzione e risalita, allargando, al *La5* partendo dallo stesso *Re4*; 5: articolazione cardine; 6: articolazione cardine; 7: allargamento finale, cadenzale.

### CONCLUSIONE

Le differenti terminologie e le analisi presentate non vogliono porsi come strumenti esclusivi per la didattica dell'interpretazione del canto gregoriano; esse rispondono solo all'esigenza di chiarezza nell'individuazione delle funzioni ritmiche differenziate assunte dai vari suoni. È necessaria, innanzitutto, una solida conoscenza, anzi una familiarità con i testi messi in musica e con le notazioni manoscritte; bisogna, poi, una volta identificato il messaggio del testo e delle notazioni, essere in grado di tradurlo in canto con un procedimento che conduca alla maggior naturalezza espressiva possibile, per poter rendere gli immunerevoli capolavori della monodia gregoriana, anche nelle sue forme più umili, nel modo più artistico e degno della celebrazione nella quale sono inseriti.

La preghiera del canto gregoriano, risposta ed omaggio a Dio, nonché edificazione dei partecipanti alla celebrazione liturgica, merita certo di essere espressa in tutta la sua bellezza con gioioso entusiasmo:

“È bello dare lode al Signore  
e cantare al tuo nome, o Altissimo” (Ps 91,2).  
“A lui sia gradito il mio canto,  
la mia gioia è nel Signore” (Ps 103,34).

LUIGI AGUSTONI

La presente *Tabula neumarum*, relativa al cod. Benevento, Bibl. Cap. 34 (= Bv34), rappresenta una elaborazione talvolta anche profonda dei materiali da me offerti ai corsi gregoriani di Essen dell'anno 1984; ciononostante va considerata ancora un tentativo di disegnare un quadro più o meno coerente e ordinato dei vari segni, compresi, e diremmo con cura particolare, i liquefacenti, adoperati dal notatore.

Il lettore noterà talvolta qualche riferimento al cod. Benevento, Bibl. Cap. 33 (= Bv33), utile per cogliere aspetti del ductus del posteriore e canonizzato Bv34.

Nelle indicazioni dei luoghi neumatici, dopo la pagina viene indicato il rigo. Questo, se ultimo, o penultimo, o talvolta anche se terzultimo, riceve la sigla convenzionale "1u", oppure "2u", oppure "3u".

Mi è gradito ringraziare profondamente il collega ed amico Nino Albarosa, che mi ha visitato più volte presso l'Abbazia di Metten, mio luogo di residenza, ai fini della messa a punto, tecnica e linguistica, del presente contributo.

RUPERT FISCHER

## NEUMI MONOSONICI

*Virga acuta* ʃ

nella maggior parte dei casi viene adoperata come segno relativamente più alto isolato su sillaba

— all'inizio di una melodia

7/3 *Prope est* 8/4 *Ostende*

— con nota che precede più grave, con nota che segue unisonica oppure più grave

1/3 *Vias [...] tuas notas* 1v/1 *Ostende*  
1/5 *qui te* 93/4 *vobis*  
1/6 *Vias tuas* 93/6 *mei*

— in movimento ascendente: nota che precede più grave, nota che segue più acuta

1/5 *qui te expectant* 93/5 *Attendite*  
93/3 *mundabimini*

in composizione:

— con nota che segue all'unisono

1/1 *deus* ʃ° 2/1u *Dominus* ʃ°  
1/1 *non erubescam* ʃ° 2v/2 *Populus* ʃ°

— con nota che segue più acuta

2v/2u *ordinaverunt* ʃ°

*Tractulus* 〃

— al grave, all'inizio di una melodia

1/5 *Universi* 2v/6 *Ex Sion*

— in movimento ascendente

2/6 *invocavi te* 2/7 *Invocavi te*

— come nota all'unisono

1/3 *tuas domine* 1v/4 *prophetarunt*  
1v/1 *Ostende nobis* 93/2 *et effundam*  
1v/1 *domine miseri-*  
cordiam 93/5 (recitazione salmodica)

in composizione:

1v/1 *Ostende* ʃ° 93/1 *Dum* ʃ°  
1/5 *Universi* ʃ° 3v/5 *terram* ʃ°

*Punctum* ♦

— in movimento discendente: nota che precede più acuta

1v/2 *misericordiam* 93/1 *sanctificatus in*  
1v/2u *animam* *vobis*  
1v/1u *irrideant me* 93/2 *congregabo vos*  
93/3 *mundabimini ab*

— in movimento discendente: numerosi puncta

2/7 *precinere prophete* + righi seguenti

Un buon esempio per il rapporto virga acuta/tractulus/punctum è dato dalla prosula *Invocavi te*, pp. 2/7 sgg.

*Virga gravis* ʃ

graficamente più ridotta rispetto alla virga acuta. Soltanto in composizione come suono più grave sia di un neuma, sia di un elemento neumatico

1v/3 *nobis* 93/7 *Accedite* ʃ°  
1v/1u *irrideant* 93/8 *ad deum* ʃ°

*Virga obliqua* ʃ

a differenza di Bv33, Bv34 non conosce più segni diversi per la virga obliqua e per la virga incurvata

16v/1u *deus fortis* 43v/1 *Feci iudicium*  
25/1u *Johannes* 49v/3u *Gaudemus*  
42/5 *Misericordia* 88/2u *Qui biberit*

in composizione:  
 21/5 iustificationes  1v/1u confido   
 5/6 semper 2/3 salutaris meus

Tractus, punctum, virga acuta, virga obliqua, virga  
gravis in composizione

— tre note descendenti  
 1v/2 misericordiam tuam 93/3 aquam mundam  
 1v/2 salutare tuum 93/7 Accedite

— quattro note descendenti  
 20/7 deus 93/3 ab omnibus  
 20/1u in excelsis

Nel caso di quattro note la prima subpunctis di norma è un  
punctum, la seconda un tractulus, la terza una virga gravis  
(quest'ultima, se collegata a nota resupina, tende verso de-  
stra)

### Acuasta

ha valore sillabico diminuito

— una acuasta prima di un accento musicale  
 4/7 letitie 93/6 Venite  
 28v/3u Inveni 93/2u Beata gens

— due acuasta ascendenti  
 4v/6 Offerentur 7/3 mundo corde  
 6/1 nascetur

— due note ascendenti  
 la prima acuasta, la seconda ‘normale’  
 49v/3u Gaudemus 96/5 Sicutientes  
 la prima ‘normale’, la seconda (e terza) acuasta  
 12v/6 gloriam eius 89v/3 Ierusalem  
 14/5 pedum tuorum

— più acuasta ascendenti  
 48/3 et corpora 143/2u respondeant  
 143/3u volucres

— due acuasta unisoniche  
 3v/4 Benedixisti 45v/1u tribuisti  
 43v/3u Gloriosus

— più acuasta descendenti  
 89/2u maneat veritas luceat

Il segno si può trovare anche in luogo dove sembrerebbe me-  
no appropriato: 185/6 Spiritus

### Oriscus

soltanto in melodia ascendente, con funzione di spinta verso  
la nota seguente, che è più alta

1/1 deus 93/7 Accedite  
 2v/7 Congregate

nella salmodia del 6° tono  
 12v/3 terrarum 144v/6 iubilate

Talvolta difficilmente distinguibile dal segno seguente:

 la cui nota successiva è più bassa

163v/3 Exclamaverunt

1/7 prophete   
 1/8 nasciturum   
 } dieres di   
 1v/5 gloriosa   
 1v/6 israhel   
 1v/8 sanctissimus 

Per l'applicazione dei due segni in composizione vedere "collegamenti con l'oriscus", p. 61 sgg.

### Forme liquescenti dei neumi monosonicci

#### Virga acuta

La virga acuta liquescente si presenta sotto due forme indicanti nella prima una nota liquescente piena; nella seconda il sorgere, in aggiunta, verso il grave, di una sfumatura sonora (non una vera nota). Quando è incorporata in un segno può aggiungere alle due suddette prerogative quella di trasformare la sfumatura verso il grave in una nota esatta

1/5 *non confundentur* 1v/4 *sancti*  
1/7 *venturum*

in composizione: 3/3 *Stantes*

con virga integrata: 1 1

1/8 *virgine* 2/8 *laus*  
1v/5 *omnes occurrentes*

1 come tale non esiste, sibbene in forma sviluppata: 1 1;  
al suo posto si trova la forma 1 (vedere pag. a fianco)

#### Tractulus/punctum/virga gravis

1/7 *Venturum* 17v/8 *Alleluia*  
1v/4 *Ecce*

in composizione:  
1/6 *non confundentur* 21/1u *misericordiam*  
6/1u *misericordiam* 61v/3 *tuarum*

1v/5 *salvet* 21/1u *salvum me fac* (re-  
2/1u *benignitatem* citazione unisonica)  
2v/7 *Congregate* 93/3 *mundabimini*

in composizione:  
3v/8 *de terra orta est* 17/2u *solve*

Differenza di 1 in rapporto a 1 per influsso del testo

21v/5 1 Hanc 1 concordis famulatu

163/2u 1 aut 1 formaretur

2v/2 *salvandas* 3/8 *Christi laudemus*  
3/1 *Alleluia* 93/1 *sanctificatus*

in composizione:  
1/1u *Alleluia* 93/2 *effundam*  
69/5 *exaudisti*

#### Oriscus

1/7 *cuncti* (cfr. sullo stesso rigo con prophete)  
2v/4 *intende* 36/1 *In excelso*

in composizione:  
28/5 *Vox in rama* 20/4 *Sanctus*  
6/5 *terram* 20/2u *sanctusque*  
9/5 *salvi* 44v/2u *latum*

17/7 *tu parce*

in composizione:  
4/4 *iocunditatem* 74/8 *ad precem*  
7/7 *omnis* 213/5 *qui intueris*  
53/5 *supplantabuntur*

## PES

♩ 1/1 *deus meus* 93/2 *de universis*  
 93/1 *sanctificatus [...]* 93/5 *salmodia*  
*congregabo*

♩ (raro)  
 42/8 *Domine*

♩ “inflatilia”  
 1/4 *edoce me* 2/1u *terra*  
 1/5 *confundentur* 6v/4 *Rorate*

interv. di terza  
 34v/7 *Suscipient* 42v/2 *Loquebar*

interv. di quarta  
 61v/5 *plorabunt*

in composizione: 58/4 *Deus meus*

sviluppo: 1/6 *domine* ♪

♩ 155/1 *Pro pace*

in composizione: 42/4 *mea*

♩ secondo elemento oriscus  
 100v/4 *Cognoscentur* 104/4 *Vidi*

♩ 63/3 *Qui meditabitur*

in composizione:  
 58/2u *Sana* (cfr. 58v/1 *fugiant*)  
 2v/6 *species*



“pes quassus”

16v/6 *Puer*

91v/1 *speravi*

Come si può notare dalla grafia del cod. Bv33: ♪, la vera differenza in rapporto al nostro consiste nel fatto che lo strumento scrittorio di quest’ultimo non è in grado di completare il cerchio dell’oriscus

in composizione:

36/8 *pacem* ♪

36v/4 *deo* ♪

29/6 *eius* ♪

forme sviluppate

♩ 6v/1 *pusillanimes*

144v/4 *sine dolo*

♩ primo elemento al grave oppure all’unisono rispetto alla nota precedente

24/2u *sapientiae*

51/4 *domine*

44/7 *corde*

♩ primo elemento all’acuto rispetto alla nota precedente

28/5 *contritus est*

150/1 *Alleluia*

38v/2u *tribulazione*

♩ 7/3 *dominus*

119v/4 *celum*

46/5 *domine*

120/3 *facta est*

♩ “pes quassus”

42/4 *plebe*

90v/7 *Qui timetis*

43v/3u *Gloriosus*

94v/2 *Letetur*

in composizione:

1v/2u *Ad te levavi*

77/4 *dextera* (neuma resupinus)

263v/6 *Laudate* (cfr. 150/4 *Omnes*)

## Forme liquescenti del pes



“pes volubilis”

Il segno nasce sulla logica del ductus dello stesso segno nel cod. Bv33: . La differenza sta ancora una volta nel tipo di strumento scrittoria, che obbliga la fonte più tarda a irrigidire il ductus

1/1 *in te* 93/4 *inquinamentis*  
 1/2 *non confundentur* [...] *et dabo*  
                                   93/6 *audite*



2v/1 *fructum* 30v/2u *et nox*  
 28/7 *non sunt* 93/2 *universis*



42v/3 *in conspectu* 53v/3 *et voluntate*  
 43v/4 *in conspectu* 69/5 *invocarem*  
 53/2 *et lingua*



6/2u *Ostende* 155/5 *agni*  
 52v/1u *in tempore* 259v/2u *Sanctificavit*

42/2u *euge*

5/4 *propterea* 36/3 *imperii*  
 30v/8 *Dum medium* 49v/8 *in domino*  
 36/1 *quem adorant*

interv. di terza  
 37/2 *Laudate*

42/6 *et sedes*

40/4 *et factus est* 70/1 *in te confido*  
 69v/1u *Ad te domine*



(molto raro)  
 4/3 *surge*

in composizione:  
 9v/3 *beniamin*

9/5 *salvi*

“pes quassus”  
 in composizione: 68v/8 *servum*



“pes quassus”  
 in composizione:  
 40/8 *In sancti huius* 122/3 *eius*  
 56/2 *Circumdederunt me*

## CLIVIS

 prima nota unisonica o più grave rispetto alla precedente  
 1/1 *confido non eru-* 1/4 *semitas tuas*  
       *bescam* 93/1 *vobis*  
 1/2 *irrideant*

 prima nota più acuta della precedente  
 1/3 *Vias [...] et semitas* 1/1u *edoce*  
 1/4 *edoce me* 93/2 *effundam*

in composizione:  
 1/4 *edoce me* 1/5 *expectant*

 da non confondere con l'acuasta!  
 8v/3 *Qui regis* } salmodia II tono  
 13v/7 *Quare* }  
 4/7 *Eructavit* } salmodia VIII tono  
 15v/2 *Dominus* }



“clavis quassa”, primo elemento oriscus  
 8v/7 enarrant 49v/7 *Christum*  
 17/6 miserere nobis 53/7 *Domine*  
 40/7 *dei*

in composizione:

2v/1 *fructum* 20/1u *Osanna*  
 10/4 *Qui regis*  
 1/2u *fac michi* 3/4 *atriis*  
 3/2 *domum* 40/8 *dicamus*



form a sviluppata (punctum + clavis quassa)  
 33v/2 *hierusalem* 103/5 *tui*  
 103/2 *canticis*

in composizione: 1/1u *me*

#### Forme liquescenti della clavis



3/3u *laudemus* (cfr. 3/5 *Qui venturus*)  
 7/3u *et iam* (cfr. 7/2u *retribuet*)



23v/6 *quam ammirabile* 33/1u *aurum*  
 32v/2u *omnipotens* 65v/6 *nocturno*



17/1 *digni* 52v/2u *constituit*



7/7 *sanctum* 31v/6 *querebant*  
 24/3 *decorem*

in composizione:

9v/8 *Ymnum* 13/8 *portae*



40v/1 *loquetur*



7/3u *etiam* 16v/1u *et vocabitur*  
 7/2u *retribuet iudicium*

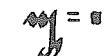


43v/1 *iudicium*

in composizione: 94v/2 *cor*

19/5 *Ioseph* 33v/2u *natum*

in composizione:  
 7v/2u *hemmanuel* 56v/4 *De profundis*  
 53/5 *supplantabuntur*



form a sviluppata  
 40/1u *meditabitur*

in composizione: 198/2 *tecum sum*

5v/4 *ovem* 198/2 *gentes*  
 11/6 *lauderis*

#### TORCULUS



1/1 *meus* 4/4 *tuo*  
 1/3 *non confundentur*



in composizione: 2/1u *Dominus*



207/3 *Tu es petrus*  
 normalmente soltanto in composizione e.p.a. quando la prima nota del torculus è più grave della precedente  
 4v/6 *Offerentur* 93/8 *illuminamini*  
 8/1u *illa*

	soltanto isolato! 40/5 in <i>salutem</i> (torculus di passaggio) 57v/8 <i>adhesit</i>	75/3 <i>erubescam</i> (salmodia del II tono) 94v/5 <i>eius</i>
---	--	--

## Forme liquescenti del torculus

	155/5 <i>agni</i>	
	1v/1 <i>misericordiam</i>	46v/1 <i>sequatur me</i>
	1/2 <i>expectant</i> 2/1u <i>terra</i>	5/8 <i>nichil</i> 10v/1u <i>ad currendum</i>

a conclusione di versetto salmodico: 8v/3 *Joseph*  
a conclusione di antifona: 212/4 *exultabunt*

in composizione: 1/5 *expectant*

	4/3 <i>Hierusalem</i> (torculus aumentato) 7/1u <i>salvos</i>	8v/5 <i>occursus</i>
3v/2 <i>in te</i> (pes subbipunctis diminuito)		

	in composizione (nota che precede più acuta): 29v/8 <i>iustitiam</i>
---	---

## PORRECTUS

	inizio all'unisono o più grave della nota precedente 15v/1 <i>nobis</i> [...] et <i>vocabitur</i> 40/3 <i>caderem</i>	257v/1 <i>adiutori</i> 264/1u <i>Dicit dominus</i>
in composizione: 2v/7 <i>Congregate</i>		

	2/2 <i>Dirige me</i> 2/3 <i>sustinui</i> 2/4 <i>die</i>	28/4 <i>captionem</i> 93/6 <i>filii</i>
		

inizio di brano  
37/6 *Fili*

prima nota più acuta della precedente  
1v/2 *salutare*  
3/1 *Alleluia*

in composizione:  
2v/7 *Congregate*  


10v/1u *egressio*  
11/4 *salutari*

in composizione:  
8/4 *domine*  
21/7 *Sederunt*



“*orrectus quassus*”  
40/3 *caderem*



“*orrectus quassus*”  
2v/2 *Syon*  
2v/3 *dominus*

in composizione:  
11/1u *facinora*  
40/4 *michi*

forme sviluppate (la terza nota del porrectus può essere rivolta verso destra)



5/3 *regis*

 93/4 *vestris*

 2v/3 *gloriam*

#### Forme liquescenti del porrectus



257v/1 *Exultate*

52/2u *Sacerdotes*

in composizione: 77v/6 *meum*



in composizione: 61v/3 *respice nos*



5/7 *omnibus*

in composizione: 11/1 *eius*



10v/1 *rex*

Il segno nasce sulla logica del parallelo del cod. Bv33:  ,  
ma la scomparsa dell'occhiello è dovuta, come si è detto più volte, alla rigidità dello strumento scrittoria (vedi anche, a proposito, più avanti, ultimo segno)

in composizione:

7v/8 *eius*

68v/8 *servum*

37v/3 *verbum*



38/1u *distinxerunt*

65v/5 *circumdabit*

in composizione: 50/5 *impetus*



53/2 *eius*

62/4 *parce*



3/3 *erant*

26/2 *non moreretur*

45/8 *exultatio*

60/3 *exultatione*

in composizione: 77/1u *requiram*

#### NEUMI RESUPINI

##### Torculus resupinus



1v/2u *animam*

1v/1u *erubescam*

2v/6 *decoris*



207/1u *esset*



3/3 *pedes*



29v/1 *proxime*

5/2u *apud deum*

93/6 *Venite*



1/1 *erubescam*

29v/2 *exultatione*



##### Forme liquescenti del torculus resupinus



2v/2 *ecce*



33v/1 *annuntiantes*

33v/1u *stellam*



1/2 *universi*

93/2u *non confundentur*

77v/1u *psallam*



76/6 *derelinquet*



102/8 *secundum*



206v/1 *terram*



39v/9 *omnes*

## Altri neumi resupini, anche liquecenti

198/1u nomine  
11/6 hereditate

8/8 captivitatem

10/8 veni

18/5 nascitur

102/5 domine  
20v/7 dei

2/4 domine

99v/3 misericordiam  
tuam

2/2 doce me  
2/5 eripe me

10v/5 ecce

39v/8 gentes

8v/6 summum

5/6 gaudete  
25v/6 Ad annuntian-  
dum

7v/7 virgo

93/3 omnibus

53v/1u corde  
78v/2 eius

8/1u lux magna  
47/2 mundi

2/1 confundentur  
5/5 eternum

77v/1u altissime

in composizione:  
53/2 sapientiam

Per l'ingrossatura al centro  
degli ultimi due segni vedere  
salicus, p. 58 sg.

196/5 Loquetur

38/6 omnes

92/2u meos

Per oriscus come nota resupina vedere "collegamenti con l'o-  
riscus", p. 62 sg.

## SCANDICUS

A tre gradi

42/8 Domine

in composizione: 42/5 Misericordia mea non dispergam

 2v/3 gloriam	 3/1u Deus
 2v/1u super sacrificia	 93/4 inquinamentis

Molti scandicus in Bv34 sono costituiti da precedenti salicus  
oppure scandicus quilismatici

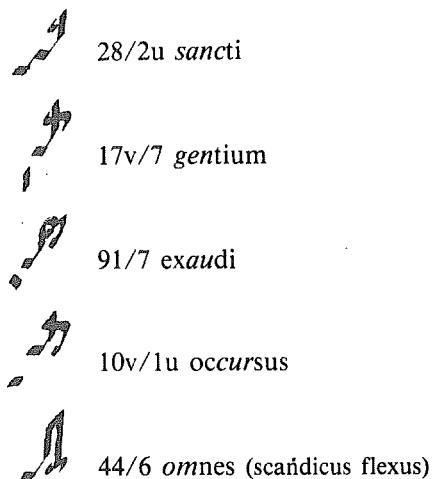
in composizione:

 8/1u cum eo	 15/2u luciferum
 15/3 ante	 99v/3 tuam

	in composizione: 58/7 <i>Commovisti</i>	
	22v/6 <i>Video</i>	28v/8 <i>Inveni</i>
	6v/4 <i>Rorate</i>	41/5 <i>Statuit</i>
Forme sviluppate		
	1/2 <i>inimici</i>	 28/8 <i>induant</i>
	5/7 <i>vestra</i>	8/1u <i>erit</i>
	8v/1 <i>Veni</i> 15/2u <i>genui</i>	51/1 <i>deum</i>
	in composizione: 16v/2 <i>dierum</i>	
	6v/2 <i>ecce</i>	28/2u <i>exultent</i>
in composizione:		
41/7 <i>in eternum</i>	93/7 <i>Accedite</i>	
52/1u <i>benedicite</i>		
“Gradata”*		
	28/1u <i>Xpisti</i>	

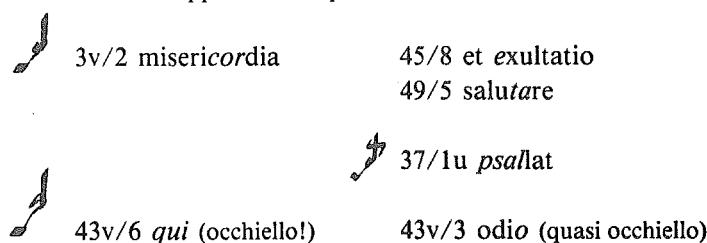
\* Il segno a tre o più ‘gradini’ veniva chiamato *gradata*

	131/6 <i>accedens</i>	
	44/1 <i>domini</i>	
	12v/6 <i>gloriam</i>	
	131/6 <i>lapidem</i>	
	131/5 <i>Alleluia</i>	
Forme liquescenti dello scandicus		
	207/8 <i>crux mea</i>	155/7 <i>omnipotens</i>
	37/2u <i>terra</i>	
	19v/1 <i>orbem</i>	
	2v/8 <i>sanctos</i>	7/2u <i>ecce</i>
	3/3 <i>Stantes</i>	
	1/1u <i>Alleluia</i> 2v/2u <i>testamentum</i>	11v/7 <i>ventris</i>
	198/7 <i>superbis</i>	
	21/7 <i>principes</i>	



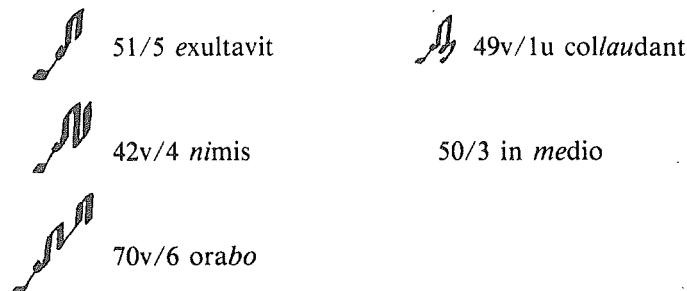
## SALICUS (con forme liquescenti)

In rapporto a Bv33 , in Bv34 dell'occhiello originario (oriscus) non rimane generalmente che o una specie di puntino o un ingrossamento della parte del segno corrispondente all'oriscus. Inoltre, a differenza di Bv33, in Bv34 il salicus a tre gradi isolato è molto raro. Più frequente è invece nella forma flexa oppure in composizione



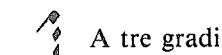
in composizione (abbastanza spesso):  
 1/6 *domine*      50v/6 *toleravit*  
 2/6 *invocavi te*

## Forme sviluppate



Per il salicus con le prime due note all'unisono  e suoi sviluppi   vedere "pes", p. 45

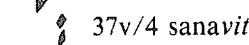
## CLIMACUS E NEUMI DISCENDENTI SIMILI



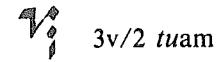
20v/4 *placatus*      21/5 *iustificationibus*  
 20v/5 *virgo*      198/7 *superbis*

in composizione:  
 1/5 *Universi*      7/2 *eius*

## Forme sviluppate



  2v/3 *gloriam*      38/3 *iubilate*



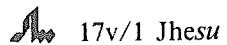
 in composizione: 1/1u *edoce me*

	15v/5 dominus (vedere "oriscus", p. 41)
	198/7 famina
in composizione: 1/2u michi	198/8 vim [...] michi [...] hostis
	10/6 effrem
	10/7 manasse
A quattro o più gradi	
	212v/2u clara
	212v/2u fulget
	3/2 dicta (vedere "oriscus", p. 41)
	53/2 eius
	52v/8 seculi
	9v/5 secula
	53/3 loquetur
	32/4 celorum
	32/5 malo
	32/6 celis
	32/7 nostra

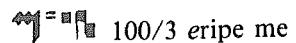
	6v/2 veniet
	26/1u contritus est
	2v/1 dabit
	53/4 non
	9/4 eius = conclusione dei versetti dei Graduali di II modo
	198/2 constitutes me
	198/4 documento
Come si vede, la penultima nota di gruppi discendenti a quattro o più gradi viene tracciata normalmente come tractulus, se la nota che immediatamente precede non è un oriscus. Tuttavia, nei seguenti esempi gli elementi subpunctis sono costituiti da puncta:	
	41v/1 ei
	41v/7 Alleluia
COLLEGAMENTI CON L'ORISCUS	
	soltanto una nota
	1/7 prophete = 1/6 domine
	1v/7 xpistē = 1v/4 prophetarūnt
	2/3 salutaris
	7/2u deus
	16v/7 maria

in composizione:  
2v/4 *cordis*

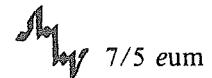
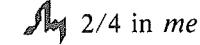
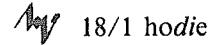
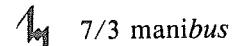
3/4 in *atriis*



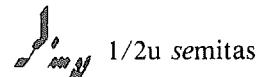
in composizione: 93/8 *illuminamini*



in composizione:  
1/1u *edoce me*  
16v/6 *adest*

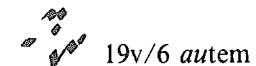
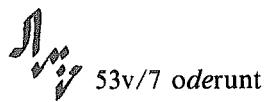
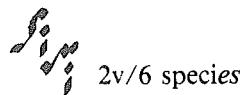


vedere "climacus", p. 60



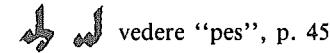
vedere "pes", p. 44

in composizione:

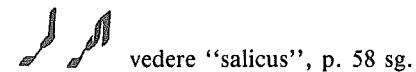


60 solo in melodia ascendente  
93/7 *Accedite*

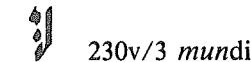
12v/3 *terrarum*



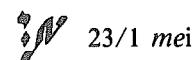
71 72 vedere "clivis" e "orrectus", p. 48 e p. 51



73 74 8v/4 *egressio* (formula dei Graduali di II modo)  
66/4 *umquam* 66/1u *exaudiam*



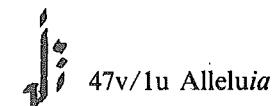
75 76 40v/5 *eternum*



77 78 49v/1u *angeli*



79 80 8v/2u *firmamentum*  
= conclusione dei ver-  
setti dei Graduali di II  
modo



## PES SUBBIPUNCTIS

 21/5 *tuis* 25v/1 *florebit*

in composizione:

1v/3 *nobis* 206v/5 *lingua*

 198v/1 *meum* [...] *acutum* [...] *sue*  
201/1 *Multe* 207/6 *meus*  
202/2u *senueris*

 26/6 *laudem* 157/1u *Redime*  
54/5 *astris*

più spesso in composizione:

4v/1 *Alleluia* 53v/7 *oderunt*  
23/1u *Alleluia*

 soltanto (?) in composizione:  
1v/3 *nobis* 37v/8 *hominum*  
36v/4 *Iubilate*

 12v/1 *scietis* 15v/1 *deus*

 1v/1u *confido* 15/1u *super*

## ESEMPI DI NEUMI FLEXI

 1/3 *confundentur* 2v/2 *veniet*

 2v/2 *ad salvandas*

 1v/1 *Ostende*

 1/1 *confido* 1/2 *te expectant*

 1/1u *Alleluia*

 28/8 *Sacerdotes*

## DUE NOTE ASCENDENTI ALLA FINE DI UN NEUMA

 vedere "scandicus" e "salicus", p. 55 e p. 58

 da non confondere con  = tre note!  
4v/3 *in eternum* 202/1u *dixit*

in composizione: 1/4 *me*

 da non confondere con  194v/4 *salvavit*  
20v/3 *dei*

 3/1 *Letatus sum*

 5/4 *in labiis* 7/3 *corde*

## Forme liquescenti

 39/1u *gentes*

 40/6 *omnes*

 76/6 *omnes*

## NOTA DI APPOSIZIONE UNISONICA (con forme liquescenti)

— tractulus

A 213/6 super

A 67v/4 servos

M 21/7 adversus me

J J 19v/2 fundasti  
28/5 contritus  
40/1u Os iusti  
53v/8 domineJ 66v/8 nocturno  
140/6 alleluia

A 7/2u enim

— punctum

A in composizione:  
1/1u edoce me  
9/5 nos

A 8/4 domine

J 19v/2 plenitudinem

73/4 tuo

A 27v/7 (= 28/5) et nos A 102/4 mirabilia tua

A A 21/1u meus

J 21/4 tuus

J 9v/4 celi

— oriscus

A 7/2u deus

A 93/8 illuminamini

## PARTICOLARITÀ

Collegamento della nota più grave con la successiva più acuta nel caso in cui il notatore non intende operare articolazione al grave



2/1u Dominus

J 1v/2u domine



2/3 meus



ma: 1/5 universi



5v/3 regis

## SVILUPPO DI SUONI UNISONICI

Bv34 non conosce differenza fra i vari valori sillabici, che in altri manoscritti vengono espressi mediante bivirga/trivira e simili oppure mediante strophici/trigon

J 5/2u innotescant  
(= bivirga)19v/7 Misericordiam  
(= distropha)

J 1/1 animam (pes + virga)

13v/6 dixit (apostropha +  
distropha)

J J 34v/1 arabum (trigon)

Dopo una nota più grave la prima nota delle strofe può essere un virga acuta oppure un punctum con trattino d'attacco

24/3 *gloriam* 93/1 *fuero*

43v/4 *Intret*

1/1 *non erubescam* 29/1 *domine*  
163/5 *delectati*  
(= *trivirga*)

12v/1 *Hodie* 13/7 *principes*

13v/7 *hodie*

29/5 *seculi*

Allorché il primo punctum di un neuma strophico è preceduto da unisono non denuncia, o lo fa in misura minima, trattino d'attacco. Lo stesso se la nota che precede è più acuta

26/6 *propter*

24/8 *In medio ecclesie aperuit*  
21/3 *loquebantur*

Differenziazione

27v/7 *liberati*

34/1u *tharsis* 27v/7 *laqueus*

Una distropha, all'interno di un neuma, che sia preceduta da nota più acuta e seguita da altre più gravi, viene espressa spesso mediante il segno  (Bv33 )

17v/2u *Dies* 28/8 *domine*

37/1u *adoret*

 28/2 *nostra*

 8v/7 *enarrant*

Ci sono però anche casi come:

 197v/6 *puer* 197v/8 *preibis*

 44/3 *virtute manus tue*

 53/7 *Domine*

#### NEUMI AD INIZIO MORBIDO

Come altri manoscritti beneventani Bv34 conosce anche un segno che viene aggiunto all'*inizio* di un neuma e che ricorda la liquescenza. Sua probabile funzione è quella di assicurare un attacco morbido (in Bv33 possiede perlopiù la forma di un ricciolo, che il notatore di Bv34, naturalmente, non può ottenerne)\*

 1/1 *neque*

 1/2u *Notas* 38/5 *venite*

 37/5 *veritas* 227/4 *digne*

\* Su tale particolarità in diversi codici con notazione beneventana è in preparazione per questa Rivista, dello stesso Autore, una pubblicazione vera e propria.

25v/1 *Iustus*230/7 *Iustus*

Solo sparuti sono i casi in cui il fenomeno si verifica all'interno di un neuma, e precisamente dopo un elemento e l'impostazione vocale del successivo

36/2u *pacem*36v/2 *sedes*

## LA LETTERA "s" NEL COD. EINSIEDELN 121

## Manoscritti-Sigle:

- Ein cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, a. 960-970, *Graduale* (*Pal. Mus.*, I/4), notazione sangallese;  
 Gal1 cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 359, sec. X, *Cantatorium* (*Pal. Mus.* II/2), notazione sangallese;  
 Bab1 cod. Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 6, a. 1000 ca., *Graduale* (*Monumenta Palaeographica Gregoriana* II), notazione sangallese;  
 Gal3 cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 376, sec. XI, *Graduale*, notazione sangallese;  
 Lan cod. Laon, Bibl. Municipale 239, verso il 930 (*Pal. Mus.* I/10), notazione metense;  
 Ben5 cod. Benevento, Bibl. Cap. 34, sec. XI-XII, *Graduale-Trop.* (*Pal. Mus.* I/15), notazione beneventana su linee;  
 GT *Graduale Triplex*, Solesmis MCMLXXIX, da cui la versione dell'Edizione Vaticana.

Il presente lavoro si prefigge lo scopo di studiare il significato della lettera s in contesti particolari, ovvero diversi da quelli in cui ci si trovi in presenza di un intervallo ascendente ampio (terza, quarta, più raramente quinta). Un'estesa ricerca,<sup>1</sup> svolta su tutto il repertorio di GT con particolare riferimento al cod. Ein, come è noto il più ricco di aggiunte letterali, ha portato alla luce casi di s su ascese tonali o semitonali, per le quali non sussiste certo alcun dubbio interpretativo, poiché il concetto di "salita" è già palesemente e sufficientemente implicito nella natura stessa del neuma. L'analisi dei numerosi contesti fa supporre, allora, che il notatore non voglia solo rammentare di "salire" ma suggerisca di "salire bene", cioè intonare la nota in modo preciso ed adeguato. La lettera, così, pur non perdendo il suo comune significato melodico-ascendente, si arricchisce di senso agogico-espressivo e diventa un valido aiuto nel *divenire* della composizione. Essa sottolinea aspetti capaci di infondere vitalità e slancio allo sviluppo della linea musicale oltre a segnalare punti da non ignorare, data la loro importanza.

Questo articolo riprende solamente i casi più significativi e chiari della ricerca, che qui di seguito si elencano nell'ordine delle schede:

1) Cfr. E. COLOMBO, *La lettera "s" nella tradizione gregoriana sangallese*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 1989-90.

*Pes*

Casi isolati

- 1 "Domine";
- 2 "habitabit";
- 3 "animam";
- 4 "exaudisti";
- 5 "persequentium";
- 6 "pulchritudine";
- 7 "mirabilia";
- 8 "muneribus";
- 9 "sancto";
- 10 "faciem";
- 11 "faciem";
- 12 "populo";
- 13 "laetata";
- 14 "revereantur".

*Pes sillabico in composizione*

- 15 "Alleluia";
- 16 "Domine".

*Pes quassus in composizione*

- 17 "Alleluia";
- 18 "Alleluia".

*Altri segni*

- 19 "unicus";
- 20 "genui te";
- 21 "Sana";
- 22 "Oculi";
- 23 "Domino";
- 24 "caelum";
- 25 "timet".

*Torculus*

Casi isolati

- 26 "dixit";
- 27 "vos";
- 28 "Dominus";
- 29 "protector";
- 30 "Domine";
- 31 "laetabor";
- 32 "Dominus";
- 33 "praevaleat".

## Casi in composizione

- 34 "peccatis";
- 35 "respice".

*Salicus*

Casi isolati

- 36 "benedicite";
- 37 "novi";
- 38 "retribue";
- 39 "Dominus";
- 40 "progenie";
- 41 "exaudi".

## Casi in composizione

- 42 "non".

*Scandicus*

- 43 "Libera";
- 44 "quotiescumque".

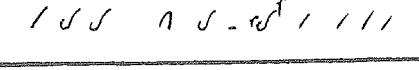
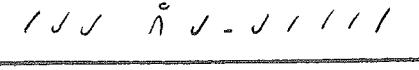
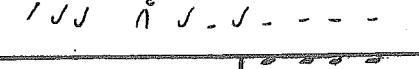
Pes  
Casi isolati

1	In 1 Exsurge quare obolarmis
GT 91 <sup>6</sup>	
	Exsuc- ge, qua-re obolarmis Domi-ne?
Ein 84 <sup>11-12-13</sup>	
Bab1, 17 <sup>8</sup>	
Gal3, 49 <sup>5</sup>	
Beu5, 57 <sup>6</sup>	

La frase di apertura di questo Introito di I modo sembra essere caratterizzata dalla tensione di tutte le sue componenti verso la parte finale, un vero e proprio *climax* melodico-verbale. La linea musicale disegna un graduale movimento ascendente al La, proponendo subito l'ambito di estensione fondamentale del brano e toccando gradi modali importanti. Dopo un gioco di ornamentazione delle note strutturali Re e Fa, in corrispondenza dell'apice agogico acuto risuona per la prima volta la dominante salmodica del modo. Da un punto di vista verbale, infine, la domanda iniziale si raccoglie attorno al vocativo *Domine*. La scrittura neumatica sancisce chiaramente il raggiungimento di questo momento-chiave: si noti infatti l'utilizzazione, in Ein e Bab1, di pes sillabico e pes quassus episemato su "Domine", neumi che si

caricano di un notevole significato, poiché inseriti in un ambito finora alquanto scorrevole. Il notatore di Ein, molto preciso ed attento, ha aggiunto alla nota culminante del pes Sol-La la lettera *s*, indicazione che non assume come significato principale solamente quello melodico-ascendente di "salire", già sufficientemente implicito nel concetto stesso del neuma; ma anche quello, che appare evidente, di "salire bene", cioè intonare esattamente l'intervallo tonale e raggiungere con sicurezza la nota La senza trascurarla, conferendole la dignità dovuta, data la sua importanza modale ed agogica.

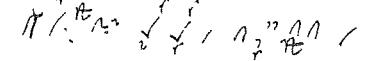
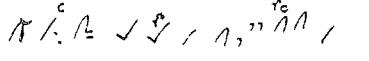
\* \* \*

2	C 6 Domine quis habitabit
GT 102 <sup>8</sup>	
	Domi-ne, quis ha-bi-ta-bit in tabernacu- <sup>6</sup> lo
Ein 138 <sup>3</sup>	
Bab1, 27 <sup>18</sup>	
Gal3, 76 <sup>2</sup>	
Beu5, 85 <sup>4-5</sup>	

Anche l'intonazione del presente Communio tende al raggiungimento dell'apice melodico, la nota La del pes sull'accento tonico di *habitabit*, dominante salmodica che non deve passare inosservata, ma essere intonata con

precisione e ben sostenuta. In quest'ottica va interpretata la seconda *s* nel cod. Ein, il cui senso è ben più profondo di quello attribuibile alla stessa indicazione letterale aggiunta alla base del neuma.

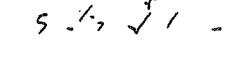
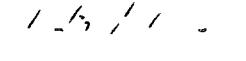
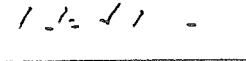
\* \* \*

3	Exaltabo te, Domine G3 x/ Domine Deus meus
GT 113 <sup>2</sup>	 infe-ri- a-ni-ma-me- di-ri-
Ene 173 <sup>2-3</sup>	
Bab 1, 34 <sup>7</sup>	
Gal 3, 173 <sup>3-4</sup>	
Gal 1, 88 <sup>3-4</sup>	
Beu 5, 101 <sup>10</sup>	

Si focalizzi l'attenzione su *animam*: il ricorso in Ein alle varie indicazioni aggiuntive è volto alla diversificazione dei due pes sillabici e porta ad affermare che la versione *in campo aperto* si allinea sulla testimonianza del cod.

Ben5. Ma la *s* sulla nota acuta del secondo pes, come pure in Gal3, acquisisce un valore che si spinge oltre a quello meramente melodico-ascendente. Essa indica di prendere bene il Sol, del quale appare evidente l'importanza.

\* \* \*

4	C2 Cum invocarem te
GT 80 <sup>4</sup>	 exau - disti me
Ein 107 <sup>10</sup>	
Bab 1, 22 <sup>12</sup>	
Gal 3, 60 <sup>13</sup>	
Beu 5, 69 <sup>5</sup>	

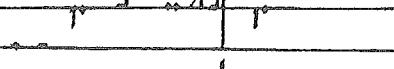
Il pes d'accento Fa-Sol ("exaudisti") presenta una *s* culminante, che va a cadere su una corda ben toccata, sulla quale il movimento passa prima di scendere alla dominante Fa.

Nel Communio che segue, il pes sillabico d'accento ("persequentium") tocca la corda di superaccentuazione modale del VII modo (Fa), in questo specifico contesto anche nota di massima estensione del brano, che proprio qui compare per la prima volta. Re assume dunque la funzione di una nuova tonica, dalla quale scaturisce la salita a Fa, ripreso anche in cadenza.

semith. ✓  
(?)  
mi-f

5	C7 Ne tradideris me
GT 132 <sup>4-5</sup>	
	per sequenti-um me:
Ein 179 <sup>9</sup>	— — ↗, ↗, ↗ ↗
Bab1, 35 <sup>1</sup>	— — ↗, ↗, ↗ ↗
Gal3, 95 <sup>3</sup>	— — ↗, ↗, ↗ ↗
Beu5, 104 <sup>10</sup>	— — ↗, ↗, ↗ ↗

\* \* \*

6	G7 Audi filia xi Specie tua
GT 406 <sup>8</sup>	
	et pulchritu-di-ue
Ein 307 <sup>45</sup>	— — ↗, ↗, ↗ ↗
Bab1, 61 <sup>6</sup>	— — ↗, ↗, ↗ ↗
Gal3, 184 <sup>12</sup>	— — ↗, ↗, ↗ ↗
Gal1, 137 <sup>10</sup>	— — ↗, ↗, ↗ ↗
Beu5, 214 <sup>4</sup>	

T ✓  
della

L'accento tonico di *pulchritudine* viene posto in evidenza dal pes Do-Re, che tocca due gradi indubbiamente importanti nel VII modo. Significativo il neuma d'accento sillabico: Do e Re devono essere ben evidenziati, anche se senza spropositate forzature. La lettera *s* in Ein, ancora una volta sintomo di precisione, avverte l'esecutore di "salire bene" e tendere al Re con una buona intonazione.

\* \* \*

7	G7 Beuedictus dominus
G7 258 <sup>1-2</sup>	
Ein 53 <sup>8</sup>	
Bab1,11 <sup>16-17</sup>	
Gal3,27 <sup>11</sup>	
Gal1,47 <sup>1-2</sup>	
Beu5,36 <sup>6</sup>	

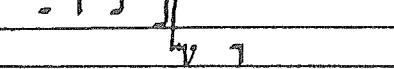
La s in testa al pes Do-Re di "mirabilia" assume la funzione di segnalare un punto agogico-modale importante, la dominante del VII modo, nonché vertice dell'arco melodico disegnato dall'inciso. Ancora una volta la lettera aiuta il cantore *nel* movimento e suggerisce un'interpretazione attenta ed espressiva del passaggio.

\* \* \*

8	C4 Vidimus stellam
GT 59 <sup>2</sup>	
Ein 52 <sup>11</sup>	
Bab1,11 <sup>10</sup>	
Gal3,26-27 <sup>18-19</sup>	
Beu5,35 <sup>4-5</sup>	

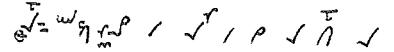
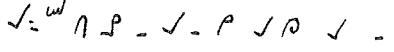
L'esigenza di una buona esecuzione pare predominare anche in questo caso: dopo una recitazione sulla corda di Sol, modalmente significativa nel quarto modo, la melodia discende al Fa in corrispondenza dell'accento tonico di *muneribus*, per riportarsi ancora a Sol con un pes sillabico. Il notatore di Ein vuole comunicarci non soltanto di "salire", ma di "salire bene" e chiudere bene con la corda Sol prima della discesa cadenzale.

\* \* \*

9	In 5 Circumdeberunt me
GT 118 <sup>1</sup>	 templo sancto su- o
Ein 81 <sup>9</sup>	11 f. n. 1 π
Bab1, 14 <sup>3-4</sup>	11 v. n. 1 π
Gal3, 47 <sup>9</sup>	11 v. n. 1 π
Beu5, 56 <sup>4-5</sup>	

La specificazione letterale in Ein e Gal3 indica di ritornare bene sulla dominante Do, sulla quale si chiude la parola *sancto* dopo una momentanea discesa semitonale.

\* \* \*

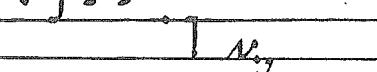
10	In 1 Exaudi Domine... alleluia
GT 241 <sup>5</sup>	 ne a- vertas ta- ci- em- u- a- me,
Ein 252 <sup>5-6</sup>	
Bab1, 49 <sup>14</sup>	
Gal3, 140 <sup>9-10</sup>	
Beu5, 182 <sup>8-9</sup>	

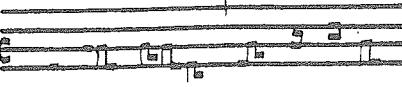
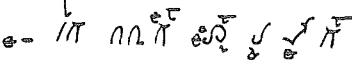
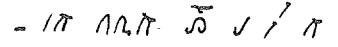
La nota acuta del pes di "faciem" rappresenta un nodo agogico rilevante, la corda di recita del primo modo, al quale deve riservarsi una particolare cura. In precedenza, su "avertas", il notatore l'ha già sottolineato con liquefazione aumentativa; ora ricorre alla *s*. Opportuna, a questo proposito, la citazione degli esempi seguenti (In1 *Exsurge quare obdormis*, "faciem"; An4 *Iuxta vestibulum*, "populo"; In7 *Adorate Deum*, "laetata"):

TV  
72.100

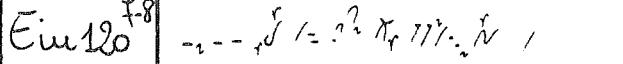
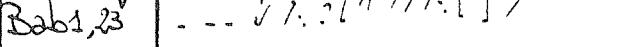
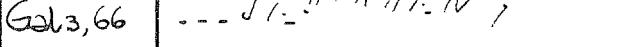
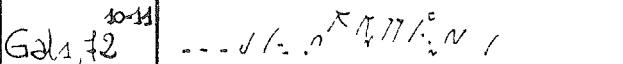
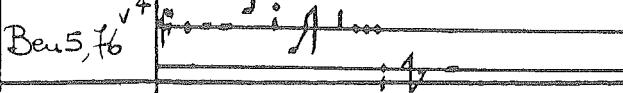
LL

11	In 1 Exsurge quare ab domini
GT 92 <sup>1</sup>	 qua-re fa-ci-em tuam avertis,
Eiu 85 <sup>1</sup>	- e √ / u / n / u /
Bab 1, 17 <sup>9</sup>	- √ / c / . n / u /
Gol 3, 49 <sup>6-7</sup>	- √ / u / n / u /
Beu 5, 54 <sup>7</sup>	

12	An 4 luxta vestibulum
GT 66 <sup>1</sup>	 <p>Domine, perce populo tu- o:</p>
Eiu 93 <sup>2</sup>	
Bab1, 19 <sup>2</sup>	
Gal3, 53 <sup>2,3</sup>	
Bau5, 61 <sup>4</sup>	

13	Int Adorate Deum
GT 264 <sup>3</sup>	 audi- vit, ei laeta-ta
Ein 67 <sup>7</sup>	
Bab1,14 <sup>19-20</sup>	
Gal3,36 <sup>17-18</sup>	
Beu5,39 <sup>7-8</sup>	

\*\*\*

14	G2 Adiutor meus X Contundantur
GT 87 <sup>1</sup>	 et reve-re- au- tur
Ein 120 <sup>f8</sup>	
Bab1,23 <sup>20-21</sup>	
Gal3,66 <sup>10</sup>	
Gal1,72 <sup>10-11</sup>	
Beu5,76 <sup>v4</sup>	

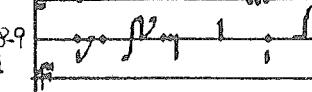
Il pes Sol-La, su sillaba pretonica ("revereantur"), rappresenta l'anello di congiunzione fra la recitazione della dominante salmodica Fa e il melisma d'accento tonico. Il notatore di Ein precisa entrambi i suoni del neuma con *s*: dapprima per asseverare l'ascesa a Sol ed evitare un'ulteriore ripercussione della corda di recita; poi, l'indicazione non perde certo il suo carattere melodico-ascendente, ma il cantore aveva veramente bisogno di vedere la lettera per eseguire un La? La sola scrittura neumatica permetteva di interpretare il passaggio senza dubbio alcuno. La precisazione letterale in Ein e Bab1 si arricchisce evidentemente di un ulteriore significato: salire con consapevolezza alla corda strutturale di La e ben sostenerla, per predisporre adeguatamente il successivo accento tonico.

## Pes sillabico in composizione

15	Alleluia A2 XI Laudate Dominum
GT 273 <sup>1</sup>	 Al - le - lu - ia
Ein 351 <sup>1</sup>	- ✓ N : " 1s 4
Bab1, 70 <sup>17</sup>	- ✓ N = " 1s 4
Gal3, 213 <sup>8</sup>	- ✓ N = " 1s ✓
Ben5, 263 <sup>6</sup>	

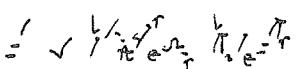
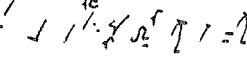
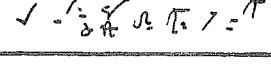
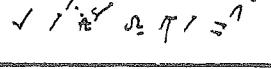
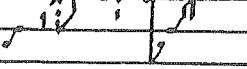
Il pes sillabico Do-Re, ad attacco di melisma su "Alleluia", assume un compito importante all'interno del movimento melodico, quello di condurre sull'arco alla tonica del II modo. Per l'importanza del Re andrebbe consultato il cod. Lan che, a differenza dei testimoni sangallesi, preferisce scrivere un pes quassus, elemento neumatico che ben esprime una tensione verso la sua nota acuta. Il notatore di Ein non intende comunque trascurare un punto agogico-modale di tale rilievo: ecco perché ricorre all'aggiunta di *sursum*.

\* \* \*

16	Exaltabote domine G3 XI Domine Deus meus
GT 112 <sup>9</sup>	 me: Do mine
Ein 173 <sup>1</sup>	1. 22 21 12 1. - wt
Bab1, 34 <sup>6</sup>	1. 22 21 12 1. - wt
Gal3, 92 <sup>3</sup>	1. 23 21 12 1. - wt
Gal1, 88 <sup>2</sup>	1. 22 21 12 1. - wt
Ben5, 101 <sup>89</sup>	

La *s* in Ein all'inizio dell'elaborato melisma di "Domine" va a collocarsi non sulla reale dominante salmodica (Si) ma su Do, seconda dominante. Ben5, adottando una scrittura disgregata, attribuisce una maggiore importanza alla prima nota del neuma, rendendo ornamentale il disegno su Do. I sangallesi, invece, vedono il Do in tutta la sua pienezza e cercano di convogliare l'attenzione su di esso mediante l'uso di simboli letterali essenziali, ma molto eloquenti (*s* in Ein e *s+t* in Gal1).

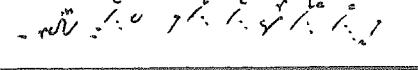
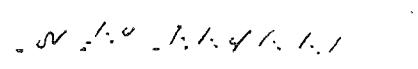
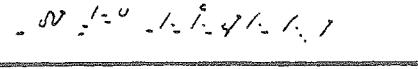
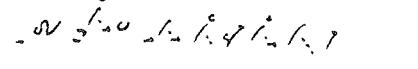
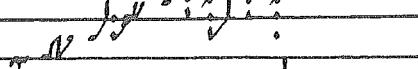
## Pes quassus in composizione

17	A <sub>4</sub> x/ <i>Alleluia</i> <i>Laudate sancti</i>
G <sub>T</sub> 215 <sup>5</sup>	
	Al- le- u- ia
Ein 223 <sup>3</sup>	
Bab1, 44 <sup>3</sup>	
Ga3, 126 <sup>13</sup>	
Ga1, 111 <sup>12</sup>	
Bau5, 142 <sup>78</sup>	

Con il pes quassus finale su "Alleluia", quindi episemato in Ein e Gal3, la dominante del modo ha l'opportunità di essere ben messa in evidenza dopo essere stata semplicemente sfiorata, ad inizio di neuma, con movimento molto leggero (c in Bab1 e Gal1). Ma il notatore di Ein non si accontenta di una scrittura neumatica già così esplicita e decide di aggiungere una s. Quale motivazione può averlo spinto ad una tale scelta? Chiaramente vuole

ben invitare il cantore ad intonare con precisione la nota e sostenerla adeguatamente in vista dell'attacco della sillaba successiva, sulla quale si sviluppa il melisma maggiore.

\* \* \*

18	A <sub>1</sub> <i>Alleluia</i> <i>Justus ut palma</i>
G <sub>T</sub> 516 <sup>3</sup>	
	Al- le- u- ia.
Ein 365 <sup>12</sup>	
Bab1, 70 <sup>13</sup>	
Ga3, 214 <sup>8</sup>	
Ga1, 152 <sup>6</sup>	
Bau5, 230 <sup>3-4</sup>	

Il pes quassus all'interno dello *iubilus* alleluiaitico ritorna al Sol d'attacco di -ia. *Sursum* in Ein si riveste di senso agogico-espressivo ed aiuta il cantore a sottolineare l'importante punto di articolazione.

## Altri segni

Gli esempi seguenti mostrano il pes all'interno di forme neumatiche più sviluppate, nel caso specifico scandicus, quilismascandicus e salicus.

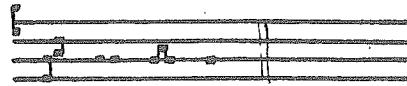
*T ✓*

19	In 6 Respice in me
GT 284 <sup>4</sup>	
	quo- ni- am u- ni- cus
Ein 315 <sup>8</sup>	e- ws - - /s - -
Babs, 63 <sup>15</sup>	- ws - - /s - -
Gal 3, 15 <sup>15-16</sup>	7 ws / / /s - -
Beu 5, 15 <sup>7-8</sup>	

La s al pes fluido del neuma, in accento tonico, di "unicus" costituisce un mezzo attraverso il quale rendere evidente un momento melodico di spicco in un termine verbale importante all'interno della frase (il testo recita infatti: "Quoniam unicus et pauper sum ego").

\* \* \*

*T ✓  
SL-L*

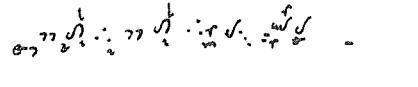
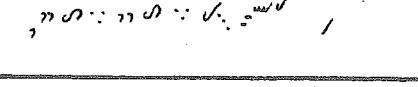
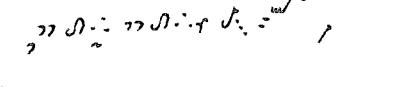
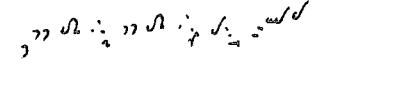
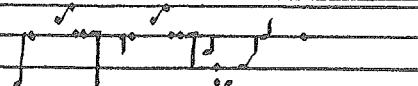
20	C 6 In splendoribus
GT 44 <sup>5</sup>	
	ge- nu- i te
Ein 26 <sup>8</sup>	! // s -
Babs, 5 <sup>21</sup>	! / / s -
Gal 3, 15 <sup>2</sup>	! / / s -
Beu 5, 15 <sup>9</sup>	

La scheda riporta l'inciso finale del bellissimo Communio *In splendoribus*. Dopo un attacco sciolto, lo scandicus su "genui" rallenta l'andamento per rendere evidente il La, suo apice e dominante, qui raggiunto per l'ultima volta prima della cadenza finale. La nota costituisce un momento agogico-modale importante e prepara la conclusione sulla corda di Fa, rivelandone il carattere di «raggiunta pienezza»:<sup>2</sup> deve quindi essere eseguita con la giusta dinamica, 'intonazione' ed espressività, e proprio in questa direzione va intesa la s nel cod. Ein.

*Cme lo fa in notturna di Be 6*

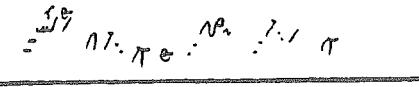
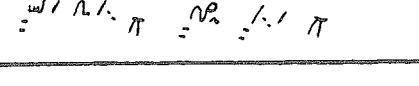
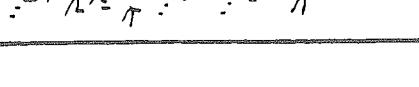
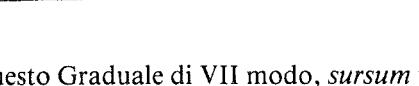
\* \* \*

2) Cfr. N. ALBAROSA, *Il communio "In splendoribus"*, in AA.VV., *Cantabilis Harmonia*, Milano 1985, p. 19.

21	T <sub>8</sub> Communisti x/ Sans contitiones
GT 89 <sup>8-90<sup>1</sup></sup>	
	Se- ua
Eiu 86 <sup>1</sup>	
Bab1, 17 <sup>17</sup>	
Gal3, 49 <sup>15</sup>	
Gal1, 60 <sup>13</sup>	
Beus5, 58 <sup>9</sup>	

La dominante salmodica Do è predominante all'interno dell'elaborato melisma d'accento tonico. Sul finire dell'inciso, in fase d'articolazione sillabica, essa ribadisce con vigore il suo ruolo, prima dell'ornamentazione al Re, mediante lettera *s*.

\* \* \*

22	G <sub>7</sub> Oculi omnium
GT 343 <sup>4</sup>	
O- cu- li o- mi- om	
Eiu 140 <sup>12</sup>	
Bab1, 27 <sup>20</sup>	
Gal3, 77 <sup>11</sup>	
Gal1, 78 <sup>5</sup>	
Beus5, 86 <sup>1-2</sup>	

Anche nell'incipit di questo Graduale di VII modo, *sursum* in Eiu manifesta un significato agogico-espressivo: la corda strutturale di Do, tra l'altro iterata, riceve su "Oculi" una forte affermazione. Da notare come tale corda spicchi pure nella sillaba successiva, sottolineata, anche fortemente, dalle fonti sangellesi.

\* \* \*

T ✓

23	T8 Jubilate domino
GT 185 <sup>1</sup>	
	Iubi-la-te do-mi-no
Ein 89 <sup>3</sup>	... s n ~ s 4 f / n ~
Bab1, 18 <sup>19</sup>	... s n ~ s 4 / n ~
Gal3, 51 <sup>8</sup>	... s n ~ s 4 / n ~
Gal1, 61 <sup>14</sup>	... s n ~ s 4 / n ~
Beu5, 59 <sup>10</sup>	... s n ~ s 4 / n ~

T ✓

24	T8 Attende caelum
GT 189 <sup>3</sup>	
	At-ten-de cæ-lum
Ein 201 <sup>7</sup>	... s n ~ s 4 f / n ~
Bab1, 39 <sup>14</sup>	1 1 s n ~ s 4 f / n ~
Gal3, 114 <sup>3</sup>	... s n ~ s 4 f / n ~
Gal1, 104 <sup>13</sup>	... s n ~ s 4 f / n ~
Beu5, 119 <sup>4</sup>	... s n ~ s 4 f / n ~

La fase formulistica d'avvio, tipica dei Tratti di VIII modo, mette in evidenza in modo plastico il Re sopradominante non solo mediante pes quassus, ma anche con *s*. Nell'esempio che segue, su "qui timet", dieresi rispetto ai precedenti "Domino" e "caelum". Ein (con Bab1) traccia pes sillabico e non quassus, ma la lettera *s*, sottolineando il Re acuto, ne produce ugualmente l'effetto agogico ed espressivo:



T ✓

25	T8 Beatus vir
GT 481 <sup>4</sup>	
	Be-a-tus vir, qui timet
Ein 79 <sup>3</sup>	
Bab1, 16 <sup>11</sup>	
Gal3, 45 <sup>4</sup>	
Gal1, 57 <sup>11</sup>	
Beu5, 52 <sup>3</sup>	

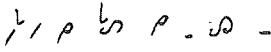
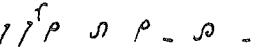
Torculus

Saranno ora presentati degli esempi, nei quali *sursum* in Ein va a collocarsi su di una nota ornamentale, il suono centrale del torculus, un solo grado all'acuto delle altre due. Riduttivo e banale pensare che *s* intenda rammentare un'ascesa tonale o semitonale già insita nella logica del neuma: più proficuo, invece, avanzare l'ipotesi che voglia dire di non trascurare la giusta intonazione della nota su cui la lettera è collocata.

Casi isolati

26	C2 Exult semno
GT 637 <sup>6</sup>	
	et won di-xit Je-sus:
Ein 41 <sup>8-9</sup>	
Bab1, 9 <sup>9-10</sup>	
Gal3, 22 <sup>1</sup>	
Beu5, 26 <sup>3</sup>	

T remiu  
s

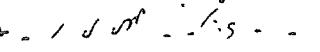
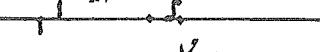
27	C8 Spiritus Sanctus
T dodec	
GT 232 <sup>6</sup>	 do-ce-bit vos, alle-lu-ia
Em 258 <sup>3</sup>	
Bab1,50 <sup>14</sup>	
Gal3,144 <sup>7</sup>	
Beu5,191 <sup>10</sup>	

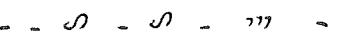
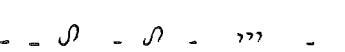
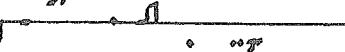
Nel primo caso ci si limita a indicare la s su "dixit". Nel secondo si osservi in più come il torculus assuma la funzione di 'piccola' cadenza all'acuto. Allo stesso modo si considerino i neumi a fine parola degli esempi che seguono: In2 *Dominus illuminatio*, "Dominus"; In1 *Salus autem*, "protector"; In7 *Deus in adiutorium meum*, "Domine":

28	In2 Dominus illuminatio
GT 288 <sup>23</sup>	 Do-mi-nus de-ten-sor vi-tae
Em 316 <sup>6-7</sup>	
Bab1,61 <sup>3</sup>	
Gal3,195 <sup>7</sup>	
Beu5,248/249 <sup>10</sup>	

T 6. mai. 26

D

29	In 1 Salus autem
Gt 452 <sup>1</sup>	
	et pro-tector e-o- rum es-t
Em 265 <sup>4</sup>	
Bab 1,52 <sup>20-21</sup>	
Gal 3,15 <sup>3-4</sup>	
Bew 1,196 <sup>1-2</sup>	

30	In 7 Ieus iudiciorium neum
Gt 315 <sup>4</sup>	
	Dom-i-ne ad-i-uvan-dum
Em 124 <sup>10-11</sup>	
Bab 1,24 <sup>13-14</sup>	
Gal 3,68 <sup>10-11</sup>	
Bew 5,38 <sup>3-4</sup>	

\* \* \*

La *s* su accento tonico spinge il cantore ad un'intonazione 'limpida' delle note: C2 *Narrabo omnia*, "laetabor"; C2 *Domine Dominus noster*, "Dominus".

31	C2 Narrabo omnia
GT 281 <sup>2</sup>	
	laeta - bor, et exulta - bo in te :
Eiu 123 <sup>3-4</sup>	- ♂ N - - ♀ n n p p
Babs 24 <sup>20</sup>	- ♂ N - - ♀ n N p p
Gal 3, 67 <sup>14</sup>	- ♂ N - - ♀ n N p p
Beu 5, ff <sup>9-10</sup>	

32	C2 Domine Dominus noster
GT 357 <sup>1</sup>	
	Domine Do - mi - nus no - ster,
Eiu 121 <sup>10</sup>	↗ ♂ N - - ♀ N ↗
Babs 24 <sup>9</sup>	↗ ♂ N - - ♀ N ↗
Gal 3, 67 <sup>1</sup>	↗ ♂ N - - ♀ N ↗
Beu 5, ff <sup>6</sup>	

33	G3 Exsuge Domine
GT 96-97 <sup>1</sup>	
Em 131 <sup>12</sup>	
Babs 26 <sup>11</sup>	
Gal 3, 73 <sup>3</sup>	
Gal 1, 75 <sup>8-9</sup>	
Bens 5, 82 <sup>6</sup>	

Il torculus di "non praevaleat" svolge una funzione importante all'interno della melodia: è un torculus *initio debilis* di passaggio che prepara lo sviluppo del successivo gruppo d'accento tonico. Data la sua particolare natura, il notatore si preoccupa che venga intonata bene la seconda nota del neutro (e sembrerebbe quasi anche la terza!).

## Casi in composizione

Inciso formulare: "peccatis", "et respice".

34	G5 Propitius esto
GT 288 <sup>7-8</sup>	
Em 125 <sup>12</sup>	
Babs 24 <sup>16</sup>	
Gal 3, 68 <sup>14</sup>	
Gal 1, 73 <sup>15-16</sup>	
Bens 5, 78 <sup>f</sup>	

↑ dual

↑  
b  
b → A

Tore

35	G5 Protector noster
GT 292 <sup>2</sup>	
Ein 104 <sup>10-11</sup>	
Bab1,21 <sup>5</sup>	
Gal3,59 <sup>3</sup>	
Gal1,67 <sup>9</sup>	
Bau5,67 <sup>34</sup>	

?

*Salicus*  
Casi isolati

36	In 6 Sacerdotes Dei
GT 447 <sup>8</sup>	
Ein 78 <sup>11-12</sup>	
Bab4,36 <sup>8</sup>	
Gal3,44 <sup>18</sup>	
Bau5,52 <sup>10</sup>	

fa-sal-i-ty

11/11/11

Il salicus su "benedicite" collega la tonica Fa del VI modo con la dominante La, permettendo a questa corda "forte" di comparire per la prima volta nel brano. Il notatore di Ein ricorre nuovamente alla *s* per avvertire di "salire bene" e sostenere adeguatamente il La, subito riproposto su -ci-. Gal3 si dimostra altrettanto meticoloso inserendo una *l*, indicazione che collima perfettamente con la *s* di Ein.

\* \* \*

ff, un po' forte d.f.  
francese, dol  
velours, mordente

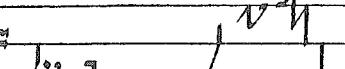
T. S. (Salicis)

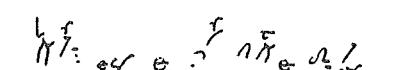
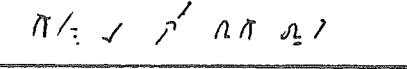
37	C8 Hoc corpus
GT 170 <sup>2</sup>	
	ca - lix no - vi testamen - tu est
Ein 167 <sup>9</sup>	o - e? / e / - pr - s /
Babs 33 <sup>4-5</sup>	o - ? / / - pr - s /
Gal 3, 89 <sup>10-11</sup>	o - ? / / - pr - s /
Beu 5, 98 <sup>10</sup>	

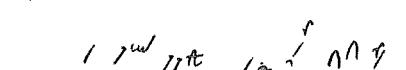
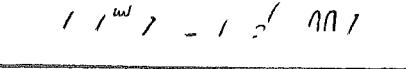
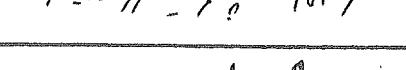
*Sursum* al salicus di "novi" tocca una corda contestualmente importante, alla quale dedicare una particolare attenzione.

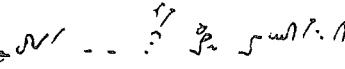
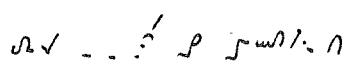
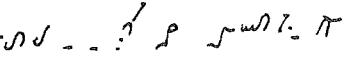
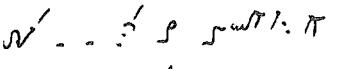
Le prossime schede non sono altro che una palese conferma dello stesso 'stile':

3 Min + 20

38	O <sup>7</sup> s Confitebor tibi
GT 123 <sup>6</sup>	
	me - o : reti - bi - e
Ein 166 <sup>4</sup>	! / ! r e - e? / x o n i /
Babs 32 <sup>13</sup>	! / ! r e - ! n m /
Gal 3, 88 <sup>16</sup>	! / ! r - ! n m /
Beu 5, 98 <sup>6</sup>	

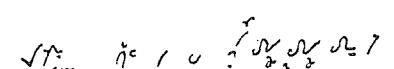
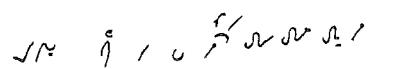
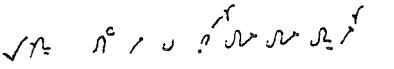
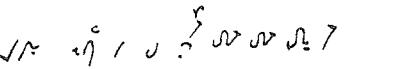
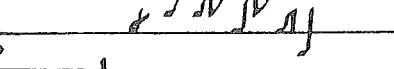
39	OF 5 Iubilate Deo omnis terra
GT 260 <sup>1</sup>	
	qui-      a      Do- mi-      iws
Ein 54 <sup>9</sup>	
Bab1,12 <sup>3</sup>	
Gal3,28 <sup>4</sup>	
Beu5,36 <sup>8</sup>	

40	IN 5 Domine refugium
GT 49 <sup>2</sup>	
	genera-ti-o-ne et proge-ni-e
Ein 106 <sup>4</sup>	
Bab1,21 <sup>20</sup>	
Gal3,59 <sup>17</sup>	
Beu5,68 <sup>9-10</sup>	

41	A. Alleluia X. De profundis
GT 367/368 <sup>8/1</sup>	
	Do - mine ex - audi
Eiu 352 <sup>4</sup>	
Bab 1, 70 <sup>2</sup>	
Gal 3, 213 <sup>13</sup>	
Gal 1, 151 <sup>3</sup>	
Ben 5, 265 <sup>1</sup>	

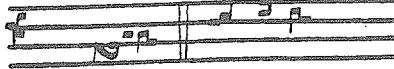
La forma sviluppata di salicus su "exaudi", elemento testuale di notevole forza espressiva, parte dalla dominante salmodica Re ed arriva al Sol più acuto. Quest'ultima nota acquista un considerevole rilievo, poiché culmine di un'ascesa e base per il successivo pes d'accento Sol-La.

## Casi in composizione

42	Adiutor in opportunitatibus G3 X. Quoniam non in finem
GT 70 <sup>3</sup>	
	Domine X. Quo - ni - am non
Eiu 82 <sup>2-3</sup>	
Bab 1, 17 <sup>7</sup>	
Gal 3, 47 <sup>14-15</sup>	
Gal 1, 58 <sup>13-14</sup>	
Ben 5, 56-56 <sup>1</sup>	

Il salicus Si-Do-Re fonda il melisma, toccando al tempo stesso il punto più acuto della prima parte, che inizia sulla dominante, sale alla terza per poi degradare progressivamente fino a ritornare su Si: l'articolazione neumatica e la lettera *s* in corrispondenza del Re rendono evidente l'importanza della nota. È questo, inoltre, uno dei rari casi nei quali tutte le fonti sangallesi intendono contraddistinguere mediante lettera *s* un momento di così particolare rilievo.

## Scandicus

43	T <sub>2</sub> Deus, Deus meus x/ Libera me
GT 146 <sup>8</sup>	 soprano. Ali-be-a me
Ein 183 <sup>11-12</sup>	rr ~ ! ✓ p
Bab1, 36 <sup>14-15</sup>	rr / ✓ p
Gal3, 99 <sup>12</sup>	rr = ! ✓ p
Gal2, 92 <sup>67</sup>	rr = ! ✓ p
Beu5, 110 <sup>6</sup>	

L'incipit di questo versetto si carica di un peso agogico rilevante, in quanto formato da note ampie. L'accento tonico di *Libera* viene così sottolineato da suoni, dei quali il più acuto deve essere particolarmente sostenuto. La *s* in Ein, Gal3 e Gal1 collabora con la scrittura neumatica allo scopo di ottenere una 'piena' intonazione del La ed una buona articolazione del movimento.

\* \* \*

44	C <sub>8</sub> Hoc corpus
GT 140 <sup>34</sup>	 quotiescumque sumi- tis,
Ein 167 <sup>11</sup>	- / ! rr - n, n
Bab1, 33 <sup>6</sup>	- [ ] : ! rr - n, n
Gal3, 89 <sup>11-12</sup>	- / ! rr - n, n
Beu5, 99 <sup>1-2</sup>	

La melodia sfiora per la prima ed unica volta su "quotiescumque" il punto più acuto del brano. La nota Mi deve essere cantata con pienezza e adeguatamente sostenuta per facilitarne anche la successiva reiterazione (il cod. Lan colloca *t* sulla virga dello scandicus).

## DISTROPHE E POLIDISTROPHE SEGUITE DA ELEMENTO CON INIZIO UNISONICO

*Avvertenza.* Il presente contributo, che comprende, fra i suoi elementi di trattazione, gli strophici, elimina volutamente, per scrupolo metodologico, la testimonianza del cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 339 (Gal2). Il motivo è costituito dalla evidente scarsità di episemi con cui tale fonte accompagna, rispetto alle altre, quel genere di segni, e dalla difficoltà di orientarsi in un tale comportamento, quando, almeno per ora, non si possa giudicare se esso sia intenzionale o meno. Constatato il comportamento per gli strophici, non è poi detto che il problema degli episemi in Gal2 non finisce per l'esigere ricerche anche di tipo più ampio.

Sigle delle fonti impiegate: Gal1 = cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 359; Ein = cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121; Bab1 = cod. Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 6; Gal3 = cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 376; Lan = cod. Laon, Bibl. Municipale 239; Chal = cod. Chartres, Bibl. Municipale 47. Inoltre GT = *Graduale Triplex*.

In un primo contributo pubblicato su questa Rivista, dal titolo *Per una nuova lettura degli elementi neumatici: la Bewegungstendenz nel canto gregoriano*,<sup>1</sup> chi scrive ha cercato di mostrare, ed anche di sollevare, insinuare problemi relativi a punti del movimento ritmico al grave, all'unisono, in ascesa; punti dei quali bisogna tener conto, se non se ne vuole falsare la logica, anche quando mancano di riferimenti esplicativi di articolazione. In una successiva *Nota carnutense*,<sup>2</sup> oggetto specifico ha costituito la Bewegungstendenz in ascesa.

In un contributo molto recente, ancora su questa Rivista, dal titolo *Il codice St. Gallen, Stiftsbibliothek 376 e la Bewegungstendenz*, Livia Caffagni rafforza in modo notevole la nozione al grave.<sup>3</sup> Qui preme ora ritornare sulla nozione unisonica.

Chi scrive, riaprendo il proprio primo contributo, constata con occhio nuovo come, per lui che indagava sul *caput* del G5 *Prope est Dominus*, non mancassero contesti unisonici scaturenti da rapporto distropha/clivis; contesti che sono poi i seguenti:

---

1) «*Studi gregoriani*», III, 1987, pp. 31-57.

2) *Ibidem*, IV, 1988, pp. 29-32.

3) *Ibidem*, VI, 1990, pp. 11-107.

Lan, 12

Gal, 29

Prope est Dominus

Lan

Gal

omni-bus in-vo-can-ti-bus-e- um

L'indagine approfondiva tra l'altro il senso della *n* della clavis in Lan, indicativa, sia pure indirettamente, di orientamento del movimento al grave del segno;<sup>4</sup> mentre, complementarmente, la *c* sangallese, pur, come la *n*, non obbligatoria, mostrava la fluidità della prima nota.<sup>5</sup> Tale clavis, dunque, vedeva il suo primo suono libero da pesi agogici, e sarebbe stato errato produrre su di esso lo sbocco delle pulsazioni precedenti, quanto invece creare un rapporto con l'ultima strofha che tenesse conto, nella continuità, delle 'giustezze'.

Traendo ora spunto dalla trattazione, durante i week-ends gregoriani cremonesi, dei Graduali di 3° modo con materiali modello quelli di *Exsurge... non praevaleat*, si cercherà di apportare elementi nuovi, diretti o indiretti,

4) Cfr. *Per una nuova lettura [...]*, cit., pp. 36-39.

5) *Ibidem*, pp. 42 sg.

alla sostanza del nostro assunto, in un quadro allargato e con ulteriori implicazioni. Questo significa che al rapporto distropha/clavis se ne aggiungerà con il climacus, mentre si procederà anche all'analisi di polidistrophe con clavis, con climacus nonché al loro interno.

\* \* \*

Ecco cinque incipit di 3° modo individuati in GT:

1

Ex- sur- ge

Gal, 75

47

56

12

140

14

2

Iur- ta- vit

Ein, 131

12

140

14

3

Be-ne- di-ci-te

Gal, 134

87

172

34

172

81

49

4

Exal- ta- bo te

Ein, 302

12

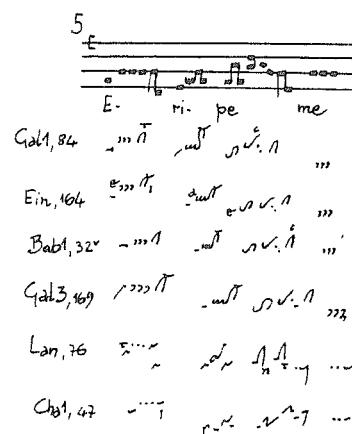
172

34

172

81

49



Di essi i primi quattro sono praticamente identici: il quinto, invece, denuncia variabili sull'ultima sillaba del verbo, con riflessi sulla successiva, dovute pensabilmente alla struttura testuale. I primi due, infatti, sono costituiti da termini parossitoni e i secondi due da proparossitoni naturali o artificiali ("Exaltabo te"), recanti perciò la presenza di suono epentetico post-tonico. Su *Eripe me* invece va pensato un accento secondario, *iuxta psalmodiam*, sull'ultima sillaba del verbo, penultima della dizione, che viene arricchita, fors'anche per diminuire l'importanza del gruppo quilismatico, negli altri quattro su sillaba tonica, ora su sillaba debole.

Ciò che a noi direttamente interessa è il rapporto distropha/clivis dei primi quattro: rapporto 'tecnicamente' identico, con *n* alla clivis di Lan (incipit 2 e 4) e *c* frequente nei sangallesi, a quello già segnalato su "Dominus" del nostro primo contributo. E tuttavia pensiamo che il caso di *Eripe me* possa aiutare ad ulteriore chiarezza. In esso è vero che su "Eripe" v'ha un melisma sconosciuto agli altri casi, ma è anche vero che tale melisma conclude, come gli altri, prima della tristropha, con clivis Fa-Re. La clivis Fa-Re costituisce chiaramente l'elemento su cui si ricongiungono tutti gli incipit. Ora, secondo le testimonianze di tipo sangallese, con cui GT concorda, i punti di riferi-

mento ritmico appaiono proprio le conclusioni dei tre elementi torculus, pes subbipunctis, clivis (oltre al 'gioco' modale si osservi tractulus in Gal3 per il pes subbipunctis).<sup>6</sup> Intendiamoci: vige la *continuità*, che però i tre punti di riferimento rendono ritmica eppero musicale. Nella continuità, ciascun elemento nasce dal proprio punto di riferimento. La clivis Fa-Re nasce così dal Fa che conclude il pes subbipunctis. Questo non può invadere agogicamente ciò che genera, ed ecco perché, come in Bab1, sulla clivis appare la *c*. Il movimento di clivis, 'tenerissimo' nella sua origine, si corrobora sulla sua seconda nota. Osiamo pensare chiaro il senso del nostro ragionamento: analogamente al pes subbipunctis in "Eripe", è negli altri la distropha, per quanto fluida e fluidamente, che genera la clivis. Questa nasce senza accentuazioni, e per questo è ricca di *c*.

Altra cosa è Lan, che preferisce interrompere sul Sol, mediante *t* — quasi *pendant* con *n* che precede! —, il secondo elemento, che diviene anche torculus. L'elemento che rimane, quindi, non è più clivis, sibbene corrispondente del trigon. E sia pure secondo le costituzioni scrittorie proprie, su una stessa falsariga sembrerebbe orientarsi Cha1 (ultimi tre suoni, però, torculus *Mi-Fa-Re?*).

Si consenta ora un altro *iter*:



1. Exsurge... non psdevleat, "a facie"
2. Benedicite Dominum, "nomen"
3. Eripe me, Domine, "meus"
4. Tu es Deus, "Israh"
5. Adiutor in opportunitatibus, "quoniam non"
6. Tibi, Domine, "Domine"

6) È noto come Gal3 tenda a chiudere i segni subpunctis mediante tractulus. Livia Caffagni in *Il codice St. Gallen f...J*, cit., dimostra come le attenzioni di Gal3 al grave, pur con atteggiamenti 'standardizzati', sono fondate sui codici migliori.

<u>Gall</u>	<u>Ein</u>	<u>Bab1</u>
1, 75	132	26
2, 135	302	60
3, 85	164	32
4, 61	89	18
5, 58	82	17
6, 84	162	32
<u>Gal3</u>	<u>Lan</u>	<u>Cha1</u>
1, 154	60	37
2, 257	145	86
3, 169	76	47
4, 133	35	22
5, 129	31	20
6, 168	75	46

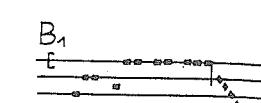
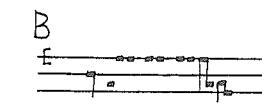
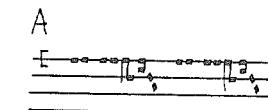
La nota formula, di tutt'altra natura di quella testé analizzata, possiede una sua 'veemenza' ascendente: ecco perché a colpo d'occhio si constata come Gall1, Ein e Bab1 appongano, prima dell'inizio unisonico del climacus,

l'episema alla distrofha, talvolta aggiungendo la lettera x. La c, poi, che Gall1 traccia in testa al climacus sia in "meus" sia in "Domine", ricorda quella già vista, anche se qui la fluidità della prima nota appare chiara per costituzione, intermedia tra l'altro com'è fra l'episema della strofha e la 'quantità' del La successivo. L'anomalia di Ein nel caso 5, che, non legando la virga del climacus al suono successivo, la rende non fluida, non muta i termini fondamentali dell'impostazione ritmica, poiché tale virga possiede ugualmente una sua morbidezza, dacché è generata dalla strofha episemata. E qui è il luogo per dire che l'anomalia di Ein diventa norma in Cha1.

Gal3 per suo verso appare senza episema nel quarto caso; ma anche una fonte illustre come Lan, dopo aver tracciato, in due casi, prima del climacus, tractulus con t e in due tractulus senza t, traccia in due ancora, con significativo *mutamento* di segno, semplice punctum, riducendo così all'essenza il rapporto fra la distrofha e l'elemento che la segue; mostrando perciò, con una illuminante elasticità, come un impianto ritmico comune può articolarsi in distinte ed anche impressionanti gradazioni.

Ecco ora un altro 'esercizio':

1. Exsurge... non p[re]valeat: A, "a facie"; B, "in conspectu"; B<sub>1</sub>, "tuo"
2. Benedicite Dominum: A, "nomen"; B, "eius"
3. Exaltabo te: A, "salvasti me"; B, "super me"
4. Exsurge... et intende: A, "adversus eos"; B, "voluntatem"
5. Eripe me: B, "voluntatem"; B<sub>1</sub>, "tuam"
6. Iu[er]is Deus: B, "virtutem"; B<sub>1</sub>, "tuam"
7. Iuravit Dominus: B, "Melchisedech" (+ "meus" [Bab1])

Gal1

1,75	" n ĥv. n n h̄v.	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
2,135	" n ĥv. n n h̄v.	///	///
3,88	" x n x h̄v. n x n x h̄v.	///	8, ,,"" h̄v.
4,93	" x n x h̄v. n x n x h̄v.	///	///
5,85	///	,,,"" h̄v.	///
6,61	///	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
7,47	///	///	,,,"" h̄v.

Ein

1,132	" 2 2 2 h̄v. 2 2 2 h̄v.	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
2,302	" 2 2 2 h̄v. 2 2 2 h̄v.	///	,,,"" h̄v.
3,173	" 2 2 2 h̄v. 2 2 2 h̄v.	///	,,,"" h̄v.
4,187	" 2 2 2 h̄v. 2 2 2 h̄v.	///	,,,"" h̄v.
5,166	///	,,,"" h̄v.	///
6,88	///	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
7,56	///	///	,,,"" h̄v.

Babb1

1,26	" n h̄v. n n h̄v.	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
2,60	" n n h̄v. n n h̄v. [maching]	///	,,,"" h̄v.
3,34	" x, h̄v. n x, h̄v.	///	[ ] ,,,"" h̄v.
4,36	" x n x h̄v. n x n h̄v.	///	,,,"" h̄v.
5,22	///	///	///
6,48	///	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
7,12	///	///	,,,"" h̄v.

Gal3

1,154	" 2 2 2 h̄v. 2 2 2 h̄v.	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
2,257	" 2 2 2 h̄v. 2 2 2 h̄v.	///	///
3,173	" 2 2 2 h̄v. 2 2 2 h̄v.	///	,,,"" h̄v.
4,182	" 2 2 2 h̄v. 2 2 2 h̄v.	///	///
5,169	///	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
6,134	///	,,,"" h̄v.	,,,"" h̄v.
7,111	///	///	,,,"" h̄v. [ + vs. 23 ]

Len

1,60	3.3 2 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2
2,145	3.3 2 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2
3,81	3.3 2 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2
4,93	3.3 2 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2
5,76	///	///	3.3 2 2 2 2 2
6,35	///	3.3 2 2 2 2 2	3.3 2 2 2 2 2
7,111	///	///	3.3 2 2 2 2 2

Cha1

1,37	...-v- -v-	...-v-	...-v-
2,86	...-v- -v- -v-	///	...-v-
3,69	...-v- -v-	///	...-v-
4,54	...-v- -v-	///	...-v-
5,47	///	...-v-	...-v-
6,22	///	...-v-	...-v-
7,14	///	///	...-v-

Bisogna distinguere da un lato il passo A, dall'altro B + B1.

Il passo A denota la reiterazione di un'unica formula a base distrophica su Do con avvio 'cadenzale' verso il Sol grazie a clivis Do-La prima, a pes subbipunctis con ornamentazione 'circolare' Si-Do-La e raggiungimento del Sol dopo. L'episema predominante manifesta il carattere agogicamente propulsivo delle distrophe.

In questa logica fondamentale le testimonianze di Gal1 sono 'perfette' anche se variegate. Assieme all'episema costante, il notatore può aggiungere alle distrophe la lettera *x*; sulla clivis colloca spesso la *c*; il pes subbipunctis può chiudersi con tractulus, che rende evidenti le 'cadenze' sul Sol, mentre in testa all'esempio 4 l'altra *c* sottolinea l'ornamentaleità del Do. L'impianto ritmico è palmare: ogni distrofia defluisce dalla precedente, la clivis dalla sua distrofia, con la *c*, pur non indispensabile, che continua a testimoniare.

Anche Lan e Chal appaiono 'regolari'. Lan, con la *t* praticamente permanente sul tractulus, rispecchia bene Gal1 nei suoi casi più ricchi. Per il movimento della clivis Do-La si osservi la *n* presente nel caso 2.

Ein, invece, assieme a tracciati già individuati, offre una sorpresa nell'esempio 3: la distrofia seconda e quarta, che precedono le rispettive clivis, mancano dell'episema. A nostro avviso, dato il loro perfetto parallelismo in un codice di prim'ordine, non si tratta di un caso, e ne va ricercata la ragione nel fatto che il notatore abbia inteso conservare del rapporto distrofia/clivis solo l'essenza, vale a dire la semplice impronta di successione, la semplice impronta agogica. Malgrado tutto, quindi, non ci sarà 'catapulta' sulla prima nota della clivis, che rimarrà libera come prima e con propensione subordinata alla seconda; altrimenti ne risulterebbe tradito l'impianto ritmico del passo.

Attenzione ora a Bab1: gli esempi 2 e 4 sono regolari (l'ultimo, copia perfetta del corrispondente di Gal1); il terzo invece, praticamente identico al corrispondente in Ein (manca l'episema sulla terza distrofia ma c'è la *x*), rafforza l'orientamento deduttivo già espresso. Nell'esempio 1 constatazione nuova: il notatore libera totalmente da episemi, ma mantenendo la *c* sulla clivis, la prima parte del passo, ed anche la prima distrofia della reiterazione. Quale che sia il motivo per cui ha mantenuto l'episema alla fine (automatismo?, desiderio di intensificazione prima della seconda ed ultima clivis?), la novità è comunque che l'aspetto, qui ripetuto, del rapporto distrofia/clivis si allarga al rapporto distrofia/distrofia. Anch'esso va ridotto a pura

'agogica', ma non annullato.

In Gal3 è da sottolineare il caso 1, in certo senso apparente amministrazione delle possibilità: prima le articolazioni (e in modo crescente?: almeno, da quel che si può leggere sulla fonte, il primo episema sembra meno ricco del secondo); poi rapporti agogici semplificati.

I passi B + B1 possiedono un identico *processo* unisonico, con sbocco però distinto: l'uno con clivis + pressus minor 'cadenzale'; l'altro con climacus Do-La-Sol-Fa-Mi avvio verso la cadenza finale.<sup>7</sup> Di fronte ad A, la manifesta carenza di episemi in B + B1 rivela quel processo con funzione più 'estetizzante', ornamentale.

Una precisazione importante: ancora per quella carenza, le fonti sangallesi Gal1 Ein Bab1 assemblano volentieri gli elementi. Si osservi però, ed è *basilare*, che la logica sottesa rimane di tipo *distrophico*: sono proprio distrofie quelle che riappaiono ogniqualvolta il notatore senta liberamente l'esigenza di raggruppamenti precisi. Gal3, d'altra parte, che tende a 'standardizzare', fissa in permanenza il modello distrophico.

Ci chiediamo ora: che cosa muta, in linea teorica, dal punto di vista della impostazione ritmica *di base*, fra un passo *scremato* di episemi in A e le scremature sistematiche degli altri? Una risposta la azzardiamo subito: nulla, salvo, e non è un paradosso, il fatto enorme che A da un lato, B + B1 dall'altro verranno letti sempre secondo due estetiche contestuali differenti. Si osservi B e si rifletta nuovamente, nel rapporto strophici/clivis, cosa significhi, in Gal1 Ein Bab1, la lettera *c* appunto sulla clivis. La risposta più logica è che significhi ciò che significa in A: pur nella continuità, distinzione del Do da quanto precede, sgravio da pesi agogici, preparazione in fluidità verso la nota successiva. Per B1 la prospettiva non cambia, trattandosi di medesima impostazione strophica, in un rapporto della medesima natura con il primo suono dell'elemento discendente; anzi l'indicazione della seconda nota del climacus mediante tractulus rende più evidente la funzione del Do iniziale. Aggiungasi, spia da non trascurare, l'episema sull'ultima strofia avanti il climacus nel secondo esempio di Bab1 (anche il primo traccia episema, ma

7) È da intendersi cadenza finale del *caput*, salvo Gal3, in *Juravit Dominus*, anche in versetto su "meis", con disegno, pur abbreviato, "». Altrimenti la formula di B1 in versetto (B non lo è mai), anche quando è abbreviata, non aggiunge nulla alla sua presenza nel *caput*, e per questo è stata omessa.

può essere per il fatto che, tradendosi qui il disegno del climacus, la virga d'attacco viene episemata);<sup>8</sup> e tale secondo esempio avvicina il luogo ritmico di Bab1 a quelli riscontrati nella seconda formula del presente contributo; viceversa l'atteggiamento di Lan in due casi senza tractulus di quella formula accosta quella fonte ai casi qui di B1.

Naturalmente l'occhio cade pure sui casi 1 e 7 di Gal3. Senonché in essi non ci si può fermare solo all'elemento che precede il climacus, ma prendere in considerazione anche il rapporto fra gli strophici. Sembra quasi un 'rimappallo' fra formule: Gal3 restituisce in episemi con B1 ciò che altri possono lanciare senza episemi in A. Se si vuole si è di fronte a due esagerazioni all'incontrario eppero complementari: l'uno ci dice a quale grado di fluidità si può ridurre un modello articolato; l'altro a quale grado di articolazione può accedere un modello fluido; ma in fin dei conti ci dicono ambedue che almeno fra gli strophici trattati non si può procedere senza che esistano punti di riferimento.

Un'ultima considerazione riguarda Lan e Cha1. Poiché né l'uno né l'altro conosce la stropha, ciascuno è costretto a procedere a mezzo del punctum, elemento certo più sfuggente e meno controllabile. Ne è una prova il fatto che Lan, nel corso delle reiterazioni, si mostra poco preciso: in B + B1 solo nel caso 5 è stabile, ambedue le volte, su sei unisoni; negli altri casi ne traccia, disordinatamente, da quattro a sei. Ciononostante il ductus fluidissimo della clavis al suo inizio in B orienta verso la più volte affermata agogica del rapporto con il suono precedente, e così pure, per suo verso, e per motivi già addotti, la clavis in B1; mentre, per i rapporti intraunisonici, nei casi a sei bisogna pensare per deduzione al movimento distrophic sangallese. Come il cantore risolvesse nella pratica i rimanenti non è facile dire, a meno che non li adeguasse per esperienza alle formule corrette.

Cha1 invece è in B1 regolare su sei unisoni, anche se va notato come la seconda nota del climacus non venga posta in evidenza. Anche in B è regolare, ma su cinque; e questa costanza lascia sospettare l'intenzione del notatore di mutare formula unisonica. Resta comunque anche qui la constatazione del rapporto con la clavis rotonda, eppero fluida, tipica di Cha1 in tali conte-

8) Si osservi l'incontro di stropha e virga episemata in esempi come il seguente: „↗, quando cioè in uno stesso melisma si 'scontrano' due disegni. Sospetto di episema anche per il caso 6.

sti: il caso 5 è ritmicamente illuminato, nella sua essenzialità, dal tractulus sicuro del caso 1 e da quello non improbabile del caso 6.

NINO ALBAROSA

UN CONTESTO DI DIVERGENZA MELODICA  
FRA IL CODICE Bv E I CODICI Al, Y

Sigle:

- C cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 359, sec. X, *Cantatorium* (*Pal. Mus.* II/2 e *Monumenta Palaeographica Gregoriana* III), notazione sangallese;  
E cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121 sec. X, *Graduale* (*Pal. Mus.* I/4), notazione sangallese;  
L cod. Laon, Bibl. Municipale 239, circa a. 930, *Graduale* (*Pal. Mus.* I/10), notazione metense;  
Ch cod. Chartres, Bibl. Municipale 47, sec. X, *Graduale* (*Pal. Mus.* I/11; originale distrutto), notazione bretone;  
Bv cod. Benevento, Bibl. Cap. 34, sec. XI-XII, *Graduale-Trop.* (*Pal. Mus.* I/15), notazione beneventana su linee;  
Al cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 776, sec. XI, *Graduale-Trop.* di Albi (edizione privata a cura di G. Joppich per i corsi di canto gregoriano di Essen e di Cremona), notazione aquitana;  
Y cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 903, sec. XI, *Graduale-Trop.* di Saint-Yrieix (*Pal. Mus.* I/13), notazione aquitana.

Inoltre:

- GT *Graduale Triplex*, Solesmes 1979;  
GR *Graduale Romanum*, 1908.

Il presente contributo intende far luce su un particolare aspetto concernente il problema della versione melodica dei canti, al quale il mondo semiologico ha riservato, soprattutto negli studi più recenti, una speciale attenzione.

La coscienza della necessità di una revisione delle melodie gregoriane è andata progressivamente maturando parallelamente all'approfondimento degli studi sulle notazioni più antiche, le quali rappresentano la più nitida immagine dell'autentica tradizione dei canti. In altre parole, sintetizzando in modo estremo, si potrebbe dire che nell'approccio semiologico al canto gregoriano non basta saper riconoscere le intenzionalità di ordine ritmico ad esempio nei migliori codici di scuola sangallese o metense; occorre riflettere sul fatto che tali indicazioni sono inscindibilmente connesse ad una precisa linea melodica, mutando la quale anche il dato ritmico rischia un fuorviante snaturamento. È ciò che in fondo può dirsi, più in generale, di edizioni quali GT, che mostrano la sintesi e la sovrapposizione di concezioni melodico-ritmiche da interpretarsi in chiave evolutiva come risultato di quasi un secolo di lavoro. Come la lettura simultanea dei segni aggiuntivi solesmensi e delle notazioni

adiastematiche evidenzia radicali contraddizioni di ordine ritmico, allo stesso modo è frequente riscontrare divergenze fra i neumi *in campo aperto* e la corrispondente linea melodica fornita dalla notazione quadrata.<sup>1</sup> Si rivela indispensabile, pertanto, il ricorso a fonti su rigo che manifestino una chiara concordanza con le migliori fonti *in campo aperto*, laddove queste ultime possono fornire (si pensi, ad esempio, alla presenza dell'oriscus) precise indicazioni concernenti la linea melodica.

Fra i manoscritti dimostratisi più affidabili per il lavoro di restituzione melodica va riconosciuta una particolare autorevolezza a quelli di area beneventana e aquitana. I rappresentanti più illustri di queste scuole di notazione sono Bv, Al e Y. Già da una rapida comparazione fra questi e, ad esempio, la massiccia testimonianza dei codici su rigo di area germanica, appare chiaramente il diverso susseguirsi della linea melodica; in tal modo sappiamo che, conseguentemente, si determinano, per uno stesso brano, strutture modali profondamente diverse e con le quali le notazioni che chiamiamo "ritmiche" non possono convivere indifferentemente.

L'affidabilità delle notazioni di area beneventana e aquitana trova un immediato riscontro nella ben nota questione del Si e del Mi.<sup>2</sup> La loro testimonianza, in perfetta concordanza con le fonti *in campo aperto*, esige il recupero delle originali corde semitonali e contraddice chiaramente i numerosi casi di scivolamento verso il grado forte soprastante. Ciò premesso, ossia la priorità del ricorso alle fonti beneventane e aquitane per il lavoro di restituzione melodica della Vaticana, va detto che anche dalle due suddette famiglie neumatiche emergono numerosi contesti di divergenza melodica, uno dei quali verrà ora illustrato. Si tratta, nella fattispecie, dei casi che presentano neuma monosonico seguito da una ripercussione a valori fluidi, più precisamente una tristrofia.<sup>3</sup> Rientrano nel suddetto contesto un centinaio di casi, per più della metà dei quali il neuma monosonico coincide con la sillaba tonica: è proprio quest'ultimo contesto che verrà considerato in modo particolare. Non a caso è stata più sopra citata la questione del Si e del Mi come rappresentativa, ma certamente non unica, del problema della versione melodica

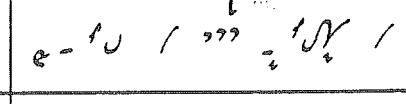
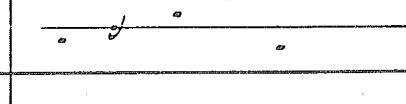
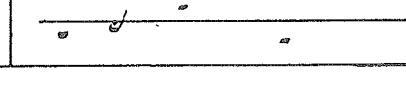
1) F. RAMPI-M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, Milano 1991, pp. 575-663.

2) L. AGUSTONI, *La questione del Si e del Mi*, «Studi gregoriani», I, 1985, pp. 5-46.

3) Il termine "tristrofia", di per sé appropriato unicamente in riferimento alla notazione sanguinese, è stato esteso ad altre notazioni.

dei canti: i casi ora in esame, infatti, ne evidenziano un aspetto che è opportuno puntualizzare.<sup>4</sup> Si osservi:

## DEUTERUS

1	<i>IN Deus, dum egredereris</i>
III	
GT 224	co-ram pōpu- lo tu- o,
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

4) Desidero ringraziare l'amico e collega prof. Rupert Fischer per avermi incoraggiato nell'approfondimento dello studio del presente fenomeno e per avermi offerto, in merito, preziosi consigli.

2	IN Ego clamavi
III	E -go clamá- vi;
GT 354	
E	- . . . ✓ 1 . . . /
L	. . . . . / . . . .
Bv	1 . . . . .
Al	1 . . . . .
Y	1 . . . . .

3	IN Misericordia Domini
IV	D6- mi- ni ple-na est
GT 222	
E	1 . . . . . / . . . .
L	. 1 . . . . . / . . . .
Bv	1 . . . . .
Al	1 . . . . .
Y	1 . . . . .

4	IN In voluntate tua
IV	
GT 347	omni- a, coe- lum et terram,
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

Le sillabe toniche con neuma monosonico seguito da tristrofia dei termini *populo*, *ego*, *plena* e *caelum* sono indicate nella Vaticana sullo stesso grado forte (Do o Fa) sul quale viene necessariamente realizzata la ripercussione sulla sillaba postonica. Non stupisce, in questi casi ben noti, la divergenza nella collocazione del neuma monosonico su sillaba tonica fra la Vaticana e i codici di area beneventana e aquitana. Questi ultimi, come possiamo notare, sono assolutamente concordi sulla versione potremmo dire "semitonale", interessando il Si o il Mi sopra la sillaba tonica che precede la ripercussione. La scelta della versione beneventano-aquitana trova, in questi casi, una fondamentale conferma di ordine modale: i quattro casi presentati, infatti, sono in *deuterus* (autentico e plagale), una modalità che vede proprio

nelle corde semitonali Si e Mi i cardini della propria struttura. È significativo che la sillaba tonica, polo ritmico privilegiato del movimento, venga collocata su questo grado, riconosciuto da entrambe le fonti diastematiche come modalmente strutturale. La composizione gregoriana fa dunque emergere, in questi casi, l'accentuazione testuale servendosi non tanto dell'innalzamento melodico rispetto alle sillabe vicine — fenomeno assai consueto nel repertorio gregoriano in genere e, in particolare, nelle antifone semplici —, bensì collocando la sillaba tonica su una corda modalmente significativa, creando così una perfetta simbiosi fra struttura melodica e struttura verbale. Si ricorderà, a tale riguardo, l'esempio forse più rappresentativo in merito alla presente questione: l'incipit dell'Introito di Pasqua *Resurrexi*:

5	IN Resurrexi
IV	
GT 196	E-SURRE-XI,
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

La sillaba tonica si trova nelle medesime condizioni sopra descritte, anche se il contesto formulare sulla sillaba postonica vede la presenza di un torculus in aggiunta alla tristropha d'attacco. Si osservino anche i seguenti due casi simili, sempre in deuterus:

6	IN <i>Intret in conspectu</i>
IV	I
GR 1908	NTRET in conspéctu
E	- " " / / / -
L	
Bv	F - 1 " " 1
Al	- . . . 1
Y	- . . 1

7	IN <i>Sancti tui</i>
III	S
GT 440	ANCTI tu- i,
E	- " " / /
L	- . . / / -
Bv	F - . . . 1
Al	- . . . 1
Y	- . . 1

Si considerino ora i seguenti casi, tutti in *protus plagale*:

## PROTUS

8	CO Domine Deus meus
II	D O-MI- NE De- us me- us,
GT 87	
E	- " " - / P - - " "
L	~ " " ~ " " ~ " "
Bv	~ T ~ " " ~ " " ~ " "
Al	- - - - - - - -
Y	- - - - - - - -

9	IN Cibavit eos
II	
GT 377	ex á-di- pe frumén- ti:
E	/ / " " / - e N - -
L	~ ~ ~ ~ ~ ~ M ~ ~
Bv	~ T ~ - - - - - -
Al	- - - - - - - -
Y	- - - - - - - -

10	IN Ex ore infantum
II	
GT 638	lau- dem propter in-imí- cos
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

11	IN Terribilis est
II	
GT 397	TERRI-BI-LIS est lo-cus i- ste:
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

12 IN *Mibi autem nimis*

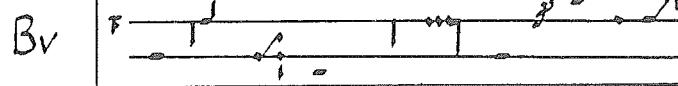
II

tu- i, De- us: nimis confortá-tus est

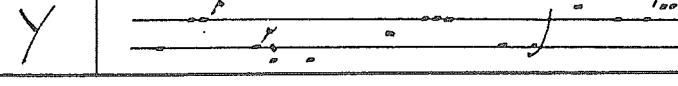
GT 425

E 

L 

Bv 

Al 

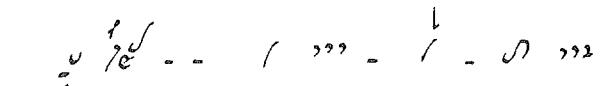
Y 

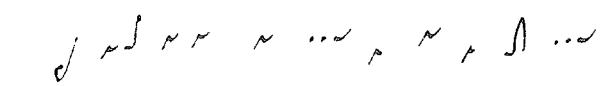
13 CO *Vovete et zeddite*

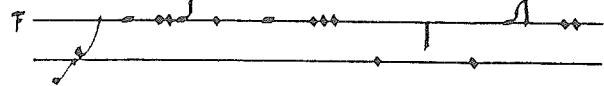
II

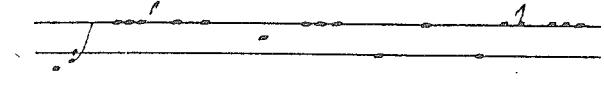
et réd-di-te Dómi- no De-o ve-stro,

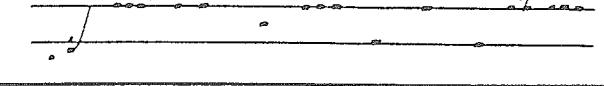
GT 335

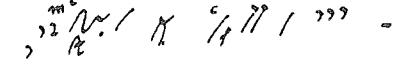
E 

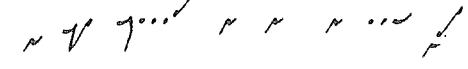
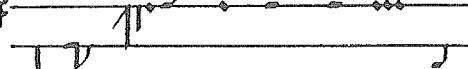
L 

Bv 

Al 

Y 

14	IN Dominus illuminatio mea
II	
GT 288	me- i, infirmá-ti sunt,
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

15	IN Venite, adoremus
II	
GT 271	qui- a i- pse est Dómi- nus
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

Ci troviamo sempre in presenza di un neuma monosonico posto su sillaba tonica a cui fa seguito una tristrofia sulla corda forte (Fa), ma la versione melodica fornita dalle fonti su rigo qui considerate fa emergere, sul neuma monosonico, una costante divergenza. Più precisamente, possiamo osservare che mentre Bv indica sempre il Fa (in concordanza con la Vaticana), Al si comporta come per i casi precedentemente studiati, ponendo cioè la sillaba tonica sul grado semitonale (Mi). Il codice Y, al quale si accennerà in seguito, alterna l'uso dal grado semitonale alla corda forte.

Si assiste, dunque, ad un venir meno della più volte verificata compattezza

in particolar modo fra Bv e Al, e proprio su una questione — quella del Si e del Mi — che ha portato a scoprire la loro importanza ed affidabilità.

Per effettuare una scelta fra le due versioni melodiche osservate, è opportuno sottolineare che il criterio rimane, come si è detto, la provata aderenza alle testimonianze più antiche *in campo aperto*. Proprio da queste ultime, ed in particolare dalla notazione sangallese mediante l'uso differenziato di virga e tractulus riusciamo a trarre preziosissime informazioni di ordine melodico, delle quali tener conto in via pregiudiziale. È il caso degli esempi 13, 14, 15: possiamo notare che la scrittura sangallese si accorda perfettamente con la versione beneventana (neuma monosonico su corda forte), mentre la versione di Al avrebbe trovato una giustificazione da quest'altra ipotetica scrittura di E:

↓      ↓

✓ - / - " - (Albi)

✓ - - / " - E

n° 13 zeddite Do-mi-no

↓

/ // - " - (Albi)

/ // / " - E

n° 14 in-fir-ma-ti sunt

↓

- / - " ✓ (Albi)

- - - " ✓ E

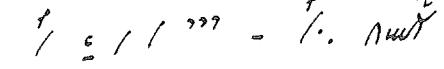
n° 15 ipse est Do-mi-nus

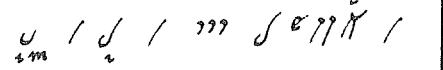
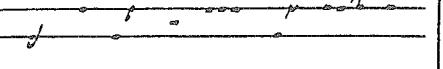
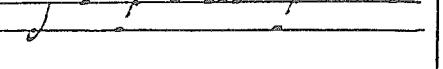
Chiediamoci finalmente il perché di tale discrepanza fra Bv e Al. Il raggruppamento degli esempi finora proposti per modalità di appartenenza è già una prima risposta eloquente: pur presentandosi secondo un contesto simile ai casi in deuterus, questi ultimi sono inseriti in una diversa modalità, il protus plagale (II modo), che riconosce la sua corda strutturale non più nel grado semitonale Mi, bensì nella corda forte Fa. È pertanto logico che la sillaba tonica, già definita «polo ritmico privilegiato del movimento», venga posta da Bv, con assoluta coerenza, sul grado modalmente significativo per quello specifico contesto.

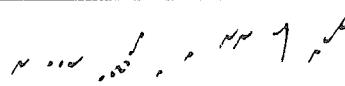
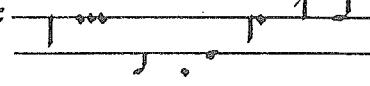
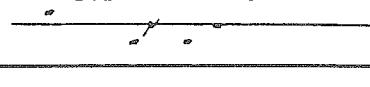
Che dire, dunque, del comportamento di Al? Con termine forse un po' forte ed inconsueto per questa fonte, che rimane comunque di primaria importanza, si può in questi casi parlare di sistematizzazione. È altresì curioso constatare, a tale riguardo, che Al rivela simili debolezze, se così possiamo definirle, proprio su una questione, quella delle corde semitonali, che, come si è detto poc'anzi, ha posto in evidenza uno dei suoi aspetti più significativi e preziosi.

I casi appartenenti alle modalità di tritus e di tetrardus confermano il comportamento finora osservato. Si considerino, a proposito, i seguenti esempi in V e VI modo:

## TRITUS

16	OF <i>Benedic, anima mea</i>
V	 <p>et reno-vá-bi- tur, sic- ut</p>
GT 362	
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

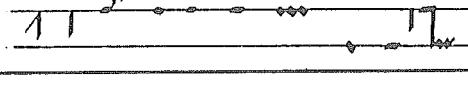
17	CO <i>Dicit Dominus: imple</i>
V	
GT 263	Implé-te hýdri- as a- qua
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

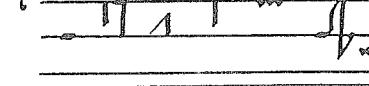
18	OF Domine, in auxilium
VI	
GT 331	DOMI- NE, in auxí- li- um
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

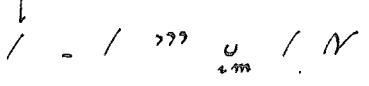
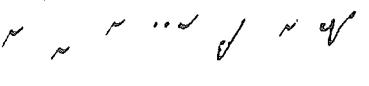
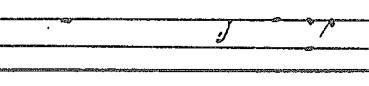
Il neuma monosonico su sillaba tonica che precede la tristrofia è posto da Bv sul grado modalmente strutturale (Do in V modo su "renovabitur", Fa in VI modo su "hydrias" e "Domine"). Al, come sempre, fa precedere la ripercussione dal grado semitonale.

I casi in tetrardus ci offrono un'ulteriore conferma:

### TETRARDUS

19	IN In virtute tua
VII	
GT 473	de- si-dé- ri- um á-ni- mae e- jus
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

20	IN Oculi mei
VII	
GT 96	quó-ni- am ú-ni- cus
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

21	IN Lux fulget
VIII	
GT 44	qui- a na- tus est no-bis
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

22	TR <i>Qui confidunt</i>
VIII	
GT 110	et Dómi- nus
C	
L	
Bv	
Al	
Y	

23	IN <i>Introduxit vos</i>
VIII	
GT 200	et ut lex Dómi- ni sem- per sit
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

Si noti l'impiego sangallese della virga sulla sillaba tonica negli esempi 22 e 23 ("Dominus" e "Domini") che, come si è potuto verificare nei casi in protus, assevera la versione beneventana e contraddice l'abbassamento semitonale di Al.

Dunque, riassumendo, potremmo dire che *ad uso costante e sistematico del grado semitonale da parte di Al fa riscontro un comportamento diversificato e più coerente di Bv, che riserva l'utilizzo del grado "debole" alla modalità di deuterus, ovvero quando tale corda semitonale riveste effettivamente un carattere strutturale.*

Se esiste una coerenza in Bv e, seppure fondata su tutt'altri presupposti, in Al, non può dirsi altrettanto, nell'uno o nell'altro senso, per Y, finora volutamente tralasciato. Dopo l'analisi degli esempi fin qui proposti non siamo in grado di enucleare una precisa logica dal comportamento di questo codice; ben si conoscono i limiti di questa fonte in ordine al problema della restituzione melodica.<sup>5</sup> Sarà sufficiente prendere atto, ancora una volta, della sua scarsa affidabilità anche per ciò che interessa in modo diretto il presente studio.

Il comportamento finora osservato in Bv e Al conosce, per entrambe le fonti, alcune eccezioni. Queste ultime, per la verità in numero assai limitato (se ne possono contare non più di mezza dozzina sia per Bv che per Al), sono da considerarsi tali quando:

- in Bv: il neuma monosonico su sillaba tonica in deuterus è posto su corda forte oppure quando è posto su corda semitonale in qualsiasi altra modalità;
- in Al: il neuma monosonico su sillaba tonica è posto su corda forte.

In margine ai suddetti casi che costituiscono eccezione in particolare nella scrittura beneventana, è utile segnalare i seguenti due, l'analisi dei quali permette di far luce sulla sensibilità di questo codice in merito ad alcune importanti questioni di natura modale. Ecco il primo:

24	OF <i>Exulta satis</i>
III	
GT 28	praédi- ca fi- li- a
E	/ " " " " / -
L	~ ~ ~ ~ / ~ ~
Bv	~ ~ ~ ~ / ~ ~
Al	~ ~ ~ ~ / ~ ~
Y	~ ~ ~ ~ / ~ ~

OF. III RBCKS

*Exulta satis filia Sion,*

*praédi- ca filia Ierusalem:*

*ecce Rex tuus ve-nit tibi sanctus, et sal-*

*vátor.*

5) Cfr. a proposito, F. RAMPI-M. LATTANZI, *Manuale [...]*, cit., pp. 638-643.

Nell'Offertorio *Exsulta satis*, classificato in deuterus autentico (III modo), il neuma monosonico sull'accento del termine "praedica" è posto da Bv non sul Si ma sul Do. Ora, se da un punto di vista di rigorosa classificazione dell'intero brano in deuterus autentico il mancato Si sull'accento è da considerarsi eccezione, l'analisi del contesto modale che fa da 'cornice' al caso in questione fa emergere il rapporto Do  $\natural$  Sol quale elemento modale constitutivo dell'inciso *filia Sion*. L'ambiente modale che in tal modo si genera e nel quale si inserisce proprio il successivo termine *praedica* è tipico del tetrardus plagale (VIII modo). Non è irrilevante, a proposito, la classificazione dell'intero brano in tetrardus plagale suggerita dal codice Ch. L'accento sul Do, pertanto, non solo non va considerato eccezione, ma appare pienamente giustificato dalla effettiva struttura modale all'interno della quale si determina il fenomeno finora illustrato.

Alla luce delle suddette considerazioni si comprende il comportamento di Bv anche in quest'altro caso:

25	IN <i>Victricem manum</i>
VIII	
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

IN. VIII BCKS

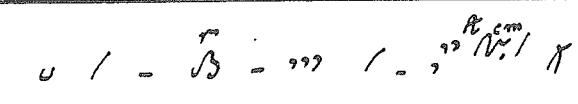
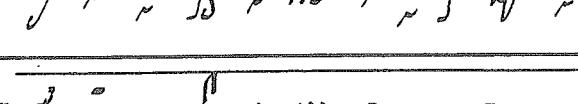
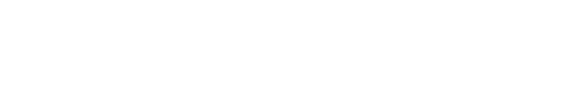
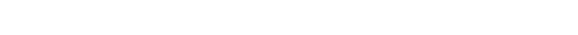
V

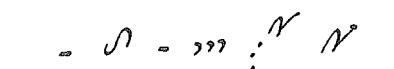
Ictri-cem manum tu- ám, Dó-mi- né, lauda- vé-  
runt pá- ri-ter, alle-lú- ia: qui- a sa- pi- én- ti- a  
apé- ru- it os mu- tūm, et linguas infanti- um  
fe- cí- di- sé- tas, alle- lú- ia, alle- lú- ia.

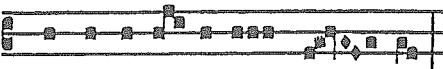
Nonostante la classificazione in VIII modo dell'Introito *Victricem manum*, l'inciso che precede il neuma monosonico sull'accento di "quia" sottende il rapporto La  $\natural$  Mi, tipico del deuterus plagale (IV modo). Ci troviamo dunque in un contesto di centonizzazione modale: il Mi beneventano ne sintetizza la logica e pone in risalto, ancora una volta, la coerenza di questo codice.<sup>6</sup>

6) Non è irrilevante far notare, a riguardo, che per il presente brano E prevede la salmodia del III tono (GT 208,7).

Si è detto che le eccezioni in Al sono da considerarsi tali quando il neuma monosonico è posto su corda forte. Ciò accade, su sillaba tonica, in pochissimi casi; ma, ciò che è più interessante, esse si fanno più numerose (otto casi) quando viene interessata la sillaba finale, e sono ancor più numerose (dieci casi) quando il neuma monosonico è posto su una sillaba atona (pretonica o, nella maggior parte dei casi, postonica). Eccone tre esempi:

26	IN Cantate Domine
VI	 <p>conspéctum gén- ti- um re-ve-lá- vit</p>
GT 225	
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

27	IN Respice Domine
VII	 <p>et jú- di-ca cau- sam</p>
GT 320	
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

28	IN Ne derelinquas me
VII	
GT 360	in adju-tó- ri- um me- um,
E	
L	
Bv	
Al	
Y	

Come possiamo osservare, le sillabe postoniche “gentium”, “iudica” e “adiutorium” sono contrassegnate in Al da neuma monosonico su corda forte: ricordando che si tratta pur sempre di eccezioni, va in ogni modo riconosciuto per questi contesti un minor rigore nella logica di Al, probabilmente in conseguenza del minor peso ritmico-modale della sillaba atona in rapporto alla verificata strutturalità della sillaba tonica.

FULVIO RAMPI

## SCANDICUS E SALICUS IN COMPOSIZIONE NEI MANOSCRITTI DI SCUOLA SANGALLESE

Sigle:

- Gal1 cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 359, *Cantatorium*, sec. X in. (*Pal. Mus.* II/2 e *Monumenta Palaeographica Gregoriana* III);  
 Ein cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, *Graduale*, sec. X seconda metà (*Pal. Mus.* I/4);  
 Bab1 cod. Bamberg, Staatl. Bibl. Lit. 6, *Graduale*, sec. XI (*Monumenta Palaeographica Gregoriana* II);  
 Gal2 cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 339, *Graduale*, sec. XI prima metà (*Pal. Mus.* I/1);  
 Gal3 cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 376, *Graduale*, sec. XI;  
 Lan cod. Laon, Bibl. Municipale 239, *Graduale*, a. 930 ca. (*Pal. Mus.* I/10);  
 GT *Graduale Triplex*, Solesmis MCMLXXIX.

Il presente lavoro si propone di osservare lo scandicus e il salicus sangallesi in composizione *ex parte ante*, al fine di individuare i criteri del loro rispettivo impiego. I due segni sono presi in considerazione nelle loro grafie a tre gradi e con nota successiva sia unisonica, sia più acuta, sia più grave.

### Nota successiva unisonica

Si osservino i casi seguenti:

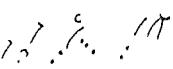
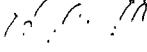
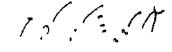
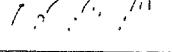
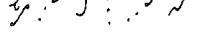
A

	CO <sub>4</sub> MEMENTO VERBI
GT <sub>346,4</sub>	 haec me con-ss-la-tu est
GAL <sub>1</sub>	
MUR <sub>3</sub>	!!
BAB <sub>1</sub>	!!
GAL <sub>2</sub>	!!
GAL <sub>3</sub>	
LAN	z/z
	z

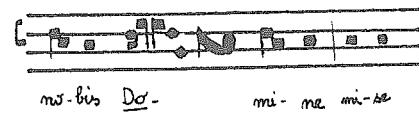
A

	CO <sub>3</sub> TU DOMINE
GT <sub>35,4</sub>	 et au-to-di-es mos a
GAL <sub>1</sub>	
MUR <sub>3</sub>	!!
BAB <sub>1</sub>	!!
GAL <sub>2</sub>	!!
GAL <sub>3</sub>	
LAN	z/z

A<sub>1</sub>

	GR <sub>5</sub> PROPITIUS ESTO
GT 289, 1	
GAL <sub>1</sub>	
MUR <sub>3</sub>	
BAB <sub>1</sub>	
GAL <sub>2</sub>	
GAL <sub>3</sub>	
LAN	
	

B

	AL <sub>8</sub> OSTENDE NOBIS
GT 16, 7	
GAL <sub>1</sub>	
MUR <sub>3</sub>	
BAB <sub>1</sub>	
GAL <sub>2</sub>	
GAL <sub>3</sub>	
LAN	
	

C

	GT 41,1 CO1 REVELABITUR	GT 50,6 CO1 VIDERUNT OMNES
	sa- lu- <u>ta</u> re	sa- lu- <u>ta</u> re
GAL <sub>1</sub>		
MUR <sub>3</sub>		
BAB <sub>1</sub>		
GAL <sub>2</sub>		
GAL <sub>3</sub>		
LAN		

Benché a contesto e funzioni diversi, in A B C i neumi contenenti elemento ascendente su "me", "nos", "Domine", "salutare" pongono in evidenza la sillaba cui appartengono e l'elemento ascendente è seguito, con aggancio unisonico, da uno discendente. In A il neuma possiede una sua caratterizzazione cadenzale, e per questo, come è constatabile in A<sub>1</sub>, si trova anche a chiusura di melisma.

Elemento ascendente qui è lo scandicus, e l'impiego è particolarmente suggestivo proprio in San Gallo, dal momento che, se isolato, l'elemento ascendente è notoriamente costituito, praticamente sempre, da salicus.

Nei nostri casi i notatori evidentemente non intendono forzare la funzione

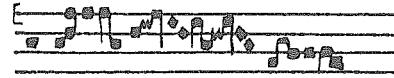
della nota acuta con il farla emergere eccessivamente, allorché essa viene subito ripresa per discendere: si creerebbe una sproporzione fra gli unisoni e il senso morbido di movimento ad arco.

Quanto si intende esprimere apparirà più chiaro se si osserva l'esempio seguente:

	GR <sub>2</sub> TOLLITE PORTAS
GT <sub>25,9</sub>	
	cor- <u>de</u>
GAL <sub>1</sub>	
MUR <sub>3</sub>	
BAB <sub>1</sub>	
GAL <sub>2</sub>	
GAL <sub>3</sub>	
LAN	

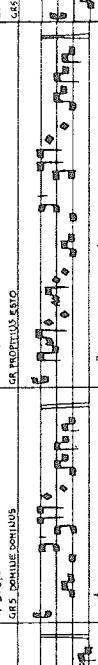
Il Do dell'elemento Sol-La-Do, oltre ad essere nota portante, costituisce piedistallo, punto solido d'appoggio per il successivo sviluppo del neuma, e di conseguenza l'elemento tracciato è salicus.

Anche nell'esempio che segue:

	IN <sub>3</sub> REPLEATUR
GT <sub>246,7</sub>	 <p>al-le- lu- ia</p>
GAL <sub>1</sub>	
MUR <sub>3</sub>	♪/A, ♫/u:, A/u:
BAB <sub>1</sub>	♪/A/u:, A/u:
GAL <sub>2</sub>	♪/A-u:, A/u:
GAL <sub>3</sub>	♪/A-u:, A/u:
LAN	♪/ ~ / ~ / ~ / ~ /

il Do di Sol-La-Do è veramente solido, se sostiene lo sviluppo di un'ampia e articolata tessitura, e quindi viene espresso come nota acuta di salicus.

Un comportamento particolare va riscontrato nella seguente formula dei Graduali di V modo:

GR 208,5 Ges. DOMINE DOMINUS	GR 209,1 Ges. PROTECTOR ESTO	GR 246 Ges. Vndeatur omnes
 <p>do. sa. do. sa. do. sa.</p>	 <p>do. sa. do. sa. do. sa.</p>	 <p>do. sa. do. sa. do. sa.</p>
GAL <sub>1</sub>	♪/A, ♫/u:	♪/A, ♫/u:
MUR <sub>3</sub>	♪/A, ♫/u:	♪/A, ♫/u:
BAB <sub>1</sub>	♪/A, ♫/u:	♪/A, ♫/u:
GAL <sub>2</sub>	♪/A, ♫/u:	♪/A, ♫/u:
GAL <sub>3</sub>	♪/A, ♫/u:	♪/A, ♫/u:
LAN	♪/A, ♫/u:	♪/A, ♫/u:

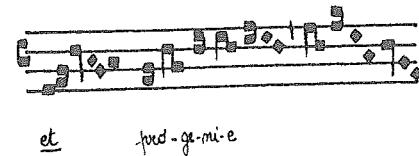
Il movimento è ben noto: sull'ultima sillaba del *caput*, ad una prima salita Fa-La-Do ne segue subito una identica a cui però è agganciata all'unisono una discesa che avvia alla cadenza. Conoscendo le consuetudini sangallese si comprende, a differenza di Lan, l'impiego del salicus sul primo Fa-La-Do: si vuole sottolineare così la solidità della nota acuta, che appare basilare per la prosecuzione del melisma. Meno comprensibile è la sottolineatura mediante salicus del secondo Fa-La-Do, sia perché 'riflesso' del primo, e sia pure perché, con quanto scende, richiama, perdipiù in contesto di 'spegnimento' cadenzale, la conformazione ad arco e la stessa presunzione ritmica dei primi esempi. E in effetti proprio il grande Gal1, su "terra" di *Viderunt omnes*, rompe con gli altri suoi stessi casi tracciando scandicus. Ancora di più fa Gal2, che traccia scandicus in tre casi su quattro.

Cos'è dunque che ha spinto i notatori a ripetere perlòpiù il salicus? Tendremmo a ipotizzare una certa 'meccanicità': due salite consecutive sulle stesse note possono avere indotto a due segni uguali.

Interessante il comportamento di Lan e da leggere con intelligenza anche ai nostri fini: pur tracciando sempre scandicus, pone costantemente *t* sulla prima ascesa; sulla seconda, invece, due volte su cinque casi.

#### *Nota successiva più acuta*

Costituisce un tipo di contesto che vede la prevalenza del salicus, mentre lo scandicus compare in un numero limitato di casi. Il salicus ribadisce il suo ruolo di sostegno per lo slancio melodico, come si può constatare dalla formula che segue:

	GR <sub>2</sub> DOMINE REFUGIUM
GT 344,8	
GAL <sub>1</sub>	???
MOR <sub>3</sub>	???
BABA	???
GAL <sub>2</sub>	???
GAL <sub>3</sub>	???
LAN	???

Si osservi invece:

GT 161.4 SACRA MUSICA AN. 1400-1500	GT 161.4 COS. SACRAE SONGS COS. SACRAE SONGS	GT 161.4 COS. SACRAE SONGS	GT 161.4 COS. SACRAE SONGS
sb. di. di. di.	sb. di. di. di.	sb. di. di. di.	sb. di. di. di.
GAL <sub>1</sub>			
MUR <sub>3</sub>	! no	! no	! no
BABA	! no	! no	! no
GAL <sub>2</sub>	! no	! no	! no
GAL <sub>3</sub>	! no	! no	! no
LAN	! no	! no	! no

La ragione dello scandicus, salvo in un caso, può essere dovuta al contesto cadenzale; così non sarebbe più necessario dare al La forza particolare.

Si osservi ancora:

GT 161.3 ALIUSTI EPULENTUR	
GAL <sub>1</sub>	! no
MUR <sub>3</sub>	! no
BABA	
GAL <sub>2</sub>	! no
GAL <sub>3</sub>	! no
LAN	! no

L'avvio sulla sillaba - *lu* -, che richiama la formula precedente, vede il salicus in Gal1 e Ein, però in situazione ben diversa, avviandoci qui non verso cadenza, ma verso un grande melisma, con necessità quindi di solide strutturazioni. Ciononostante Gal2 ripropone lo scandicus.

Potrebbe ora sorprendere il ritorno del salicus nei seguenti contesti ca-denzi:...

	GT 36,2 AL3 VENI DOMINE	GT 344,5 AL3 PARATUM COR HEUM	GT 800,4 AL3 ADDUCENTUR
Alleluia...			
GAL1			
MUR3			
BAB1			
GAL2			
GAL3			
LAN			

Troviamo più logico il comportamento di Lan, che, nell'All. *Veni Domine*, traccia il primo Mi-Fa-Sol in forma di scandicus, e solo dopo mette in evidenza l'ultimo Sol, quello forte, quello conclusivo, mediante pes quassus. Evidentemente i sangallesi hanno preferito mettere in rilievo la corda già prima, pur ribadendola dopo.

### Nota successiva più grave

Per San Gallo si tratta di contesto *esclusivo* del salicus, e nella logica dei suoi comportamenti si può anche capire, dal momento che il segno è apicale. Un esempio è già nella prima parte a proposito delle formule dei Graduali di V modo. Eccone ora ulteriori:

	GT 444,4 GRS. PROPER. VERITATEM	GT 516 GRS. PROPER. DILEXIE					
GAL1							
MUR3							
BAB1							
GAL2							
GAL3							
LAN							

GT 263  
GRS VIBERUNT OMNES  
GRS QVIS SECUTUS HUUS

GAL1      MUR3      BAB1      GAL2      GAL3      LAN

CADENZE RIDONDANTI  
Versione melodica e particolarità estetico-modali

Sigle:

- Agv      cod. Angers 97, *Graduale-Kyriale* di Saint-Aubin d'Angers, sec. XI-XII;  
 Bv 34     cod. Benevento, Bibl. Cap. 34, sec. XII in., *Graduale* (Pal. Mus. I/15);  
 E        cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, a. 960-970, *Graduale* (Pal. Mus. I/4);  
 H        cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 390-391, *Antiphonarium* di Hartker, aa.  
 980-1011 (Pal. Mus. II/1, e Mon. Pal. Greg. IV/1+2);  
 Y        cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 903, sec. XI, *Graduale-Trop.* di Saint-Yrieix  
 (Pal. Mus. I/13);  
 Kl       cod. Graz, Universitätsbibl. 807, *Graduale* di Klosterneuburg, sec. XII  
 (Pal. Mus. I/19);  
 Vaa      cod. Arras 444, *Missale* di Saint-Vaast d'Arras, sec. XIII ex.;  
 GT       *Graduale Triplex*, a cura di M.-C. Billecocq e R. Fischer, Solesmis  
 MCMLXXIX;  
 LR       *Liber Responsorialis*, Solesmis 1895;  
 PM       *Processionale Monasticum*, Solesmis 1893.

Si ha cadenza *ridondante* quando il grado melodico della sillaba tonica di una parola, che conclude un'entità ritmica, è all'unisono con quello della sillaba finale. Esistono molteplici versioni di cadenza ridondante, a partire dalla versione semplice, costituita da solo due note, fino a tutte le altre di tipo composto, semiornato e, in senso lato, anche melismatico. Ecco alcuni esempi:

GT 255/5

A. men.    Alle lu ia.    Alle lu ia.    Dé us

GT 264/4

vir tú tes iu stí ti am

Come soggetto del presente contributo sono state scelte alcune particolarità di ordine melodico ed estetico-modale, connesse con il problema della trasposizione, che si verificano puntualmente ad ogni stadio di sviluppo della cadenza ridondante.

## I

## CADENZA RIDONDANTE SEMPLICE ED EVOLUTA

Il prospetto illustra le varie fasi di sviluppo della cadenza ridondante semplice e le trasposizioni che ogni tipo di cadenza può avere nella composizione gregoriana. Le formule che iniziano con il tono intero rimangono intatte nelle trasposizioni; quelle invece che iniziano con il semitono (Mi-Fa, Si-Do) vengono respinte. Al loro posto subentra la formula classica di deuterus:



Fanno eccezione le formule ai nn. 1 e 4 che, per l'appunto, non comportano all'attacco il semitono. A titolo esemplificativo si mettano a confronto le cadenze dei seguenti brani:

## Co. Iustorum animae

## In. In nomine Domini

Nel *Co. Iustorum animae* di tetrardus viene usata la formula n. 5 per la cadenza alla tonica Sol di *malitiae*; la formula classica di deuterus invece per la cadenza alla terza sul Si di *mori*. Anche nell'*In. In nomine Domini* il compositore alterna due cadenze sulle dominanti La e Si del deuterus. Per le cadenze in La viene adoperata un tipo di formula sospesa che si riallaccia a quella del n. 6; per le cadenze in Si la formula di deuterus.

Nel repertorio gregoriano esiste però un caso in cui la versione melodica della Vaticana appare in contraddizione con quanto dimostrato, proponen-

do per l'appunto il tipo di formula ridondante al n. 5 con l'attacco sul semitonon Si-Do:

In. Miserere ... ad te

qui a tu Do.mi. ne [...] in miseri.cor. di. a o. mni. bus GT 330/2-4

In realtà non si tratta di un'eccezione, quanto piuttosto di una versione melodica della Vaticana. Infatti, se si osserva bene, nello stesso brano sulla parola *Domine* è tracciata la formula cadenzale neumatica di *misericordia*, ma con lezione melodica iniziante sul La e non sul Si, e formante una tipica formula di protus con finale modulante in deuterus, e non una cadenza ridondante. Pertanto, anche su *misericordia* si potrebbe pensare alla medesima versione melodica. Ma l'analisi del contesto compositivo più ampio induce a ritenere che la lezione melodica della Vaticana vada corretta non tanto all'attacco della formula quanto invece nella parte finale. Infatti, la clivis sulla sillaba finale di "misericordia" va abbassata di un tono, come richiesto dalla formula neumatica di protus sulla parola *omnibus*, la cui versione vaticana deve essere corretta abbassando la prima nota sul La. Si confronti la stessa formula in un altro passo del repertorio:

In. Loquetur

et super san. ctos su. os, GT 369/2

La lezione neumatica di E è una conferma che la composizione gregoriana non conosce tra le formule di cadenza ridondante proposte quella che contiene all'inizio la presenza del semitonon.

Individuata l'etimologia estetico-modale della formula cadenzale di *misericordia*, si può ora passare alla documentazione offerta da alcune versioni fra le più significative dei manoscritti diastematici:

K1 155/4-5

qui a tu Do.mi. ne [...] in miseri.cor. di. a o. mni. bus

Y 249/10

qui a tu Do.mi. ne [...] in miseri.cor. di. a o. mni. bus

Bv 34, 256/2-3

qui a tu Do.mi. ne [...] in miseri.cor. di. a o. mni. bus

Vaa 3, 201-202

qui a tu Do.mi. ne [...] in miseri.cor. di. a o. mni. bus

Agv 2, 40/10-41/1

qui a tu Do.mi. ne [...] in miseri.cor. di. a o. mni. bus

Le fonti evidenziano un processo in atto di trasformazione. Infatti, nella formula di protus su *omnibus* si nota la tendenza di far slittare la prima nota dal La al Si bemolle (Bv 34 non mette il segno del bemolle perché non lo conosce). Il fenomeno è invece praticamente totale nella formula su *misericordia*, mentre su *Domine*, di medesimo tipo, i manoscritti, ad eccezione di Y, si mantengono concordi nell'iniziare sul La. Pertanto, a conferma della nostra tesi, la presenza del bemolle è una prova che la formula di cadenza ridondante su *misericordia* non possiede l'attacco semitonale per sua natura.

## II

## FORMULA RIDONDANTE EVOLUTA CON PREPARAZIONE



Nella presente formula si ripropone la versione melodica della cadenza ridondante al n. 5 con una preparazione costituita da un'articolazione neumatica interna all'acuto con funzione di cesura. L'articolazione si sviluppa sul terzo e quarto grado della composizione con rispettiva ornamentazione del quarto e del quinto. Ecco il prospetto:

PROTUS	DEUTERUS	TRITUS	TETRARDUS
Articolazione sul 3° grado con ornamentazione del 4°			
Articolazione sul 4° grado con ornamentazione del 5°			

Le formule appartengono al repertorio gregoriano della *schola*. Nella Messa sono presenti nelle Antifone di Introito, di Offertorio e di Comunione; nell'Ufficio solamente nei Responsori "prolixi". Dall'analisi del suddetto repertorio emergono i seguenti dati estetico-modali:

1. Nella fase di preparazione alla cadenza ridondante l'articolazione interna del neuma si sviluppa sul terzo e quarto grado della scala del modo, analogamente a quanto avviene nell'evoluzione dei modi arcaizzanti che fanno salire la dominante di composizione fino al quarto grado partendo dalla tonica;

2. La versione melodica della formula in oggetto con accentuazione sulla dominante alla terza, con ornamentazione del quarto grado, si trova solo nei brani in protus. A volte è scritta in cadenza finale Re e a volte in cadenza La. Non appare nel deuterus, confermandosi in questo modo la legge compositiva precedentemente individuata per la quale non si ammette trasposizione di formula con attacco sul semitono Mi-Fa. Nel tritus e nel tetrardus la formula è esistente, ma con il quarto grado (corda forte) di natura strutturale e non di ornamentazione. Il bemolle del tritus arcaizzante coincide, in terminologia arcaica, con il Fa. Si confronti l'esempio:

## Co. Honora Dominum

Co. Honora Dominum  
E 322/9-12  
sub. stan. ti. a, [ . . . ] red. un. dan. bunt. GT 314/1-4

A volte il terzo grado slitta sul bemolle:

In. Domine, in tua misericordia  
E 313/7  
spe- ra- vi: GT 278/5

Nel tetrardus si ripropone la stessa versione melodica del tritus, con il terzo grado attratto dalla corda forte Do:

Resp. Pater, peccavi  
H 145.7  
et coram te: LR 407/1-2

3. La versione melodica con articolazione neumatica e accentuazione sospensiva sulla dominante alla quarta con ornamentazione del quinto grado appare solamente nei brani in deuterus. È una formula caratteristica dei canti di Comunione nella Messa e dei Responsori nell'Ufficio. Nel repertorio dei Responsori in protus viene usata rarissimamente, ma con una modificazione all'inizio:

La versione melodica di LR è errata. L'attacco della formula è costituito dallo strophicus nella lezione di H, e il semitono Mi-Fa rappresenta una variante tardiva.

In un altro Responsorio invece H traccia una formula differente:

La parte iniziale su *me* va corretta senza l'ornamentazione del La, come viene indicato dalla versione melodica proposta dal PM nell'esempio seguente:

Anche nel repertorio della Messa la formula ridondante al protus con articolazione e accentuazione sul quarto grado con ornamentazione del quinto viene adoperata rarissimamente per il termine *alleluia* a conclusione di brano: si confronti il Co. *Data est mihi* (GT 214/2), il Co. *Cantate Domino* (GT 222/4) e l'In. *Exaudi, Domine, vocem* (GT 241/6):

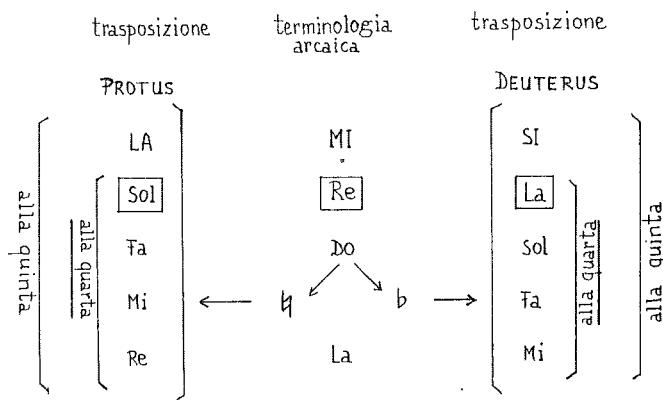
In questo contesto la formula non nasce sul semitono Mi-Fa della sillaba *-le-*, sibbene sull'articolazione Fa-Sol di *al-*.

4. La trasposizione in tritus e tetrardus della formula ridondante con accentuazione sospensiva sul quarto grado e ornamentazione del quinto non trova riscontro nel repertorio. Qualche rarissima volta si può trovare una formula equivalente:

#### CONCLUSIONE

La formula cadenzale evoluta con preparazione è comune al protus e al deuterus, sebbene trovi la sua trasposizione nel protus con l'articolazione so-

spensiva solamente sulla dominante alla terza, e nel deuterus sulla dominante alla quarta. Il protus ed il deuterus traggono origine dalla medesima scala: questo fatto è la chiave per risolvere il problema del bemolle di ornamentazione che la Vaticana colloca nella formula in trasposizione deuterus. Partendo dalla considerazione dell'origine comune dei due modi, la corda di trasposizione Sol nel protus e la corda di trasposizione La nel deuterus coincidono con la medesima corda madre e dominante Re:



Pertanto l'ornamentazione delle corde Sol del protus e La del deuterus, sia con ruolo di corde madri (nei modi autentizzanti alla quarta), sia con ruolo di dominanti (nei modi arcaizzanti alla quarta), è sempre data dal tono intero. Ne consegue che il bemolle di ornamentazione della dominante posto dalla Vaticana nella formula in trasposizione deuterus non è autentico.

ALBERTO TURCO

### NOTA HYMNOGRAPHICA

Problemi codicologici e di interpretazione

La sterminata massa di composizioni innodico-liturgiche — che segna, con varie tecniche di versificazione, tutto il campo della poesia latina medioevale — comporta particolari problemi di ordine storico-cronologico, filologico, nonché di carattere paleografico e melografico. È ben noto, inoltre, che la peculiare struttura metrica degli Inni — ma anche delle Sequenze (che qui non tratteremo) — pone una serie di questioni interpretative distinte rispetto a quelle riguardanti la lettura degli altri pezzi gregoriani.

Non mancano altresì classificazioni non del tutto soddisfacenti. È il caso, tra gli altri pezzi, del *Te Deum*, considerato nelle edizioni vaticane un Inno *tout court*, forse perché non di rado nei manoscritti è denominato *Hymnus Augustini et Ambrosii*, oppure come *Hymnus S. Trinitatis*. In realtà si tratta, strophicamente e musicalmente, di un caso a se stante, appartenente all'antico ceppo dei "psalmoi idiotikoi".<sup>1</sup>

Anche in campo più strettamente codicologico possono sorgere problemi. Ad esempio, nell'impostazione della carta in cui si tracciava il rigo per la notazione, e le righe per la scrittura, si ravvisano tradizioni non univoche. È vero che, di norma, negli Innari la melodia — allorquando figura (poiché, ad esempio, nelle fonti iberiche la trascrizione musicale risulta alquanto tardiva) — viene riportata solo per la prima strofa, dato che valeva anche per le altre e quindi non si avvertiva l'esigenza di ripeterla, soprattutto quando non era di tipo melismatico. Ma nei concreti contesti codicologici non sono rari i casi di melodie, regolarmente isosillabiche, isometriche e isostrofiche, limitate al mero *incipit* (soprattutto negli Antifonari), o inspiegabilmente troncate dopo un paio di versi e persino nell'emistichio, o anche ripetute monche o complete nella seconda strofa.

Non mancano, poi, problemi relativi alla trascrizione delle dossologie fi-

1) Cfr., tra gli altri, *La Chiesa in preghiera. Introduzione alla Liturgia*, Roma-Parigi-Tournai-New York, a cura di A.G. Martimort (con la collaborazione di vari specialisti), 1966 (2<sup>a</sup> ediz. rived. sulla 3<sup>a</sup> ediz. originale), p. 148 sg. Si veda inoltre A. BAUMSTARK, *Te Deum und eine Gruppe griechischer Abendhymnen*, «Oriens Christianus», XLIII, 1937, pp. 1-26, nonché, tra le migliori sintesi, K. SCHLAGER, *Te Deum*, A. *Das einstimmige Te Deum*, MGG XIII, 1966, pp. 164-168. Tra gli ultimi saggi cfr. J. MAGNE, *Carmina Christo II. Le Te Deum*, «Ephemerides Liturgicae», C, 1986, pp. 113-137. Dalla generica nomenclatura della tradizione manoscritta derivano altre diciture pseudo-innografiche (riferite soprattutto ad acclamazioni dossologiche) quali, ad esempio, *Hymnus Angelicus* per il *Gloria in excelsis* e *Hymnus Seraphicus* per il *Sanctus*.

nali, assai varie e utilizzate variamente per il medesimo Inno. Ricordiamo, tra l'altro, che l'Innario, spesso fuso con Salteri (o, più raramente, con altri libri quali il Collettario, il Capitolario e l'Ordinario), non è il solo genere di manoscritto che tramanda gli Inni; questi possono incontrarsi anche in altri tipi di codici, quali Antifonari, Breviari, Processionari, e anche in certi Lexionari agiografici.

Scopo della presente nota è soffermarsi in primo luogo a richiamare le principali collezioni e i migliori strumenti bibliografici per l'identificazione e lo studio degli Inni monodico-liturgici medioevali nella tradizione manoscritta, non sempre agevole; ci intratterremo, successivamente, su una melodia, e, infine, intorno ad un paio di esempi di scelte interpretative.

\* \* \*

Gli studi innologici, a parte qualche precedente settecentesco, che in questa sede non mette conto citare, si affermano nel secolo scorso con Hermann Albert Daniel,<sup>2</sup> Franz Joseph Mone,<sup>3</sup> e altri studiosi, che fornirono i primi materiali ai principali innologi operanti a cavallo tra Otto e Novecento, ossia: Henry Mariott Bannister (1854-1919), Ferdinand Anton Clemens Blume (1862-1932), Guido Maria Dreves (Ulrich von Uhlenhorst, 1854-1909), autori del basilare *Analecta Hymnica Medii Aevi* (=AH)<sup>4</sup> e Ulysses Chevalier (1841-1923), promotore del *Repertorium Hymnologicum* (=RH).<sup>5</sup>

Gli AH — di recente integrati da un utile *Register* di Max Lütolf<sup>6</sup> — ri-

2) Cfr. H. DANIEL, *Thesaurus Hymnologicus sive Hymnorum, canticorum, sequentiarum collectio amplissima*, Halis et Lipsiae 1841-1856 et 1863.

3) Cfr. F.J. MONE, *Latinische Hymnen des Mittelalters*, Fribourg-en-B. 1853-1855 (3 voll.), purtroppo senza indici ma tuttora utilizzabile.

4) Cfr. C. BLUME - G.M. DREVES - H.M. BANNISTER, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig 1886-1922 (55 voll. di cui 1-24, 26, 28, 30, 32, 35-36, 38, 41, 43, 45-46, 48-50 curati da Dreves; 25, 27, 29, 31, 33-34, 37, 39, 42, 44, 49, 51-52, 55 da Blume; il 40 dal Bannister e i 47, 53-54 da quest'ultimo insieme a Blume).

5) Cfr. U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Eglise latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, 6 voll. (I: A-K [1-9935], Louvain 1892; II: L-Z [9936-22256], Louvain 1894-1897; III: A-Z [22257-34827]; IV: A-Z [34828-42060]; V: *Addenda et corrigenda*, Louvain 1921; VI: *Préface. Tables*, Paris 1919).

6) Cfr. M. LÜTOLF, *Register*, Bern-München 1978 (2 voll. in 3 tomi), con la collaborazione di D. BAUMANN, E. MEIER, M. ROEMER, A. WERNLI.

portano i testi degli Inni, senza le melodie, a parte qualche eccezione (ad esempio nel secondo volume, con esempi musicali tratti dall'*Hymnarium Moissiacensis*, ossia il celebre vaticano Rossi 205). Nonostante alcune incongruenze, soprattutto negli apparati critici (assai ricchi), AH rappresenta la più ampia raccolta di edizioni testuali, assolutamente ineludibili, raccolte in 55 volumi, su 58 progettati.

Dal canto suo il RH — che venne attaccato con durezza non del tutto giustificabile, soprattutto dal Blume<sup>7</sup> — elenca una serie di fonti, peraltro non sempre facilmente identificabili, ma la cui indicazione risulta comunque preziosa perché, non di rado, certi manoscritti risultano tuttora inediti o complessati solo parzialmente.

Una svolta nella storia degli studi si ebbe nel 1956, allorquando Bruno Stäblein (1895-1978) pubblicò il ponderoso primo volume dei *Monumenta Monodica Medii Aevi* (=MMMAe),<sup>8</sup> dedicandolo significativamente agli Inni. Nella fondamentale opera dello Stäblein, la trascrizione degli Inni è di tipo diplomatico su pentagramma e in chiave di Sol. Tale repertorio, basato sui codici più antichi, utilizza anche manoscritti piuttosto tardivi, non di rado interessanti per la collazione delle varianti. L'opera presenta un monumentale apparato critico, con una dovizia eccezionale di osservazioni e di spunti per ogni futura ricerca.

Sempre dello Stäblein è la principale monografia a cui si rimanda per un'ampia visione storica e musicologica delle varie tradizioni innografiche.<sup>9</sup>

Insieme agli AH, al RH e al primo volume dei MMMAe, tra i repertori principali va rammentato il lavoro di Hans Walther *Carmina Medii Aevi posterioris latina*.<sup>10</sup>

A cura di Dieter Schaller, Ewald Könsgem e John Tagliabue, gli *Initia car-*

7) Cfr. C. BLUME, *Repertorium Repertorii. Kritischer Wegweiser durch U. Chevaliers Repertorium Hymnologicum*, Leipzig 1901, a cui l'innologo francese rispose altrettanto duramente in U. CHEVALIER, *Le Repertorium Repertorii du P. Clément Blume et les droits de la critique*, Bruxelles 1902 (=RH, VI, pp. 405-415).

8) Cfr. MMMAe, Band I, *Hymnen (I)*, *Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, hg. von B. Stäblein, Kassel und Basel, 1956.

9) Cfr. B. STÄBLEIN, *Hymnus*, MGG VI, 1957, coll. 987-1018 (con 46 esempi musicali e diversi facsimili).

10) Cfr. H. WALTHER, *Carmina Medii Aevi posterioris latina*, Göttingen 1959-1967 (5 voll. in 2 parti: I. *Initia Carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum*; II. *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*).

*minum saeculo undicesimo antiquiorum* (= *Initia*)<sup>11</sup> comprendono a loro volta un ampio apparato di rimandi critici per 17557 *incipit* di composizioni poetiche precedenti al secolo XI, Inni liturgici inclusi.

Tra gli altri studiosi merita ancora una particolare menzione Josef Szövérffy, autore, tra l'altro, dell'opera *Die Annalen der Lateinischen Hymnendichtung*,<sup>12</sup> che apporta una vasta serie di precisazioni critiche e cronologiche, concernenti anche l'annosa questione di quegli autori *dubii* risalenti soprattutto all'epoca pre-carolingia.

Tra le altre importanti ricerche, che sono entrate a buon diritto nella storia degli studi innografici, ci limitiamo a ricordare quelle di John Julian,<sup>13</sup> Carl-Allan Moberg,<sup>14</sup> Walther Bulst,<sup>15</sup> Gilles G. Meersseman,<sup>16</sup> Helmut

11) Cfr. D. SCHALLER - E. KÖNSGEM - J. TAGLIABUE, *Initia Carminum latinorum saeculo undicesimo antiquiorum. Bibliographisches Repertorium für die lateinische Dichtung der Antike und des frühen Mittelalters*, Göttingen 1977.

12) Cfr. J. SZÖVÉRFFY, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. I: Die lateinischen Hymnen bis zum Ende des 11. Jahrhunderts; II: Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin 1964-1965 (*Die lyrische Dichtung des Mittelalters*). Cfr. inoltre, tra gli altri, Id., *L'Hymnologie médiévale: recherches et méthode*, «Cahiers de civilisation médiévale», IV, 1961, pp. 389-422; Id., *Hymnological Notes*, «Traditio», XXV, 1969, pp. 457-472; Id., *Peter Abelard's Hymnarius paraclitensis*, Albany, N.Y., 1975 (2 voll.). Particolarmente ricco di dati Id., *Repertorium Hymnologicum novum. Einführung und alphabetisches Verzeichnis der wichtigsten Literaturhinweise. I. Religiöse Dichtung als Kulturphänomen und Kulturleistung*, Berlin 1983 (*Medieval Classics. Texts and Studies*, 16). Si veda ancora Id., *Marianische Motivik der Hymnen. Ein Beitrag zur Geschichte der marianischen Lyrik im Mittelalter*, Leiden 1985 (*Medieval Classics. Texts and Studies*, 18); Id., *A Concise History of Medieval Latin Hymnody. Religious Lyrics between Antiquity and Humanism*, Leiden 1985 (*Medieval Classics. Texts and Studies*, 19); Id., *Marien hymnen in Österreich. Ein Beitrag zur Geschichte der Dichtkunst im Mittelalter*, Leiden 1987 (*Medieval Classics. Texts and Studies*, 21).

13) Cfr. *A Dictionary of Hymnology, Setting forth the Origin and History of Christian Hymns of all Ages and Nations*, edited by J. Julian, D.D. Dover Publications, Inc. New York, First Edition January 1892, Second Revised Edition with New Supplement June 1907 (la seconda edizione è stata ristampata in 2 voll. [l'originaria era in un solo vol.], nel 1957).

14) Cfr. C.A. MOBERG, *Die liturgischen Hymnen in Schweden. Beiträge zur Liturgie und Musikgeschichte des Mittelalters und der Reformationszeit*, I, Kopenhagen-Uppsala 1947 (apparati e indici alle pp. 345-398). Purtroppo non è stato pubblicato l'atteso secondo volume.

15) Cfr. W. BULST, *Hymni Latini Antiquissimi LXXV, Psalmi III*, Heidelberg 1956; Id., *LXX Hymni antiquissimi*, Heidelberg 1959.

16) Cfr. G.G. MEERSSEMAN, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg/Schweiz, 1958-1960, 2 voll. (*Spicilegium Friburgense*, 2-3).

Gneuss,<sup>17</sup> e Manlio Simonetti,<sup>18</sup> quest'ultimo in particolare per quanto concerne il problema letterario dei componimenti ambrosiani.

Ma la vastità della letteratura scientifica nel settore non permette in questa sede — facendo torto a numerose valide ricerche — altri richiami. A questo proposito ci sia consentito far presente che una nostra bibliografia sugli studi in campo innografico, in fase avanzata di compilazione, ha individuato oltre 200 titoli sino al 1990.<sup>19</sup> Ma si tratta di una lista assolutamente provvisoria, costantemente *in progress*.

In campo liturgico-musicale, negli ultimi anni, l'opera più in vista è stata senza dubbio il *Liber Hymnarius*.<sup>20</sup> Preceduto nel 1968 dagli *Hymni instaurandi Breviarii Romani*, a cura di Anselmo Lentini (1901-1989) — che consta di 296 pezzi senza musica per l'uso liturgico<sup>21</sup> — il *Liber Hymnarius* (= *LH*) solesmense rappresenta un notevole passo avanti nella divulgazione liturgica dei repertori gregoriani, nella fattispecie innografici. Tale importante progresso non ci esime comunque dal rilievo di qualche scelta su cui si potrebbe anche non concordare.

17) H. GNEUSS, *Hymnar und Hymnen im englischen Mittelalter*, Tübingen 1968 (*Buchreihe der Anglia*, 12). Id., *Latin Hymns in Medieval England: Future Research*, in *Chaucer and Middle English Studies in Honor of Russel Hope Robbins*, ed. B. Rowland, London 1974.

18) Cfr., tra gli altri, M. SIMONETTI, *Studi sull'innologia popolare cristiana dei primi secoli*, Roma 1952 (*Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, Memorie, Serie VIII, vol. IV). Per i rapporti tra poesia e musica nel Medioevo, riguardanti in buona parte l'innografia, limitiamoci a citare U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, a cura di G. Vecchi, Torino 1949 (*Nova Bibliotheca Italiana*, 6); G. VECCHI, *Poesia latina medievale*, Parma 1952; D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958 (*Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia*, 5).

19) La bibliografia figurerà nello studio dello scrivente cit. *infra*, nota 33. Tra i principali innologi ricordiamo anche Ruth E. Messenger, autrice di numerosi saggi.

20) Cfr. *Liber Hymnarius cum invitatoriis et aliquibus responsoriis (Antiphonale Romanum secundum liturgiam horarum ordinemque cantus officii dispositum a solesmensibus monachis praeparatum*), Tomus Alter, Solesmis MCMLXXXIII. La precedente edizione di Inni elaborata a Solesmes risale a quasi un secolo fa. Cfr. *Hymni de tempore et de sanctis in textu antiquo et novo*, Solesmis MDCCCLXXXV.

21) Cfr. *Hymni instaurandi Breviarii Romani*, Città del Vaticano 1968. Il Lentini fu *Relator* nel *Coetus VII de Orationibus et Hymnis Breviarii* costituito in seguito al Concilio dal *Consilium* per la riforma liturgica. Lo stesso Lentini, rispondendo ad alcune critiche, in un articolo apparso presso *l'Osservatore Romano* del 13.7.1973, p. 2, afferma che non si era ricaduti negli sbagli di Urbano VIII, nonostante soppressioni, aggiunte e sostituzioni anche di intere frasi. In tale articolo dell'erudito innologo e innografo, autore di 42 inni composti

Sorto per scopi pratici, come *Tomus alter* del nuovo *Antiphonale romanicum*, nel 1983, il *LH* non offre apparato critico e indicazione delle fonti, il che lo rende — seppure indispensabile in ambito liturgico — forse perfettibile per le esigenze proprie del lavoro scientifico.

Detto questo occorre ancora rimarcare i vari progressi recati dal *LH*. In particolare giova rammentare i ritocchi e le integrazioni apportati in seno alla neografia vaticana tra cui: distinzione tra *Figurae Rectae*, *Auctae* e *Deminutae*, e la differenziazione sempre più chiara — già prospettata un paio d'anni prima nel *Psalterium Monasticum*<sup>22</sup> — fra lo scandicus e il salicus. Di speciale rilievo risulta inoltre il riferimento al “valore sillabico” delle note, col quale si abbandona definitivamente la desueta teoria del ritmo binario e ternario.<sup>23</sup>

\* \* \*

*ex novo* (si veda il profilo bio-bibliografico in M. DELL'OMO, *D. Anselmo Lentini: il monaco e lo studioso*, «Benedictina», XXXVII, 1990, 2, pp. 491-496), si afferma tra l'altro: «[...] gli inni liturgici non potevano essere considerati come testi puramente letterari, destinati allo studio critico, filologico o storico, quale si può attendere in un'aula universitaria; ma dovevano servire praticamente al canto della lode divina. Da ciò la necessità che, oltre alle esigenze della critica testuale, si badasse alla precisione teologica, alla facilità del canto, alla chiarezza del contenuto, alla unzione della pietà, al legittimo gusto moderno». In tali parole si può ravvisare una tendenza, forse non del tutto condivisibile, a vedere talvolta contrastanti le ragioni della critica del testo con quelle di natura più strettamente liturgica. Del resto il gusto ‘moderno’ tende sovente a sovrapporsi al dettato della tradizione. Il precedente si ebbe — nonostante le distanze poste dal compianto Dom Lentini — con la citata riforma innografica di Urbano VIII (1623-1644), resa obbligatoria col nuovo Breviario promulgato il 25.VII.1632 con la bolla *Divinam Psalmodiam* (interessante per questa riforma risulta il poco noto ms. vaticano Barber. lat. 761-763 [olim XV, 38-39], contenente il *Libellus ad S. Rituum Congregationem pro approbatione hymnorum in eo contentorum*, del 27.III.1629). Sulla riforma urbanista degli Inni cfr. A. SPRINGHETTI, *Urbanus VIII P. M. poeta latinus et hymnorum breviarii emendator*, «Archivum Historiae Pontificiae», VI, 1935, pp. 163 sg.

22) Cfr. *Psalterium cum Canticis Novi et Veteris Testimenti iuxta Regulam S. P. N. Benedicti et alia Schemata Liturgiae Horarum Monasticae cum Cantu Gregoriano, cura et studio Monachorum Solesmensium*, Solesmis MCMLXXXI.

23) Cfr. *LH*, p. XIV, III.A. *De valore ab ipsa notazione indicato*. Sulle indicazioni del *Liber Hymnarius* si veda, in particolare, H. RUMPHORST, *Regeln für die Wiedergabe des gregorianischen Chorals im Vorwort des Antiphonale Romanum II*, «Beiträge zur Gregorianik», II, 1986, pp. 26-73. Riguardo alla annosa questione del valore delle note, si vedano le diverse ricerche pubblicate in «Studi gregoriani» (in particolare L. AGUSTONI, *Esiste il valore medio nelle notazioni neumatiche gregoriane?*, «Studi gregoriani», IV, 1988, pp. 21-27).

La prima questione che si prospetta a chi si cimenta con i materiali innografici è la sicura identificazione dell'Inno. La questione non deve apparire oziosa. Nel *RH* sono inventariati 42060 pezzi, mentre *AH* ne ha pubblicato integralmente 28296.

Nel caso di Innari che presentino il testo integrale, in realtà, partendo dai repertori testé citati, non sussistono gravi ostacoli. Invece, qualche difficoltà innegabile sorge allorquando il manoscritto offre soltanto gli *incipit* degli Inni, fatto comune soprattutto, ma non esclusivo, negli Antifonari.

Altrettanto difficile risulta il problema per i testimoni pervenuti sotto forma di frammenti. Oggi un primo aiuto per la identificazione degli *incipit* e degli *explicit* può trovarsi nella guida del 1987 di Nicola Tangari.<sup>24</sup>

In generale, la identificazione degli Inni, soprattutto se sono trascritti limitatamente all'*initium*, oppure tráditi da frammenti, potrebbe risultare impegnativa, poiché sono numerosi i pezzi che iniziano col medesimo testo, ma poi proseguono con versi e strofe diverse.

Ecco alcuni esempi, tratti dal *RH*, e relativi ad uno degli Inni più diffusi, il *Pange lingua gloriosi*:

- 14462 - *Pange lingua, gloriosi comitis*
- 14463 - *Pange lingua, gloriosi confessoris Domini*
- 14464 - *Pange lingua, gloriosi confessoris merita*
- 14465 - *Pange lingua, gloriosi confessoris sedula*
- 14466 - *Pange lingua, gloriosi coronam certaminis*
- 14467 - *Pange lingua, gloriosi corporis mysterium / sanguinis*
- 14468 - *Pange lingua, gloriosi corporis mysterium / singulare*
- 14469 - *Pange lingua, gloriosi diadema capitis*
- 14470 - *Pange lingua, gloriosi diei praeconium*
- 14471 - *Pange lingua, gloriosi diei solemnia*
- 14472 - *Pange lingua, gloriosi funeris spectaculum*
- 14473 - *Pange lingua, gloriosi Germani paeconia*
- 14474 - *Pange lingua, gloriosi lauream certaminis / dic*
- 14475 - *Pange lingua, gloriosi lauream certaminis / et super*
- 14476 - *Pange lingua, gloriosi Lupi nunc*

24) Cfr. *Sistema Beni Librari. Gestione delle notizie bibliografiche (manoscritti musicali). Istruzioni sui servizi di automazione*, III, a cura di N. Tangari, s.l. [ma Roma], Italsiel 1987 (*Recupero dei manoscritti musicali, guida operativa*, 3); non sempre sono riportati tutti gli *explicit*, ma si tratta di un repertorio assai proficuo che utilizza, tra gli altri, Lucca 601, il *Liber Usualis* e il *CAO*.

- 14477 - *Pange lingua, gloriosi martyris praeconia*  
 14478 - *Pange lingua, gloriosi martyris praeconium*  
 14479 - *Pange lingua, gloriosi Nicolai gaudium*  
 14480 - *Pange lingua, gloriosi praelii victoriam*  
 14481 - *Pange lingua, gloriosi praelium certaminis / et super c.*  
 14482 - *Pange lingua, gloriosi praelium certaminis / 7 Transit*  
 14483 - *Pange lingua, gloriosi praelium certaminis / innovatum*  
 14484 - *Pange lingua, gloriosi praelium certaminis / principis*  
 14485 - *Pange lingua, gloriosi praelium certaminis / quod virt.*  
 14486 - *Pange lingua, gloriosi praelium certaminis / et super*  
 14487 - *Pange lingua, gloriosi praesulis magnalia*  
 14488 - *Pange lingua, gloriosi praesulis praeconium / sed praem.*  
 14489 - *Pange lingua, gloriosi praesulis praeconium / ut nos*  
 14490 - *Pange lingua, gloriosi praesulis solemnia*  
 14491 - *Pange lingua, gloriosi sertia Christi*  
 14492 - *Pange lingua, gloriosi Vedasti praeconium*  
 14493 - *Pange lingua, gloriosi Victoris praeconium*  
 14494 - *Pange lingua, gloriosi virginum certaminis.*

Questo campionario di *incipit* comuni, riguarda esclusivamente i *Pange lingua* che seguitano con *gloriosi*, ma incontriamo anche una non breve sequela di *Pange lingua* con *gloriosae* e *gloriosum* “et alii”.

Complessivamente, nel *RH* i *Pange lingua* registrati sono 57, da 14440 a 14496, per svariati usi liturgici; nel loro insieme attestano la straordinaria diffusione e lo sviluppo compositivo, nel corso di tutto il Medioevo, dell'originario *Pange lingua gloriosi — proelium certaminis* di Venanzio Fortunato (540 ca. - 600 ca.), in tetrametri trocaici, per la Passione. (Nelle fonti a stampa si dà sia *proelium* che *praelium*, mentre nella tradizione manoscritta medievale si ha, per la ben nota monottongazione, *prelum*).

Le melodie indicate nei *MMMAe* del *Pange lingua* — del tipo *gloriosae / diei; gloriosae / lancae; gloriosae / virginis; gloriosa / vulnerum; gloriosi / coronam; gloriosi / corporis; gloriosi / praesulis; gloriosi proelium* (quest'ultimo con maggiori attestazioni: 9), nonché altre, che per brevità non riportiamo — ammontano invece a 25.<sup>25</sup>

25) Cfr. *MMMAe* I, p. 675 e, sempre di B. STÄBLEIN, *Zur Geschichte der choralen Pange-lingua-Melodie*, in *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche. Ein gregorianisches Werkheft aus Anlass des 75. Geburtstages von Dominicus Johner*, hg. von F. Tack, Köln 1950, pp. 72-76; anche C.A. MOBERG, *Zur Melodiegeschichte des Pange-lingua-Hymnus*, «Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie», V, 1960, pp. 46-74. Vastissima è la serie di *Pan-*

Tra i problemi più strettamente musicologici, si consideri, inoltre, il problema melodico di formule peculiari di determinati riti o regioni, quali — per attenerci all'Inno testé citato — il *Pange lingua* cantato *more hispano*, largamente documentabile anche nel riutilizzo polifonico delle tradizioni iberiche del “siglo de oro”.<sup>26</sup>

La questione degli *incipit* testuali e/o melodici non deve apparire quindi scarsamente importante; si considerino ancora casi quali i rimandi presenti nel fondamentale *Corpus Antiphonalium Officii* (= *CAO*).<sup>27</sup>

Nel *Tomus IV Responsoria, Versus, Hymni et Varia*, nella parte critica riservata agli Inni — limitati agli *initia* — potrebbero ingenerarsi delle incertezze: si pensi a *O lux beata trinitas*.<sup>28</sup> Nel *CAO* si danno 4 destinazioni liturgiche differenti riferendole, oltre che a *RH* 13150, ad *AH* XXVII, 72, e LI, 107 che riportano rispettivamente il tipo “[...] / 5 Iam noctis” e “[...] / 5 Te mane”. Ma nello stesso *CAO* non viene richiamato *AH* L, 300 (p. 595) del tipo “[...] / O Pater”, peraltro segnalato dallo Stäblein.<sup>29</sup> A quale variante quindi rimanda la tradizione di *CAO*? Per capirlo occorre consultare attentamente i repertori citati, col fine di verificare il contesto liturgico e valutare altresì la datazione del manoscritto in relazione alla datazione del pezzo. (Per quest'ultima verifica — quando l'Inno è adespoto, oppure privo di una sicura *datatio* — giova rifarsi ai principi dell'ecdotica, che insegna a diffidare della equazione “fonte più antica = lezione più arcaica”).

Anche in altri casi del *CAO* le citazioni potrebbero perfezionarsi. Ad

*ge lingua* di ambito polifonico, notata di recente anche in J. SCHLICHTE, *Confronti e ricerche sugli 83.243 incipit musicali della banca-dati RISM. Risultati, utilità, prospettive*, in *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche*, 3/1989, CIDIM-UNESCO-SIdM, Bari 1991, p.127.

26) Cfr. I. FERNANDEZ DE LA CUESTA, *Desde los orígenes hasta el 'ars nova'*, in *Historia de la Musica Española*, bajo la dirección de P. López de Osaba (7 vols.), vol. 1, segunda edición 1988 (la prima è del 1983), p. 250. Interessanti riferimenti in H. ANGLÉS, *El "Pange lingua" de Johannes Urreda, maestro de capilla del rey Fernando el Católico*, «Anuario Musical», VII, 1952, pp. 193-200 (= *Scripta Musicologica*, cura et studio I. López Calo, intr. J.M. Llorens, 3 vols., Roma 1975-1986, III, N° 55, pp. 1205-1214 [*Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi*, 131-133]).

27) Cfr. R.-J. HESBERT, *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 vols. (per i primi 2 vols.: *Adiuvante René Prevost*), Roma 1963, 1965, 1968, 1970, 1975, 1979 (*Rerum Ecclesiasticarum Documenta*, VII-XII).

28) Cfr. *CAO* IV, p. 516 con i riferimenti alla tradizione manoscritta.

29) Cfr. *MMMAe* I, p. 674, Mel. 22.

esempio, per l’Inno *O gloriosa domina excelsa* (presente nella lezione assai corrente *O gloriosa femina*) che costituisce una *divisio* di *Quem terra pontus*, oltre che *RH* 13050, andava citato *AH* 50, 72 (p. 87), strofa 6, che in luogo di “domina” (presente in *RH*) registra la variante “femina”, espressamente indicata dallo stesso *CAO* e assai diffusa.<sup>30</sup> Del resto lo stesso Dom René-Jean Hesbert, nella prefazione del quarto volume della sua monumentale opera, fa presente: «pour les Hymnes, il ne s’agit vraiment que d’incipits» (il corsivo è dell’autore).<sup>31</sup>

È quindi possibile, nei vari casi di *initia*, incorrere in qualche confusione che solo può essere risolta da: 1., puntuale consultazione delle principali fonti testé richiamate; 2., diretta esperienza codicologico-liturgica.

\* \* \*

A nostra conoscenza, gli Innari, o altri libri liturgici medioevali monodici contenenti Inni, non tramandano *comunemente* trascrizioni in cui le note richiamino puntualmente le variegate scansioni metriche presenti nell’innografia “classica”.

Tra le non frequenti eccezioni ci sembra che vada incluso un esempio sardo di una trascrizione dell’Inno ambrosiano *Aeterne rerum conditor*, per la Domenica, *Ad galli cantum*.<sup>32</sup> In questa lezione il neuma monosonico è reso sistematicamente dalla puntuale alternanza del *punctum inclinatum* col *punctum quadratum*, mentre la *virga* è impiegata per l’ultima sillaba di ogni

30) Cfr. *CAO* IV, p. 516.

31) Cfr. *CAO* IV, p. X.

32) Sull’Inno *Aeterne rerum conditor* cfr. *RH* 646/647 (nella voce di *RH* figura 447 per refuso); *AH* L, 4 (11); *CAO* 8254; *LH*, p. 3; *Initia* 421 (p. 20). Si vedano inoltre: J. JULIAN, *A Dictionary of Hymnology*, cit., p. 26; J. MEARN, *Early latin Hymnaries. An Index of Hymns in Hymnaries before 1100*, Cambridge 1913 (= 1970), pp. 4 sg.; A.S. WALPOLE, *Early latin Hymns*, with introduction and notes, Cambridge 1922 (= 1966), p. 30 n. 2; C. BLUME, *Unsere liturgischen Lieder. Das Hymnar der altchristlichen Kirche*, Regensburg 1932, p. 114; Aem. LÖHR, *Abend und Morgen - ein Tag die Hymnen der Herrentage und Wochentage im Stundengebet*, Regensburg o. J. [1954?], pp. 341-370; W. BULST, *Hymni Latini Antiquissimi*, Psalmi III, Heidelberg 1956, p. 39; *Die Mürbacher Hymnen*, ed. E. Sievers, Halle 1874, poi riediti da C. Vogel, «Archives de l’Eglise d’Alsace», IX, 1958, pp. 1-42; *El “Breviarium Gothicum de Silos”*, Archivo Monastico Ms. 6, ed. I. Fernandez de la Cuesta, Madrid-Barcelona 1964 (*Monumenta Hispanica Sacra*, 8), pp. 47, 55, 63, 72, 78,

verso, nonché una sola volta in luogo del *punctum quadratum* in “fastidium”. Sembra pertanto di riscontrare una volontà di distinzione breve-lunga propria del dimetro giambico.<sup>33</sup>

Il codice in cui è conservata la lezione è un Salterio-Innario risalente al secolo XIV/XV, segnato dallo scrivente P. XIII; qualche carta del manoscritto è stata sicuramente stesa ad Oristano, sede dell’antica Archidiocesi d’Arborea, nella prima metà del Quattrocento.<sup>34</sup>

Come si può evincere dalle altre varianti riportate in *Appendice*,<sup>35</sup> la lezione melodica arborense non trova preciso riscontro nelle fonti dei *MMMAe* o nelle edizioni vaticane o in altri codici, salvo l’*incipit* Fa-Fa-Sol-La-Si (ma *b*)-La-Sol-La, rilevabile, con successivi intervalli differenti, in *Ap-*

82, 91, 96, 104; M. RANDEL, *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*, Princeton 1973, p. 375; J. SZVÖRFFY, *Die Annalen [...]*, cit., p. 50, nota; H. GNEUSS, *Hymnar und Hymnen [...]*, cit., p. 426. In *A commentary on the Cistercian Hymnal. Explanatio super hymnos quibus utitur ordo cisterciensis*, a critical edition of Troyes Bib. Mun. MS. 658 by J.M. Beers (from a Dissertation accepted for the degree of Doctor of Philosophy by the Catholic University of America [School of Arts and Sciences]) 1978, Gainsborough, s.d., HBS CII, pp. 1-8, si legge un ampio commento cisterciense, tessuto di numerose citazioni scritturali e patristiche riguardanti l’Inno in questione. Nel pur documentato e interessante R. AMET, *Corpus Hymnologicum Augustanum*, Aoste 1989 (*Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae*, X), a p. 106 sg. (n° 15) *Aeterne rerum conditor* è considerato «inconnu», mentre alle pp. 36 sgg. lo stesso Inno viene ascritto ad una serie di 96 pezzi considerati «inédites» (si vedano inoltre le lezioni musicali riportate in Appendice, su cui cfr. anche *infra*, nota 35).

33) Cfr. AULA CAPITOLARE DI ORISTANO (= A.C.O.), ms. P. XIII, c. 25r. Il codice è oggetto di un lavoro che figurerà nel volume, in preparazione, *Psalterium-Hymnarium Arborense. Il cod. P. XIII della Cattedrale di Oristano (sec. XIV/XV). Studio paleografico, codicologico e liturgico-gregoriano*, a cura dello scrivente.

34) Cfr. A.C.O., ms. P. XIII, c. 188v.

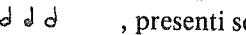
35) Cfr. Appendice. Es. I: A.C.O., ms. P. XIII, c. 25r. Es. II: *Antiphonale Sacrosanctae Romaniae Ecclesiae pro diurnis horis [...] rhythmicis signis a solemnisibus monachis diligenter ornatum* (= ASRE), Parisiis-Tornaci-Romae 1924, p. 6 sg. (La stessa identica melodia figura nell’*Antiphonale romano-seraphicum pro horis diurnis a Sacra Rituum Congregatione recognitum et approbatum*, Parisiis-Tornaci-Romae 1928, p. 11; mentre nell’*Antiphonale romanum pro diurnis horis, ordinis Sancti Benedicti*, Parisiis-Tornaci-Romae 1934, p. 34, sempre nella medesima melodia, nella prima str. in “fastidium” in luogo del *punctum* Fa si ha la clavis Fa-Mi). Es. III: *Antiphonarium Monasticum secundum traditionem Helveticae Congregationis Benedictinae ad codicium fidem restitutum* (= AMH), pars secunda, Typis Monasterii B.M.V. de Monte Angelorum 1943, pp. 86-88. Es. IV: B. STÄBLEIN, *Hymnen [...]*, cit., MGG, Tafel 46, p. 1024 (trascritto dallo scrivente sulla base del

pendice II, III, XI e solo parzialmente in VIII.

Interessante in P. XIII il Si senza il bemolle (nelle edizioni moderne è segnato). Tale tritono, nel contesto del primo inciso, richiama allo scrivente qualche gusto musicale popolare presente nella tradizione sarda. Ma si tratta di impressioni che andrebbero verificate quando disporremo di un vasto *corpus* di trascrizioni della musica di trasmissione orale attestate in Sardegna.

Si noti ancora, sempre in P. XIII, il grafismo finale, che costituisce una sorta di vezzo del copista indicante, con tutta probabilità, un neuma monosonico Re.

Per il ritmo i riscontri non sono sicuramente facili; ad esempio, in *MMMAe* le fonti sono state prese in considerazione senza tener conto di eventuali differenziazioni ritmiche.<sup>36</sup>

Sempre nei *MMMAe* si accenna, senza specificazione delle fonti, a ritmi ternari del tipo  , presenti soprattutto negli Inni milanesi e in alcune melodie del secolo XIII (allorquando i modi ritmici non mancarono di influenzare le trascrizioni innodiche).<sup>37</sup> Tali lezioni, secondo Stäblein, nell'interpretazione vanno lasciate al gusto dei singoli.

Riguardo alla grafia arborensse, sembra indubbio che voglia attestare una distinzione del valore tra il punto quadrato e il losanga, esattamente nelle sedi proprie delle sillabe brevi e lunghe del dimetro giambico ambrosiano. Ci sembra quindi che, per il documento sardo, possa essere ipotizzabile un ritmo di tipo ternario come quello testé citato dai *MMMAe*. Ma ammesso pure che nel Trecento possa essersi verificata una qualche volontà di piegare la melodia degli Inni monodici agli schemi metrici — così come attesta seppure in modo contraddittorio lo stesso manoscritto di Oristano anche per altri Inni a carattere sillabico<sup>38</sup> — resterebbe il problema culturale della tradizione

facsimile). Es. V: B. STÄBLEIN, *MMMAe* I, p. 2 (apparato critico: p. 504). Es. VI: *ibid.*, p. 211 (apparato critico p. 567). Es. VII: *ibid.*, p. 251 (apparato critico p. 579). Es. VIII: *ibid.*, p. 262 (apparato critico p. 585). Es. IX: *ibid.*, pp. 323 sg. (apparato critico p. 592). Es. X: *ibid.*, p. 358 (apparato critico p. 599). Es. XI: *LH*, p. 184. Nonostante le testimonianze della tradizione manoscritta, relativamente numerose, nell'uso liturgico moderno l'Inno in questione non ha avuto grande fortuna, forse anche perché nelle prime edizioni del diffusissimo, ma non critico, *Liber Usualis* non figurava (cfr. *Liber Usualis Missae et Officii pro dominicis et festis duplicitibus*, Romae-Tornaci 1903).

36) Cfr. *MMMAe* I, p. XVI.

37) Cfr. *ibid.*, nota 18.

38) Cfr. A.C.O., ms. P. XIII, c. 160r (*Immense celi conditor*), con la medesima notazione di

e della fruizione delle fonti. È cioè possibile, come nel caso di amanuensi che nel Medioevo trascrivono il greco o persino il latino senza comprenderlo, che il copista, attraverso testimoni *interpositi*, possa avere utilizzato inconsapevolmente trascrizioni melodiche in notazione quadrata giunte da un “archetipo” più o meno lontano di cui non era in grado di afferrare il senso. Ciò spiegherebbe le contraddizioni delle lezioni arborensi, in cui, almeno in taluni casi, lo stile sillabico e la grafia non appaiono del tutto coerenti (ma forse non lo erano neanche nella copia utilizzata per la trascrizione del testimone sardo). È comunque ammissibile, nel caso dell'innodia, la possibilità di qualche restaurazione, più o meno consapevolmente “culto”, del rapporto quantità sillabica/durata melodica, con implicazioni mensuralistiche talvolta larvate. Di tale tentativo — ipotizzabile, però non agevolmente documentabile, e che comunque dovette confondersi nel ‘mare magnum’ dei testimoni innografici — le trascrizioni del codice sardo rappresentano un umile ma interessante riflesso. Peraltro l'argomento implica gravi e dibattutissime questioni paleografiche e ritmiche relative alla monodia liturgica e devazionale tardo-medioevale.

Sul tema si è sviluppata una ben nota letteratura, la cui vastità impedisce anche dei semplici richiami. Ma tra le fonti maggiormente studiate, vorremmo ricordare almeno il ms. 201 della Bibl. Nat. di Orléans (secolo XIII, con una decina di drammi liturgici); il Cortonese 91 (forse prima del 1297) e il fiorentino B.R. 18, *olim Mag. II.I. 122* (tra il 1310 e il 1330), contenenti Lade; e infine l'escorialense *b.I.2* (= *B.J.2=j.b.2*), il più ricco codice dei 4 contenenti *Cantigas* di Santa Maria.<sup>39</sup> Tralasciamo ogni genere di riferimento alla antica questione della applicazione di sistemi grafici di estrazione liturgica alla dibattutissima ritmica trovadorica. In questa sede preme soprattutto

c. 25r; c. 163r (*Telluris ingens conditor*), in cui il punctum inclinatum si alterna col punctum quadratum e la virga (questi ultimi due usati indifferentemente); c. 166r (*Celi Deus sanctissime*), in cui si ha sistematicamente l'avvicendamento di punctum inclinatum e di losanga, eccetto che all'inizio della str. 2 (*Quanto die [...]*) che presenta come neuma monosonico la virga; c. 175v (*Plasmator hominis deus*), con successione di punctum inclinatum e di virga (sebbene la gambetta in questo caso possa apparire financo posticcia), e in cui l'ultima sillaba neumata “genus” termina con clavis Mi-Re.

39) Per un quadro storico relativo al problema della ritmica innodica, liturgica più in generale, nonché paraliturgica e devazionale, cfr. G. CATTIN, *La monodia nel medioevo*, Torino 1991<sup>2</sup> (*Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), pp. 21-27 (in cui si richiama per l'Inno *Deus creator omnium* il ritmo ternario a cui accenna lo Stäblein

rimarcare che, almeno sinora, per l'innodia, nonostante il carattere metrico, più o meno esplicito, le forme a carattere mensurale appaiono piuttosto un'eccezione che la norma.<sup>40</sup> Ciò nonostante, in questo complesso campo di studi, costellato di migliaia di codici, in buona parte scarsamente studiati, non si può neanche accettare un ripudio aprioristico di forme ritmiche *di tipo* mensurale, che in taluni casi pare prudentemente giustificabile. Assai di recente, un articolo di Bonifacio Giacomo Baroffio, dedicato all'Innodia nella produzione palestriniana, ha rilanciato la delicata questione.<sup>41</sup>

per cui cfr. *supra*, note 36 e 37), 94-98, 174-182 e *passim*. Sulla questione del ritmo nella monodia europea medioevale aumentano costantemente gli studi. Tra le ultime ricerche, relative alla situazione iberica, riguardanti soprattutto le *Cantigas*, ma con vari rimandi alle grafie presenti nelle fonti liturgiche e/o devozionali, si veda il recente M.P. FERREIRA, *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, pref. de C. Ferreira da Cunha, Lisboa 1986, cap. III, *Acentuação, ritmo, temporalidade*, pp. 31-57, comprendenti testo portoghese e inglese a fronte (in particolare nota 13 e nota 48); J. M. LLORENS, *El ritmo musical de las Cantigas: estado presente de la cuestión*, «Anuario Musical», 1986, pp. 47-61. Sin dal 1943 Higinio Anglés, nonostante numerose critiche, era persuaso che nella notazione monodica delle *Cantigas* «encontramos en síntesis todo el proceso de la notación mensural de Europa» (cfr. *ibidem*, pp. 48 sg.).

40) In A. TURCO, *Il canto gregoriano*, corso fondamentale, Roma 1991 (in buona sostanza una seconda ediz. di *Il canto gregoriano*, vol. I, Roma 1987), pp. 71 sg. si fa riferimento a Inni ritmici a volte riducibili a forme misurate (cittati *Conditor alme siderum*, LH 3; *Mira nocturnis*, LH 596; *Ales diei nuntius*, LH 232), altre volte irriducibili (*Exsultet caelum laudibus*, LH 270; *Immensae rex potentiae*, LH 334).

41) Cfr. B.G. BAROFFIO, *Palestrina e il canto gregoriano: l'Innodia, in Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestini, Palestina 1991, pp. 23-26. In particolare a p. 26: «Non escludo, pertanto, che in certe regioni e in determinate epoche alcuni brani gregoriani siano stati eseguiti con ritmo mensuralistico, soprattutto per quanto concerne i repertori degli inni e delle sequenze. [...]. Si tratterebbe di verificare su larga scala e in modo sistematico soprattutto due cose: a) il ritmo degli inni, che nel caso di una struttura ternaria potrebbe fare pensare a una distinzione tra lunghe e brevi; b) il valore delle note del *cantus firmus* gregoriano trascritto nelle rielaborazioni polifoniche». Sulla ritmica degli Inni cfr. inoltre W. LIPPARDT, *Rhythmis-ch-metrische Hymnenstudien*, «Jahrbuch für Liturgiewissenschaft», XIV, 1938, pp. 172-176; Id., *Der musikalische Rhythmus der lateinischen Hymnen*, «Musik und Kirche», XII, 1940, pp. 106-109; E. JAMMERS, *Rhythmen und Hymnen in einer St. Galler Handschrift des 9. Jahrhunderts*, in *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, hg. von M. Ruhnke, Kassel 1967, pp. 134-142; Id., *Mensurale Hymnenaufzeichnungen in einem Hymnar des 15. Jahrhunderts aus St. Peter, Salzburg* (Michaelbeuern, Ms. Cart. 1), in *Ut mens concordet voci*, «Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburts-

Il caso arborens è un documento in Sardegna assai isolato, senza particolare eco nella tradizione manoscritta, elaborato forse nell'Italia Centrale, senza che con ciò si intenda escludere a priori un centro sardo, magari la stessa Oristano (verrebbe invece fatto di escludere l'area catalana, dato il sanguinoso conflitto tra il Giudicato d'Arborea e la Corona d'Aragona a cavallo tra Tre e Quattrocento).

Resterebbe infine da prendere in considerazione più a fondo — per questo esempio di trascrizione ritmica che circolò in Sardegna nel primo Quattrocento — il succitato rimando agli Innari ambrosiani accennato dallo Stäblein.

\* \* \*

Passando ora brevemente ad alcune questioni di carattere interpretativo musicale, del resto strettamente correlate col problema paleografico e ritmico, e per questo già sommariamente introdotte, va subito ricordato che lo stesso Eugène Cardine, riguardo agli Inni, offre ampia libertà.<sup>42</sup>

Tale orientamento resta pienamente condivisibile, considerando la posi-

tag», hg. von J. B. Göschl, St. Ottilien 1980, pp. 458-487. (Sinora non abbiamo potuto consultare B. BOTTE, *La scansion des hymnes de l'Office*, «Questions liturgiques et paroissiales», XXV, 1940, pp. 151-162). Tra gli Innari con notazione di tipo mensurale geograficamente e cronologicamente più vicini al sardo P. XIII, ricordiamo l'*Hymnario* senza segnatura dell'Archivio della Cattedrale di Palma di Maiorca «with mensural notation» del sec. XIV/XV cit. da H. ANGLÉS, *Early spanish musical culture and Cardinal Cisneros's Hymnal of 1515*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. by J. la Rue, New York 1966, p. 7 (= *Scripta Musicologica*, cit., p. 267).

42) Cfr., tra i vari studi, E. CARDINE, *Vue d'ensemble sul canto gregoriano*, «Studi gregoriani», V, 1989, pp. 5-37 (orig. in franc.: «Études grégoriennes», XVI, 1977; in ted.: «Beiträge zur Gregorianik», III, 1987). Cfr. p. 9 e soprattutto p. 37 in cui è presente una riflessione che vale la pena di citare ampiamente: «La questione è ancora più spinosa per gli inni, che formano come un corpo estraneo, certamente di grande valore, nel canto gregoriano. «A testo misurato, musica misurata», si è tentati dire. Ma è chiaro che certi inni sono stati composti nello stile delle antifone del repertorio più antico, e che essi non hanno, di conseguenza, niente in comune con la misura. È qui che si annida la difficoltà: quali sono le vere melodie degli inni? Le varianti dei manoscritti sono spesso così numerose, per il fatto molto verisimile delle deformazioni popolari [...]. Quando i fatti paleografici sono chiari, conviene adattarvi il nostro giudizio; quando invece le cose vanno in modo diverso, bisogna guardarsi dall'affermare l'una o l'altra soluzione. Su questo punto, come su molti altri, resta da fare un grande lavoro metodico».

zione assai originale della tradizione innografica, sorta in epoca di incipiente dissoluzione degli schemi metrici classici, che comunque riusciranno a sopravvivere nel Medioevo, nonostante l'affermazione delle nuove concezioni poetiche mediolatine, basate sulle tecniche accentuative.

Il carattere metrico degli Inni, che non trova meccanici riscontri mensuralistici nelle trascrizioni melografiche, pone insomma peculiari problemi di interpretazione non riconducibili alla “razionale libertà oratoria” suggerita dalla scienza semiologica per la monodia gregoriana medioevale delle fonti più antiche, non metriche.

Riguardo alla interpretazione, attualmente non è agevole farsi un’idea sicura degli orientamenti seguiti dai cori. L’unico documento utilizzabile in questo senso è la discografia gregoriana che, negli ultimi anni, in modo alquanto disuguale, si è notevolmente arricchita, come dimostra un recentissimo catalogo di Jerome F. Weber.<sup>43</sup>

Purtroppo nel campo della interpretazione del gregoriano, e più in generale del canto liturgico (ma anche paraliturgico o ‘profano’) attingibile alle fonti medioevali, è troppo corrente un inaccettabile soggettivismo e persino una allegra fantasia che ignora la voce delle fonti. (Ci sia consentito, tra i numerosi, citare un solo caso: l’incisione *Camino de Santiago I*, in cui il conductus *Congaudeant catholici*, tra gli altri errori, è trascritto nel disco: *Clerus pulteris carminus Studeat* in luogo di *Clerus pulcris carminibus studeat*. La trascrizione erronea viene accolta anche nel canto).<sup>44</sup>

Ritornando all’innodia, tra gli esempi di interpretazione vorremmo ricordare un disco interessante, ma di valore disuguale, risalente al 1977, dell’“Ensemble Vocal Guillaume Dufay”, contenente, tra l’altro, l’Ufficio di s. Giovenale, vescovo di Narni (m. 376), venerato anche a Fossano (Piemonte).<sup>45</sup> In seno ai Primi Vespri è presente l’Inno *Exultet plebs fossanea*,

43) Cfr. J.F. WEBER, *Gregorian Chant Discography*, Utica-New York 1990 (2 voll.; nel vol. II, alle pp. 396-401, un elenco di cori).

44) Cfr. STUDIO DER FRÜHEN MUSIK, Leitung Thomas BINKLEY, *Camino de Santiago. Eine Pilgerstrasse* (2 dischi, Emi-Electrola. Reflexe. Stationen Europäischer Musik, C 063-30 107 [I: Navarra/Castilla] e C 063-30 108 [II: Leon/Galicia], 1973). Un facsimile della c. 214r col conductus, attribuito nel codice a *Magister Albertus Parisiensis*, e da cui si evince l’erroneità della trascrizione e della conseguente interpretazione, sta anche nel commento al disco C 063-30 108.

45) Cfr. ENSEMBLE VOCAL GUILLAUME DUFAY, diretto da Arsène BENOIS, *Canto gregoriano del XIV secolo. Officium rhythmicum Sancti Juvenalis*, Erato, Stu 71143, Villevieille, Gard (Francia) 1977.

di 7 strofe tetrastiche a scansione giambica accentuativa, con la stessa musica dell’Inno *Proles de caelo*, dei Vespri per la festa di s. Francesco.<sup>46</sup> Nella lettura dell’Inno, presente in un manoscritto conservato (senza segnatura?) presso la Biblioteca Capitolare di Fossano, forse non risulta chiaro un principio che resta sempre vitale nel canto gregoriano, indipendentemente dalla natura metrica o libera della composizione: l’accento tonico. Sono così sortiti effetti quali: 1,3 gloria; 1,4 gaudia; 3,3 numero; 6,1 colimus; 6,2 quesimus; 7,3 seculi. Ma, indipendentemente da ciò, che costituisce errore, chi può giurare che nel Trecento, ad onta dell’accento tonico, a Fossano non si cantasse proprio così: “erroneamente”?

Tra i non numerosi esempi di interpretazione in campo semiologico della tradizione innografica ricordiamo, in ambito italiano, *Crux fidelis*, eseguito come *Versus* con l’Inno succitato *Pange lingua*, in una registrazione del 1984

46) Nelle note al disco *Canto gregoriano del XIV secolo [...]*, cit., l’identificazione della melodia — esatta — rimanda all’Antifonario romano-serafico stampato a Roma nel 1928, pp. 247-248. La corrispondente melodia *Proles de caelo* è effettivamente presente, in due versioni (in 4° e 5° modo), nell’*Antiphonale romano-seraphicum pro horis diurnis [...]*, cit., alle pp. 970-972 (non alle 247-248). La versione del codice di Fossano — scoperto da Piero Damilano — coincide con l’*Alter Tonus* (in 5° modo), *ad libitum* (con un *errata corrigere* relativa a “vestigis”) a pp. 971 sg. Aggiungiamo che la stessa identica melodia si incontra anche nella *historia* di s. Ludovico d’Angiò, vescovo di Tolosa (1274-1297), all’Inno *Vergente mundi vespere [...] / Ut in presenti* (AH, IV, 344, pp. 186 sg.), per i Primi Vespri: cfr. BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, Borgh. 46 (miscellaneo del sec. XIV), c. 1v. (In L. MOTTA, *Gli inni di s. Francesco e s. Chiara nella tradizione manoscritta di Assisi*, Tesi Mag., Roma, P.I.M.S., 1986, nell’Appendice con trascrizioni [pp. 45-83], a *Proles de caelo* sono riferite 3 melodie [S. Rufino ms. 6; Chiesa Nuova ms. 40; ivi, ms. 67]). Sempre nell’interessante commento del disco con l’Inno di s. Giovenale è inoltre richiamato il parere del P. E. Nicolini che «assicura di aver visto questa melodia in un codice imprecisato della Biblioteca di Assisi del 13° secolo, assegnata per la festa di un Apostolo». L’Inno *Exultet plebs fossanea* non si incontra nei repertori classici, in cui si può leggere, “De sancto Iuvenale Narniensi”, *Exultet plebs fidelium / Chorusque Narniensium / Psallat in hac die [...]*: cfr. AH, LV, 200 (p. 224). Notiamo ancora che nella lezione fossanea dell’Inno per s. Giovenale, come è abbastanza frequente negli Inni “de sanctis”, nelle strofe (in questo caso nel quarto verso di ogni gruppo tetrastico) sono stati interpolati *incipit* di altri Inni: str. I, 4 *beata nobis gaudia*; II, 4 *consors paterne glorie*; III, 4 *yhesu nostra redemptio*; IV, 4 *verbum supernum prodiens*; V, 4 *eterna christi munera*; VI, 4 *o rex eterne glorie*; VII, 4 *ad cernam agni providi*. Sull’Ufficio di s. Giovenale cfr. P. DAMILANO, *L’antico Ufficio ritmico di San Giovenale vescovo di Narni*, «I Quaderni della Fondazione F. Tacco di Fossano», IX, 1979, pp. 9-79.

della "Nova Schola Gregoriana".<sup>47</sup> L'interpretazione, nel rispetto del rapporto verbo-melodico, si avvale, tra l'altro, dei "segnali" dei valori liquefacenti quali, in "certaminis", la clivis-deminuta (cephalicus) La-Sol (C. 100,10; GT 182).

La prassi esecutiva degli Inni, cantati spesso (e fondatamente) con agogica mossa e vivace, risulta, in generale, assai varia. Purtroppo le poche indicazioni pratiche oggi disponibili, ad esempio del *LH*, non trovano sicuri riscontri nella tradizione manoscritta. Per questo non fa meraviglia incontrare scelte assai diverse anche nella divisione delle parti.

Sempre il *LH* suggerisce che: «*Strophae canuntur sive alternantibus cantoribus cum choro, sive alterante dimidia parte chori cum altera parte.*»<sup>48</sup>

Nell'incisione *Chant Gregorien. Processions Pascales* del Deller Consort, del 1980,<sup>49</sup> il primo verso dell'Inno *Ad coenam agni providi* è intonato da un solista a cui segue poi il coro; mentre lo stesso Inno, da parte dei monaci dell'abbazia Sainte-Anne di Kergonan, della Congregazione di Solesmes, venne eseguito nel 1975 direttamente da tutto il coro insieme.<sup>50</sup> Anche in questo ambito sussistono quindi differenti scelte interpretative. Ma la questione della ripartizione delle voci resta comunque non di sostanza, e ci sembra che in questo ambito sia giustificabile una più libera scelta artistica. A questo proposito, se ci è consentito esprimere un opinabile parere di carattere "estetico", si potrebbe forse anche non concordare su interpretazioni come quella, appena citata, del prestigioso Deller Consort (fondato nel 1948), tesa a mettere in risalto, in un genere "popolare", quale è in sostanza l'Inno monodico, la sofisticata voce del *countertenor*.

Numerosi altri problemi sussistono in campo interpretativo, tra cui la discussa questione delle pause, che riguarda, insieme agli Inni, tutto il repertorio gregoriano. Anche in questo settore il *LH* si è pronunciato. Ma la distinzione tra *virgula*, *divisio minima*, *minor*, *maior* e *finalis*, che si vorrebbe

47) Cfr. NOVA SCHOLA GREGORIANA, Alberto TURCO direttore, *Canto gregoriano. 2: Il mistero della riconciliazione*, Edizioni Musicali Ares CC 33 38 Stereo Digital, Verona 1984.

48) Cfr. *LH*, p. IX, *Praenotanda*.

49) Cfr. DELLER CONSORT, Direction Alfred DELLER, *Chant gregorien. Processions pascales*, Edigsa, Harmonia Mundi France, Ehm 236, Barcelona 1980.

50) Cfr. BENEDETTINI DI SAINTE-ANNE DI KERGONAN, direzione di Dom Louis LE FEUVRE, *Liturgia Pasquale 2*, Arion 811 Stereo, Brebbia (Varese) 1975.

estendere al nuovo Antifonario romano,<sup>51</sup> non trova sistematico riscontro nelle fonti. In un'altra occasione abbiamo segnalato l'uso della *divisio finalis*, a proposito di un'antifona inedita, sia dopo l'ultima, ma anche in seguito alla prima parola del brano,<sup>52</sup> e non si tratta di un caso isolato.

Certo, sono ben note alcune testimonianze medioevali sull'impiego costante di pause. Ad esempio, per attenerci all'oggetto di questa comunicazione, Humberto de Romanis, in ambiente domenicano, nel periodo in cui i padri predicatori diffusero i loro repertori in notazione quadrata, si preoccupò di far rappresentare graficamente la necessità di *pausare aliquantulum* negli Inni, e anche negli altri generi, attraverso *virgulas transversales*.<sup>53</sup> Ma si tratta, come in altri casi coevi, qui tralasciati, di indicazioni assai mutevoli nel tempo, nello spazio e nell'uso dei vari ordini, che oggi non devono superare il loro significato relativo.

Per certi versi, *mutatis mutandis*, la questione delle pause richiama il problema della punteggiatura nelle edizioni dei testi medioevali. In questo campo, sia dal punto di vista musicale che da quello più generale della critica del testo, non va mai scordato che l'interpunzione esplicava nei testi medioevali una funzione ben diversa rispetto a quella moderna, poiché serviva a mettere in qualche evidenza gli elementi ritmici del periodo — compresi quelli prosaici — di cui oggi si è persa la nozione comune.

In generale, nell'interpretazione musicale bisogna agire con la massima cautela, col fine ultimo di ricercare non già un criterio assoluto, bensì la veri-

51) Cfr. *LH*, p. XV: V. *De gradibus divisionum in lineolis notationis*.

52) Cfr. G. MELE, *Una sconosciuta antifona mariana in B.A.V.*, Ottob. lat. 527 e in A.C.O., P. XIII (Sardegna), «*Studi gregoriani*», V, 1989, pp. 67 sg.

53) Cfr. HUMBERTO DE ROMANIS, *Expositio super constitutiones fratrum predicatorum*, ed. J.J. BERTHIER, *Opera de vita regulari*, II, Roma 1889, p. 102: «Non solum in hymnis sed etiam... [i punti stanno nell'edizione] et in omni eo quod cantatur, cum oporteat interdum pausare aliquantulum, expedire per virgulas transversales notari loca pausarum in libris». Cfr. M. HUGLO, *Règlement au XIII<sup>e</sup> siècle pour la transcription des livres notés*, in *Festschrift Bruno Stäblein [...]*, cit., pp. 121-133. Tra le più note indicazioni sull'uso dell'interpunzione nel Medioevo ricordiamo Isidoro di Siviglia (P.L. LXXXII, 95) e Alcuino (cfr. E. DÜMMLER, *Poetae latini aevi Carolini*, I, Berolini 1881 [= MGH, *Poetae latini medii aevi*, I, p. 320]). Tra i rari studi sull'interpunzione nei codici liturgici cfr. A.V. GILLES, *La ponciuation dans les manuscrits liturgiques au Moyen Age*, in *Grafia e interpunzione nel Medioevo*, Seminario Internazionale, Roma, 27-29 sett. 1984, Roma 1987, a cura di A. Maierù, pp. 113-133.

tà storica suggerita dai singoli codici e dal costume del tempo, differente anche sull'asse sincronico. In mancanza di chiare indicazioni dei manoscritti, occorre separare rigorosamente le ipotesi soggettive dai fatti scientificamente dimostrati, oppure rimettersi ad una prudente "epoché".

\* \* \*

In conclusione vorremmo osservare che, pur segnato da peculiarità innegabili, che lasciano affatto aperto il problema interpretativo, il repertorio innografico — inserito nel contesto generale della poesia medioevale — va pur sempre considerato un prezioso tassello della gregorianistica e deve pertanto avvalersi di ogni utile apporto della paleografia (latina e musicale), della semiologia, della codicologia, della filologia, della modologia, della storia liturgica e di ogni altra materia che contribuisca agli studi e al canto.

In questi ultimi tempi assistiamo ad una nuova fase certamente ricca di sviluppi nel campo della ricerca sulla monodia liturgica medioevale. Ora, è auspicabile che, nel rigore degli studi, la nuova stagione possa conservarsi sempre pienamente 'pluralistica'. Ogni genere di indagine gregorianistica, appoggiandosi a qualsiasi ordine di indirizzo e di metodologia, e sviluppando la naturale vocazione alla specializzazione scientifica — con l'intendimento alto di contribuire costantemente a nuove sintesi — dovrebbe cercare di giovarsi, per quanto umanamente possibile, di tutti i positivi risultati espressi in questo vitale settore della Medievistica musicale, afferente non pochi altri settori della ricerca storica e artistica.

Nel caso particolare degli Inni, i tempi sono ormai maturi per procedere alla continuazione degli studi di Bruno Stäblein e dei suoi predecessori, estendendo le catalogazioni a quelle 'periferie' mediterranee non comprese nel monumento innografico del maestro tedesco, tra cui: l'Italia del Sud; *tutt'le isole mediterranee* (Baleari comprese); buona parte della penisola iberica (tra cui il Portogallo); senza trascurare altre aree remote quali l'estremo Nord e i più lontani paesi dell'Est.<sup>54</sup>

Ancora, sarebbe utile nell'innologia, ma anche per altre materie di interesse gregoriano, uno spoglio completo delle miriadi di rubriche che, alme-

54) Cfr. *MMMAe, Herkunft der Quellen*, con gli estremi geografici: a nord York; ad ovest Santiago de Compostela; ad est Gran; a sud Valencia (in Italia il centro più meridionale è Bari).

no in taluni casi, potrebbero celare interessanti spunti per la prassi esecutiva. Tra l'altro potrebbe essere interessante, per approfondire il problema della ritmica nell'innodia, riprendere quei passi della trattatistica in cui si considerano i rapporti tra la notazione della monodia liturgica e quella polifonica.<sup>55</sup>

Gli studi monografici non dovranno infine far dimenticare quelle più urgenti esigenze catalogografiche generali che puntano al censimento di tutto l'immenso patrimonio dei codici monodico-liturgici, servendosi anche delle grandi possibilità offerte dall'informatica di cui si possono ampiamente avvantaggiare gli studi innografici. A questo proposito ricordiamo che è in corso, da parte di un gruppo di giovani ricercatori guidati da Bonifacio Giacomo Baroffio, la produzione di un Cd-Rom dedicato a codici liturgici con notazione neumatica beneventana che riguarda sei manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli, tra cui l'Innario VI.G.29, del secolo XIII, e il XVI.A.3, Innario-Capitolario-Ordinario dell'Ufficio, del secolo XI-XIII.<sup>56</sup>

I manoscritti liturgico-musicali sono latori, oltre che del canto cristiano per antonomasia, di una straordinaria ricchezza di testimonianze indispensabili per ricostruire la *facies* della civiltà europea nel Medioevo. Di tale civiltà, improntata al cristianesimo, erede di retaggi culturali e artistici di estrazione classica, medio-orientale e "barbarica", la tradizione innografica rappresenta un capitolo assai complesso, che richiede costantemente studi sistematici e al passo coi tempi.<sup>57</sup>

GIAMPAOLO MELE

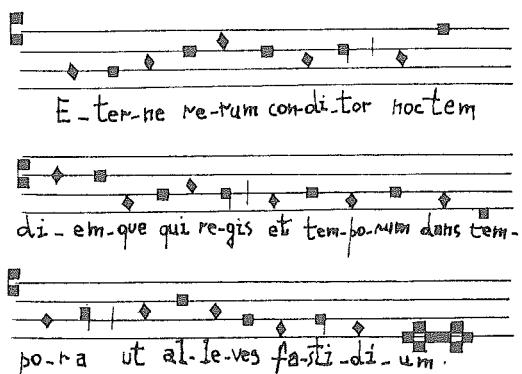
55) Ad es. in *Johannes de Grocheo* (c. 1300), come è ben noto, si incontrano passi interessanti sui rapporti tra la notazione della monodia liturgica e profana e la scrittura polifonica: cfr. E. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1943; Id., *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, ivi, 1972. Interessanti commenti in F.A. GALLO, *Music in the Middle Ages II*, Cambridge 1985, pp. 10 sg. Una sintesi delle teorie di Grocheo sta in F. A. GALLO, *La polifonia nel medioevo*, Torino 1991<sup>2</sup> (*Storia della Musica*, cit., 3), pp. 13-17 (utili rimandi bibliografici sulla trattatistica medioevale — e sui dibattiti riguardanti non di rado i problemi qui toccati — stanno *ibid.*, pp. 143-146; in particolare *Le fonti, Le edizioni e i riferimenti* 1, 2, 3, 7, 9, 13).

56) Cfr. B.G. BAROFFIO, *Cd-Rom dei manoscritti beneventani: nuove prospettive di catalogazione e di ricerca dei manoscritti liturgici*, relazione svolta nell'ambito dell'Incontro internazionale *Metodologie informatiche per il censimento e la documentazione dei manoscritti*, ICCU, Roma, 18-20 marzo 1991 (in corso di stampa).

57) Tra i più recenti studi, si veda l'interessante E. LAGNIER, *Corpus Musicae Hymnorum Augustanum*, Aosta 1991 (*Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae*, XI).

## APPENDICE

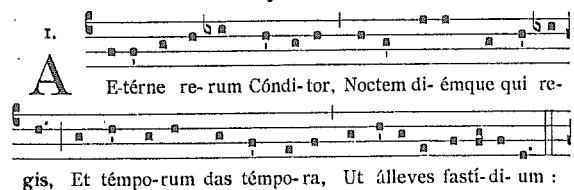
## I

A.C.O., P. XII, c. 25r.

## II

Sequens Hymnus dicitur in Dominicis post Epiphaniam a die 14. Januarii, usque ad Dominicam I. Quadragesimae exclusive; et in Dominicis post Pentecosten a die 28. Septembris usque ad diem 26. Novembris inclusive occurribus.

## Hymnus.

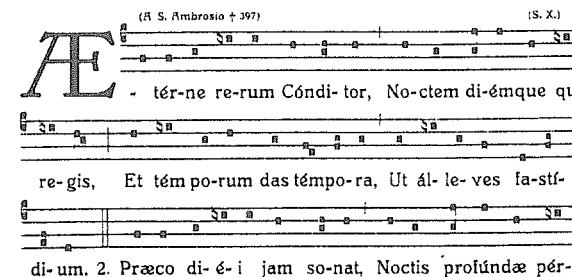


ASRE, p. 6

## III

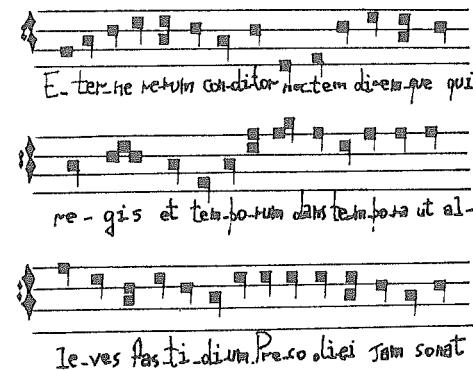
## Hymnus in Hieme a

A Dominica proximiori Kalendis Octobris usque ad Quadragesimam.



AMH, II, p. 86

## IV



Trascr. da Stäblein, MGG, Tafel 46, p. 1024 (Psalter und Hymnar aus Spanien, 14. Jahrh. mit Quadrat-Schrift, Toledo, Archivo del Gabinete de la Catedral 60.6, Bl. 42v/43)

V

## Mailänder Hymnen (Bibl. Tribuliana 347, 14. Jh.)

1 2 3 4 5 6 7 8

1. (15b-159) ad matutinum per totum annum

1, I 143

Ae - ter - ne re - rum con - di - tor,  
 no - ctem di - em - que qui re - gis  
 et tem - po - rum das tem - po - ra,  
 ut al - le - ves fa - sti - di - um.

Stäblein, MMMAe I, p.2

VI

## Klosternenburger Hymnal Stiftsbibl. 1000 (1336) etc.

1 2 3 4 5 6 7 8

3. (1000:4-5v) 1003 : ze laudes

I 143

Ae - ter - ne re - rum con - di - tor,  
 no - ctem di - em - que qui re - gis  
 et tem - po - rum das tem - po - ra,  
 ut al - le - ves fa - sti - di - um.

Stäblein, MMMAe I, p.21

VII

## Hymnal von Kempten (Zürich Zentralbibliothek Rh.83, etha 1000)

1 2 3 4 5 6 7 8

4. (19v-20) item ad matutinas laudes]

I 143<sub>3</sub>

Ae - ter - ne re - rum con - di - tor,  
 no - ctem di - em - que qui re - gis  
 et tem - po - rum das tem - po - ra,  
 ut al - le - ves fa - sti - di - um.

Stäblein, MMMAe I, p.251

VIII

## Hymnal von Einsiedeln (Stiftsbibl. 366, 12. Jh.)

2. (5.3b) vom Schreiber A (12. Jh.) Änderungen durch den Schreiber B (Mitte des 13. Jh.), authentischer D-Modus (ah)

I 143<sub>4</sub>

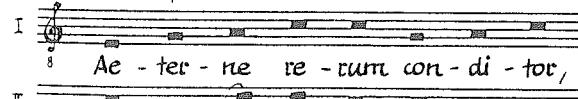
Ae - ter - ne re - rum con - di - tor,  
 no - ctem di - em - que qui re - gis  
 et tem - po - rum das tem - po - ra,  
 ut al - le - ves fa - sti - di - um.

Stäblein, MMMAe I, p.262

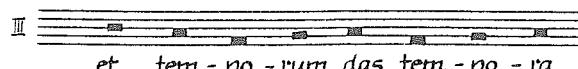
## IX

3b. bis 38. Zürich Zentralbibl. Rh. 21 und 22, Psalter und Hymnus (91 v-124 v, bezw. 81 v-115) aus Rheinau, 1459

3b. (91 v-92, bezw. 82)

I  588

Ae - ter - ne re - rum con - di - tor,  
no - ctem di - em - que qui re - gis

II 

et tem - po - rum das tem - po - ra,  
ut al - le - ves fa - sti - di - um.

Stäblein, MMMAe I, p. 323 e s.

## X

Hymnus aus Verona, Bibl. Cap. CIX (102) 11. Jh.

2. (2-3, 39-40) in matutinis laudibus

701 I 

Ae - ter - ne re - rum con - di - tor,  
no - ctem di - em - que qui re - gis

II 

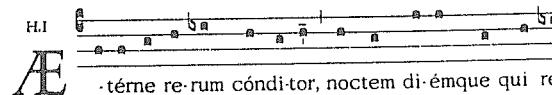
et tem - po - rum das tem - po - ra,  
ut al - le - ves fa - sti - di - um.

Stäblein, MMMAe, p. 358

## XI

⟨Dominica⟩

AD LAUDES MATUTINAS

H.I 

AE 

réme re - rum cóndi - tor, noctem di - émque qui re -  
gis, et témo - rum das témo - ra ut álleves fasti - di - um,

LH, p. 184

L'abbazia di S. Marziale di Limoges ha avuto un ruolo importante nell'evoluzione culturale della Francia medievale.<sup>1</sup> In particolare, dalla sua biblioteca ci vengono quattro codici contenenti, oltre a brani monodici, il più grosso repertorio di pezzi paraliturgici, notati in quella forma polifonica detta *organum melismatico*, che gli studiosi riconoscono tipica della tradizione limosina. L'*organum melismatico* è considerato il diretto antecedente della polifonia della nascente Notre Dame.<sup>2</sup>

Il codice più antico tra i quattro è il Paris, Bibl. Nat. lat. 1139:<sup>3</sup> miscellaneo come tutti i limosini,<sup>4</sup> contiene pochi esempi di polifonia, nella sezione datata tra 1096 e 1099.<sup>5</sup> Più recente è il Paris, Bibl. Nat. lat. 3549, compilato nella seconda metà del XII sec., e rilegato a S. Marziale nel 1205, secondo la testimonianza del bibliotecario Bernard Itier.<sup>6</sup> Dello stesso periodo è il Paris, Bibl. Nat. lat. 3719, e poco più tardo infine è il London, Brit. Mus. Add. 36881.

Il codice che qui interessa è il Paris, Bibl. Nat. lat. 3549, che per comodità chiameremo StM B, secondo le sigle del RISM.<sup>7</sup> È in esso infatti che è con-

\* Desidero ringraziare il prof. Francesco Filippo Minetti, docente presso la Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, per i preziosi consigli e gli utili suggerimenti.

1) Si utilizza solitamente il concetto di "Scuola di S. Marziale" per rimandare più comodamente e direttamente a questa particolare esperienza musicale. È dimostrato, comunque, che la maggior parte dei codici conservati nell'abbazia non sono stati compilati a S. Marziale, ma provengono da diversi monasteri, pur sempre di area limosina: cfr. G.M. DREVES-F. BLUME, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, LIII, Leipzig 1911, prefazione, e S. FULLER, *The Myth of "Saint-Martial" Polyphony*, «Musica Disciplina», XXXIII, 1979, pp. 5-26.

2) Cfr. J. BONDERUP, *The St. Martial Polyphony*, Århus 1982, pp. 33 sg.

3) Per maggiori informazioni cfr. G. REANEY, *Manuscripts of Polyphonic Music*, RISM B IV/1, München-Duisburg 1966; inoltre H. SPANKE, *St. Martial-Studien, ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LIV, 1930, pp. 282-371, 385-422, e *St. Martialstudien II*, ibid., LVI, 1932, pp. 450-478.

4) Cfr. S. FULLER, *The Myth [...]*, cit., pp. 5 sgg.

5) Cfr. J.M. MARSHALL, *Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges*, «Journal of the American Musicological Society», XV, 1962, pp. 131-144; inoltre S. FULLER, *Hidden Polyphony, a Reappraisal*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV, 1971, pp. 169 sgg.

6) A f. 1 troviamo: «Anno m° cc°V° ab incarnatione domini me fecit ligare Bernardus Iterii». Sulla persona del bibliotecario cfr. *Iterii Bernardus*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», IX, London 1980, p. 411.

7) G. REANEY, *Manuscripts [...]*, cit., pp. 404 sg.

tenuto il brano *Adsit Johannis*, che prendiamo in considerazione nel presente lavoro (cfr. tav. 1).

StM B si compone di una miscellanea di frammenti di differenti codici, raccolti poi con la rilegatura del 1205. La sezione musicale, a maggioranza polifonica, inizia a f. 149. È stata scritta da due mani: ff. 149-167 la prima, ff. 167-169 la seconda. Contiene tropi e conductus, e di seguito sequenze; il tutto è concluso da alcune composizioni monodiche.<sup>8</sup> Le sequenze sono rappresentative di tutti gli stili che si sono succeduti nell'evoluzione del genere. In questa raccolta, accanto a versioni polifoniche di brani ben noti nella loro forma monodica, come *Victimae Paschali Laudes*, o *Rex Salomon* di Adamo di S. Vittore, o la notkeriana *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, vi sono rese polifoniche anche di sequenze meno conosciute. In particolare, ha attirato la nostra attenzione l'ultimo brano della sezione, *Adsit Johannis*, appunto (f. 160).

Esso è sempre stato considerato sequenza da tutti coloro che si sono occupati di S. Marziale. Anche S. Fuller, pur analizzando approfonditamente StM B dal punto di vista paleografico e codicologico, classifica automaticamente il brano come sequenza: «[...] the polyphony proceeds [...] with ten proses»,<sup>9</sup> comprendendo nel computo anche *Adsit Johannis*. Ma in effetti, ad una lettura più attenta, sorgono alcuni dubbi riguardo alla sua collocazione e strutturazione.

La classificazione della Fuller nasce probabilmente dal fatto che in StM B tutti i brani sono raggruppati per genere: all'inizio tutti tropi-conductus; quindi, tutte sequenze. A ciò si aggiunge il fatto che, scorrendo la bibliografia, *Adsit Johannis* non sembra sia stato mai studiato,<sup>10</sup> mentre gli *Analecta Hymnica* non lo comprendono.<sup>11</sup>

Proponiamo ora una lettura del testo di *Adsit Johannis*, di cui riproduzione è data in tav. 2 (a e b), per poi analizzarne caratteristiche e peculiarità, oltre che presentare i nostri dubbi riguardanti la sua struttura. La lettura

8) Cfr. *Catalogue général des manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris, t. VI, a cura di Marie-Pierre Laffitte, 1975, pp. 66-68.

9) S. FULLER, *Hidden Polyphony [...]*, cit., p. 14.

10) Cfr. H. SPANKE, *St. Martial-Studien, ein Beitrag [...]*, cit., p. 304, e *Catalogue [...]*, cit., p. 67.

11) Esistono tuttavia trascrizioni: cfr. M. SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit II*, Tuttlingen 1969, n. 118; più recentemente, B. GILLINGHAM, *Saint-Martial Polyphony*, Ottawa 1984 (*Musicological Studies*, XLIV).

è interpretativa, cioè propone il testo letterario così come si presenta nell'originale, riservandosi la correzione delle eventuali anomalie o varianti grafico-fonetiche in apparato. Esse sono segnalate mediante sottolineatura. La loro correzione è frutto soltanto di congettura, poiché, come si è detto, *Adsit Johannis* è a *codex unicus*.

## I

Adsit Johannis  
Baptiste sollemniis  
noster corus  
cum gaudio, pro merita cuius  
5 nostra facinora  
universa pellantur.

## II

Terge, tuos,  
nos, famulos,  
mundi labe foeditatos,  
10 o Bapttista; Summique Regis  
socia, festo.

## IIIa

Per te, mundus  
fit iocundus,  
die isto,

## IIIb

15 Quo nemo maior  
surrexit  
teste Christo.  
Amen

9 foeditatos] certo foeditatos, da foeditare, “bruttare”, “macchiare”; ma, a parte il sospetto di una meccanica assimilazione grafica progressiva, siamo pur sempre nell'area di vita > vita. 10 Bapttista] certo Baptista, con assimilazione p = b. 17 teste] certamente testis, con riferimento al santo.

Il primo elemento che differenzia la posizione di *Adsit Johannis* in confronto alle altre nove sequenze di StM B è la struttura musicale. Ciò è facilmente verificabile confrontando tale brano con *Inviolata Maria*, a f. 157 (tav. 3). Mentre quest'ultima, e tutte le altre sequenze, sono in stile d'organum melismatico — *tenor* preesistente sillabico e *vox organalis* melismatica —, con *Adsit Johannis* ci si trova di fronte ad un esempio chiarissimo di discanto puro. È l'unico discanto dell'intera raccolta polifonica di StM B.

Un secondo elemento di differenziazione è costituito dalla mancanza della caratteristica strofe *ad repetendum* (o antistrofe), usuale nel genere sequenziale, soprattutto nella st. II<sup>12</sup> (come è noto, non è strano infatti che la stanza di apertura, come anche quella finale, siano indipendenti). Le altre sequenze riportano l'antistrofe abbreviata, incolonnata di lato alla strofe, senza riscrivere la musica se non, a volte, per la parte del *tenor*, a mo' di orientamento per la ripetizione. In *Adsit Johannis* tutto il testo e la musica sono scritti per esteso. Pur ipotizzando che l'antistrofe, come a volte succede, sia scritta per esteso, la struttura anomala del testo appare evidente ad una lettura anche superficiale della linea melodica. L'unico caso in cui la ripetizione della melodia è rispettata (e di conseguenza esiste isosillabismo) è nelle parti con inizio *Per te* e *Quo nemo*, che sono quindi le uniche da porsi come strofe ed antistrofe. Esse costituiscono la st. III: ma nella forma classica della sequenza sappiamo che ad essere strutturata in coppia è la stanza (o le stanze) centrale, mentre l'ultima può essere indipendente. In *Adsit Johannis* succede il contrario.

Eccoci dunque al problema della strutturazione di questo pezzo: poiché il testo è in prosa, essa è stata possibile soltanto attraverso lo studio della melodia. Un aiuto per la strutturazione dei *cola* è venuto anche dalla rimassonanza, che tuttavia non sempre è regolare.

La melodia ci ha permesso di dividere il pezzo in tre stanze:

st.I: melodia  $\alpha$  (termina sulla prima cadenza, *pellantur*)

st.II: melodia  $\beta$  (cadenza su *festo*)

st.III: divisibile in strofe  $a$  ed antistrofe  $b$ , poiché la melodia è la stessa  $\gamma$  (*ad repetendum* in  $b$ , scritta per esteso). Questa è l'unica sezione in stile di sequenza.

<sup>12)</sup> st. = abbreviato per stanza.

Si tratta indubbiamente di un testo in prosa: basti considerare la st. III,  $a$  e  $b$ , che ha lo stesso numero di sillabe, ma *cola* strutturati diversamente:

<i>a</i>	<i>b</i>
4p	5p
4p	3p
4p	4p

(p = terminazione piana del verso)

Rimane ora da affrontare il problema della classificazione: tropo o sequenza? Si potrebbe forse ipotizzare la caduta delle due antistrofi di st. I e II, dovuta a tradizione diversa da quella delle altre sequenze riportate da StM B. Ma tale ipotesi non è convalidata dal senso del testo, abbastanza compiuto in sé, come è visibile leggendo la traduzione:

I

Il nostro coro partecipi con gioia alla festività di Giovanni il Battista, per i meriti del quale i nostri peccati siano rimessi.

II

Purifica noi, tuoi servi, macchiali dalla sporcizia del mondo, o Battista; e uniscici alla festa del Sommo Re.

III

*a*

Grazie a te, il mondo diviene felice, in questo giorno,

*b*

(tu) del quale non c'è testimone più insigne a Cristo.

Formulando una seconda ipotesi, potremmo pensare che si tratti di un pezzo tanto antico da costituire una "protosequenza", o meglio, una di quelle sequenze arcaiche che, sappiamo, non necessariamente erano strutturate in coppia. Dice G. Reese: «[...] Sorsero due scuole [...], una anglofrancese, con centro nel monastero di S. Marziale di Limoges; l'altra tedesca, con centro a S. Gallo. Mentre nelle prime produzioni [...] prevale una caratteristica della forma della sequenza — lo stile sillabico —, ricorre con minore

persistenza una seconda caratteristica destinata a lasciare tracce durature, e cioè: la ripetizione immediata di ogni strofa melodica su parole differenti».<sup>13</sup> Sappiamo inoltre che anche quando la sequenza avrà come abitudine la strutturazione in coppie isomeliche, resterà per un certo periodo di tempo una strofe isolata ad aprire e chiudere la composizione, a mo' di preludio e postludio.

Esistevano anche sequenze, che potevano definirsi tali solo in virtù della loro posizione, cioè di seguito ad un *Alleluia*, ma che non avevano la struttura in coppie. Sono quei brani che R.L. Crocker chiama «sequenze aparallele».<sup>14</sup> Esse sono molto corte; non fanno uso delle caratteristiche cadenzali che, nella forma sequenziale più ampia, servono a segnare le lunghe frasi melodiche; i loro testi letterari mancano della forte corrispondenza sintattica e retorica con la melodia; ma, soprattutto, mostrano sempre un chiaro e verificabile legame con uno specifico *Alleluia*.

Non ci sembra questo il caso di *Adsit Johannis*. Il testo letterario non è particolarmente corto, e comunque non possiamo sapere se in origine fosse così, o più lungo, come nel caso delle altre sequenze di StM B, spesso accorciate per non appesantire l'esecuzione del brano, già arricchito della *vox organalis*. Inoltre, non manca né di corrispondenza sintattica con la musica, né di interesse contenutistico. Soprattutto è assente un legame specifico con un *Alleluia*, che di solito è riportato dal codice prima della sequenza aparallela, o in rubrica; e neppure sembra suggerire un legame l'*incipit* della melodia.

Dal punto di vista musicale, il *tenor*, cioè la parte melodica preesistente,<sup>15</sup> è di notevole interesse, similmente ai *tenor* delle altre sequenze del codice. È costituito da frasi melodiche ampie e fluide, con cadenze intermedie

13) G. REESE, *La musica nel medioevo*, traduzione italiana a cura di Flora Levi d'Ancona, Milano 1990, p. 205.

14) Cfr. R.L. CROCKER, *Sequence*, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», XVII, London 1980, p. 149. Lo stesso studioso si è occupato spesso della forma-sequenza, soprattutto arcaica: cfr. *The Early Medieval Sequence*, Berkeley 1977; *The Repertory of Proses at Saint-Martial de Limoges in the X Century*, «Journal of the American Musicological Society», XI, 1958, pp. 149-164; *The Sequence*, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern-Munich 1973, pp. 269-322.

15) Ovviamente qui non interessa la *vox organalis*, che è stata composta in epoca più tarda rispetto all'origine del brano e del suo *tenor*, presumibilmente all'epoca della scrittura del codice.

che ne segnano la struttura. Come è tipico, queste linee melodiche tendono ad ascendere verso il centro della frase, per poi ridiscendere verso la cadenza finale, con una piccola estensione melodica, un piccolo melisma. La frase corrispondente alla st. III, poiché è di minor estensione, inizia alla quarta del modo.

Tutti gli elementi — il testo in prosa, l'uso, quando sussiste, della rimassonanza, le caratteristiche musicali del *tenor*, elementi che sono spesso anche delle sequenze notkeriane e ovest-francesi arcaiche — non fanno che dare corpo all'ipotesi che *Adsit Johannis* sia un testo molto antico, dove timidamente si fa avanti, e soltanto in parte, il principio della coppia isosillabica ed isomelica.

Ma esiste un fatto che apparentemente è in contraddizione, e nasce dall'osservazione proprio della polifonia del StM B. Le sequenze più antiche hanno la caratteristica di essere scritte in prosa, in uno stile discorsivo; sono più fluide dal punto di vista testuale, e di conseguenza musicale, rispetto alle sequenze più tarde. Nella resa polifonica il compositore della *vox organalis*, consiente di questo fatto, ha costruito la nuova voce in modo più melismatico: ciò è chiarissimo in *Inviolata Maria*. Nelle sequenze dove, invece, il testo appare più regolato per l'introduzione della versificazione accentuativa, lo stile d'*organum* evolve verso quello che L. Treitler chiama «discanto evoluto»,<sup>16</sup> cioè verso uno stile di nota (*tenor*) contro neuma (*vox organalis*), se non addirittura (v. *Rex Salomon*, tav. 4) di nota contro nota, in alcuni passaggi.

*Adsit Johannis* è, abbiamo detto, un pezzo arcaico: nel trattamento polifonico dovrebbe essere un *organum* melismatico, come *Inviolata Maria*; invece è l'unico discanto della raccolta. A questa apparente contraddizione potremmo rispondere ipotizzando un preciso intento: del compositore della parte polifonica che, resosi conto dell'anomalia strutturale di *Adsit Johannis* in confronto alle sequenze precedenti, gli ha di conseguenza riservato un diverso trattamento;<sup>17</sup> del compilatore del codice che, altrettanto consiente, lo

16) Cfr. *The Polyphony of St. Martial*, «Journal of the American Musicological Society», XVII, 1964, pp. 29 sgg.

17) Un ricercato arcaismo, che sottolinea l'atteggiamento consiente del notatore, si nota inoltre soprattutto nella st. III, *a* e *b*. Qui ci si trova di fronte ad una resa polifonica per quinte parallele, tecnica che chiaramente si rifà alla polifonia primitiva.

ha posto al di fuori sia del gruppo dei tropi-conductus, sia di quello delle sequenze. L'ha isolato in fondo, prima della sezione monodica di StM B, con il preciso intento di segnalarne la particolarità.

CHIARA BIANCHI

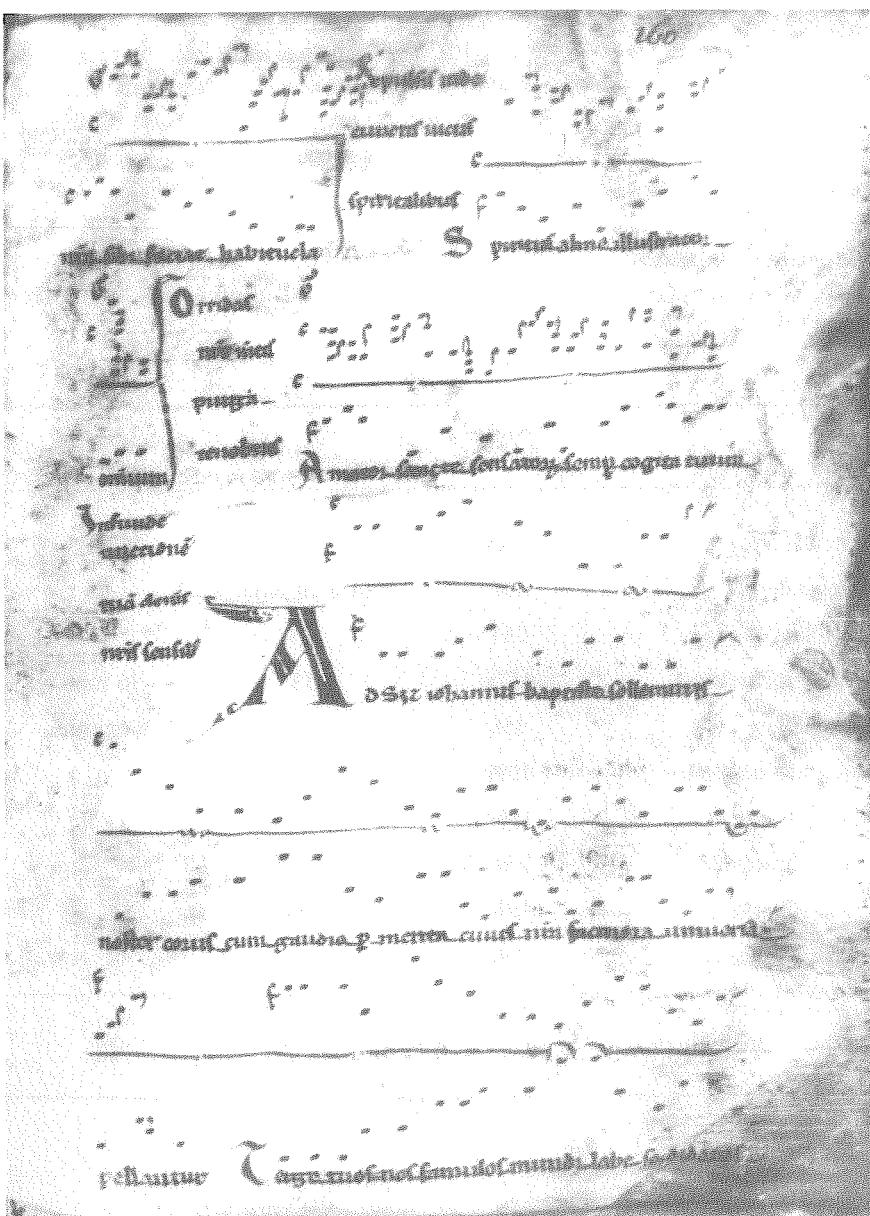
## APPENDICE

## Tav. 1

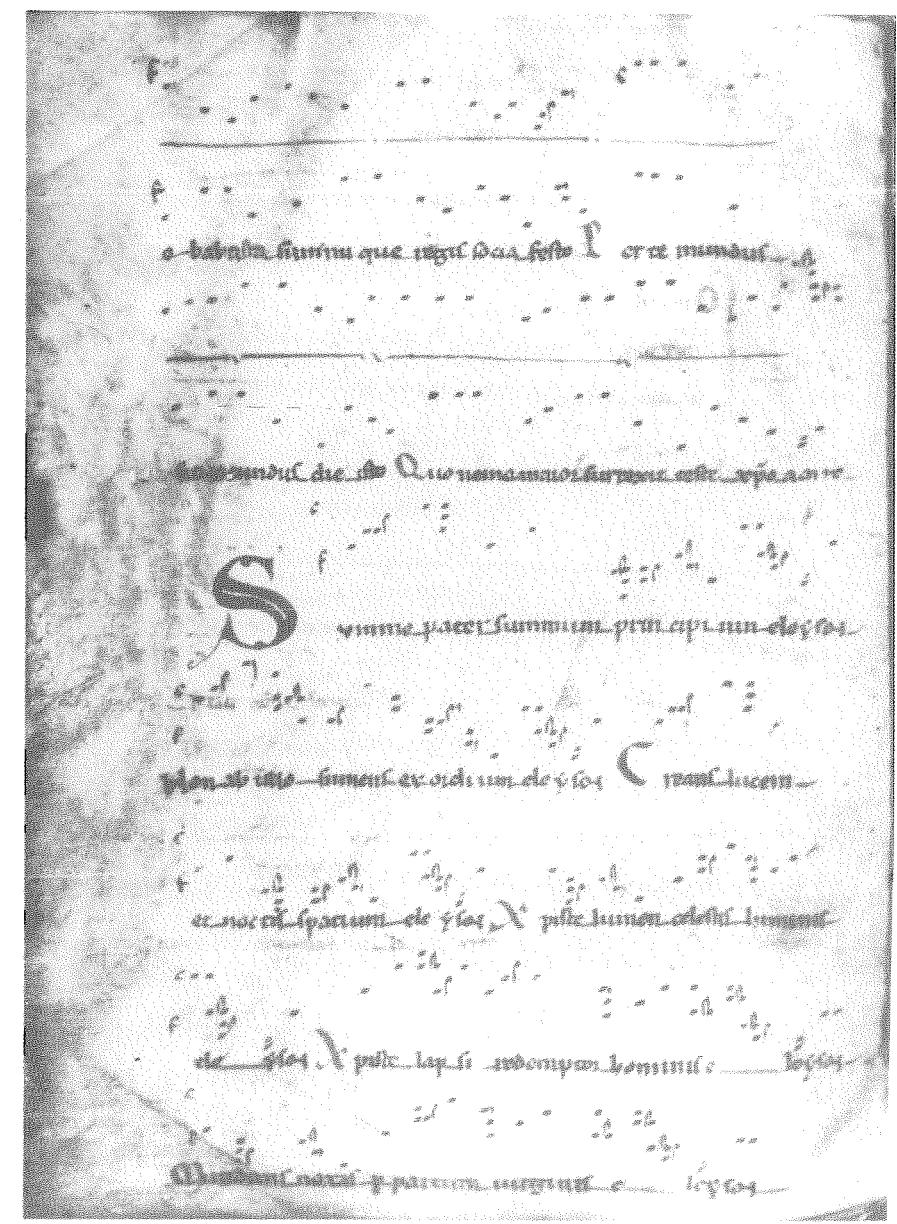
Repertorio sequenziale di StM B e pezzi comuni con i codici Paris, Bibl. Nat. lat. 3719 e 1139 (nessuna sequenza è comune con London, Brit. Mus. Add. 36881)

	StM B	3719	1139
Rex Salomon	154v	57v	
Arce siderea	156	61 e 29 mon.	
Inviolata Maria	157	81v	
Laude iocunda	157v	53	96 mon.
Alle celeste	158		104v mon.
Victimae paschali	158v		
Christo inclita	158v		
Rex omnipotens	159v		86v mon.
Sancti Spiritus	159v	46v	
<i>Adsit Johannis</i>	160		

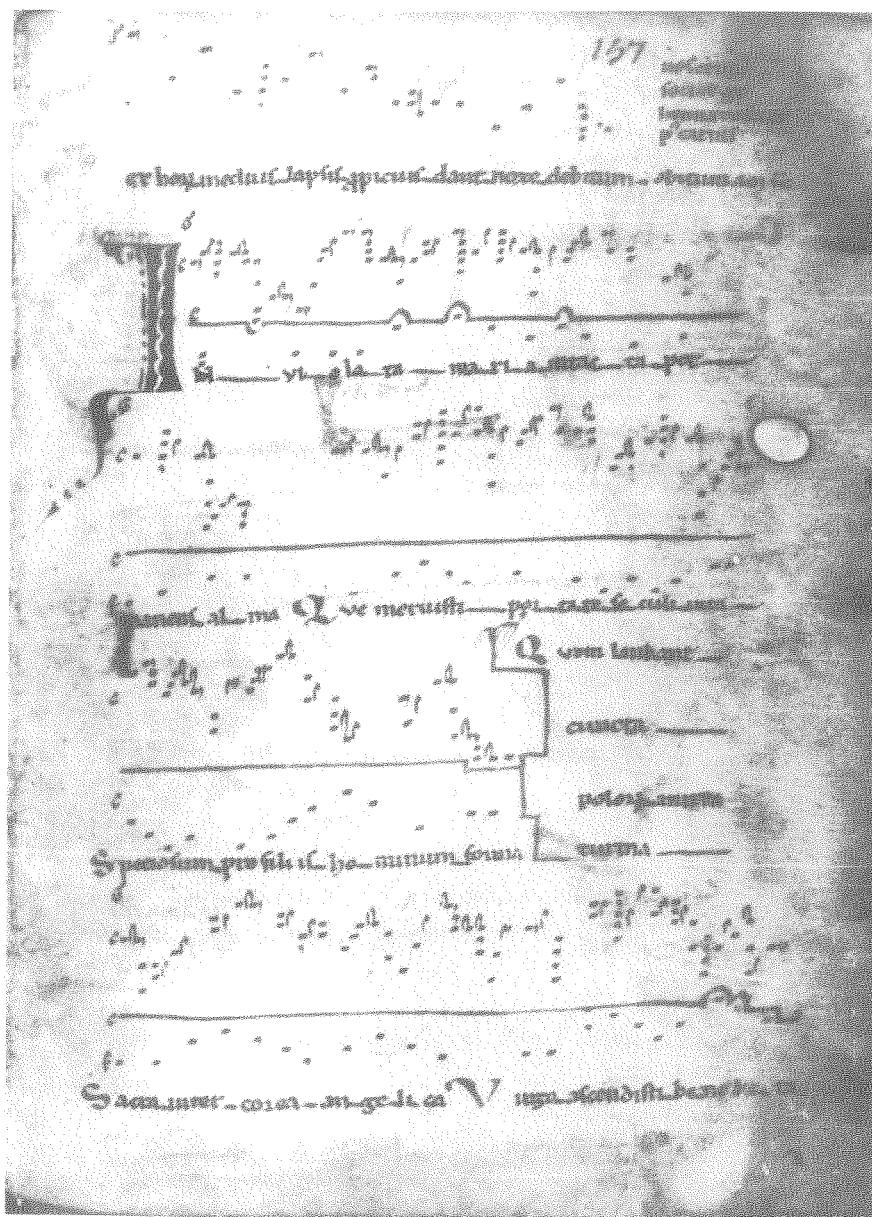
(mon. = monodico)



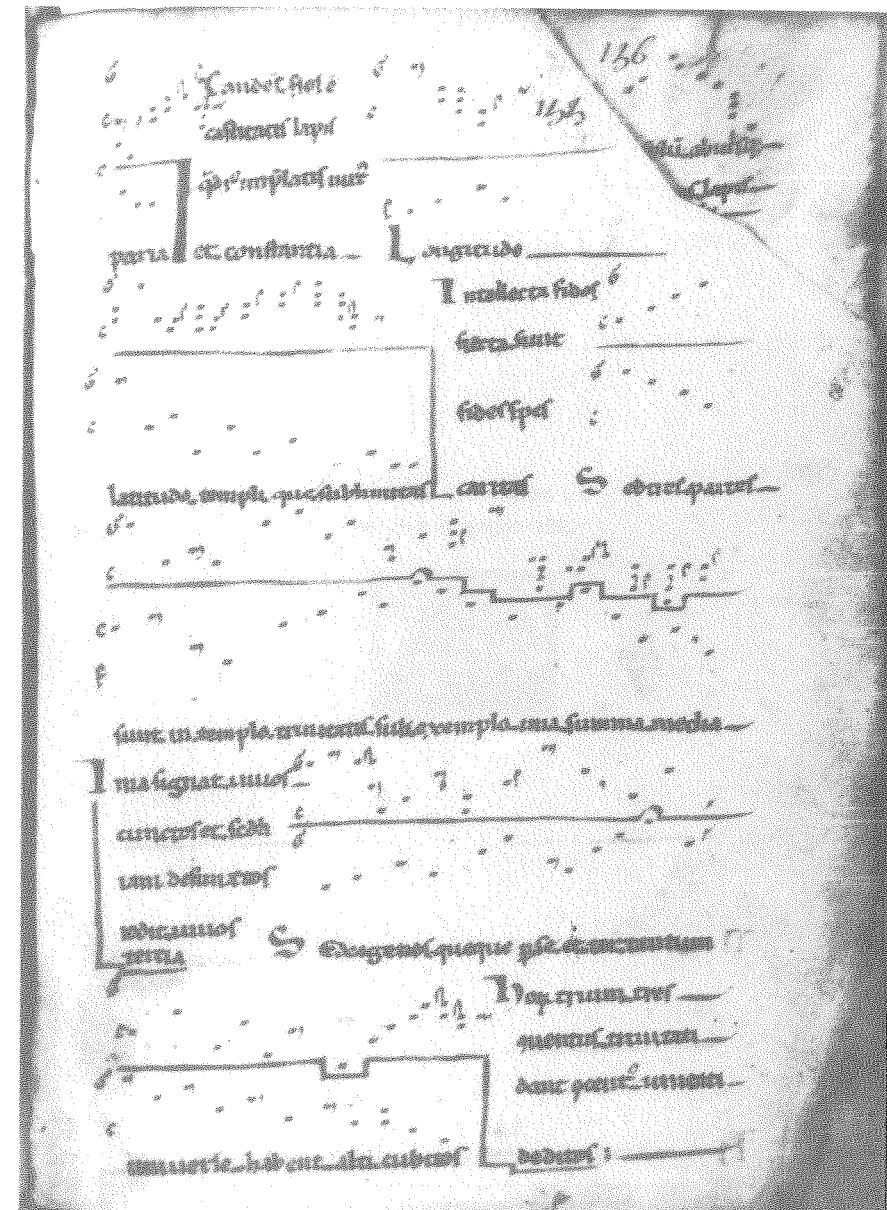
Tav. 2 a

Paris, Bibl. Nat. lat. 3549 (StM B), ff. 160 r/v: *Adsit Johannis*

Tav. 2 b



Tav. 3  
Paris, Bibl. Nat. lat. 3549, f. 157: *Inviolata Maria*



Tav. 4  
Paris, Bibl. Nat. lat. 3549, f. 155: *Rex Salomon*, stanze III, IV, V

Finito di stampare  
nel mese di giugno 1992



---

Coordinamento e grafica: Mauro Spanti / Composizione: Marina Giangiacomo / Impaginazione e foto: Roberto Fileri / Carta: Bodonia, Fedrigoni / Legatoria: Alces / Stampatore: Carlo Baldassarri / Stampa in 12 sedicesimi per la Torre d'Orfeo Editrice Srl - Via Roberto Alessandri, 50 - 00151 Roma