

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE
STUDI DI CANTO GREGORIANO

STUDI GREGORIANI

pubblicazione annuale diretta da
NINO ALBAROSA

Segretario di redazione
Massimo Lattanzi

Anno V - 1989

E. CARDINE, <i>Vue d'ensemble sul canto gregoriano</i>	pag.	5
P. GIZZI, <i>Gli Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi</i> »		39
G. MELE, <i>Una sconosciuta antifona mariana in B.A.V., Ottob. lat. 527 e in A.C.O., P. XIII (Sardegna)</i>	»	59
A. TURCO, <i>Semiologia e notazione estetico-modale del pes quassus</i>	»	71
V. ABATE, <i>Esempi di articolazione neumatica nel cod. Ben5</i> . . . »		103

Recensioni

L. AGUSTONI - J. BERCHMANS GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation
des Gregorianischen Chorals*, Band 1: Grundlagen (N. Albarosa), p. 125

Direzione e redazione

Associazione Internazionale
Studi di Canto Gregoriano
Via Battaglione, 58 - 26100 Cremona

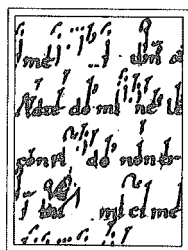


TORRE D'ORFEO EDITRICE S.r.l.— Via Roberto Alessandri, 50 - 00151 Roma

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

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE
STUDI DI CANTO GREGORIANO

STUDI GREGORIANI



ANNO V - 1989

VUE D'ENSEMBLE SUL CANTO GREGORIANO

Premessa della Redazione. Il saggio di Eugène Cardine che qui si pubblica in lingua italiana è apparso per la prima volta in lingua francese, con il titolo *Vue d'ensemble sur le chant grégorien*, su «Études grégoriennes», XVI, 1977. Con il titolo *Der gregorianische Choral im Überblick* è apparso in lingua tedesca, con alcune annotazioni dei traduttori, su «Beiträge zur Gregorianik», III, 1987.

La traduzione italiana, di Antonio Robello, cordiale amico dell'autore, pur ancora inedita, era già avvenuta nel 1979. La sua pubblicazione, ora, su «Studi gregoriani», per la quale si ringrazia sentitamente Jean Claire, responsabile dell'*atelier* paleografico-musicale di Solesmes nonché direttore di «Études grégoriennes», ci richiama la venerata memoria e la figura dell'autore.

La *Vue d'ensemble* non è un contributo semiologico, aspetto della ricerca nel quale Eugène Cardine si è conquistata fama imperitura, sibbene, come appare già dal titolo, un panoramico colpo d'occhio sulle poliedriche implicazioni — paleografiche, modali, ritmiche, storiche — dell'arte gregoriana. La scelta per il presente numero della nostra Rivista avviene perché coloro che non hanno avuto modo di conoscere il testo originale possano ugualmente constatare quale vasta e unitaria preparazione sostenesse la sua più nota fatica di semiologo. La *Vue d'ensemble*, infatti, per chi sa leggerla, non consta di nozioni, ma è al contrario dominata dall'inizio alla fine dal sicuro, profondo, straordinariamente competente giudizio dell'autore. Si tratta così di una lettura di eventi e di tecniche omogenea e personale: di chi, cioè, non solo ha rivissuto, ma ha anche fatto parte di un processo storico-culturale.

Pur con una traduzione fedele e accurata, infine, resta purtroppo pressoché impossibile riprodurre l'originalità stilistica dell'autore nella sua lingua madre. Geniale e lampeggiante, lo stile di Eugène Cardine, di rigorosa aderenza al suo argomentare, sposa potenza, complessità e semplicità al tempo stesso, rivela una mente di poderose qualità problematiche, e costituisce quella *forma*, espressiva del tutto, che è specchio del suo modo unico di essere nonché della sua grandezza anche di scrittore.

I COMPOSIZIONE E NOTAZIONE

Origine

Il repertorio musicale utilizzato nella liturgia della Chiesa romana fa la sua comparsa nella storia nel sec. VIII sotto forma di testi privi di notazione. A tale epoca infatti la notazione non era ancora stata inventata: la

melodia dei testi cantati era affidata interamente alla memoria. Per potere affermare che questi testi erano già uniti alle melodie che saranno notate nei secoli seguenti, è necessario provare che la tradizione posteriore è unanime nell'attribuire una tale melodia a tali parole. Ora questa costanza delle testimonianze si verifica nella quasi totalità dei brani; le rare eccezioni richiedono di essere studiate a parte.

Per i canti della messa i più antichi documenti conosciuti sono i mss. *Zürich Rh. 30* e, molto più importante, *Bruxelles B.R. 10127-44*, l'Antifonario del Mont-Blandin: entrambi dell'anno 800 circa. Per i canti dell'ufficio, il ms. *Paris B.N. lat. 17436*, detto «Antifonario di Compiègne», scritto circa un secolo più tardi.

Che cosa ne era di questo repertorio nei secoli precedenti? È evidente che la liturgia romana esisteva ed era dotata di canti. Si sa che fu trasmessa da Roma alla Gallia sotto Pipino il Breve, per iniziativa di quest'ultimo, verso la metà del sec. VIII. Carlo Magno la impose poi a tutto l'Impero Franco. Ma si può affermare che le melodie oggi ufficiali nella Chiesa romana, e che vengono chiamate comunemente «canto gregoriano», sarebbero state allora in concorrenza con un repertorio musicale detto «vecchio romano», differente, più antico e certamente di origine romana, che sarà più tardi notato, solo e soltanto a Roma, fino al sec. XIII? Il problema resta molto discusso, ed è reso particolarmente difficile dal fatto che i due repertori si distinguono quasi soltanto per le loro melodie; i testi sono praticamente identici da una parte e dall'altra, e indiscutibilmente di origine romana.

Fra le numerose argomentazioni proposte, molte possono essere interpretate nell'uno o nell'altro senso, e nessuna fino ad oggi sembra decisiva. Si può tuttavia ragionare sulla verisimiglianza. È possibile cioè credere che in uno stesso ambiente un repertorio tradizionale possa, un bel giorno, essere modificato nella sua interezza e rifatto in uno stile nettamente differente, e ciò senza l'aiuto di una scrittura musicale pratica? Né può essere proposta come spiegazione la ricerca di una maggiore solennità, poiché, nella estensione melodica, i due repertori in pratica si equivalgono: se un brano è più ornato nell'uno, quello accanto lo è di più nell'altro. La differenza è invero d'ordine estetico. Ora la musica, come le altre arti, è frutto della civiltà propria del paese dove è nata, e non può subire una metamorfosi così completa senza una ragione che nessuna testimonianza storica consente di identificare. E poiché il canto notato a Roma nei ma-

noscritti dell'XI-XII secolo è oggi generalmente riconosciuto come il più antico e come fonte diretta del «canto gregoriano», non è forse normale ammettere, a titolo di ipotesi plausibile, che questa trasformazione dell'uno nell'altro sia stata compiuta in paesi franchi fra il momento in cui i testi, non notati, vi sono penetrati assieme ai cantori romani, e quello in cui il canto «gregoriano» venne diffuso nell'impero carolingio? D'altronde, questo rimaneggiamento non è analogo alle elaborazioni fatte, indipendentemente, in diverse zone, a partire da temi melodici che costituivano all'origine una specie di fondo comune, per approdare ai repertori particolari, adattati ai gusti di ciascun ambiente? Queste differenze melodiche e stilistiche sono chiaramente identificabili solo più tardi, sulla base del graduale comparire di notazioni che, sole, ci permettono i confronti d'ordine musicale.

Notazione

Le notazioni sono attestate nei documenti soltanto nella seconda metà del sec. IX, dapprima nei luoghi compresi tra il Reno e la Senna. Esse presentano numerosi tipi di scrittura che hanno fatto credere per molto tempo alla loro indipendenza: le si immaginava come frutto di 'dettati musicali' che avrebbero fissato sulla pergamena la tradizione orale di ciascuna scuola. La constatazione di qualche anomalia, in stessi punti, nell'insieme della tradizione, porta oggi a pensare che una 'copia visiva' sia stata praticata non soltanto tra i manoscritti di uno stesso *scriptorium*, ma anche tra i prototipi delle diverse scuole. Se l'ipotesi fosse vera, lo sforzo di restituzione critica delle melodie gregoriane sarebbe limitato all'archetipo di scrittura e nulla più.

Le notazioni più antiche sono molto incomplete. Se, come vedremo più avanti, sono insostituibili per le loro indicazioni di ordine ritmico ed interpretativo, rappresentano tuttavia la melodia solo in modo molto rudimentale. Il numero delle note cantate su ogni sillaba viene precisato, ma non lo sono gli intervalli fra le note; si sa soltanto che i suoni si susseguono salendo, discendendo o all'unisono. Inoltre questa indicazione esiste spesso soltanto per i suoni rappresentati in una stessa entità grafica. La precisione nella grandezza degli intervalli melodici (diastemazia) non verrà che più tardi, più o meno rapidamente secondo i luoghi. In Aquitania (sud

della Francia attuale e Spagna) la diastemazia si delinea già all'inizio della notazione, nel sec. X, e diventa perfetta, nell'XI, con la sistemazione delle note sopra e sotto una linea tracciata a secco. Per contro la notazione melodicamente imprecisata, detta «*in campo aperto*» oppure «a neumi puri», è rimasta più a lungo nei paesi germanici, e nella Svizzera è rimasta in uso fino al sec. XV.

Una visione schematica della tradizione manoscritta del canto gregoriano si presenta dunque su tre livelli: nel sec. VIII, i soli testi letterari; nel sec. X, con questi stessi testi sormontati da «neumi puri». A partire dai sec. X e XI i neumi si collocano con una precisione crescente intorno a una linea, dapprima immaginaria, poi tracciata a punta secca, affiancata da una o più linee, nel cui ambito un colore aggiunto viene spesso a distinguere il termine superiore del semitono: rosso per il Fa, giallo o verde per il Do, secondo il procedimento diffuso da Guido d'Arezzo nel sec. XI. È su questi tre piani successivi che dev'essere stabilita una restituzione critica, constatandosi ad ogni livello una fatale diminuzione nella unanimità delle testimonianze e nella certezza delle lezioni proposte.

Con i neumi collocati sul rigo, formato generalmente da quattro linee, noi possiamo prendere veramente contatto con il canto gregoriano, alla duplice condizione di non perdere alcuna delle indicazioni interpretative che brulicano nelle più antiche notazioni in «neumi puri», e di ritenere solo i brani del repertorio contenuti nei manoscritti ancora più antichi, privi di ogni notazione. Otteniamo così ciò che viene chiamato «fondo gregoriano», la cui ricostituzione può compiersi con un grado abbastanza soddisfacente di sicurezza e di precisione. In questo vasto insieme di brani si potrà poi scoprire qualche stratificazione; per riuscirci si dovrà allora procedere ad uno studio interno utilizzando criteri storici, liturgici e musicali, adattati a ciascun caso particolare. Quanto agli autori bisogna rassegnarsi a ignorarne i nomi: l'antico repertorio è anonimo.

Natura

Il canto gregoriano è una musica vocale, legata essenzialmente a un testo. È il testo che è primo; la melodia ha lo scopo di ornarlo, interpretarlo, facilitarne l'assimilazione. Questo canto, infatti, è un atto liturgico, una preghiera e una lode a Dio. Le sue parole sono sacre; esse sono tratte

quasi tutte dalla Bibbia e in modo particolare dal Salterio. A parte qualche rara eccezione greca e orientale, la lingua è la latina.

La struttura e le inflessioni delle melodie sono modellate sulle suddivisioni del testo che esse punteggiano e, in via generale, sulla accentazione delle parole. Questa accentazione non è più quella dell'epoca classica, bensì quella di un latino che evolve già verso le lingue romanze; la «quantità» delle sillabe si è eclissata a vantaggio di un accento di intensità, che tende particolarmente a regolare il *cursum* nella prosa e a svolgere il ruolo di «lunga» nella poesia. In realtà, i testi cantati sono in prosa e, salvo rarissime eccezioni, non sono mai versificati. Quando si parla dell'unione stretta della parola e della melodia in canto gregoriano, si tratta, soprattutto nei brani più ornati, non di un ricalco del linguaggio parlato, sibbene di rapporti convenzionali molto coerenti, che hanno lasciato ai compositori una grande libertà. D'altra parte, il canto gregoriano è una musica monodica che non può sopportare l'aggiunta di suoni estranei alla sua linea melodica.

Forme musicali

Questo repertorio immenso è molto vario nelle sue forme musicali come nello stile che si adatta a ciascuna di esse. I brani sono generalmente classificati secondo tre stili di composizione: il *sillabico*, nel quale, salvo eccezioni, ogni sillaba è cantata su una sola nota; il *semiornato*, nel quale si incontrano neumi composti da alcune note; il *melismatico*, fatto di lunghi festoni sonori. È così che si trovano recitativi, dei quali alcuni sono molto semplici (letture liturgiche e orazioni), con il *recto-tono* che lascia il posto, nelle sole cadenze, a una leggera inflessione; ed altri più ornati (prefazio della messa, *Exsultet* della vigilia pasquale, invitatorio dell'ufficio), nei quali più corde di recita sono abbellite da disegni melodici a volte molto numerosi.

Fra le composizioni musicali propriamente dette esiste generalmente una differenza a seconda che queste siano state concepite per l'ufficio o per la messa. Nell'ufficio due generi si oppongono fra di loro: le antifone e i responsori. Ad essi si aggiungono gl'inni; ma, per la loro origine non romana come per le loro particolarità testuali e musicali, formano un mondo a parte. Nella messa la varietà dei brani cantati è nettamente più grande: ol-

tre alle antifone di introito e di comunione e alle forme responsoriali rappresentate dal *Graduale (Responsorium-graduale)*, l'*Alleluia* con il suo versetto e l'*Offertorio* con i suoi versetti (più spesso in numero di due o tre), si trova il *Tratto*, che sostituiva l'alleluia dalla Settuagesima fino a Pasqua, e ancora i canti dell'*Ordinarium Missae*. Questi ultimi comprendono i *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* e *Agnus* e formano una categoria speciale. Infatti, almeno tre di questi brani hanno sempre il loro posto nella messa, e i manoscritti del sec. X mostrano che da un tempo ben antico si ebbero per tali testi parecchie melodie semplici, del genere di quelle che nel *Kyriale* vaticano sono notate con i numeri XV, XVI e XVIII.

Libri


Queste diverse categorie di brani furono scritte, poi notate, o separatamente in raccolte speciali, o raggruppate in vari modi. Nei primi tempi il *Cantatorium* forniva al solista il repertorio a lui proprio: gradualia, alleluia, tratti. Ma tali canti furono inclusi anche nell'*Antiphonale Missarum*, che raggruppava i cinque o sei brani propri delle messe. Il *Kyriale*, per molto tempo indipendente, finì per esservi aggiunto. Quando vi furono incorporate le orazioni del Sacramentario e le letture dell'Epistolario e dell'Evangelario si ebbe il *Messale plenario*. Analogamente per l'ufficio, l'*Innario* fu molto spesso separato; ma lo si vede anche, come il Salterio, unito all'*Antiphonale Officii*, che offriva le antifone e i responsori delle Ore canoniche. Con l'aggiunta delle letture si ebbe il *Breviario*. Si incontra perfino, talvolta, la fusione completa dei brani e dei canti della messa e dell'ufficio in ciò che si può chiamare un «*Totum*».

Procedimenti di composizione

Vario nelle sue forme musicali, il canto gregoriano lo è anche nei suoi procedimenti di composizione. Un grandissimo numero di brani ci appaiono come *originali*: vale a dire che la loro linea melodica, nel suo insieme e anche nei suoi particolari, è unica e non si trova altrove. Si tratta allora di una valorizzazione artistica del testo sotto il duplice aspetto materiale e spirituale: l'assetto delle parole e il loro significato. In molti casi, infatti, si coglie con chiarezza l'interpretazione di un testo attraverso il rilievo dato a questa o quella parola.


La cosa è affatto diversa per una quantità di brani che vengono classificati in due categorie: le *melodie-tipo* e le *melodie-centone*. Le *melodie-tipo* sono composte in maniera tale da potere essere adattate a più testi differenti. Esse comportano qualche volta delle frasi o degli incisi, che secondo le esigenze sono aggiunti o tolti; e più generalmente delle «corde di recita» che permettono di collocare un numero variabile di parole. Quanto alle loro cadenze melodiche, esse si adattano alle diverse accentazioni con una duttilità e un'arte fra le più sottili. Lo si può constatare particolarmente nei Graduali di 2° modo, in cui si contano fino a tredici casi differenti di «dieresi-sineresi» nelle finali degli incisi e delle frasi. Ora queste sostituzioni sono così ben riuscite, che non si riesce a distinguere un 'modello' di cui gli altri brani dello stesso tipo sarebbero 'copie' o 'imitazioni'. Altri esempi si incontrano nei versetti alleluiatici più antichi di 2°, 4°, 8° modo e soprattutto di 4° modo in A (con finale La): quest'ultimo gruppo comprende più di cento casi nell'Antifonario di Hartker (San Gallo, cod. 390-391).

Le *melodie-centone* si distinguono dalle *melodie-tipo* meno per il procedimento di adattamento in sé che per la sua estensione. Invece di copiare un brano intero, il compositore prende qua e là delle «formule» per unirle le une alle altre e farne un insieme nuovo. Per «formula» bisogna qui intendere un motivo melodico più o meno sviluppato, capace di essere adattato a parole differenti pur rispettandone l'accentazione. Per esempio:

Tr. Qui habitat  San Gallo 359, p. 65

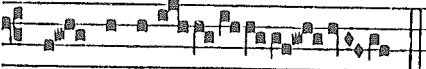
The musical notation consists of a single staff with square neumes. Above the staff, there are handwritten annotations: 'u' with a tilde and 'r' with a tilde.

V. Quoniam i- pse

 San Gallo 359, p. 66

The musical notation consists of a single staff with square neumes. Above the staff, there are handwritten annotations: 'u' with a tilde and 'r' with a tilde.

V. Cadent... míl- li- a

Tr. Deus Deus  San Gallo 359, p. 91

The musical notation consists of a single staff with square neumes. Above the staff, there are handwritten annotations: 'u' with a tilde and 'r' with a tilde.

V. Tu autem... Is- ra- el.

Questi adattamenti sono fatti secondo leggi precise e ben definite; con una sillaba in più di quanto permetta l'estensione massima o una sillaba in meno al limite della contrazione un testo si vede rifiutare l'ingresso del «*jardin clos*» che una formula melodica determinata costituisce. Alcune formule di cadenza accettano soltanto parole accentate sulla penultima; altre, le parole accentate sulla terzultima. Le cesure (discontinuità delle sillabe fra due parole) hanno spesso anch'esse il loro posto obbligatorio. È così che, almeno all'origine, i testi adattati a formule melodiche rispondevano sempre alle principali condizioni del legame parole-musica.

La cosa più difficile per un musicista avente familiarità con tutte queste regole era certamente quella di scegliere le formule che, una volta saldate fra loro, dovevano formare un insieme coerente e armonico. È importante notare che questi mosaici sonori ci danno quasi tutti l'impressione di essere stati composti di getto; ed è questo, senza dubbio, uno dei più bei risultati della tecnica artistica antica.

Il procedimento centonico è stato praticato soprattutto nelle melodie dell'ufficio, in cui molte antifone e soprattutto responsori sono interamente composti di formule. Alcune si richiamano fra loro e sono sempre associate; altre sono più indipendenti e si adattano a relazioni varie. Se nella messa gli esempi sono meno numerosi, se ne incontrano tuttavia nei Graduali di 5° modo e soprattutto nei Tratti speciali di 2° modo (in Re). Anche i Tratti autentici di 8° modo (in Sol) ne offrono numerosi esempi; ma i *Cantica* della vigilia pasquale ne sono intessuti dal principio alla fine.

Non si deve credere che tutto il repertorio sia da classificare rigorosamente nell'una o nell'altra di queste tre categorie. Proprio come certe formule passano da un modo all'altro, da un genere di composizione a un altro, allo stesso modo se ne trovano altre che sono come disperse in una melodia peraltro originale. Invece le melodie-tipo e più ancora le melodie-centone abbondano di incisi o di particolari originali (inizio del Gr. *Haec dies*, intonazione del Gr. *Tecum principium*) e in particolare in 'racordi' fra formule vicine: risultati, tutti, che attestano la scienza e il gusto dei loro autori, anche qui veri creatori come nelle composizioni più libere.

Questi procedimenti di composizione erano completamente conformi alla mentalità del tempo. Nella liturgia i testi offrivano abitualmente esempi di centonizzazione. Nelle altre arti, come la pittura e la scultura, le opere

contemporanee rispondevano ai «canoni» tradizionali nella scelta, la disposizione e gli attributi dei personaggi messi in scena. Le formule melodiche, concepite per essere utilizzate le une al principio delle frasi, le altre al centro o alla fine, non sono forse anch'esse elementi 'canonici' nella musica del medioevo? Ad ogni modo queste innumerevoli formule ci sono di aiuto prezioso per lo studio del canto gregoriano; esse permettono, prima di tutto, di stabilire con certezza la coerenza interna di ciascun manoscritto e quella delle diverse scuole di notazione, grazie alla comparazione dei segni neumatici che appaiono tracciati con maggiore o minore costanza; e costituiscono anche la chiave per penetrare nell'intimità di quest'arte musicale così singolare: sono allora strumenti insostituibili.

Bisogna riconoscere tuttavia che un musicista moderno andrà d'istinto a cercare i migliori capolavori, e li incontrerà certamente nelle melodie originali. In tali melodie non troverà più dei fondali, dal disegno perfetto e dai colori volontariamente neutri, davanti ai quali possono essere evocati i sentimenti più vari, ma uno scenario pienamente adattato al senso delle parole che si tratta di sottolineare.

Modalità

Per parlare della composizione musicale in sé, è normale esaminarla dapprima sotto il suo aspetto statico, quello della sua costruzione, il cui carattere sarà determinato dall'area scelta e dai materiali utilizzati. L'area è la scala modale che delimita una certa porzione nella serie dei suoni possibili; i materiali sono i diversi gradi che il compositore usa secondo il piano previsto. In effetti, se i brani sono costruiti su una scala o su un'altra, è evidente che sono differenti. Bisogna peraltro notare che le scale sono numerose anche rimanendo nel diatonismo, com'è il caso del canto gregoriano; devono infatti essere computate le scale difettive, come la pentatonica, capaci di reggere opere alle quali 'non manca nulla' per essere perfette — per esempio i *communio In splendoribus* e *Tu es Petrus*.

Ma la scala non è tutto; l'importante è il modo con il quale i suoi gradi sono adoperati. Per rendersene conto basta paragonare le due antifone *Ex quo facta est* e *In tympano*:

Ad Bened.

Ant. 1 g 4

E

X quo facta est ° vox sa-lu-ta-ti- ó-nis tu- æ

in áuri-bus me- is, exsultávit in gáudi- o infans in

ú-te-ro me- o, al-le- lú- ia.

5 Ant.

i f

I

N týmpano et cho-ro, ° in chordis et órgano

laudá-te De- um.

Nell'una e nell'altra l'ambitus o estensione è lo stesso (Do-La); il primo intervallo (Re-Fa) e soprattutto la nota finale (Re) sono identici. Tuttavia la 'risonanza' è molto diversa. Nel primo caso il quarto grado (Sol) della scala di Re è preponderante; nel secondo il suo ruolo è sbiadito. La struttura di ciascuno dei due brani è diversa, come pure l'impressione musicale che ne risulta: vi sono due *modalità*, due 'modi di essere', irriducibili l'uno all'altro. E poiché in ogni scala la gerarchia dei gradi e dei suoni può essere modificata in maniere diverse, si è indotti a proporre questa formulazione generale: «Vi sono tanti modi quante scale diverse, diversamente ordinate». Ciò non vuol dire che non si possono scoprire facilmente dei «tipi modali» classici in ciascuna delle scale. Essi sono costituiti dai brani di uguale struttura, che per sovrapposizione, per così dire, fornisco-

no uno schema unico. Siano i brani, nei gruppi così formati, numerosi o rari, poco importa; i casi minoritari, perfino eccezionali, non sono per questo meno buoni né meno autentici.

È tuttavia sui tipi più rappresentati, considerati a buon diritto i più normali, che furono stabilite fin dal principio le formule stereotipe concepite per il canto dei salmi e dei versetti dei responsori. Sarebbe stata una complicazione eccessiva creare delle melodie adattate a ciascuno di questi testi; ci si accontentò di eseguirli su formule fisse, che presentano il duplice vantaggio della comodità e di una felice varietà, quella che nasce dal contrasto fra le composizioni musicali più elaborate e i versetti dal disegno più rettilineo.

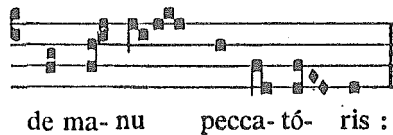
In generale lo stile e l'ampiezza delle formule sono proporzionati a quelli dei brani cui esse sono legate: molto semplici per i salmi dell'ufficio, un po' meno per i cantici *Benedictus* e *Magnificat*, leggermente ornati per i versetti degli introiti e dei communio, decisamente di più per i versetti dei responsori. Questa progressione si attua in particolare attraverso il numero delle corde di recita (una sola, di norma, per le antifone; una, due e perfino tre per i responsori), e attraverso il rapporto testo-melodia delle cadenze. Quando le curve melodiche si sviluppano nelle finali dei versetti d'introito, di communio e soprattutto dei responsori, esse non sono più modellate semplicemente su uno o due accenti qualsiasi, ma proprio sul *cursus planus* formato da due parossitoni, il secondo dei quali è un trisillabo (*in aetérnum cantábo*). Non che questo *cursus* sia frequente nel Salterio, ma presenta la disposizione più semplice e armoniosa che si possa trovare nelle clausule latine. Impiegato in modo tutt'affatto naturale nelle orazioni e nei prefazi, bisogna ammettere che il suo trapianto nei salmi raramente gli è di vantaggio.

Queste formule stereotipe si ritrovano in ciascuna categoria di brani in otto stati differenti. Questo numero otto risulta in modo del tutto naturale dalla scala diatonica quando la si considera dal solo punto di vista delle cadenze finali. Infatti, per evitare una classificazione modale, che sarebbe perfettamente oggettiva ma troppo complessa, ci si è accontentati, per ogni brano, del facile criterio della nota finale, perché differenziata con chiarezza grazie agli intervalli più vicini: i due al di sopra formanti una terza e quello immediatamente al di sotto: ciò che conduce alle quattro finali Re, Mi, Fa, Sol, le cui note superiori La, Si, Do non sono che repliche alla quinta. Dato però che ogni scala è utilizzata ora nella sua parte

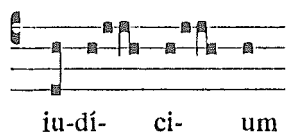
acuta, ora nella sua parte grave, si scelgono in ciascuna di esse uno o più gradi atti a sostenere il canto rettilineo dei testi: sono le «corde di recita». Tali corde formano gli elementi principali delle formule stereotipe che vengono chiamate gli otto «toni salmodici», o meglio, gli otto «toni ecclesiastici», poiché non sono riservati al canto dei salmi, ma comprendono anche i versetti dei responsori. I due primi toni sono legati alle antifone e ai responsori che finiscono sul Re; i due seguenti a quelli la cui finale è Mi, e via di seguito. I toni dispari sono assegnati agli ambitus acuti e i pari agli ambitus gravi. Bisogna guardarsi bene dal confondere questi otto toni con i modi veri e propri, che sono in numero indefinito.

È istruttivo mettere le corde di recita in relazione con le finali dei brani: tali rapporti ci informano sulla struttura-tipo delle diverse scale secondo il pensiero stesso dei compositori. Nella salmodia dell'ufficio, in cui la recita è fatta su un solo grado, l'ossatura preferita appare particolarmente bene. Ora questa non è simmetrica; non è il frutto di un sistema applicato con rigore. Se nei toni dispari la corda di recita si colloca sempre, all'origine, una quinta sopra la finale delle antifone, nei toni pari si alternano la terza e la quarta. È vero che è poco per un pieno adattamento alla varietà delle scale modalì; ma ne è motivo la voluta semplicità del sistema.

Fin qui si è parlato sempre di scale e non di ottave. Tuttavia l'ambitus di numerosi brani raggiunge l'ottava ed anche l'oltrepassa; ma nella maggior parte di questi casi una divisione netta è stabilita tra la quinta e la quarta, non avendo i suoni acuti relazione diretta con la nota fondamentale. Spesso, d'altra parte, l'ottava è soltanto apparente o materiale: la nota estrema è un semplice ornamento della nota strutturale vicina, come nel seguente esempio tratto dall'offertorio *Custodi me*:



Di regola, e soprattutto nelle scale di Re e di Sol, la quinta fondata sul primo grado è coronata dalla terza minore. Ciò produce delle risonanze di settima molto caratteristiche; per esempio nel graduale *Custodi me* e nell'introito *Respice*:



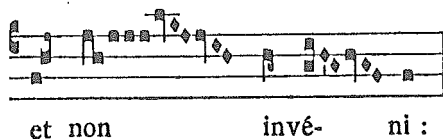
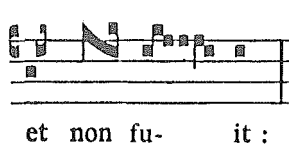
Una sola ottava fa eccezione, quella di Fa, che nei graduali e nei responsori si presenta molte volte sotto forma di arpeggio, come nel graduale *Omnes de Saba*, versetto:



Da notare che questa ottava di Fa si incontra anche in brani costruiti sulla scala di Sol; per esempio nel comunio *Unam petii*:



Si ottiene in tal caso un contrasto molto ricco che è spesso ricercato nella sola opposizione delle quinte Sol-Re e Fa-Do, come per esempio nell'offertorio *Improperium*:



Perfino con disegni melodici meno precisi i compositori hanno saputo dare impressioni analoghe, utilizzando tutte le risorse della melodia, senza uscire dal puro diatonismo.

Grazie agli esempi qui presentati si può intravedere il modo di mettere in rilievo certi suoni e di sottolineare la struttura modale della composi-

zione: gradi ornati, note ripetute e attaccate con movimento disgiunto. Quest'ultimo punto è tanto più significativo in quanto la melodia gregoriana si sviluppa volentieri per gradi congiunti o quasi: le quinte e le quarte spiccano allora nettamente (le seste si contano sulle dita di una mano). Tutti questi procedimenti si combinano nel giuoco sottile e infinitamente vario della confezione di una melodia su una determinata base verbale. Una sillaba può essere dotata di una sola nota oppure di un melisma molto prolungato, ovviamente con tutte le possibilità intermedie. Ma per mantenere la coesione di una parola quando le sillabe sono divaricate, il valore modale delle note è un elemento di cui non si può ignorare l'importanza. La scelta dell'unica nota sulla finale della parola *iubilate*, nell'offertorio *Iubilate Deo omnis terra* presentato qui come esempio, è veramente cosciente: il Fa è la nota fondamentale del modo:

iu-bi-lá-

te De- o

Ma quest'ultima considerazione ci sospinge già verso un campo nuovo.

Ritmo

Dopo l'aspetto statico del repertorio dobbiamo considerarne l'aspetto dinamico o vitale. Dalla modalità passiamo alla ritmica intesa nel suo significato più ampio, dal duplice punto di vista della organizzazione del movimento o fraseggio e della diversità delle note in rapporto alla loro durata. Lo studio dev'essere condotto sul piano della composizione come su quello della notazione: soli elementi che possano ragguagliarci utilmente sul carattere delle melodie gregoriane.

Quando si guarda l'insieme dei brani in un'edizione moderna si riscontra ovunque una coincidenza non fortuita fra le divisioni del testo e quelle della melodia; le punteggiature musicali, indicate dalle stanghette di diffe-

rente misura, corrispondono a frazioni logiche del testo, la cui lunghezza varia d'altronde assai secondo la semplicità o la ricchezza dell'ornamentazione. Mai una cadenza conclusiva viene a scindere le sillabe di una stessa parola o a separare parole unite strettamente dal senso. Fraseggio verbale e fraseggio musicale procedono di pari passo. Il testo contiene in sé stesso la libertà della prosa che esso comunica al canto: le frasi e gli incisi sono proporzionati, ben inteso, ma con estrema duttilità: non si incontra mai la simmetria rigorosa.

Se dalle grandi unità ritmiche passiamo alle entità minori, le constatazioni sono dello stesso ordine. Ecco, nel cantico *Attende*, una stessa formula melodica adattata a due parole di accento differente:

/ ✓ π π-w, w, π

X. Date... De- o no- stro :

San Gallo 359, p. 105

/ ✓ π π-w, w, π

X. Deus... in-íqui- tas :

Ora, non solo le tre note successive Re-Do-Sol si contrappongono qua e là nella loro durata, ma anche la prima nota del torculus scritto alla fine del rigo superiore, un Sol che la notazione moderna *non riproduce*, non esiste più nel rigo inferiore. Questo Sol è motivato soltanto dall'articolazione della sillaba finale di *nostro*; quando l'articolazione cambia di posto, esso scompare in modo puro e semplice.

Per capire fino a che punto i nostri due ultimi esempi differiscano, ci è indispensabile la notazione di uno dei manoscritti più antichi; la notazione moderna ci nasconde, infatti, una parte della verità. È grazie alla diversità dei segni adoperati, che i primi notatori ci danno l'interpretazione autentica. Si giudichi ancora dalla comparazione seguente fra il *communio In*

splendoribus e l'introito *De ventre*:

Laon 239, fol. 9


CO. VI
I N splendó- ri-bus sanctó- rum,

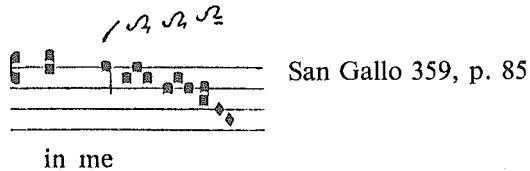
Laon 239, fol. 66

sub tegumén-to ma-nus su-ae

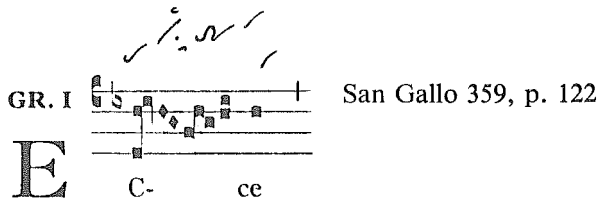
Il rapporto ritmico delle sei note comuni (Re-Fa-Fa: due volte) sembra identico nei due esempi. Ma il copista del ms. *Laon 239* non ha preso lo stesso segno per rappresentare il Re che si trova fra i Fa raddoppiati: nel primo rigo ha scelto un semplice *punctum*, nel secondo un *uncinus* (a forma di uncino) che traduce un valore più lungo. L'opposizione deriva qui ancora dal testo: in *In splendoribus* i due Re sono, per così dire, ghermiti dai Fa che li seguono; in *sub tegumento* le prime tre note subiscono sì la stessa attrazione, ma l'*uncinus* viene ad indicare molto a proposito che il fraseggio sbocca sulla sillaba finale della parola e crea nello stesso tempo una leggera cesura nel testo. Ecco due buoni esempi di quel «ritmo verbale» praticato da un capo all'altro del repertorio gregoriano.

Se l'accordo parole-melodie è così prezioso per determinare le entità ritmiche, cosa accade quando le parole e le sillabe non sono più là a svolgere questo ruolo, come nel caso dei neumi sviluppati e fino ai melismi più lunghi? È allora che le notazioni antiche devono essere studiate per cavarne il loro significato integrale. Grazie a un giuoco del tutto naturale di unioni e di separazioni dei tratti grafici, i primi notatori ci hanno indicato i punti capitali del movimento ritmico. Creare una discontinuità nel tracciato di un neuma fra due segni successivi con l'intenzione di mettere in

rilievo la nota sulla quale si arresta la penna è il procedimento dello «stacco neumatico», che fu praticato in tutte le scuole di notazione. Da questo fatto deriva una conseguenza della più grande importanza: le diverse grafie o sezioni di un neuma sviluppato non sono per nulla paragonabili ai tempi della musica classica, nella quale la prima delle note riunite con delle barre  gode della predominanza ritmica in rapporto alle note seguenti. Al contrario, in una quantità di casi ben determinati, è l'ultima delle note unite fra loro che è la più importante: nell'esempio seguente, tratto dal graduale *Eripe me*, l'ultima dei due torculus:



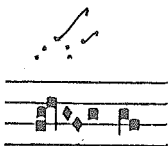
Bisogna riconoscere d'altronde che tale procedimento, sottolineando certe note, non conferisce a ciascuna di loro un valore identico. Nel graduale *Ecce quam bonum* il primo «stacco» su *Ecce* indica un vero accento musicale mentre il secondo traduce una semplice cesura:



In che cosa può consistere questa varietà così sovente constatata nella durata delle note? Lo studio attento del repertorio originario e della sua notazione elimina con certezza ogni proporzione fissa, e in particolare quella del rapporto semplice/doppio. Le differenze sono nondimeno sensibili, altrimenti non sarebbero state scritte con tanta coerenza, tenuto conto delle abitudini grafiche proprie di ciascuna scuola di notazione. Esse costituiscono valori distinti e diversificati fra loro, benché non si possano misurare strettamente a causa della loro naturale imprecisione. Qui ci troviamo nel cuore stesso del *ritmo libero*, e tale libertà deriva direttamente dal ritmo delle salmodie, che formano all'origine la base della liturgia.

Più di ogni altro, qui ci serve da guida il *codice 239* della Bibliothèque Municipale di *Laon*. La sillaba vi appare come il valore di base, rappre-

sentato dall'*uncinus*. Che la sillaba sia o non sia appesantita da consonanti (*expectant, filii*), ch'essa sia accentata o penultima breve, l'*uncinus* le è uniformemente attribuito. Ciò equivale a dire da un lato che una elasticità reale è ammessa in partenza, dall'altro che le durate rappresentate con segni differenziati sono nettamente sentite come più rapide o come più lunghe. Per rappresentare le note più rapide è stato scelto il *punctum*; per le più lunghe, la grande *virga* oppure la *virga* corta o l'*uncinus* accompagnati da una lettera indicante l'allungamento ($\tau = \textit{tenete}$; $\alpha = \textit{augete}$). Questi tre valori sono rappresentati perfettamente, con incredibile costanza, nel neuma così frequente nelle cadenze ornate:



Su questo punto capitale la testimonianza di Laon non è isolata; i manoscritti di San Gallo e di altra provenienza la confermano senza esitazione, o per grafie equivalenti o per segni scelti per notare i casi di sineresi nelle formule melodiche.

Le notazioni antiche utilizzano anche qualche segno particolare che viene ad arricchire un insieme già così vario. Di essi i due principali sono l'*oriscus* e il *quilisma*. Il primo rappresenta un suono intimamente legato al successivo, verso il quale 'tende' per sottolinearne il valore; il secondo invece traduce un suono debole e rapido, una nota di passaggio tra due altre più solide e più ampie.

Si ammetterà senza difficoltà che il ritratto del canto gregoriano qui tracciato è poco suggestivo; esso tralascia la parte più *colorée* e più delicata della sua estetica. Ma chi osa parlarne corre grossi rischi. Sta all'orecchio e al senso musicale giudicarne. Se la nostra analisi è troppo sommaria, essa è tuttavia sufficiente per mostrare come quest'arte monodica sublime sia legata totalmente al testo sacro; dal testo sono nate la forma musicale e l'ispirazione melodica, e sul testo sono regolati il ritmo e la notazione.

II SVILUPPI E DECADENZA

Fin dal momento in cui possiamo seguire le tracce del canto gregoriano, noi lo vediamo vivere e quindi modificarsi: esso si sviluppa e al tempo stesso si corrompe sotto certi aspetti. In effetti, testi nuovi, molto spesso non biblici, si incontrano già, con le loro melodie notate in neumi puri, nei manoscritti del sec. X. Alcuni fanno parte integrante della liturgia: sono nuovi brani e messe nuove che vengono ad arricchire il repertorio; altri costituiscono aggiunte di vario genere, che vengono ad innestarsi sopra gli antichi brani cantati. In questa categoria si trovano i *Tropi*, le *Sequenze* e le *Prose (Prosule)*, ed anche i brani 'farciti' dell'*Ordinarium Missae*, specialmente i *Kyrie*. Messi insieme, formano una massa imponente; ma presi individualmente hanno goduto nel medioevo di una diffusione molto varia. Molti furono eseguiti ovunque; altri, ancora più numerosi, furono conosciuti solo in una determinata regione o in una sola chiesa. Le loro forme a volte molto singolari e le denominazioni differenti che sono loro attribuite nei manoscritti dei diversi paesi non facilitano la scelta di una terminologia precisa e chiara, di cui i musicologi sentono oggi il bisogno. In generale, i testi sono conosciuti meglio delle melodie. Gli uni e le altre sono interessanti per farci conoscere la tecnica di composizione, il gusto e la mentalità religiosa dei tempi e dei luoghi in cui questi brani furono creati. Bisogna però sottolineare una contropartita: allorché i melismi, all'origine puri vocalizzi, sono stati trasformati in canti sillabici con l'aggiunta di un testo letterario, questa modifica non ha solo cambiato lo stile originale, ma ha pure contribuito a snaturare il ritmo. Infatti le note, che, come viene indicato dalle prime notazioni, erano spesso diversificate nel loro valore, sono rese tutte di uguale durata dall'articolazione di una sillaba su ciascuna di esse.

Oltre a queste creazioni libere nuove composizioni musicali furono richieste per l'incremento del calendario liturgico o per la povertà del repertorio originario: è il caso particolarmente degli *Alleluia* della messa e loro versetti, e dei brani dell'*Ordinarium Missae (Kyrie, Gloria, etc.)*. Ora, le nuove melodie che nascono così non hanno tutte la forma e lo stile delle precedenti. Alcuni cambiamenti possono essere attribuiti ad una evoluzione del gusto; ma molti altri corrispondono troppo bene all'insegnamento

contemporaneo per non essere riconosciuti come una conseguenza. Accanto agli *scriptoria* dove i manoscritti erano copiati e notati erano sorte scuole in cui il canto chiesastico era studiato e insegnato. Molti dei trattati scritti a partire dal sec. IX ci sono conservati. Fra i primi autori citiamo Aureliano (metà del sec. IX), Ubaldo (fine del sec. IX). Malgrado la loro importanza per la storia della teoria musicale, solo raramente ci offrono le informazioni che vorremmo trovarvi per conoscere la vera natura del canto gregoriano e del modo di eseguirlo. Una questione utile è però trattata ampiamente: la questione modale. Essa è considerata, d'altra parte, in due maniere ben differenti: l'una pratica e interessante, l'altra teorica e discutibile.

Fin dall'epoca dei più antichi antifonari della messa, e disposti come molti di essi sotto forma di colonne d'incipit, furono fissati dei *Tonari*, nei quali i brani erano classificati non più nell'ordine liturgico, ma in quello degli otto toni ecclesiastici. Questo genere di catalogo era richiesto probabilmente dalle incertezze dei cantori, allorché incontravano antifone dal piano modale poco spiccato o veramente eccezionale: bisognava allora precisare loro il tono da adottare per il salmo che essi dovevano concatenare con l'antifona. E in realtà certi tonari prendono in considerazione le sole antifone. Anche i responsori dell'ufficio vi trovavano il loro posto logico, poiché i loro versetti erano originariamente eseguiti su formule stereotipe. Quanto agli altri brani, essi non avevano ragione di essere menzionati. Tuttavia molti tonari allineano gli incipit nei differenti generi dell'intero repertorio: i loro autori hanno ceduto alla mania della classificazione. Il fatto è rivelatore, perché, se le antifone e i responsori, per la loro stessa forma, obbligano a scegliere uno degli otto toni fissati anche quando nessuno di essi è veramente adatto alla composizione musicale, non c'è ragione alcuna di infliggere la stessa sorte ai gradualis, offertori, etc. La volontà di imporre una tale costrizione a tutto il repertorio denota presso i teorici una idea del *modo* molto precisa, ma che perde nello stesso tempo la sua duttilità e la sua verità. Il modo di un brano è determinato allora solo dalla sua nota finale, senza tener conto della gerarchia dei gradi della scala nella composizione musicale. Tale concezione fu consacrata dalla teoria dell'*octoechos*. Questo nome, mutato dalla musica bizantina nella quale aveva un altro significato, venne a puntino per essere applicato agli otto toni ecclesiastici, ai quali conferiva una importanza esagerata. I toni, in effetti, erano stati creati per rispondere a dei bisogni

pratici; i modi divennero ormai degli schemi e delle unità di composizione. Essi furono dotati di nomi greci: *Protus* corrispondente alle finali su Re, *Deuterus* alle finali su Mi, etc. Gli ambitus acuti furono definiti *autentici* e gli ambitus gravi *plagali*. Gli otto modi si trovarono in tal guisa ben definiti, ciascuno si estese sopra un'ottava costituita da una quinta e una quarta per i modi dispari, da una quarta e una quinta per i modi pari. Questa nozione delle ottave era improntata alla teoria greca per il tramite di Boezio, che ne aveva dato una esatta traduzione in lingua latina. Purtroppo questa teoria antica non si addiceva al canto gregoriano, che era stato composto su altri principi e, in particolare, aveva usato le ottave solo raramente e in condizioni ben determinate. Vi fu dunque una evoluzione sicura, che può essere verificata, già nel sec. IX-X, nel nuovo Ufficio della Santa Trinità. Le antifone e i responsori vi sono composti nell'ordine dei modi (primo brano in primo modo, secondo in secondo, etc.) ed in un buon numero dei brani l'estensione melodica abbraccia l'ottava intera. Tale esempio fu seguito molto spesso, specialmente negli «Uffici ritmici» versificati, che furono allora in voga; ma non riuscì a imporsi dappertutto e sempre. Secondo il loro gusto personale e la pratica che avevano del repertorio autentico, o secondo la scienza acquisita nella scuola, i compositori oscilleranno ormai tra il genere antico e quello nuovo.

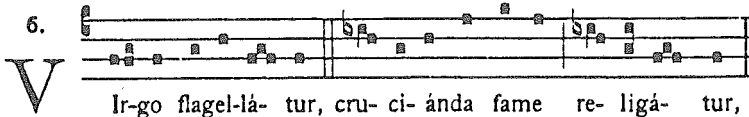
A questa innovazione fondamentale se ne aggiungeranno altre nella composizione stessa. Non ci saranno difficoltà a trovarne esempi nei melismi e nei versetti alleluiatici, come nei canti dell'ordinario della messa (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus*). In tali generi, infatti, peraltro ben differenziati, una reale penuria di brani all'origine spinse ben presto i musicisti a crearne di nuovi. E una volta dato il via, l'invenzione ebbe libero corso. I libri aquitani del sec. XI sono particolarmente ricchi: essi offrono sovente, per una stessa messa, molti melismi e versetti alleluiatici tra i quali il cantore poteva probabilmente scegliere.

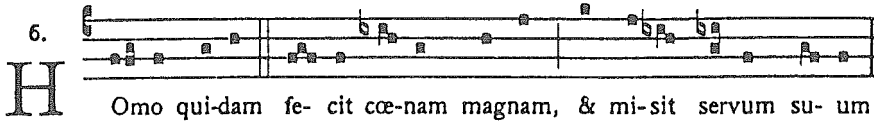
In queste composizioni, che in genere possono essere datate del sec. X-XI, le linee sonore sono talvolta, all'apprezzamento di un orecchio moderno, più melodiose, e la loro elaborazione appare più scolastica: le imitazioni, le progressioni melodiche, i motivi trasposti si incontrano in gran numero. Non è che il repertorio gregoriano autentico non possa già fornirne esempi; ma in esso sono rari e sembrano il frutto di una invenzione spontanea piuttosto che il risultato di una utilizzazione metodica. È così

che, man mano che il tempo passa, il tematismo è sempre più ricercato. Ce ne offre la prova la comparazione dei melismi negli *Alleluia* della messa. Questi brani ne comportano due: uno sull'ultima sillaba della parola *alleluia*, l'altro alla fine del versetto. Queste due lunghe serie di note sono a volte identiche, a volte totalmente differenti. Ora, nella maggior parte degli *Alleluia* conosciuti come primitivi per la testimonianza che ne offrono i più antichi manoscritti, il secondo melisma non presenta alcuna rassomiglianza con il primo, se si eccettuano le ultimissime note delle cadenze finali. Quando gli *Alleluia* sono di data più recente, il secondo melisma ripete il primo. Più tardi, ancora il motivo iniziale della parola *alleluia* è scritto al principio del versetto e talvolta anche ripreso nel corso dello sviluppo. Nei brani con datazione approssimativa questi fatti si verificano con una costanza tale che potrebbero servire come criterio di datazione per quelli di cui non si conosce ancora l'epoca di composizione. Ciò vale per dimostrare che molti artifici di composizione oggi abitualmente praticati si sono sviluppati a poco a poco, grazie senza dubbio alle scuole in cui le tecniche erano meglio precisate.

Nemmeno questi progressi avvennero senza contropartita. Molto spesso le melodie e le parole non hanno più la stessa coesione; qualche volta le suddivisioni delle une e delle altre si contraddicono nettamente; si arriva perfino al puro controsenso. È soprattutto nella sostituzione di un testo a un altro sotto una melodia che resta invariata che i difetti sono più evidenti. Ora questo procedimento fu utilizzato quando, per una festa introdotta da poco nella liturgia, non ci si accontentò più, come in epoca precedente, di cercare nel repertorio tradizionale canti che potessero convenire alla circostanza, ma si vollero utilizzare dei testi nuovi scelti appositamente. Allora, in mancanza di un musicista capace di creare, ci si dovette accontentare di copiare un brano dello stesso genere, di estensione pressappoco uguale e di carattere più o meno confacente. Più di una volta il risultato fu mediocre, e questo fin dal IX secolo. Per convincersene basta comparare il Gr. *Benedictus es* con il suo modello *Constitues eos*. Il male dilagò con il tempo, e i brani propri della messa e dell'ufficio *In festo Corporis Christi*, nel sec. XIII, ne forniscono esempi copiosi. Per citarne uno, breve e caratteristico, ecco l'inizio del responsorio *Homo quidam*, confrontato con il responsorio *Virgo flagellatur*, composto due secoli pri-

ma da Ainard (sec. XI):

6. 

6. 

Nella copia la linea del modello è spaventosamente tagliata; parole e musica si oppongono così nei loro rispettivi fraseggi.

Su un altro piano, quello della modalità, si deve registrare dapprima un considerevole impoverimento. Nelle nuove composizioni la varietà delle scale diminuisce; si utilizzano sempre più spesso, e quasi esclusivamente, quelle di Re e di Sol, quest'ultima tendente a sua volta sempre di più verso la scala di Fa con il bemolle al quarto grado. È l'evoluzione verso le due scale, maggiore e minore, della musica moderna. Il «maggiore senza sensibile» di Sol si trasforma progressivamente in maggiore classico su Fa per l'impiego del semitono inferiore alla tonica. Come per far buon uso della transizione, certi brani utilizzano l'una e l'altra scala, e di conseguenza sono scritti su Do, sola maniera di notare gli intervalli con esattezza per mezzo del grado variabile b e \natural . L'ant. *Ave regina coelorum* dell'Antifonario ne è un esempio ben noto. Mentre il modo di Re conserva qualche cosa del suo colore originario, quello di Fa finisce per perdere tutto il suo carattere iniziale nei brani composti nel XIII secolo.

La seconda alterazione di ordine modale consiste nella ascesa al termine superiore del semitono di note collocate originariamente sul grado inferiore: un Si è corretto in Do, un Mi in Fa, un La in Si bemolle. Questo deterioramento fu anch'esso progressivo e si applica soprattutto nei paesi germanici. Lo si riscontra già nei manoscritti in neumi puri, prima di verificarlo più tardi sul rigo. In effetti, il torculus di intonazione Sol-Do-Si, scritto \curvearrowright nei documenti più antichi, diventa nei manoscritti più recenti della stessa famiglia Sol-Do-Do (\curvearrowright), per trasformarsi più tardi ancora in

un semplice *podatus* Sol-Do (✓). Ma è soprattutto in *deuterus* che queste alterazioni semitonalì si moltiplicano. Nel 3° modo la corda di recita nella salmodia, Si, e nel 4° modo una delle corde di recita nei responsori, Mi, sono spostate e sostituite con note, Do e Fa, che potremmo qualificare antagoniste: il carattere della composizione ne viene veramente snaturato.

Fin qui abbiamo parlato solo di trasformazioni operate per slittamenti successivi; ma bisogna anche menzionare una riforma compiuta d'autorità in certi ambienti monastici. A Citeaux, nel sec. XII, un gruppo di religiosi fu incaricato di restituire al canto liturgico la sua «perfetta autenticità». Mancava loro tutto per una tale opera, documenti e metodo. Essi imboccarono una falsa strada partendo da principi teorici o perfino immaginari. L'unità modale considerata intangibile li condusse a trasposizioni di incisi o di frasi che distrussero l'equilibrio architettonico di molti brani. La limitazione dell'ambitus a dieci corde che essi pretendevano derivare dalla Scrittura (*In psalterio decachordo psallam tibi*) provocò delle riduzioni, praticate generalmente nelle note gravi. Benché molti di questi cambiamenti arbitrari siano stati eseguiti con una certa arte, essi restano tuttavia degli atti inammissibili. Ma queste maniere erano talmente conformi alle idee del tempo, che nel sec. XIII i Domenicani adottarono la maggior parte delle 'correzioni' fatte dai Cisterciensi un secolo avanti. Per fortuna l'attaccamento alla tradizione impedì al contagio di estendersi.

La modalità non fu la sola a essere strapazzata; il ritmo non fu trattato meglio. In verità non è punto possibile precisare gli inizi di questa decadenza per la natura delicata del fenomeno e per la difficile interpretazione delle testimonianze della notazione. Quando una differenza di valore fra le note è scritta con chiarezza nei manoscritti più antichi, di norma si pensa che fosse allora rispettata nel canto. Ma quando non la si vede più notata, si può affermare che essa fosse scomparsa anche nella pratica? La sua assenza non è dovuta al copista che ha dimenticato un segno o che ha fatto assegnamento sulla memoria dei cantori? Checché ne sia di questo problema impossibile a risolvere in ciascun caso concreto, sembra bene che molto presto la varietà nel valore delle note abbia cominciato a diminuire, poiché i manoscritti sono sempre meno fedeli nel conservarne i particolari.

D'altra parte una nuova causa venne ad appesantire considerevolmente il flusso melodico e a contribuire a rendere uguali tutte le note: è il discanto (*discantus*), che alla sua origine raddoppiava la melodia in movimen-

to parallelo alla quinta o alla quarta. Per tale fatto non solo veniva perduto il carattere monodico, con grave danno della 'risonanza' modale, ma l'attenzione portata alla concordanza delle due voci ne rallentava fatalmente lo scorrimento. Il male crebbe ancora quando la polifonia succedette alla semplice diafonia e quando il contrappunto si arricchì del frazionamento dei valori nelle voci aggiunte. Più tardi la melodia gregoriana fu presa come *cantus firmus* in valori lunghi. Essa servì allora da supporto a composizioni spesso magnifiche, ma non era più che un tema da sviluppare. Si vede così come il canto gregoriano sia all'origine di tutta la musica occidentale, che ha sviluppato nei secoli seguenti le forme e i procedimenti di composizione che aveva ricevuto da esso. E tutti sanno che, fino ai nostri giorni, i temi gregoriani hanno attirato una moltitudine di compositori, che hanno saputo, specialmente nella musica vocale e d'organo, trarne capolavori innumerevoli.

Il canto gregoriano aveva dunque perduto il suo ritmo caratteristico, le sue note si erano fatte uguali nella loro durata; meritava il nome che gli fu dato di «*canto piano*». Tale termine consacrava pienamente uno stato troppo reale di degenerazione. La conseguenza di questa pesantezza nella esecuzione si tradusse in una serie di mutilazioni. Le successioni di note ripercosse all'unisono furono dapprima ridotte, poi soppresse completamente. I lunghi melismi eseguiti con lentezza generavano noia; si cominciò quindi con il sopprimere le ripetizioni di incisi o di motivi, poi si prese coraggio fino a mutilare gli sviluppi melodici meglio equilibrati.

Durante il Rinascimento gli umanisti si levarono contro il canto gregoriano, che essi tacciarono di musica barbara, poiché trasgrediva costantemente le regole della quantità nel trattamento melodico delle sillabe latine. Secondo loro, i gruppi di note dovevano essere trasportati dalle sillabe brevi o semplicemente atone sulle sillabe accentate, considerate le sole capaci, oltre alle sillabe finali, di essere musicalmente prolungate. Questo colpo di grazia, per un'arte basata sull'armonia fra parole e melodia, fu inferto ben presto in modo quasi ufficiale. Infatti il Concilio di Trento (1545-1553) volle rimediare ai disordini del tempo in tutti settori, ivi compreso quello del culto. Nel 1570 fu pubblicato da Pio V il *Missale Romanum* riveduto; per la prima volta nella storia, testi cantati nella messa vi si trovavano fissati nei loro termini ufficiali, e le edizioni di canto che si succedettero da allora fino all'inizio del sec. XX dovettero adottarli senza cambiamenti. Molti brani furono di conseguenza modificati, non senza

soffrirne gravemente. Ma nel 1577 Gregorio XIII volle fare meglio e affidò la revisione delle melodie stesse a Pier Luigi da Palestrina. Fortunatamente per la gloria del grande polifonista sorsero numerose difficoltà e l'edizione fu differita. Fu ripresa più tardi da due musicisti romani, Felice Anerio e Francesco Suriano, che lavorarono per conto dell'editore Raimondi. Così la troppo famosa «Edizione medicea» (1614), che porta il nome di una tipografia della città di Roma, non fu mai un libro veramente ufficiale; tuttavia essa fece testo fino al sec. XIX, benché il suo uso sia stato, a quanto sembra, alquanto ridotto.

È durante questo periodo di piena decadenza che si vide apparire in Francia, nei sec. XVII e XVIII, una specie di surrogato, chiamato dai suoi autori «*plain-chant musical*». Esso fu l'opera di musicisti di fama, dei quali il più noto è Henri du Mont, Maestro della musica del re Luigi XIV. Impostati sui due modi maggiori e minori, con utilizzazione delle due sensibili della tonica e della quinta, e scritti con note lunghe e note brevi due volte più corte, questi brani di stile quasi sempre sillabico (salvo i *Kyrie*) erano destinati al popolo. Cosa curiosa da notare, sembra che il loro successo si sia affermato soprattutto quando l'istinto popolare ebbe ridotta la melodia al diatonismo e le note semplici e doppie a delle durate praticamente uguali. Questo genere di composizione, così bastardo, mostra bene quanto poco fosse l'interesse che presentava ciò che restava del canto gregoriano.

III RESTAURAZIONE

Dopo gli sconvolgimenti della fine del sec. XVIII e l'inizio del XIX i musicologi ripresero le ricerche avviate nel passato dall'abbé Jean Lebeuf e Dom Pierre de Jumilhac in Francia, e soprattutto da Dom Martin Gerbert in Germania. Più che i loro predecessori, essi furono spinti allo studio del medioevo dalla corrente romantica contemporanea. Il promotore più interessante del movimento fu François-Joseph Fétis. Dom Guéranger, primo Abate di Solesmes, si interessò al lavoro e lo favorì molto per uno scopo immediatamente pratico: voleva una buona edizione per l'uso dei monaci che aveva da poco riunito. Ma una barriera impediva ogni reale progresso: le notazioni più antiche, considerate già come le migliori, era-

no indecifrabili. I neumi senza linee sembravano segni sibillini, dei quali molte spiegazioni fantasiose non avevano potuto dare la chiave. Il P. Lambillotte, gesuita, aveva ben formulato il principio della collazione dei manoscritti di diverse scuole, ma niente di più. La chiave fu trovata per caso il 18 dicembre 1847, quando Félix Danjou scoprì il *codice H. 159* della Bibliothèque de l'École de Médecine di *Montpellier*. Tale manoscritto, pubblicato nel tomo VIII della *Paléographie Musicale* (1901-1905), è originario di Saint-Bénigne di Digione. Composto per l'insegnamento, raggruppa i brani della messa per generi e per toni; ed ha soprattutto il vantaggio di presentare una notazione doppia, neumatica e alfabetica. Sotto i neumi francesi, e rispettando il raggruppamento ch'essi fanno delle note in entità grafiche, sono scritte le lettere che vanno da *a* fino a *p* in una serie continua di minuscole. Molti credettero di aver ritrovato «il canto di San Gregorio».

Fin dal 1851 appariva a Parigi, presso Lecoffre, un *Graduale Romanum*, preparato da una commissione nominata, nel 1849, dagli arcivescovi di Reims e Cambrai. Sua base principale era il manoscritto trovato a Montpellier appena quattro anni prima. Ma gli editori, che se ne scusavano nell'Introduzione, avevano ritenuto di dover spostare sull'accento tonico i gruppi di note attribuite alle penultime deboli, di accorciare alcuni melismi e soprattutto di rappresentare i valori delle note in modo arbitrario, senza d'altra parte rispettare i raggruppamenti neumatici. Malgrado questi gravi difetti, che perpetuavano gli errori della 'riforma' umanistica del tempo di Gregorio XIII e Paolo V, il libro aveva il grande merito di ritornare, per l'insieme della linea melodica, alla vera tradizione.

A Treviri, nel 1863-64, Michael Hermesdorff pubblicava un *Graduale* un poco migliorato rispetto ai libri in uso nella zona. Nel 1876, una seconda edizione, che la morte dell'autore interruppe, fece un progresso ben più importante: i vocalizzi vi sono presentati nella loro integrità. Per una felice invenzione le note, alquanto maldestramente rappresentate sul rigo, si trovano raggruppate aldisopra in una scrittura neumatica che imita quella che era in uso a Treviri nei sec. XII e XIII, con qualche segno mutuato dalla notazione sangallese. Ma la restituzione degli intervalli melodici lasciava troppo a desiderare.

Questi successi relativi si iscrivevano in un'atmosfera di 'riconquista', suscitata principalmente dai primi specialisti di Solesmes, Dom Paul Jausion e soprattutto Dom Joseph Pothier, assistito, dal 1880, da Dom André Mocquereau. I partigiani del canto evoluto e semplificato reagirono. Con l'aiuto di un musicologo già celebre, il futuro Mons. Franz Xaver

Haberl, l'editore Pustet di Ratisbona ottenne dalla Santa Sede un privilegio di trenta anni per il suo *Graduale* pubblicato nel 1871 e presentato come contenente il «*genuinum cantum Gregorianum*». Era in realtà una semplice riproduzione della Edizione medica, che Edmond Duval aveva già pubblicato nel 1848 a Malines presso Hanicq, ma apportandovi delle correzioni discutibili. Si potrà giudicare il valore della versione di Ratisbona comparandola con il testo ufficiale vaticano del Gr. *Viderunt* della terza messa di Natale:

Graduale.
Modus 5.
Fa-ut. Vi-dé-runt o - mnes fi-nes ter-ræ sa-lu-
tá-re De-i no-stri: ju-bilá-te De - o o - mnis
ter - ra. ¶. Notum fe-cit Dó - minus sa-lu-tá-re
su - um: ante conspéctum gén - ti-um reve-lá - vit
justi-ti-am su - am.

Grad.
v.
V I-DERUNT O - mnes * fi-nes ter- rae sa-lu-
tá-re De- i nostri: ju-bi-lá-te De- o

o- mnis ter-ra. ψ. No-tum fe-cit D6-
mi- nus
sa-lu- tá- re su- um: ante conspéctum gén-ti- um
re- ve-lá- vit * justí- ti- am su-am.

La migliore replica fu offerta dal *Liber Gradualis* di Dom Pothier (Tournai, 1883) e, a partire dal 1889, dalla *Paléographie Musicale* di Dom Mocquereau. Sul piano musicale come su quello scientifico la causa era così vinta. Alla sua scadenza, nel 1901, il privilegio di Pustet non fu rinnovato.

In questo stesso anno 1901 fu concepito un primo progetto di una commissione internazionale, che sarebbe stata patrocinata dalla Santa Sede, con lo scopo di stabilire una edizione di canto ufficiale rispondente ai bisogni e ai desideri di tutti. Ma è solo dopo l'avvento di Pio X (agosto 1903) e la pubblicazione del *Motu Proprio* (22 novembre 1903) sulla riforma della musica sacra, che l'idea fu ripresa. Nell'aprile del 1904 l'Edizione vaticana era decisa e una Commissione Pontificia nominata; essa comprendeva dieci membri e dieci consultori; Dom Pothier ne era il presidente. Essa doveva vagliare i progetti redatti da Dom Mocquereau e dai suoi collaboratori di Solesmes. Purtroppo, su richiesta di Dom Pothier, i lavori cominciarono dal *Kyriale*. Ora, i canti di tale libro, per la maggior parte popolari, presentano varianti molto numerose, come, d'altra parte, e per la stessa ragione, gl'inni. La commissione si divise subito sulla «tradi-

zione legittima» e scientifica e sulla «tradizione vivente», che permetteva di scegliere, fra le varianti dei manoscritti, quella che piaceva di più. Peter Wagner, dal canto suo, difendeva le varianti del «dialetto» germanico. La collaborazione divenne presto impossibile; e Dom Pothier si addossò quasi da solo il compito di redigere i libri previsti.

Alla fine del 1903 Dom Mocquereau aveva pubblicato a Tournai un *Paroissien Romain* seguito da una edizione latina, il *Liber Usualis*, che costituivano ulteriori progressi su molti punti e che ebbero grande successo: se ne contano cinque edizioni nel 1903 e 1904. Ma la diffusione fu interrotta in attesa del *Graduale* ufficiale, che apparve nel 1908. L'*Antiphonale* seguì nel 1912. A tale epoca la Commissione aveva praticamente cessato di esistere.

I monaci di Solesmes, nel 1913, furono incaricati di proseguire il lavoro. Numerose pubblicazioni si succedettero. Manca ancora il *Responsoriale*, di cui il Concilio Vaticano II ha auspicato il completamento. In applicazione dei decreti dello stesso Concilio, un *Ordo Cantus Missae* (Roma 1972) ha modificato la distribuzione di un certo numero di canti tradizionali per armonizzare il *Graduale* con il nuovo *Missale* e il *Lectionarium*.

Parallelamente a questa lunga successione di edizioni pratiche, un importante lavoro è stato fatto sul piano teorico. Fin dal 1849 Théodore Nisard pubblicò uno studio sulle antiche notazioni europee. Nel 1852 Edmond de Coussemaker e Dom Anselm Schubiger hanno visto negli accenti grammaticali l'origine dei neumi, che furono più tardi classificati nella *Paléographie Musicale* di Solesmes. Certi problemi di modalità furono studiati da François-Auguste Gevaert; ma i principi avevano per lui maggior peso della testimonianza dei manoscritti. Fu soprattutto discussa la questione del ritmo, qualche volta perfino con passione. Molti dotti ne hanno parlato senza avere, del canto gregoriano, una conoscenza sufficientemente profonda; e la maggior parte sono partiti da principi ammessi *a priori*: «Il ritmo musicale non può essere che quello». Essi sono stati tutti «mensuralisti», essendo necessaria, a loro avviso, una certa misura. Ma il loro accordo si ferma qui; le loro ragioni e le applicazioni pratiche che essi tentano sono tutte differenti. In generale si sono accontentati di alcuni brani scelti. Qualche volta tale scelta è tendenziosa, nel senso che il lettore non avvertito è portato a credere che tutto il repertorio sia fatto sul modello che gli viene presentato. Anche l'esempio cantato può trarre

in inganno, come avvenne per il sistema di Georges Houdard: la teoria del «neuma-tempo» dava luogo ad esecuzioni di straordinario virtuosismo; ma il suo autore ignorava senza alcun dubbio la nozione stessa di neuma, la cui scrittura varia spesso nei migliori manoscritti senza che il significato ne sia peraltro modificato. Nessuno di questi sistemi mensuralistici ha resistito fino ad oggi alla prova dei fatti paleografici, siano stati questi ignorati, mal interpretati o scartati sdegnosamente dagli autori.

Di fronte a costoro Dom Pothier si è schierato con fermezza per il ritmo oratorio, ricalcato su quello della prosa o del discorso. Per essere convincente gli è però mancata una conoscenza approfondita delle diverse notazioni, che solo il tempo permette di acquisire. I manoscritti sono infatti l'unico mezzo per ritrovare la vita stessa del canto gregoriano. La loro testimonianza è evidentemente meno diretta e meno chiara su questo piano che su quello della struttura e delle linee melodiche; ma bisogna rassegnarsi e lavorare con onestà per ritrovare i mezzi più sicuri per estrarre dalle grafie neumatiche tutti i generi di significato di cui sono carichi.

È questo l'oggetto della semiologia musicale gregoriana, che da oltre un secolo ha già dato risultati non trascurabili, ma che deve sempre progredire. Questa scienza è basata su due criteri. Il primo, d'ordine grafico e materiale, riguarda la forma e il disegno dei segni adottati verso il sec. X per rappresentare i suoni. Il secondo, d'ordine estetico, si concentra sul contesto musicale nel quale ogni segno è impiegato. La convergenza di questi due elementi fornisce indicazioni preziose, soprattutto quando comparazioni analoghe condotte su notazioni differenti vengono a rafforzarsi l'un l'altra. È per mezzo delle conclusioni oggi acquisite che nella parte iniziale di questo articolo è stato abbozzato il quadro del canto gregoriano autentico. Questo tentativo non deve essere considerato come assoluto e definitivo; esso sarà modificato, corretto o attenuato a misura dei progressi realizzati. Ma il metodo semiologico dovrà essere sempre applicato, poiché ogni lavoro serio sull'argomento, che riguardi la restituzione critica delle melodie, studi sulla modalità, il ritmo o l'estetica, comincerà necessariamente con la distinzione fra le note importanti e le note secondarie per rispettarne l'ordine e la gerarchia.

L'esecuzione deriva evidentemente da questa scienza fondamentale. Questo non è più il tempo di lottare contro il martellamento delle note, così frequente nel secolo scorso. Ma si sente ancora troppo spesso un livellamento delle note, un «canto piano» che contrasta violentemente con

la varietà dei segni delle prime notazioni. Per evitare la monotonia che ne risulta, alcuni abbelliscono il loro canto di *crescendo* e *decrescendo*, di *accelerando* e *ritardando* ereditati dalla musica romantica. La vita propria del canto gregoriano non è là. Essa è perfettamente rappresentata dai disegni neumatici: vi si distinguono una o più note allargate seguite da note più leggere e fluide in combinazioni di ogni sorta, mentre la forza fa emergere gli accenti musicali, scaturiscano essi dal testo o dalla melodia; e tutto questo dona al canto una varietà indefinitamente rinnovata. Tenendo certamente conto del senso delle parole, l'esecutore non ha altro da fare che seguire i neumi passo passo: essi lo condurranno 'per mano'. Le notazioni antiche sono chiamate «chironomiche»: esse giustificano pienamente il loro nome. La parte soggettiva, insita in ogni musica viva, si trova nelle proporzioni date a tutte queste variazioni di durata e di forza: il margine lasciato all'interprete resta ancora molto ampio; ma l'espressione sarà autentica solo quando non contraddice in nulla la testimonianza dei manoscritti.

Quanto alla misura metronomica del «valore medio» da dare alle sillabe isolate, come all'altezza dei brani in rapporto al diapason ufficiale, nessuno può offrire indicazioni precise. Il senso del testo cantato e il carattere della composizione musicale, tenuto conto delle qualità vocali, dell'ambitus e di ogni altra particolarità degna di nota, devono concorrere a ispirare le scelte più adatte. D'altronde ci si ricorderà che i brani del repertorio non sono stati concepiti in una tale varietà per essere cantati da qualsiasi esecutore. Sarebbe un errore cedere all'eccessivo desiderio di partecipazione che spinge troppi cantori ad accaparrarsi un ruolo che non è loro affatto devoluto: la schola vorrebbe cantare i brani composti per il solista e il popolo quelli composti per la schola. Tale anomalia ha dovuto contribuire, fin dal medioevo, al deteriorarsi del canto gregoriano. Infatti il repertorio della schola contiene spesso neumi speciali, ad esempio note ripercosse, che una massa non può eseguire; e i canti notati all'inizio nel *Cantatorium* brulicano di ornamentazioni che un gruppo numeroso è incapace di interpretare bene. Ad ogni modo non si può pensare di travestire le melodie gregoriane con un accompagnamento o vocale o strumentale: il canto gregoriano è essenzialmente omofono.

Un problema molto difficile è posto dalle composizioni che non appartengono al «fondo gregoriano» e possono dipendere da estetiche molto diverse. Bisognerebbe, certo, dare a ciascuna il suo proprio carattere. Ma,

nella maggior parte dei casi, come conoscerlo? Evitando ogni controsenso evidente e fino a più ampia conoscenza si è obbligati a trattare i brani tardivi alla guisa degli autentici.

La questione è ancora più spinosa per gl'inni, che formano come un corpo estraneo, certamente di grande valore, nel canto gregoriano. «A testo misurato, musica misurata», si è tentati di 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 degl'inni? Le varianti dei manoscritti sono spesso così numerose, per il fatto molto verisimile delle deformazioni popolari, che chi restituisce una melodia deve scegliere fra varianti che si iscrivono da sé in una misura ed altre che vi ripugnano; e istintivamente fa la sua scelta seguendo l'idea che si è preventivamente formata sul ritmo degl'inni. Non c'è qui una petizione di principio, almeno in molti casi? 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. È per tale motivo che si può essere lieti dell'interesse constatato in questo settore in numerosi Conservatori e Università. I *travailleurs* qualificati sono i benvenuti, e noi ci auguriamo che il loro lavoro, insieme scientifico e artistico, conduca ad una conoscenza e ad una esecuzione del canto gregoriano sempre più vera e più bella.

EUGÈNE CARDINE

(traduzione dal francese di Antonio Robello)

GLI INSTITUTA PATRUM DE MODO PSALLENDI SIVE CANTANDI

I trattati medioevali di canto liturgico, come è noto, sono avari di indicazioni esecutive. Essi ce ne lasciano intravedere soltanto qualche accenno fra le righe delle compilazioni di ordine teorico che occupano la maggior parte del loro spazio. Il breve scritto *Instituta Patrum de modo psallendi siue cantandi* concentra invece l'attenzione sulla dimensione esecutiva e prescrive una serie di norme ai cantori volte a curare la formazione di un coro bene amalgamato, a puntualizzare il rapporto fra testo e musica, ad indicare l'atteggiamento interiore del salmeggiare e del cantare.

Il manoscritto di tale breve trattato, proveniente dall'Abazia di San Gallo, è oggi conservato nel Codex 556 della Stiftsbibliothek di quella città alle pp. 365-368,¹ e fu pubblicato in epoca moderna per la prima volta dal liturgista Giuseppe Maria Tomasi nei *Responsorialia et Antiphonaria Romanae Ecclesiae* del 1686,² dai quali, quasi cento anni dopo, lo riprese Martin Gerbert per inserirlo negli *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*,³ cui deve la più larga diffusione negli ambienti musicali. Tali edizioni presentano però errori e imprecisioni, inevitabili in un'epoca in cui, nonostante l'impegno degli studiosi, la filologia procedeva con mezzi pionieristici. Il Tomasi, infatti, non consultò direttamente per la propria edizione il manoscritto degli *Instituta Patrum*, ma si servì della trascrizione inviata-gli dall'allora bibliotecario di San Gallo Hermann Shenk.⁴ A sua volta il Gerbert ripropose nella sua raccolta, come si è detto, l'edizione del Tomasi, aggiornata nella grafia e rimaneggiata nella punteggiatura. Negli anni Quaranta del nostro secolo, infine, Jos. Smits van Waesberghe ha rilevato

- 1) Una mano posteriore ha numerato i fogli del codice non per carte, secondo il modo usuale, ma per pagine.
- 2) G.M. TOMASI, *Responsorialia et Antiphonaria Ecclesiae a S. Gregorio Magno disposita. Accedit Appendix varia continens Monumenta vetera ad Antiphonas, Responsoria, Ecclesiasticosque Cursus pertinentia. Ex Mss. Codicibus nunc primum prodeunt Scholiosisque explicantur*, Romae, typis Josephi Vannaccii 1686; poi in *Opera omnia* ad Mss. codices recensuit notisque auxit Antonius Franciscus Vezosi, Tomus Quartus, Romae, ex typographia Palladis 1749, pp. 353-356.
- 3) M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. Ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*, Tomus I, S. Blasii in Silva Nigra, 1784; rist. anast., Hildesheim 1963, pp. 5-8; da ora in poi come *Scriptores ecclesiastici de musica*, seguito dal numero di tomo e di pagina.
- 4) Cfr. P. GIZZI, *Giuseppe Maria Tomasi e gli Instituta Patrum di San Gallo*, in *Musica ed attività musicali in Sicilia nei secoli XVII e XVIII*, a cura di G. Collisani e D. Ficola, «I quaderni del Conservatorio», I, Palermo 1988, pp. 131-145.

nello scritto *De "Instituta Patrum" van Sint Gallen*⁵ alcune delle difformità presenti nelle edizioni a stampa del trattatello rispetto al manoscritto, ma la maggior parte di esse, fra cui le più rilevanti, non sono state evidenziate dal pur autorevole musicologo olandese. Ciò giustifica la trascrizione del manoscritto che propongo nella presente edizione.

Incerta è la paternità degli *Instituta Patrum*, così come incerta è la loro datazione. Diversi sono stati quindi i tentativi di collocarli cronologicamente e di rintracciarne l'autore. Nessuna indicazione in proposito dà il Tomasi, mentre Gerbert li colloca nella sua raccolta fra uno scritto del IV sec. (*Monacho qua mente sit psallendum*⁶) e uno del VI (*De laude et utilitate spiritualium canticorum, quae sunt in Ecclesia Christiana; seu de Psalmodiae bono* di S. Nicezio⁷), forse però più per affinità di contenuto con tali testi che per identità di datazione. Infatti, sebbene egli in prefazione, accostandoli al *Geronticon* di Pambone (IV secolo) dice che

Nihil ea continent ultra antiquissimam cantandi in ecclesia disciplinam, prout illa brevi sacra christiana pervasit, in abditissimas etiam eremos coetusque monasticos penetrando aequae ac alios conventus quosque ecclesiasticos⁸ [...]

tuttavia mi sembra poco verosimile pensare⁹ che egli li ritenesse così antichi. Gerbert non poteva ignorare infatti che i riferimenti liturgici in essi contenuti si ricollegano ad una liturgia evoluta, non certamente risalente al IV secolo. È probabile invece che Gerbert ritenesse il contenuto degli *Instituta Patrum*, con il continuo richiamo agli antichi Padri, connesso ad una vetusta tradizione esecutiva, che lo scritto si proponeva di salvaguardare e di tutelare in un'epoca di molto posteriore al IV secolo. È infatti indicativo che egli non ha posto nessun riferimento cronologico all'inizio della sua edizione del trattatello, senza quindi datarlo esplicitamente.

5) J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De "Instituta Patrum" van Sint Gallen*, in *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*, Tweede Deel, Tilburg 1939-1942, pp. 201 sg.

6) M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, cit., I, pp. 4 sg.

7) *Ibidem*, pp. 9-14.

8) *Ibidem*, pagina non numerata, comunque p. 3 della "Praefatio".

9) Così per esempio J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De 'Instituta Patrum' van Sint Gallen*, cit., p. 197 e S.A. VAN DIJK, *Saint Bernard and the Instituta Patrum of Saint Gall*, «Musica Disciplina. A Journal of the History of Music», IV, 1950, p. 99.

In tempi moderni, il Gastoué li ha ritenuti del IX secolo,¹⁰ mentre Smits van Waesberghe, basandosi su criteri stilistici, li ha collocati nella prima metà del XIII secolo, data cui risale il manoscritto. Egli ha infatti richiamato l'attenzione sulle numerose clausole (*cursus planus*, *cursus velox*, *cursus dispondaicus*) che costellano gli *Instituta Patrum*; clausole che ritornano nella cultura medioevale dopo il XII secolo, non già nella forma quantitativa latina, ma in quella basata sull'accentuazione intensiva. Il divieto di atteggiare la voce in modo «alpino» o «montano», su cui lo scritto insiste, si ricollegerebbe ad espressioni tipiche degli ambienti sangallesi.¹¹

Riguardo all'individuazione della paternità del trattatello ci troviamo di fronte le posizioni del già citato van Waesberghe e di van Dijk. Il primo lo attribuisce a Ekkehard V, decano di San Gallo nella prima metà del XIII secolo e autore di una *Vita Notkeri Balbuli* contenuta nel medesimo Codex 556 alle pagine 325-358. Basandosi su affinità testuali, come il ritorno di espressioni simili nei due scritti, e su affinità stilistiche, come l'uso frequente anche nella *Vita Notkeri Balbuli* di clausole, van Waesberghe fa risalire al medesimo autore i due lavori, i quali, scritti nel Codex 556 da un'unica mano, potrebbero esser per lui gli autografi.¹²

Van Dijk ha contestato l'opinione di van Waesberghe, ed ha invece sottolineato la forte similarità fra gli *Instituta Patrum* e un breve scritto attribuito a San Bernardo di Chiaravalle, ma non compreso fra le sue opere autentiche.¹³ Tale breve scritto, che compare in una serie di manoscritti di cui van Dijk dà l'elenco, fu riportato nella metà del XVII secolo dal Card. Giovanni Bona nel volume *De divina Psalmodia*, dal quale qui si cita, non essendo stato esso inserito nel *corpus* delle opere di San Bernardo:

Psalmodiam [...] non nimius protrahamus, sed rotunde et viva voce cantemus. Metrum et finem versus simul intonemus, et simul dimittamus. Punctum nullus te-

10) Cfr. A. GASTOUÉ, *Les origines du chant romain. L'Antiphonaire grégorien*, Paris 1907, p. 99.

11) Cfr. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De "Instituta Patrum" van Sint Gallen*, cit., in particolare pp. 198-200. Per ciò che riguarda il collegamento agli ambienti sangallesi, l'autore, p. 204, fa notare come nell'opera *Casus Sancti Galli* di Ekkehard IV si incontra l'espressione «alpina corpora vocum suarum tronitruis altisone perstreptentia».

12) *Ibidem*, pp. 198-200.

13) Cfr. S. A. VAN DIJK, *Saint Bernard and the Instituta Patrum of Saint Gall*, cit., in particolare pp. 103-108.

neat, sed statim dimittat. Post metrum bonam pausam faciamus. Nullus ante alios incipere, et nimis currere praesumat, aut post alios pneuma trahere, vel punctum tenere. Simul cantemus, simul pausemus semper auscultando. Quicumque incipit Antiphonam, aut Psalmum, Hymnum, Responsorium, Alleluja, unam aut duas partes solus dicat aliis tacentibus: et ab eo loco, quo ille dimittit, alii incipiant non repetentes, quod ille jam dixit.¹⁴

Come si potrà osservare confrontando i due scritti, questo breve passo attribuito a San Bernardo è contenuto per intero negli *Instituta Patrum*, anche se le sue frasi sono smembrate e disseminate lungo lo scritto sangallese. La similarità, e spesso l'identità, dei passi sinottici ha portato van Dijk a collegare anche gli *Instituta Patrum* agli ambienti cistercensi.

L'indagine sulla paternità degli *Instituta Patrum*, che si basi sulla ricerca di affinità testuali con altri scritti, è però complicata dal fatto che l'autore sangallese — il quale doveva godere di certa autorità, se poteva usare espressioni forti di ammonimento o di divieto — congegna il suo testo come un *collage*, una centonizzazione di precetti ricuciti «de gremio sanctorum Patrum»,¹⁵ al fine di salvaguardare gli intendimenti dei «Sancti Patres nostri antiqui» sul modo di cantare e di salmeggiare, che essi avrebbero ricevuto «ab angelis» o «Spiritu Sancto rimante in cordibus eorum per contemplationem».¹⁶ In tali condizioni è ovvio che ritornino espressioni e citazioni da autorità spirituali, come lo stesso San Bernardo nel XII secolo doveva essere considerato. Ed è anche plausibile che ritornino espressioni di *routine*, usate da autori diversi in scritti diversi, come dei luoghi comuni, dei topoi linguistici.

A questo proposito è interessante ricordare come il primo richiamo in epoca moderna agli *Instituta Patrum*, per quanto ne sappia, risalga ad una citazione di Goldast¹⁷ che, presentando nel 1661 la cronaca *De casibus monasterii S. Galli in Alamannia* di Ekkehard IV, chiama in causa lo scritto musicale per risolvere un problema filologico. Parlando infatti del-

14) G. BONA, *De divina Psalmodia*, si cita dall'*Opera omnia*, Venetiis, ex typographia Baileoniana 1752, p. 527.

15) *Instituta Patrum de modo psallendi siue cantandi*, p. 57 della presente edizione; da ora in poi come *Instituta Patrum*.

16) *Ibidem*.

17) Fu da questa citazione di Goldast che Tomasi seppe dell'esistenza degli *Instituta Patrum* e ne chiese copia a Shenk. Cfr. P. GIZZI, *Giuseppe Maria Tomasi e gli Instituta Patrum di San Gallo*, cit., pp. 136-138.

le 'lettere significative' che il cantore Romano aveva nel proprio antifonario, e che poi Notker Balbulus avrebbe illustrato dettagliatamente, alla frase

In ipso [antiphonario] quoque primus ille [Romanus] litteras alphabeti significativas notulis quibus visum est aut sursum aut iussum, aut ante aut retro, assignari excogitavit¹⁸ [...]

sceglie la lettura «aut susum aut iusum», contro chi leggeva «aut susum aut visum», appoggiandosi tanto alla già citata *Vita Notkeri Balbuli* di Ekkehard V, quanto agli *Instituta Patrum*:

Illā scriptura confirmatur ab Ekkehardo Decano in Vita Notkeri cap. 9 et Anonymo quodam Sanct. Galli Monacho in libello qui inscribitur, *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi*¹⁹ [...]

Goldast ritrova quindi la medesima breve espressione, divenuta frase ricorrente, in tre scritti ricondotti all'Abazia di San Gallo.

Del resto già A. Mocquereau²⁰ aveva fatto notare come altre espressioni e indicazioni presenti negli *Instituta Patrum* sono rintracciabili in altri autori. Per esempio l'ammonizione ad eseguire correttamente la differenza fra neumi congiunti e neumi disgiunti

Caueamus etiam ne neumas coniunctas nimia morositate scindamus, uel disiunctas inepta uelocitate coniungamus, sed concorditer pausam ad punctum habeamus²¹ [...]

si ritrova in uno scritto di ambiente cistercense nel quale si legge:

Praemunitos autem esse volumus eos maxime qui libros notaturi sunt ne notulas

18) M.H. GOLDAST, *Rerum alamannicarum scriptores aliquot vetusti, a quibus alamannorum qui nunc partim suevis, partim helvetiis cessere, historiae tam saeculares quam ecclesiasticae traditae sunt*, Francofurti, typis Johannis Georgii Spörlin 1661, p. 28; la scrittura «iussum» del testo è evidentemente un errore di stampa, dato che poi in nota Goldast scrive correttamente «iusum». Differenza di scrittura fra testo e nota si può osservare pure a proposito del termine «sursum» del testo, che in nota viene sostituito con «susum».

19) *Ibidem*, p. 115.

20) Cfr. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, Tome I, Rome-Tournai 1908, pp. 261 sg.

21) *Instituta Patrum*, p. 56.

vel coniunctas disiungant vel coniungant disiunctas, quia per huiusmodi variationem gravis cantuum oriri potest dissimilitudo.²²

O, ancora, sempre Mocquereau²³ aveva rilevato come il passo degli *Instituta Patrum* in cui si rivendica l'autonomia della musica dicendo che

Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis uel ultimis, non est secundum accentum uerbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda, sicut dicit Priscianus; musica non subiacet regulis Donati, sicut nec diuina scriptura. Si uero conuenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, iuxta melodiam toni cantus siue psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus uersuum per melodiam subprimit sillabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia²⁴ [...]

trova corrispondenza, per la verità più concettuale che letterale, nel *Prologus in tonarium* di Bernone di Reichenau:

Neque audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptae numerositatis moram nunc velociorem, nunc uero facimus productiorem: si grammaticus quilibet te reprehendit, cum in versu eo loci syllabam corripias, ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente, cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas; cur non magis musicae ratio, ad quam ipsa rationabilis uocum dimensio et numerositas pertinet, succenseat quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem morarum? Si aliquando offendere te potuit male prolatum, quod est extra te, quanto magis, quod est infra te? non enim grammatica, sed musica hominem consistere percepimus: quod, ut viri eruditissimi uerbis utar, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit.

Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contextitur versus, ita apta et concordabili brevium longorum sonorum copulatione componitur cantus: et uelut in hexametro uersu si legitime currit, ipso sono animus delectatur. At si uerso ordine

22) *Epistola S. Bernardi De revisione cantus cisterciensis et Tractatus ab auctore incerto Cisterciense Cantum quem cisterciensis ordinis Ecclesiae cantare*, ed. F.J. Guentner, s.l., 1974, p. 25 (*Corpus scriptorum de musica*, 24).

23) Cfr. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, Tome II, Paris 1927, pp. 280 sg.

24) *Instituta Patrum*, p. 55.

in penultimo spondaeum, in ultimo dactylum admittit, vel siquis in secundae coniugationis verbo acuto accentu in antepenultima pronuntiat ita: *dócete*, vel in tertia coniugatione in penultima circumflexo: *legíte*, omnino ipsa auditus novitate tabescit: sic in cantilena ex veterum auctoritate apta et modesta modulationum coaptatione coniuncta, tota animae corporisque compago delectatur; sicut econtrario ab audiendi voluptate se suspendit, siquid in ea depravatum sentit.²⁵

Si potrebbero aggiungere altri passi in cui gli *Instituta Patrum* presentano affinità con scritti di altri autori, per esempio con l'opera di Guido d'Arezzo. Così il passo che parla della corrispondenza fra liquescenze in ambito grammaticale e liquescenze in ambito musicale

Scire debet omnis cantor, quod littere que liquescent in metrica arte, etiam in neumis musicae artis liquescent²⁶ [...]

si riscontra — anche qui secondo una corrispondenza più concettuale che letterale — nel *Micrologus*:

Liquescent vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur.²⁷

O, ancora, le proibizioni negli *Instituta Patrum* di voci «*tonitruantes* uel sibilantes hinnientes uelut *uocalis asina*»²⁸ sembrano riecheggiare, e questa volta con ritorni letterali, la canzonatura guidoniana dei cantori posta all'inizio delle *Regulae musicae rhythmicae*:

Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
Caeterum *tonantis* vocis si laudent acumina,
Superabit philomelam vel *vocalis asina*.²⁹

25) BERNO AUGIENSIS, *Prologus in tonarium*, in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, cit., II, pp. 77 sg.

26) *Instituta Patrum*, p. 54.

27) GUIDO ARETINUS, *Micrologus*, ed. J. Smits van Waesberghe, s.l., 1955, p. 175 (*Corpus scriptorum de musica*, 4).

28) *Instituta Patrum*, p. 57; corsivo mio.

29) GUIDO ARETINUS, *Regulae musicae rhythmicae*, in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, cit., II, p. 25; corsivo mio.

In ultimo, la preoccupazione degli *Instituta Patrum* che l'imperizia dei cantori e il conseguente «error [...] fomes discordie morum et uocum» possa condurre al triste risultato che

ubi *Deum* deberent *laudare*, potius ibi diiudicentur ad inuicem mordere et *certare*³⁰ [...]

aveva già colto Guido d'Arezzo nelle *Regulae de ignoto cantu*, che notavano

Illud quoque quis non defleat, quod tam gravis error est in sancta Ecclesia, tamque periculosa *discordia*, ut quando divinum officium celebramus, saepe non *Deum laudare*, sed inter nos *certare* videamur.³¹

In ogni caso, se queste varie corrispondenze tematiche non ci aiutano nella individuazione dell'autore, ci evidenziano tuttavia come la preoccupazione principale dello scrittore degli *Instituta Patrum* — sia esso Ekkehard V o un monaco cistercense, in fin dei conti poco importa — sia di trasportare gli elementi del suo *collage* entro la dimensione pratico-esecutiva.³² Ne è un chiaro esempio, da valere per gli altri casi, la circostanza dell'ammonimento, già citata, ad eseguire bene i neumi congiunti e quelli disgiunti. Mentre lo scritto cistercense si rivolge agli amanuensi («qui libros notaturi sunt») e li esorta a ben *notare* nei loro libri i neumi congiunti e quelli disgiunti, gli *Instituta Patrum* si rivolgono invece al cantore, al quale ricordano l'attenzione necessaria per ben *eseguire* le caratteristiche dei due tipi di neumi. È tale preoccupazione, per la dimensione esecutiva a conferire originalità alla centonizzazione degli *Instituta Patrum*, anche se le loro indicazioni, certo chiare per i cantori dell'epoca, risultano per la verità a noi spesso generiche e, per questo, di limitata attuazione pratica.

Dal punto di vista contenutistico si possono individuare negli *Instituta*

30) *Instituta Patrum*, p. 53; corsivo mio.

31) GUIDO ARETINUS, *Regulae de ignoto cantu*, in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, cit., II, p. 35; corsivo mio.

32) Cfr. P. GIZZI, *La considerazione della prassi esecutiva del canto liturgico negli "Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi"*, in *Il canto gregoriano e la sua esecuzione*, a cura di P. Gizzi, «Quaderni dell'Istituto di musica "Vincenzo Amato"», III, Palermo 1989, pp. 25-35.

Patrum quattro sezioni: una introduttiva, una di carattere liturgico, una di aspetto più tecnico-musicale e una conclusiva. La prima va dall'inizio del trattatello alla frase «Huic nequitie obuiantes, statuimus que subiungimus, et ea sollicite obseruanda mandamus».³³ Vi si precisa quanto una corretta esecuzione del canto sacro, in linea con i precetti ereditati dai Padri, renda il sacrificio rituale gradito a Dio, «acceptabile et iocundum» per gli angeli, e diventi per gli uomini tutti

generans deuotam conpunctionem, et suscitans animum ad indagandum scripturarum intellectum, et erigens mentem ad contemplandum ea, que supra se sunt celestia ac diuina.³⁴

Vi si lamenta però come spesso i cantori, fra i quali «plures magistri uolunt esse»,³⁵ manchino di adeguata preparazione musicale e pecchino di vanità, cause di esecuzioni inevitabilmente fallaci, che turbano e scandalizzano più di quanto debbano edificare, peccando contro Dio, gli angeli e gli uomini. Ne consegue la necessità di fissare e rammentare ai cantori le norme e i precetti che, come si è già detto, l'autore dice aver ricucito dall'autorevole testimonianza dei Padri.

Concetti affini a quelli sin qui esposti vengono ripresi dall'ultima parte dello scritto, compresa fra «Hec de gremio sanctorum Patrum collegimus»³⁶ e la fine. Con un apprezzabile senso di compiutezza formale, gli *Instituta Patrum* si concludono richiamando alla fine quanto detto all'inizio, ricordando quindi la sacralità della buona esecuzione musicale e l'opportunità di punire severamente i responsabili di errori e imperfezioni — i trasgressori dunque delle norme proposte dallo scritto stesso —, «ut ceteri metum habeant et emendentur».³⁷ Non è fuori luogo ritenere che tale senso di compiutezza formale abbia una radice musicale, nel senso che segue la logica della costruzione gregoriana, in cui allo slancio iniziale corrisponde la deposizione finale dei suoni, riscontrando alla fine il ritorno verso l'inizio. La compiutezza formale di una simile logica della costruzione musicale viene sottolineata ed apprezzata dagli stessi *Instituta Patrum*, nei quali si legge:

33) *Instituta Patrum*, p. 53.

34) *Ibidem*.

35) *Ibidem*.

36) *Ibidem*, p. 57

37) *Ibidem*.

sicque omnis modulatio psalmodie siue cantus rotundetur et terminetur, ut finis inueniat suum exordium, secundum illud: "rota uoluitur ducendo, in suum pristinum uoluendo reducitur".³⁸

È probabile quindi che con intenzione l'autore degli *Instituta Patrum* abbia voluto ricostituire nel proprio scritto, mediante il richiamo finale dei concetti espressi in apertura, l'immagine della ruota che, compiuto un giro completo, torna nella posizione di partenza.

La seconda sezione degli *Instituta Patrum* va dalla frase «Tres ordines melodie in tribus distinctionibus temporum habeamus»³⁹ sino a «Punctum equaliter teneant omnes».⁴⁰ È quella che brevemente si interessa della distribuzione delle varie modalità di canto durante le diverse circostanze liturgiche. Ad essa segue la terza sezione, in cui compaiono le norme di carattere più specificatamente esecutivo. La si può far cominciare da «In omni textu lectionis»⁴¹ e finire con «nisi tantum per dyapason siue susum siue iusum».⁴² Degno d'interesse è rilevare come la prospettiva dalla quale si pongono gli *Instituta Patrum* sia diversa nella sostanza dall'ottica generale dei trattati musicali del Medioevo. Essa esalta il momento esecutivo della musica, ed individua i principi della scienza musicale negli elementi che contribuiscono a perfezionare tale momento esecutivo. Già Guido d'Arezzo — nonostante nelle *Regulae musicae rhythmicæ*, come già citato, paragoni i cantori alle bestie che non sanno ciò che fanno, contrariamente ai musici che conoscono i principi della musica — alla fine della *Epistola Michaeli monacho* consigliava ai cantori di non leggere Boezio, «cuius liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est»,⁴³ ma di formarsi sull'*Enchiridion* da lui attribuito ad Oddone e sul proprio *Micrologus*. Con ciò separava l'oggetto della scienza musicale dai contenuti di una filosofia della musica, ma, rimandando alla lettura dell'*Enchiridion* e del *Micrologus*, collocava tale oggetto prevalentemente in ambito teorico. Gli *Instituta Patrum*, pur se venuti fuori dalla mano di un compilatore tutto

38) *Ibidem*, p. 54.

39) *Ibidem*, p. 53.

40) *Ibidem*, p. 54.

41) *Ibidem*.

42) *Ibidem*, p. 57.

43) GUIDO ARETINUS, *Epistola Michaeli monacho*, in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, cit., II, p. 35.

sommato modesto, testimoniano di un ulteriore passo in avanti. Essi sembrano individuare i contenuti della scienza musicale — cioè dell'esser sciente di musica, e quindi dell'esser musico — nei dati pratico-esecutivi che concorrono a qualificare l'esecuzione. I principi teorici vengono considerati necessari ma non sufficienti a dotare di scienza il cantore. Ad essi si accenna solo per richiamare l'attenzione su come trasferirli nel campo di una corretta esecuzione.

Le indicazioni contenute in questa sezione centrale degli *Instituta Patrum* mirano alla formazione di un coro ben amalgamato e omogeneo, e ritornano spesso sull'opportunità di cantare in maniera ben ritmata eseguendo convenientemente note e pause («Ammonemus itaque, ut una aspiratione siue uno anhelito usque ad punctum rithmice uel metrica psallamus»⁴⁴). Ampio spazio viene poi dato, come si è già avuto modo di dire, ai rapporti fra testo e melodia, ricordando ai cantori di puntare, secondo le circostanze, ora alla intellegibilità del testo, ora alla retta esecuzione delle sfumature melodiche o delle formule salmodiche. In un passo particolarmente noto, perché ampiamente citato da musicologi gregorianisti, vi si legge infatti:

In omni textu lectionis, psalmodie uel cantus, accentus siue concentus uerborum, in quantum suppetit facultas, non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus.⁴⁵

Nell'ambito della propria concezione sul ritmo gregoriano, A. Mocquereau vi ha visto una fra le più esplicite testimonianze medioevali sull'indipendenza della melodia nei confronti del testo, commentando:

Dans ce texte célèbre, l'auteur des *Instituta Patrum*, après avoir recommandé l'accentuation et la bonne harmonie des paroles, ajoute cette réserve significative: «in quantum suppetit facultas» (autant qu'il est possible). Par ces mots, les droits de la musique sont affirmés: la mélodie ne peut être dénaturée par égard pour l'accent.⁴⁶

44) *Instituta Patrum*, p. 54.

45) *Ibidem*.

46) A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, II, cit., p. 280.

Forse l'ottica di Mocquereau per l'interpretazione di questo passo era un po' falsata dalla sua impostazione generale sul problema ritmico. Infatti più avanti, se da un lato gli *Instituta Patrum* invitano i cantori ad evidenziare ogni sfumatura melodica in forme come «ymnos uel responso-ria siue antiphonas seu Alleluia, Kyrie uel Sanctus an Agnus Dei», nei quali «punctum bene discernendo notulas decantemus»⁴⁷ — cosa che non significa necessariamente che «la mélodie ne peut être dénaturée par égard pour l'accent», quanto più che altro un invito a rendere con arte le sfumature della melodia —, d'altro canto essi manifestano esplicitamente la predilezione per l'evidenziazione del testo in canti di profondo significato dossologico e dottrinale come il *Te Deum*, il *Gloria* e il *Credo*. Infatti poco prima si era letto:

In hymnis *Te Deum laudamus*, *Gloria in excelsis* et *Credo in unum* sic punctus et pausa fiant, ut intellectus discernatur⁴⁸ [.]

È a proposito delle cadenze salmodiche che viene invece ricordato ai cantori di applicare, diremmo meccanicamente, le formule melodico-cadenzali dei singoli toni alle ultime sillabe dei versetti, senza preoccuparsi del rispetto della loro corretta accentuazione. Infatti, in un lungo passo già citato per esteso in precedenza e di cui si riprendono adesso i punti salienti, si legge:

Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis uel ultimis, non est secundum accentum uerbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda [...]. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica [...] per melodiam subprimit sillabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis uersuum deponitur, oportet ut sepius accentus infringatur eo modo, uerbi gracia, ut sunt sex sillabe *seculorum. Amen*.

A tale passo si sono richiamati A. Mocquereau e P. Ferretti per un riscontro della teoria delle cadenze cursive della salmodia della Messa.⁴⁹

47) *Instituta Patrum*, p. 56.

48) *Ibidem*.

49) Cfr. A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, II, cit., p. 280 e P. FERRETTI, *Il cursus metrico e il ritmo delle melodie gregoriane*, Roma 1913, p. 180.

Studi più recenti hanno posto in luce come faceva parte della prassi salmodica più antica l'applicazione delle formule cadenzali alle ultime sillabe dei versetti senza riguardo all'accentuazione delle parole. A tale proposito scrive infatti Terence Bailey: «Although our certain knowledge of psalmodic inflections does not go beyond the tenth century when accentual and cursive cadences are both already in evidence, there is every indication that the oldest cadential formulas were applied to the last few syllables of the line without concern for the text accent».⁵⁰ C'è da chiedersi se non ne sia pervenuta l'eco al compilatore degli *Instituta Patrum*, che, insistendo senza alcuna restrizione di sorta sull'indipendenza dell'accento melodico nelle cadenze salmodiche rispetto all'accento verbale, intendeva forse ricollegarsi a modelli più antichi, ed entrare in polemica con la prassi del tempo.⁵¹

Il manoscritto degli *Instituta Patrum*, risalente come si è detto agli inizi del XIII secolo, è un codice pergameneo in 4°. È scritto su due colonne, con trentacinque righe per pagina, con titolo ed iniziale della prima parola in rosso. Vi sono aggiunte in margine e interpolazioni fra le righe.

Nella trascrizione che segue si è rimasti fedeli nella grafia e nella forma delle parole al manoscritto, anche quando esse si allontanano dai modi del latino classico.⁵² La punteggiatura e la divisione dei capoversi è stata invece ricondotta all'uso moderno, rimanendo però rispettosi delle scansioni presenti nel testo manoscritto. In lettera maiuscola sono stati scritti i nomi propri e le parole che iniziano le frasi dopo punto fermo. Le citazioni di massime o proverbi sono state poste fra apici. In corsivo sono stati

50) T. BAILEY, *Accentual and Cursive Cadences in Gregorian Psalmody*, «Journal of the American Musicological Society», XXIX, 1976, p. 464.

51) Si ricorda che W. APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington 1958, p. 238, non del tutto convinto della datazione degli *Instituta Patrum* nella prima metà del XIII secolo, scrive: «Judging from its contents, I have no doubt that it actually describes a considerably earlier practice».

52) Cfr. G. SCHERRER, *Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von Sankt Gallen*, Halle 1875, p. 176. Come anche J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De "Instituta Patrum" van Sint Gallen*, cit., p. 201n ha notato, la datazione del Codex 556 da parte di Scherrer come X-XII secolo va cambiata in X-XIII sec.

53) Desidero qui ringraziare il Prof. Cataldo Roccaro, docente di Lingua e letteratura latina medievale presso l'Università di Palermo, per i consigli datimi circa la scelta dei criteri di trascrizione, di cui comunque mi assumo ogni responsabilità.

poi riprodotti i nomi delle forme musicali citate e della formula salmodica *seculorum. Amen.* I passi posti in margine e le parole interpolate fra le righe sono stati inseriti nel testo fra parentesi uncinatae < >. In nota, caso per caso, è stata data la loro posizione nel manoscritto. In nota sono state altresì date le lezioni delle edizioni del Tomasi e del Gerbert (tacendo soltanto sulle differenze di grafia), nonché i rilievi di van Waesberghe e, in un caso, si è fatto riferimento alla citazione degli *Instituta Patrum* da parte di Goldast. Per tale scopo sono state usate le seguenti sigle:

T = G.M. TOMASI, *Responsorialia et Antiphonaria Romanae Ecclesiae*, cit., pp. 353-356;

G = M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, I, cit., pp. 5-8;

W = J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De "Instituta Patrum" van Sint Gallen*, cit., pp. 201 e sg.;

Gold = M.H. GOLDHAST, *Rerum alamannicarum scriptores*, cit., p. 115.

Le lezioni di tali edizioni sono state riportate in nota fra virgolette semplici ' ', seguite dalle relative sopraccitate sigle. Fra virgolette semplici sono state poste in nota pure le espressioni riprese dal manoscritto. Alle note al testo degli *Instituta Patrum*, tutte naturalmente dell'editore, è stata data una numerazione indipendente da quella impiegata per la presente prefazione.

PIETRO GIZZI

INSTITUTA PATRUM DE MODO PSALLENDI SIVE CANTANDI

Sancti Patres nostri antiqui docuerunt et instituerunt subditos suos precipientes eis hunc ritum modulandi seruare, talemque formam cantandi siue psallendi in choris suis tenere; per hanc, afferentes et affirmantes, Deo gratum esse et placere sacrificium laudis nostre, angelis uero acceptabile et iocundum, omnibus hominibus intuentibus et audientibus delectabile et edificatorium, generans deuotam compunctionem,¹ et suscitans animum ad indagandum scripturarum intellectum, et erigens mentem ad contemplandum ea, que supra² se sunt celestia ac diuina. Nam in choris ubi plures magistri uolunt esse — aliquis forsan propter religiositatem suam, alius propter prelationem, alius propter uocis sonoritatem, alius putans se aliquem esse, ut uideatur et audiatur — et nullus istorum nec modum potest habere, aut nescit, et forte nec scientiam habet. Vnde necesse est, ut error oriatur, fomes discordie morum et uocum. Et non solum ipsi inter se intus non bene emulantes turbantur, uerum etiam hii qui foris sunt audientes scandalizantur; et ubi Deum deberent laudare, potius ibi diiudicentur ad inuicem mordere et certare. <Quicumque ergo in choro discordiam et errorem subministrat et nutrit, siue prelatus sit an subditus, sciat se grauiter delinquere in Deum et angelos et homines, seu uera an uana modulatione hoc faciat.>³ Huic nequitie obuiantes, statuimus que subiungimus, et ea sollicite⁴ obseruanda mandamus. (p.365b) (p.366a)

Tres ordines melodie in tribus distinctionibus temporum habeamus; uerbi gracia,⁵ in precipuis sollempnitatibus, toto corde et ore omnique affectu deuotionis; in dominicis diebus et minoribus⁶ festiuitatibus, siue natalitium sanctorum, in quibus plebes laborant partim uel totaliter, multo remissius; priuatis autem diebus, ita psalmodia moduletur nocturnis horis,

1) 'deuotionem et compunctionem' *T*, *G*.

2) 'super' *T*, *G*.

3) Nel margine destro della p. 366 del codice, scritto su linea verticale perpendicolarmente al resto del testo. Un segno di richiamo porta alla integrazione in tale posizione. Il colore dell'inchiostro è qui più scuro del resto del testo, tranne che di alcune parole o segni di abbreviatura di quest'ultimo. La grafia denota comunque la medesima mano.

4) 'sollitite' nel manoscritto.

5) Ho sviluppato in questo modo l'abbreviatura 'uerbi grā' e non secondo l'espressione classica 'uerbi gratia' perché la si riscontra nel manoscritto più avanti per esteso proprio in tale forma.

6) 'majoribus' *T*; 'maioribus' *G*.

et cantus de die, ut omnes possint deuote psallere et intente cantare, sine strepitu uocis, cum affectu absque defectu.

Omni tempore estate uel hieme, nocte an⁷ die, sollempni siue priuato, psalmodia semper pari uoce, equa lance, non nimis protrahatur, sed mediocri uoce, non nimis uelociter, sed rotunda, uirili, uiua et succincta uoce psallatur. Sillabas, uerba, metrum in medio et in fine⁸ uersus — id est initium <arsos>,⁹ medium <dysis>¹⁰ et finem <thesys>¹¹ — simul incipiamus et pariter dimittamus. Punctum / equaliter teneant omnes.

In omni textu lectionis, psalmodie uel cantus, accentus siue concentus uerborum, in quantum suppetit facultas, non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus. Scire debet omnis cantor, quod littere que liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musice artis liquescunt.

Ammonemus itaque, ut una aspiratione siue uno anhelitu usque ad punctum rithmice uel metricae psallamus. Post medium metrum, modica modulatione peracta, pausam bonam et competentem faciamus. Facta pausa, quod de uersu restat morosiori modulatione deponatur saluo tono; sicque omnis modulatio psalmodie siue cantus rotundetur et terminetur, ut finis inueniat suum exordium, secundum illud: “rota uoluitur ducendo, in suum pristinum uolendo reducitur”.¹²

Nullus ante alios aut post incipere in uersu uel cantu, uerba cantata reiterare, uel nimis discorditer festinare, presumptiori uel altiori, remissiori an grauiori — id est susum uel iusum —, tardiori an¹³ uelociori uoce, aut post alios diutius protrahere et punctum tenere presumat. Vna qualitate cantemus, simul pausemus, semper auscultando. Si morose cantamus, longior pausa fiat; si propere, breuior; semper in psalmodia punctus et pausa teneantur.

7) ‘ac’ *T, G.*

8) ‘finem’ *T, G.*

9) Parola soprascritta interlinearmente a ‘initium’.

10) Parola soprascritta interlinearmente a ‘medium’.

11) Parola soprascritta interlinearmente a ‘finem’. Riguardo a questo caso e alle due note precedenti, *T* e *G* scrivono: «Haec in codicis margine».

12) ‘*reducitur uolvendo*’ *T, G.* Non ho trovato tale massima negli appositi repertori, per esempio in *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, gesammelt und herausgegeben von H. Walther, voll. 1-6, Göttingen 1963-1969.

13) ‘vel’ *Gold, T, G.*

Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diuersos accentus nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis (p.367a) uel ultimis, non est secundum accentum uerbi, sed secundum musicalem melodiam toni faciendam, sicut dicit Priscianus,¹⁴ musica non subiacet regulis Donati, sicut nec diuina scriptura. Si uero conuenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, iuxta melodiam toni cantus siue psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus uersuum per melodiam subprimit sillabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis uersuum deponitur, oportet ut sepius accentus infringatur eo modo, uerbi gracia, ut sunt sex sillabe *seculorum. Amen*; ita sex conformentur notis toni in depositione uerborum et sillabarum.

- 14) Non ho trovato fra le opere del grammatico Prisciano alcuna espressione letterale cui può essere ricollegata direttamente tale citazione. È vero che più volte Prisciano accenna nelle sue opere a cambiamenti di qualità dell'accento (da acuto a grave e così via) o di posizione, ma sempre in relazione a contesti grammaticali o lessicali. Così, per esempio, in *Institutionum grammaticorum Libri XVIII*, in H. KEIL, *Grammatici latini*, vol. III, Leipzig 1859; rist. an. Hildesheim 1961, p. 27, parlando delle preposizioni scrive: «cum autem uero praepostere ponuntur, monosyllabae acuto, disyllabae paenultimo acuto proferuntur, nisi aliqua differentia, ut praedictum est, impediatur, ut Virgilius in I Aeneidos: maria omniam circùm;

finalem enim acuumus syllabam, ne, si paenultimam acuamus, nomen uel aduerbium putetur esse». Oppure nel *De accentibus* (spurio, ma creduto autentico nel Medioevo), in *op. cit.*, pp. 520 sg., si legge: «necessitas pronuntiationis regulam corrumpit, ut puta si quis, dicat in primis dóctus, addat que coniunctionem dicatque doctúsque, ecce in pronuntiatione accentum mutauit, cum non in secunda syllaba sed in prima accentum habere debuit». In un caso, però, Prisciano fa riferimento alla musica, cioè nel *De metris fabularum Terentii*, in *op. cit.*, pp. 425 sg., dove, dopo aver detto: «T e r e n t i u s trochaico mixto uel confuso cum iambico utitur in sermone personarum, quibus maxime imperitias hic conuenit, quem, puto, ut imitetur, hanc confusionem, rhythmorum facit. Sunt autem et trimetri et hoc plus minusque, et habent paenultimam uersus syllabam in quibusdam longam, in quibusdam breuem», e dopo aver portato alcuni esempi, scrive: «His igitur exemplis facillime diligentes omnium possunt comoediarum metra comprehendere et uersus, si quos imperitia scriptorum confunderit, ad integrum restituere musicae locum». Forse è proprio a proposito di questa problematica che l'autore degli *Instituta Patrum*, legando confusamente — probabilmente perché ricordando confusamente — il discorso sulle terminazioni di alcuni versi di Terenzio, che hanno «paenultimam uersus syllabam in quibusdam longam, in quibusdam breuem», con il richiamo alla restituzione del verso «ad integrum [...] musicae locum», ha tirato la conclusione che per Prisciano «depositio in finalibus [...] non est secundum accentum uerbi, sed secundum musicalem melodiam [...] faciendam», e la ha attualizzata inserendo il riferimento ai toni salmodici.

Ergo cum quicquid agitur pro defunctis totum flebili et remissiori debet fieri uoce, ut nichil ibi resonent uerba nisi deuotum merorem et humilitatem. In hymnis *Te Deum laudamus*, *Gloria in excelsis* et *Credo in unum* sic punctus et pausa fiant, ut intellectus discernatur et mediocri uoce decantentur. Dum *ymnos* uel *responsoria* siue *antiphonas* seu *alleluia*, *Kyrie* uel *Sanctus*¹⁵ an *Agnus Dei*, quecumque pulchra suaui ac dulcia et iocunde sonant, in hiis punctum bene discernendo notulas decantemus, et in clausulis pausam faciendo aliquantulum, expectemus; et hoc maxime festiuis diebus. Caueamus etiam, ne neumas coniunctas nimia morositate scinda/mus¹⁶ uel disiunctas inepta uelocitate coniungamus, sed concorditer pausam ad punctum habeamus.

Omnem igitur cantum siue psalmodiam, si morose an¹⁷ propere psallimus, semper cum facultate uocum et rotunde suauis melodia peragamus. <Vel *sequentias* si cantamus, siue alternatim seu¹⁸ una simul, concentu parili, uoce consona finiatur. *Iubilis* uero dulci modulamine bene discretis neumis deponatur.>¹⁹ *Responsoria* uero et *antiphonas*, *Gradualia*, *Tractus*, *Alleluia*, *Offertoria* et *communiones*, omnemque grauem cantum remissiori ac uelociori processu persoluamus. Festiuis namque diebus in omni cantu punctum et pausam non omittamus. Priuatis autem diebus, sic psallamus et cantemus, ut nullus tepidus aut desidiosus aliquam astute cauillando possit habere excusationem.

15) 'Kyrie eleison, Sanctus' T, G.

16) Accolgo qui la lezione 'scindamus' di W, ricostruibile con difficoltà perché una macchia nel manoscritto ha fortemente sbiadito e corrotto il gruppo 'scin'. Tale lezione si inserisce bene comunque, come significato, nel contesto della frase. T e G avevano posto in sua vece dei puntini.

17) 'ac' T, G.

18) 'sive' T, G.

19) Nel margine sinistro della p. 367 del codice, scritto su linea verticale perpendicolarmente al resto del testo. Non si trova in questo caso alcun segno di richiamo che ne possa assicurare la collocazione all'interno del testo stesso. Mi è sembrato opportuno integrarlo in tale posizione per analogia di contenuto, visto che anche qui, come nella frase precedente, si fa riferimento alla terminazione dei brani. T e G lo integrano invece poco prima, dopo la frase «Caveamus etiam ne Neumas coniunctas nimia morositate..... vel disiunctas inepta uelocitate coniungamus; sed concorditer pausam ad punctum habeamus». Per il significato della presenza dei puntini in T e G vedi sopra la nota 16; per un ulteriore approfondimento cfr. P. GIZZI, *Giuseppe Maria Tomasi e gli Instituta Patrum di San Gallo*, cit. Per il colore dell'inchiostro e la grafia cfr. la nota 3 a p. 53 del presente testo.

Si duo simul cantent, sillabas et pausam ad punctum equaliter incipiant et finiant, et condescendat²⁰ uox infirmiori fortior; si autem impares sunt²¹ uoces et dissonae, uilior mutetur et sic parificentur. Solus quicquid cantet uel legat mediocriter inchoet, et tali uoce ut sine strepitu perficiat, et intellectui uerba distribuatur, ac neumata dulci dyaphonia synphoniacae terminet, ut edificentur audientes.

Quicumque inponit *antiphonam* uel *responsorium*, *psalmum* aut *ymnum*, *introitum* an²² *gradualem*, *tractum* siue *alleluia*, seu quicquid incipit, duas uel tres sillabas an unam sillabam et duas aut tres notulas inponat solus tractim, aliis tacentibus, et ab eo loco quo intonans dimisit, ceteri inchoent subsequentes non repetendo quod ille precinuit. Similiter obseruetur, cum cantor inponit aliquid uel reincipit, seu quemcumque cantum pronuntiat, chorus concorditer melo subsequatur uoce una/nimi. (p.368a) Caueat autem cantor, ne umquam cantum mutet de uoce in uocem,²³ scilicet ut aliam incipiat quam eam in qua inceptus est cantus, quia ualde indecens est in musica, nisi tantum per dyapason siue susum siue iusum.

Hec de gremio sanctorum Patrum collegimus, quorum quidam hunc modum cantandi ab angelis didicerunt, alii Spiritu Sancto rimante in cordibus eorum per contemplationem perceperunt. Quam formam si diligenti studio imitari conamur, erimus et nos, psallentes ymnis et canticis spiritalibus, cantantes Deo in cordibus nostris spiritu et mente.

Qui ergo hanc regulam institutionis nostrae transgredi temere presumpserit et uiolare, tam grauiter puniatur, ut ceteri metum habeant et emendentur. Hystrionicas²⁴ uoces, garrulas, alpinas siue montanas, tonitruantes uel sibilantes hinnientes uelut uocalis asina, mugientes seu balantes quasi pecora, siue femineas, omnemque uocum falsitatem iactantiam seu nouitatem detestemur et prohibeamus in choris nostris, quia plus redolent uanitatem et stulticiam quam religionem; et non decent inter spirituales homines huiusmodi uoces in presentia Dei et angelorum eius intra²⁵ sancta sanctorum.

20) 'descendat' T, G.

21) 'sint' T, G.

22) 'aut' T, G.

23) 'uoce' T.

24) 'hystruosas' aggiunto nel margine sinistro del manoscritto; 'histrionicas' T, G.

25) 'in terra' T, G.

(p.368b) Tales enim qui eiusmodi uoces habent et carent modo naturali — quia nec aliquando exercitati alicuius instrumenti musicalis artificio —, et ideo aptam flexibilitatem uocis non ualent habere ad neumas.²⁶ Ergo isti — cum sint inconpositi moribus et uoce, tamen sub obtentu religionis presumunt esse et uideri cantores et rectores / in choris —, cum non sciant nec scire uelint, propterea interdum subministrant discordiam et dissolutionem in choris et sustollunt ceteros; cum aut²⁷ leuitate nimia precipitant cantum, aut grauitate inepta sillabas fantur, quasi qui trahat molarem lapidem ad montem sursum, et tamen in preceps ruat semper deorsum. Ideoque, nullo moderamine contenti, non percipiunt subtilem dulcedinem intellectus, et raro perueniunt ad delectationem uirtutum, multo magis numquam aspirant ad speculandum diuina mysteria et ad rimandum secreta celestia. Talium utique hominum uocibus, cum non sint bone, musica tamen scit eis bene uti in locis oportunis, quod illi ignorant, qui eas habent in archa sui pectoris.

Nos igitur sic stemus in disciplina psallendi, ut, secundum regulam beati Benedicti patris nostri, mens nostra concordet uoci, cantantes et psallentes in conspectu sancte Trinitatis et sanctorum angelorum, compuncti corde, cum tremore et in timore diuino, deuota mente, amore supernorum, spiritus ardore, intimo desiderio accensi, ut per uerba que pangimus ad celestia eleuati, celibes²⁸ effecti archana contemplantes, suaui animo, pura anima, iocunda spiritus grauitate, concordii leuitate, dulci melodia, nectareo iubilo, organica uoce,²⁹ ineffabili leticia iubilemus Deo creatori nostro, ut tandem, inter sanctos resuscitati, mereamur eum, qui nos uocauit, in eterno gaudio tripudiantes laudare, vbi uiuit et regnat per omnia secula seculorum. Amen.

26) Pongo qui un punto fermo per attenermi alla scansione del manoscritto, che mette qui, dopo un segno indicante stacco di frase, 'Ergo' con lettera maiuscola; per la scorrevolezza del testo, sarebbe però più opportuno porre in sua vece una virgola, in modo da avere, omettendo le proposizioni secondarie, la seguente articolazione: «Tales enim qui eiusmodi uoces habent et carent modo naturali [...], ergo isti [...] interdum subministrant discordiam et dissolutionem in choris».

27) 'autem' *T, G.*

28) 'caelites' *T*; 'coelites' *G.*

29) 'voce, et' *T, G.*

UNA SCONOSCIUTA ANTIFONA MARIANA IN B.A.V., OTTOB. LAT. 527 E IN A.C.O., P. XIII (SARDEGNA)

Il ms. Ottob. lat. 527 della Biblioteca Apostolica Vaticana (B.A.V.) è stato catalogato da Hugo Ehrensberger,¹ E. Mariott Bannister² e Pierre Salmon.³ Si tratta di un *Processionale Hieronymitarum* attribuito al sec. XV.

Il ms. vaticano — in seguito citato V — tramanda, nelle cc. 38r e v (cartulate nel codice in cifre romane e non arabe), l'antifona con musica *Ave virgo sanctissima, / Dei mater piissima, / maris stella clarissima. / Salve semper gloriosa, / margarita preciosa, / sicut lilium formosa, / nitens olens velut rosa*. Si tratta, come si vede, di ottonari disposti in una terzina e in una strofa tetrastica secondo lo schema AAA/BBBB.

La stessa antifona, con varianti nella lezione melodica, ma identica nel testo — salvo che in luogo di *velut* si ha *velud* con la sonorizzazione della dentale sorda — risulta trådita anche nella c. 140r del ms. P. XIII conservato in Sardegna presso l'Aula Capitolare della Cattedrale di Oristano (A.C.O.). Il cod. sardo — in seguito citato S — è un Salterio-Innario del sec. XIV/XV, segnalato da Giulio Pisani nel 1911.⁴

Nella catalogazione del Pisani *Ave virgo sanctissima* viene considerata un inno;⁵ è invece — come risulta dalla struttura stessa del pezzo e dall'indicazione, rubricata e abbreviata, apposta in V — un'antifona, più precisamente un'antifona del tipo *Gruss-Orationen*.

Il testo e la melodia non risultano riportati nei principali repertori e nelle collezioni riguardanti la monodia liturgica medioevale da noi consultati,

-
- 1) Cfr. H. EHRENSBERGER, *Codices liturgici Bibliothecae Apostolicae Vaticanae manuscripti*, Freiburg i. B. 1897, p. 579.
 - 2) Cfr. E.M. BANNISTER, *Index codicum manuscriptorum ad liturgicam rem spectantium*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Sala Barberini ms. n. 509, f. 21; ID., *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, Leipzig 1913 (*Codices e Vaticanis selecti*, 12 [=London 1968]), con due volumi di testo e tavole, p. 186, n. 780.
 - 3) Cfr. P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1968-1972, 5 voll., V, 1972 (*Studi e Testi*, 270), *Liste complémentaire. Tables Générales*, p. 89, n. 401.
 - 4) Cfr. G. PISANI, *Catalogo dei codici corali d'Oristano*, Lucca 1911, pp. 58-63. Per la segnatura dei manoscritti oristanesi catalogati dal Pisani cfr. G. MELE, *Nuove ricerche sui manoscritti liturgici francescani in Sardegna. Osservazioni su alcuni frammenti neumatici clariani (sec. XIII/XIV)*, «Biblioteca Franciscana Sarda», II, 1988 [1989], pp. 109-135, alle pp. 109 sg., nota 3.
 - 5) Cfr. G. PISANI, *Catalogo [...]*, cit., inno 17°, p. 61.

quali il *Corpus Antiphonarium Officii*,⁶ *Analecta Hymnica Medii Aevi*,⁷ *Index of Gregorian Chant*,⁸ *Monumenta Monodica Medii Aevi*⁹ e altri.¹⁰ L'antifona non è presente neanche nella più importante raccolta di testi mariani: *Der Hymnos Akatistos im Abendland*.¹¹

Una citazione di *Ave virgo sanctissima* è recuperabile nel *Repertorium Hymnologicum*,¹² che rimanda a V e ad un altro ms. «Aix 12,65» non meglio identificato che stiamo cercando di individuare.

Un'antifona *Ave virgo*, di 8° modo, dall'incipit illegibile, è presente nel ms. Worcester F 160,¹³ ma non ha niente in comune con il pezzo in questione.

Il *Repertorium* dello Chevalier, che non riporta le melodie, si limita nella sua stringata segnalazione a trascrivere «Ave virgo sanctissima,/Dei mater piissima,/maris st...».

Per quanto quindi ci consta, sinora dell'antifona erano noti solo poco più di due ottonari, senza alcun riferimento musicale.

Prima di passare alla trascrizione, ci sembra opportuno spendere qualche breve cenno sui due codici che riportano integralmente l'antifona; si tratta difatti di fonti poco conosciute.

V è un ms. cartaceo di mm. 150 × 106. Nella coperta, moderna, da mano assai tarda è stato scritto: «Liber processionarius». ¹⁴ I formulari si

6) Cfr. R.J. HESBERT, *Corpus Antiphonarium Officii*, Roma 1963-1979, 6 voll. (*Rerum ecclesiasticarum documenta*, Series Maior, Fontes, 7-12).

7) Cfr. C. BLUME - G.M. DREVES - H.M. BANNISTER, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig 1886-1922, 55 voll. (+ 3 voll. di indici: M. LÜTOLF, *Register*, Bern-München 1978).

8) Cfr. *An Index of Gregorian Chant*, compiled by J.R. BRYDEN and D.G. HUGHES, Cambridge Mass. 1969, 2 voll.; le fonti sono indicate in I, pp. XIII-XV.

9) Cfr. B. STÄBLEIN, *Hymnen. I. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel-Basel 1956 (*Monumenta Monodica Medii Aevi*, 1).

10) Cfr., tra gli altri, J. JULIAN, *A Dictionary of Hymnology*, New York, rist. 1957 (basata su 1907²).

11) Cfr. G.G. MEERSSEMAN O.P., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg/Schweiz, 1958-1960, 2 voll. (*Spicilegium Friburgense*, 2 e 3). *Gruss-Orationen* sono riportate *ibid.*, II, pp. 172 sgg.

12) 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*, Louvain-Paris 1882-1921, 6 voll., con oltre 42.000 pezzi inventariati, III, 1904 (*Bibliothèque Liturgique*, 10), p. 88, n. 23993. Cfr. anche *infra*, nota 15.

13) Cfr. *Paléographie Musicale*, I/12, 360 (indicizzata in *An Index [...]*, cit., I, p. 56).

14) Sui Processionali, per quanto ci consta, non esistono lavori di sintesi. Occorre pertanto ricorrere a monografie quali T. BAILEY, *The Processions of Sarum and the Western Church*, Toronto 1971 (*Studies and Texts*, 21); M.-N. COLETTE, *Le Répertoire des Ro-*

susseguono secondo un'articolazione comune a Processionari coevi (ad esempio il Palat. lat. 511, domenicano). Nelle cc. 1r-29r si ha il Temporale, dalla processione delle palme a quella del *Corpus Christi*; nelle cc. 29v-71v il Santorale, dalla Purificazione ad Ognissanti (è in questa sezione che è inserita *Ave virgo sanctissima*); nelle cc. 71v-88r le prescrizioni *Ad recipiendum prelatum* e per l'Ufficio dei Defunti (Sepoltura).

Nelle cc. 88v-89r figurano alcune note di possesso;¹⁵ in particolare, nella c. 88v si ricorda che il libro venne trascritto per i frati «de la orden de nuestro padre San Jeronimo». Peraltro, nessuno dei catalogatori aveva rilevato, sempre nella c. 88v, la data 1557, scritta con tutta probabilità dallo stesso amanuense che ha vergato le posticce note di possesso, avvezzo ad una minuscola di tipo corsivo usuale attribuibile forse alla Spagna meridionale.

Sulla localizzazione dello *scriptorium* del Processionario non ci sono sinora certezze. Le note di possesso e alcuni dati agiologici presenti nella sezione del Santorale, tra cui le feste di s. Biagio vescovo e martire (c. 34v) e di s. Giacomo apostolo (c. 50v), orientano per la *datatio topica* verso un'area con buona probabilità iberica. Ma tale ipotesi va verificata analizzando a fondo tutti i formulari e svolgendo ricerche sulla storia degli insediamenti dei Geronimiti in Spagna.

La scrittura del codice è una minuscola gotica libraria di modulo piccolo, con qualche tendenza di carattere corsivo, ravvisabile soprattutto in certi tracciati della *a* e della *s* finali.

La notazione è una quadrata nera su pentagrammi rossi (5 per carta).

Passando ora a S, occorrerebbe soffermarsi un po' più a lungo, poiché, sotto diversi aspetti, costituisce uno dei più interessanti testimoni liturgici notati conservati nell'isola. In questa sede anticiperemo solo alcuni dati essenziali, traendoli da un nostro studio, in preparazione, interamente dedicato alla analisi codicologica, paleografica e liturgico-musicale del manoscritto.

gations d'après un Processional de Poitiers (XVI siècle), Paris 1976; R. AMIET - L. COLLIARD, *Processionale Augustanum. Édition intégrale de trente-et-un processionaux valdôtains*, Aoste 1983, 2 voll. (*Monumenta Liturgica Ecclesiae Augustanae*, 5, 6).

15) Tra gli altri catalogatori, cfr. H. EHRENSBERGER, *Codices liturgici [...]*, cit., p. 579, che riporta, parzialmente, alcune note di possesso denominate «*probationes pennarum, tum alia lingua Hispanica*». *Ibid.*, è citata l'antifona *Ave virgo sanctissima - velut rosa*, oggetto della presente trattazione. La citazione dell'Ehrensberger si affianca a quella del Pisani e dello Chevalier (per cui cfr. *supra*, nota 5, 12), costituendo le sole menzioni a noi note dell'antifona.

Il Salterio-Innario¹⁶ in questione è un codice membranaceo di mm. 345×245-5. Almeno dal 5 gennaio 1438, come attesta la c. 188v, appartenne alla Cattedrale di Oristano, per la quale potrebbe essere stato trascritto in un periodo imprecisato tra l'ultimo quarto del sec. XIV e l'inizio del XV, con varie interpolazioni.

La cartulazione è stata apposta dallo scrivente, a matita, in cifre arabe indicanti il solo *recto* (cc. 270 + II [*a* e *b*]). I fascicoli, col richiamo (eccetto il XV, XX, XXIV, XXV), sono XXVI. Legatura antica (sec. XIV/XV), in pessime condizioni, assicelle lignee. Scrittura minuscola gotica libraria *rotunda* su una colonna, tranne che nell'ultima parte dove cambia la mano e la grafia si dispone su due colonne. Notazione quadrata nera su tetragrammi (sino a un massimo di 6 per carta). *Incipit*: «In dominicis diebus a kalendis octubris (...)». *Explicit*: «(...) Ego sum resurrectio et vita».

S contiene il Salterio Gallicano, un Innario (con 97 pezzi, quasi tutti notati, tra cui è incluso *Ave virgo sanctissima*), cantici, *symbola*, litanie e un Ufficio dei Defunti, come capita sovente in questo genere di codici.

Le carte di guardia (*a* e *b*, secondo la nostra cartulazione), rivestono un eccezionale interesse per gli studi paleografico-musicali sulla Sardegna: a giudizio di chi scrive — allo stato attuale degli studi — rappresentano i più antichi testimoni neumati custoditi nell'isola. Insieme ad altri frammenti dispersi in codici distinti — tra cui A.C.O., P. X, un Graduale del sec. XIV/XV — appartennero ad un Breviario.¹⁷ Sia la grafia testuale che quella musicale possono risalire al sec. XII. La scrittura è una minuscola gotica libraria primitiva di modulo alquanto ridotto. La notazione è dell'Italia Centrale. Tali frammenti inseriti in S possono citarsi come A.C.O., P. XIII *a-b* (Breviario).

Come si vede, sia la "compagine" che le carte di guardia di S offrono preziosi materiali di studio paleografico, codicologico e liturgico-musicale. Qui ricordiamo che risultano interessanti anche le cc. 25r e 160r dove sono trascritti gli inni *Eterne rerum conditor* e *Immense celi conditor*, con una notazione in cui la sistematica alternanza del *punctum inclinatum* (◆)

16) Per i principali repertori innologici cfr. *supra*, note 7, 9, 10, 11, 12. Sui Salteri medioevali cfr. R. WEBER, *Le Psautier Romain et les autres psautiers latins*. Édition critique, Roma-Città del Vaticano 1953 (*Collectanea Biblica Latina*, 10). Sui Salteri-Innari cfr. P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques [...]*, cit., I, pp. 3-58.

17) Sul Breviario cfr. P. SALMON, *L'Office Divin au Moyen Age. Histoire de la formation du Bréviaire du IX^e au XVI^e siècle*, Paris 1967 (*Lex Orandi*, 43). Il principale repertorio è V. LEROQUAIS, *Les Bréviaires des Bibliothèques publiques de France*, Paris 1934, 6 voll.

col *punctum quadratum* (■) sembra richiamare la scansione breve-lunga (∨-) del dimetro giambico. Infine, va almeno segnalato che nelle cc. 2r, 143r, 160r, 171r e 188r, nei margini, sono state riportate alcune *Intonationes assuetae Ecclesiae Arborensis*, di mano piuttosto tarda, di epoca spagnola, probabilmente della seconda metà del sec. XVI, oggetto di comparazioni e verifiche tuttora in corso.

Ma veniamo ora all'antifona *Ave virgo sanctissima* contenuta nei due codici testé richiamati.

La lezione di S presenta un carattere ben più melismatico di quella trādita da V.

Ave risulta melodicamente identico nelle due fonti: punctum + scandicus, ma subito dopo S dimostra di preferire un andamento più ornato, tendente spesso a 'riempire' i tratti melodici disgiunti presenti nei neumi di V. Per limitarci ad alcuni esempi, si consideri "sanctissima": V con clivis, S con climacus; "margarita": V con punctum, S con pes. Il carattere neumatico di V risulta ancora più manifesto in "rosa", ove appare un climacus, mentre in S incontriamo un neuma plurisonico ben più complesso (virga subtripunctis + pes + pes + virga subtripunctis resupina + scandicus flexus + virga).

Il modo di V è *tetrardus* (Sol), trasportato in S.

Seguono appresso le trascrizioni dell'antifona,¹⁸ che riportano diplomaticamente le lezioni trādite dai due copisti di V e S. Nella trascrizione abbiamo cercato di riprodurre fedelmente anche il modulo dei neumi, un po' compresso in S rispetto a V, che presenta note alquanto più larghe e ariose.

18) Segue qui appresso qualche dato lessicale e fraseologico riferibile all'antifona. *Ave virgo sanctissima/consulque fidelissima*: cfr. U. CHEVALIER, *Repertorium [...]*, cit., I, 2244. *Ave virgo sanctissima./Sincera cuius anima [...]*: cfr. G.G. MEERSSEMAN, *Der Hymnos [...]*, cit., II, p. 82. *Mater piissima et misericordissima Maria*: *ibid.*, II, 179. *Mater piissima*, II, 223, 225; *Mater dei castissima*, II, 45; *Mater dei Maria*, II, 56; *Salve dei mater*, II, 113; *Ave rosa mater dei*, II, 134; *Mater dei et laus nostra*, II, 235; *Mater dei*, II, 251; *Maris stella*, I, 112; *Stella maris, resides in culmine coeli*, I, 147; *Porta manes et stella maris*, I, 172; *Clara maris stella*, I, 178; *Ave virgo stella maris*, I, 200; *Ave stella clara maris*, I, 204; *Celi splendor maris stella*, I, 209; *Tibi [...]/cecidere, stella maris*, II, 81; *Stella maris exprimitur*, II, 82; *Stella maris clarissima*, II, 221; *S. M. maris stella lucida*, II, 238; *Gaude gloriosa*, I, 180; II, 194; II, 215. *Benedicta gloriosa*, I, 190; *Nimis gloriosa*, II, 116; *Sancta Maria gloriosa*, II, 130; *Ave iubilatione angelica gloriosa*, II, 147; *Preciosa margarita, rosa gelu non attrita*, I, 190; *Ave rosa, sic quesita/Pretiosa margarita*, II, 135; *Tu es lilium et rosa*, I, 217; *Tota pulchra et formosa*, I, 217; *Candens lilium*, I, 184; *Ave celi nitens porta*, I, 183; *Ave, nutilans velut rosa*, I, 191.

V

c. 38r

A-ve vir-go sanctis-si-ma
de-i ma-ter pi-is-si-ma ma-ris
stel-la cla-ris-si-ma sal-ve
semper glo-ri-o-sa mar-ga-

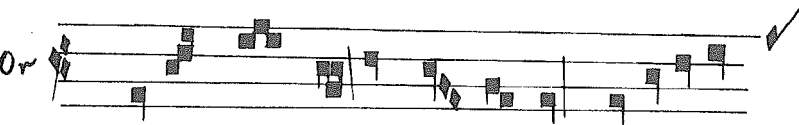
c.38v

ri-ta spe-ci-o-sa sic-ut li-li-um

formo-sa ni-tens o-lens ve-

lut ro-sa.


S

c. 140 


A-ve vir-go sanctis-si-ma de-i mater



pi-is-si-ma ma-ris stel-la cla-ris-si-ma sal-



ve sem-per glo-ri-o-sa mar-ga-ri-ta pre-ci-o-sa



sicut li-li-um for-mo-sa ni-tens o-lens ve-



lud ro- sa.

Da notare che in S, al terzo tetragramma, la nota *custos* sembra indicare un Re, in luogo del Do che poi incontriamo in “*sicut*”. Sempre nel terzo tetragramma, dopo *semper* una mano diversa ha aggiunto una chiave di Fa sulla terza riga.

Riguardo alle notazioni quadrate, normalmente si è propensi a non operare distinzioni di carattere paleografico; di recente sono state però proposte interessanti indicazioni per la classificazione del punctum, pes, clivis, torculus e porrectus.¹⁹ Tali ricerche inducono a rivolgere maggiore attenzione anche alle grafie quadrate, di origine aquitana.²⁰

Per quanto concerne i nostri due manoscritti, V tramanda una scrittura musicale più elegante rispetto alle grafie di S, che in certi casi presenta forme piuttosto tozze. In generale, il *ductus* di V pare propendere verso una più consapevole calligraficità rispetto a S. In V il copista, nel tracciato corsivo discendente, ad esempio nella clivis e nel climacus, tende a congiungere gli elementi neumatici, i quali, anche quando non sono uniti, come accade per certi puncta inclinati, sono comunque alquanto accostati e quasi si sfiorano. Anche S conosce questa propensione — assai comune presso i codici tardi; ma mentre V tende ad unire i punti romboidali del climacus (𐌶𐌵), S presenta di norma il climacus con gli elementi neumatici discendenti staccati (𐌶𐌵) e la duplice forma per il torculus (𐌶𐌵) e per il porrectus (𐌶𐌵). In S il neuma monosonico è la virga, mentre in V si ha un particolare punctum quadratum, coi due lati verticali allungati (𐌶).

Le sbarre di divisione in entrambe le versioni dell’antifona sono inserite senza seguire un preciso criterio, secondo un uso che, *mutatis mutandis*, potrebbe essere paragonato all’impiego dell’interpunzione in buona parte

19) Cfr. B.G. BAROFFIO, *Appunti per un trattato di codicologia liturgica*, «Ecclesia Orans», VI, 1989, pp. 69-88 (in particolare pp. 78, 85-88).

20) Normalmente i manuali di paleografia gregoriana non rivolgono particolarmente attenzione alle scritture quadrate. Cfr. il classico G. SUNYOL (= SUÑOL), *Introducció a la Paleografia Musical Gregoriana*, Montserrat 1925 (ed. franc. ampliata e riveduta *Introduction à la Paléographie Musicale Grégorienne*, Tournai-Paris-Romae 1935) e il recente S. CORBIN, *Die Neumen*, Köln 1977 (*Paläographie der Musik*, 1/3). Una chiara sintesi storico-paleografica sulla diffusione delle scritture musicali nel medioevo sta in G. CATTIN, *Il medioevo I*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino 1979, vol. I, parte seconda, pp. 71-73. In A. TURCO, *Il canto gregoriano*, Roma 1987, 2 voll., I, pp. 127-221, viene dedicato ampio spazio alle neografie quadrate, in uso negli attuali libri liturgici.

dei codici medioevali. Sia nel caso delle sbarre di divisione, non di rado posticce rispetto alla trascrizione dei manoscritti, che nel caso di numerosi esempi di punteggiatura, non ci troviamo di fronte a coerenti criteri di carattere logico-sintattico, espressivo-musicale o tanto meno di tipo ritmico, bensì in presenza di scelte assai soggettive, mutevoli nel tempo e nello spazio, dettate dalla necessità di creare un po' di ordine e di 'respiro' nei testi. V, ad esempio, utilizza la "divisio finalis" dei *Praenotanda* del *Liber Hymnarius*,²¹ sia dopo *Ave*, la prima parola dell'antifona, che dopo *rosa*, che è l'ultima.

Sul piano liturgico, l'antifona dovrebbe collocarsi nell'ambito di qualche Ufficio per la Vergine, ma non è dato per ora sapere con sicurezza di quale si tratti. V farebbe pensare alla festa della Purificazione (2 febbraio),²² mentre in S l'antifona è stranamente intercalata tra l'inno *Aurora iam spargit polum*,²³ il cui uso è documentato sia per il Mattutino che per le Lodi della Feria VII, e *Lucis creator optime*,²⁴ per i Vespri della Domenica.

Risulta assai arduo stabilire un preciso collegamento tra i due documenti dell'antifona. L'unico dato sicuro in comune — a parte ovviamente il testo e un'evidente matrice unica anche dal punto di vista melodico — è che la Sardegna, tra il 1297 e il 1323, entrò a far parte come regno autonomo della confederazione della Corona d'Aragona, restando poi nella

21) Cfr. *Antiphonale romanum secundum Liturgiam Horarum ordinemque cantus Officii dispositum a Solesmensibus monachis praeparatum*, Tomus alter, *Liber Hymnarius*, Solesmis, MCMLXXXIII, p. XV.

22) In V l'antifona in realtà è collocata, probabilmente per sbaglio, dopo la processione per la Purificazione (cc. 29v-34v) nell'ambito della festa di S. Biagio vescovo (cc. 34v-38r). Quest'ultimo potrebbe essere il presule di Oreto (Spagna) festeggiato come martire il 3 febbraio. Ma tutta la questione su vari santi col nome Biagio, appare piuttosto intricata: cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1963, vol. III, coll. 154-173. Ad Oristano, presso la chiesa di Santa Chiara è conservato un *pittacium* (*De brachio sancti Blasii episcopi confessoris*) che accompagna un involto di seta bianca contenente presunte reliquie di s. Biagio: cfr. U. ZUCCA, *La consacrazione della Chiesa di S. Chiara in Oristano da documentazione inedita del Monastero*, «Biblioteca Franciscana Sarda», I, 1987, pp. 262 sg.

23) Cfr. U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum [...]*, cit., I, 1633; C. BLUME, *Analecta Hymnica [...]*, cit., II, 34; LI, 34; R. HESBERT, *Corpus Antiphonalium Officii*, cit., IV, 509, 8270.

24) Cfr. U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum [...]*, cit., II, 10691; C. BLUME, *Analecta Hymnica [...]*, cit., LI, 34; R. HESBERT, *Corpus Antiphonalium Officii [...]*, cit., IV, 514, 8337.

sfera politica e culturale iberica per circa quattro secoli.²⁵ Ma in questo momento non è possibile avanzare precise ipotesi, soprattutto perché gli studi gregoriani in Sardegna sono appena agli inizi.²⁶

Auspichiamo in conclusione che la segnalazione dell'antifona possa servire a richiamare l'attenzione degli studiosi sulle fonti e i repertori monodico-liturgici della Sardegna, alla luce di un nuovo generale interesse per le tradizioni gregoriane delle aree cosiddette periferiche.

In un momento particolarmente felice per gli studi gregoriani,²⁷ da più parti si sente l'esigenza di definire una nuova geografia linguistica del can-

- 25) Per gli studi musicali sulla confederazione dei regni della Corona d'Aragona cui apparteneva la Sardegna, cfr. una bibliografia in G. MELE, *Note sugli studi riguardanti la musica catalano-aragonese nel Medioevo*, «Anuario Musical», XLII, 1987, pp. 71-79. Si veda anche ID., *I cantori della cappella di Giovanni I il Cacciatore re d'Aragona (anni 1379-1396)*, *ibid.*, XLI, 1986, pp. 63-104. Tale studio si riferisce ad un periodo in cui potrebbe essersi effettuata la trascrizione di S.
- 26) Ci sia consentito citare alcuni nostri studi: G. MELE, *Primo sondaggio sulle fonti liturgiche della Sardegna*, comunicazione presentata al XIV Congresso della S.I.M., Bologna-Ferrara-Parma, 27 agosto-1 settembre 1987, in corso di stampa negli Atti (Torino 1989); ID., *Fonti liturgico-monodiche nella Sardegna medioevale. Un bilancio storico e codicologico*, comunicazione presentata al convegno *Tradizione manoscritta e pratica musicale. I codici di Puglia*, Bari, 1 ottobre 1986, in corso di stampa negli Atti (Firenze 1989); ID., *Un manoscritto arborense inedito del Trecento. Il cod. lbR del Monastero di Santa Chiara di Oristano*, Oristano 1985; ID., *La musica catalana nella Sardegna medioevale*, in *I Catalani in Sardegna*, a cura di J. CARBONELL - F. MANCONI, Cinisello Balsamo (Milano) 1984, pp. 187-190 (= *La musica catalana a la Sardenya medieval*, in *Els Catalans a Sardenya*, Barcellona 1984). È in preparazione il catalogo dei codici liturgici della Sardegna (*Iter sardoum*).
- 27) Cfr. A. TURCO, *Il canto gregoriano*, cit., I, prefaz. di N. Albarosa p. 5: «I tempi attuali sono, per la ricerca gregoriana, tempi fruttuosi. Due specifiche svolte, quella semiologica e quella modale, legate basilamente a due monaci di Solesmes, Eugène Cardine e Jean Claire, hanno fatto sì che la cospicua eredità della prima metà del secolo, anch'essa legata all'abbazia di Solesmes, ricevesse potenzialità e connotazioni nuove, e per molti versi rivoluzionarie». Vedasi anche B.G. BAROFFIO, *I manoscritti liturgici italiani. Ricerche, studi, catalogazione (1980-1987)*, in *Le fonti musicali in Italia*, Studi e Ricerche 1/1987, Bari 1988, pp. 65-126 (in particolare p. 95). Giova inoltre, per gli ultimi tempi, seguire le rassegne tenute da G. MILANESE, *Bibliografia gregoriana*, «Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano», a partire da XII, 1987, pp. 5-8 (riguardante il 1978-1979). È auspicabile che il fervore delle ricerche in campo semiologico e modale stimolino nuovi studi anche nel settore più strettamente paleografico (indagine morfologica sulle peculiarità grafiche delle diverse scritture per l'individuazione degli *scriptoria* e dell'ambito di diffusione spaziale e temporale delle notazioni) e codicologico-liturgico (per il quale cfr. *supra*, nota 19).

to liturgico occidentale. In quest'ottica, non si può eludere aprioristicamente alcuna fonte manoscritta, ancorché tarda (*recentiores non deteriores*, come insegna l'ecdotica). Limitandoci a citare solo un sintomatico esempio sardo, si ricordi che a Iglesias (Cagliari) è conservato presso l'Archivio Capitolare, senza segnatura, una copia dell'Ufficio di s. Antioco, autenticata da un notaio in data 6 marzo 1621. In questo apografo sono stati riprodotti neumi del tipo dell'Italia Centrale, del sec. XII, ascrivibili ad un'area toscana individuabile forse tra Lucca e Volterra. Peraltro, dati interessanti potrebbero scaturire persino da incunaboli e cinquecentine, e più in generale dai libri liturgici con repertori locali stampati prima dell'*Editio Maedicaea* (a partire dal 1614).

L'analisi dei repertori e delle notazioni in uso nelle aree periferiche non deve essere però fine a se stessa, con lo scopo esclusivo di isolare qualche *apax*, ma deve sforzarsi di capire le ragioni storiche e culturali della presenza di particolari varietà e varianti nei filoni locali o la conformazione di questi alle tradizioni "centrali". Atteso infine che le categorie "centro" e "periferia" vanno utilizzate con prudenza, nel caso specifico della Sardegna viene fatto di domandarsi come abbia assimilato l'isola le complesse correnti liturgico-musicali e grafico-musicali confluite nel Mediterraneo centro-occidentale durante il Medioevo.

GIAMPAOLO MELE

SEMIOLOGIA E NOTAZIONE ESTETICO-MODALE DEL PES QUASSUS

Sigle:

- C cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 359, sec. X in. (*Pal. Mus.* II/2 e *Monumenta Palaeographica Gregoriana* III, Münsterschwarzach 1987), notazione sangallese. La sigla C indica la natura del codice, vale a dire *Cantatorium*, contenente perciò i canti del solista: Responsori-Graduali, Tratti, Cantici della veglia pasquale, Alleluia;
- E cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, a. 960-970 (*Pal. Mus.* I/4), notazione sangallese;
- L cod. Laon, Bibl. Municipale 239, verso il 930 (*Pal. Mus.* I/10), notazione metense;
- GT lezione vaticana in *Graduale Triplex*, Solesmis MCMLXXIX;
- GN lezione vaticana in *Graduel neumé*, Solesmes 1972²;
- AM *Antiphonale Monasticum*, Parisiis Tornaci Romae 1934.

INTRODUZIONE

Grazie al progresso raggiunto dalle scienze paleografica e semiologica ormai è possibile ritenere che la lettura delle notazioni neumatiche dei manoscritti più antichi sia pressoché acquisita. Tuttavia, quando dalla lettura del segno neumatico di una composizione si passa all'interpretazione, ci si accorge che i dati della scienza semiologica, allorché si tratta del perché estetico di certi impieghi neumatici, possono rivelarsi in parte insufficienti.

Prendiamo, a titolo esemplificativo, qualcuno dei tanti casi facilmente individuabili nel repertorio gregoriano.

A *N* C 94/2-3


TR. Deus, Deus meus *N* L 90/9



con. fu. si. GT 145/6

B *N*

N



spe. ra. ve. runt.

In ambedue le formule di cadenza è presente una equivalente versione melodica. Sia C sia L, però, adoperano per le due formule grafie essenzialmente differenti. Nella formula A, l'articolazione interna del neuma è posta in corrispondenza della terza nota del porrectus, sul Re; nella formula B, l'articolazione neumatica avviene sulla seconda nota del pes, sul Sol. Ora, perché la scelta di grafie differenti: solo per soluzioni interpretative varie — su cui bisognerebbe comunque interrogarsi; oppure per significare un fatto compositivo, che naturalmente dovrà tradursi anche in fatto estetico?

CO. Qui meditabitur (GT 67/4)

di e ac no cte, E 95/9

CO. Tanto tempore (GT 56 1/4)

al le lu ia. E 242/9

La formula dei due casi è la stessa, ma nel gruppo di tre note ascendenti E impiega la prima volta la grafia di uno *scandicus*, la seconda volta di un *salicus*. È in relazione ad un fatto estetico differenziato? Osservando la lezione di L non sembrerebbe. Qui l'articolazione del neuma avviene in ambedue i casi pure sul La, ma la nota che lo precede è costituita ambedue le volte da punctum, e non, come in E, ora da punctum ora da oriscus. Perché dunque la differenziazione in E?

GR. Exaltabo te (GT 112/8)

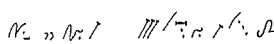
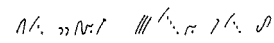
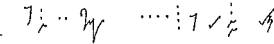

et sa na sti C 88/1

GR. Exsurge... et intende (GT 151/3)

et con clu de C 93/9

Una stessa formula è data in due Graduali di 3° modo. In C è tracciata in un caso la grafia di un *pes quassus flexus*, nell'altro la grafia di un *torculus*. In L, invece, la grafia neumatica resta la medesima. Perché, in C, questo modo differente di notare?

Poniamo per ora solo degli interrogativi, senza presentarne la soluzione. Nel corso dello sviluppo dei vari problemi, visti in quest'ottica, e che richiederà più di un contributo, sarà facile comprendere il significato di una determinata notazione neumatica nei vari manoscritti.

	C 104/11
	
	E 203/2
	L 101/11
Cant. Vinea facta est	
	
Is. na. el est.	GT 189/2

È la formula conclusiva dei Cantici della veglia pasquale. Le note unisoniche sono indicate con tre differenti grafie:

- in C con tre virgae *episemate*;
- in E con tre virgae *non episemate*;
- in L con tre *punctum*.

Le tre fonti sembrano contraddirsi. Così non sarebbe se, ad esempio, L avesse impiegato tre uncinus oppure i due sangallesi tre strophae. A dire il vero, in L la stessa formula nota, in qualche altro cantico, tre uncinus, come ad esempio in *Laudate Dominum* (GT 188/2). Ma allora, perché di tali scelte contraddittorie?

Si osservi ancora, in C, il *tractulus con doppio episema* dopo la trivirga. In comparazione con gli altri manoscritti che tracciano punctum, quale significato intenderebbe il notatore per tale elemento?

Di fronte a tale apparente relatività nella scelta delle grafie, qualcuno potrebbe essere indotto a vedere anche nel presente esempio uno dei limiti delle semiologia; e in effetti ciò potrebbe essere vero se il discorso specifi-

co non si aprisse all'approfondimento del significato intrinseco di una qualsiasi notazione neumatica, vista nel contesto di un determinato manoscritto, dal momento che ogni notatore si riferisce ad una propria *tabula grafica*, e nella situazione storica in cui il manoscritto appare.

E dunque: qual è lo scopo di una notazione, e in particolare neumatica? Tradurre visibilmente la natura di una composizione; esprimere il più possibile e nel modo più completo un fatto musicale, sia sotto l'aspetto compositivo sia interpretativo.

Proviamo a risalire al contesto storico nel quale la scrittura neumatica appare, e alle cause che l'hanno determinata. Essa nasce nel contesto di una radicale rivoluzione culturale e liturgica, la riforma carolingia, che pone fine, tra l'altro, appunto, ad una plurisecolare tradizione orale in favore di quella creazione musicale rappresentata dalla composizione gregoriana. Ora, per il fatto che il canto instaurato dalla riforma carolingia non poggiava, in certo senso, su alcuna tradizione, il cantore doveva essere in grado di cogliere non soltanto l'aspetto interpretativo, ma anche quello melodico-modale. Orbene, grazie all'analisi delle principali notazioni neumatiche testimoniate nei manoscritti più antichi, sembra poter sostenere che alcune grafie siano state richieste dalla necessità di tradurre visibilmente l'aspetto della griglia compositiva di un canto. In altre parole, origine e impiego di alcuni segni neumatici sono legati originariamente all'aspetto modale.

Fra questi segni va collocato anche il *pes quassus*, di cui ci occuperemo nel presente contributo, mentre altre grafie, in parte deducibili dagli esempi precedenti, e di certo con significato inizialmente modale, sono il quillisma, il tractulus sangallese con doppio episema (oppure, talvolta, con uno solo), l'oriscus negli altri suoi vari impieghi, la bivirga, la trivirga, gli strophici.

Prima di passare alla trattazione specifica è necessario rendere più esplicita una precisazione di ordine storico. Tra la riforma carolingia e l'apparire dei manoscritti gregoriani interamente notati e in nostro possesso trascorre un periodo di tempo di un secolo: il cod. C, sangallese 359, è datato agli inizi del 900; il cod. L, Laon 239, all'anno 930. Sicuramente sono stati preceduti da altri manoscritti e, probabilmente, da altre notazioni. È certo che la loro qualità grafica si ponga al vertice di qualsiasi altra notazione neumatica, ma può verificarsi che già in essi qualche segno abbia in parte perduto o mutato il suo significato originario.

PES QUASSUS

Il pes quassus è un neuma sangallese formato da due note ascendenti. Il primo elemento è costituito dalla grafia dell'*oriscus*; il secondo dalla virga $\zeta + /$. Si può trovare *isolato* su una sillaba oppure *in composizione*.

Nei manoscritti sangallesi per indicare normalmente il neuma di due note ascendenti vengono adoperate:

- la grafia del *pes rotondo* (ζ), che nasce dal movimento di una linea curva;
- la grafia del *pes angoloso* (ζ), che nasce dal movimento di una linea ad arco acuto.

Il loro uso è determinato in base al significato interpretativo che essi devono esprimere: il *pes rotondo* viene adoperato per indicare due suoni di valore *melismatico* o di *ornamentazione*; il *pes angoloso* per indicare due suoni di valore *sillabico*.

In alcuni contesti i manoscritti sangallesi ricorrono ad un'altra grafia di pes, il *pes quassus*. Indotti a coglierne il vero significato, per questa indagine abbiamo scelto il cod. C, sia perché è oggi il manoscritto completamente notato più antico, sia perché nei canti in esso riportati, cioè del solista, si possiede la stratificazione più antica del repertorio gregoriano. I canti sono rappresentati dai Cantici della veglia pasquale, dai Tratti, dai Responsori-Graduali e, sebbene di composizione meno antica, dalle melodie degli Alleluia. Infatti, la quasi totalità di esse sono raccolte insieme alla fine del manoscritto. In esso sono state notate anche le melodie di tre inni: *Agios o Theos*, *Benedictus es in firmamento* e *Crux fidelis*.

Abbiamo rilevato tutti i casi di impiego del pes quassus e lo abbiamo trovato notato 334 volte: 201 volte nel repertorio dei Cantici, Tratti e Graduali; 110 negli Alleluia; 23 volte negli Inni. Nel repertorio dei Cantici, dei Tratti e dei Graduali si trova così distribuito:

modi	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Timbro II
Cantici								5	
Tratti		1						14	
Graduali	18	7	34	3	22		27	4	66

Come si può vedere dal prospetto, il segno è scarsamente rappresentato nel repertorio dei Cantici e dei Tratti. Questi brani rappresentano la stratificazione compositiva più antica del repertorio gregoriano, in modalità arcaizzante e in formule più uniformi, tali da non richiedere il ricorso a grafie neumatiche speciali.

Nella presente esposizione tralasciamo, per limiti di spazio, di produrre la documentazione del pes quassus notato nel repertorio degli Alleluia e dei tre Inni.

L'analisi dei vari contesti, in cui viene a trovarsi il segno, ci suggerisce di articolarne l'esposizione in due momenti: *isolato* su sillaba e *in composizione*.

A - PES QUASSUS ISOLATO SU SILLABA

Il pes quassus isolato su sillaba si trova segnato 27 volte, nel contesto di una formula di intonazione, di una formula di cadenza, al termine di un inciso melodico-verbale e nel contesto di un'accentuazione melodica.

1. *Pes quassus in una formula di intonazione*

È scritto all'attacco della formula di intonazione del versetto nei Graduali di 3° modo. Si trova su sillaba pretonica e tonica:

(-) ✓ ✓ / C

· ω / / r L

↑ Di_xit Dominus - GR. Iuravit (GT 487/5)

↑ In con-ver-tendo - GR. Exsurge (GT 97/4)

↑ Ef-fun-de frameam - GR. Exsurge (GT 151/2)

↑ Iu-di-ca Domine - GR. Ego autem (GT 153/5)



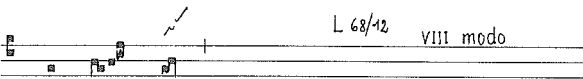
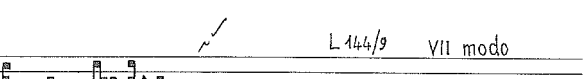
È la formula classica del deuterus, ma con il primo elemento rovesciato. In essa il passaggio al Sol avviene mediante l'articolazione del Fa e non del Re. Il notatore sceglie la grafia del pes quassus, di un pes cioè con l'inserimento dell'oriscus, per significare il *passaggio* dalla corda madre (Mi) alla corda forte (Fa) come grado intermedio, per raggiungere il Sol attraverso l'ornamentazione del Re. Il notatore non avrebbe potuto disporre di alcuna grafia neumatica fondamentale del pes per significare

una nota *di passaggio*. La stessa cosa avviene con il neuma di tre note ascendenti, con toni interi, quando si vuol indicare la nota di passaggio.

Va precisato, dal punto di vista interpretativo, che nota di passaggio non significa necessariamente nota di valore sillabico diminuito o melismatico. Nella formula in questione il Mi è la corda madre del deuterus; quindi corda strutturale. Nell'interpretazione, perciò, il Mi, in qualità di corda strutturale iniziale, mantiene il suo valore sillabico, considerato però sia nel contesto del suo passaggio al Fa, sia nel contesto melodico-verbale dell'intonazione. La conferma del valore sillabico del Mi, sebbene nota di passaggio, si ha dalla comparazione con la notazione metense di L, che adopera la grafia del salicus con le prime due note all'unisono — salicus: con oriscus cioè come secondo elemento, e non punctum come avrebbe potuto fare: cfr. Gr. *Prope est*, "Dominus" (GT 35/3); Gr. *Miserere mihi*, "Conturbata" (GT 104/3). Inoltre, il fatto che, nei nostri contesti, la notazione sangallese, contrariamente a L, abbia tralasciato l'elemento neumatico prima dell'oriscus, induce a pensare che per il notaio il fatto essenziale da significare era il passaggio dal Mi al Fa.

2. *Pes quassus in una formula di cadenza*

Si trova su sillaba *finale* di parola, formante cadenza:

	L 33/41 VIII modo
con_ tri_ ti_ o_ nes	C 60/43 TR. Commovisti (GT 90/4)
	L 28/42 VIII modo
∇ E_ un_ tes i_ bant	C 55/15 GR. Qui seminant (GT 465/6)
	L 68/42 VIII modo
et us_ que	C 80/44 TR. Qui confidunt (GT 110/2)
	L 144/9 VII modo
spi_ ri_ tu	C 113/7 GR. Clamaverunt (GT 455/6)

In questo contesto il pes quassus viene scelto per indicare una cadenza rovesciata, che conclude melodicamente e modalmente sul grado superiore alla tonica, in qualità di *cadenza sospesa*. Il segno viene quindi scelto per indicare il passaggio dalla tonica al secondo grado. Questo tipo di cadenza rovesciata si trova frequentemente nel repertorio gregoriano, soprattutto in corrispondenza del punto interrogativo nel testo (cfr. Ant. *Cum audisset Job*, “quare non sustineamus?” [AM 583/2]).

In corrispondenza del pes quassus sangallese, L adopera in due casi la grafia del salicus. Viene forse indotto a notare questo segno per il fatto musicale connesso con il contesto melodico che lo precede? Negli altri due casi, invece, fa uso del pes con gli elementi neumatici disgregati, uncinus e virga. Sempre però la seconda nota del pes è qui nota formante cadenza e perciò strutturale; pertanto la prima nota, sebbene anch'essa strutturale perché coincide con il grado della corda finale, funge da nota di *passaggio*. C esprime visivamente questo fatto modale, adoperando la grafia del pes quassus, la cui interpretazione va impostata nel rispetto del contesto melodico-verbale e del fraseggio del brano.

3. Pes quassus al termine di un inciso melodico-verbale

Si trova su sillaba *finale* di parola:

A

VIII modo. Passaggio dalla corda madre sol
al secondo grado la.

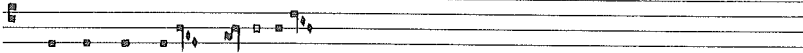
C 57/4 TR. Desiderium (GT 433/6)

I modo. Passaggio dalla corda forte e modale
fa alla corda sol, dominante alla 4^a

C 49/7 GR. Inveni David (GT 445/6)

II modo. Passaggio dalla dominante alla 3^a
alla dominante alla 4^a.

C 68/14 GR. De necessitatibus (GN 91/6)

B  V modo

a tem_plo san_ cto e_ ius. GR. Unam petii (GT 358/6)












su_per cae_ los De_ us. GR. Gloria et honore

o_mnes di_ cent glo_ riam. GR. Tollite hostias (GT 272/6)

et lau_ da_ bi_ lis in sae_ cula. GR. Benedictus es... qui intueris

Tutti questi casi presentano una struttura compositiva, nella quale si passa da una corda strutturale ad un'altra. Il passaggio viene anticipato in corrispondenza della seconda nota del pes, all'articolazione della sillaba finale di parola. Il neuma che segue il pes cade sull'accento tonico della parola e comporta un'articolazione iniziale. È il vero accento melodico-verbale. La seconda nota del pes quindi coincide con la nuova nota strutturale raggiunta nello sviluppo della composizione. Ne consegue che la prima nota, pur essendo anch'essa strutturale, funge da nota di *passaggio*. C indica con la grafia dell'oriscus nel pes questo passaggio. Si osservi la formula del Gr. *Inveni David*: anche sulla sillaba finale di "servum" troviamo un pes; ma qui C non lo traccia *quassus*, perché il passaggio dal Fa al Sol è stato già indicato prima. L'interpretazione del pes quassus va impostata tenendo conto sia del ruolo del segno — al termine di un inciso melodico-verbale e anticipazione di un accento —, sia dell'equilibrio del contesto compositivo e del fraseggio.

Alla lettera B in particolare troviamo la presenza del pes quassus in una formula conclusiva dei versetti nei Graduali di 5° modo. Questa formula appare in C ben 30 volte; ed ecco come viene segnato il pes:

	7 volte		1 volta
	3 volte		5 volte
	4 volte		2 volte
	4 volte		1 volta
	1 volta		1 volta
	1 volta		

grafie differenti imposte
dall'adattamento del testo

C $L 93/4$
 et conclu-de ad-ver-sus e-os GR. Exsurge... et intende. III (GT 151/4)
 a Domi-no et o-mni-a GR. Benedicite. III (GT 608/9)

Cant. Cantemus. VIII (GT 187/2) $L 101/5$
 et ex-al-ta-bo $C 104/4$

TR. Beatus vir. VIII (GT 481/4) $L 30/6$
 qui ti-met $C 57/4$

Nella formula A, la struttura modale della composizione è di tipo *ar-caizzante*. I Tratti di 8° modo sono costruiti sulla corda madre di trasposizione Sol, ed hanno come dominanti e tenori salmodici il Sol (corda madre), il Si (alla terza) e il Do (alla quarta). La presente formula è inserita in un contesto modale nel quale dalla corda madre Sol si è passati all'accentuazione melodico-verbale Si, e da questa al Do. Quest'ultimo passaggio avviene in corrispondenza del pes quassus. Da notare che la Vaticana ha scelto la versione melodica nella quale il primo elemento è scivolato al Do, così da sembrare una bivirga.

La formula B è inserita in un contesto modale, nel quale dalla corda madre Sol si è passati direttamente all'accentuazione del Do mediante il neuma di "clamavi". Di questo neuma parleremo più avanti, perché anch'esso contiene il pes quassus. Pertanto, nella ripresa dell'inciso su "Domine", il cod. C segnala il passaggio fra i due gradi strutturali Si e Do.

Nella formula C, il contesto modale precedente al pes quassus è fondamentalmente strutturato attorno alla corda Si (nella formula di cadenza e all'attacco di "adversus"). Lo sviluppo della composizione su una nuova corda strutturale, rappresentata dal Do, avviene in corrispondenza del pes quassus di "adversus".

La formula D rappresenta un'eccezione. Viene scritta con il pes quassus una sola volta su 29 (18 nei Cantici e 11 nei Tratti). Si tratta quindi di una formula ben conosciuta, che fa parte dei formulari della salmodia diretta della messa. Non aveva così bisogno, da parte del notatore, di particolare attenzione quanto a precisazione melodica, tanto più che essa si

trova inserita in un contesto modale, nel quale la corda Do è presente non solo come ornamentazione, ma come dominante o, perlomeno, come accentuazione melodica; e pertanto non rappresenta un punto di arrivo da essere segnalato.

Accanto alla suddetta formula, abbiamo notato il pes quassus in “qui timet” del Tr. *Beatus vir*. Esso sarà considerato fra i casi di pes quassus in composizione. Qui si trova isolato su una sillaba a motivo del fenomeno della dieresi, imposto dal testo.

4.2 Accentuazione melodica e sillaba finale

A

sub umbra a. la. rum tu. a. rum. GR. Custodi me. I (GT304/8) L 47/6 C 70/10

B

de. du. xi. sti me: et cum glo. ri. a GR. Teruisti. IV (GT434/4) L 89/10 C 89/15

C

Da. vid ser. vum me. um, o. le. o san. cto GR. Inveni David. I (GT445/6-7) C 49/8

La formula A appartiene alla struttura del protus autentico, il quale ha come dominante il La. Nello sviluppo compositivo, oltre alla dominante, raggiunge il Do come corda di accentuazione. Nella formula presente l'accentuazione al Do è rappresentata dalla bivirga in composizione e, di conseguenza, sembra superfluo l'impiego del pes quassus sulla sillaba finale per sottolineare il passaggio dalla corda strutturale della dominante alla corda appunto di Do. Ma se consideriamo il contesto compositivo che precede, troviamo una formula che, pur avendo la stessa veste melodica, si differenzia nella struttura modale. Infatti su *sub umbra* la corda strut-

turale è La, mentre il Do è di ornamentazione; su *alarum*, invece, la corda strutturale diventa Do. È dunque per sottolineare il passaggio fra La e Do che il notatore adopera il pes quassus, anche se immediatamente dopo l'impiego della bivirga.

Con la formula B ci si limita esclusivamente alla questione del pes quassus, senza entrare nel problema della modalità del Gr. *Tenuisti*, cui la formula appartiene. Nel contesto compositivo di essa la corda dominante è rappresentata dal grado melodico Sol. È la dominante alla terza del deuterus arcaizzante. L'altra dominante del modo è alla quarta, sul La. Nella formula si ha un'accentuazione melodico-verbale sul La; è un'anticipazione della dominante, che apparirà nel contesto compositivo seguente, dove troveremo ancora il pes quassus. Il notatore lo adopera per evidenziare questa accentuazione, che *esce dalla corda strutturale e dominante* della formula.

Nella formula C, il pes quassus vuole significare il passaggio dalla struttura compositiva, imperniata sulla corda Sol, ad un'altra corda modale La. In questo sviluppo compositivo, il Sol è *di passaggio* con il compito di nota *di appoggiatura* della dominante (cfr. la medesima formula nel Gr. *Miserere mei*, "quoniam" [GT 63/4], dove il Sol rimane corda strutturale). Se si fa attenzione a tutto il contesto compositivo notato, si può osservare che, quando la composizione si sviluppa oltre la corda forte Fa su *David* per passare al Sol, viene adoperato il pes quassus; quando poi, dal Sol si evolve al La su *oleo*, viene scritto ancora il pes quassus.

4.3 Accentuazione melodica e sillaba atona

GR. *Universi*. I (GT 46/3)

GR. *Propter veritatem*. V (GT 440/9)

La formula del Gr. *Universi* appartiene all'incipit del versetto di uno dei Graduali di 1° modo. È strutturata sul tenore salmodico La. Il pes quassus viene tracciato per il fatto che sulla sillaba tonica precedente, alla *clivis*, che tocca con la prima nota il grado melodico Sol, è stata aggiunta la lettera *t* (= *tenete*). Nella struttura classica del 1° modo il Sol rappresenta il grado della seconda dominante, detta anche *dominante di riposo*,

come avviene nel tetrardus fra il Re e il Do. Il pes quassus è un'indicazione o, meglio, un riferimento a passare sulla corda dominante La.

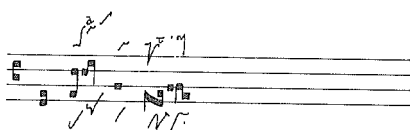
La formula del Gr. *Propter veritatem* appartiene alla struttura arcaizante di Do, con accentuazione melodica e dominante alla terza Mi e alla quarta Fa. Il brano si trova scritto comunemente nella trasposizione esacordale Fa. Nella formula il pes quassus è scelto per indicare il passaggio al terzo grado sopra la tonica.

B - PES QUASSUS IN COMPOSIZIONE

Il pes quassus in composizione è usato più frequentemente, e, per lo più, in formule caratteristiche. È naturale che i manoscritti diano molte più indicazioni nel genere compositivo ornato e melismatico anziché nel genere sillabico e semiornato, perché in quest'ultimo la presenza e il sostegno del testo è già per se stesso sufficiente per comprendere un fatto musicale.

1. Cantici e Trattati di 8° modo

Nei Cantici e nei Trattati 8° modo il pes quassus si trova in una formula particolare di accentuazione, situata all'inizio di un brano o di un versetto. Abbiamo raccolto la medesima formula anche nel Gr. *Benedictus Dominus* di 7° modo.



Do mi no Cant. Cantemus (GT 186/5)

fa cta est Cant. Vineae (GT 188/3)

cae lum Cant. Attende (GT 189/3)

de si de rat Cant. Sicut cervus (GT 190/6)

Do mi no TR. Iubilate (GT 185/1)

Do mi num TR. Laudate (GT 187/6)

in Do mi no TR. Qui confidunt (GT 109/4)

Do mi nus GR. Benedictus (GT 257/6)



o cu li TR. Ad te levavi (GT 98/6)

o cu los TR. Ad te levavi (GT 97/9)

Do mi ne TR. Commovisti (GT 89/6)

a ni mae TR. Desiderium (GT 432/7)



cla ma vi ad te TR. De profundis (GT 673/4)

qui ti met TR. Beatus vir (GT 481/4)

I Cantici e i Tratti di 8° modo sono strutturati sulla corda Sol. Questo grado melodico non è corda madre; perciò potrebbe coincidere con la trasposizione tanto della corda madre Do quanto della corda madre Re. In effetti la provenienza della corda madre non è chiara. A parte questo problema, la corda strutturale Sol occupa più ruoli: *dominante*, *cadenza finale* e *tenore salmodico*. Le altre corde dominanti, al di sopra di Sol, si trovano alla distanza di una terza (Si) e di una quarta (Do).

Nella formula sopra indicata si ha l'accentuazione al Do. È un'anticipazione, per così dire, della futura dominante e tenore salmodico. Ma poi dall'accentuazione sul Do si passa all'accentuazione della nota superiore Re, grado che non ha funzione di nota di volta, ma rappresenta, appunto, una vera e propria accentuazione; tanto è vero che il neuma seguente scende di un intervallo di quarta. Inoltre, in tre casi, il cod. C aggiunge la lettera *f* (= *fastigium*). Orbene, il passaggio fra le due accentuazioni viene caratterizzato dal segno del pes quassus.

Al di fuori dei Cantici e dei Tratti, è rarissimo incontrare la presente formula. Forse gli unici casi sono nell'In. *Venite benedicti*, "Venite" (GT 205/5), nell'Of. *Exaltabo te*, "nec delectasti" (GT 313/5) e nell'Of. *Precatus est*, "animae" (GT 318/4), nella cui formula manca la prima nota del pes che porta all'accentuazione del Do. Nell'incipit dell'In. *Populus Sion* (GT 18/2) il contesto melodico è differente. Il Re è nota di volta e, di conseguenza, il cod. E adopera il pes rotondo. Dal punto di vista interpretativo il cod. L sottolinea lo stesso fatto, mettendo il punctum al posto dell'uncinus; però, come secondo elemento, mette ancora la virga, per sottolineare l'accentuazione del Re. Se non avesse inteso questo, avrebbe potuto scrivere due pes di valore sillabico melismatico e di ornamentazione:

2. Graduali di 7° modo

2.1 Formula di cadenza sul grado del tenore salmodico (Re)

Nella parte conclusiva della prima frase dei versetti dei Graduali di 7° modo a volte si trova la seguente formula:

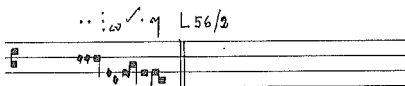
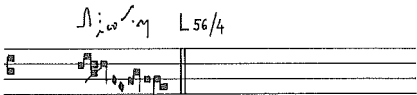


¶. Contur. bata		sunt	GR. Miserere mihi (GT 104/3)
¶. Qui re _	✓	✓ ^{mc} gis	GR. Qui sedes (GT 22/6)
¶. In De _	✓	[o] ✓ o	GR. Liberasti (GT 37/2)
¶. Iuxta est Do _	✓	(differente) minus	GR. Clamaverunt (GT 455/2)

Il pes quassus è collocato alla ripresa di un inciso melismatico, su una specie di reintonazione, che non parte dal grave (Sol), ma dalla corda forte Do. Da questa, immediatamente si evolve sul Re, che riprende il ruolo di dominante e tenore salmodico ornato. Il passaggio viene espresso con il pes quassus per il fatto che il contesto precedente è imperniato sul Do. Il versetto si apre con una struttura modale, nella quale l'incipit si porta sul grado del tenore salmodico (Re) mediante una formula centonizzata; scende quindi sulla corda di riposo Do e conclude, con la cadenza, ancora sul grado del tenore salmodico. Per due volte, nella stessa formula, il cod. C adopera il pes quassus per richiamare il passaggio alla corda Re. Dalla comparazione con L, rileviamo che al primo elemento del pes quassus sangallese corrisponde in questo manoscritto la prima volta un *punctum*, la seconda volta l'*oriscus*. Da ciò appare con chiarezza che, mentre C è interessato ad evidenziare il fatto compositivo del passaggio da una nota strutturale ad un'altra, L pensa invece al loro significato di valore. In un caso L aggiunge la lettera *c* (= *celeriter*) all'*oriscus*.

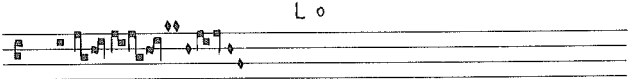
2.2 Formula di cadenza sul grado della nota finale (Sol)

La formula di cadenza finale, che ora proponiamo, si può trovare tanto alla conclusione del *versetto*, quanto del *caput* nei Graduali di 7° modo. La stessa formula, nei suoi ultimi elementi, si trova anche nel Graduale di 5° modo *Ex Sion*, "super sacrificia" (GT 19/6).

	
C 73/7	C 73/11
tuae. GR. Salvum fac populum (GT 335/3)	in lacum. GR. Salvum fac populum (GT 335/7)
tuam. GR. Audi, filia (GT 406/7)	vesperinum. GR. Dirigatur (GT 340/5)
saeculo. GR. Benedictus Dñus (GT 258/3)	enuitriet. GR. lacta cogitatum (GT 285/4)
eos. GR. Clamaverunt (GT 455/4)	tuis. GR. Laetatus sum (GT 337/2)

Il criterio adatto a stabilire la natura di una cadenza è dato dalla considerazione del rapporto fra la nota finale e il terzo grado. Generalmente, la struttura compositiva del canto gregoriano pone in risalto questo aspetto estetico-modale. Ora, si può osservare che nella parte conclusiva della presente formula avviene un gioco melodico di terze: Do-La e Si-Sol. La terza Do-La scende al Sol, come nota di volta, per ritornare al La. Questo La diventa la nota di passaggio al Si prima della cadenza finale sul Sol: per questo viene espresso con il pes quassus.

2.3 Formula di reintonazione o di ripresa

	L 0
C 47/5	
pa- GR. Benedictus Dominus (GT 258/4)	
cor- GR. Clamaverunt (GT 455/4)	
et col- GR. Benedictus Dominus (GT 258/6)	

Nella struttura compositiva della formula, il Re rappresenta la dominante e il tenore salmodico. Attorno a questa corda si muove l'ornamentazione superiore al Mi e l'ornamentazione inferiore con il gioco melodico della terza minore Si-Do-Re, mediante il quale viene posta in evidenza la risonanza della corda forte. Il notatore adopera il pes quassus per signifi-

care che nell'ornamento inferiore la movenza ritmico-melodica non ha come nota di articolazione il Do, ma il Re. Significative a questo proposito, la notazione di C, che aggiunge talvolta alla virga del pes quassus l'epistema o la lettera aggiuntiva *f* (= *fastigium*), e la notazione di L che adopera la lettera *t* (= *tenete*) per la virga e *c* (= *celeriter*) per l'oriscus.

2.4 Formula ornata di intonazione

GR. *Clamaverunt* (GT 454/27)

et ex omni- bus

inton. VII tono

GR. *Oculi omnium* (GT 343/6)

in tem- po- re

inton. VII tono

Altri casi equivalenti:

Gr7 *Salvum fac populum*, “ne sileas” (GT 355/5)

Gr2 *De necessitatibus*, “eripe me, Domine” (GN 92/1)

Gr2 *Adiutor*, “Domine” (GT 86/7)

Gr1 *Custodi me*, “Domine” (GT 304/6)

Gr8 *Deus, vitam meam*, “posui” (GT 601/2)

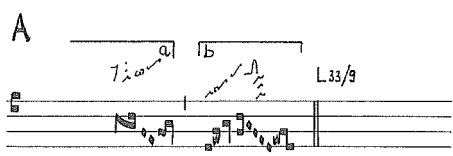
Gr5 *Ex Sion*, “sacrificia” (GT 19/6)

Nella formula di intonazione del tono VII, semplice e ornata, il Do non rappresenta la corda dominante, ma il grado di preparazione al tenore salmodico Re. Questo aspetto interpretativo è particolarmente sottolineato nel Gr. *Clamaverunt* dalla notazione di L, con l'articolazione iniziale del neuma su “ex omnibus”. C non fa altrettanto per non anticipare l'effetto del Re evidenziato dal pes quassus. Vi è ancora un fatto estetico da sottolineare. Dopo l'articolazione neumatico-sillabica del pes quassus, la nota strutturale Re passa sulla corda forte Do, prima di concludere sul grado della cadenza melodico-verbale. Nella formula di intonazione perciò il Do va interpretato come nota di preparazione e di passaggio all'accentuazione del Re, dominante e tenore salmodico, e non come termine di arrivo, perché altrimenti anticiperebbe un effetto, che nell'estetica della composizione è previsto dopo.

3. *Graduali di 1° modo*

Formula di cadenza finale dei versetti

A



ven- ti. GR. Sciant gentes (GT 89/5) C 60/9

aequi- tem. ✓ GR. Custodi me (GT 305/6)

eo- rum ✓ GR. Beata gens (GT 333/8)

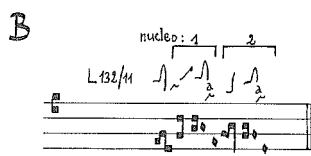
me- o. ✓ GR. Sacerdotes eius (GT 488/8)

e- um. ✓ GR. Inveni David (GT 446/7)

inimi- cos. ✓ GR. Gloriosus Deus (GT 457/7)

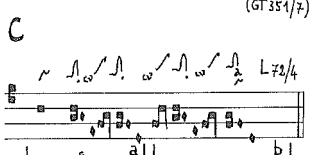
me- am. ✓ GR. Salvum fac servum (GT 85/5)

B



in u- num. GR. Ecce quam bonum (GT 354/7)

C



si- bi. GR. Beata gens (GT 333/5)

In qualsiasi formula di cadenza si ha generalmente la sintesi modale di un determinato brano. La struttura compositiva del protus comporta le seguenti corde strutturali:

- La: dominante alla quinta dell'autentico;
- Sol: seconda dominante di riposo alla quarta;
- Fa: corda forte e modale; dominante alla terza del plagale;
- Re: cadenza finale.

Nella formula A si può verificare la presenza dei suddetti gradi strutturali. Il pes quassus può essere considerato al centro di due entità ritmiche. Il collegamento fra esse avviene attraverso il movimento appunto del pes,

che dalla corda strutturale Fa (dominante alla terza) passa al Sol (dominante alla quarta), producendo l'effetto di una cadenza sospesa, ma in funzione di legame o di nota perno della seguente entità ritmica. Il pes quassus dunque sottolinea il significato estetico-modale delle note Fa e Sol.

Nell'esempio B (formula, con l'esempio C, di cadenza del *caput*) abbiamo lo stesso fenomeno compositivo. Il grado La, dominante, viene messo in rilievo dall'articolazione del neuma; il Sol, dominante di riposo, viene preparato dal pes quassus e su di esso si produce la seconda articolazione prima che la formula si concluda con le ultime due note modali Fa-Re. Il La e il Sol sono alla testa di due nuclei, basati sul gioco melodico delle terze. Il Fa, che precede il Sol, dal punto di vista estetico-modale ha solo il ruolo di nota di passaggio.

La formula C ripete la medesima forma compositiva in versione doppia.

4. Graduali di 3° modo

Nel deuterus abbiamo due formule di cadenza, segnate dalla presenza del pes quassus; in ambedue la cadenza è alla sottotonica. Una però fa parte dei formulari del *caput*, l'altra dei *versetti*.

4.1 Formula di cadenza nel *caput*

GR. Tu es Deus (GT 275/6) L 35/1

SI LA sol

qui fa - cis mi - ra - bi - li - a so - lus C61/6

GR. Iuravit (GT 417/3) C 47/14

DO LA sol

Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num, C47/14

GR. Benedicite (GT 608/c) L 145/2

DO LA sol

po - ten - tes vir - tu - te, C134/2

“Eripe”. In un altro passo del Gr. *Tu es Deus*, “in gentibus” (GT 276/1), l’uso del pes angoloso è determinato dal fattore testo.

4.2 Formula di cadenza nei versetti

meus		GR. Eripe me (GT 121/6)
non	✓	GR. Adiutor in opport. (GT 70/4)
nomen	✓	GR. Benedicite Dominum (GT 609/3)
Domine	✓	GR. Tibi, Domine (GT 118/9)
Israel	✓	GR. Tu es Deus (GT 276/6)
a facie	✓	GR. Exsurge... non praevaleat (97/7)

La formula mostra con più chiarezza la funzione del pes quassus come neuma di passaggio da una corda strutturale ad un’altra; nella fattispecie fra le due dominanti del deuterus autentico, il Si e il Do. Nel contesto che precede la formula si ha come dominante il Si, che costituisce un vero e proprio tenore salmodico. Il passaggio al Do, seconda dominante, viene prodotto in corrispondenza del pes. Il cod. C traccia il pes quassus, a cui aggiunge in tre casi la lettera *f* (= *fastigium*).

Nella composizione del deuterus autentico, la dominante Do, a sua volta, può diventare nota di passaggio all’accentuazione del Re, settimo grado di distanza dalla tonica grave (Mi). Anche in questo contesto il notatore adoperava la grafia del pes quassus. Ecco una formula con accentuazione al Re:

a facie		GR. Exsurge... non praevaleat (GT 97/7)
salvasti me	✓	GR. Exaltabo te (GT 113/3)
adversus e	✓	GR. Exsurge... et intende (GT 151/4)

Vi sono altre formule modalmente equivalenti con accentuazione al Re, cui fa seguito immediatamente il posarsi del movimento ritmico sulla corda Do:

non prae- va- le- at GR. Exsurge ... non praevaleat (GT 97/4)

Inoltre:

Gr. *Benedicite*, “qui facitis” (GT 608/6)

Gr. *Iuravit*, “secundum ordinem” (GT 487/3)

Gr. *Eripe me*, “meus” (GT 121/5)

Gr. *Tu es Deus*, “Israel” (GT 276/5)

Gr. *Tibi, Domine*, “derelictus est” (GT 118/5)

Gr. *Tibi, Domine*, “pupillo” (GT 118/7)

Dalla corda dominante Si, messa in rilievo dal contesto precedente e dall’articolazione sillabica su “praevaleat”, lo sviluppo modale della composizione passa, attraverso la corda strutturale Do, all’accentuazione del Re. Il Do non rappresenta il termine ultimo dell’accentuazione melodico-verbale, ma solo un grado strutturale di passaggio. Dal punto di vista interpretativo, anche L adopera in questi casi l’oriscus, perché si è in un contesto strutturale e non di ornamentazione; però, qualche volta aggiunge all’oriscus la lettera *c* (= *celeriter*) per indicare che l’articolazione più importante del Do è spostata a dopo l’accentuazione del Re.

La sintesi dello stesso fenomeno viene riproposta nella seguente formula con il segno del *pes quassus flexus*:

et sa- na- sti GR. Exaltabo te (GT 110/8)

La comparazione con L è molto significativa per quanto riguarda l'aspetto interpretativo.

Ecco ancora una formula che presenta lo stesso fenomeno, ma il contesto che la precede è differente. La corda strutturale compositiva, prima di passare all'accentuazione del Re, è data dal Do:

L 70/9

C 84/10

audí. vi. mus GR. Exsurge ... fer opem (GT 115/2)

me. um GR. Speciosus (GT 54/8)

Si segnalano altre formule, nelle quali il notatore adopera il pes quassus per significare il passaggio da una nota strutturale ad un'altra:

- passaggio fra dominanti Si e Do: Gr. *Adiutor*, “quoniam non derelinquis” (GT 70/1);
- formula di cadenza di deuterus; passaggio fra Sol e La: Gr. *Ego autem*, “impugnantes me” (GT 153/6); Gr. *Tenuisti*, “assumpsisti me” (GT 134/2).

5. Graduali di 5° modo

In proporzione agli altri modi, nei Graduali di 5° il pes quassus appare raramente. Nella composizione modale del tritus autentico la coincidenza fra corde modali e corde forti diminuisce il problema del segnalare il passaggio fra le varie corde strutturali. Tra l'altro, le formule che contengono il segno del pes quassus non sono tipiche del tritus.

5.1 Formula di cadenza sospesa, di tipo deuterus

L 71/13

C 82/2

au. di. te me GR. Venite, filii (GT 298/4)

inter gen. tes GR. Qui operatus est (GT 536/3)

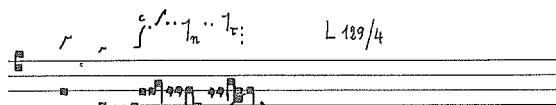
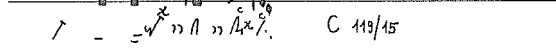
e. ius GR. Qui operatus est (GT 536/8)

intueris (equivalente di seconda mano) GR. Benedictus... qui intueris (GT 312/2)

Il pes quassus indica il passaggio fra il quarto e il quinto grado, fra il *bemolle* e il Do. In relazione alla cadenza, il Do forma il terzo grado. Dopo l'accentuazione melodico-verbale la melodia scende sulla corda strutturale del bemolle (siamo appunto nel 5° modo), che fa da appoggiatura alla nota finale La. Esteticamente il bemolle, che precede l'accentuazione del Do, va interpretato di passaggio, per non anticipare il suo effetto di grado di appoggiatura della nota di cadenza.

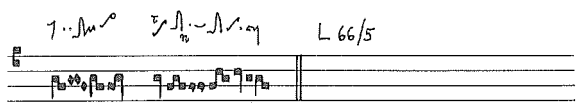
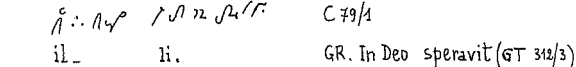
V'ha un caso particolare di cadenza alla tonica Fa. Si trova nel Gr. *Benedictus es*, "Domine" (GT 372/1). In C il brano si trova notato due volte: alla p. 3/7, di altra mano, è tracciato il pes *quassus*; alla p. 139/1, il pes *angoloso*.

5.2 Formula con accentuazione melodica

	L 139/4
	C 119/15
Do - mi - ne	GR. Vindica (GN 496/4)
Do - mi - nus	GR. Prope est (GT 35/3)
Do - mi - ne	GR. Ostende (GT 31/5) - il modo

Il fatto estetico-compositivo di questa formula si può paragonare a quello dell'accentuazione al Re sopra la dominante Do nel *deuterus*. Qui corda madre e dominante è il Fa, che porta l'accento al Sol, per un ritorno nuovamente sul Fa. L mette in rilievo l'aspetto interpretativo: adopera il *punctum* in corrispondenza dell'*oriscus* del pes quassus sangallese. C prende invece in considerazione la nota di passaggio, e per questo adopera il pes quassus.

Infine, abbiamo ancora una formula costruita sulla corda madre Do (è scritta in trasposizione Fa), che porta l'accentuazione al grado superiore. Inoltre, la seconda nota del pes quassus è di anticipazione di accento:

	L 66/5
	C 79/4
il - li.	GR. In Deo speravit (GT 312/3)

6. Timbro modale dei Graduali di 2° modo

L'impiego del pes quassus nel 2° modo è legato a formulari fissi e perciò appare più chiaro il significato del suo intervento. Va sottolineato, inoltre, che questo timbro modale si colloca, quanto ad età di composizione, fra il repertorio dei Cantici e dei Tratti e il repertorio centonizzato degli altri Graduali.

Il pes quassus è notato in una formula del *caput* e in due formule dei *versetti*.

6.1 Formula conclusiva del *caput*

		fase di ornamentazione	sintesi modale	
		L	L 14/10	
	$\overset{N\checkmark}{no}$		$C\ 30/2$	
	e_{-}	bis	GR. Ostende (GT 31/3)	
	$\overset{N\checkmark}{e_{-}}$	ius	GR. A summo (GT 27/7)	
	$\overset{N\checkmark}{su_{-}}$	o	GR. In sole (GT 30/4)	
	e_{-}	$\overset{N\checkmark}{pi_{-}}$	mus	GR. Domine Deus (GT 32/7)
fa_{-}	$\overset{N\checkmark}{ci_{-}}$	as	nos	GR. Excita (GT 33/5)
	e_{-}	$\overset{N\checkmark}{e_{-}}$	ius	GR. Hodie scietis (GT 39/2)
ge_{-}	$\overset{N\checkmark}{nu_{-}}$	i	te	GR. Tecum principium (GT 42/8)
	$\overset{N\checkmark}{tu_{-}}$	is	GR. Angelis suis (GT 72/5)	
	$\overset{N\checkmark}{tu_{-}}$	o	GR. Ab occultis (GT 102/2)	
in	e_{-}	$\overset{N\checkmark}{a_{-}}$	a	GR. Haec dies (GT 197/2)
	e_{-}	$\overset{N\checkmark}{o_{-}}$	rum	GR. In omnem terram (GT 427/3)
	$\overset{N\checkmark}{su_{-}}$	is	GR. Exsultabunt sancti (GT 456/4)	
sae_{-}	$\overset{N\checkmark}{cu_{-}}$	li	GR. Dispersione (GT 520/7)	
	e_{-}	$\overset{N\checkmark}{o_{-}}$	rum	GR. Nimis honorati sunt (GT 428/3)

In elenco sono solamente i casi che portano il pes quassus. Altri brani appartengono al medesimo timbro modale, ma in essi il notatore scrive a volte il pes rotondo per il fenomeno della dieresi, a volte l'epiphonus per il fenomeno della liquescenza.

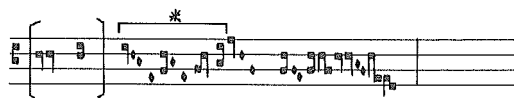
Nella composizione della formula, il pes quassus interviene nel passaggio fra i gradi Do e Re. Sono le due dominanti del timbro modale: il Re rappresenta la dominante alla quarta e il tenore salmodico del versetto; il Do è la dominante di riposo alla terza. La formula prende inizio sul grado della cadenza del formulario precedente (Fa), al di sotto cioè di un intervallo di terza dal grado della tonica o cadenza finale (La). Si porta immediatamente sul grado strutturale della corda fondamentale (La), sulla quale avviene un'articolazione melodico-verbale e dalla quale prende sviluppo il movimento melodico verso l'acuto, raggiungendo il grado della dominante alla terza (Do) e, attraverso questa, il grado della dominante alla quarta (Re). L'ornamentazione di quest'ultimo grado si spinge fino a toccare altri gradi superiori, il Mi e il Fa, prima di scendere nuovamente sempre come ornamentazione al Do e al Sol, con funzione, quest'ultimo, di nota di volta inferiore o sottotonica del La. A questo punto la formula ripropone la sintesi del modo. Dalla corda fondamentale La (trasposizione della corda madre Re) si passa progressivamente, attraverso la nota debole del quilisma, alle dominanti Do e Re fino a raggiungere l'accentuazione neumatica della corda Mi; mediante un breve gioco melodico di ornamentazione, la melodia scende per intervalli di terza alla cadenza finale sul La.

La formula descritta si sviluppa in due momenti: uno di ornamentazione, un altro di sintesi modale. Il pes quassus è collocato nel primo, in quello cioè di ornamentazione. Il cod. C adopera il segno per indicare il passaggio fra le due dominanti. L, ancora una volta, non è necessario all'aspetto compositivo, ma a quello interpretativo; adopera, pertanto, in corrispondenza del pes quassus sangallese, una grafia adatta per indicare valori sillabici di ornamentazione.

6.2 Formule di cadenza nei versetti

Le formule di cadenza nei versetti sono di due tipi: una di cadenza *mediante* e una di cadenza *finale*.

6.2.1 Formula di cadenza mediante



	Cantatorium	Laon
GR. Tollite portas (GT 25/7)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. A summo (GT 28/2)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. In sole (GT 30/7)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. Ostende (GT 32/3)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. Ab occultis (GT 102/6)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. Haec dies. V. (GT 203/6)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. — V. (GT 206/6)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. — V. (GT 212/4)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. Domine, refugium (GT 348/4)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. In omnem terram (GT 427/6)	✓ ✓ ✓ ✓	—
GR. Exsultabunt sancti (GT 456/4)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. Iustus ut palma (GT 510/7)	✓ ✓ ✓ ✓	—
GR. Dispersit (GT 521/3)	✓ ✓ ✓ ✓	—
GR. V. Ego dixi: Domine (GT 279/9)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓
GR. V. Bonum est confiteri (GT 327/6)	✓ ✓ ✓ ✓	✓ ✓ ✓ ✓

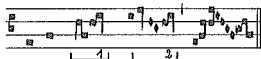
Il pes quassus viene adoperato fra il grado della corda madre La (trasposizione di Re) e la dominante alla terza Do, che nel contesto di questo formulario del versetto è *tenore salmodico*. La grafia di C è in proposito significativa: *bivirga* all'attacco del formulario e *tractulus con doppio epistema* dopo l'accentuazione del Re.

Nella presente formula l'ornamentazione del tenore salmodico Do è costituita nella parte *acuta* dai gradi Re e Mi, nella parte *grave* da La e Sol.

Il La è ornamentazione, ma rappresenta il grado della corda madre e questo appare dal gioco melodico del Sol, nota di volta inferiore. Inoltre, la seconda nota del pes (il Do) è di articolazione del neuma, da cui parte l'ornamentazione superiore. Le due note del pes si trovano una al termine dell'ornamentazione al grave e l'altra all'inizio dell'ornamentazione all'acuto. Non sono però distinte; l'una è in funzione dell'altra. Il La è nota di passaggio al Do. Ecco il perché dell'impiego del pes quassus.

Dal punto di vista interpretativo, ci si trova nel contesto di valori sillabici di ornamentazione, e pertanto L, interessato a tale aspetto, traccia, eccetto un caso, il punctum in corrispondenza dell'oriscus del pes quassus.

6.2.2 Formula di cadenza finale



	Cantatorium	Laon
GR. Tollite portas (GT 25/3)	$\text{Nu} \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \checkmark \quad \text{F} : \text{—} \checkmark$
GR. A summo (GT 28/3)	$\text{Nu} \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \checkmark \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. In sole (GT 30/8)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{Tu} \cdot \checkmark$
GR. Ostende (GT 32/4)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. Domine Deus (GT 33/2)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{Tu} \cdot \checkmark$
GR. Excita (GT 34/3)	$\text{Ma-nas-} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$ <i>se</i>	$\text{Tu} \checkmark \quad \text{F} : \text{—} \checkmark$ <i>(Hinale ad caput)</i>
GR. Hodie scietis (GT 39/7)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \checkmark \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. Tecum principium (GT 43/4)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{F} : \text{—} \checkmark$
GR. Angelis suis (GT 72/9)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	—
GR. Ab occultis (GT 102/6-7)	$\text{Ma-xi-} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$ <i>mo</i>	$\text{Tu} \checkmark \quad \text{F} : \text{—} \checkmark$
GR. Ne avertas (GT 156/8)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \checkmark \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. Haec dies. V. Confitemini (GT 197/6)	$\text{Su-} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$ <i>San-ti-</i>	$\text{Tu} \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. — V. Dicat nunc Israel (GT 204/6)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	—
GR. — V. Dicant nunc qui redempti (GT 203/7)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. — V. Dextera (GT 206/6-7)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{F} : \text{—} \checkmark$
GR. — V. Lapidem (GT 209/7)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. — V. Benedictus (GT 212/5)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. Domine, refugium (GT 348/5)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. In omnem terram (GT 427/7)	$\text{Nu} \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	—
GR. Nimis honorati sunt (GT 428/7)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. Exsultabunt sancti (GT 456/5)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	$\text{Tu} \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$
GR. Iustus ut palma (GT 510/8)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	—
GR. Dispersit (GT 521/4)	$\text{Nu} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$	—
GR. V. Ego dixi: Domine (GT 220/1)	$\text{Do-} \checkmark \quad \text{—} \cdot \cdot \cdot \checkmark$ <i>mi-nus</i>	$\text{Tu} \checkmark \quad \text{r} : \text{—} \checkmark$

La formula si scompone in *due entità*. Nella prima la struttura compositiva è imperniata sulla dominante Re; nella seconda, sulla dominante di riposo Do. Sul grado Re della prima entità si attuano due articolazioni: una di tipo *sillabico* e una di tipo *neumatico*. L'articolazione *sillabica* è preceduta dallo stesso nucleo compositivo incontrato nella formula di cadenza del *caput*. Il pes, prima dell'articolazione sillabica, segna il passaggio fra due gradi importanti della composizione, il Do e il Re, e nel cod. C viene tracciato *quassus*. È un neuma di anticipazione di accento e situato in un contesto di ornamentazione; perciò nel cod. L non viene usato il segno dell'oriscus, sibbene una grafia di valori sillabici di ornamentazione. Anche C, allorché nell'adattamento del testo si verifica il fenomeno della dieresi, traccia un pes rotondo; non un pes quassus isolato, perché verrebbe a significare passaggio fra due note strutturali, non di ornamentazione. Come fatto musicale, al pes quassus sangallese isolato corrispondono in L due valori sillabici più ampi di quelli di ornamentazione.

Il grado Re, evidenziato dalla seconda articolazione, quella di tipo neumatico, è nello stesso tempo *cadenza alla dominante* e *nota perno* nello sviluppo del movimento melodico. Infatti, dal Re riprende movimento la formula di cadenza con l'ornamentazione dal grave, fino a distendersi sull'articolazione del Do e da qui scendere fino alla corda madre e finale La, dopo aver riproposto ancora una volta l'ornamentazione dei gradi acuti Re e Mi. Di conseguenza, nel pes dell'articolazione neumatica, il Do, come grado di passaggio ad una nota non di ornamentazione ma strutturale, diviene, per così dire, nota di appoggiatura. E mentre il cod. C adopera il consueto pes quassus (ma con la virga episemata), il cod. L scrive l'oriscus (non il punctum o una grafia equivalente), seguito da una virga. In un solo caso L tradisce una piccola incertezza: in Gr. *In sole*, "eius" (GT 30/8).

7. Alcuni casi particolari

Di alcuni casi particolari ci si limita a fornire un semplice elenco, indicando accanto a ciascuno il significato della presenza del pes quassus:

- Gr. *Adiutor*, "adiutor" (GT 86/6): cellula madre del modo arcaico di Re; questo grado è di passaggio al Mi;
- Gr. *De necessitatibus*, "vide" (GN 92/1): passaggio dalla dominante alla terza alla dominante alla quarta;
- Tr. *Deus meus*, "annuntiabitur" (GT 147/5): passaggio di accentuazione dal terzo al quarto grado della dominante;

- Gr. *Haec dies*, “*Haec dies*” (GT 196/8): passaggio dalla corda madre all’accentuazione del terzo grado;
- Gr. *Esto mihi*, “*in te speravi*” (GT 301/7): passaggio dal tenore salmodico Do all’accentuazione della corda Re;
- Gr. *Custodi me*, “*tuarum*” (GT 304/8): passaggio dal grado della tonica al terzo grado;
- Gr. *Oculi omnium*, “*escam*” (GT 343/6): passaggio dal quarto grado alla dominante;
- Gr. *Propter veritatem*, “*et vide*” (GT 411/4): amplificazione di accentuazione dal grado melodico superiore alla dominante fino alla settima;
- Gr. *Posuisti*, “*desiderium*” (GT 477/7): passaggio dal terzo al quarto grado;
- Gr. *Domine, praevenisti*, “*pretioso*” (GT 509/4): passaggio dal secondo al terzo grado di cadenza;
- Gr. *Probasti, Domine*, “*nocte*” (GT 587/5): passaggio fra il termine grave (Re) e il grado della corda madre (Fa).

CONCLUSIONE

L’analisi modale del contesto compositivo in cui il pes quassus viene collocato, ha mostrato che tale neuma è stato scelto dal notatore per significare il passaggio da una corda strutturale ad un’altra. Questo fatto di ordine modale-interpretativo, e che appartiene alla storia di una notazione musicale antica, porta ad esprimere alcune considerazioni conclusive:

1. La notazione neumatica è essenzialmente la *traduzione in scrittura* di una composizione. Essa ha un duplice compito: tradurre la melodia e la struttura compositiva. Alcuni neumi rivelano un carattere particolarmente modale; altri, come l’*oriscus*, rappresentano un tentativo di determinazione della diastemazia. Certamente la ricerca da parte del notatore di un segno neumatico in funzione della diastemazia è posteriore alla ricerca di un segno in funzione del fatto musicale. Nell’evoluzione di una scrittura neumatica le grafie fondamentali sono anteriori. La ricerca sul pes quassus conferma questo dato. Nella stratificazione modale più antica del repertorio — *Cantici e Tratti* — il suddetto neuma viene adoperato solamente in una formula particolare;

2. Ogni notazione neumatica va interpretata nel contesto storico delle notazioni in cui è apparsa. Rimanendo alla presente ricerca in C, la grafia dell'oriscus nel pes conserva ancora un significato modale-diastrmatico, mentre in L ha assunto un significato interpretativo, di un valore sillabico più ampio rispetto a quello espresso dalla grafia del punctum;

3. Nella comparazione fra manoscritti non vanno applicati indistintamente gli stessi criteri. A seconda del significato o dei significati che assumono i vari gradi melodici di una composizione, il notatore di un manoscritto traduce tali fatti musicali seguendo una propria *tabula* neumatica. Ogni manoscritto va letto tenendo conto delle abitudini del notatore;

4. La lettura di un segno neumatico in funzione interpretativa non può ignorare il fatto modale. Oggi qualcuno potrebbe ritenere che non è importante la conoscenza della modalità, dal momento che si conosce il significato di ogni segno neumatico. Non va però dimenticato che il segno è stato scelto per rivelare i due aspetti fondamentali del canto gregoriano: l'importanza del testo e la struttura modale.

Ora, tutte quelle particolarità che un segno neumatico, considerato nella sua etimologia, porta con sé, non sono rivolte principalmente a rendere più espressivo un testo — nelle melodie sillabiche e semiornate molto spesso il segno neumatico esula dall'annotare particolarità; il testo è significativo per se stesso e per il cantore è più che sufficiente per una corrispondente interpretazione —; quelle particolarità non sono rivolte, si diceva, a rendere più espressivo un testo, ma a specificare una struttura compositiva. Di conseguenza, oggi solo con una esatta conoscenza della modalità si può stabilire il perché di un determinato segno neumatico.

Sicuramente tale aspetto semiomodale delle notazioni antiche è ancora da riscoprire, e le ricerche in questa prospettiva ovviamente da incoraggiare.

ALBERTO TURCO

ESEMPI DI ARTICOLAZIONE NEUMATICA NEL COD. BEN5

Sigle:

- Ben5 cod. Benevento, Bibl. Cap. 34, sec. XI-XII (*Pal. Mus.* I/15), notazione beneventana;
Ein cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, a. 960-970 (*Pal. Mus.* I/4), notazione sangallese;
Lan cod. Laon, Bibl. Municipale 239, verso il 930 (*Pal. Mus.* I/10), notazione metense;
GT lezione vaticana in *Graduale Triplex*, Solesmis MCMLXXIX.

* * *

Per quanto il cod. Ben5 sia ben noto, non risulta a tutt'oggi un lavoro che abbia come oggetto *esplicito* il suo atteggiamento nei confronti dell'articolazione neumatica. In effetti, anche per tale aspetto della semiologia, le notazioni alle quali tradizionalmente si guarda di più sono, per la loro classicità, la sangallese e la metense.

Con ciò non si può certo ignorare come Eugène Cardine abbia coinvolto, nel suo poderoso e storico studio *Preuves paléographiques du principe des «coupures» dans les neumes*,¹ assieme a rappresentanti della scuola sangallese e a Lan, anche e soprattutto Ben5 per quella beneventana² nonché numerose altre fonti appartenenti a distinte scuole scrittorie; e come, perciò, anche di Ben5 si abbia già un impianto adeguato alla forza dell'autore.

Ci sia consentito tuttavia offrire ugualmente un florilegio di esempi, relativi ad articolazioni di vario tipo, cavati dagli Offertori in protus authenticus, di cui abbiamo avuto modo di occuparci; florilegio legato dunque ad attenzione *ex professo* beneventana, nel quale si avrà anche modo di osservare qualche curiosità, che ci si augura interessi.


1) «Études grégoriennes», IV, 1961, pp. 43-54.


2) Non manca una presenza del cod. Benevento, Bibl. Cap. 33.

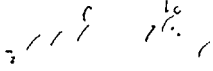
ARTICOLAZIONI INIZIALI AL GRAVE

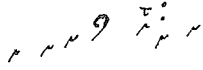
1

Of1 Benedicam Domino

GT 293/6 
pro-vi-de-tum De-um


Ben5, 76v/7 

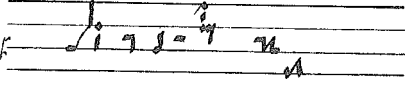
Ein 120/11 

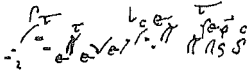
Lan 54/6 

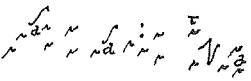
2

Of1 Laetamini in Domino

GT, 468/1 
et exulta-te

Ben1, 44r/15 

Ein 64/13 

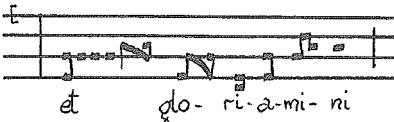

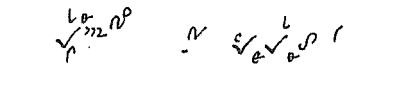
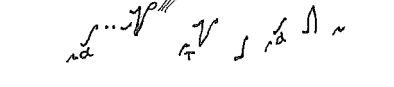
Lan 23/4 

Su “*Deum*”, es. 1, bella, concorde articolazione iniziale in Ben5, Ein, Lan, preparata dall’agevole ascesa su *providebam*. Il segno d’attacco in Ben5 è virga, poiché il suono che precede è più grave: Si di cephalicus Do-Si. Semplicemente Do (non liquescente) scrive invece Ein, mentre il cephalicus di Lan non è di soluzione certa — Do oppure Do-Si? — proprio perché la fonte non liquescente (Ein) indica un solo suono, mentre quella diastematica (Ben5) ne indica due.

All’attacco di “*et exsultate*”, es. 2, articolazione sulla sillaba tonica. In Ben5 questa volta, a differenza del caso precedente, il segno d’attacco è il tractulus, per unisonicità con la nota Sol della sillaba pretonica.

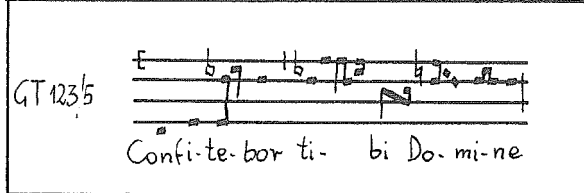
L’articolazione iniziale su “*gloriamini*”, es. 3, è stata scelta per la grafia della nota d’attacco in Ben5, questa volta punctum (o anche *gravis*: Rupert Fischer), perché al grave della nota che precede. Evidentemente il punctum di Ben5 è, *in sé*, entità grafica e non ritmica.

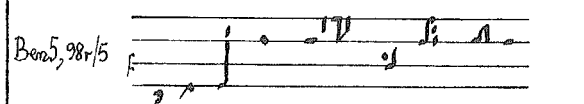
3

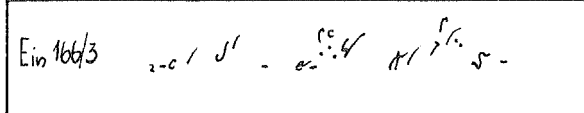
Of1 Laetamini in Domino	
GT 468/2	
Ben5 44r/6	
Ein 65/1	
Lan 23/5	

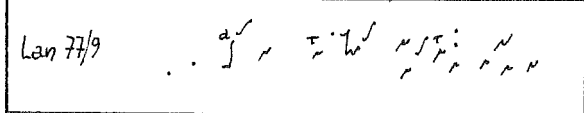
4

Of1 Confitebor tibi, Domine

GT 123/5 


Ban5, 98r/5 

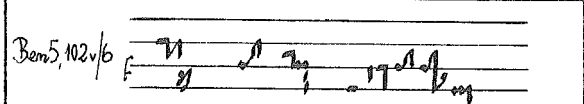
Ein 166/3 

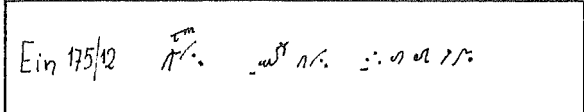
Lan 77/9 

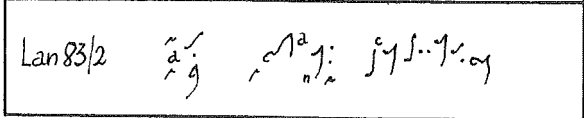
5

Of1 Super flumina Babylonis

GT 345/8 

Ban5, 102v/6 

Ein 175/12 

Lan 83/2 

Pur melodicamente differenti, gli ess. 4 e 5 offrono, rispettivamente su “tibi” e su “flevimus”, attacchi neumatici la cui natura Ein disegna con grande chiarezza (tractulus + trigon). Ben5 è coerente ambedue le volte, mentre Lan non produce, al caso 5, l’articolazione iniziale.

Gli ess. 6-8 interessano perché, su “intellectum”, “et honore”, “manuum”, Ein e Lan, quest’ultimo ove presente, mostrano che la nota d’attacco, che è d’articolazione, viene seguita da suoni non fluidi. Malgrado ciò, le due fonti sono ugualmente molto chiare, grazie alle disposizioni neumatiche o, come particolarmente in Lan, a lettere ritmiche. Ben5 non distingue fra segni fluidi e non; traccia tuttavia l’articolazione iniziale molto chiaramente, asseverando quella delle altre due fonti.

Of1 Benedicam Domino	
QT 293/6	
Ben5, 76v/6	
Ein 120/11	
Lan 54/6	

6

Op1 Gloria et honore

GT 43 4/5
et hono- re

Bon5, 23v/2

Ein 38 1/3 e - -

Lan

7

Op1 Gloria et honore

GT 43 4/7
ma- nu-um tu- a- rum

Bon5, 23v/4


Ein 38 1/5

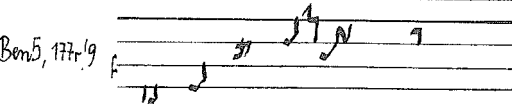
Lan

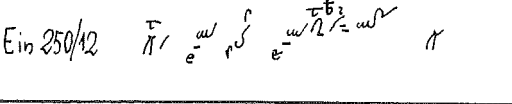
8

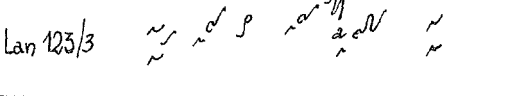
ARTICOLAZIONI INIZIALI ALL'ACUTO

Of1 Ascendit Deus

GT 237/1 

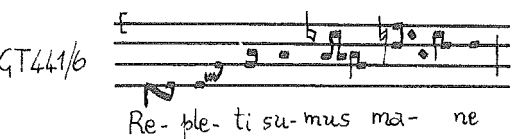
Bon5, 177r/9 

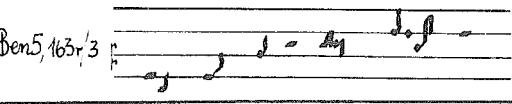
Ein 250/12 

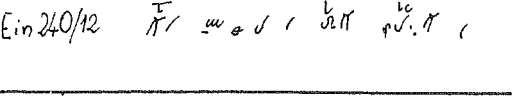
Lan 123/3 

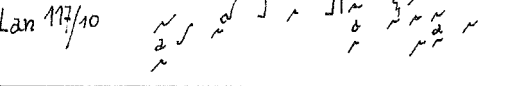
9

Of1 Repleti sumus

GT 441/6 

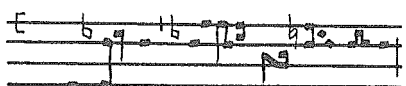
Bon5, 163r/3 


Ein 240/12 

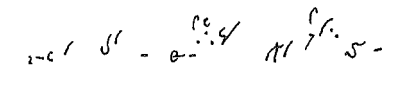
Lan 117/10 

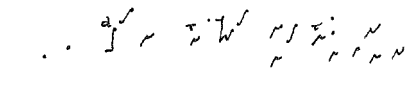
10

Of1 Confitebor tibi, Domine


GT 123/5 
Confi-te-bor ti- bi Do-mi-ne

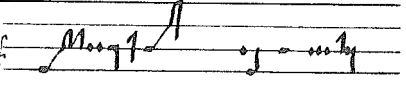
Bem5, 98r/5 

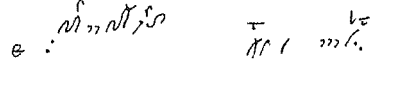
Ein 166/3 


Lan 77/9 

Of1 lubilate Deo universa terra

GT 228/2 
a- ni-mae me- ae

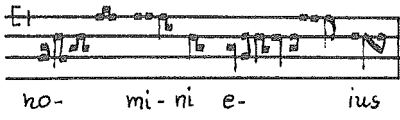
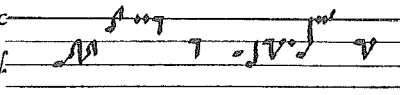
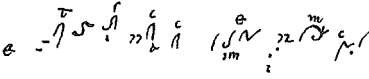

Bem5, 38r/7 

Ein 58/6 

Lan 

Agli ess. 9-12, i segni rispettivamente su “Ascendit”, “Repleti”, “tibi”, “animae”, costituiscono una sola forma neumatica, quella del porrectus, corrispondente alla forma *sillabica* di Ein e Lan. Ecco il motivo per il quale Ben5 disgrega il segno in due elementi, anziché tracciarlo d’un tratto solo. Tenuto conto della costituzionalità scrittoria, l’originalità della soluzione sembra innegabile.

Su “eius”, es. 13, l’articolazione all’acuto dà inizio a un neuma composto, e si può osservare come l’elemento pes, e non solo, che segue immediatamente il Sol, sia in Ein, questa volta, fluido. Ben5 riproduce perfettamente l’articolazione iniziale.

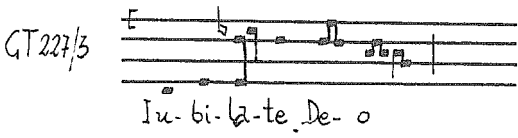
OF1 Iubilate Deo universa terra	
GT 227/6	
Ben5, 38r/5	
Ein 58r/3	
Lan	

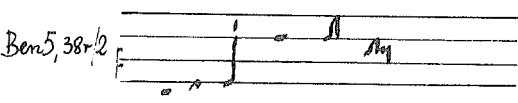
13

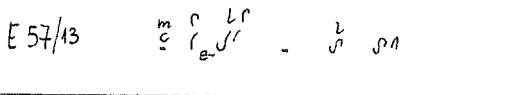
ARTICOLAZIONI A METÀ SALITA


14

Of1 Iubilare Deo universa terra

GT 227/3 
Iu-bi-la-te De-o

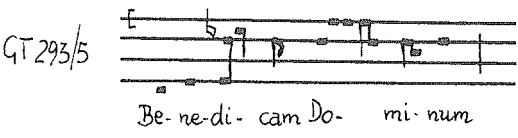
Ben5, 38r/2 
Iu-bi-la-te De-o

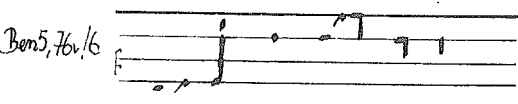
E 57/13 
Iu-bi-la-te De-o

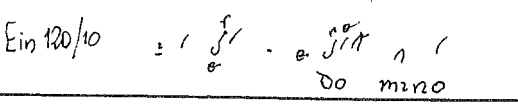
Lan 
Iu-bi-la-te De-o

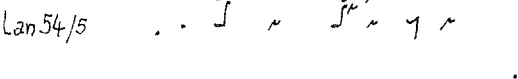
15

Of1 Benedicam Domino

GT 293/5 
Be-ne-di-cam Do-mi-num

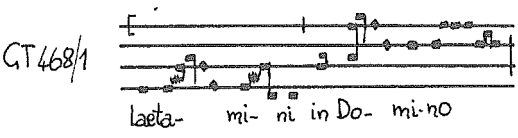
Ben5, 76v/6 
Be-ne-di-cam Do-mi-num

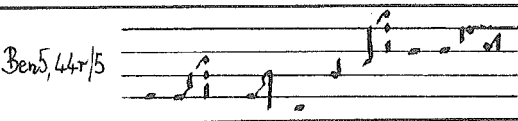
Ein 120/10 
Be-ne-di-cam Do-mi-num

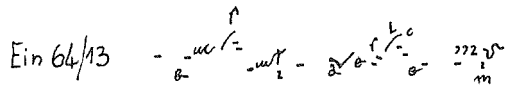
Lan 54/5 
Be-ne-di-cam Do-mi-num

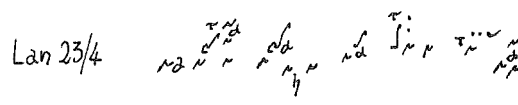
16

Of1 Laetamini in Domino

GT 468/1 
laeta- mi- ni in Do- mi- no

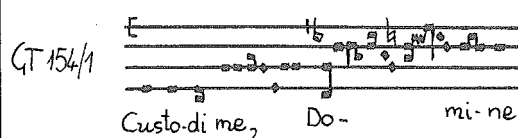
Ben5, 44r/5 

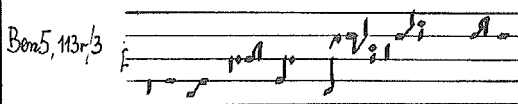
Ein 64/13 

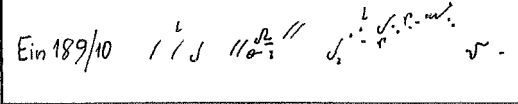
Lan 23/4 

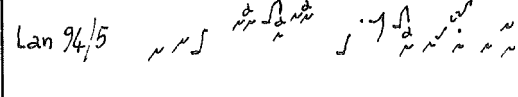
17

Of1 Custodi me

GT 154/1 
Custo- di me, Do- mi- ne

Ben5, 113r/3 

Ein 189/10 

Lan 94/5 

I casi degli ess. 14-17 sono assolutamente ‘normali’. I primi due riproducono con grande chiarezza la formula di intonazione in cui è presente il segno Re-La-Si articolato sulla seconda nota. Nel terzo, “in *Domino*”, lo scandicus è invece subbipunctis, mentre nel quarto, su “*Domine*”, l’elemento d’attacco, il pes, è ben distinto da ciò che segue (lo spiega al meglio Ein, con il trigon).

ARTICOLAZIONI ALL’ACUTO

18

Of1 Iubilare Deo universa terra	
GT 228/3	
Ben 5, 38r/8	
Ein 58/7	
Lan	

19

Of1 Stetit Angelus	
GT 610/5	
Ben 5, 170v/8	
Ein 303/6	
Lan 145/8	

20

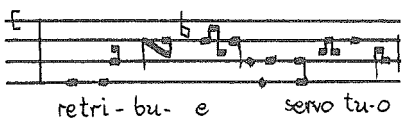
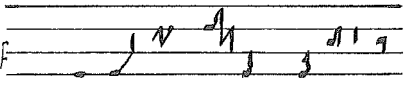
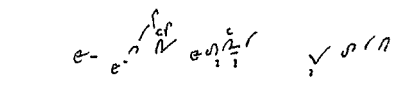
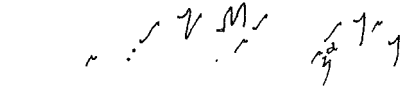
Of1 Laetamini in Domino	
GT 468/3	
Ben 5, 44r/6	
Ein 65/1	
Lan 23/5	

Gli ess. 18-20 sottolineano tipi normali di articolazione all'acuto. La prima cade sul primo La di "alleluia"; la seconda sul primo Fa di "aromatatum". Su "corde", poi, ve ne sono due di seguito sui primi Sol. La prima, su pes Fa-Sol, annuncia appunto il Sol (si osservi come Ein e Lan traccino *quadratus* tale pes); la seconda ribadisce e definisce l'importanza di quel suono, anche perché preparato, in Ein e Ben5, dall'oriscus.

ARTICOLAZIONI A METÀ DISCESA

Of1 Iubilare Deo universa terra	
GT 228/3	
Ben5, 38r/8	
Ein 58/7	
Lan	

Offi Confitebar tibi, Domine

GT 123/6	
Ben5, 98r/6	
Ein 166/4	
Lan 77/9	


Il caso dell'es. 21, assolutamente normale, è collocato sulla terza nota del torculus Sol-La-Sol del melisma su "alleluia", di cui ci si è testè serviti (caso 18). Tirando le somme, il melisma su "alleluia" vede Ben5 impegnato correttamente su tre articolazioni: all'acuto su La, a metà discesa su Sol, a metà salita ancora su Sol.

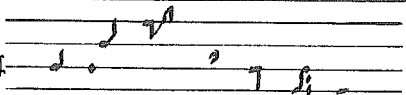
Il secondo caso, 22, è nostro avviso di notevole interesse, poiché, operando Ben5, su "retribue", una articolazione su Fa, cui segue un pes, richiama subito i casi 9-12, constatati a proposito del porrectus con articolazione iniziale all'acuto: tanto è vero che Ein e Lan a loro modo, vale a dire disgregando, indicano, qui come allora, tre suoni medi.

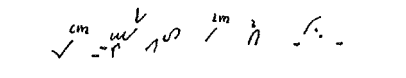
ARTICOLAZIONE CHE PRECEDE SCANDICUS IN CORRISPONDENZA CON SCANDICUS QUILISMATICUS

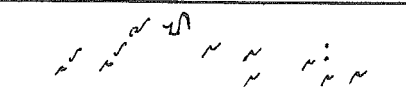
Come è noto, il cod. Ben5 non possiede un segno indicante esplicitamente il quilisma. Lo scandicus quilismaticus, quindi, viene tracciato come scandicus *tout court*. Quando però v'ha una nota che precede un *tale* segno, essa viene tracciata *distaccata*, proponendo così un allargamento di preparazione, come è nella tradizione e come mostrano chiaramente i codici classici.

Ofi Custodi me


GT 154/1 
de ma-nu pec-ca-to-ris


Ben5, 113/3 

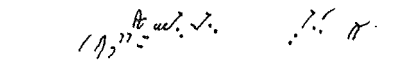
Ein 189/10 

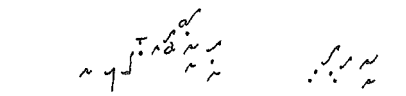
L 94/6 

Ofi Super flumina Babylonis

GT 345/7 
Baby- lo- nis


Ben5, 102/5 


Ein 175/11 

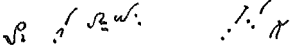
Lan 83/11 

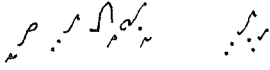
25

Of1 Confitebor tibi, Domine

GT 123/7 
ser-mo-nes tu- os

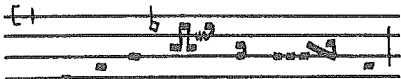
Bem5, 98r/7 

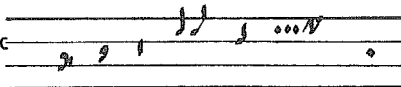
Ein 166/5 

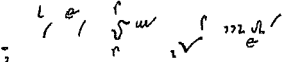
Lan 77/10 

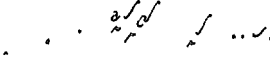
26

Of1 In die solemnitas

GT 210/2 
so-lemni-ta- tis ve- strae

Bem5, 139v/1 

Ein 219/3 

Lan 109/2 

Of1 Benedicam Domino

GT 293/8

a dex- tris est mi- hi

Bon5, 76v/8

Ein 120/13

Lan 54/7

Of1 Benedicam Domino

GT 293/6

intel- le- ctum

Bon5, 76v/6

Ein 120/11

Lan 54/6

L'es. 23 vede, su "de manu", lo scandicus corrispondente di Ben5 preceduto da punctum (o *gravis*) per motivi diastematici. L'intero gruppo è isolato su sillaba. Nel successivo caso, 24, su "Babylonis", lo scandicus e la virga che lo precede ancora dal grave (virga per motivi altrettanto diastematici) sono collocati *in compositione*. Su "sermones", 25, lo scandicus è preceduto da elemento neumatico più acuto, un torculus, il cui terzo suono provoca un'articolazione a metà discesa. In 26-28, "solemnitatis", "a dextris", "intellectum", lo scandicus (flexus in "intellectum") è ancora preceduto da suono più acuto, acuto *tout court* (vedasi anche Lan in "solemnitatis").


* * *

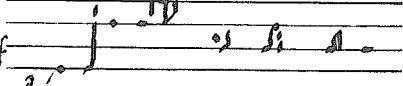
Per finire, alcuni casi in cui Ben5, a differenza di Ein e Lan, omette articolazioni iniziali e finali: su "venite", "Domine", "Dominus", "terra":

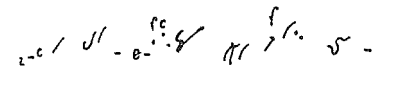
Of 1 lubilate Deo universa terra	
Gt 222/7	<p style="text-align: center;">ve-ni- te, et audi- te</p>
Ben5, 38r/5	
Ein 58/3	
Lan	

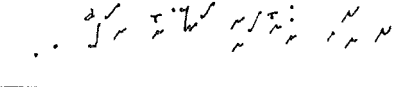
29

Of1 Confitebor tibi, Domine


CT 123/5 
Confi-tebor ti- bi Do- mi- ne

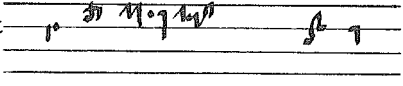
Bon5, 98r/5 

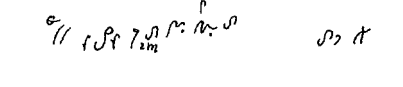
Ein 166/3 

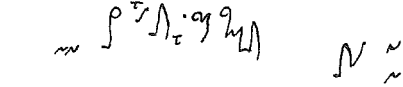
Lan 77/9 

Of1 In die solemnitas

CT 210/3 
di- cit Do- mi- nus

Bon5, 139r/4 

Ein 219/4 

Lan 109/2 

Of1 lubilate Deo universa terra	
Gt 227/5	
Ben5, 38r/3	
Ein 57/13	
Lan	

Nell'ultimo caso, Ben5 manca dell'articolazione appunto finale, che Ein traccia con molta chiarezza. Si tratta però di un tipo di articolazione che, per motivi di costituzione scrittoria, si cercherà probabilmente invano nella fonte beneventana.

VERA ABATE

RECENSIONI

LUIGI AGUSTONI - JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Choralis*, Band 1: Grundlagen, Regensburg 1987.

Luigi Agustoni e Johannes Berchmans Göschl hanno pubblicato il primo — i fondamentali — di due volumi di un'opera dai fini non facili: preparare all'interpretazione del canto gregoriano.

Il volume si presenta con raro rigore sistematico, e conferma la preparazione, l'intelligenza e l'esperienza dei due autori. Riportare semplicemente l'indice del volume significa segnalare una serie numerosissima di argomenti. Tuttavia non bisogna pensare ad uno sminuzzamento della materia, poiché il lavoro si fonda su un caposaldo unitario: dimostrare l'importanza della componente testuale. «Se si prescinde consapevolmente dal testo, si sottrae il terreno al canto gregoriano. La melodia, appunto, è collegata sostanzialmente alla parola. Parola e melodia hanno contratto una unità inscindibile. La parola vive qui in perfetta simbiosi con la melodia, a tal punto, che essa è fondamento del canto non solo in senso generale, ma lo determina fin nella strutturazione ritmica, anzi fino alle più sottili ramificazioni del flusso ritmico. E non da ultimo, la stessa simbiosi fra parola e suono, fra testo e melodia è determinante per una vocalità adeguata e per l'applicazione della relativa tecnica».

Con un assunto così radicale, è giocoforza che nel lavoro, a parte tutti gli aiuti neumatici necessari, domini l'esigenza dell'analisi, anzi delle analisi. E queste sono condotte con mano agile e maestra, e con criteri metodologici che coinvolgono un'ottica neumatica che deve a Luigi Agustoni le formulazioni prime e alla leadership germanica dell'AISCGre i suoi sviluppi.

Il volume è aperto alla sua prosecuzione in un secondo, del quale rimaniamo in attesa. È per questo che appare opportuno riservarsi un giudizio globale al completamento dell'opera.

NINO ALBAROSA

Finito di stampare
nel mese di aprile 1990



Coordinamento e grafica: Mauro Spanti / Composizione: Tania Bidini / Montaggi e
fotomeccanica: Ezio Degni / Carta Pordenone, Cartiera di Cordenons Spa / Legatoria: Al-
lestimento Grafico Thema Srl, Roma / Stampatore: Sergio Marazzi / Stampa in offset in 8
sedicesimi per l'Artigiana Multistampa Snc — Via Ruggero Bonghi, 36 — 00184 Roma