

Juridocrause
29.1.1986
Cremona

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE
STUDI DI CANTO GREGORIANO

STUDI GREGORIANI

pubblicazione annuale diretta da

NINO ALBAROSA

Segretario di redazione

Massimo Lattanzi

Anno I - 1985

N. ALBAROSA, <i>Premessa</i>	Pag. 3
L. AGUSTONI, <i>La questione del Si e del Mi</i>	» 5
A. TURCO, <i>La questione del Si bemolle</i>	» 47

Direzione e redazione presso «Editrice Fodri»
Via Gerolamo da Cremona, 14 - 26100 CREMONA

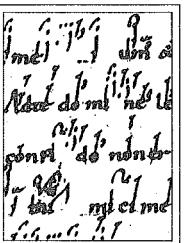
Sede dell'Associazione
Via Battaglione, 58 - 26100 CREMONA

EDITRICE FODRI

Pubblicazione effettuata con il contributo della Regione Lombardia
e dell'Amministrazione Provinciale di Cremona

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE
STUDI DI CANTO GREGORIANO

STUDI GREGORIANI



ANNO I - 1985

PREMESSA

A dieci anni dalla fondazione (1975), l'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano può salutare, accanto al «Bollettino», un'altra pubblicazione periodica, «Studi gregoriani», il cui scopo primario è scientifico e storico.

La pubblicazione sarà in lingua italiana; in lingua tedesca usciranno, invece, i «Beiträge zur Gregorianik» (Bosse Verlag, Regensburg). Le due pubblicazioni, pur autonome, saranno caratterizzate da medesimo orientamento informatore e potranno ospitare stessi contributi.

Lo spirito che anima l'Associazione è ormai ben noto: essa rappresenta soprattutto l'aggiornamento degli studi gregoriani secondo un'ottica irreversibile, che fa del testo, del segno e della rispettiva simbiosi la chiave di volta per la lettura e l'interpretazione delle antiche melodie; con la più attenta valorizzazione, al tempo stesso, ed evidentemente, di tutto ciò che ne ha consentito e ne consente la vita, dagli aspetti intrinsecamente musicali, come ritmo modalità estetica, a quelli, di pari importanza, storico-liturgici.

I contributi che inaugurano «Studi gregoriani», vale a dire La questione del Si e del Mi e La questione del Si bemolle, costituiscono le relazioni che Luigi Agustoni e Alberto Turco hanno rispettivamente letto in occasione del 3º Congresso dell'Associazione (Lussemburgo, giugno 1984), dal tema generale «L'attuale versione melodica del canto gregoriano e le fonti manoscritte».

Il primo contributo si innesta in una questione che, come tale, è tanto antica quanto la stessa restaurazione gregoriana, mentre una sua messa a punto risale a più di trenta anni fa, con lo studio di Joseph Gajard, Les récitations modales des 3^e et 4^e modes et les manuscrits bénéventains et aquitains («Études grégoriennes», I, 1954, pp. 9-45).

Gajard prende posizione contro l'Antiphonarium Monasticum secundum traditionem Helveticæ Congregationis Benedictinae ad codicum fidem restitutum (Engelberg 1943), nel quale, diversamente dall'Antiphonale Mo-

nasticum pubblicato da Solesmes (1934), si ripropongono con *Do e Fa*, vale a dire secondo lezioni decadenti e più povere, sia le corde, sia le note modali *Si* e *Mi* delle testimonianze più antiche. Oggi, poi, in una stessa ricerca di un volto modalmente più corretto della melodia, l'aggiornamento metodologico sulle medesime testimonianze più antiche permette pure di ristabilire a *Do e Fa* lezioni scese a loro volta rispettivamente di semitono.

Il contributo di Alberto Turco, di notevolissimo interesse musicologico, affronta per la prima volta in maniera davvero approfondita e critica i problemi intricati, e talora insolubili, del bemolle nelle melodie gregoriane, gettando luce implicitamente su tutta la questione modale. Suppone gli studi già pubblicati, da parte di Jean Claire e dello stesso Turco, sulla modalità prima dell'*octoechos*.

NINO ALBAROSA

LA QUESTIONE DEL SI E DEL MI

Avvertenza. Nel corso del presente studio vengono usate le seguenti sigle:

A	cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 776, <i>Graduale</i> (di Albi), sec. XI;
AM	<i>Antiphonale Monasticum</i> , Solesmes 1934;
AR 83	<i>Antiphonale Romanum, Tomus alter, Liber hymnarius</i> , Solesmes 1983;
Bv	cod. Benevento, Bibl. Capitolare VI 34, <i>Graduale</i> , sec. XII in.;
C	cod. San Gallo 359, <i>Cantatorium</i> , a. 923;
Ch	cod. Chartres 47, <i>Graduale</i> , sec. X;
E	cod. Einsiedeln 121, <i>Graduale</i> , verso il 970;
GR	<i>Graduale Romanum</i> , Solesmes 1974;
GS	<i>Graduale Simplex</i> , Città del Vaticano 1975;
GT	<i>Graduale Triplex</i> , Solesmes 1979;
H	cod. San Gallo 390-391, <i>Antiphonale</i> di Hartker, a. 980-1011;
KI	cod. Graz, Bibl. Universitaria 807, <i>Graduale</i> (di Klosterneuburg), sec. XII;
L	cod. Laon 239, <i>Graduale</i> , a. 930;
Mtp	cod. Montpellier H 159, <i>Graduale</i> , sec. XI;
PsM	<i>Psalterium Monasticum</i> , Solesmes 1981;
Y	cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 903, <i>Graduale</i> (di Saint-Yrieix), sec. XI;
Vat	Versione o notazione secondo le edizioni pubblicate dalla Tipografia Poliglotta Vaticana.

Negli esempi, le note vuote significano proposte di correzione di lezioni della Vaticana; asterischi, frecce e cerchietti costituiscono invece segni indicatori di elementi che interessano l'analisi.

I

LA QUESTIONE DEL SI E DEL MI NEL CONTESTO DELLA RESTAURAZIONE GREGORIANA

La questione del Si e del Mi non è di oggi. A volo d'uccello la poniamo nel contesto storico della restaurazione gregoriana, la quale, dopo la fase preliminare del secolo scorso, ebbe inizio ufficiale con il *Motu Proprio* di Pio X del 25 aprile 1904¹ e non è ancora terminata.² Fin dall'inizio gli animi dei membri della commissione pontificia per la edizione vaticana erano divisi. Uno dei punti caldi era precisamente la questione del Si e del Mi.²

1) «Si conduca a termine l'edizione tipica dei libri di canto gregoriano; anzi, si prepari un'edizione più critica dei libri già citati dopo la riforma di San Pio X» (Costituzione sulla liturgia *Sacrosanctum Concilium*, art. 117).

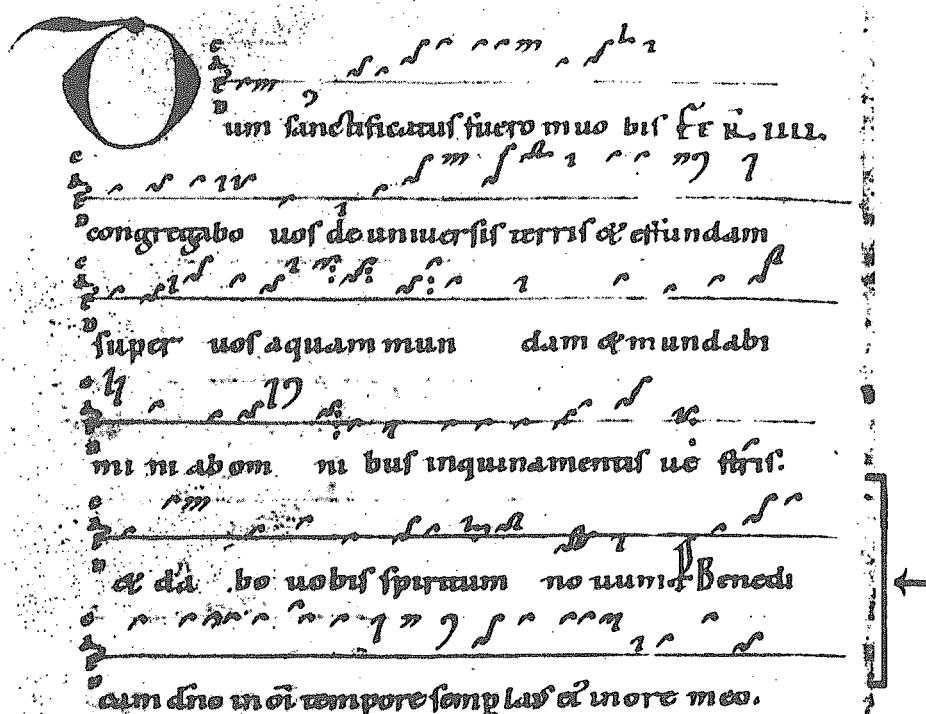
2) Cfr. P. COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes 1969, p. 360 sgg.

La corda di recita Si

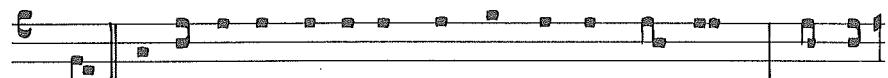
a) nel deuterus autentico

Nel deuterus autentico la corda di recita per il III tono si trovava originariamente sul Si. Già col comparire delle notazioni diastematiche su linee si constata la salita del tenore salmodico al Do. Specialmente al nord delle Alpi, i manoscritti sono unanimi nel testimoniare il Do, anziché il Si, come grado della corda di recita del III tono.

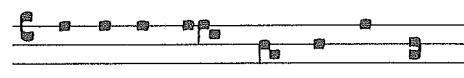
Es. V. *Benedicam Dominum in omni tempore*, dell'In. *Dum sanctificatus fuero* (GT 249), dal cod. Kl, 70^v:



Trascrizione del versetto di Kl in notazione quadrata:



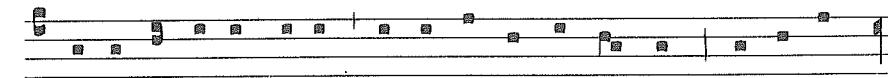
(no-)vum. Ps. Be-ne-dicam Domi-num in o-mni tem-po-re: sem-per



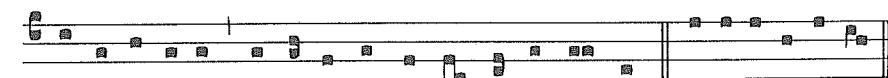
laus e-ius in o-re me-o.

Nella commissione per l'edizione vaticana prevalse la corrente che sosteneva il diritto di conservare la versione melodica secondo la tradizione più recente, alcuni argomentando che si trattasse di evoluzione melodica da rispettare perché ancora viva, più facile da eseguire, quindi pastoralmente valida; altri sostenendo, ma per la stessa causa, che si trattasse di una tradizione che rappresentava un patrimonio legittimo di una regione. Specialmente Peter Wagner affermava che la versione dei codici all'est del Reno costituisse la *versione germanica* del canto gregoriano, a differenza di quella gallicana e beneventana. L'edizione vaticana riflette questa tendenza, indulge a compromessi e cade in contraddizioni. E bisogna pure tener presente che gli studi del canto gregoriano erano ancora al primo periodo della restaurazione.

La Vaticana propone per l'antifona *Ecce Dominus noster*:

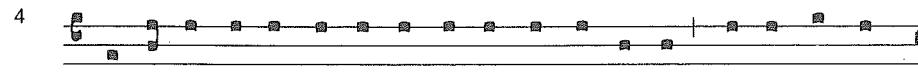


Ecce Do-minus noster cum vir-tute ve-ni-et, ut il-lu-

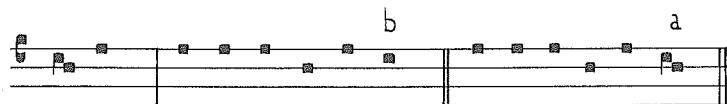


mi-net o-cu-los ser-vorum su-o-rum, al-le-lu-ja. Eu-o-u-a-e.

La finale dell'antifona scende al Mi, determinando il modo: deuterus. L'intonazione porta a sottolineare la corda Si. Il rapporto dominante-finale Si⁷Mi fa classificare l'antifona nel deuterus autentico, al quale corrisponde il III tono. Il grado recitativo dovrebbe corrispondere, secondo la struttura dell'antifona, al Si, mentre la Vaticana indica, con la finale del tono *saeculorum. Amen.* il Do. Infatti nei toni dei salmi si trova la formula integrale:



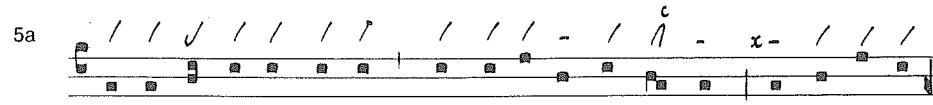
Ter-ti-us Tonus sic in-ci-pi-tur, sic flecti-tur, + et sic me-di-



a- tur: * at-que sic fi-ni-tur. Atque sic fi-ni-tur. Vat 10 *

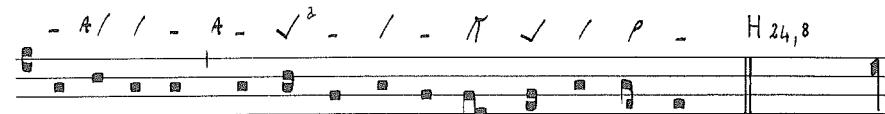
Se si accostano le due intonazioni, quella dell'antifona e quella del tono salmodico secondo la Vaticana, il contrasto o la non-concordanza è evidente. Dalla storia sappiamo che già all'apparire del *Kyriale* della Vaticana nel 1905, quale prima pubblicazione del gregoriano restaurato, l'abate pri-mate dei benedettini propose, nel dicembre dello stesso anno, in occasione della riunione degli abati della congregazione francese, quanto l'abate di Solesmes aveva suggerito: le edizioni di Pothier fossero considerate come provvisorie, mentre Solesmes avrebbe preparato quelle definitive.³ E infatti dal 1922 in poi, con la edizione dei canti gregoriani per l'Ufficio della Settimana Santa e di Pasqua, seguita nel 1926 da quella per i canti dell'Ufficio di Natale, la redazione dei canti gregoriani per la Vaticana passa a Solesmes e la restituzione melodica fa progressi.

Nel 1934, quando Solesmes pubblica l'AM per l'Ordine benedettino, avviene il grande passo nel ristabilimento del Si come tenore salmodico del III tono. L'antifona precedentemente citata prende il tenore Si, in concordanza con l'intonazione:



Ecce Do-minus noster cum vir-tute ve-ni- et, ut il-lu-mi-

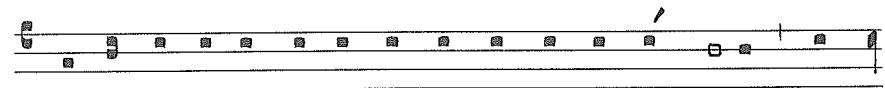
³⁾ *Ibidem*, p. 430.



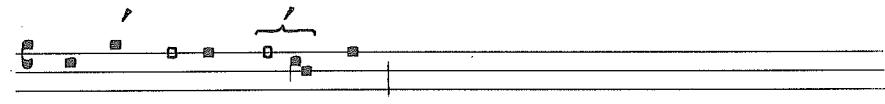
met o_cu_los ser vo_rum su_o_rum, al_le_lu_ia.



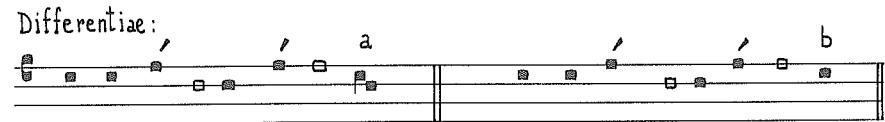
E u o u a e. AM 197



Ter-ti-us Modus sic in-ci-pi-tur, et sic fle-cti-tur, + et



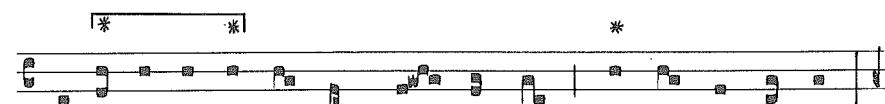
sic me_di_a_tur: *



Atque sic fi-ni-tur. Atque sic fi-ni-tur.

AM 1212

L'intonazione della Vaticana che conduce alla corda Si nell'antifona *Ecce Dominus noster* è un'eccezione, poiché lo stesso tipo di intonazione del deuterus autentico porta di norma al Do:



Nemo te conden-na_vit, mu-li_er? Ne_mo, Do_mi_ne.

* * *

Nec e_ go te condemna_ bo : jam ampli_ us no_ li pec-
ca_ re. Eu o u a e. Vat 338

L'AM ha restituito il Si – che, come si vedrà, è un'originaria corda di MI – tanto per la corda strutturale dell'antifona, che appare subito all'inizio e riaffiora ancora diverse volte, quanto per il tenore salmodico:

7

Ne mo te condemna_ vit, mu_ li_ er? Ne_ mo, Do_ mi_ ne.
Nec e_ go te con dem_ na_ bo : jam ampli_ us no_ li pec-
ca_ re. Eu o u a e. AM 371

Questo fenomeno della corda recitativa sul Si nel deuterus autentico che sale al Do lo si riscontra in tutto il repertorio gregoriano secondo la Vaticana, sia nell'*Antiphonale* che nel *Graduale*. Pur dando la preferenza al Do, la Vaticana incorre anche qui in ricostruzioni melodiche contraddittorie; lo si vede nell'intonazione del versetto nei due seguenti graduali:

8

E_ go au_ tem X. Ju_ di_ ca Do_ mi_ ne no_ centes
Vat 162 GT 152

Ex_ sur_ ge Do_ mi_ ne, et in_ ten_ de

X. Ef_ fun_ de fra_ me_ am, Vat 160 ; GT 150

Nei responsori prolissi si presenta pure la corda recitativa Si nel versetto.⁴ L'AM ha restituito fedelmente questo Si nell'unico responsorio di III modo, *Vidi speciosam* (p. 1199), che si ritrova nella selezione ivi contenuta di ventidue responsori.

Nel 1974 anche Münsterschwarzach pubblica una buona selezione di novantuno responsori, nei quali è pure restituito il Si nel III modo. Questa edizione ha il vantaggio di riportare sopra la notazione quadrata anche i neumi del cod. H.

Deutsches Antiphonale III, Vigiliar, Münsterschwarzach 1974, Responsorien, p. 5*:

10

Au_ di_ te ver_ bum Do_ mi_ ni, gen_ tc_, et an_ nun_ ti_

4) Quando la lunghezza del testo lo permette, accanto alla corda Si vi è anche il La nel deuterus autentico.

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

7310

7311

7312

7313

7314

7315

7316

7317

7318

7319

7320

7321

7322

7323

7324

7325

7326

7327

7328

7329

7330

7331

7332

7333

7334

7335

7336

7337

7338

7339

7340

7341

7342

7343

7344

7345

7346

7347

7348

7349

7350

7351

7352

7353

7354

7355

7356

7357

7358

7359

7360

7361

7362

7363

7364

7365

7366

7367

7368

7369

7370

7371

7372

7373

7374

7375

7376

7377

7378

7379

7380

7381

7382

7383

7384

7385

7386

7387

7388

7389

7390

7391

7392

7393

7394

7395

7396

7397

7398

7399

73100

73101

73102

73103

73104

73105

73106

73107

73108

73109

73110

73111

73112

73113

73114

73115

73116

73117

73118

73119

73120

73121

73122

73123

73124

73125

73126

73127

73128

73129

73130

73131

73132

73133

73134

73135

73136

73137

73138

73139

73140

73141

73142

73143

73144

73145

73146

73147

73148

73149

73150

73151

73152

73153

73154

73155

73156

73157

73158

73159

73160

73161

73162

73163

73164

73165

73166

73167

73168

73169

73170

73171

73172

73173

73174

73175

73176

73177

73178

73179

73180

73181

73182

73183

73184

73185

73186

73187

73188

73189

73190

73191

73192

73193

73194

73195

73196

73197

73198

73199

73200

73201

73202

73203

73204

73205

73206

73207

73208

73209

73210

73211

73212

73213

73214

73215

73216

73217

73218

73219

73220

73221

73222

73223

73224

73225

73226

73227

73228

73229

73230

73231

73232

73233

73234

73235

73236

73237

73238

73239

73240

73241

73242

73243

73244

73245

73246

73247

73248

73249

73250

73251

73252

73253

73254

73255

73256

73257

73258

73259

73260

73261

73262

73263

73264

73265

73266

73267

73268

73269

73270

73271

73272

73273

73274

73275

73276

73277

73278

73279

73280

73281

73282

73283

73284

73285

73286

73287

73288

73289

73290

73291

73292

73293

73294

73295

73296

73297

73298

73299

73300

73301

73302

73303

73304

73305

73306

73307

73308

73309

73310

73311

73312

73313

73314

73315

73316

73317

73318

73319

73320

73321

73322

73323

73324

73325

73326

73327

73328

73329

73330

73331

73332

73333

73334

73335

73336

73337

73338

73339

73340

73341

73342

73343

73344

73345

73346

73347

73348

73349

73350

73351

73352

73353

73354

73355

73356

73357

73358

73359

73360

73361

73362

73363

73364

73365

73366

73367

73368

73369

73370

73371

73372

73373

73374

73375

73376

73377

73378

73379

73380

73381

73382

73383

73384

73385

73386

73387

73388

73389

73390

73391

73392

73393

73394

73395

73396

73397

73398

73399

73400

73401

73402

73403

73404

73405

73406

73407

73408

73409

73410

73411

73412

73413

73414

73415

73416

73417

73418

73419

73420

73421

73422

73423

73424

73425

73426

73427

73428

73429

73430

73431

73432

73433

73434

73435</

responsori dell'VIII modo pubblicati dal 1934 è che in *Credo quod Redemptor* la corda Si si trova non soltanto nel verso, ma viene affermata immediatamente anche nel recitativo che caratterizza l'intonazione del *Responsum*. Va da sé che nel verso vi sono le tre corde Do, Sol, Si:

12

Cre-do quod Redem-p-tor me-us vi-vit, GT 879
(AR 83,525)

A questa versione, ormai ufficiale, fa riscontro anche la versione pure ufficiale e anteriore della Vaticana, sempre nel GT, p. 694:

13

Cre-do quod Redemptor me-us vi-vit. Vat. in GT 694

La corda di recita Mi

Secondo l'*Octoechos* la corda recitativa Mi non esiste come *tenore* nei toni della salmodia semplice; esiste invece come corda recitativa secondaria della salmodia ornata del deuterus plagale (IV modo), ed esiste come corda strutturale nella melodia del modo evoluto nel deuterus. Nella Vaticana questo Mi è salito al Fa.

Responsorio *Subvenite* con due versioni nel GT:

a) versione del *Graduale* della Vaticana, 1908, p. 91*: GT 692, con corda recitativa in Fa:

14

Subve-ni-te Sancti De-i, oc-cur-ri-te An-

* * * * *

ge-li Do-mi-ni: * Susci-pi-en-tes a-ni-mam e-
ius: + Of-ferentes e-am in con-spectu Al-tis-si-
mi. X. Susci-pi-at te Christus, qui vo-ca-vit
te: et in si-num Abra-hae An-ge-li de-du-
cant te. * Susci-pi-en-tes. GT 692

b) versione dell'*In agendis mortuorum*, già citato, p. 82: GT 878, con corda recitativa in Mi:

15

Subve-ni-te sancti De-i, oc-cur-ri-te an-ge-
li Do-mi-ni: * Susci-pi-en-tes a-ni-mam e-

ius Of fe ren tes e am in con spe ctu Al tis.
 si mi. XI. Susci pi at te Christus, qui vo ca.
 vit te, et in si num A brahae an ge li de du
 cant te. * Susci pi en tes. GT 878

H 389,9 * * *

Nell'In. *Dum sanctificatus fuero*, in deuterus (III modo), si trova la corda strutturale Mi nel corpo dell'antifona sulla parola *inquinamentis*:

16

Dum san cti fi ca tus fu e ro in vo bis, con gre ga
 bo vos de u ni ver sis ter ris: et ef fun dam

su per vos a quam mun dam, et mun da bi
 mi ni ab om ni bus in qui na men lis ve
 stris: et da bo vo bis spi ri tu m no vum.
 Ps. Be ne di cam Do min um in om ni tempo re: sem per laus

L 71,10

E 154,3 GT 249

Nel cod. Kl, citato nell'es. 1, tale Mi sale a Fa (rigo 4). In questi casi la Vaticana segue ora la tradizione più antica, restituendo il Mi, ora la tradizione evoluta col Fa. Esempi di Fa evoluto nella Vaticana si vedano nelle intonazioni degli introiti *Reminiscere* (GT 81) e *In voluntate tua* (GT 346). Eppure esiste anche la *corda recitativa Mi* con funzione strutturale ed essenziale, ma essa non è contemplata dal sistema dell'octoechos. Nei responsori brevi lo si vede bene. La mania di classificare i canti secondo otto categorie ha fatto denominare questi responsori come IV tono, ma oggi si chiamano più correttamente tono in E (MI).

L'AM, che ha voluto restituire i Si e i Mi originali, inizia il *Proprium de Tempore, Tempore Adventus* (p. 182), con il responsorio breve, contrassegnato con il IV tono, su Fa:

17

IV * * * *

Ven_i ad li_be_randum nos, * Do_mi_ne De_us vir_tu_tum.

FA

* *

Ven_i. X. O_sten_de fa_ci_em tu_am, et sal_vi e_ni_mus.

MI

* Do_mi_ne. X. Glo_ri_a Pa_tris, et Fi_li_o, et Spi_ri_tu_

i San_cto. Ve_ni. AM 182

Questo stesso tono responsoriale è stato rettificato nel GS, dove si trova tra quelli della *tertia familia* in E (p. 443). Per la festa di Giovanni Battista è annotato così (con due tenori):

18 Psalmus responsorius E 5 , Ps. 70

X.1 In te, Do_mi_ne, spe_ra_vi. R. Non con_fundar in ae_ternum.

X.2. Incli_na ad me aurem tu_am, et sal_va me.

R. Non con_fundar.

X.3. Esto mihi in rupem praesi_dii et in domum muni_tam,*

ut salvum me fa_ci_as. R. Non confun_dar. GS. 276

Se per l'octoechos il Mi non esiste come tenore nella salmodia, esso è sempre stato corda di recita e corda strutturale, prima ancora del suo avvento, come vedremo. Per intanto osserviamo delle chiare, evidenti tracce anche nelle antifone, conservate anche dai codici germanici e da tutte le regioni e perciò anche dalla Vaticana:

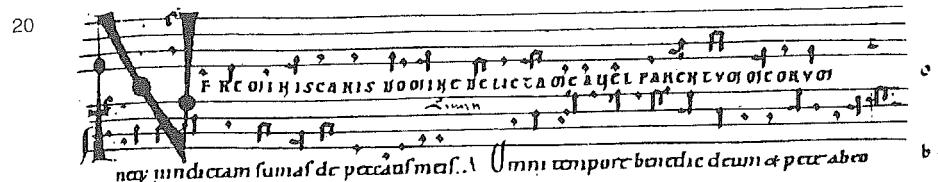
19

Ne re_mi_ni_sca_ris Do_mi_ne de_li_cta_me_a, vel pa-

rentum me_o_rum: neque vindictam su_mas de pecca_tis meis.

E u o u a e. AR 1912, pag. 464

L'antifona mostra chiaramente la sua struttura su MI con un piccolo episodio di sviluppo melodico sul secondo membro della frase *neque vindictam sumas*. Con i criteri dell'octoechos ci si aggrappa a questo piccolissimo inciso, si fa salire la corda salmodica al La e si classifica l'antifona in IV modo.⁷ Si spiega che anche i codici più tardivi con diastemazia su linee non possono alterare questo MI; quindi il cod. Karlsruhe LX (sec. XII), al f° 241, dà la versione corrispondente alla Vaticana:



Il PsM dà precisamente anche le antifone in E (MI) con il tono E:

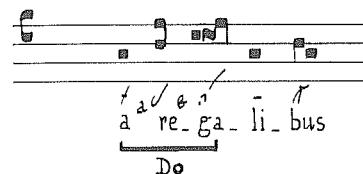
21

* * *

7) Effettivamente si potrebbe vedere una predominanza del Sol anziché del La e classificare il modo come un deuterus alla terza, che però non esiste nell'octoechos. Così ha fatto il manoscritto di Monte Cassino 540: tenore Sol; cfr. A. TURCO, *Tracce di strutture modali originarie nella salmodia del Temporale e del Santorale*, Milano 1972, pp. 276-277.

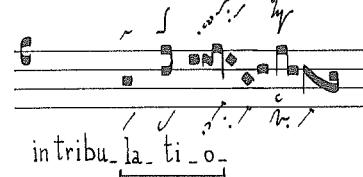
Finora abbiamo parlato soltanto di corde recitative, perché costituiscono le strutture fondamentali della modalità. Ma non si possono trascurare i particolari melodici, passaggi che conducono a queste strutture o da esse ripartono per sviluppi o ornamenti melodici costruiti sulle o attorno alle strutture modali. Per renderci conto di come la Vaticana sia incongruente in centinaia di simili passaggi, basta esaminare la piccola formula degli esempi qui di seguito riportati. Su tredici casi, disposti in ordine di successione delle pagine nel GT, in sei troviamo musicalmente un'evidente e giusta anticipazione melodica sul Si (es. 24, 25, 26, 31, 33, 34), mentre negli altri sette, con altrettanta evidenza, il Si è salito al Do, musicalmente inspiegabile e insostenibile. Infatti il susseguente salicus Si-Si[†]Do,⁸ con le due prime note all'unisono, cade sempre sull'accento della parola per evidenziare la sua spinta verso l'apice Do; ma se il Do viene già anticipato, si distrugge la struttura Sol, La[†]Si, Si-Si[†]Do:

VIII
IN. Dum medium



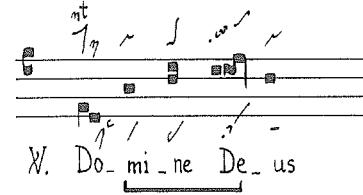
GT 54, 1
Bv, f° 30^v, 10

III
GR. Adiutor



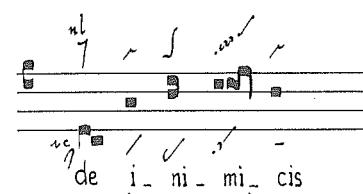
GT 69, 7
Bv, f° 56, 8

III
GR. Exaltabo



GT 112, 6-7
Bv, f° 101, 7

III
GR. Eripe



GT 121, 2
Bv, f° 97^v, 1

8) Nel cod. Bv, citato negli esempi, questo salicus è sempre tradotto come un pes.

III
IN. Miserere ... con-
culcavit
con_cul_ca_vit me
Si

GT 125, 2
Bv, f° 99, 4 (scritto in
un tono sotto)

VIII
IN. Domine ne longe
hu_mi_li_ta_tem
Do

GT 133, 3-4
Bv, f° 108, 9

III
GR. Tu es Deus
et Io-seph.
Do

GT 276, 6
Bv, f° 59, 10

III
IN. Dum sanctificatus
de u_ni_ver_sis
Do

GT 249, 2
Bv, f° 93, 2

VIII
IN. In excelso throno
no_men est
Do

GT 257, 3-4
Bv, f° 36, 3

VIII
CO. Ego clamavi
ex_audisti me
Si

GT 287, 5
Bv, f° 264, 8

III
IN. Ego clamavi
ex_audisti me
Do

GT 354, 1-2
Bv, f° 84, 5

III
IN. Ecce oculi
et pro-te-ctor
Si

GT 440, 1
Bv, f° 172, 2-3

VIII
TR. De profundis
et Quia

GT 674, 2-3
Bv, f° 56, 10
et Quia

La formula, ripetiamo, si presenta sette volte con il Do e sei con il Si. Oltre il 50% delle varianti con il Do non indebolisce la forza dell'argomentazione basata sulla struttura melodica. Non è la percentuale di conformità o di difformità che conta e che decide sulla giustezza della formula. Se la struttura è evidente ed ha le sue esigenze, come in questa formula, i sette casi con il Do rappresentano il 100% di errore. È quanto attesta il cod. Bv: tutti e tredici i casi confermano la struttura del Si.⁹

Prima di terminare il presente conciso panorama sulla situazione del Si e del Mi come ce lo mostrano i libri di gregoriano *attualmente in uso*, vanno segnalati ancora fenomeni che creano divergenze fra la Vaticana e i dati dei manoscritti, e anche tra i manoscritti stessi.

9) Ma Bv non va esente da incongruenze, da varianti sistematiche e straordinarie. Una variante straordinaria è costituita, per esempio, dall'inizio dell'offertorio *Confirma hoc Deus*, per il quale si rinvia da un lato a GT 255, dall'altro alla restituzione appunto secondo Bv, constatabile sia nella realizzazione discografica di Münsterschwarzach (*Gregorianischer Choral. Die grossen Feste des Kirchenjahres*, Archiv Produktion), sia nell'allegato fascicolo con la versione melodica e ritmica.

1 – Salita dal La al Si bemolle

Come il Si e il Mi sono saliti rispettivamente al Do e al Fa, così ci sono casi, meno frequenti, in cui il La è salito al Si bemolle. A volte nei manoscritti si trova per questi casi un Fa invece del Si bemolle, cioè il Mi è salito al Fa. È questione di scrittura, di trasposizione:

35

GT 19

Nel versetto dell'Alleluia si vede bene come l'intonazione porta alla corda strutturale La. L'intonazione dell'Alleluia, che conduce pure al grado strutturale, è però più breve e modifica la preparazione ornata. I manoscritti ci testimoniano un'anticipazione melodica di tale grado, che è scritto anche in Mi con la chiave di Do, sulla seconda linea (cod. Kl, 3^r,3). Il Si bemolle nell'intonazione è una salita indebita del La, rispettivamente Mi se scritto con la chiave di Do sulla seconda linea:¹⁰

36

¹⁰⁾ La chiave si trova sulla seconda linea a causa degli sviluppi melodici nel versetto che necessitano della corda mobile.

2 – Discesa al Si (Mi) invece che al Do (Fa) nell'incontro di due sottogruppi o salita al Si invece che al Do

a) Non poche volte l'ultima nota di un neuma-sottogruppo dovrebbe scendere sul Do o Fa e incontrarsi sullo stesso grado con la prima nota del sottogruppo seguente. La Vaticana sceglie allora la versione evoluta, che fa scendere l'ultima nota del primo sottogruppo sul Si (Mi) anziché sul Do (Fa) per evitare l'unisono. È un'inversione del fenomeno evolutivo verso l'alto:

37

VII
IN. Puer natus est

GT 48, 2-3

38

II
TR. Deus, Deus meus

GT 146/9 - 147/1

39

III
GR. Exsurge, Domine

GT 150, 8

40

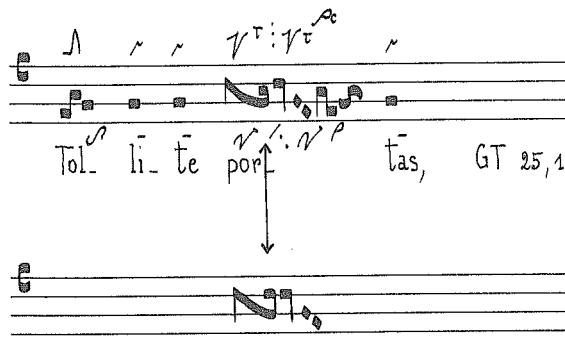
X.

GT 151, 3

Questa inversione melodica del fenomeno evolutivo si spiega. Era andata persa una duttile interpretazione delle note ripercosse, per cui si è preferito circonvolgere il Do o il Fa, anziché eseguire un suono prolungato e compatto per due note sullo stesso grado. Infatti questi suoni lunghi in mezzo a un contesto spigliato si oppongono e contraddicono un andamento scorrevole e un'esecuzione leggera.

b) Similmente ci sono i casi nei quali la Vaticana, sulla scorta di versioni varianti, sceglie quella della nota finale di un sottogruppo che sale soltanto fino al Si o Mi invece che al Do, sempre per evitare il suono compatto e lungo, perché non si ripercuotevano più le note dell'unisono:

41

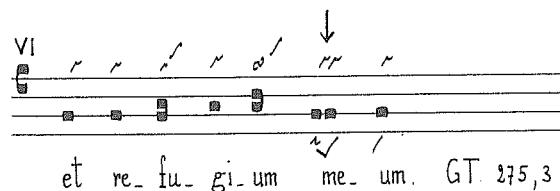


E pensare che perfino il cod. Mtp, su cui la Vaticana si è basata tanto, scrive Do-Do.¹¹

3 – Pes Si¹Do nei manoscritti invece di due note ripercosse su Do nella Vaticana o altri manoscritti o, viceversa, note ripercosse su Do nella Vaticana invece di Pes Si¹Do

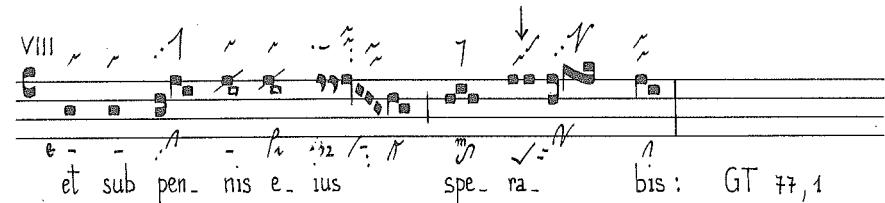
Strettamente legati al fenomeno precedente sono i casi in cui una sillaba viene sottolineata con due note all'unisono sul Do: bivirga // nella notazione di San Gallo e due uncini // nella notazione lorenese (di Laon). In parecchi di questi casi ci sono manoscritti che mostrano una variante: Si¹Do; e viceversa ci sono casi di pes Si¹Do nei manoscritti alineari che sono diventati Do - Do nell'evoluzione, come mostra la versione della Vaticana:

42

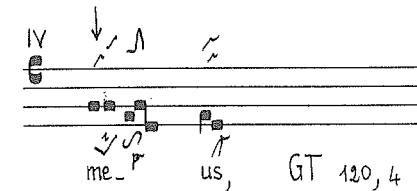


11) Vedi anche la trascrizione di F.E. HANSEN, *H 159 Montpellier. Tonary of St Bénigne of Dijon, transcribed and annotated by F.E. Hansen*, Copenhagen 1974, p. 240.

43



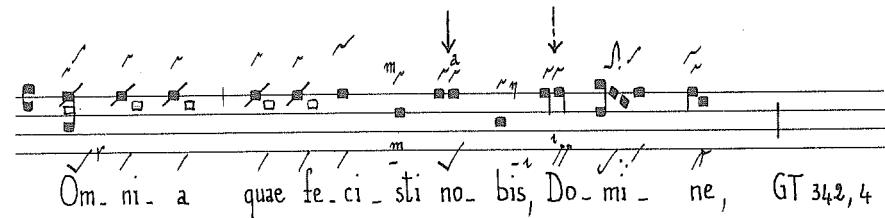
44



45

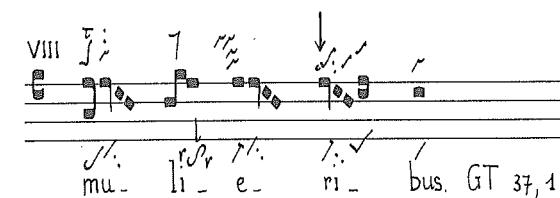


46



Quest'ultimo fenomeno, che andrebbe studiato sistematicamente, può rappresentare varianti evolutive, come pure indizi di intervalli più piccoli del nostro odierno semitonio Si¹Do; un poco, forse, alla stregua del quili-sma-pes in L, che lo usa all'attacco sillabico, come si vede ora sopra "mu-lieribus":

47



Conclusione del panorama

L'esposizione di quanto si trova riguardo al Si e al Mi nelle versioni delle edizioni ufficiali dal 1905 al 1983, sia ad uso della Chiesa universale, sia ad uso dell'Ordine benedettino,¹² mostra, oltre a una visione sintetica dei fatti, anche e soprattutto che la soluzione del Si e del Mi, come gradi recitativi da restituire, è *ormai un fatto compiuto*. Siamo incamminati verso le pubblicazioni che rispettano sempre più criticamente la tradizione originaria.

Rimane aperta la questione dell'attuale edizione del GR. Già esistono saggi di studi e di realizzazioni di carattere privato che offrono le restituzioni dei Si e dei Mi.¹³ Non tocca a noi giudicare ora la qualità di queste realizzazioni. Esse hanno il pregio di tenere desta l'attenzione su un problema che non si può rimandare *sine die*; creano la sensibilità per desiderare e accogliere una versione melodica riveduta della Vaticana.

C'è tuttavia chi obietta che la Vaticana è un'edizione intangibile, perché ha il carisma dell'approvazione da parte di Roma. In realtà oggi viene da sorridere, se si ricordano le vicende storiche, allorché si voleva abbandonare l'edizione della Neo-medicea, i cui privilegi scadevano nel 1903. Quanti intrighi per mantenere l'effimera aureola dell'approvazione di quell'edizione da parte della Congregazione dei Riti. E non è forse un fatto compiuto l'edizione dell'AR 83, con tutti i Si e i Mi restituiti? Eppure ci sono ancora coloro che, come all'esordio della Vaticana, affermano che vanno mantenute le tradizioni melodiche *recentiores*, poiché il Do e il Fa al posto del Si e del Mi corrispondono a un patrimonio proprio delle regioni germaniche. E sempre ancora c'è chi, di fronte a varianti melodiche individuate in qualche codice, dubita protervamente della validità dei lavori riguardo all'interpretazione semiologica e alla ricostruzione melodica, con la

12) Nell'esposizione sono state tralasciate di proposito le versioni dell'*Antiphonale* dei Benedettini della Svizzera perché si possono ritenere veramente superate (*Antiphonarium Monasticum secundum traditionem Helvetiae Congregationis Benedictinae ad codicum fidem restitutum*; impressum ad instar manuscripti pro Helvetica Congregatione Benedictina; typis monasterii B.V.M. De Monte Angelorum 1943). La pubblicazione ha provocato la critica costruttiva di J. GAJARD, *Les récitations modales des 3^e et 4^e modes, et les manuscrits bénéventains et aquitains*, «*Études grégoriennes*», I, 1954, pp. 9 - 45.

13) Tra queste pubblicazioni e realizzazioni si ricordano le già citate incisioni dei monaci di Münsterschwarzach, *Gregorianischer Choral. Die grossen Feste des Kirchenjahrs*, con l'alleato fascicolo; inoltre i numerosi dischi realizzati dal coro "Nova Schola Gregoriana", anch'essi accompagnati da fascicolo con versione melodica dei brani. Recentemente è poi, di C.F.J. HAKKENES, *Graduale Lagal*, Den Haag 1984, che, pur sforzandosi di dare versioni melodicamente più corrette, incorre tuttavia in incongruenze, verificabili in certe formule, in cui si riscontrano le stesse contraddizioni che nella Vaticana. Fuorviante poi la notazione adottata, a proposito della quale vedi G. MILANESE, *Su un recente tentativo di neografia gregoriana*, «*Rivista internazionale di musica sacra*», VI, 1985, pp. 326-334.

motivazione che tali varianti potrebbero rappresentare l'originale. Si tratta però di grave ingenuità, che si fonda sulla presunzione che semiologi e restauratori non siano al corrente di tali varianti. Perciò sembra ora indispensabile riassumere brevemente gli argomenti sulla questione per avere le idee chiare sui Si e i Mi e sulle varianti melodiche. Non si possono portare argomenti nuovi, poiché fondamentalmente tutto è già stato studiato, detto e pubblicato;¹⁴ ma forse si può mettere in luce un aspetto un po' troppo negletto: quello della struttura melodica e il suo nesso con la parola.

II

ATTUALI CONOSCENZE PER LA RESTITUZIONE MELODICA DEL SI E DEL MI

Possiamo affrontare la questione, distinguendo quello che ci dicono:

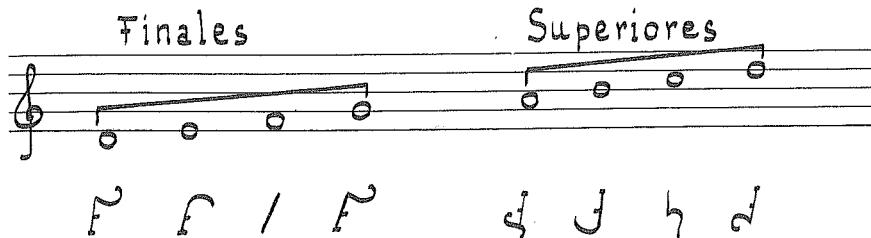
- 1) i teorici medioevali;
- 2) le attuali ricerche sulla modalità;
- 3) i manoscritti paleografici neumati.

1 – *La «Commemoratio brevis»*

Per i teorici medioevali ci si può limitare a citare la *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, I, pp. 213-229), che, secondo Stäblein, risale alla seconda metà del secolo IX. È un trattatello di massima importanza, perché fornisce la più antica testimonianza sulla salmodia con notazione sillabica e dasiana.

I tetracordi delle «finali» e dei suoni «superiori» con i rispettivi segni dasiani:

14) Come studi fondamentali sono da ricordare: P. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, Roma 1934; J. GAJARD, *Les recitations modales [...]*, cit.; J. CLAIRE, *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos*, «*Études grégoriennes*», XV, 1975, pp. 5-192, e gli studi in «*Revue grégorienne*», XL, 1962, pp. 196-211, 229-245; XLI, 1963, pp. 8-29, 49-62, 77-102, 127-151; A. TURCO, *Tracce di strutture modali originarie [...]*, cit.; E. CARDINE, *La corde récitative du 3^e ton psalmodique dans l'ancienne tradition sangallienne*, «*Études grégoriennes*», I, 1954, pp. 47-52.



Il III tono salmodico è annotato così (GERBERT I, 214):

TONUS TERTIUS, ID EST, AUCTORALIS SECUNDUS
No^j J e J a^b J d^c J no^f e J J a^f J ne^f f / f. F J J b J b J F / J b J
F / . J F J F F f.

Sequitur modulatio psalmi elevata in tetrardum superiorem in septem complexa sonis:

J T.	nunc						
S.	&	per		lo			
J T.	a &	sem	e	n secula secu	m		
T.	ri		i		ru a		
F T.	Glo		t		me		
/ S.	Qui	F	def	P	ter	F	rad
F T.	est	J	de	J	ter	J	ra
							qui
							J tur
							J F.
							n.
							SE-

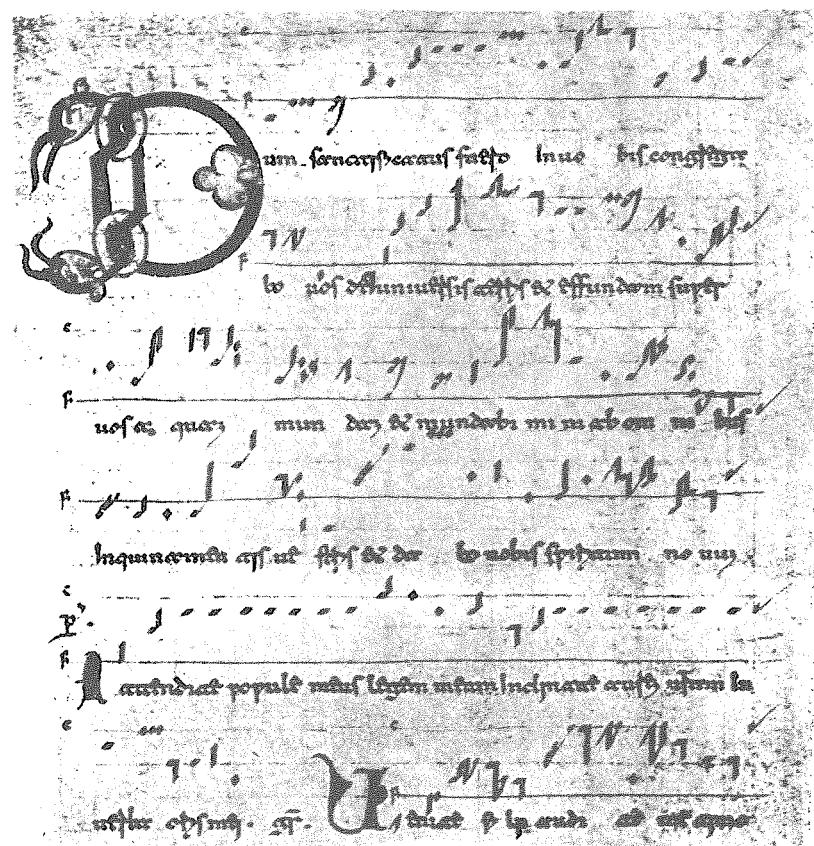
La scrittura corrisponde a:

The image shows musical notation on a staff with square note heads. Below the staff is the Latin text: 'Gloria..... et nunc et sem_per et in sae_cu_la sae_cu_lo_rum. A_men.'

L'autore della *Commemoratio brevis* annota alla fine del trattato che la sua esposizione si basa su altre fonti, le quali sono quindi ancora più antiche: «*de diversis collecta descripti*» (GERBERT I, 228).

Anche Peter Wagner, nella sua *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III (*Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, p. 88 sgg.), cita la *Commemoratio brevis* con le giuste trascrizioni, che danno Si come corda di recita per il III tono. Egli ammette che è la tradizione più antica, quella romana; ma poi fa seguire le versioni melodiche del III tono secondo l'uso, come egli scrive, nord-italico e francese, citando un codice di Rosenthal del secolo XII (p. 97). Evidentemente tale forte annota il tenore sul Do, come pure sono annotati su Do quelli che egli chiama i «toni germanici» (p. 100), desunti da codici di Monaco, pure del secolo XII. Ma dalla *Commemoratio brevis* alla testimonianza di tali codici sono passati tre secoli, durante i quali era avvenuta la evoluzione dal Si al Do. Bisognava almeno citare anche la salmodia introitale del cod. Bv, dell'inizio del secolo XII, che annota la corda di recita manifestamente sul Si.

In. *Dum sanctificatus fuiro*, Bv 93 (GT 249):



Con tale introito (e il relativo versetto) siamo nella *pienezza dell'octoechos*, vale a dire in un *repertorio evoluto*, sia nella composizione, sia nella sua modalità. Questo spinge a renderci conto di quanto dicono le *attuali ricerche sulla modalità*.

2 - Le attuali ricerche sulla modalità gregoriana

Le corde recitative fisse per gli otto toni salmodici in relazione con la finale dell'antifona secondo la modalità evoluta, cioè quella dell'octoechos, possono ridursi tutte alle tre corde madri DO, RE, MI, così chiamate per definire il loro rapporto modale con gli intervalli circonvicini. Quindi:

DO (scritto in Fa e Do) corrisponde alle corde dei toni II, V, VIII, oltre al reintegrato tono C;

RE (scritto in La, Re, Sol) corrisponde alle corde dei toni IV, VII, oltre ai reintegrati toni II alla 4^a (Protus alla 4^a), IV alla 3^a (Deuterus alla 3^a) e D;

MI (scritto in La, Si) corrisponde alle corde dei toni I, III, VI, oltre al reintrodotto tono E.¹⁵

È quanto offre il seguente specchietto:

DO = tenor	RE = tenor	MI = tenor
II - V - VIII toni	IV - VII toni	I - III - VI toni
+ C	+ II* - IV* - D	+ E

15) Cfr. J. CLAIRE, *Cantus recitativi*, in *Conservare et promovere*, Roma 1975, p. 134 sgg.

Ognuna delle tre corde madri DO RE MI può essere l'unico grado strutturale di un canto: si ha allora la modalità semplice, che fonda la sua struttura su un solo polo melodico. Questa è la caratteristica tipica della modalità arcaica, cioè prima dell'avvento dell'octoechos. Nella forma più arcaica di canto, quale è quella del responsorio non ornato, costituito dal *V* (*versum*) e dal *R* (*responsum*), si riscontra questo tipo di modalità.

Per la corda MI prendiamo uno dei timbri originali, rappresentato dall'antifona *Clamavi*.¹⁶ Claire la cita nelle tavole di documentazione al n. 46 e riporta quindici testimonianze con notazione. Le possiamo riassumere nella seguente tavola sinottica:

Che l'antifona *Clamavi*, in cui si può ravvisare una forma di salmodia responsoriale, sia scritta in Mi o in Si o in La con Si bemolle non ha importanza: sono le possibilità di scrittura nella notazione gregoriana.¹⁷ Parlare della questione del Si e del Mi significa la questione della caratteristica di un solo grado costruttivo-strutturello della modalità. MI rappresenta il grado melodico strutturale, che ha il semitono sopra di esso.

16) *Ibidem*, p. 121.

17) Per questo ci sono anche i casi di La saliti al Si bemolle.

Gli *elementi fondamentali* per costruire un qualsiasi timbro, diversificato da una corda strutturale, sono solo tre: DO RE MI. La corda strutturale DO è caratterizzata dal grado vuoto sotto di sé nel sistema pentatonico oppure dal semitono inferiore nel sistema evoluto dell'heptacordo; poi vi sono gli intervalli di seconda e terza maggiore sopra di essa:

54 DO

Tu es De_us, qui fa_ci_s mi_ra.bi.li_a. Eu o u a e.
PsM 177

La corda strutturale RE è caratterizzata dall'intervallo di un tono intero sotto e sopra di essa e dalla terza minore superiore:

55 RE

Bonum est con_fi_te_ri Do_mi_no De_o nostro. Eu o u a e.
GS 51

La corda strutturale MI è caratterizzata da una terza maggiore sotto di essa con intervalli di due toni interi e dal semitono superiore:

56 MI

Cla_ma_v_i, et ex_a_u_di_vit me. Eu o u a e.
PsM 985

Questa esposizione sembra troppo elementare, quasi infantile. Ebbene, far salire sistematicamente o spesso il Mi al Fa (o il Si al Do) vuol dire cancellare una delle corde strutturali, esistenti da sempre nel linguaggio del repertorio della cantilena romana, ancora prima dell'avvento dell'octoechos; prima che si parlasse di Si e Mi. Il MI è una delle tre corde strutturali che appartengono al più elementare e fondamentale modo di esprimersi e di diversificarsi nel linguaggio chiamato gregoriano. Asserire che la salita del Si al Do è una evoluzione da rispettare e mantenere, perché rappresenta un dialetto musicale, che ha diritto ad essere conservato, è evi-

dentemente e anzitutto un impoverimento del linguaggio musicale, perché gli manca un elemento costitutivo; asserire e affermare che questa evoluzione va rispettata, vuol dire che la mutilazione è migliore dell'integrità, vuol dire che la deformità e il guasto strutturale sono migliori della normalità, migliori di ciò che occorre essenzialmente per costruire una realtà musicale, la quale per sua natura richiede il MI.

Una caratteristica testimonianza, che tutti conosciamo, di questa struttura modale del modo di MI, è il venerando e arcaico *Sanctus XVIII* della Vaticana.¹⁸ Qui è riportata soltanto la prima parte, perché nella frase finale vi è una centonizzazione modale che porta alla corda RE:

57

Sanctus, Sanctus, Sanctus Domi_nus De_us Sa_baoth. Ple_mi sunt

cae_li et ter_ra glo_ri_a tu_a. Hoсанна in ex_cel_sis.

La Vaticana non ha saputo classificare il modo di questo canto, perché, esistendo questo già prima dell'octoechos e avendo conservato la sua struttura originaria nonostante le peripezie modali lungo i secoli, è inclassificabile secondo gli otto modi-toni. Infatti ha un solo elemento strutturale, mentre l'octoechos necessita di due: quello della corda strutturale dell'antifona o del tenore salmodico, e il rapporto con la finale del brano melodico.¹⁹ Fortunatamente il PsM ha ripristinato il tono e modo-tono in E, come è stato mostrato nell'esempio n. 21.

18) La succinta analisi del *Sanctus XVIII* della Vaticana prende in considerazione semplicemente lo stadio evoluto del canto, come si presenta oggi, senza tener conto della sua posizione nell'evoluzione modale "di salita verso l'acuto" nei recitativi della Messa. Infatti la corda originaria dei recitativi è RE (scritto nei libri odierni in La). L'orazione sopra le offerte è in RE (La) e termina in RE (La). Il successivo dialogo introduttivo al prefazio porta il recitativo al FA (Do), cioè un grado innalzato (evoluto). Al prefazio segue immediatamente il *Sanctus XVIII*, che scende col suo recitativo al MI (Si); e l'ultimo episodio del *Sanctus* riporta il recitativo sul RE (La). Sotto questo aspetto si potrebbe dire che il *Sanctus* in questione è originariamente una corda RE (La) evoluta verso il MI (Si). Ma nello stesso *Kyriale* della Vaticana e del GS si trovano quattro risposte litaniche *Kyrie eleison* di tipo arcaico, che sono strutturate sulla corda MI (Si): cfr. L. AGUSTONI, *Gregorianischer Choral*, in *Musik im Gottesdienst*, I, Regensburg 1983, p. 342.

19) Perciò logicamente una serie di canti del *Kyriale* nel GS non è più classificata modalmente: si tratta di quei brani che mostrano una sola corda strutturale nella composizione. Dovrebbero esser classificati, come avviene ora nell'AR 83, e già pure nel PsM, nei modi di C, D, E.

3 - I manoscritti paleografici neumati

Rimane da dire qualcosa della testimonianza dei manoscritti paleografici neumati. Siamo di fronte ad un campo sterminato; tuttavia, tanto per darne un saggio, mi limiterò a qualche breve considerazione di fondo e a qualche esempio, da cui emerge l'aspetto strutturale della melodia in connessione con la parola. Anche nella restituzione del Si e del Mi, infatti, non si tratta semplicemente di una questione scientifica, ma anche e soprattutto di rendere musicale l'interpretazione, di servire meglio la parola, il testo, che ha le sue esigenze e sfumature, sia del ritmo che della melodia.

È noto che la notazione di Benevento, nei suoi migliori manoscritti diastematici, come il cod. Bv, è particolarmente preziosa per la sua testimonianza in favore del Si e del Mi (vedi es. 51 "Dum sanctificatus fuero [...] inquinamentis" e il versetto). L'obiezione immediata è quella che Bv può rappresentare una versione particolare, mentre al nord delle Alpi i codici, come Kl, rappresentano la versione germanica.

Non consideriamo per il momento quanto è già stato detto a proposito e ammettiamo senz'altro che i codici diastematici al nord delle Alpi siano abbastanza compatti nel testimoniare la evoluzione del Si al Do e del Mi al Fa. Ma i codici anteriori, con neumi *in campo aperto*, proprio quelli con la notazione sangallese, quindi antenati diretti dei codici diastematici del nord, pur non permettendo di ricostruire tutta la melodia, danno tuttavia delle preziose indicazioni melodiche, sia con i segni neumatici, sia con le lettere significative. Così per esempio la virga (/) e il tractulus (-): i due segni differenziati indicano rispettivamente un suono relativamente acuto o grave. L'*equaliter* (e) indica l'intervallo dell'unisono o anche di un semitonino:

⁵⁸ A Virga / Tractulus - Equaliter e

GT 277,3

C

Bv, f° 60,7

D Stessa versione: A 53^v, 14 ; Y 116, 9 ; Ch 51, 13

Dopo il Si di "Domine", se continuasse sul Si, la notazione di San Gallo scriverebbe un tractulus. L'attacco con Do su "doce" evidenzia non soltanto l'accento, ma sottolinea con ciò stesso anche tutta la parola.

L'oriscus (>) domanda dopo di sé un suono più grave, così pure la virga strata (/), che è una virga-oriscus con grafia legata o congiunta:

A Oriscus > Virga strata /

Bv, f° 149^v, 1

59

D A 66^v, 3 ; Y 150, 9 (sale al Do : honorabo) ; Ch 58, 9

La salmodia ornata nel tetrardus plagale ha tre corde di recita: Do, Sol, Si. Quest'ultima è scomparsa nella Vaticana. Nell'esempio è presente in Bv come in A e Ch; è presente pure, almeno parzialmente, in Y, che indica anche con la virga circolare l'intervallo di semitonino del pes, ma ha già perso la sensibilità per la recita su Si con l'anticipazione melodica alla fine. Al n. 1: oriscus, seguito da intervallo più basso; ai nn. 2 e 3: virga strata, seguita da tractulus, cioè suono più grave; al n. 4: la virga sale al

Do (c'è anche *sursum*), perché vi è l'anticipazione melodica per l'accento sul Do successivo. L fa salire l'anticipazione melodica già sull'accento di "honorabo" e corregge l'uncinus in un quilisma-pes, che usa solitamente per questa anticipazione melodica (cfr. GT 187,3: "Dominus conterens"). Con la corda di recita su Si gli accenti melodici possono far emergere meglio anche le parole *Deus meus*, mentre negli altri versetti analoghi nelle pp. 187-191 del GT vi è sempre un solo accento messo in rilievo, per segnare la cesura della recita.²⁰

Segue ancora un esempio che vorrebbe mettere in risalto una struttura verbale-melodica, spesso compromessa con la salita del Mi e del Si rispettivamente al Fa e al Do nella Vaticana. Generalmente infatti la salita melodica sopra l'accento verbale conferisce una vera anima alla parola; nello stesso tempo costituisce un inizio dopo l'intonazione o una ripresa melodica dopo una cadenza sulla corda di Si o Mi, mentre prima del susseguente accento possono esserci note di prosthesis, come nel seguente schema A:

60

A (intonazione) | prosthesis | accento | sillaba finale

B

La Vaticana riproduce spesso la lezione corrotta dello schema B, facendo salire le note della prosthesis al Fa (Do) prima dell'elevazione melodica in corrispondenza dell'accento. In tal modo offusca la struttura dell'accento melodico-verbale e induce a cadere pesantemente sulla prima nota del neuma-gruppo ascendente, mentre il peso ritmico si trova all'apice con la sua articolazione:

20) A proposito della corda Si quale recita del III tono con accentuazioni melodiche mediante virga strata va ribadito il contributo di E. CARDINE sulla tradizione sangallese, già menzionato alla nota 14.

61

A

B

in-clina mirí-fi-ca mi-se-ri-córdias qui salvos

mi	mi mi	mi mi mi ³	mi	B _V , f° 58 ^v , 5
mi	mi mi	fa mi ³	mi	A, f° 32, 7
mi	fa fa	fa fa mi ³	fa	Y, f° 61, 4
mi	?	?	mi	Ch, f° 21, 16
e(mi)	mi mi	e(mi) mi mi ³	e(mi)	E, f° 86, 8
(mi)	mi mi	mi mi mi ³	mi	L, f° 34, 1
fa	fa fa	fa fa mi ³	fa	K _I , f° 41 ^v , 4

I casi si possono contare a dozzine, e diversi sono già stati citati precedentemente. Comunque dall'esame comparativo (specchietto B dell'es. 61) risulta una concordanza tra Bv, E e Ch, mentre differenza totale si stabilisce con Kl. Questo dice:

- 1) Bv non testimonia una sua versione particolare e propria in questi casi:
Bv non è la sola famiglia ad indicare la versione Si e Mi;
- 2) proprio al nord, dove si vorrebbe essere fieri di una tradizione melodica propria, con le corde recitative su Do e Fa, anziché Si e Mi, i *codici originari*, quelli che testimoniano la tradizione più antica e genuina anche al nord, documentano con sicurezza le corde Si e Mi. In altre parole, la originaria tradizione germanica documenta Si e Mi; essa è poi evoluta verso il Do e Fa e questa evoluzione *rappresenta indubbiamente una decadenza*, una mutilazione, una deformazione, un impoverimento, come si è dimostrato trattando la questione del modo di MI.

Ma Bv non è l'unica famiglia di notazione diastematica che testimonii il Si e il Mi. Con minore rigore, ma pur con abbondanza, anche i manoscritti in notazione aquitana parlano in favore del Si e del Mi, a cominciare dal cod. A; mentre a nord-ovest va considerata la notazione bretone con il cod. Ch, che, pur essendo ancora *in campo aperto*, denota una certa preoccupazione di segnare l'altezza melodica delle note. Anche queste indicazioni, quando sono chiare, parlano a favore del Si e del Mi (come pure per altri gradi melodici): vedi gli esempi 58, 59, 61.

Un criterio importante per la questione del Si e del Mi è quello di non basarsi unicamente sul numero, sulla quantità dei codici citati, né soprattutto sulla percentuale di quelli che concordano o non concordano per i singoli casi, sibbene sulla qualità e il peso della loro testimonianza: e ciò alla luce di quanto ormai conosciamo sui modi arcaici e sull'octoechos, alla luce della struttura concreta del singolo caso, nonché dello stile compositivo gregoriano.

III

CAUSE DELL'EVOLUZIONE SI⁴DO, MI⁴FA

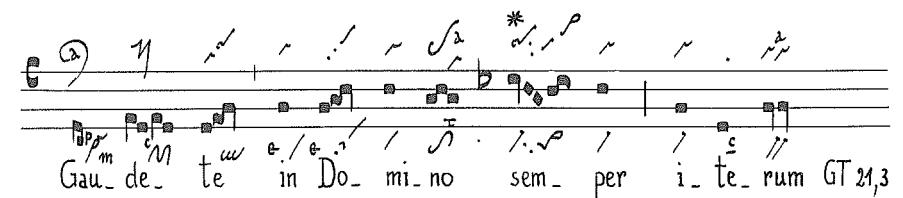
Un'ultima considerazione. Come mai si è prodotto questo scivolamento del Si e del Mi rispettivamente al Do e al Fa? Quali sono state le cause? Dobbiamo limitarci ad enunciare semplicemente i diversi punti, perché ogni aspetto del fenomeno richiederebbe una trattazione.

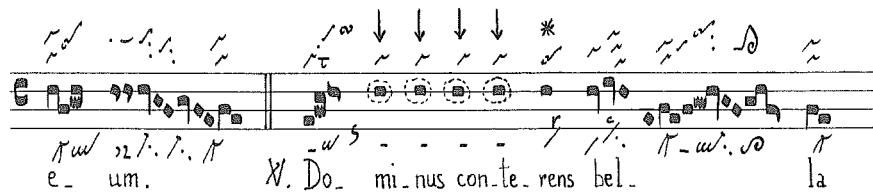
1 – Epoca dell'evoluzione Si⁴Do, Mi⁴Fa

L'innalzamento delle corde Si e Mi verso il Do e il Fa è avvenuto ben presto, all'apparire dei manoscritti neumati, ma soprattutto allorché i primi manoscritti diastematici su linee cominciano a riportare le melodie delle testimonianze *in campo aperto*. Vediamo come le stesse testimonianze *in campo aperto*, dopo gli inizi della notazione diastematica su linee, riflettono la salita del Si al Do e del Mi al Fa. Il codice 376 di San Gallo, per esempio, del primo terzo del secolo XI, mostra, con la scelta della virga al posto del tractulus dopo un oriscus o una virga strata, in casi chiari di una corda Si o Mi, che, almeno in parte, segue l'evoluzione verso la corda superiore; a parte il fatto che talvolta il neumista non usa più i segni con la stessa logica dei codici antichi, perché ne ha perduto il segreto e la sensibilità. Quindi già all'apparire dei codici ci sono tracce manifeste dell'evoluzione. Quando poi appaiono le notazioni su linee, specialmente al nord delle Alpi, l'evoluzione verso il Do e il Fa al posto di Si e Mi è compiuta e stabilizzata.

2 – La natura del semitono

Il semitono Si-Do e Mi-Fa non corrispondeva all'attuale semitono della scala temperata: era più piccolo, si avvicinava spesso a quello che noi chiameremmo quarto di tono. E la sua misura variava, con ogni verosimiglianza, secondo il movimento melodico: in certi casi il semitono era più largo, in altri più stretto. Anche i non pochi casi di *equaliter* (e) nella notazione sangallese, dove la melodia si muove, invece dell'unisono, di un semitono, sembrano parlare in favore dell'esiguità dell'intervallo, come pure la difficoltà di annotare su linee tale intervallo, dal momento che sorgono proprio qui delle varianti nella notazione diastematica. Tipico è l'attacco morbido di certi suoni importanti che vengono intonati appena un poco inferiormente con uno scivolamento della voce verso il suono pieno. Sembra questo il significato del quilisma-pes all'articolazione sillabica che si riscontra non di rado nel cod. L. Il quilisma-pes esercita così anche la sua funzione di neuma-chiave, che esprime questo piccolo intervallo:





63

Dum sanctificatus fuero in vobis congregate
vos de univer sis ter ris: et ei fun dam
super vos a quam mun dam, et mun da bi
mi ni ab om ni bus in qui na men tis ve

GT 187, 3-4

A me sembra che simile a questo fenomeno sia l'attacco lieve del suono inferiore di semitonio per scivolare verso la ripercussione molto leggera delle note della tristrofia (") sul Fa o Do; come nell'esempio seguente in "Dum sanctificatus" e "et dabo vobis":

stris: et da bo vo bis spi ri tum no vum.
Ps. Be ne di cam Do mi num in om ni tempo re: sem per laus
e ius in o re me o.

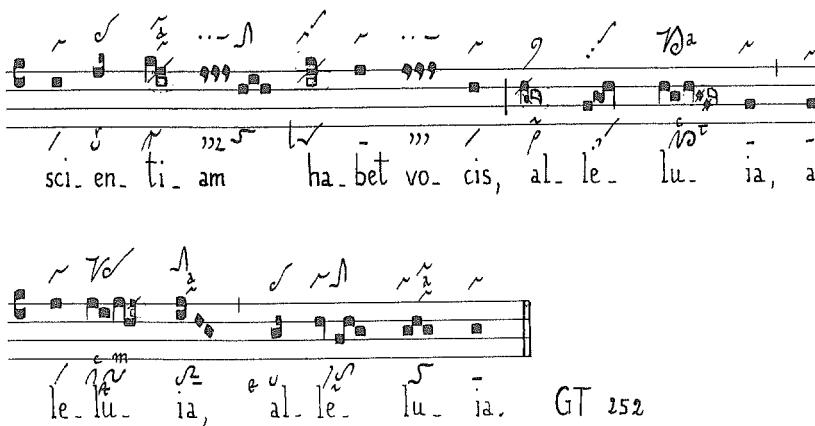
E 154, 3 GT 249

Il *tenete* sull'uncinus di L o l'*episema* sulla virga di E certamente *non* indica un attacco duro, percussivo, esplosivo. Lo stesso passaggio è su "fuerō", ma qui con un'articolazione sillabica, la quale perciò deve essere morbidissima: bisogna scivolare leggerissimamente sulla tristrofia, così che la sillaba finale riceva semplicemente un'articolazione verbale prolungata, ma pulsante, perché conduce avanti il discorso verso l'accento "in vobis".

Altro fenomeno analogo di *attacco morbido* di suoni ripercossi pieni avviene anche quando una bivirga in San Gallo viene raggiunta mediante un legame melodico e non direttamente:

64

Spi ri tus Do mi ni re ple vit or bem ter ra rum,
al le lu ia: et hoc quod con ti net om ni a



Si vedano "replevit", "terrarum", "et hoc". È precisamente l'omissione di quel legame che ha favorito e portato all'accentuazione forte della bivirga, confondendo la pienezza di suono e di valore con la percussione, con la forza. Così è anche scomparsa la sensibilità per un passaggio fine e sottile dal Si al Do: tractulus-tristropha.

Un altro argomento che si suol addurre per l'intervallo speciale del semitono è collegato con determinati simboli (—, —, —, —, —), presenti nel cod. Mtp. In tale fonte, in notazione digrafica, quei simboli vengono impiegati insieme con le lettere diastematiche a-p, e ad essi alcuni attribuiscono l'indicazione dei tetracordi, altri un valore di una specie di un quarto di tono. Finn Egeland Hansen, il trascrittore del cod. Mtp, nega il quarto di tono, ma rileva l'opinione di coloro che, comunque, propendono per un intervallo più stretto del semitono.²¹

3 – Fatti che hanno concorso all'evoluzione dal Si al Do, dal Mi al Fa
a) Il sistema pentatonico

Certamente hanno esercitato un influsso d'attrazione del semitono, ovvero del grado debole, le corde o i gradi forti del sistema pentatonico. Si può rilevare nella composizione gregoriana come questi gradi esercitino una predominanza e un'attrazione in antico, secondo quel sistema; infatti i gradi Si e Mi, sotto il Do e il Fa, erano vuoti. I due intervalli larghi – Re-Fa e La-Do – rendevano particolarmente solidi il Fa e il Do.

²¹⁾ Cfr. H 159 Montpellier [...], cit., p. 43*.

Nelle melodie in deuterus, accanto alle corde modali Mi e Si, sono affermate anche le corde Fa e Do, proprio perché gradi melodici di loro natura forti a causa del sistema pentatonico.

b) La polifonia

Anche la polifonia, che ha privilegiato gli intervalli importanti – la quarta e la quinta –, ha contribuito acché anche nella prassi gregoriana i gradi importanti venissero privilegiati eccessivamente a detrimento di quelli deboli.

c) L'evoluzione architettonica delle chiese

Soprattutto si devono tenere presenti le vicende architettoniche delle chiese. Mentre nel primo Medioevo e nello stile romanico erano costruzioni ambientalmente a misura d'uomo e di piccole *scholae cantorum*, dopo Carlo Magno sono andate a ingrandirsi a dismisura. Specialmente al nord si è imposta l'architettura secondo lo stile degli Ottoni: massiccia, pesante, voluminosa. Quegli ambienti si dovevano riempire di voce. Si doveva cantare con voce robusta, anche eccessiva. Quale meraviglia, allora, che le finezze non solo ritmiche, ma anche melodiche siano andate perdute, si siano livellate: i delicati passaggi di semitono, le fluttuazioni espressive tra Si e Do, tra Mi e Fa, espressioni di interiorità meditativa del testo, come pure le ripercussioni sul medesimo grado, le quali, anche quando constano di suoni pieni, sono sempre garbate e delicate vibrazioni espressive, animate da interiorità spirituale.

d) Proprietà degli idiomì non latini

Infine bisogna riconoscere che la lingua tedesca, in diverse regioni e specialmente nei dialetti, è piuttosto dura, pesante, molto accentata. Con ciò non si nega che vi sono regioni, nelle quali la pronuncia ha una sonorità delicata. Ora il fatto linguistico ha certamente contribuito a rendere dura l'esecuzione della parola latina e dei neumi che la rivestono. Tutto questo non si accorda con le delicate modulazioni vocali dei passaggi semitonali. D'altra parte si spiega perché a Benevento si sia rimasti più fedeli alla tradizione originaria e perché si praticassero con abbondanza le liquenze. Benevento era isolata dal resto del mondo, dalle grandi vie di comunicazione; vi era uno spirito conservatore; la lingua era sonora, ricca di semivocali.

* * *

Come oggi si ricostruiscono strumenti musicali di tempi passati, con sonorità moderate e non più forzate; e come si interpretano le musiche antiche con la preoccupazione della fedeltà alla partitura e alla documenta-

zione e non si suonano o si cantano tali musiche né per ottenere l'effetto per l'effetto, né per ottenere grandiosità, perché non sono nate così, perché la loro natura è diversa; allo stesso modo è arrivata l'ora della verità – nella misura del possibile – anche per il canto gregoriano.

La verità gregoriana è basata su un testo assimilato, perché al tempo della sua composizione era compreso e vissuto; il gregoriano è basato quindi sopra una spiritualità. All'epoca d'oro il gregoriano ha lasciato e impresso la sua immagine nei delicati, ingegnosi e variatissimi segni neumatici, espressione di una melodia finemente modulata e di un'interpretazione molto differenziata. Il gregoriano del *Proprium* della Messa è stato pensato per piccole *scholae*, per professionisti si direbbe oggi, ma questi erano per lo più monaci, che vivevano la loro vita e non volevano dare spettacolo; sapevano a memoria tutto il repertorio, perché lo vivevano giorno dopo giorno, non per farne oggetto di studio fine a se stesso, non per fare della musicologia scientifica senza la pratica, ma per vivere invece con grande impegno e anche con sacrificio la liturgia, una liturgia che nel segno volevano ricca d'arte e di bellezza, perché solo così essa può essere offerta a Dio come sacrificio di lode e agli uomini come stimolo «*ad superna*».

LUIGI AGUSTONI

LA QUESTIONE DEL SI BEMOLLE

Avvertenza. Nel corso del presente studio vengono usate le seguenti sigle:

- AM *Antiphonale Monasticum*, Solesmes 1934;
AR *Antiphonale Sacrosantae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis*, ed. 1924 (Desclée).
GT *Graduale Triplex*, Solesmes 1979;
PsM *Psalterium Monasticum*, Solesmes 1981.

Le tavole cui si rinvia lungo il testo sono collocate alla fine dello studio.

PREMESSE

1. – È fuori dubbio che la soluzione del problema del Si bemolle nel canto gregoriano rappresenterebbe uno dei risultati più ambiti nel settore dell'indagine scientifica di questo repertorio. Ma la possibilità o meno di cogliere questo esaltante traguardo scientifico esige che il problema sia affrontato fin dalla sua origine e via via in tutta la sua complessità, altrimenti ancora una volta si rischierebbe di proporre formulazioni di ordine pratico o del tutto empiriche. Avendo più volte accostato l'argomento del Si bemolle durante lo studio e la ricerca intorno alla modalità gregoriana, mi è parso che con i dati acquisiti in tale settore si potesse affrontare il problema in un modo che certamente avrebbe approdato a dei positivi risultati. Fu così che, nell'Abbazia di Solesmes, con a fianco la guida esperta di dom Jean Claire, mi inoltrai nei meandri di tale questione.

I risultati saranno l'oggetto del presente studio, dal quale però emergerà con chiarezza che la ricerca in questione è ancora aperta ad ulteriori sviluppi e approfondimenti.

2. – Anche per la soluzione del bemolle nel repertorio gregoriano, analogamente a quanto è stato fatto per l'edizione critica del *Graduale*, nella fase iniziale dello studio è di fondamentale importanza l'identificazione dei manoscritti che hanno il segno del bemolle. A Solesmes, strumento di lavoro di cui si può disporre sono le tavole compilate per l'edizione dell'*Antiphonale* e del *Graduale Romanum*, sotto la direzione di dom Mocqueau. In queste tavole i brani non sempre dispongono di uguale numero di testimonianze manoscritte. Per alcuni viene prodotto un numero relativamente ristretto di versioni melodiche; per altri invece, che prevedevano una certa qual difficoltà di restituzione melodica, la documentazione dei manoscritti è rappresentata in modo abbondante. Questo per il repertorio dell'*Antiphonale*; ma per il repertorio del *Graduale* purtroppo si può disporre solo della documentazione sulle tavole del periodo liturgico dell'Av-

vento e del Natale. Dopo tale periodo infatti le tavole, già predisposte anche per gli altri tempi liturgici, non furono mai compilate per l'improvvisa interruzione dei lavori, allorquando fu deciso che la pubblicazione del *Graduale* sarebbe stata affidata a dom Pothier.

3. – Perché allora non condurre il sondaggio per i brani del *Graduale* direttamente sulle tavole della nuova Edizione critica?

Il problema del Si bemolle è del tutto diverso da quello della restituzione melodica. Tale segno fa la sua apparizione in alcuni codici solo a cominciare dall' XI - XII secolo, come *ultimo segno diacritico* usato dai notatori, scelto per precisare la posizione del semitonio nella corda mobile. Anche nel repertorio milanese, esso non appare nei manoscritti prima del 1300; nei manoscritti posteriori a questa data si trova raramente e, quasi certamente, di seconda mano. E infatti, agli inizi della scrittura musicale su linee, l'aver trovato la collocazione esatta sul rigo di tutti i gradi formanti una melodia, ad eccezione della sola corda mobile, segnava l'optimum richiesto per garantire la trasmissione autentica del repertorio. Il problema della posizione del semitonio nella corda mobile, almeno agli inizi, era del tutto marginale. La memoria, la conoscenza dei formulari attraverso la frequente pratica del repertorio e la stessa competenza degli esecutori supplivano alla mancanza, non ancora avvertita, di un segno particolare per indicare la posizione del semitonio nella corda mobile. Solo più tardi, la ricerca di una scrittura sempre più perfetta in ogni dettaglio melodico indusse alla scelta di un segno specifico per il semitonio della corda mobile: il bemolle. Il segno però non trovò immediata e totale applicazione in tutti i manoscritti del tempo; fu gradualmente adottato in alcuni e solo, inizialmente, per quei casi in cui la memoria dei cantori poteva essere soggetta a dubbi nell'esecuzione.

Per rispondere quindi all'obiezione posta, diciamo che non sempre i manoscritti che vengono classificati come migliori per la restituzione melodica sono da ritenersi altrettanto buoni per la soluzione del problema del bemolle. A parte il fatto che alcuni di questi non conoscono il segno del bemolle, si deve osservare che, mentre per la restituzione melodica occorrono manoscritti sul rigo musicale che si avvicinano, quanto a tempo e a luogo di provenienza, alle fonti genuine del canto gregoriano quasi a impersonarne la tradizione, per il problema del bemolle i manoscritti più antichi potrebbero risultare non buoni traduttori. La prima tappa della stesura diastematica, denominata «diastematica per frammenti»,¹ spesso comporta delle imprecisioni.

1) Cfr. Pal. Mus. XIV, Solesmes 1931, pp. 60-465.

4. – Ogni manoscritto che conosce il segno del bemolle, fa di esso un uso più o meno frequente. Inoltre tutti i bemolli che si trovano nelle edizioni dell'*Antiphonale Romanum* e *Monasticum* e del *Graduale Romanum* trovano riscontro in qualcuno di questi manoscritti. Va perciò sottolineato che la questione del bemolle non si pone per sapere se quel bemolle di una determinata melodia delle edizioni attuali del canto gregoriano trova conferma della sua esistenza nei manoscritti, ma per individuare quei criteri che permettano di vagliare la probabilità o meno dei bemolli impiegati, e mediante i quali fare una scelta di quei manoscritti che usano il bemolle in modo corretto e la cui testimonianza rappresenta una prova autorevole in favore della verità del segno.

Il problema del bemolle non si porrebbe se noi fossimo sicuri della posizione esatta del semitonio nella corda mobile oppure se noi fossimo in grado di conoscere quel o quei manoscritti nei quali trovare le indicazioni esatte per l'uso del segno. Occorre quindi impostare tutto un metodo di ricerca che permetta di arrivare a delle formulazioni soddisfacenti per capire se il segno annotato nei manoscritti è vero o falso e che permetta di scoprire – cosa estremamente importante – qualche manoscritto prezioso per il problema del bemolle.

Articoleremo la trattazione del problema in quattro momenti:

- 1 – l'esistenza del segno del bemolle nei manoscritti;
- 2 – l'impiego del segno del bemolle nei manoscritti;
- 3 – le indicazioni esterne al segno del bemolle per la comprensione della qualità del segno;
- 4 – l'analisi dei problemi modali per ogni modo dell'octoechos, nel tentativo di individuare una codicologia per il bemolle.

In quest'ultima parte daremo dei criteri per avviare la soluzione del bemolle, la cui applicazione potrà suggerirci qualche soluzione probabile nei casi concreti.

1 – L'ESISTENZA DEL BEMOLLE NEI MANOSCRITTI

Il segno del bemolle si trova a partire dai manoscritti annotati con il rigo musicale e non prima. Non si trova né nei manoscritti semplicemente diastematici né, tanto meno, in quelli neumatici.

La maggioranza dei manoscritti su rigo conosce il bemolle. Ma non sono pochi, anzi!, i manoscritti nei quali il segno non si trova affatto. Abbiamo quindi manoscritti che:

- non conoscono il bemolle,
- conoscono solo il segno del bemolle,
- conoscono i due segni: il bemolle e il bequadro.

a) Manoscritti che non conoscono il bemolle

Il fatto che alcuni manoscritti non impiegano il bemolle non significa per noi che il Si bemolle non fosse praticato ed effettivamente eseguito. Purtroppo non ci servono per la questione del bemolle. Dai sondaggi fatti risulta che non conoscono il segno i manoscritti beneventani ed aquitani. Proprio i manoscritti che danno tutte le indicazioni per le corde modali Mi e Si, come i beneventani e gli aquitani, non scrivono il bemolle.

b) Manoscritti che conoscono solo il segno del bemolle

In questi manoscritti il bemolle può trovarsi nei seguenti contesti:

- in brani, specialmente del repertorio dell’Ufficio, nei quali c’è solo la possibilità di usare il bemolle, perché vi è un solo Si. Manca l’alternativa quindi al manoscritto di usare il bequadro. In questi casi i manoscritti che fanno uso sempre o qualche volta del bemolle sono da tenere in considerazione (Tav. 1);
- in brani, specialmente del repertorio della Messa, nei quali vi sono più Si e questi, per il contesto in cui si trovano, non sono dello stesso tipo, ma differenti (Tav. 2). I manoscritti che in questi casi usano solo il bemolle devono essere vagliati; si rende necessaria una verifica per vedere se c’è qualche ragione per scrivere solo il bemolle.

c) Manoscritti che conoscono i due segni: il bemolle e il bequadro

Dove si incontra il segno tanto del bemolle quanto del bequadro, abbiamo una prova che il notatore si è posto perlomeno il problema della differenziazione del Si, anche se può sorgere il dubbio che al tempo in cui il notatore scriveva questi due segni, la tradizione orale era ormai già persa (Tav. 2). Comunque, fatta la selezione dei manoscritti che conoscono il segno del bemolle e che, da qualche sondaggio effettuato, risultano sufficientemente coerenti e precisi nell’adoperarlo, se ne potrà allora verificare a fondo l’uso ed anche l’effetto della durata.

2 – L’IMPIEGO DEL SEGNO DEL BEMOLLE NEI MANOSCRITTI

Il bemolle viene adoperato nei manoscritti o per i casi di trasposizione o per i casi di alternanza tra bemolle e bequadro.

a) Le trasposizioni

Le trasposizioni costituiscono il motivo primo e fondamentale dell’uso

del bemolle. Si va dalla trasposizione di un intero brano fino alla trasposizione di formule. Sono proprio le trasposizioni che ci documentano con esattezza le qualità del Si.

Nel *repertorio dell’Ufficio* esse sono frequenti. Si osservano trasposizioni dei «tipi modali» e trasposizioni di formule. Non mancano trasposizioni dovute al passaggio da una scala all’altra (protus-deuterus, tritus-tetrardus e protus-tetrardus). Per esempio, i *Responsori brevi* sono tutti esacordali e quindi possono essere scritti con le trasposizioni:

- il Responsorio di DO si può trovare scritto in Fa, con il Si bemolle. Potrebbe essere scritto anche in Sol con il Si bequadro, ma dai manoscritti non ci risulta che sia stato mai scritto in Sol (Tav. 3);
- il Responsorio di RE si trova scritto in La con il Si bequadro; nei manoscritti non lo si trova mai scritto in Sol con il Si bemolle (Tav. 4);
- il Responsorio di MI si trova scritto in La con il Si bemolle; non lo si trova scritto in Si nei manoscritti (Tav. 5).

Le *Antifone* provenienti dalla *Risposta del Responsorio breve*, usano delle trasposizioni esacordali. Eccone alcune, provenienti dalla *Risposta* di DO, scritte in Fa con il Si bemolle (Tav. 3-4): *Eructavit cor meum* (PsM 102); *Surrexit Christus* (PsM 74); *O quam gloriosum* (AM 1107). Inoltre: antifone provenienti dalla *Risposta* di RE, scritte in Sol con il Si bemolle (Tav. 4): *In noctibus* (PsM 335); antifone provenienti dalla *Risposta* di MI, scritte in La con il Si bemolle (Tav. 5): *Clamavi* (PsM 285).

Nel repertorio poi si osservano casi di formule in trasposizione, provenienti e tipiche del modo di DO, RE e MI. Costituiscono il materiale melodico e modale adoperato dai compositori per i pezzi evoluti dai modi arcaici e centonizzati:

- formule di DO in trasposizione (Tav. 5-6): tipo di ant. *Lex per Moysen* (AM 214); ant. *Dilectae animam* (AM 1136); ant. *Homo quidam* (AM 557);
- formule di RE in trasposizione (Tav. 6): ant. *Laurentius bonum opus* (AM 1006); ant. *Haec est quae nescivit* (AM 679);
- formule di MI in trasposizione (Tav. 7): ant. *Benedictus es* (AM 312).

Il *repertorio della Messa* presenta una situazione completamente diversa da quella dell’Ufficio. Sono rari i casi di trasposizione di un intero pezzo. Si trova a volte il protus plagale – è il caso più frequente – scritto in cadenza La (Of. *Tollite hostias*, GT 40; In. *Sitientes*, GT 114); il tritus plagale scritto in cadenza Do (Co. *Surrexit Dominus*, GT 202; Co. *Circuibo*, GT 297); il protus autentico scritto in cadenza La (In. *Exaudi Domine*, GT 241; Co. *Passer invenit*, GT 306); la trasposizione di scala: tritus-te-

trardus (Co. *Pacem meam*, GT 228; Co. *Tu mandasti*, GT 342), e infine il deuterus in cadenza finale Si (Of. *Domine fac tecum*, GT 104; Co. *Tollite hostias*, GT 338) e in cadenza finale La con il Si bemolle (Co. *Beatus servus*, GT 491). In tutti questi esempi non vi sono trasposizioni di timbri modali caratteristici, ma di composizioni centonizzate, in cui a volte certi Si, che si incontrano, sono differenti tra di loro. Lo studio quindi sul bemolle nel repertorio della Messa va fatto soprattutto sulle formule. È il caso più frequente, non trascurando, ben inteso, qualche caso di trasposizione.

Nella Messa le formule costituiscono fondamentalmente tutto il materiale impiegato per la formazione dei brani. Quanto più una formula è ampia, tanto più è interessante. Ecco qualche esempio (Tav. 7-8-9):

- formula di DO: Co. *Circuibo*, GT 297/2-3; Co. *Qui manducat*, GT 383/4-5; Co. *Amen dico vobis: Quidquid*, GT 368/8;
- formula di RE: Co. *Ego clamavi*, GT 287/7; Co. *Ecce virgo*, GT 37/4; Gr. *Miserere mihi*, GT 103/8;
- formula di MI: In. *Factus est Dominus*, GT 281/4; Of. *Super flumina*, GT 345/8; In. *Sapientiam sanctorum*, GT 452/4.

Le formule di MI si trovano in misura più abbondante. Quello di MI era considerato il modo “forte”, e in ordine cronologico il primo grande modo da cui hanno preso il via i modi evoluti.

In tutti questi casi di trasposizione di timbri modali o di formule tipiche di un dato timbro modale, il bemolle è “strutturale”, è “costitutivo” di quel dato timbro o formula. Quindi a questo livello di composizione del repertorio, il bemolle non è necessario indicarlo. Di conseguenza, come non deve far meraviglia se, in questi casi, molti manoscritti non mettono il segno del bemolle, così pure non si devono scartare quei manoscritti che, nei medesimi casi, indicano il bemolle in modo discontinuo. Anzi, tutto questo repertorio di casi classici costituisce uno strumento sicuro da impiegare per conoscere le qualità di un manoscritto mediante l’uso che questo stesso fa del bemolle.

Vi sono altri casi di trasposizione, nei quali il bemolle non svolge il ruolo di segno costitutivo di un dato timbro modale o di una formula caratteristica. Sono casi di trasposizione di scala, in cui il bemolle interviene come alterazione “costante”, di qui il nome di «bemolle costante». L’ant. *Nazaraeus vocabitur* (Tav. 9) costituisce uno dei frequenti esempi che si possono scegliere dal repertorio dell’Ufficio² ed anche da quello della Messa.

2) Cfr., dello stesso autore, *Tracce di strutture modali originarie nella salmodia del Temporale e del Santorale*, Milano 1972, pp. 134-140 e 233-248.

In questi casi il bemolle non è per caratterizzare o costituire un determinato timbro modale, ma solo per mantenere il rapporto di intervalli in una scala: tritus-tetrardus. Ma in queste trasposizioni di scale, i nuovi ambienti melodico-modali, che vengono a determinarsi fra la corda mobile e le corde forti e modali (Do - Fa - La), non trattandosi di timbri modali classici e rigidi, inducono facilmente i notatori a delle interpretazioni differenti. Prendiamo il caso dell’ant. *Haurietis aquas* (Tav. 10). La Vaticana attinge dai manoscritti una versione melodica, sulla parola *in gaudio*, tale da indurci a pensare che in effetti si cantasse il Si bemolle, data la relazione di questo Si con la cadenza Fa; di conseguenza tanto il Si precedente a questo quanto il Si successivo, sulla parola *fontibus*, è probabile che fossero pure bemolli. L’AM attinge invece una versione melodica nella quale il Si cadenziale viene sostituito dal La; quindi il Si precedente, per la sua relazione con la corda forte Do, è assai probabile che fosse bequadro anziché bemolle. Ma a questo punto rimane il dubbio sul Si di *fontibus*, che è di natura completamente diversa da quelli precedenti!

Ora, a parte le considerazioni fatte o da farsi, la cosa importante da evidenziare è che ci troviamo di fronte ad uno dei casi frequenti per i quali non disponiamo di *alcun criterio* per giudicare la probabilità o meno del bemolle. Solo dopo che con criteri sicuri si sarà arrivati ad individuare qualche manoscritto prezioso per la questione del bemolle, si potrà, da questi stessi manoscritti, avere qualche indicazione illuminante anche per questi casi non classici. D’altra parte, qua e là nel repertorio si incontrano problemi del genere. Ad esempio, nell’ant. *Ierusalem gaude* (Tav. 10), la scrittura in cadenza finale Sol porta su *quia veniet* un tono intero, mentre la scrittura in cadenza finale Do porta il semitono. In questi casi, cosa cantavano gli esecutori, prima dell’avvento della scrittura sul rigo oppure anche più tardi, quando, pur disponendo di questo tipo di scrittura musicale, non si ponevano ancora il problema se in esso la relazione fra ciascun grado venisse rispettata, poiché perdurava ancora la tradizione di memoria?

Un altro curioso esempio ci viene offerto dal Gr. *Clamaverunt iusti* (GT 454) nella formula di tritus trasportata in Sol (Tav. 11). Nella trasposizione dalla scrittura in cadenza finale Fa alla scrittura in cadenza finale Sol la relazione di toni e semitonni fra i diversi gradi melodici rimane inalterata, ad eccezione del passaggio melodico (Do-Si) su *orta*, che diventa di un tono intero (Re-Do) su *salvabit*. Quando veniva cantato tale graduale, che cosa facevano gli esecutori? Cantavano un Do diesis oppure un Do bequadro? Nel ms. Graz, Universitätsbibliothek 807, *Graduale* di Klosterneuburg, f° 131/1, il notatore, abbassando di un tono intero la melodia, riporta la formula in cadenza finale Fa, sebbene il brano fosse in tetrardus.

- b) Casi di formule non trasportate, ma molto frequenti e comuni, che per il contesto melodico si trovano scritte in Sol o in La, vicine al bemolle

Queste formule non hanno di solito la controparte di trasposizione in DO, RE e MI; possono anche trovarsi su queste corde, ma non sono formule proprie di un timbro modale, come le precedenti (Tav. 11).

In tutti questi casi finora accennati, sia di timbri modali sia di formule, forse i manoscritti non adoperano il segno del bemolle perché si tratta di casi ben conosciuti e naturali, che cioè non potevano comportare un'esecuzione differente. Questi casi perciò non possono costituire un criterio valido per scartare qualche manoscritto a causa di eventuali imprecisioni nell'impiego del segno del bemolle.

c) Casi di alternanza di bemolle e bequadro

I casi di alternanza di bemolle e bequadro si possono considerare (Tav. 12):

- nel medesimo brano in cui si trovano: Co. *Psallite* (GT 238), tipo dell'ant. *Ecce nomen Domini* (AM 186);
- nei contesti:

 - con le melodie tipo: Gr. *Omnes de Saba* (GT 57);
 - con le melodie centonizzate: Co. *Intellege* (GT 83).

Si deve far attenzione che quando si vuole verificare nei manoscritti il comportamento nel modo di segnare l'alternanza del bemolle e del bequadro in una determinata formula, i contesti in cui viene a trovarsi la formula devono essere gli stessi. I casi di alternanza dei due segni sono estremamente importanti come criterio per conoscere la coerenza, la precisione e la meticolosità di un manoscritto.

3 – LE INDICAZIONI ESTERNE AL SEGNO DEL BEMOLLE

La probabilità o meno del segno del bemolle può risultare più evidente da indicazioni esterne al segno stesso. Queste segnalazioni, che scaturiscono dalla tradizione autentica del canto gregoriano, permettono di provare o confermare se il segno del bemolle è vero o falso.

Le più importanti indicazioni vanno desunte:

- dai dati semiologici;
- dall'analisi modale;
- dalla melodia pura;

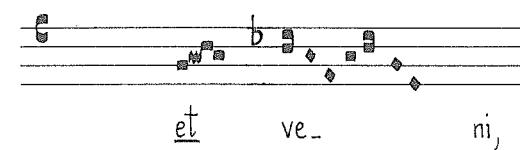
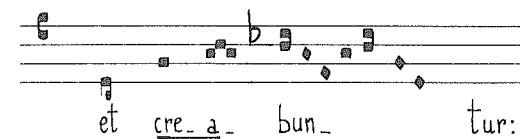
- dall'attrazione delle corde forti;
- dalla testimonianza dei tonari.

a) Dati semiologici

Un primo dato semiologico ci viene offerto dal segno del *quilisma*. Originariamente il quilisma era un elemento neumatico chiave, per indicare la presenza della corda forte (Fa e Do). Diventava perciò il neuma della corda mobile che prendeva il posto della precedente corda vuota.³

Nei brani di repertorio classico, nel 90% dei casi il quilisma indica il semitono e si trova sempre in una terza minore. Nell'altro 10% dei casi, dove non c'è il semitono, viene usato il segno dell'oriscus. Ben presto però il quilisma, da segno speciale per indicare la corda vuota, divenne il segno della nota debole. Il repertorio ci presenta casi di sineresi, nei quali il quilisma prende il posto della nota "debole" di un neuma (neuma con inizio debole).

Es.: "et creabuntur" (All. V. *Emitte*, GT 253/1) → "et veni" (All. V. *Excita*, GT 23/2):



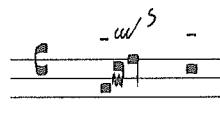
In qualità di nota debole e di passaggio, il quilisma assume perciò un effetto ritmico caratteristico, così che pian piano fu inserito anche sugli altri gradi (toni interi).

Un altro criterio ci viene offerto dal manoscritto di S. Gallo 359, *Cantatorium*, nel quale la grafia del quilisma a due o tre semicerchi non è casuale, come negli altri manoscritti sangallesi, ma intenzionale. Il *Cantatorium*

³⁾ Che il quilisma originariamente fosse un semplice elemento neumatico chiave per segnalare le corde forti, si può dedurre da alcuni fatti:
– nelle sequenze più antiche, il quilisma, che si trova nella notazione neumatica, non ha mai la nota (e quindi una sillaba del testo) nella notazione sul rigo;
– in molti manoscritti non si trova mai tracciato.

scrive il quilisma a due semicerchi nell'intervallo di terza minore formato da un semitono + un tono, mentre scrive il quilisma a tre semicerchi nella terza minore formata da un tono + un semitono.⁴

Un altro dato semiologico per il bemolle si può trovare nel segno dell'*oriscus*, nei suoi diversi impieghi. Ad esempio, l'oriscus alla fine di un neuma è più alto della nota precedente:



oppure nella seguente formula:

GT 123

OF. Confitebor tibi, Domine, in toto

In quest'ultimo caso sembra che, nell'intervallo di terza minore formato da un semitono + un tono, i manoscritti sangallesi usino il segno dell'oriscus (pes quassus), mentre con la successione di un tono + un semitono venga usato il segno del quilisma.

Altro dato semiologico prezioso viene dalla *virga strata*. Questo segno va studiato nel suo contesto e nel suo differente impiego in riferimento al testo. Tutti questi ed anche altri dati semiologici vanno studiati a fondo in riferimento alla questione del bemolle.

b) Modalità

La modalità è quella scienza che va a fondo nell'indagine sulla struttura compositiva e originaria di un brano e delle formule che lo compongono. Modalità quindi intesa come l'etimologia delle formule.

Nel caso del bemolle, è necessario fare l'analisi da un punto di vista modale dei bemoli che si incontrano nel repertorio. Occorre prendere in

4) W. WIESLI, *Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen, erhellt durch das Zeugnis der Codices: Einsiedeln 121, Bamberg lit. 6, Laon 239 und Chartres 47. Eine paläographisch-semiologische Studie*, Immensee 1966.

esame tutti i casi possibili da cui può aver origine il bemolle per ciascun modo dell'octoechos, considerando le diverse trasposizioni, non soltanto quelle di un intero brano, ma anche quelle di "ambiente" delle singole formule, che mai perdono la loro caratteristica strutturale originaria. Ad esempio, nell'ant. *Benedictus es* (Tav. 7), la formula su *in firmamento caeli* non avrà mai il bequadro, perché si tratta della formula tipica del modo di MI arcaico.

c) Melodia pura

L'analisi dei brani e delle formule da un punto di vista modale può metterci di fronte a particolari "disegni melodici" che non sono legati necessariamente ad una formula di DO, RE, MI oppure al rapporto di intervalli maggiori o minori. Sono le cosiddette *melodie pure*, che hanno la stessa costruzione, gli stessi neumi, ma non lo stesso rapporto di intervalli; nelle trasposizioni possono essere maggiori o minori. Tipica è la formula canzoniale di RE:



Si trova scritta in Re: GT 17/7, 92/4; in Sol: GT 93/2, 234/2, 294/5; in Fa o in Do: GT 26/7, 116/2, 251/4; in La: GT 240/8, 154/7 (con il Si bemolle).

Così la formula:



si trova scritta in Re: GT 318/8; in Sol: GT 237/7, 318/4, 336/3; in Fa o in Do: GT 34/4, 84/2, 322/8; in La senza il bemolle: GT 155/2-5, 214/5; in La con il bemolle: GT 21/5, 65/5.

Analisi melodica quindi e non modale; anche l'attenzione alla sola melodia non va tralasciata, perché nel repertorio non tutto è modale.

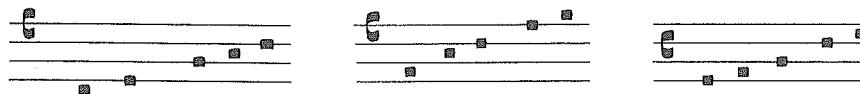
d) Attrazione delle corde forti

Si devono distinguere due tipi di corde forti: quelle che appartengono

FORTI	do fa	sol fa	do fa	do fa
MODALI	Re la	Mi si	Do fa	Sol re

alla scala pentatonica e quelle del sistema modale gregoriano, chiamate anche «modali».

Nella scala pentatonica, senza il semitono:



Le corde forti sono quelle che si trovano al di sopra della corda vuota. Si dicono "forti" perché rappresentano il centro di attrazione melodica. Infatti in una scala ascendente, dopo una successione regolare di toni interi, la presenza di un intervallo di terza produce nell'esecuzione una spinta di ordine ritmico verso un appoggio fermo e di riposo. È un fatto del tutto naturale che si avverte nella scala ascendente e non discendente. Questi due appoggi e punti di riferimento nella scala pentacordale sono le due corde Fa e Do, chiamate appunto corde forti.

Questa peculiarità è caratteristica delle due corde Fa e Do è sempre stata ritenuta tale. Le due chiavi più antiche sono proprio quelle di Do e di Fa, e, nella scrittura gregoriana, tutte le corde appoggiate di ripercussione sono ancora il Do e il Fa. Le corde invece del «pien mobile» sono il Mi e il Si.

Nel sistema modale del gregoriano vengono ad aggiungersi altre corde forti, chiamate «modali». È stata una scelta voluta per ciascuno dei quattro grandi modi: protus, deuterus, tritus e tetrardus. Nel *protus* si hanno le due corde *forti*: Do e Fa del sistema pentatonico, Re e La modali gregoriane; nel *deuterus*: Do - Fa pentatoniche, Mi - Si modali gregoriane; nel *tritus*: Do - Fa pentatoniche, Do - Fa modali gregoriane; nel *tetrardus*: Do - Fa pentatoniche, Sol - Re modali gregoriane.

Questo inserimento di nuove corde modali a volte è venuto a determinare nei modi un attrito tra corde forti del pentatonico e corde forti-modali della nuova modalità. Ecco come si presenta il fenomeno:

- nel caso della distanza di un intervallo di terza fra corde forti e corde modali, come nel *protus* (Re - Fa - La - Do), tutte queste corde possono coesistere ugualmente nei pezzi;
- nel caso della distanza di un tono intero tra corde forti e corde modali, come nel *tetrardus* (Fa - Sol - Do - Re), tutte queste corde possono ancora coesistere nei brani;
- nel caso invece in cui la distanza tra le corde forti e le corde modali è soltanto di un semitono, come nel *deuterus* (Mi - Fa - Si - Do), si determina una specie di attrito.

Nel sec. XI il *deuterus* subì proprio a causa di questo urto tra Mi-Fa e

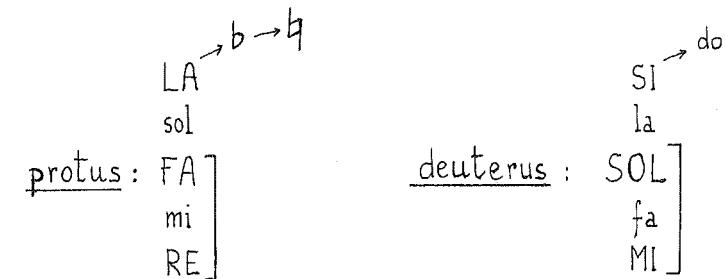
mo

Si-Do una trasformazione: il Mi e il Si slittarono rispettivamente al Fa e al Do, proprio perché il Mi e il Si furono considerati ancora pien mobile. Nel *protus* il pien mobile è il Si bequadro (Mi in trasposizione), nel *deuterus* invece il pien mobile non è il Mi e il Si, ma il Fa e il Si bemolle:

<u>protus</u> :	MI	LA	<u>deuterus</u> :	MI	SI
re	sol		re	la	
do	fa		do	sol	
si	mi		si b	fa	
la	re		la	mi	

Nel *deuterus* quindi il pien coincide con la corda forte del pentatonico; ma siccome la tonica (Mi) viene ancora considerata quasi pien mobile, ecco che allora fu assorbita dalla corda forte Fa.

Tutto questo problema si deve riportare alle origini. Il *deuterus* nasce in modo artificioso dallo sdoppiamento del *protus*, prendendo le sue corde modali un grado sopra a quelle del *protus*, determinandosi così una differenza di successione di suoni nella terza minore al grave:



Nel *deuterus*, quindi, si potrebbe dire che le corde deboli non sono il Mi e il Si, come ancor oggi molti musicologi credono, ma piuttosto il Fa e il Do. Chi dubitasse del Si e del Mi come corde modali e predominanti nel *deuterus*, dovrebbe dubitare del La e del Re, corde modali del *protus*.

Nel *tritus* le corde forti del pentatonico e quelle modali del gregoriano coincidono, rafforzandosi a vicenda. Nel *tritus* plagale il Fa, corda forte e modale, è così importante che non ha la forza di uscire per cercare una dominante diversa dalla tonica, proprio perché sarebbe una dominante puramente teorica. Ancora adesso, la seconda parte del versetto salmodico del VI modo dell'introito ha la recitazione sul Fa.

Veniamo dunque alla questione del bemolle in rapporto all'attrazione delle corde forti. Il Si può essere attratto ora dal Do e ora dal La. Nel protus antico, quando la melodia esce dalla dominante, come nella melodia tipo:

AM 334

Cum fa_cis e_ lee_mo.sy_nam, ne_sci_at si_ni_stra tu_a.

il Si è attratto dalla dominante (La) e perciò è bemolle. Nel protus invece evoluto alla dominante, con tutti gli abbellimenti, quando la melodia si muove intorno al Do, questo acquista un ruolo importante; di conseguenza il Si viene attratto dal Do e perciò è bequadro:

AM 186

Ec_ce nomen Domini ni_ve_nit de lon_gin_quo

Tutti questi procedimenti compositivi, nei quali ogni corda modale ha un suo ruolo, sono perfettamente logici e soprattutto conformi alle leggi dell'estetica musicale. Purtroppo però non tutti i casi sono così chiari. Da tutto questo risulta che il segno del bemolle non è sempre un segno di corruzione, come molto spesso si ritiene. Molti bemolli in effetti lo sono, ma molti altri sono veri al cento per cento. Mettere, ad esempio, in discussione il bemolle nella melodia tipo di I modo è lo stesso che dubitare del Do nel III modo:

AM 335

Tu au_tem cum o_ra_ve_ris, in_trà in cu_bi_cu_lum,

AM 1140

Cae_ci_li_a, fa_mu_la tu_a, Do_mi_ne,

e) La testimonianza dei Tonari

Le indicazioni che ci vengono offerte dai tonari, soprattutto da quelli precedenti alla scrittura sul rigo, sono molto importanti anche per la questione del bemolle.

In una nota di Walther Lipphardt apparsa su «Revue grégorienne», XXXI, 1952, 4, pp. 140-143, si parla del Tonario di Lipsia,⁵ copia tardiva di un precedente tonario del Sud della Germania, scritto nell'XI sec. È estremamente importante perché ci riferisce intorno alle melodie cantate appunto nel sec. XI. E a proposito delle antifone di I modo, sul tipo di *Ave Maria* (AM 862), *Appropinquabat autem* (AM 397), *Canite tuba* (AM 226), *Iste est Ioannes qui supra* (AM 257), *Iste est Joannes cui Christus, Quaerite primum* (AM 1004), *Simile est regnum caelorum* (AM 313), *Tecum principium* (AM 245), *Traditor autem* (AM 420), nel Tonario, prima del loro incipit, si trova scritta l'indicazione dell'ambitus melodico al di sotto della finale: tono intero (quindi Do) e, dopo l'incipit, anche l'indicazione dell'ambitus melodico al di sopra della cadenza finale: una quinta + tono (quindi Si bequadro).

Così intorno al 1100 la formula:



veniva cantata con il Si bequadro, come viene indicato dall'AM.

Per le antifone, poi, *Fontes et omnia* (AM 521), *Hi novissimi* (AM 316), *Leva Ierusalem* (AM 191), *Libera me, Domine* (AM 3), *Sancti spiritus* (AM 362), *Vim virtutis* (AM 362), *Vos amici mei estis* (AM 622), il Tonario di Lipsia indica il Si bequadro e non il Do, come si trova nell'AM.

4 – L'ANALISI DEI PROBLEMI MODALI NEGLI OTTO MODI-TONI, PER UNA RICERCA CODICOLOGICA DEL BEMOLLE

Prendiamo in considerazione i principali problemi modali degli otto modi visti dall'angolatura del bemolle.

⁵⁾ Il Tonario di Lipsia è stato scoperto e pubblicato da H. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen*, Kassel 1935 e 1939².

Primo modo

I primi grandi modi evoluti, dopo quelli arcaici, sono il protus ed il tetrardus. Costituiscono il periodo del "diechos".

Il protus trae origine dal modo arcaico di MI, mediante l'evoluzione della cadenza finale ad una quinta di distanza:

MI (dominante)

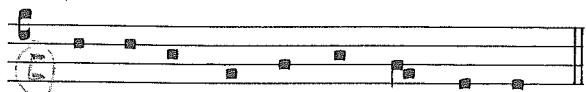
Re

Do

Si

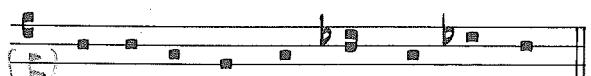
La (cadenza)

AM 43



Lau._da_te Do_mi_num de_cae_lis.

Nell'antifona si individua ancora la forma modale arcaica, da cui trae origine:



Lau._da_te Do_mi_num de_cae_lis.

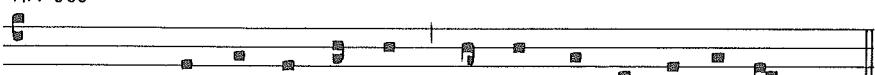
Seguono poi le trasformazioni dell'incipit:

AM 352



Fa_ctus est a_diu_tor me_us De_us me_us.

AM 366



Ie_sus au_tem transi_ens per me_di_um il_lo_rum i_bat.

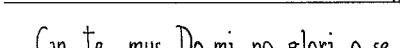
I teorici avevano dato rilievo e importanza alle formule di intonazione, costruite appositamente da loro, perché la modalità di un pezzo si doveva definire immediatamente dall'incipit. In tutti questi casi la melodia non

esce dall'ambitus melodico della dominante e quindi non tocca ancora il problema della corda mobile. Ma già il modo arcaico di MI può interessare il problema del bemolle, allorquando si trova in trasposizione La:

PsM 198 - Trasposizione di MI



Can_te_mus Domi_no glori_o_se.



Can_te_mus Domi_no glori_o_se.

In trasposizione La, il Si è bemolle. E il bemolle in questo caso è "costitutivo" del tipo modale, perché, se non si cantasse bemolle, non si avrebbe più questo tipo modale.

Nella ricerca dei codici per il bemolle questo caso può interessare per vedere se nella trasposizione in La i manoscritti usano il segno e come lo segnano. Se si trovassero manoscritti che *non segnano* il bemolle, il giudizio su questi non può essere negativo, perché ci troviamo di fronte ad un tipo modale talmente classico che non era necessario segnare il bemolle.

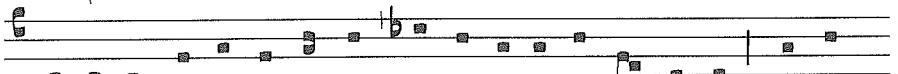
Se invece si trovassero manoscritti che *impiegano* il bemolle, i casi che si prospettano sono due:

- il bemolle viene segnato *qualche volta*: siamo di fronte ad un caso classico che non richiede necessariamente il segno, ma questo viene messo quando il notatore ci riflette;
- il bemolle viene segnato *sempre*: abbiamo una prova che il notatore è preciso e meticoloso.

Se questa sua precisione si trova nei casi classici, è probabile che anche negli altri casi si comporti alla stessa maniera. Con il modo arcaico di MI abbiamo quindi un'indicazione per procedere ad un primo sondaggio sul modo di notare il segno del bemolle nei manoscritti.

In un secondo stadio di evoluzione, il protus esce dall'ambitus melodico della dominante, con una melodia del tutto originale, nella quale appare la corda mobile:

AM 334



Cum fa_cis e_ lee.mo_sy_nam ne_sci_at si_ni_stra tu_a quid faciat

La melodia, che è certamente rappresentativa del primo fondo del repertorio, è contenuta in una quinta modale, con il Si attratto dalla dominante La. È quindi bemolle. È una melodia che diverrà in seguito per la

sua struttura estetica «melodia tipo», perché adoperata per molti altri testi. Non va dimenticato che siamo ai primi tentativi di composizione, in un periodo in cui non si scriveva la musica e bisognava facilitare la memorizzazione del repertorio negli esecutori.

Non ci è dato di conoscere con assoluta certezza quale sia stato l'archetipo di questa melodia. Della stessa, oltre alla versione melodica, con la cadenza mediana al grave (alla tonica), tipo modale presente anche nel Vecchio Romano,⁶ disponiamo di una versione melodica con la cadenza mediana alla sottodominante Re (Sol, nella trasposizione di La):

AM 191

modo di RE

Antequam conve-nient, in-ven-ta est Ma-ri-a ha-bens in u-te-ro

Non si trova presente nel Vecchio Romano. Si sviluppa in quattro incisi, nei quali si innestano insieme due corde modali: nella corda di MI si innesta quella di RE. Anche per questo tipo modale non è necessario segnare il bemolle, perché la melodia era ben conosciuta, tanto da servire come tipo per altri testi. Vale anche per questa melodia quanto abbiamo detto del modo arcaico di MI circa i manoscritti che segnano o non segnano il bemolle. Quando si passa però ad un nuovo genere di composizione,

6) Lo stesso fenomeno di discesa al grave, al centro della composizione, si trova pure nelle antifone di IV modo in A:

AM 193

Be-ne-dicta tu in mu-li-e-ri-bus, et be-ne dictus

AM 687

In o-do-re-m unguento-rum tu-o-rum curri-mus: a-do-le-scentulæ

Anche nel Vecchio Romano si trova questo tipo di antifone con cadenza mediana al grave, forse per non avere una cadenza sul Re (corda non romana).

cominciano ad apparire altre formule, pur continuando ad essere ancora adoperate quelle del tipo precedente (per l'incipit e per la cadenza), come elementi per queste nuove composizioni. Anche in questi casi il bemolle può essere ancora presente:

AM 186

1 MI 5 2 RE

Ec-ce no-men Do-mi-ni ve-nit de longin-quo,
et clar-i-tas e-ius re-plet or-be-m ter-ra-rum.

3 RE 4 LA

Ai quattro incisi del tipo modale precedente se ne aggiunge un quinto, che si sviluppa oltre la quinta modale verso l'accentuazione del Do che attrae il Si, facendolo diventare bequadro. Il Si bemolle rimane ancora presente nel secondo inciso. Abbiamo quindi un caso di alternanza di Si bequadro e Si bemolle molto interessante per stabilire la precisione dei manoscritti nel segnare questo passaggio.

A questo stadio di composizioni gregoriane ed evoluzione dei modi compaiono però altre nuove formule, che non si trovano nelle precedenti composizioni:

AM 862

A-ve Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na:

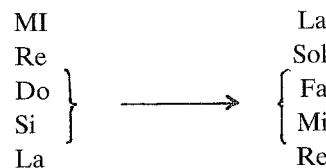
In queste nuove formule il Si non è più bemolle, ma bequadro (cfr. Tonario di Lipsia). Nelle composizioni del protus abbiamo la documentazione delle varie fasi di sviluppo delle melodie: modo arcaico - modo evoluto fino alla quinta modale senza il bemolle, poi con il bemolle attratto dalla dominante (La), e infine con il Si bequadro attratto al Do. Alla luce di questa evoluzione del protus conosciamo anche il perché di questo fenomeno della mutazione del semitono nel pien mobile.

L'origine del I modo si è avuta a motivo della stabilizzazione del pien

con il Si bequadro:

MI
Re
Do
Si (bequadro)
La

Una volta determinata la posizione definitiva del pien (Si - La) per il protus, poiché il passaggio di semitono veniva sempre espresso con il Mi - Fa (vedi teoria delle mutazioni o della solmisiione, teoria dei tetracordi congiunti o disgiunti dei greci), il Si - Do viene chiamato Mi - Fa, perché rappresentava il semitono fisso e mai mutabile:



Ma con questo sistema il pien Si veniva di nuovo lasciato fuori della composizione e perciò ancora libero per essere bemolle o bequadro. Facendolo divenire bequadro e quindi attratto verso il Do, la melodia aveva la possibilità di spaziare molto lontano. Nasceva in pratica un nuovo protus sulle spalle del primo; la dominante diventava a sua volta tonica del nuovo protus. Questo sviluppo è caratteristico e, anche, proprio del protus.

Nel *tritus* si ha qualche cosa di simile; a volte la melodia si sviluppa sul Do. Anche nel *tetrardus* troviamo la melodia sviluppata sul Re, ma non si tratta però della stessa terza: sul Sol abbiamo la terza maggiore, mentre sul Re la terza minore. Nel *deuterus* il fenomeno sarebbe possibile; ma questo modo è tardivo e non ha avuto sviluppi melodici di una certa importanza sulla dominante. Troviamo qualche cadenza al Si, come del resto nel protus a volte la cadenza si ha alla dominante; ma il *deuterus* non ha cambiato il pien sulla dominante come nel protus. Proprio per questa caratteristica del protus, è verosimile che da questo modo sia venuta l'idea della cosiddetta «ottava modale». Difatti anche il Re acuto, nel protus, si trova spesso come grado importante.

L'uscita del protus dalla quinta modale va progressivamente dal bemolle al bequadro. Nel repertorio della Messa, i brani, soprattutto gli Introiti, non costituiscono un tipo modale, ma una famiglia di "abitudini" modali, una centonizzazione con parti originali. In questi casi se il Si è vicino alla cadenza La, può essere tanto bemolle quanto bequadro. Se il materiale adoperato dal compositore, cioè, è primitivo, allora il Si è bemolle; se invece il materiale impiegato è di tipo moderno e quando il La è

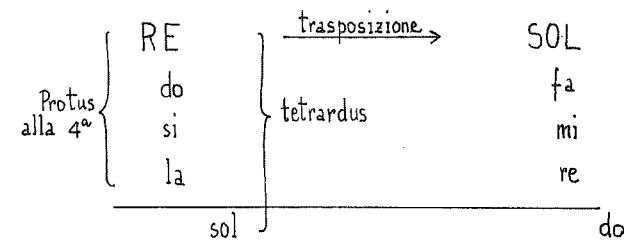
preso come tonica, il Si è certamente bequadro:

modo di MI

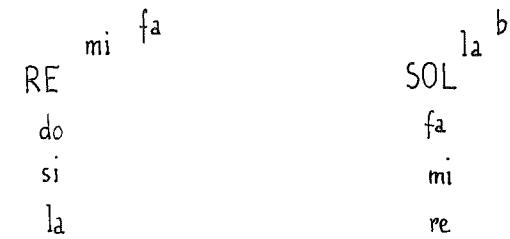
GT 452

Il brano ha inizio con una formula caratteristica del modo di MI arcaico; quindi Si bemolle. Ma subito dopo, il La diventa tonica di un nuovo protus; quindi il Si è certamente bequadro.

Se il Si fa cadenza sul Sol, allora ci troviamo di fronte ad un altro materiale impiegato, perché non siamo più nel modo di MI, ma di RE:



Sopra la dominante si trova una terza minore:



Protus alla 4^a come esponente

Il protus alla 4^a si trova spesso nella famiglia dei brani di I modo, almeno come episodio:

In. Da pacem. GT 336

exau. di pre_ ces ser_vi tu_ i, et ple_bis tu_ ae

Il Sol è quindi la trasposizione di RE e allora il Si è bemolle. Se il Si fa cadenza sul Fa, il problema diventa più difficile, perché abbiamo solo pochissime formule di tritus. È l'ultimo modo apparso, anche dopo il deuterus. Nella salmodia dell'Introito non c'è un tono per il tritus; lo si prende dall'Ufficio. Neppure c'è un tono autentico per il *Magnificat* solenne.

Il tritus plagale invece è un'eredità del modo arcaico di DO. Appare molto chiaro nell'In. *Loquebar*:

GT 526

Lo_ que_bar de te_sti_mo_ni_is tu_ is in con_spe-

ctu re_gum, et non con_fun_de_bar:

Sulla dominante Do, in *de testimoniis tuis in conspectu regum*, è stato posto il tipo modale arcaico, come si trova nell'In. *Iusti epulentur*:

GT 450

Iu_sti e_pu_len_tur, et ex_sul_tent in con_spectu De_i:

Allorché quindi nel protus si ha la cadenza al Fa, si può avere il bemolle o bequadro a seconda della provenienza. Se appare il disegno melodico di tritus plagale sul tipo di DO, allora il Si è bemolle, altrimenti val-

gono le indicazioni date precedentemente sull'attrazione della corda forte modale.

Secondo modo

Il protus plagale, come del resto il deuterus ed il tritus plagale, ha avuto origine non attraverso una vera e propria evoluzione, ma solo mediante una trasformazione "artificiale" dei modi arcaici: DO - RE - MI. Quello che è avvenuto in un primo momento per il modo arcaico di DO, che ha preso un'altra dominante e tenore salmodico (Mi), ma nell'ambito delle tre corde madri, si è applicato anche per le altre due corde RE e MI. Infatti ciascuno di questi due modi arcaici, per poter entrare nell'octoechos, prende un altro tenore, che non va più d'accordo con la dominante dell'antifona: il RE prende il Fa come tenore; il MI prende il Sol come tenore. In ciascun modo plagale si ritrova perciò un po' rimaneggiato ancora quello arcaico:

- sul Re, il modo arcaico di RE;
- sul Mi, il modo arcaico di MI;
- sul Fa, il modo arcaico di DO;
- sul Sol, il modo arcaico di DO o anche di RE.

Il protus plagale difficilmente esce come ambitus melodico dalla quinta modale. Quando va oltre l'intervallo di quinta, il Si solitamente ha caratteristiche di nota in rapporto al La. Si bemolle o Si bequadro? Bisogna vedere le diverse stratificazioni della composizione. La qualità dipende dall'età della composizione. Se abbiamo delle indicazioni per stabilire che un brano è molto antico, ciò costituisce un criterio valido per ritenere il Si bemolle. Se invece il brano è tardivo, poiché a questo stadio di composizione si conosceva già la mutazione della corda mobile da bemolle a bequadro, diventa quasi impossibile dare delle indicazioni precise.

Prendiamo, ad esempio, le antifone in "O". Nella formula che va sino al Si, si potrebbe parlare di bemolle se queste antifone appartenessero al vecchio fondo del repertorio. Ma queste non appartengono al vecchio fondo e intorno alla loro origine non si hanno dati certi. Per decidere in merito diventa quasi indispensabile conoscere la loro età.

Terzo modo

Il deuterus è un modo derivato dal protus, mediante il cambiamento della corda mobile. Non evoluzione, ma trasformazione. Nel protus il Si era attratto dalla corda forte del pentatonico: Mi - Re - Do - Si - La. Per

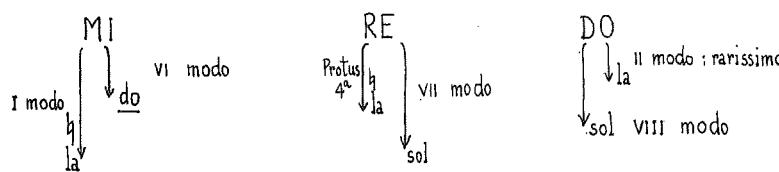
Ant. "O"

deuterus del II per cambiamento della corde forte

costruire il deuterus si è fatto perno, teoricamente, sull'attrazione della tonica: Mi-Re-Do-Si bemolle-La; modo quindi creato artificialmente. Nella formazione del repertorio liturgico appare:

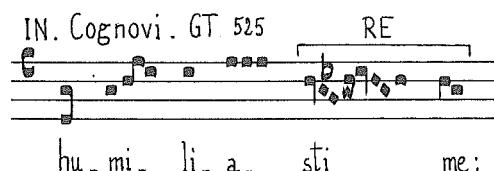
- nei canti *della Messa*, nel periodo del tetraechos;
- nei canti *dell'Ufficio*, nel periodo dell'octoechos, dopo la riforma carolingia (Tav. 13).

Anche nel repertorio dell'Ufficio del Vecchio Romano si trovano i modi arcaici più o meno trasformati, i modi evoluti mediante la finale, ma non si trovano il III e il V modo:



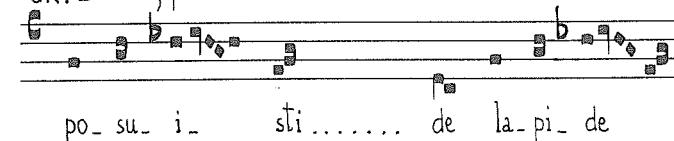
Il deuterus è un modo che nasce artificialmente dal protus. La terza minore (Do - Si bemolle - La) venne riportata al Sol - Fa - Mi. Ma tanto nella parte grave quanto nella parte acuta il deuterus rimase un modo del tutto instabile:

- nella parte *grave*: la terza minore Sol - Mi richiamava la somiglianza della vera terza minore antica Fa - Re. Perciò i brani con la terza minore del protus antico non furono forzati a prendere la terza minore del deuterus; rimasero così com'erano. Es.: In. *Resurrexi*, GT 196; In. *In voluntate tua*, GT 346; In. *Reminiscere*, GT 81. In tali brani tutte le cadenze alla sottotonica (Re) sono molto importanti;
- nella parte *acuta* l'instabilità del deuterus è causata dall'attrazione della corda forte (Do). Ciò nonostante va ribadito che nel deuterus il pien mobile non è il Si, ma casomai il Do. Quindi nel deuterus il Si è bequadro. A questo punto però il problema del Si, bequadro anziché bemolle, non è del tutto risolto perché nel repertorio, soprattutto della Messa, compaiono frequentemente brani in deuterus con formule provenienti dalla corda di RE, scritte in Sol, che esigono pertanto il Si bemolle:



e formule provenienti da modo di MI evoluto:

GR. Domine, p[re]evenisti. GT 509



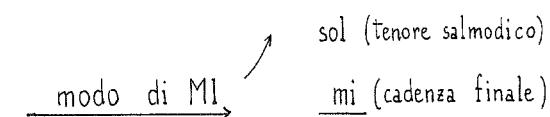
Pertanto, dopo la considerazione dell'origine piuttosto tardiva del deuterus, con disegni melodici provenienti per lo più dal protus, e dell'attrazione delle corde forti, che rimane con tutta la sua importanza, la tesi è in favore della probabilità del bemolle in alcuni casi che già lo segnano.

Quarto modo

Il quarto modo fa la sua ufficiale apparizione nella pienezza dell'octoechos. Nei Graduali (periodo del tetraechos), che costituiscono il repertorio più antico dopo il Tratto (salmodia diretta), il quarto modo è quasi inesistente: solo due brani e tutti e due dal Santorale.

Trae origine non per evoluzione modale, ma per trasformazione "artificiale":

1 – dal modo arcaico di MI, con un tenore salmodico alla distanza di un intervallo di terza all'acuto:



Può trovarsi scritto nelle seguenti trasposizioni:

- in cadenza finale Si bequadro e in dominante Re;
- in cadenza finale Mi e in dominante Sol;
- in cadenza finale La e in dominante Do con il Si bemolle (trasposizione teorica, perché di fatto non appare nei manoscritti):

RE	SOL	DO
do	fa	fa
la	mi	la

2 – dal modo di RE mediante il cambiamento della corda mobile:

protus	RE	RE
alla 4 ^a	do	do
	\natural	\flat
	la	la

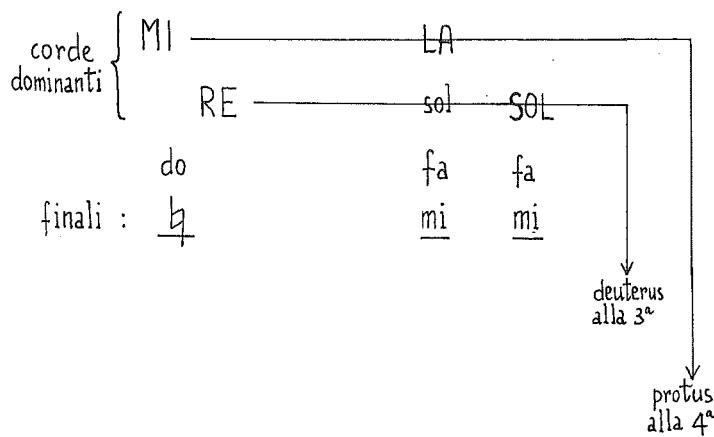
deuterus alla 4^a.

Può trovarsi nelle seguenti trasposizioni:

- in cadenza finale Si bequadro e in dominante Mi;
- in cadenza finale Mi e in dominante La;
- in cadenza finale La e il Si bemolle e in dominante Re:

MI	LA	RE
re	sol	do
do	fa	\flat
\natural	mi	la

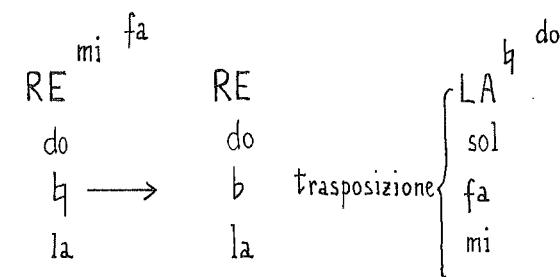
Nel repertorio, soprattutto in quello centonizzato della Messa, possiamo trovare i brani con la seguente scrittura:



Quando la scrittura di un brano è in cadenza finale Si bequadro e in dominante Mi o Re, il problema del bemolle non si pone. Ma quando invece i brani in deuterus plagale sono scritti in cadenza finale Mi e in dominante Sol o La, la questione del bemolle diventa assai complessa, perché il

Sol e La sono corde modali di trasposizione e non corde madri antiche.

Sulla corda modale La si possono trovare formule di MI, nel qual caso il Si è bemolle, e formule di RE, nel qual caso il Si è bequadro. In pratica, in questo tipo di deuterus, vale a dire quando c'è il La come corda dominante, salvo il caso di formule di MI, è probabile il bequadro. Siamo nel caso della trasposizione del deuterus alla quarta proveniente dalla corda di RE con cadenza finale al La e cambiamento della corda mobile:



Nel deuterus alla terza, con il Sol corda dominante, siamo nel caso classico delle antifone del tipo di *Habitabit* (Tav. 14). Purtroppo in queste antifone non si tocca mai il Si; quindi non disponiamo di casi classici di evoluzione fino al Si, che ci permettano di controllare il comportamento della corda mobile.

Nel repertorio dell'Ufficio, quando il deuterus alla terza si sviluppa, ci troviamo di fronte all'affermazione della sottotonica (Re) e della nota sopra la dominante (La), con formule moderne dove è impossibile sapere se il Si è bemolle o bequadro. L'esempio si ha nell'ant. *Tulit ergo paralyticus* (Tav. 14), in deuterus alla terza, con una punteggiatura sul La alle parole *omnis plebs*, e nell'ant. *Quid faciam* (Tav. 14), dove appare la formula moderna di protus su *fodere* e su *scio*.

Nel repertorio della Messa, l'All. V. *Ascendit Deus* (Tav. 15) presenta lo stesso problema. L'acclamazione è in deuterus alla terza, con uno sviluppo melodico fino al Si. Non possediamo un criterio certo per affermare se il Si è bemolle o bequadro. La probabilità per l'uno o l'altro di questi segni si potrà avere solo da quei manoscritti che saranno individuati come migliori per il problema del bemolle. Ma nel versetto dello stesso brano il bemolle, che si ritrova in una formula tipica del protus alla parola *et Dominus* è sicuramente buono.

Abbiamo già segnalato la medesima formula nel Gr. *Domine praevenisti* sulle parole *posuisti* e *de lapide* (Tav. 15). Quando poi la presente formula viene alzata di un tono, diventa caratteristica del deuterus: così nell'In. *In nomine Domini* (Tav. 15) e nell'In. *Si iniquitates* (Tav. 15). Se nel-

la formula in questione del protus si dubitasse del Si bemolle, allo stesso modo si dovrebbe dubitare della corda dominante Si nel deuterus! Ma allora questo bemolle autentico nel versetto, non potrebbe aver determinato anche il bemolle nella formula dell'Alleluia?

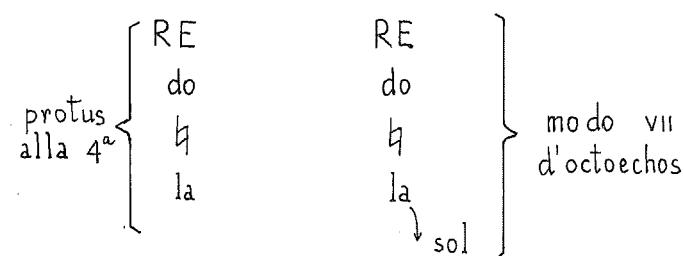
Il problema diventa ancor più complicato nel deuterus quando esistono insieme le due corde modali di trasposizione, il Sol e il La. Una stessa formula di RE, scritta in La, ha il Si bequadro e, scritta in Sol, ha invece il Si bemolle. Un esempio si trova nell'*In. Nos autem gloriari* (GT 162), dove si annotano i seguenti passi:

- su *in cruce Domini*, formula di IV tono salmodico, il Si dovrebbe essere bequadro;
- su *Iesu Christi*, formula di RE, scritta in Sol, il Si dovrebbe essere bemolle;
- su *in quo est salus*, formula di DO, scritta in Sol, il Si dovrebbe essere bequadro;
- su *resurrecchio*, formula di RE, scritta in Sol, il Si dovrebbe essere bemolle.

I manoscritti, che si pongono il problema del bemolle, lo scrivono in vario modo (Tav. 16-17). Si può pensare che le formule di RE scritte in Sol, con il Si bemolle, in un contesto di deuterus alla terza qual è generalmente quello del brano, siano la spiegazione dei bemolli nelle due formule in La. Quindi solo dai manoscritti buoni per il bemolle si potranno avere utili indicazioni. Nel caso di una impossibile soluzione del problema, non è da escludere l'ipotesi che prevede un'alternanza simmetrica tra bemolli e bequadri, analogamente a quanto è avvenuto nel protus (Tav. 12).

Quarto modo in A

Deriva dalla corda di RE, di cui non conserviamo nel repertorio il modo arcaico. I primi modi evoluti dal RE furono il protus alla 4^a ed il tetrardus:



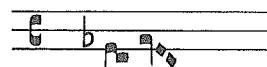
Nel periodo del gregoriano, i brani in protus alla 4^a dell'Ufficio, perché potessero entrare in qualcuno dei modi d'octoechos, furono trasformati in:

- *deuterus*, mediante il cambiamento dei Si da bequadro in bemolle. Nei manoscritti i brani di questo tipo si trovano sia in scrittura Re e cadenza finale La con il Si bemolle, sia in scrittura La e cadenza finale Mi (Tav. 18);
- *tetrardus* (modo VII d'octoechos), facendo scendere la cadenza finale dal La al Sol (Tav. 18).

Nel repertorio della Messa abbiamo la melodia tipo dei Graduali, classificati in II modo in A.

È certo che all'epoca della compilazione dei manoscritti su rigo, questi brani venivano cantati con il bemolle, e con il bemolle li troviamo documentati nei manoscritti. Sappiamo però che questo modo originariamente non era in deuterus ma in protus. Bisogna quindi conoscere di ciascun pezzo l'età e la provenienza, al fine di stabilire se appartiene o no al periodo precedente la trasformazione di questo modo da protus alla quarta in deuterus.

Per i Graduali di questo tipo modale, il problema si riduce alla sola formula:



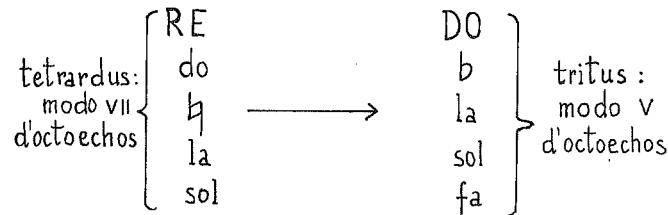
Nella quasi totalità i manoscritti che conoscono il bemolle, in questa formula lo segnano. Purtroppo non si conosce la ragione, non si hanno i criteri che possono aver fatto introdurre il bemolle in questa formula.

I brani di questo quarto modo in A non sono utili per una ricerca dei manoscritti migliori sul bemolle, perché non si è in un caso classico in cui il bemolle è costitutivo di un pezzo, sibbene di fronte ad una trasformazione forzata e moderna da un modo ad un altro con il cambiamento del Si.

Quinto modo

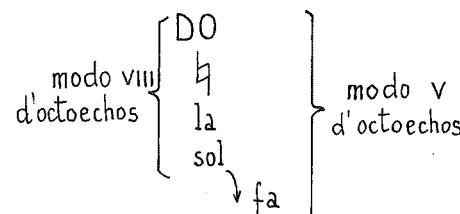
È un modo tardivo. Fa la sua apparizione nel periodo del tetraechos con i Graduali; ma nell'Ufficio si trova in pieno octoechos. È infatti inesistente nell'Ufficio del Vecchio Romano, rarissimo nell'Ufficio feriale gregoriano. Trae origine dal tetrardus:

1 - con un procedimento quasi analogo a quello del deuterus dal protus:



Per conoscere quindi se effettivamente un tritus ha origine da un tetrardus, occorre confrontare i manoscritti se hanno le due scritture in RE e in DO.

2 – per evoluzione della cadenza al grave:



I brani provenienti dalla corda di DO, mediante l'evoluzione al Fa portano tanto il bemolle quanto il bequadro, a seconda del rapporto che il Si ha con la corda forte: Si bequadro in rapporto al Do, Si bemolle in rapporto al Fa; cosicché, quando il Si è vicino alla cadenza La o Sol, tipo di tetrardus, si mantiene bequadro; quando invece è in rapporto al Fa, allora è bemolle.

Sesto modo

Proviene dal modo arcaico di DO. Questo fu il primo modo a subire un'evoluzione verso l'acuto (Mi), poiché rimaneva ancora nell'ambito delle tre corde madri: DO - RE - MI.

Nell'Ufficio feriale e domenicale non abbiamo antifone in tritus plagale che vadano melodicamente oltre la dominante (Mi). Si trovano invece antifone con la corda mobile (Si bemolle) nell'Ufficio del Temporale e del Santorale. Nel repertorio della Messa i pezzi in tritus plagale si trovano all'Introito e al Communio; pochi all'Offertorio; un solo Alleluia per il Santorale, nessuno per il Responsorio graduale.

Per la questione del bemolle, i brani che melodicamente vanno oltre la dominante, quando sono scritti in Fa, come avviene normalmente, prendono il bemolle. Nel tritus plagale il bemolle è autentico e non falso. Essendo il bemolle costitutivo di questo modo, non c'è da meravigliarsi se molti manoscritti non lo segnano affatto.

Settimo modo

Proviene dalla corda di RE con cadenza finale al Sol. Si trova già nel Vecchio Romano, tra i primitivi modi evoluti, insieme al protus (periodo del diechos), con le antifone dell'Ufficio feriale. Si trova tra i modi del tetraechos nei Graduali. Questo modo non è interessato al problema della corda mobile, ad eccezione di qualche rarissimo caso in cui si può incontrare il bemolle, ma solo per ragioni estranee alla struttura del modo.

Nel repertorio dell'*Ufficio* abbiamo il caso delle antifone:

1 – *Ierusalem gaude* (Tav. 10), che può trovarsi nelle seguenti trasposizioni esacordali:

- Re Mi Fa Sol (corda dominante), Do (cadenza finale);
- La Si Do Re (corda dominante), Sol (cadenza finale);
- Sol La Sib Do (corda dominante), Fa (cadenza finale).

L'edizione vaticana (AR 231) ha la versione melodica dell'antifona in dominante Re e cadenza finale Sol; perciò su "quia veniet" ha il tono intero. L'AM, 204, con la trasposizione esacordale in dominante Sol e cadenza finale Do, su "quia veniet" ha il semitonio.

Cosa cantavano in questo preciso punto i cantori, prima o dopo l'avvento del rigo musicale? Non ci sarà mai dato di sapere! Una cosa però è certa: che la trasposizione esacordale dell'AM esige il bemolle per il tono salmodico.

2 – *Proprio Filio* (AM 438), che può avere le seguenti trasposizioni:

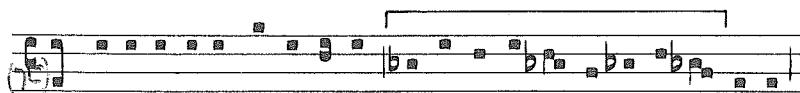
- in Sol: nell'incipit, sopra il Sol abbiamo l'intervallo di terza maggiore;
- in Re: nell'incipit, sopra il Re abbiamo l'intervallo di terza minore;
- in Do: nell'incipit, sopra il Do abbiamo l'intervallo di terza maggiore.

L'edizione vaticana (AR 438) ha la trasposizione in Re e perciò con l'intervallo di terza minore; l'AM, 438, ha la versione melodica in Sol, con la terza maggiore. Ma poi con il tono salmodico deve usare il bemolle.

3 – *Urbs fortitudinis* (AM 195), che presenta un caso di passaggio di scala tra protus e tetrardus:



Nel secondo inciso, per mantenere l'intervallo di terza maggiore, viene preso il bemolle:



Urbs fortitudinis nostrae Si.on, Salva.tor pone.tur in e.a murus

Nel repertorio della Messa troviamo un solo caso di VII modo con il bemolle: In. *Deus, adiutorium* (GT 315), in cui il bemolle occupa il grado di sottotonica, in una formula di tetrardus strutturato sulla corda di Do, anziché su quella di Sol.

Ottavo modo

L'ottavo modo d'octoechos trae origine:

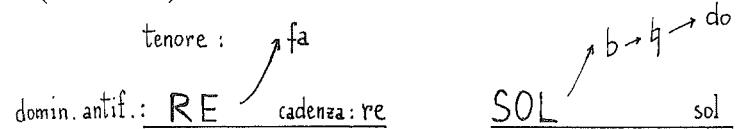
- 1 – dalla corda di DO, mediante l'evoluzione della cadenza finale al grave (Sol) (Tav. 19/A);
- 2 – dalla corda di DO che si evolve al Mi (VI modo) e al Fa (VIII modo) (Tav. 19/B).

Della prima salmodia della Messa (il Tratto) abbiamo due melodie tipo, una in Re (protus) ed una in Sol (tetrardus). Quest'ultimo tipo proviene – assai probabilmente – dalla corda di DO evoluta al Mi e al Fa. A questo stadio di composizione il Si è bequadro. In qualche Tratto, come in *Sicut cervus* (GT 190), troviamo il bemolle. Si tratta di una formula tardiva di ricambio, a motivo della povertà di formule nel tipo modale originario del Tratto di VIII modo.

Dopo il Tratto, i canti più antichi della Messa sono i Graduali; anche questi appartengono al periodo precedente l'octoechos. In tetrardus plagale abbiamo solo tre Graduali: uno per la Quaresima e due per il Santorale. Brani quindi piuttosto tardivi, composti certamente nel periodo dell'octoechos. Di qui la ragione della presenza in questi brani di alcuni bemolli. Tutti gli altri canti della Messa (Introito, Offertorio, Communio, Alleluia), come del resto molte antifone del Temporale e del Santorale, appartengono al periodo dell'octoechos. Questi canti non sono melodie tipo, ma centonizzazioni modali, per cui è frequente trovare, in trasposizione Sol, formule che provengono dalla corda di RE. In questi casi allora il Si non è più bequadro, ma bemolle.

Nel repertorio dell'Ufficio, i casi di antifone o di formule in RE, provenienti dal modo arcaico di RE, in trasposizione Sol, sono ben individuabili. Circa la posizione del semitono non ci dovrebbero essere dubbi. Il re-

pertorio però ci fa conoscere dei brani, in cui il modo di RE, proprio a motivo della scrittura in Sol, è soggetto ad una spontanea oscillazione, che passa da una terza minore ad una terza maggiore fino ad un intervallo di quarta (Tav. 20/A):



È necessario pertanto per ciascun caso ricorrere al criterio dell'età della composizione. Nel repertorio della Messa i casi a volte si presentano più problematici di quelli dell'Ufficio. Come allora giudicare la probabilità o meno del bemolle? Quando il Si è attratto al Do, è fuori dubbio che sia bequadro; anche quando è attratto verso il La, come cadenza, si può ritenere con sicurezza che, trattandosi di un tetrardus, il Si sia ancora bequadro. Quando invece il Si fa cadenza in Sol allora i casi sono due:

- vi possono essere formule in DO, scritte in Sol, e perciò il Si è bequadro: es. Co. *Venite post me* (Tav. 20/B) su *piscatores hominum*;
- vi possono essere formule di RE, scritte in Sol, e perciò il Si è bemolle: es. Gr. *Miserere mihi* (Tav. 8), per il quale nell'edizione vaticana giustamente abbiamo il Si bemolle, anche se si è in tetrardus; In. *Lux fulgebit* (Tav. 21-22) su *super nos*.⁷

Quando infine il Si fa cadenza al Fa, è sicuramente bemolle, perché il più delle volte si tratta di una trasposizione di formula di DO sul Fa.

* * *

Tutti questi criteri, che siamo venuti via via esponendo durante il corso del presente studio, sono suggeriti da una visione generale della modalità gregoriana e da una consistente conferma di quei manoscritti che si pongono il problema della posizione del semitono nella corda mobile, anche se, allo stato attuale delle ricerche, i manoscritti più attendibili per la questione del bemolle non sono stati ancora individuati.

ALBERTO TURCO

7) La formula melodica di RE, sulla parola *saeculi* dello stesso brano, si trova anche, con il medesimo contesto modale, nell' In. *Introduxit vos* (Tav. 21-22), sulle parole *ore vestro*. In quest'ultimo caso, l'ed. vaticana non mette il bemolle, mentre la tradizione dei manoscritti è coerente nel segnare il bemolle, perché si tratta sempre della stessa formula.

Tav. 1

	An-te quam con- ve-ni-rent, in-ven-ta est Ma-ri-a							
		ha-bens in u-te-ro de Spi-ri-tu Sancto, al-le-lu-ia.						
manoscritti	Antifone dello stesso tipo modale	Antequam conve-nient - AM 191	Sunt de hic stan-tibus - AM 256	Tradetur enim AR 384	Cum immundus spiritus - AM 364	De quinque pani-bus - AM 374	Clarifica me AM 398	
Parigi, B.N. lat. 12044	f° 64 solo incipit	b f° 18	b f° 71	b f° 81	b f° 84	b f° 88		
Parigi, B.N. lat. 17296	b 4	si 36	si 105	la 110	si 114	b 120		
Metz 83	b 25	b 40	b 91	b 96	b 99			
Lyon - Mus. Hist.	si 62	b 93	b 166	b 170	b 175			
Piacenza, Cap. 65	si 278	si 370	si 315	si 317	si 320	si 324		
Ivrea, 64	si 5	si 32	si 88	si 84	si 95	si 101		
Vercelli, Cap. 170	b 3		si 57	si 61	b 65	b 71		
Klosterneuburg 1013	b 4	b 45	b 114	b 117	b 122	si 128		
S. Gallo 545	b 22	b 68	b 138	b 145	b 150	b 163		
Worcester 160	si 4	si 42	si 47	b 50	si 101	si 55		

Tav. 2

	GR. Prope est (GT 35,7)	GR. Timebunt (GT 265,9)
	V. Laudem Dñi	
	V. Quoniam aedificavit	
manoscritti	f°	f°
Berlino Q 664 - Grad.	do si 5	do si 37
Londra, M.Tapl., Messale	do si 6	do si 29
Treveri, Cap. 153 - Messale	do si 9	do si 35
Bruxelles 19389 - Messale	do si 22	do si 37
Worcester 160	si si 295	si si 302
Rouen-ville 249 (A 280)	b h 5	b h 17
Perugia - Cap. 21. Messale	si si 4	b h 18
Angers 96 - Graduale	b h 14	b h 37
Chartreux - Parkmister A 33	b si 16	b si 49
Monaco, Bibl. R. c.l.m. 2541	b si 5	b h 19
Milano - Ambr. M. 70 sup	b si 2	si si 18
Oxford - Rawl. c. 892	h chiave si si 4	si si 16
Graz 807 - Grad. di Kl.	do si 6	do si 83
Bari, Cap. 1. Gr. di Pa- rigi	b si 4	b si 15
Monaco, B.R. c.l.m. 7905	b h 5	b h 15
Piacenza, Cap. 65	b si 154	b si 158

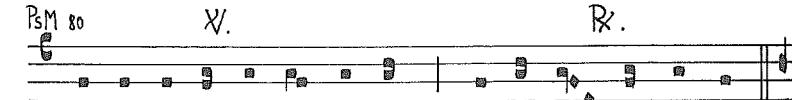
Tav. 3

Responsorio breve di DO

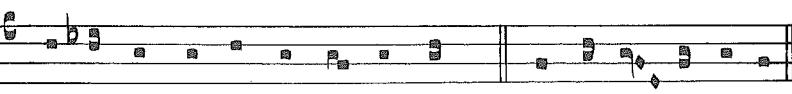
PsM 80

X.

Rx.



Chri-ste, Fi-li De-i vi-vi, * Mi-se-re-re no-bis.



Xl. Qui se-des ad dexte-ram Pa-tris. Rx. Mi-se-re-re no-bis.

Antifone provenienti dalla Rx. di DO

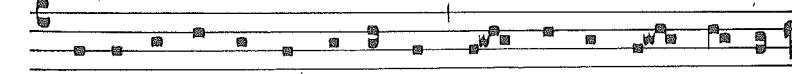
PsM 102



E_ru_cta_vit cor me_um ver_bum bonum. E.u.o.u.a.e.

Versione melodica sviluppata

PsM 74



Sur_re_xit Christus de sepul_cro, qui li_be_ra_vit tres



pu_e_ros de ca_mi_no i_gnis ar_den_tis, al_le_luia.

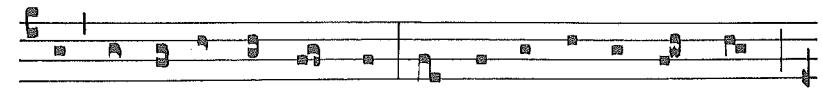
Tav. 4

Centonizzazione di DO

AM 1107



O quam glori_o sum est re_gnum, in quo cum Chri-



sto gaudent om_nes San_cti! a_mi_di sto_lis al_bis,



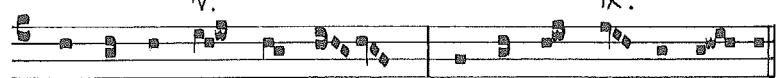
se_quuntur A_gnum quo_cumque i_e_rit.

Responsorio breve di RE

AM 302

Xl.

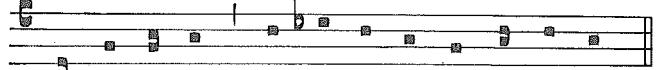
Rx.



De o_re le_o_mis * Li_be_ra_me, Do_mi_ne.

Antifone provenienti dalla Rx. di RE

PsM 335



In no.cti.bus be_ne_di_ci_te Do_mi_num.

Tav. 5

Responsorio breve di MI

PsM 80

Rx.

Incli-na cor me-um, De-us, * In te-sti-mo-ni-a tua.

Antifone provenienti dalla Rx. di MI

PsM 285

Clama-vi, et ex-au-di-vit me.

DAL REPERTORIO DELL'UFFICIOFORMULE DI DO

AM 214

Rx. di DO

Lex per Moysen da-ta est, gratia et ve-ri-tas

per Ie-sum Christum facta est.

Tav. 6

AM 1136

Rx. di DO

Di-lectae a-ni-mam e-car-ce-re cor-po-ri-s ex-e-un-tem

AM 557

Formula di DO scritta in SOL

Ho-mo qui-dam fe-cit coe-nam magnam, et vo-ca-vit multos:

FORMULE DI RE

AM 1006

dalla Rx. di RE

Lau-renti-us bo-num o-pus o-pe-ra-tus est, qui per

AM 679

Rx di RE

Haec est quae nesci-vit to-rum in de-li-cio: ha-be-bit

Tav. 7

FORMULA DI MI

AM 312



Be_ne_di_ctus est in fir_ma_men_to cae_li, et....

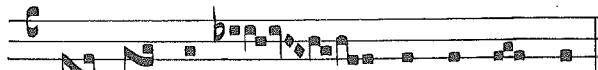
DAL REPERTORIO DELLA MESSAFORMULE DI DO

CO. Circuibo. GT 297/2-3



et psal_mum di_ cam Do_mi_no.

CO. Qui manducat. GT 383/4-5



in e_o, di_ cit Do_mi_nus.

CO. Amen dico vobis: Quidquid. GT 368/8

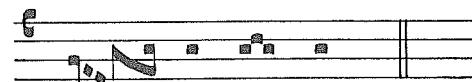


cre_di_te qui_a ac_ci_pi_e_tis,

Tav. 8

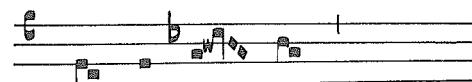
FORMULE DI RE

CO. Ego clamavi. GT 287/7



ver_ba me_a.

CO. Ecce virgo. GT 37/4



no_men e_ius

GR. Miserere mihi. GT 103/8



Mi_se_re_re mi_hi, Do_mi_ne,

FORMULE DI MI

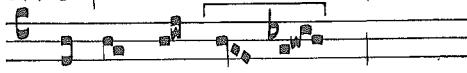
IN. Factus est. GT 281/4



Do_mi_nus pro_te_ctor me_us,

Tav. 9

OF. Super flumina. GT 345/8



il lic se di mus,

IN. Sapientiam. GT 452/4



Sa pi en ti am san cto rum

BEMOLLE COSTANTE

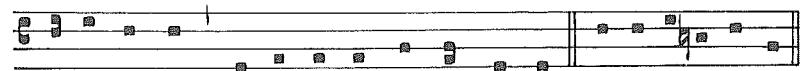
AR 733



Na za rae us vo ca bi tur pu er i ste vi num



et si ce ram non bi bet, et om ne im mun dum non



mandu ca bit ex u te ro ma tris su ae Eu o ua e.

Tav. 10

AR 238



Hauri e tis aquas in gaudi o de fon ti bus Salva toris.

AM 213



Hauri e tis aquas in gaudi o de fon ti bus Salva toris.

AR 231



Ie ru sa lem gaude gaudi o magno quia ve ni et ...

AM 204



Ie ru sa lem gaude gaudi o magno quia ve ni et ...

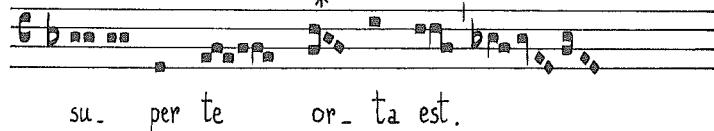
1. la si do RE fa sol

2. re mi fa SOL si do

3. sol la b DO mi fa

Tav. 11

GR. Omnes de Saba. GT 57



su_ per te or_ ta est.

GR. Clamaverunt iusti. GT 454



tu sal_ va_ bit.

Formule comuninon
tipiche

GT 79,2 - 326,4 GT 26,6

GT 98,2 351,6 23,7

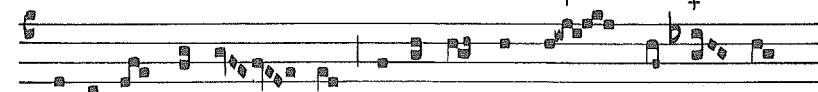
GT 334,7 - 291,5 24,1

GT 155,4 { - w/ - }

Tav. 12

ALTERNANZA DI b e ♯ : nei brani

GT 238



Psalli-te Domi_no, qui ascen_dit su_per cae_ los....

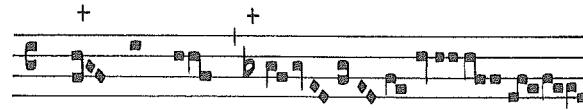
AM 186



Ec_ce nomen Do_mini ve_nit de longinquo

nei contesti: melodie tipo

GR. Omnes de Saba. GT 57



or_ta est.

melodie centonizzate

co. Intellege. GT 82



ora_bo, Do_mi_ne.

MODI ARCAICI	MI (DO)	UFFICIO	MESSA
		MI : arcaico DO : arcaico quasi inesistente. Si evolve subito al MI	
	MI RE DO protus: [↓] Protus 4° q tetrardus (7°) vsol tetrardus (8°) ↓↓ sol ↓	RE : arcaico inesistente I modo Protus alla 4° VII modo VIII modo	
MODI AUTENTICI	TETRAECHO Protus - Deuterus - Tritus - Tetrardus	DIE ECHOS Protus - Tetrardus	
	dal PROTUS ↓ DEUTERUS	dal TETRARDUS ↓ TRITUS	
	(processo di trasformazione, non di evoluzione)		
MODI EVOLUTI	OCTO ECHO S	GRADUALI	
	Modi autentici: protus - deuterus - tritus - tetrardus	in II modo : 2 per la Quaresima in IV » : 2 per il Sant'orale in VI » : nessuno in VIII » : 1 per la Quaresima » il Sant'orale	
	Modi plagiari: arcaico di DO: FA : tipo di VI modo scritto in SOL: tipo di VIII modo arcaico di RE: RE : tipo di II modo scritto in SOL: tipo di VIII modo, passando da b → b → do arcaico di MI: passa al tenore SOL (deuterus alla 3°) e al LA (deuterus alla 4°)	R. lunghi III e V modo modi plagiari	Introito Communio Offertorio Alleluia

Tav. 13

Tav. 14

PsM 16

Ha _ bi _ tabit in ta _ berna _ cu _ lo tu _ o, requie _ scet in monte sancto tuo.

AM 610

Tu _ lit er _ go pa _ ra _ ly _ ti _ cus lectum suum in quo ia _ ce _ bat, ma _

gnifi _ cans Deum: et omnis plebs, ut vi _ dit, de _ dit laudem De _ o.

AM 598

Quid fa _ ci _ am, qui _ a do _ mi _ nus me _ us aufert a me villi _

ca _ ti _ o _ nis? fo _ de _ re non va _ le _ o, men _ di _ ca _ re e _ ru _

besco: sci _ o quid fa _ ci _ am, ut cum a _ mo _ re fu _ e _ ro....

GT 236

AL le lu ia.

X. A-spendit De-

us in iu bi la ti o ne et Do mi nus

in vo ce tu bae.

GT 455

GR. Domine, praevenisti, GT 509

in be ne di di o ni bus..... po su i sti de la pi de

IN. Nos autem gloriari. GT 162						
manoscritti	f°	1	2	3	4	5
Roma. Angelica 477	52	si	si	si	b	si
Oxford. Rawl. C. 892	52	b chiave in ogni rigo				
Paris. S. Geneviève. 99	172	b	b	si	si	si
Bari. Cap. S. Nicola	50	b	si	si	si	si
	108	si	si	si	si	si
Perugia. Cap. 21	76	si	b	si	si	si
	868	b chiave in ogni rigo				
Paris, B.N. 13253	131	b	b	b	b	si
Verdun, G ^{de} Seminaire	95	b	si	si	b	si
Verdun 759	248	b	do	b	b	si
Paris, B.N. lat. 10502	161	si	si	si	b	b

(continua alla Tav. 17)

manoscritti	f°	5	4	3	2	1	f°	5
Colmar, 445	47	trasportato	f _a					
Monaco, c.l.m. 154- 2542	48	b? inizio rig. ^o	la	si	si	si	b	si
Bruxelles, B.R. 19389	76		si	si	si	si	b	si
Darmstadt, 826	46		b	do	do	b	b	si
Rouen 305 (A 166 A 342)	106		b	do	do	si	b	si
Rouen 277	119	b	b	do	do	si	b	si
	129	b	si	si	si	si	b	b
	267	si	b	si	si	si	b	b
	340	b	si	b	si	si	b	b
Paris, B.N. lat. 4107	114	b	si	si	si	b	b	si
	236	b	b	si	si	si	si	b
Paris, B.N. lat. 13254	48	b	si	si	si	b	si	b
Paris, B.N. lat. 10505	61		b	si	si	si	b	si
Paris, B.N. n.a.lat. 541	70		si	si	si	si	si	si

Tav. 17

Tav. 18

AM 407

Non ha.be.res , ni si de.super datum ti.bi fu.isset.

AM 194

Si.on, ve.ni.et, al.le.lu.ia.

Karlsruhe, S.Gio.vi, f 4

mi-fa : traspoziz.

Si.on, ve.ni.et, al.le.lu.ia.

Lyon, Mus. Hist., f 428

Protus 4^a

Domum tuam Do.mi.ne in longi.tu.dinem dierum. Eu.o.u.a.e.

Edinburg., N.L. 18.12.13.A., f 164

VII

Do.mum tuam Do.mi.ne in longi.tu.dinem dierum. Eu.o.u.a.e.

Tav. 19

A

PsM 94 modo arcaico

Ne in i_ ra tua argu_as me, Do_mi_ne. Eu o u a e.

PsM 166 VIII

Te de_cet hymnus, De_us, in Si_on. Eu o u a e.

B

Metz 83, f° 59 VI

Ascenden_te Iesu..... Do_mi_ne, salva nos, peri_mus. Eu o u a e.

Karlsruhe, Aug.LX, f° 37 VIII

Ascen_den_te Iesu..... Do_mi_ne, salva nos, peri_mus. Eu o u a e.

Tav. 20

A

R. di RE Ps M 150

In eccl_e_si_is be_ne_di_ci_te Do_mi_no.

Karlsruhe, Aug.LX, f° 36

Fi_li, quid fe_ci_sti no_bis sic? Ego et...

Piacenza 65, f° 296 * alla quarta

Fi_li, quid fe_ci_sti no_bis sic? Ego et...

AM 344

Do_mi_num Deum tuum a_dora_bis, et il_li so_li ser_v_i_es.

B

CO. Venite post me. GT 267

Ve_ni_te post me: fa_ci_am vos pisca_to_res homi_num:

		IN. Lux fulgebit. GT 44			IN. Introduxit vos. GT 200	
manoscritti	f°	su_ per nos: 1	sae_ cu_ li: 2	o_ re ve_ stro, 3		
Roma. Angelica 477	17	b	si	=		
Oxford: Rawl. C. 892	8	b chiave: per due righi	b inizio del 3° rigo	si	70	
Paris. S. Geneviève. 99	148	si	b	b	184	
Bari. Cap. di S. Nicola	9	si	b	b	"	
Perugia. Cap. 21	10	b	b	b	96	
Cambridge, Univ. Libr. Kk 2.6.	7	si	si	b	136	
Verdun, G. de Seminaire	14	b	si	b	118	
Verdun 759	12	do	b	b	106	
Paris, B.N. 10502	23	b	b	b	101	Tav. 21

(continua alla Tav. 22)

Tav. 21

Tav. 22

manoscritti	f°	1	2	3
Colmar, 445	9	b	b	b
Monaco, c.l.m. 2541-2542	11	b	b	b
Milano, Amb. M. 70 sup.	6	b	b	b
Bruxelles, B.R. 19389	27	si	b	si
Rouen 249(A.280)	11	b	si	b
Rouen 305(A.166,A.347)	18	si	si	si
Rouen 277(Y 50)	22	si	b	si
Paris, B.N. lat. 1107	18	b	b (?)	b
Angers, 96-97	18	b	la	b
Paris, B.N. lat. 13254	8	b	b	b
Paris, B.N. lat. 10505	11	b	si	si
Paris, B.N. n.a.lat. 541	16	si	si	si

Tav. 22

Direttore responsabile: PIER GIORGIO SANGIOVANNI

Autorizzazione del Tribunale di Cremona n. 186 del 27-12-1985

Tipolitografia G. Persegani - Cremona