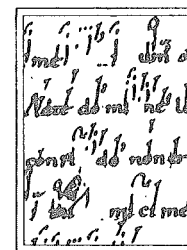


ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE
STUDI DI CANTO GREGORIANO

CENTRO DI MUSICOLOGIA WALTER STAUFFER
CREMONA

STUDI GREGORIANI



ANNO XI - 1995

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE
STUDI DI CANTO GREGORIANO

CENTRO DI MUSICOLOGIA WALTER STAUFFER
CREMONA

STUDI GREGORIANI

pubblicazione annuale diretta da
NINO ALBAROSA

Segretaria di redazione
Antonella Soana

Anno XI - 1995

H. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, <i>Relación entre la notación "mozárabe" de tipo vertical y otras escrituras neumáticas</i>	pag. 5
W. GONTSCHAROWA, <i>Alcune sequenze tardo-medievali nel manoscritto F.v.I.132 della Biblioteca Pubblica "Saltykov Shchedrin" di San Pietroburgo</i>	» 113
M.T. ROSA BAREZZANI, <i>Guido Musicus et Magister</i>	» 131
B. FERRETTI, <i>Molti dialetti, un'unica lingua</i>	» 155
V. RAGAINI, <i>Comportamento del torculus nell'offertoriale del Cod. Douce 222 della Biblioteca Bodleiana di Oxford</i>	» 189

Recensioni

THOMAS FORREST KELLY, <i>The Beneventan Chant</i> , Cambridge 1989 (A. Susca, M.A. Carola, E. Cavaleri, A.G. Caldaralo).....	» 213
STEFAN ENGELS, <i>Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg</i> , Paderborn 1994 (N. Albarosa)	» 226
LUIGI AGUSTONI - JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, <i>Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals</i> , Band 2: Ästhetik (Teilbände 1 u. 2), Regensburg 1992 (N. Albarosa)	» 227
GIAMPAOLO MELE, <i>Psalterium - Hymnarium Arborensense. Il manoscritto P.XIII della Cattedrale di Oristano (secolo XIV-XV)</i> , Roma 1994 (C.J. Gutiérrez)	» 228

Direzione e redazione

Associazione Internazionale
Studi di Canto Gregoriano

Via Battaglione, 58 - 26100 Cremona

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE
STUDI DI CANTO GREGORIANO

CENTRO DI MUSICOLOGIA WALTER STAUFFER
CREMONA

STUDI GREGORIANI

ANNO XI - 1995

RELACIÓN ENTRE LA NOTACIÓN “MOZÁRABE” DE TIPO VERTICAL Y OTRAS ESCRITURAS NEUMÁTICAS

Varios investigadores de la primera parte del siglo XX han subrayado el influjo de las notaciones orientales, particularmente de la bizantina sobre las occidentales, y en especial sobre la «mozárabe». Otros sin embargo han relacionado esta última con las notaciones neumáticas latinas, dentro de las que la española formaría una familia lo mismo que la «francesa», lorena, bretona, aquitana, sangalese, beneventana, etc.

El presente trabajo aborda el tema a la luz de las fuentes neumáticas de los siglos X y XI, pues estamos seguros de que sólo ellas pueden ofrecernos una respuesta convincente sobre el problema.

I

Notación bizantina y «mozárabe»

1.1 LA OPINIÓN DE LOS MUSICÓLOGOS

Entre quienes han defendido cierta dependencia de nuestra notación respecto de la bizantina destacan de manera particular Thibaut, Floros, Gastoué, Wagner y Anglés.¹

Jean-Baptiste Thibaut sostuvo que la notación neumática latina, lo mismo que la de las restantes iglesias primitivas, se había originado de manera indirecta partiendo de la *ekfonética* bizantina, tratándose de «una simple modificación de la notación constantinopolitana,² y según todas las apariencias se debería asignar a la mitad del siglo VIII como época probable de su introducción en Occidente». La paleobizantina habría llegado a las Galias durante el siglo VIII, y de aquí se habría desparramado por los distintos países, donde habría adquirido sus rasgos particulares.

1) Consúltense además los autores y obras citados por FERRETTI: *Étude* 60 (nota 2).

2) THIBAUT: *Origine* 16 y 71-72. En las páginas 99-101, nos ofrece un resumen de la dependencia y evolución de todas las notaciones partiendo de la *ekfonética* bizantina. En la página 81, presenta una tabla con las grafías paleobizantinas, y en la 71 en paralelo con la notación latina (= de San Galo) y armenia. Entre 69-81 expone las razones de la dependencia: gráficas y terminológicas. La notación que Thibaut denomina constantinopolitana es la que hoy suele llamarse paleobizantina.

Constantin Floros pensó también que la notación gregoriana derivaba de la bizantina, realidad que dedujo del estudio comparativo de sus grafías; de la nomenclatura de los neumas occidentales y de las letras significativas empleadas en las distintas familias de notación, principalmente en la de San Galo; del número casi idéntico de signos de base que aparecen en las escrituras neumáticas occidentales y en la paleobizantina; y de la significación melódica y rítmica de sus grafías, próxima o idéntica en ambos grupos.³

Amédée Gastoué, al reflexionar sobre la notación paleobizantina del códice 1754 de la Biblioteca de Chartres (s. X) procedente del Monte Athos, la considera eslava primitiva,⁴ y afirma que esta escritura musical habría sido llevada por los rusos convertidos desde Constantinopla, correspondiendo por tanto a la notación paleobizantina. Una parte de estos signos, empleados en ciertas fórmulas melódicas, dice Gastoué, se encuentran también en la notación «mozárabe». Para probarlo, Gastoué ofrece unas tablas neumáticas comparativas,⁵ y afirma:

«Ahora bien, es a la notación todavía no descifrada de estos cantos mozárabes a la que se emparenta una parte de estos signos de la semiografía paleobizantina.

Hemos tomado sesenta y dos notas de este sistema; once signos fonéticos son comunes con las notaciones posteriores y seis *hypóstasis*; estas notas forman evidentemente el fondo primitivo, sustrato de todas las notaciones diastemáticas bizantinas después empleadas. Cuarenta y cinco signos son particulares, de los que ocho derivan directamente de la notación ekfonética. Es precisamente en estos signos particulares, representativos de fórmulas melódicas,⁶ donde se hallan las relaciones con los neumas mozárabes y armenios».⁷

Gastoué piensa que la relación existente entre los neumas paleo-

bizantinos y los «mozárabes» se debe a los contactos mantenidos frecuentemente por España con las regiones orientales y a la presencia de los visigodos en la Península, donde habrían traído ciertas grafías neumáticas y algunos elementos litúrgicos y melódicos del Oriente.⁸

Peter Wagner subrayó la dependencia de la música latina de la oriental en una serie de publicaciones pertenecientes a la última etapa de su vida, y en 1912 dice refiriéndose a nuestra notación:

«El estudio de los neumas mozárabes sería por demás precioso para la historia de la notación neumática en general, por cuanto la liturgia española dependió en muchas cosas de la griega, y sin duda los neumas españoles presentan más analogías con los antiguos de Bizancio y de Armenia que los restantes latinos de Europa. Acaso sean ellos el lazo de unión entre los neumas de Oriente y de Occidente».⁹

Mons. Higinio Anglés, haciéndose eco de las corrientes orientalistas que alentaban el pensamiento de un grupo de musicólogos occidentales de las primeras décadas del siglo XX, afirma en 1938:

«Que en el canto mozárabe hayan podido infiltrarse elementos de música oriental y bizantina no cabe la menor duda: el hecho de sus ricos melismas recuerda precisamente la práctica de Oriente y de Bizancio. Algo de la grafía de los neumas recuerda también trazos de notación bizantina, aunque como ya hemos dicho se crea al presente que la notación visigoda es notación neumática latina.¹⁰ Sea como ello fuere, para poder juzgar con precisión de las analogías melódicas y modales que pueden existir entre ellas nos faltan hasta el presente elementos. Por una parte, las melodías mozárabes auténticas quedan aún por transcribir; por otra parte, los códices de música bizantina conocidos no suben más allá del siglo X, y los transcritos hasta hoy son posteriores. Nada sabemos tampoco en qué consistió la música de la liturgia arriana de los visigodos y no tenemos ninguna idea de lo que pudo ser la música española previsigoda».¹¹

3) FLOROS: *Chant byzantin* 174.

4) Cfr. GASTOUE: *Catalogue*, Pl. III.

5) GASTOUE: *Catalogue* 13. Tabla de neumas en página 14; GASTOUE: *La musique* 546-547.

6) Aquí «fórmula melódica» se refiere al pequeño motivo melódico compuesto por tres o más notas, como ocurre en los neumas *trisónicos* o más amplios del canto gregoriano. Gastoué realiza la transcripción musical en la página 16 de su citado *Catalogue*.

7) GASTOUE: *Catalogue* 15.

8) Cfr. GASTOUE: *Catalogue* 13-15; GASTOUE: *La musique* 546-547.

9) WAGNER: *Neumenkunde* 174-175.

10) «Es cosa hoy admitida casi por todos los especialistas, que la liturgia y la música mozárabes en general es de origen latino, si bien presentan ellos muchas analogías con la liturgia y música oriental y bizantina» (ÁNGLES: *Toledo* 243).

11) ÁNGLES: *Toledo* 251.

En 1958, Anglés vuelve a llamar la atención sobre las relaciones de nuestras grafías neumáticas con las orientales:

«Desde hace muchos años me ha preocupado el hecho de la existencia de tantos elementos orientales y bizantinos en la liturgia y en la notación musical hispana».¹²

El eminente musicólogo español subraya, de manera contundente, la relación bizantina de la neumática «mozárabe» al afirmar que «*en la notación hispánica aparecen elementos gráficos que recuerdan la notación oriental de la iglesia bizantina*»,¹³ advirtiéndose en ella, por otra parte, una antigüedad que remonta al menos al siglo VII.¹⁴

Anglés coincide con Gastué en la causa de dicha relación: los contactos entre España y el Oriente que existían ya desde siglos antes de la dominación árabe (ss. IV-VII), a lo que habría contribuido también la presencia de los bizantinos en el suroeste español del año 554 al 624.¹⁵

1.2 EL TESTIMONIO DE LAS FUENTES NEUMÁTICAS

El estudio de las notaciones neumáticas ha de apoyarse en el método de la *semiología comparada*. Lo advertía Dom Germán Prado, en 1965, al afirmar que en la cuestión de la notación «mozárabe» y de sus melodías bastaba la paciente y minuciosa comparación entre los distintos códices, pues si la restauración quiere ser objetiva y no puramente imaginativa y anticientífica debe apoyarse en la paleografía y no en la agudeza o el ingenio.¹⁶ Lo mismo han indicado repetidas veces los autores de la *Paléographie Musicale* de Solesmes, en sus introducciones, y de ello se hace eco Dom Hourlier cuando dice:

«Nuestros maestros nos han enseñado, con razón, el retorno a las fuentes, principio fundamental de las disciplinas históricas. Pero no es sólo una necesidad para la ciencia: aquí se trata también del gozo

artístico. No, nada puede sustituir al manuscrito. Cuando se trata de este arte y de esta ciencia que es la música de otros tiempos, el manuscrito nos aporta el único testimonio que la hace revivir en nuestro tiempo».¹⁷

1.2.1 Algunos datos sobre la notación bizantina

Con el fin de que el lector español pueda tener a mano algunos datos básicos sobre la notación bizantina, de la que no existe bibliografía en nuestro idioma, me permitiré ofrecer aquí un breve resumen.

Las fuentes bizantinas más antiguas con notación neumática no remontan más allá de mediados del siglo X, y sus grafías se presentan al estudioso como el resultado de un proceso de transformación que se origina de los acentos tónicos de los gramáticos, de los signos *ekfonéticos* (aunque tomaron significación diversa), del gesto qui-ronómico del maestro de coro, etc.¹⁸

La notación bizantina ha sido clasificada de varias maneras. Egon Wellesz¹⁹ y en general los autores de *Monumenta Musicae Bizantinae* (Copenhague, 1935 ss.) distinguen tres etapas: La *paleobizantina* (ss. X-XII), que no es *diastemática*, se basa fundamentalmente en combinaciones formadas por puntos y acentos, dando como resultado unas grafías de aspecto anguloso y linear; la *mediobizantina* o *redonda* (ss. XII-XIV), que es *diastemática* y de trazado redondeado, en la que a los signos *diastemáticos* se unen otros de significación rítmica y dinámica;²⁰ la *bizantina tardía* (ss. XIV-XIX), denominada también *koukouzelana* a causa de su inventor o *hagiopolita-psáltica*, que acompaña a la práctica común de florear las melodías, y en la que se introducen una serie de signos escritos en rojo llamados *gran hypostasis*,²¹ y por fin la de Crisantos (h. 1821) que simplifica la

12) ANGLÉS: *Cantigas* III/1, 13.

13) ANGLÉS: *Cantigas* III/1, 14.

14) Véanse las razones que presenta para sostener tal antigüedad, en *Cantigas* III/1, 14-15.

15) ANGLÉS: *Cantigas* III/1, 13-14. Véase sobre nuestro orientalismo eclesiástico y litúrgico ANGLÉS: *Cantigas* III/2, 632 (adenda a la página 14).

16) PRADO: *Estado* 90.

17) HOURLIER: *La notation* 1.

18) Cfr. WELLESZ: *Early* 68-79; WELLESZ: *A history* 268.

19) WELLESZ: *A history* 262.

20) No es del todo exacto denominar linear a la paleobizantina y redonda a la mediobizantina, ya que existe también notación linear en manuscritos pertenecientes a la segunda época y viceversa. Incluso pervivieron ambas, dentro de un mismo códice, hasta finales del siglo XIII.

21) Sobre la notación bizantina pueden consultarse los trabajos de *Monumenta Musicae Byzantinae* en su doble colección de *Transcripta* (1936 ss.) y de *Subsidia* (1935 ss.) editados

notación precedente, y en la que se conservan algunas grafías antiguas y se introducen otras nuevas.²²

Tampoco existe unanimidad a la hora de dividir la notación paleobizantina, pues junto a quienes prefieren reunir, dentro de un par de familias neumáticas, todas las fuentes con ciertas tendencias paleográficas y semiológicas un poco particulares, otros distinguen varias escuelas subrayando las realidades que las distinguen e individualizan.

Tillyard, a quien sigue Wellesz,²³ divide la notación paleobizantina más arcaica en tres familias: 1) notación *esphigmenia*, representada por el manuscrito del monasterio Esphigmenou del Monte Athos, al que pertenecen los folios de Leningrado (s. X), más el códice Laura 152 (B 32) y el Petrop. CCCLXI; 2) notación *chartriana*, de la que hablaremos luego; 3) y notación *andréatica*,²⁴ representada por el Códex 18 (h. 1050) del Skiti ruso de San Andrés en el Monte Athos, y el manuscrito de la Biblioteca Vaticana, Cod. Reg. gr. 54.²⁵

en Copenhague, en los que han contribuido entre otros Casten Høeg, H. J. W. Tillyard y Egon Wellesz. Véanse también THIBAUT: *Monuments*; STRUNK: *Specimina*; TARDO: *L'antica*; WELLESZ: *A history* 15-20, 246-284 y 284-303 sobre la mediobizantina; WELLESZ: *Early*; TILLYARD: *Early, The stages, Byzantine, y Handbook*; STRUNK: *The notation*; HAAS: *Byzantinische*. Sobre la notación ekfonética a HØEG: *La notation*.

22) Crisantos expuso su teoría en *Eisagôgê*; y en *Méga*. Sobre el nuevo sistema de notación puede consultarse también REBOURS: *Traité*.

23) Cfr. TILLYARD: *The stage*; WELLESZ: *A history* 272-283.

24) El tipo *andréatico* ha sido considerado por Strunk como parte integrante de la familia de Chartres (STRUNK: *The notation* 110). Sus grafías derivan de la notación *ekfonética*, tomando también algunas adiciones de la *esphigmenia*. La *andréatica* consta, pues, de elementos ekfonéticos simples, de signos compuestos y de signos-letras (pílon, jamelón, gorgon, etc). Subraya el aspecto rítmico y dinámico, y por ello cuenta con una gama de signos para interpretar la misma nota o intervalo, tal como sucede en la neumática occidental, cosa que no ocurre en la *mediobizantina*, pues es *diastemática* (Cfr. WELLESZ: *A history* 280; en las páginas 280-282, Wellesz realiza un comentario analítico de algunos signos de la notación *andréatica*).

25) Cfr. facsímiles del Leningrado en Thibaut: *Monuments* (Pl. VI-XXIII); del Laura 152 en RIEMANN: *Die byzantinische* (Pl. I-III); del Petrop. CCCLXI en THIBAUT: *Monuments* (figs. 32-35); y del Ms. 18 de San Andrés (f. 114) en WELLESZ: *A history* 278).

Wellesz compara la notación que ofrece dicho folio, para el *stikerón idiomelon* de las vísperas (26, diciembre) con el folio 99 del códex Dalassenos (tomado de MMB. Facsimilia, vol. I), escrito en notación mediobizantina. Ambas versiones son prácticamente idénticas (Cfr. WELLESZ: *A history* 279).

Strunk y la mayor parte de los investigadores actuales prefieren pasar por alto ciertos detalles individuales y distinguir únicamente dos tipos o familias neumáticas paleobizantinas²⁶ coexistentes en el tiempo: la *Chartres* y la *Coislin*.²⁷

La primera, conocida en el Monte Athos y en el Monte Sinaí, debió de nacer hacia el año 860 cerca del Monte Athos (en Constantinopla o Tesalónica), desde donde habría sido llevada por los hermanos san Cirilo y Metodio a tierras eslavas, y dejó de practicarse en el siglo XI.²⁸ La segunda, sin embargo, parece que surgió en Palestina y continuó en uso durante los siglos XI y XII, aunque con algunas transformaciones importantes de orden diastemático.

1) La notación denominada *chartrense* está representada por el fragmento de la Biblioteca de Chartres (de ahí su nombre),²⁹ y se caracteriza por el empleo de signos especiales para representar no una sola nota, sino un grupo de éstas;³⁰ por la presencia del *ison recto* que sugiere la repetición de las notas en unísono, y está ausente en sus

26) Wellesz afirmaba, en 1961, que todavía no se había solucionado el problema de si la notación *chartrense* era anterior, contemporánea o posterior de la recogida por el códice Esphigmenou (Cfr. WELLESZ: *A history* 274-275), y que respecto de la *andréatica* podría incluso pensarse en un tipo de notación arcaica independiente y diverso de las otras dos, y no en una tercera fase de la notación *paleobizantina* (Cfr. WELLESZ: *A history* 282).

27) Cfr. VELIMIROVIC: *Neumatic* 145-146; STRUNK: *The antiphons* 175; Se deduce también, en general, de STRUNK: *The notation*. Raastad distingue un tercer subgrupo entre la notación paleobizantina que denomina *zeta*, pues algunas fuentes emplean esta letra griega como base o incluso como signo único para indicar los movimientos melódicos (Cfr. RAASTAD: *Intonation*).

28) Cfr. STRUNK: *The notation* 110.

29) Se trata de los folios 16-66, pertenecientes al Laura 67 que fueron destruidos en la guerra europea de 1939. Pueden verse facsímiles de los folios 62v-63 en GASTOUE: *Catalogue*, Pl. III. Consúltense también sus páginas 96-98. El folio 61r ha sido reproducido por PALIKAROVA VERDEIL: *La musique*.

30) Tillyard recoge y comenta unas treinta grafías en una tabla tomada del códice Laura 67 (Cfr. TILLYARD: *Fragment*, Pl. XIII-XIV; Cfr. también en WELLESZ: *A history* 273). Estos signos fueron practicados desde los mismos comienzos de la notación bizantina, pervivieron en la antigua notación eslava, y se introdujeron en los manuscritos bizantinos con melismas (en los *kontakaria* y en aquellos que nos transmiten los cantos del Propio), pero no se hallan en la notación *coislin* ni en la *mediobizantina*.

primeros manuscritos; por el uso de varias grafías neumáticas procedentes de la notación *ekfonética*; y de un grupo cuyos signos provienen, según Tillyard,³¹ de la abreviación de su nombre correspondiente: ol (= olígon) $\psi = \psi$ = psilón, χ o χ = jamêlón, y Γ = górgon.³²

Entre el pequeño grupo de manuscritos que pertenecen a este tipo de notación podemos citar el Códex Athoum Laura B.32, Laura 12 y Laura 67 (los más primitivos, pero no anteriores al 950),³³ el Laura 72 y Laura 74 (algo posteriores), y Vatopedi 1488 y Sinaí 1219 (los más tardíos h. 1025).³⁴

Después, la notación *chartrense* fue evolucionando, y a los signos de carácter rítmico y dinámico que encontramos en los manuscritos paleobizantinos se añadieron otros diastemáticos, tal como aparece en la notación *redondeada* o mediobizantina.³⁵ Así lo advierte Wellesz al comparar algunas piezas pertenecientes a ambas familias neumáticas.³⁶

2) El segundo tipo de notación paleo-bizantina fue denominada *coislin* por Tillyard, quien la encontró en el heirmologion Coislin 220 de la Bibl. Nacional de París (s. XI-XII).³⁷

Al primer estadio de la notación *coislin* pertenecen los códices Patmos

31) Para una explicación de cada uno de estos signos Cfr. TILLYARD: *Fragment*. También R. Palikarova Verdeil presenta varias listas de signos paleobizantinos arcaicos con los correspondientes de la notación eslava arcaica y sus combinaciones (PALIKAROVA VERDEIL: *La musique* 105-125).

32) Cfr. TILLYARD: *Fragment*; STRUNK: *The notation* 75-77; WELLESZ: *A history* 274. El psilón ψ llamado después *hypstile* en la notación mediobizantina, indica ascenso melódico. El *jamêlón* (= arrastrarse) χ se denominó *jamêlée* o *chamilé* en la notación mediobizantina, tomó su forma de la letra «X» (= ji griega), e indica nota grave o descenso melódico.

33) La notación del Vatopedi 1488 es *paleobizantina* antigua y moderna: La Chartres, de tipo *andréutica*, se halla en una serie de piezas en versión «no abreviada» e incluso en un *oktoechos* y *prosomoia* de Cuaresma, y la denominada *coislin* de finales del XI y comienzos del XII en la redacción «abreviada» de los *stichera* del *triadion* y *pentekostarion*.

34) La tabla de signos ekfonéticos que se halla al final del Ms. 8 de Monte Sinaí mezcla las grafías de tipo *chartres* y *coislin* (Cfr. HØEG: *La notation* 20-22, 26-35 y Pl. III; WELLESZ: *A history* 249-260 y tabla de la página 251).

35) Cfr. WELLESZ: *A history* 266.

36) Cfr. WELLESZ: *A history* 264-265.

37) Cfr. TILLYARD: *Early*; TILLYARD: *Byzantine*.

55 y Esphigmenou 54,³⁸ y al último, antes de desembocar en la notación «redonda» ya diastemática, el heirmologion 4590 del monasterio de Iviron en el Monte Athos (mitad del s. XII), y el Laura 9 de Monte Athos (s. XII). Dentro de la notación *coislin* podemos citar también el Leningrado 789 (1025), el heirmologion Saba 83 (ss. X y XIII),³⁹ y el fragmento Leningrado 557 escrito en Vatopedi en 1106.

Frente a la familia neumática del tipo Chartres, la *coislin* carece de signos especiales para representar grupos de notas, empleándose para cada intervalo un signo distinto. Además, se caracteriza por el uso de un número limitado de neumas diastemáticos rudimentarios (oxeia, bareia, apostrofes, petastê y klasma) escritos en solitario y en composición, más un pequeño grupo de signos auxiliares e incidentales.⁴⁰

La notación *coislin* es más cercana a la mediobizantina que la *chartrense*, ya que sus grafías neumáticas son más afines al no contar con los citados «signos particulares». En efecto, para pasar de una escritura a otra basta suprimir o añadir algunos elementos neumáticos. Así lo demuestra el heirmologion Sabas 83, en el que un notador del siglo XIII transformó las grafías del siglo X, añadiendo elementos nuevos y escribiendo otros neumas en los espacios en blanco, conforme a la práctica generalizada en su tiempo que era ya *diastemática*.⁴¹

Entorno al año 1050, la notación *coislin* se impuso sobre la *chartrense* y continuó su desarrollo hasta el 1106 aproximadamente, desembocando por fin en la mediobizantina, cuyos primeros documentos remontan al tercer cuarto del siglo XII. En la etapa final (s. XIIⁱⁿ), la notación *coislin* refinó y perfeccionó sus grafías, dando como resultado una neumática cercana a la mediobizantina que contaba con signos especiales para precisar los intervalos melódicos.

1.2.2 Análisis paleográfico y semiológico

Analizaremos primero las grafías ekfonéticas bizantinas y después

38) Cfr. STRUNK: *The notation* 97.

39) Cfr. WELLESZ: *Early* 71-75. Puede verse un fragmento en WELLESZ: *A history*, Pl. IV.

40) Sobre la notación *coislin* puede consultarse TILLYARD: *Early*; TILLYARD: *Byzantine*.

41) Wellesz compara ambas notaciones y nos muestra su transcripción melódica en *A history* 266-270.

las paleobizantinas que presentan alguna similitud paleográfica con los signos «mozárabes» de tipo vertical.

1.2.2.1 Signos *ekfonéticos* bizantinos y neumas «mozárabes»

La declamación o «recitación en alta voz» (= *ekfônésis*)⁴² de las lecturas litúrgicas era regulada mediante unos signos denominados actualmente *ekfonéticos*, realidad ampliamente estudiada por Høeg.⁴³ Pero esta «proclamación en voz alta», aunque no era una simple lectura, tampoco correspondía a un verdadero canto; esto es: una sucesión de sonidos colocados a diversa altura, pues la *cantilación*, que supone una ligera modulación vocal y encontramos en las fuentes a partir del siglo X, llegó más tarde.⁴⁴

Los signos *ekfonéticos* derivan de los acentos (= *prosôdia*) griegos atribuidos a Aristófanes de Bizancio (h. 180 a. C.), que fueron practicados cuando el griego se convirtió en lengua predominante en el Este. Por otra parte, los *acentos tónicos* poseían en sí cierto carácter de «canto», dentro del discurso leído y declamado, pues indicaban aunque de manera vaga elevación o descenso de la voz del orador y del lector.⁴⁵

42) Este nombre procede de la manera de «cantilar» las plegarias y lecturas en Oriente: con voz alta (= *ekfonetikôs*); o como dice Wellesz: de forma «recitada» (= *ekfônésis*). Cfr. TARDO: *L'antica* 48; WELLESZ: *A history* 246. El término *ekfônésis* fue empleado ya por Tzetzes (TZETZES: *E epinôsis* 441), quien la llama también «pronunciación distinta, elocución, lectura en voz alta» (TZETZES: *E epinôsis* 413-493; THIBAUT: *Origine* 17). Pero fue divulgado por Thibaut (WELLESZ: *A history* 246, en nota 1). Actualmente, la palabra notación *ekfonética* se refiere a los signos que sirven de guía tanto para la «recitación» como para la «cantilación» de las oraciones y lecturas litúrgicas. Éstos reflejan la sintaxis del texto, al que puntúan, y representan acentos de diverso tipo, ya que indican ascenso-descenso de la voz; otros proceden de la dirección quironómica, etc. Pero no eran grafías «musicales», y muchas veces desconocemos su verdadero significado. Sobre la *cantilación* véase HUGLO: *Les livres* 17-19; RAINOLDI: *Lectio*.

43) HØEG: *La notation*.

44) Esta práctica, denominada entre la iglesia latina *lectio sollemnis*, fue practicada también por los hebreos, coptos, armenios, sirios, etc. (Cfr. WERNER: *The sacred* 102-127 y 410-459).

45) Los signos gramaticales (prosódicos) y los *ekfonéticos* que nos muestran los manuscritos A.d.X y Z.a.III (s. X) pueden verse en TARDO: *L'antica*, Tav. II y IIa, respectivamente. También aparecen en THIBAUT: *Origine*; WELLESZ: *A history* 250-251 y MOCQUEREAU: *Le Nombre*, I, 133.

La notación *ekfonética* parece que fue introducida en el siglo VI, e incluso según algunos en el IV. Se desarrolló en el VIII o IX,⁴⁶ y sus signos y funciones se mantuvieron prácticamente invariables desde el siglo VIII al XIII.⁴⁷ A comienzos del XIV, los manuscritos muestran gran abandono de este sistema que por fin desaparece a finales del siglo XV.⁴⁸

Los signos *ekfonéticos* se colocaban al comienzo, en medio y/o al final de los grupos de palabras para indicar el comienzo de la frase, del miembro, de la palabra o parte de ella, que debía «decirse» de manera particular.⁴⁹ Así pues, los signos *ekfonéticos* no hacían más que señalar o delimitar el trozo que debía «proclamarse» con un efecto vocal apropiado, o el lugar preciso en que el lector o cantor debía ascender o descender en su «recitado» (caso de la *oxeia* y la *bareia*), pero sin precisar el intervalo concreto.

Se comprende, por tanto, que Gastoué haya considerado la notación *ekfonética* bizantina como de significación «sintética»; esto es: como un medio para recordar ciertas «fórmulas» musicales, aprendidas de memoria por los intérpretes, que debían aplicarse en los lugares en que aparecían dichos signos. Por tanto, «a una fórmula o a un movimiento especial de la melodía corresponde un signo convencional, que se refiere a varias notas». Esto no sucede en la notación neumática *paleo-bizantina*, si exceptuamos algunas grafías de la familia *chartrense*, pues cada signo indica una nota, una inflexión vocal distinta, y unos matices rítmicos diversos.⁵⁰

Se conservan algunas tablas antiguas de signos *ekfonéticos* bizantinos: una en el evangelario 217 (s. XI-XII) del Monte Sinaí, otra en el profetologion 8 (s. X-XI) del mismo lugar, y la tercera, que es la más

46) Cfr. HØEG: *La notation* 38-39 y 137; WELLESZ: *A history* 246-247 y 268.

47) Cfr. los manuscritos en TARDO: *L'antica* 52-53. Pero en verdad la notación *ekfonética* aparece documentada a partir del siglo IX.

48) Sobre la notación *ekfonética* Cfr. THIBAUT: *Origine* 17-24; HØEG: *La notation*; WERNER: *The sacred* 102-127 y 410-459; ENGBERG: *Greek*; REVELL: *Hebrew*.

49) El límite del efecto del signo *ekfonético* iba indicado mediante la repetición del mismo o la aparición de otro nuevo, que comenzaba a regir a partir de este lugar.

50) Cfr. GASTOUE: *Catalogue* 12.

conocida, en el folio 18 del código 35 (s. XI-XII) perteneciente al monasterio de Leimon (en Lesbos).⁵¹

Presento aquí únicamente los signos ekfonéticos que muestran cierta semejanza paleográfica con los neumas occidentales, y los considerados por algunos investigadores como tales.⁵²

Notación ekfonética	Notación occidental
1. Oxeia ↗	1. Virga ↗
2. Bareia ↘	2. Gravis ↘
3. Kathistē ∽	3. Tórculus ∽
4. Kremastē ✓	4. Pes ✓
5. Apóstrofos ʹ	5. Apóstropha ʹ
6. Syrmatikē ∼	6. Porrectus ∼
7. Hypókrisis ʹʹʹ	7. Climacus ʹ
8. Paraklitikē ʹ	8. Porrectus chartrense y loreno ʹ
9. Kéntēma °°	9. Trigon °°

51) Høeg nos muestra una lista completa de las tablas conservadas con signos ekfonéticos y tres facsímiles correspondientes a los tres códigos citados (Cfr. Høeg: *La notation*). Esta última puede verse, entre otros, en THIBAUT: *Origine* 20; Høeg: *La notation* 18; WELLESZ: *A history* 251 y Pl. I; TARDO: *L'antica* Tav. II y III; MARZI: *Bizantina* 357.

52) El lector interesado en la lista completa de los signos ekfonéticos puede consultar THIBAUT: *Origine* 21; Høeg: *La notation*; WELLESZ: *A history* 251-252; Suñol: *Introduction* 11; WERNER: *The sacred* 415.

Veamos brevemente cada uno de los signos arriba enumerados y su relación con nuestros neumas, desde el punto de vista paleográfico y semiológico; esto es: en su aspecto puramente externo y en su significación. Pero advirtamos que la ekfónesis bizantina arcaica no era una «cantilación» al estilo de la practicada en el siglo glo X: una sucesión de intervalos distintos y precisos rematados por unas fórmulas melódicas cadenciales. De ahí la dificultad de solucionar de manera satisfactoria el significado de los signos ekfonéticos primitivos, teniendo en cuenta además que éstos varían de un leccionario a otro y que carecemos de manuscritos anteriores al siglo X con grafías de este tipo.⁵³

Con todo, nos fijaremos en algunos puntos fundamentales sobre su forma y significación.

1. El signo *oxeia* deriva de la *prosôdia oxeia* de los gramáticos (= *acento agudo latino*), y en la notación *ekfonética* indicaba que el «recitador» debía elevar su voz y dar énfasis a las palabras que seguían a dicho signo, cosa que resultaba más notoria cuando aparecía la doble *oxeia*.

2. El signo *bareia* deriva de la *prosôdia bareia* de los gramáticos (= *acento grave latino*), y en la notación *ekfonética* bizantina indicaba descenso en las palabras que lo seguían. Su énfasis era especial en caso de aparecer la doble *bareia*.

Se habrá advertido que existe cierta relación paleográfica entre la *virga* y el *gravis* de las notaciones latinas, y la *oxeia* y *bareia* de la notación *ekfonética* bizantina. Pero ello no se debe a un intercambio o dependencia de los signos occidentales de los bizantinos, como han señalado algunos, sino a que en ambos casos derivan directamente de los acentos agudo y grave empleados por los gramáticos, tanto en la notación *ekfonética* como en la neumática bizantina y en la occidental, donde servían para indicar ascenso y descenso de la voz, respectivamente.

3. Wellesz sostiene que el *kathistē* era un signo más o menos convencional que se colocaba debajo del texto, y servía para sugerir que éste debía pronunciarse en «estilo narrativo sin énfasis». Suele

53) Cfr. WELLESZ: *A history* 256-257.

encontrarse al comienzo de las perícopas evangélicas, en pasajes tales como: «En aquel tiempo...».⁵⁴

Gastoué piensa que el *kathistê* de la primitiva notación bizantina diastemática representaba tres sonidos, como ocurre en el *porrectus* de los neumas occidentales.⁵⁵ Pero en realidad nada tiene que ver con el *porrectus*, pues su grafía es completamente diversa, asemejándose lejanamente, en todo caso, al *tórculus* sangalese.

4. Gastoué considera a la *kremastê* procedente del acento cricunflejo invertido (= grave más agudo), y la denomina *kremastê (inferior) o apéso*.⁵⁶ Wellesz sostiene que indica ascenso con ligera acentuación, y Thibaut piensa, sin fundamento, que el *pes* de las notaciones occidentales se relaciona con la grafía ekfonética bizantina citada.⁵⁷

En la notación mediobizantina pudo dar origen al *koufisma*, que indica dos sonidos ascendentes como el *pes* de los neumas occidentales. Pero tal coincidencia se debe tal vez al origen común de ambos: del acento *gravis* más *accutus*.

5. El *apóstrofos* se coloca frecuentemente debajo del texto y sirve, según dice Gastoué, para indicar final de miembro de frase.⁵⁸ Wellesz afirma, sin embargo, que sugiere un descenso de la voz sin que las palabras adquieran énfasis alguna. Tal significación estaría relacionada con el papel que ejerce en la notación paleobizantina de época avanzada.

En la notación mediobizantina, encontramos dos *apóstrofos* sobre el texto para indicar un sonido doble y percutido, de significación similar a la que tiene la *dístropha* en las familias neumáticas occidentales.⁵⁹

6. El *syrmatikê* procede del acento circunflejo, y su aspecto exterior es semejante al de la tilde de nuestra «eñe» (una especie de *oriscus* o *virga strata*). Indica movimiento ondulante de la voz tal como sugiere el trazado del signo,⁶⁰ aunque Gastoué opina que su efecto es similar al del *tórculus* de las notaciones occidentales, cuya palabra es, dice

54) WELLESZ: *A history* 253.

55) GASTOUE: *Catalogue* 9.

56) GASTOUE: *Catalogue* 9.

57) WELLESZ: *A history* 252; THIBAUT: *Origine* 77.

58) GASTOUE: *Catalogue* 9.

59) GASTOUE: *Catalogue* 9.

60) WELLESZ: *A history* 252.

Thibaut, una simple traducción del *syrmatikê* y su parecido externo total.⁶¹ Sin embargo, la curva de esta grafía aparece trazada en sentido inverso al citado neuma occidental, de modo que al menos teóricamente estaríamos no ante un movimiento melódico sugerido por nuestro *tórculus*, sino por el *porrectus*.

7. La *hypókrisis* consta de dos o tres *diastolés*, en sucesión descendente, que dan la sensación de una serie de ganchitos o apóstrofes desligados y algunas veces unidos. Gastoué dice que «la forma ligada es absolutamente análoga a la forma primitiva del *clímacus* latino, que significa tres sonidos descendentes».⁶²

Wellesz afirma que el significado de la *hypókrisis* es opuesto al de la *synemba*,⁶³ ya que se emplea para realizar una pequeña pausa. Sin embargo, la *taleia* señala una pausa grande.⁶⁴ Posiblemente, la pausa deba ser más larga cuando se compone de tres semicírculos que cuando consta sólo de dos.⁶⁵

Pero ni la grafía de este signo ni su función tienen nada que ver con el *clímacus* que se usa en la notación «francesa», «italiana», novalesa, «inglesa» y «mozárabe», ni con el *oriscus*, como quiere Thibaut.⁶⁶

61) Cfr. THIBAUT: *Origine* 79. Wagner vió la *syrmatikê* ekfonética bizantina en el *tórculus initio débilis* redondeado del códice Laón 239, que cuenta con una grafía paralela en el Misal de Benevento (Bibl. Cap. 33) (WAGNER: *Neumenkunde* 262). Pero como advierte Ferretti, ni la forma del signo bizantino que nos da en las páginas 25 y 40, ni su significación tienen nada en común (FERRETTI: *Étude* 105, nota 1).

62) GASTOUE: *Catalogue* 10.

63) Ésta une dos palabras dentro de una sola respiración, como si se tratara de una especie de *portamento* o nota fluida.

64) En el antifonario monástico de la Bibl. Cap. de Lucca Ms 601 (s. XII), editado en PM IX (Tournai, 1906), se emplea una especie de «cruz latina» para señalar la división o divisiones fraseológicas medias más importantes de las antífonas. No quiero decir que esta práctica haya sido tomada de la notación ekfonética bizantina, ni constituiría prueba positiva alguna, en caso de serlo, en favor de una «relación importante» entre las notaciones orientales y occidentales.

65) WELLESZ: *A history* 253.

66) Cfr. THIBAUT: *Origine* 76.

Para abreviar, en lo sucesivo a esta notación «primitiva italiana», practicada en el centro y en el norte de Italia, la denominaré simplemente «italiana». Se trata de una serie de «dialectos» locales o regionales surgidos de una notación base fundamental y común, razón por la que los musicólogos no se ponen de acuerdo a la hora de calificarlos. En ella se incluye

8. Los manuscritos nos ofrecen dos formas distintas de *parakletikê*. La primera ∇ se halla con el mismo nombre en los manuscritos de notación mediobizantina, y la segunda ρ se denomina *kilisma*.

En la notación occidental, dice Gastoué, «indica un sonido tembloroso con una especie de trino», como ocurre en la notación armenia con los compuestos del *nach*.⁶⁷

Wellesz como Thibaut⁶⁸ sostiene que su grafía y su función es similar a la *parakletikê* de la notación paleobizantina; esto es: sugerir que el pasaje concreto debe «cantilarse» a manera de plegaria.⁶⁹

Pero en nada se parece a la grafía del *quilisma* «mozárabe» y al tipo más generalizado en las notaciones de Occidente. Tiene cierta semejanza, es verdad, con la del código 123 de la Biblioteca Angélica de Roma, y más con el *porrectus* bretón y loreno. Tampoco existen razones para pensar que la significación de la grafía ekfonética es similar a la del *quilisma* de las notaciones latinas.

9. El *kéntêma* de la notación ekfonética consta de tres puntos colocados en forma arqueada, y nada tiene que ver ni en la forma exterior (dos puntos colocados en horizontal) ni en la significación con el *kentemata* de la neumática paleobizantina.

En la mediobizantina, que es ya diastemática, tiene dos significados según se trate de *kéntêmas fonéticos* o *áfonos*. En el primer supuesto, sirve para indicar un sonido más elevado: de tercera si se encuentra solamente uno⁷⁰ y de segunda si se unen dos, en cuyo caso se denomina *dyo kéntêmata*.⁷¹ Cuando el *kentema* es *áfono* prolonga el valor del sonido al que acompaña.

la «primitiva del centro» (Bibl. Vaticana, fondo Ottob. 167; Casanatense 1907 [B.II.1]); la «boloñesa» (Bibl. Angelica de Roma 123; e incluso BAV. lat. 4770); la denominada «toscana» por Dom P. Ferretti a propósito del Lucca 606 (FERRETTI: *Étude* 93), que otros prefieren unir a la «boloñesa» o «primitiva del centro»; y la llamada por algunos del «norte de Italia» (Bibl. Cap. de Volterra, 12; Bibl. Cap. de Verona, CVII-100; Bibl. Cap. de Perugia, 16; BAV. lat. 10646; etc.).

67) GASTOUÉ: *Catalogue* 10.

68) THIBAUT: *Étude* 130.

69) WELLESZ: *A history* 253.

70) Cuando se halla sobre el *oligon* señala ascenso de cuarta, y si se coloca debajo de la *oxeia* la convierte en «áfona» y significa ascenso acentuado de tercera (Cfr. WELLESZ: *A history* 289 y 316).

71) Un *oligon* (línea horizontal) acompañado de dos puntitos sobrepuestos (= *dyo kentemata*)

Hemos pasado por alto la *synemba*, *teleia* y el signo denominado por Gastoué *kremastê* (exterior) y por Wellesz *apeso exo*, pues no presentan parecido externo alguno con las grafías neumáticas occidentales.

Gastoué afirma que el *apeso exo* procede del acento circunflejo y que su significación melódica es similar al de la *clivis* latina, con la que se relaciona paleográficamente, y al *porouik* armenio.⁷² Pero en realidad, ni el significado ni el signo tienen nada que ver con nuestra *clivis*, ya que esta grafía, colocada al final de una entidad discursiva, forma pareja con el *apóstrofos* al que precede. Esto quiere decir que cierra el efecto que el «recitante» ha iniciado anteriormente, en el lugar concreto en que aparece el *apóstrofos*.⁷³

Por tanto, aunque es verdad que existe cierta relación paleográfica entre algunos de los signos ekfonéticos bizantinos y unos pocos de nuestra notación «mozárabe» y de otras occidentales, lo cierto es que la mayor parte de las veces tal semejanza es de orden muy genérico, no existiendo nunca o casi nunca «identidad total». Además, este parecido no supone relación de dependencia en la notación hispánica y sangalesa de la bizantina, dado que existen otras razones, incluso de mayor paso, para explicar el origen y desarrollo de la neumática española y occidental. En realidad, se trata únicamente de simples contactos de orden gráfico que podrían considerarse «casuales» o apoyados en un sustrato antiguo común que inspiró a todas estas grafías: los acentos gramaticales greco-latinos agudo, grave y circunflejo, y sus combinaciones, que incluso como quiere Werner podrían depender, a su vez, de los «ur-acentos» babilónicos.⁷⁴

Por otra parte, siguen todavía vigentes las conclusiones de Dom Suñol, quien advertía, en 1935, contra los argumentos de Thibaut que subrayaban «ciertas similitudes gráficas» entre los signos ekfonéticos bizantinos y los neumáticos occidentales, que no debían generalizarse

indica ascenso de segunda (primer signo) más dos notas en ascenso de segunda sin ninguna matización rítmica (segundo signo).

Cfr. sobre el *kantema* y *kantemata* a WELLESZ: *A history* 286 y 314-315.

72) GASTOUÉ: *Catalogue* 9.

73) Cfr. WELLESZ: *A history* 252.

74) Aquí encuentra Werner la razón de las semejanzas que existen entre las notaciones ekfonéticas y neumáticas orientales y occidentales (Cfr. WERNER: *The sacred* 411).

tales relaciones, ya que su significación era muy distinta.⁷⁵ En efecto, el mismo Thibaut afirmaba que la «ekfónesis» era una especie de «pronunciación distinta» o de «alocución». Por tanto, los signos ekfonéticos no pueden considerarse como una notación destinada al canto, en sentido verdadero y propio, sino como un medio para sugerir esa especie de «declamación particularmente sonorizada» o de «proclamación» aplicada a las oraciones y a las lecturas sagradas.⁷⁶

I.2.2.2 *Neumas paleobizantinos y neumas «mozárabes»*

El estudio de las melodías bizantinas se basa fundamentalmente en los manuscritos con notación mediobizantina, que nos proporcionan una escritura musical diastemática y precisan, al mismo tiempo, el significado de los neumas paleobizantinos.⁷⁷

A nosotros nos interesan aquí principalmente los neumas paleobizantinos, pues ellos son los que corresponden a los occidentales *in campo aperto*.⁷⁸ Sus grafías proceden, en parte, de los signos *ekfonéticos* y del sistema de acentos de los gramáticos alejandrinos, usados también en la época bizantina, y con los que se indicaba el ascenso y descenso de la voz en el discurso oratorio y en el literario.⁷⁹

La notación neumática bizantina, en su conjunto, es una realidad muy distinta a la ekfonética, a pesar de que existan algunas grafías con cierto aspecto similar. De hecho, su finalidad y significación es diversa, y además el sistema neumático paleobizantino fue el resultado no de una simple evolución o de una ligera transformación de las grafías ekfonéticas y de su significación de base, sino de cambios intencionados que, mediante pasos sucesivos, dieron como resultado final una realidad del todo diversa.⁸⁰ En esta transformación tuvo un papel importante

75) SUÑOL: *Introduction* 11-13 y 15.

76) Cfr. SUÑOL: *Introduction* 13.

77) Cfr. WELLESZ: *A history* 270.

78) Los mediobizantinos permanecieron en la liturgia griega, por todas partes, hasta la revisión y simplificación de Crisantos, y representan históricamente la fase de los neumas diastemáticos occidentales.

79) Véase la nota 42. Es verdad, con todo, que los signos ekfonéticos se inspiraron también en parte en los citados acentos gramaticales, como hemos expuesto anteriormente.

80) El significado y la función de los signos estenográficos, que comenzaron a emplearse como

la *quironomía*, pues los neumas bizantinos imitan, en mayor o menor medida, el movimiento melódico (pero sobre todo rítmico) realizado por la voz de los cantores y el gesto del director de coro. Por eso puede decirse que la notación bizantina antigua es *quironómica*, lo mismo que lo son las occidentales.⁸¹

La notación paleobizantina presenta unas grafías de aspecto generalmente anguloso, basadas en puntos y acentos,⁸² y servía para sugerir a los cantores la interpretación de las melodías aprendidas de memoria. Por tanto, sugieren únicamente el movimiento melódico y ciertos detalles de significación rítmica y dinámica.⁸³ Por eso, advierte Wellesz, es imposible realizar transcripciones musicales satisfactorias sobre las fuentes anteriores al año 1100.⁸⁴

Nos fijaremos ahora en la notación de la familia de Chartres, por ser la que al menos a simple vista parece ofrecer más elementos cercanos a la notación «mozárabe». ⁸⁵ Strunk fue el primero que la estudió y, fijándose en el manuscrito Laura 67, Laura 72 y Vatopedi 1488,⁸⁶ nos

representación de grupos ornamentales y melismas convencionales, terminaron por ser meros auxiliares que acompañaban las progresiones melódicas, cuyas notas pasaron a escribirse por completo. En efecto, algunos signos «sintéticos» fueron cambiando de significación, de modo que lo que surgió como simples grafías compuestas pasó a ser, en su forma final, una serie de signos convencionales con sentido diverso. También fueron mudando de significación las grafías asociadas al ascenso y descenso de tercera y quinta, por ejemplo, y se añadieron además otros signos nuevos.

81) Esta práctica remonta a la época de Kosmas y de san Juan Damasceno (Cfr. WELLESZ: *A history* 287).

82) Cfr. STRUNK: *The classification* 42. El lector puede ver la notación superpuesta de cinco manuscritos paleobizantinos en WELLESZ: *A history* 264-265.

83) Cfr. WELLESZ: *Early* 78. Así lo asegura WELLESZ: *A history* 18, 24 y 268; STRUNK: *The classification* 42.

84) De ello hemos hablado ya anteriormente. Sin embargo, Strunk considera que existen tres grafías neumáticas con significación diastemática en la notación de la familia de Chartres: 1) El *ison* recto que indica unísono; 2) el *kentémata* doble que unido al *ison* representa no unísono más ascenso de segunda, como dice Tillyard, sino dos ascensos de segunda (Cfr. STRUNK: *The notation* 90-91); 3) y el signo especial parecido al calderón de nuestra música.

85) De hecho, Gastoué ha visto grafías similares entre ésta y la «mozárabe» de tipo vertical.

86) Este fue uno de los últimos manuscritos que emplearon la notación antigua *chartriana*, y uno de los primeros en usar la avanzada del tipo *coislin* (Cfr. STRUNK: *The notation* 70-71).

ha proporcionado un análisis comparativo entre éstas y otras fuentes de la familia *coislin* y de la notación mediobizantina.⁸⁷

Según Gastoué, la notación antigua que vemos en el manuscrito de Chartres «ofrece un espécimen muy curioso de una semiografía en la que los signos que representan fórmulas [melódicas] son separados por otros signos analíticos de sentido bien definido, mientras ciertas sílabas no llevan ninguna nota»,⁸⁸ y advierte que «una parte de estos signos de fórmulas se encuentran, al otro extremo de Europa, en la notación mozárabe o visigótica de España».⁸⁹

Para probar esta afirmación, el musicólogo francés presenta la tabla de neumas paleobizantinos, sacada del código 1754 de la Biblioteca de Chartres, y coloca en columnas paralelas las grafías armenias y «mozárabes» que considera correspondientes a las *chartrenses*, y que nosotros recogemos seguidamente (p. 25).⁹⁰ El número 3 es nuestro «pes corto» en forma de «uve» *v*, el 4 corresponde al *quilisma* *u*/*m*, el 6, 7 y 10 al *sálicus* *p*, el 11 al *porrectus* *q*, el 15 al *porrectus flexus* *M*, y el 19 al *quilisma-pes* *u*/*m*.

Pero la tabla de Gastoué es engañosa, dado que la forma externa de las siete grafías «mozárabes» allí recogidas (nº 3, 4, 6, 10, 11, 15 y 19) es sensiblemente distinta, en varios casos, a la que nos muestran las fuentes «mozárabes». Primero porque la relación paleográfica entre los signos bizantinos y los españoles es diversa; y sobre todo porque la significación de las grafías bizantinas y las «mozárabes» es muy distinta.

No nos sorprende por tanto que Strunk afirme que «Gastoué no se

87) Cfr. STRUNK: *The notation*. Aquí nos ofrece Strunk facsímiles de los códices Koutlounousi 412 de Monte Athos (Pl. I: s. XIII), Vatopedi 1488 (Pl. II-III, VI-VII), Laura 67 (Pl. IV y VIII), Laura 72 (Pl. V), Laura 74 (Pl. X), Laura B32 (Pl. IX), y Sinaí 1219 (Pl. XI). Y en las páginas 92-93, 96-97 y 100-101 del trabajo de Strunk se hallan superpuestas las versiones neumáticas de varias fuentes.

88) GASTOUE: *Catalogue* 112-13.

89) GASTOUE: *Catalogue* 13.

90) GASTOUE: *Catalogue* 14 (Tableau II). Puede verse si se desea la tabla de Thibaut, en la que escribe en paralelo las notación de San Galo (que él llama latina en general), la paleobizantina y la armenia (THIBAUT: *Origine* 71). En las páginas 74-80 trata de explicar las similitudes, que son en realidad más imaginarias que reales.

Mozarabes.	Paleobyzantins.	Arménien	Mozarabes.	Paleobyzantins.	Arménien
1.	~	~	15.	~	~
2.	~	~	16.	~	~
3.	~	~	17.	~	~
4.	~	~	18.	~	~
5.	~	~	19.	~	~
6.	~	~	20.	~	~
7.	~	~	21.	~	~
8.	~	~	22.	~	~
9.	~	~	23.	~	~
10.	~	~	24.	~	~
11.	~	~	25.	~	~
12.	~	~	26.	~	~
13.	~	~	27.	~	~
14.	~	~	28.	~	~
			29.	~	~
			30.	~	~
			31.	~	~

apoyó probablemente en tierra firme cuando relacionó la notación del fragmento [de Chartres] con los neumas mozárabes».⁹¹ E incluso que la transcripción del citado fragmento no deba tenerse en cuenta, calificándola incluso de «ingenua».

Aunque no pretendemos estudiar aquí la notación paleobizantina, sin embargo presentaremos algunos datos que demuestren las razones por las que ciertos musicólogos han relacionado la notación «mozárabe» con la paleobizantina, y al mismo tiempo la falta de consistencia de tales opiniones.⁹² Para ello, nos acercaremos a las fuentes neumáticas y entresacaremos algunas grafías paleobizantinas similares a un pequeño número de neumas «mozárabes» de tipo vertical, e incluso a otras notaciones gregorianas. Los signos paleobizantinos pertenecen, en su mayor parte, a la notación del tipo Chartres y son los siguientes:

91) STRUNK: *The notation* 70.

92) Sobre la notación bizantina consúltense las obras citadas en la nota 21.

1. El *ison* recto — indica que la nota debe cantarse sin acento alguno (= sin apoyo). Este signo suele tomar más tarde una especie de gancho inicial , perviviendo de este modo en la notación mediobizantina, donde su trazado redondeado recuerda a la letra «c»

El *ison* recto, parecido al *tráctulus* de San Galo, no se emplea como neuma *monosónico* en la notación española, según veremos más adelante al tratar de la relación entre la notación «mozárabe» y las restantes occidentales.

En la notación «mozárabe» de tipo horizontal, denominada generalmente «toledana», el *scándicus* adopta una configuración semejante a la yuxtaposición de tres *ison* con gancho inicial , similar al de la notación mediobizantina . Pero esta manera de escribir el *scándicus* «toledano» está más en relación con la escritura árabe, practicada por entonces por los escribanos de Toledo, que con la notación bizantina. Tal relación paleográfica es normal y existe igualmente en otras notaciones latinas; concretamente en la beneventana o «lombarda», por ejemplo.

Cierto parecido externo, aunque demasiado lejano, existe también entre el *apóstrofos* que se cambia en *ison* ,⁹³ y el «pes corto» de la notación «mozárabe» . Algunos notadores españoles de estilo tosco y poco depurado, como es el caso del autor del Aem-60 y BM-45, escriben el citado *pes* de manera un poco más cercana a la forma bizantina citada,⁹⁴ pero lógicamente esto no quiere decir que hayan intentado imitar a la mencionada grafía oriental, que seguramente desconocían por completo.

2. El acento *agudo* / servía para sugerir un pequeño énfasis, como sucede en el acento gramatical. Después, en la notación mediobizantina se convirtió en *oxeia*, e indica descenso de segunda. La relación paleográfica de la grafía bizantina con la virga occidental, y en particular con la *virga obliqua* es evidente.

3. El signo igual a la *bareia* ekfonética es un *acento grave* \ con el que se realiza un apoyo descendente o un simple descenso melódico.

93) Cfr. WELLESZ: *A history* 282 y 283.

94) Compárese, por ejemplo, WELLESZ: *A history* 282, con BROCKETT: *Antiphons* 47-49 y SUÑOL: *Introduction* 329 (Pl. 96B), respectivamente.

Esta grafía es similar al *gravis* de las notaciones occidentales, incluida la «mozárabe», donde aparece de manera abundantemente, lo mismo que en la notación beneventana.

4. El *apóstrofos* ʹ poseyó una significación variada en la antigua notación paleobizantina del tipo de Chartres, de acuerdo con las fuentes y las épocas. En la primera etapa, carecía de significado melódico y se usaba únicamente para señalar las sílabas secundarias o débiles. Pasado el tiempo, su empleo fue menos frecuente en las fuentes neumáticas, pasando a señalar descenso o ascenso melódico, y por fin descenso de segunda.⁹⁵ Por eso dice Wellesz que en la notación paleobizantina unas veces conserva su significado originario e indica respiración, antes de comenzar la recitación, lo mismo que los *pathē* de los gramáticos; otras veces sustituye al *ison* al comienzo de frase; y en medio de ésta sugiere descenso o ascenso de segunda. En la notación *coislin* y en la mediobizantina descenso de segunda, lo mismo que en la notación mediobizantina.⁹⁶

El *stróphicus* de la notación de San Galo tiene cierta semejanza externa con el *apóstrofos* bizantino, si bien aquél sólo se presenta *en composición* y su significado es distinto. No se encuentra en la notación «mozárabe» ni en las restantes notaciones latinas, en las que se prefieren otras grafías distintas. En efecto, la «mozárabe», «italiana», novalesa, «francesa» e «inglesa» escriben *lineola* para representar dos notas al unísono, aunque la española emplee, en ocasiones, una especie de *oriscus* antes del *pes*.

5. El *apostrofoi* ʹʹ consta de dos apóstrofos y sugiere dos notas no acentuadas. En la mediobizantina se denomina *dvo apostrofoi* e indica descenso de segunda, como el *apóstrofos* en solitario. Esta grafía se parece a la *distropha* sangalese, para cuyo efecto, distinto al del signo bizantino, la notación «mozárabe» y el grupo arriba reseñado emplea la *bilineola*.

6. El *petasma* /, que en la notación mediobizantina se llamó

95) Cfr. STRUNK: *The notation* 91-92. Cfr. la transcripción melódica y la notación neumática ofrecida por Strunk en estas mismas páginas. Sin embargo, Wellesz piensa que la notación de Chartres no es *diastemática*, y que sus signos tienen sólo significación rítmica y dinámica (Cfr. WELLESZ: *Early* 78; *A history* 18, 24 y 268).

96) WELLESZ: *A history* 252-253 y 268-269.

pestastê  e indicó ascenso de segunda, sirve en la notación primitiva para señalar que la nota a la que se refiere debe cantarse con un acento marcado.

Existe cierta relación paleográfica entre el *pes rotundus* o *cursivo* de San Galo y el *petasma* paleobizantino, pero su significación es muy distinta.⁹⁷

7. El *kentema* • es un punto que enfatiza el signo al que acompaña. En el caso de colocarse sobre el acento agudo  subraya a éste, lo mismo que ocurre cuando se halla sobre la *bareia* . Pero el *punctum* de las familias occidentales no tiene nada que ver con el de la notación paleobizantina, aunque paleográficamente se trate en ambas de un punto.

Algo similar sucede respecto del *bipunctum* «mozárabe» y aquitano, equivalente a la *dístropha* de San Galo y a la *bilineola* de la notación «mozárabe», «francesa», «inglesa», novalesa e «italiana». Es verdad que tanto la paleobizantina como la «mozárabe» incorporan el doble *punctum* a su neumática, pero en ambas tiene una finalidad muy diversa.

8. El *klasma* o *zakisma*  es un signo en forma de «uve» que en la notación mediobizantina se redondea  y sirve para dar mayor relieve a una nota. Se escribe en solitario o acompañando a otras grafías.

Con un poco de imaginación podemos encontrar alguna relación paleográfica entre el antiguo *zaquisma* paleobizantino y el «pes corto» en forma de «uve». Pero resulta imposible hallar cierta identidad de orden semiológico.

En la notación mediobizantina, el *apóstrofos* con *tzakisma*  indica descenso de segunda (= primer signo), al que se le añade la mitad del valor (=segundo signo). Por tanto, equivale a corchea con puntillo.⁹⁸

Al menos a primera vista, existe conexión paleográfica entre el *apóstrofos* con *tzakisma* y el *porrectus* especial «mozárabe» semejante

97) La relación con otros tipos de *pes* y con los de otras familias latinas es todavía menos clara.

Thibaut relaciona este signo paleobizantino con el *epiphonus*, pero tal relación es completamente imaginaria (Cfr. THIBAUT: *Origine* 74).

98) Cfr. WELLESZ: *A history* 295 y 312-313.

a dos «ces» colocadas en sentido opuesto, pero esta similitud no es total ni coinciden en su significación.⁹⁹ Por otra parte, la notación mediobizantina no asciende más allá del siglo XII, y sabemos que por entonces la notación española hacía ya un siglo aproximadamente que había desaparecido.

9. El *Diple* consta de doble *oxeia*  e indica nota larga. El acento agudo encima  supone la adición de una nota superior, y el *klasma*  enfatiza la nota que, según el *diple*, debe doblarse.

En general, la *bivirga* de las notaciones occidentales, y la *bilineola* de la notación «mozárabe», «francesa», «inglesa», «italiana» y novalesa ofrece cierta relación paleográfica con el *diple* bizantino. Pero la significación es diversa en ambos sistemas de notación, a pesar de que es posible encontrar, incluso en este sentido, alguna conexión. Lo mismo hemos de afirmar cuando tales grafías llevan *virga* superior; grupo que hallamos en la notación paleobizantina, por una parte, y en la «mozárabe», «francesa», «italiana», etc., por otra.

Existe también el *apostrofoi* y el *acento agudo*, que en la notación mediobizantina se denomina *dvo apostrofoi* (= descenso de segunda) y *oxeia* (= ascenso de segunda) .

La *dístropha* más *virga*, que emplea la notación sangalese, es semejante al *apostrofoi* y al *acento* bizantino, pero su significado es distinto, a pesar de que pudiera encontrarse cierta relación entre los dos grupos.

10. Este signo  que suele acompañar a algunos acentos agudos u *oxeia* , *petaste* , *apóstrofos*  y *apostrofoi* , es de significación discutida. Tillyard y Wellesz lo consideran formado por *argon* y *apoderma*, e indicaría un pequeño alargamiento de la nota.¹⁰⁰ Pero Strunk piensa que, de acuerdo con las versiones melódicas que proponen las fuentes mediobizantinas en lugares paralelos, equivale al *oligon* (= ascenso o descenso de grado). Se trataría más bien de una abreviación formada por las letras «lambda» y «ómikrom» que llegaron a transformarse por evolución en dos signos estereotipados: círculo y punto, respectivamente.¹⁰¹

99) Sobre este neuma véase GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Una grafía*.

100) WELLESZ: *A history* 281.

101) Cfr. STRUNK: *The notation* 90.

Dos graduales con notación lorena de Commo, el de la Bibl. Cap. de Vercelli, Ms. 186 (s. XI-XII) procedente de la colegiata de San Víctor de Balerna, y el de Bib. Ambrosiana de Milán, Ms. E.68 (s. XI) llegado desde Olivone, cuentan con dos signos estenográficos semejantes al bizantino. En efecto, se trata de una especie de «calderón» que se coloca hacia abajo o hacia arriba según los casos, y sirve para señalar dos cadencias muy generalizadas en el repertorio gregoriano.¹⁰² Pero aquí el significado de ambas grafías es convencional, no relacionándose con el que posee el de la notación paleobizantina.

11. La *bilineola*  que acompaña a otros signos indica alargamiento de la nota en que terminan las entidades fraseológicas, lo mismo que la *taleia*  de la notación *ekfonética*. Por tanto, si va colocada al final del acento agudo sugiere que su nota debe cantarse con énfasis especial (= acento agudo), y alargándose al mismo tiempo.

Si nos empeñamos en buscar parecidos formales entre la *bilineola* de las notaciones latinas y la citada grafía bizantina, puede verse también aquí un lejano contacto; aunque en verdad se trata más de una apariencia sugerente que de una conexión real y verdadera.

12. El signo  señala alargamiento de la nota, pasando posteriormente a convertirse en el llamado *elafrón* de la notación medio-bizantina, que sugiere descenso de tercera. Thibaut encuentra relación entre este signo y la *clivis* de las notaciones occidentales, pero tal similitud no existe en realidad paleográfica ni semiológicamente hablando.

13. El *xeron klasma* primitivo  y después  se parece mucho al *kratema* de los primeros manuscritos . Es un signo agógico que indica que las notas deben cantarse articuladas y con una especie de *staccato*.

14. El *leimos*  equivale al *quilisma* en la notación *coislin* y *medio-bizantina*. Se puede colocar sobre el *diple* , en cuyo caso se refiere a la nota larga representada por el mencionado signo.

102) Cfr. SUÑOL: *Introduction* 248; GRS 149-150 y 71. Ambos códices llevan notación lorena del tipo de Commo (en Italia).

La primera formada por el *scándicus subbipunctis resupinus*, y la segunda por el *scándicus-quilismático* con *porrectus* pueden verse, por ejemplo, en el Intr. *Misereris*: «noster» y «nihil» (GT. 62/5 y 1).

La *virga licuescente* «francesa», «inglesa», «italiana», novalesa y bretona se parece a la grafía bizantina precedente. Incluso alguno podría advertir aquí también ciertas similitudes de orden semiológico entre el fenómeno cantado de la licuescencia gregoriana y el representado por el *quilisma*. Pero esto, más que apoyarse en elementos objetivos sería fruto de la imaginación puramente subjetiva.

15. El *Tinagma*  que encontramos, por ejemplo, en los manuscritos Vatopedi 4188 y Laura 72 indica «vibración» del sonido cantado.¹⁰³

Gastoué ha vinculado esta grafía con la del *sálicus* «mozárabe», pero su semejanza es bastante lejana, y su significación semiológica muy distinta.¹⁰⁴ Más aún, su conexión paleográfica no es más cercana que aquella que muestra el *porrectus* con nota final al unísono del gradual-antifonario de Noyon, por ejemplo.¹⁰⁵ Lo cierto es que el significado de estas grafías es completamente diverso.

16. El signo  similar a la «uve» con segundo elemento (= el ascendente) largo posee, según Strunk, la misma significación que el *tinagma*.¹⁰⁶

La forma del *tinagma* muestra cierto parecido con la de algunos *pes* «mozárabes» que hallamos en fuentes con neumas de poca calidad y aspecto tosco, tales como el S3, S5, S7, S6 (mano C), Aem-60 y BM-45, cuyo trazado es similar al *pes quadratus* sangalese. Con todo, no pasa de ser una pura sugerencia de orden gráfico muy desvaída y casual.

17. El *tromikon* (= temblar)  puede indicar que el cantor debe interpretar la nota sobre la que se halla esta grafía con una especie de temblor de la voz en forma de vibrato.

18. El *echadin* , cuyo nombre significa «pequeño sonido» o «módulus»,¹⁰⁷ es semejante al *tromikon*. Consta de tres rizos y *virga* final de la que carece el *tromikon*.

No podemos negar que existe parecido entre el *tromikon* y *echadin*

103) Cfr. STRUNK: *The notation* 74 y 77, 100 y 102.

104) Sobre el *sálicus* «mozárabe» véase GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *La grafía* (p. 72).

105) Cf. más adelante, al tratar de esta grafía (p. 72).

106) STRUNK: *La notation* 77. Puede verse en STRUNK: *La notation* 74 y 92, (letra C, n° 8, que corresponde al código Laura 67).

107) Cfr. STRUNK: *The notation* 96.

con el *quilisma* de las notaciones occidentales, incluida nuestra «mozárabe»; sobre todo con el de la familia de San Galo, donde el *quilisma-pes* carece, muchas veces, de la *virga* final. Pero la significación de las grafías bizantinas es diversa a la del *quilisma-pes* de las notaciones latinas, ya que éste es un *pes* particular que indica una nota fluida (= glisando o portamento) que desboca en la nota siguiente, hacia la que tiende con decisión.¹⁰⁸

Por tanto, contamos con casi una veintena de signos paleobizantinos de la familia de Chartres, cuya forma muestra ciertas «similitudes» con la de algunos neumas «mozárabes» de tipo vertical. Por ello, quienes han sostenido que existe relación entre la notación bizantina y las occidentales, incluida la «mozárabe», han tenido razón al menos en parte; justo es reconocerlo. Pero tal semejanza es demasiado vaga y difusa para ser tenida en consideración después de las razones que siguen.

En efecto, el estudio semiológico desvanece, por completo, tales afinidades, y confirma aquello que se advierte, ya a simple vista, cuando contemplamos una página con neumas paleobizantinos. Esto es: por encima de meras apariencias (muy aisladas), la notación paleobizantina y las occidentales forman parte de dos sistemas neumáticos completamente distintos e independientes.

Se comprende, pues, que la prueba definitiva llega desde el análisis que nos proporciona la semiología comparada, ya que ella confirma, debilita o rechaza por completo los argumentos que nos llegan apoyados en la simple relación externa de las grafías neumáticas. Por esta razón, la presencia de los tres puntos (= *kentémata*) que encontramos entre los signos ekfonéticos y en la notación de la familia de San Galo (= *trigon*), por ejemplo, aunque colocados más o menos en el mismo orden, no indican interrelación o dependencia mutua, ya que su significado es completamente diverso en ambos sistema de notación. Pongamos otro ejemplo muy claro. Los «dos puntos» de nuestra escritura literaria presentan cierta similitud formal con el *kentémata*

108) Así se demuestra del estudio comparativo entre las fuentes que, en muchos casos, suprimen la nota dentada o la convierten en nota real, haciendo del *quilisma-pes* un simple *pes*. Cfr. WIESLI: *Das Quilisma*; GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *El pes*.

de la notación paleobizantina, del *dyo kentémata* de la mediobizantina y del *bipunctum* de la «mozárabe», y sin embargo nadie piensa que aquellos procedan de la neumática paleobizantina o de las otras notaciones, ni que pueda establecerse paralelismo alguno en cuanto a su significación. Otro tanto podemos afirmar del *porrectus* loreno y bretón, de aspecto similar al *parakletikê* de la notación *ekfonética* y paleobizantina.¹⁰⁹

Después del estudio comparativo entre los neumas bizantinos y los «mozárabes», llegamos a la misma conclusión que advirtiera ya Strunk, en 1952, al afirmar que

«comparando las notaciones neumáticas griegas orientales y latinas occidentales, uno puede esperar encontrar más o menos la misma práctica que hallamos cuando comparamos estas mismas tradiciones. Como los dos cantos, griegos y latinos, ambos métodos de escribir tienen un origen común. Ellos tienen también en común unos pocos signos básicos, principalmente de acentuación, y comparten ciertos procedimientos típicos, como por ejemplo la duplicación de unos pocos neumas básicos con propósitos de énfasis o de intensificación, y la formación de los signos compuestos partiendo de los simples. Sin embargo,...estas y otras especulaciones concernientes a las relaciones y paralelismos entre las dos notaciones, no nos conducirán muy lejos. Para aproximarnos mucho más cerca al corazón del problema debemos considerar no las similitudes, sino las diferencias».¹¹⁰

Hemos reflexionado aquí sobre los signos neumáticos con alguna similitud aparente, apoyados sólo en su forma exterior y de manera aislada. Esto ha podido inducir a pensar al profano en la existencia de algún tipo de relación (de orden histórico, de significación, etc.) entre las grafías ekfonéticas y paleobizantinas con las «mozárabes» u occidentales en general, como dijeron Gastoué y Anglés entre otros.

109) Thibaut piensa que el término *porrectus* es una traducción latina del *parakletikê*, y que su trazado es prácticamente igual (Cfr. THIBAUT: *Origine* 75).

Alguno podría también admitir cierto parentesco, aunque lejano, entre el citado signo bizantino y el *quilisma-pes* del códice de la Bibl. Angelica de Roma, Ms. 123 (s. XI), escrito en notación «italiana» tipo boloñés. Esto sería empeñarse en sacar parecidos, a toda costa, entre todas las notaciones medievales existentes.

110) STRUNK: *The classification* 40-41.

Pero tal espejismo desaparece al contemplar las formas gráficas no de manera aislada, sino dentro de todo el conjunto de neumas practicados por una familia concreta. Por eso, basta colocar ante nuestros ojos una página de notación paleobizantina y otra «mozárabe» para confirmar que estamos frente a dos mundos neumáticos completamente distintos.

II

Notación «mozárabe» y notaciones gregorianas

II.1 LA OPINIÓN DE LOS MUSICÓLOGOS

Un grupo de investigadores, entre los que se cuentan, justo es reconocerlo, los especialistas más importante de las notaciones neumáticas occidentales, sostienen que éstas incluida la «mozárabe» forman un conjunto independiente respecto de las orientales. La española formaría, por tanto, una escuela dentro del amplio abanico de las notaciones latinas de Occidente.¹¹¹

Lo advertía Dom Mocquereau, en 1889, quien presentaba como base de esta unidad su procedencia de los acentos gramaticales, y el hecho de contar con los mismos caracteres fundamentales, aunque reconocía que la hispánica mostraba unos rasgos peculiares muy acentuados.¹¹²

En otro lugar, dice Dom Mocquereau:

«En fin, se debe colocar la notación «mozárabe» en la familia de los neumas acentos, a pesar de las particularidades que hacen de ella un género de notación aparte... Ésta no se presenta como una notación neumática ordinaria, tal como la encontramos particularmente en los manuscritos de San Galo, sino con unas modificaciones, sobre todo caligráficas, análogas a aquellas que diferencian la escritura latina y la visigótica: los neumas principales, ya lo hemos dicho, son los mismos o más o menos casi los mismos».¹¹³

111) En la notación «mozárabe» existen dos familias, como sabemos: la de tipo vertical o del Norte, y la «toledana» de grafías muy inclinadas. Aquí nos referimos siempre a la notación de tipo vertical y prescindiremos de la «toledana».

112) MOCQUEREAU: *Introduction* 36-38.

113) MOCQUEREAU: *Origine* 120.

En un notable artículo sobre la liturgia «mozárabe»,¹¹⁴ Dom F. Cabrol advierte, en 1935, que los neumas «mozárabes», lo mismo que los gregorianos o los ambrosianos, proceden de los acentos gramaticales conforme a las doctrinas de Dom A. Mocquereau y P. Aubry, y no del alfabeto como dijeron Foradada, Muñoz y Rivero, Riaño y otros paleógrafos, y que la notación «toledana» lo mismo que la del Norte no sólo tiene el mismo origen, sino que forma parte del grupo de notaciones neumáticas occidentales latinas, debiendo considerarse éstas como dialectos de un solo lenguaje musical establecido en todo el Occidente, aunque desarrollado después de manera independiente.

La misma doctrina fue defendida, en 1935, por Dom Casiano Rojo y Germán Prado en el capítulo tercero de su obra clásica sobre la notación «mozárabe», y en 1935 por Dom Gregorio M. Suñol.¹¹⁵ Así se expresan los citados monjes de Silos:

«La notación mozárabe es neumática, como lo es la gregoriana en gran parte de los manuscritos italianos, alemanes, franceses, suizos, etc., y se basa, como ésta, en la combinación de acentos agudos y graves. Pero distínguese de ella por algunas particularidades caligráficas, por la elegancia de las figuras y la abundancia de las formas que se usan para expresar, ya unas mismas ya diversas combinaciones de sonidos».¹¹⁶

En 1963, Dom Hourlier abunda en la misma idea, distinguiendo claramente la notación oriental de la occidental.

«...Todos ellos [los cantos ambrosiano, mozárabe, romano, beneventano y galicano], han sido transcritos en un mismo sistema de notación. El oriente, al contrario, conoce otro sistema de escritura musical sensiblemente diverso».¹¹⁷

114) CABROL: *Mozarabe* 464.

115) SUÑOL: *Introduction* 314 y 316.

116) ROJO y PRADO: *El canto* 40.

117) HOURLIER: *La notation* 2.

II.2 ESTUDIO PALEOGRÁFICO Y SEMIÓLOGICO

El estudio paleográfico y semiológico de las grafías contenidas en las fuentes más representativas de las familias neumáticas de Occidente son los únicos medios que pueden proporcionarnos una respuesta clara y segura sobre el tema de nuestro trabajo. Las grafías de las tablas recogidas aquí pertenecen fundamentalmente al Antifonario de León, aunque a lo largo del análisis hemos consultado también otras fuentes españolas. Con todo, no pretendo ofrecer un estudio general sobre la notación «mozárabe», realidad que prefiero dejar para en otra ocasión.

II.2.1 Grafías simples

1. Neumas monosónicos: punctum-tráctulus, virga, gravis y oriscus

La notación «mozárabe» de tipo vertical emplea fundamentalmente tres grafías distintas en solitario sobre una sílaba, siguiendo las leyes básicas de la notación neumática latina u occidental: *punctum-tráctulus*,¹¹⁸ *virga* (vertical y oblicua), *gravis*, y en ocasiones *oriscus*, que bien podríamos denominar *tortus*, para distinguirlo del *oriscus* sangalese y de las otras notaciones, cuya significación es completamente distinta como veremos más adelante.¹¹⁹

Existía una norma fundamental y común a todas las familias neumáticas occidentales según la cual el *punctum-tráctulus* y el *gravis* servían para indicar descenso melódico, y la *virga* por el contrario ascenso. Esto quiere decir, en líneas generales, que la posición de un sonido dentro de la curva melódica condicionaba la elección del signo neumático. Por eso, en una serie ascendente (caso del scándicus, por ejemplo) la *virga* ocupa la posición culminante, mientras en una

118) En general, la notación «mozárabe» no usa el *tráctulus*, sino el *punctum*, aunque en ocasiones podamos dudar paleográficamente si se trata de uno u otro signo.
119) La familia de San Galo escribe siempre el *tráctulus* como grafía paralela de nuestro *punctum*, excepto el Cantatorio que usa *punctum* y *tráctulus* para distinguir las notas ligeras y largas o importantes, respectivamente. Lo mismo hace Laón 236 con el *punctum* y el *uncinus*. El Chartres 47 escribe *punctum*, pero muchas veces parece más bien un pequeño *tráctulus*; además, su notador alarga el trazado cuando quiere resaltar alguna nota particular.

Familias neumáticas	Punctum y tráctulus	Virga	Gravis	Oriscus
Mozárabe	.	/ /	˘ ˘	ʒ
Italiana	. -	/ /	˘	ʒ
Novalesa	.	/	˘	ʒ
Francesa	. -	/ /		ʒ
Inglesa	.	/ /		ʒ
Beneventana	.	/ / /	˘	~ ʒ
San Galo	. -	/	˘	ʒ
Lorena	. ~	/		ω ~ ~
Bretona	. -	/	˘	ʒ ~

descendente (caso del clímacus, neumas resupinus, etc.) finaliza con el *punctum* o con el *gravis*.¹²⁰
Después, cada familia e incluso cada notador aplicaba esta norma con mayor o menor amplitud de criterios. Así por ejemplo, algunos sangaleses emplean el *gravis* para indicar descenso melódico de al menos una tercera; o al iniciarse una pieza, como hace Hartker, cuando su nota inicial canta en posición grave. Sin embargo, la familia novalesa y el notador del gradual-tonario de Dijón (Montpellier, H.159) lo colocan siempre como elemento final del *clímacus*.

120) Así se expresa Suñol: «El signo gráfico del *punctum* depende frecuentemente de su posición en la melodía y de su relación con el neuma que lo precede o lo sigue. Así ocurre ordinariamente en los manuscritos italianos y alguna vez en los manuscritos franceses, por ejemplo en el Codex 245 del Vaticano».(Suñol: Introduction 64).

En conexión con la norma arriba expuesta, existía también entre los notadores otro segundo principio general o una segunda aplicación del anterior, que podría enumerarse de la manera siguiente: el *punctum-tráctulus* y el *gravis* se coloca en las sinuosidades de la curva melódica, mientras las *virgas oblicuas* prefieren los ascensos melódicos; y las *virgas verticales* se reservan a las cumbres de la melodía, frente al *gravis* que elige los descendos.

Tal realidad se encuentra dispersa acá y allá entre los manuscritos neumáticos medievales, sobre todo de la familia «francesa», «inglesa», «italiana», novalesa, bretona, etc. Pero en ninguna adquirió tanto relieve como en la beneventana y en la «mozárabe» de tipo vertical, donde encontramos *punctum*, *tráctulus* cortos y amplios, *virgas* cortas y largas inclinadas, verticales pequeñas y grandes, *gravis* de diversas dimensiones, etc.¹²¹ Esto proporciona a las mencionadas escrituras cierto aire de diastematismo, aunque siempre imperfecto como es natural.

Los ejemplos que siguen, pertenecientes a la notación novalesa, beneventana y «mozárabe» nos dan idea del comportamiento descrito.¹²²

Intr. Ego autem: mā-ni-fes-tá-bi-tur. Nov-1

Com. Beatus servus: vo-bis su-per om-ni-a Ben. 33: 62a/2

Ant. Be-ne-dic-ti-o Dó-mi-ni su-per vos be-ne-dí-ci-mus vós in

nó-mi-ne Dó-mi-ni. León 129/16.

121) También Chartres 47 es bastante rico en este tipo de notación. Pero sobre todo lo es Laón 239, que muestra gran meticulosidad y nos ofrece una gama casi infinita en tamaños de *uncinus*.

122) Adviértase en la antífona «mozárabe» el juego de *punctum*, *gravis*, *virga oblicua* y *virga vertical*. Es de subrayar también la presencia del *oriscus* (= tortus) precisamente en las sílabas acentuadas.

La notación de Nonántola desconoce el *punctum* como neuma *monosónico*, usándolo únicamente como elemento neumático interno (= no inicial). En los recitados al unísono, prefiere escribir series de *virgas* que surgen desde cada una de las vocales hasta alcanzar la misma altura; Laón 239 emplea el *uncinus* en los recitados al unísono; Chartres 47, las fuentes «mozárabes», y las aquitanas el *punctum*; las beneventanas el *tráctulus*,¹²³ pero con *virga* inicial, si viene de un descenso, y *gravis* en caso contrario.

La *virga* «mozárabe» puede ser *vertical* u *oblicua*, como en las notaciones «francesa», «italiana», novalesa y beneventana, e incluso adopta dimensiones variables, según los casos. La *virga vertical* aparece frecuentemente en la notación española como signo culminante de un ascenso melódico, tanto en *composición* como en solitario. La *virga oblicua* se emplea en los movimientos melódicos ascendentes, mientras el *gravis* elige los descendentes, el comienzo o el final de una pieza en posición grave, o la sinuosidad de la curva melódica, etc.

Nuestra notación «mozárabe» escribe con mucha frecuencia el *gravis*, lo mismo que hace la beneventana y la novalesa, y no duda en colocarlo en sucesiones descendentes, como ocurre en los ascensos con la *virga oblicua*. Las restantes familias lo escriben con parsimonia: para indicar posición grave, y en composición como elemento final, para sugerir descenso de al menos una tercera.

Es verdad que la notación «mozárabe» no usa el *tráctulus* como signo *monosónico*, pero muchas veces parece que estamos más ante un pequeño *tráctulus* que ante un simple *punctum*, cosa que sucede también en otras notaciones. Por eso, estrictamente hablando, deberíamos hablar de *punctum-tráctulus* más que de *punctum*, aunque en tales circunstancias, es verdad, se debe a la pluma y a la escritura rápida del notador, y no a la intención deliberada de éste por distinguir ambas grafías y dotarlas de una significación rítmica diversificada.

En la última columna de la tabla (p. 37) se encuentra el *oriscus*, cuya forma procede del signo de abreviación empleado por los escribanos de la Alta Edad Media. Esta grafía, que en todas las notaciones latinas sirve de neuma de «conducción»,¹²⁴ tiene un significado completa-

123) Cfr. Com. *Appropinquaret*: «Benedictus qui venit in» (BAV 10673: PM XIV, 11).

124) Cfr. para la notación sangalesa a CARDINE: *Semiología* 86-130.

mente distinto en la notación «mozárabe». Lo hallamos como neuma *monosónico* y en *composición*, principalmente formando parte del *trigon*, del *clímacus*, y en contadas ocasiones como elemento primero de la *clivis*.¹²⁵ Parece representar una nota larga, y por eso lo escribe BM-50 con frecuencia al final de palabra, donde tiene lugar la «articulación verbal».¹²⁶ Por tanto, la notación española ha tenido en cuenta no su forma de *oriscus* como signo originario de abreviación, tal como hacen las otras notaciones latinas, sino su trazado retorcido (= *tortus*); por esta razón, sirve para subrayar la nota que representa.¹²⁷

El segundo *oriscus* de la notación beneventana, que se encuentra en el Misal de Benevento (Bibl. Cap. Ms. 33), se coloca sobre la penúltima sílaba de la cadencia salmódica correspondiente a los tonos IV y VIII de los introitos, donde se produce un descenso melódico.

2. Neumas disónicos: clivis y pes

En general, todas las familias occidentales emplean *virga* + *gravis* o *tráctulus*, y *gravis* o *tráctulus* + *virga*, en forma yuxtapuesta o fusionada, para anotar la *clivis* y el *pes*, respectivamente.¹²⁸ Unas familias escriben estas grafías con un trazado más redondeado o más anguloso que otras, pero en el fondo se advierte siempre la presencia de aquellos elementos correspondientes a los neumas *monosónicos* reseñados.

125) Se halla con cierta frecuencia en S4 y S6, e incluso una vez en S4 como elemento culminante del *scándicus* precedido de dos *punctum* (Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Los códices*, 453-458, en las tablas de neumas).

126) Aquí suele escribirla también la mano D del S6, que la emplea con mayor frecuencia que la primera del citado códice.

Véase su colocación sobre las sílabas acentuadas en el ejemplo tomado del Antifonario de León, que hemos recogido anteriormente.

127) Por eso podríamos denominarlo «*tortus*».

128) Aparte de otras variedades, tales como *gravis* + *virga* del *pes quadratus* sangalese, o *tráctulus gravis* de una de las *clivis* beneventanas, etc.

a. La clivis

La notación «mozárabe» escribe frecuentemente tres tipos fundamentales de *clivis*, como puede verse en la página 42.

1. Uno de trazado redondeado, que reviste a su vez dos subgrupos:

a- El primero muestra una *clivis* similar a la «italiana», «francesa», «inglesa» y novalesa, compuesta de trazado ascendente amplio y descenso más corto que se unen de forma redondeada.

b- El segundo lleva la misma configuración, pero con ambas líneas (ascendente y descendente) de semejante longitud, de manera similar a la *clivis cursiva* de San Galo.

2. El segundo tipo lo forma la *clivis* en ángulo agudo, similar al que sirve para representar dos sonidos largos en la familia de San Galo. Existen tres tratamientos distintos o subgrupos:

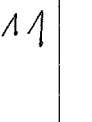
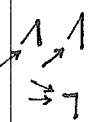
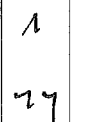
a- Uno en el que el trazo ascendente es amplio y corto el descendente.

b- Y otro en el que ambos son aproximadamente de la misma dimensión.

c- Incluso encontramos otras con elemento descendente más amplio. Indica generalmente descenso melódico al menos de tercera, como sucede en el códice 123 de la Bibl. Angélica (Roma), de notación «italiana» de tipo boloñés, y en las fuentes de San Galo.

3. La tercera forma es típicamente «mozárabe», y consta de *virga* ascendente, más o menos recta, y *tráctulus* que suele ser grueso y un poco inclinado hacia abajo, como si se tratara de un *gravis*. Esta forma se halla en la notación beneventana, pero escrita en sentido contrario (*tráctulus* más trazo descendente), aunque éste con frecuencia varía ligeramente de dirección. Quizás sirva para indicar un descenso pequeño, ya que BM-50 escribe mucho dos *clivis* sucesivas de este tipo para representar unísono entre la segunda y la tercera nota (última de la primera e inicial de la segunda). Pero es difícil determinar su verdadera significación, ya que BM-50 no es constante y coherente en el empleo de los distintos tipos de *clivis*.

Las fuentes «mozárabes» escriben muchas veces *clivis* de tamaño pequeño y con ambos trazos muy cortos. Éstas suelen seguir a otras *virgas* más grandes para formar un *porrectus flexus* con «corte» en el sonido grave. Esta realidad, tan abundante en nuestra notación, se advierte también en la notación «italiana», en la «francesa» y en la novalesa.

Tipos	Mozárabe	Italia- na	Nova- lesa	France- sa	Inglesa	Sanga- lense	Beneven- tana	Bre- tona
Redon- deada								
Angu- losa	 						 	

La tercera forma beneventana indica que la nota anterior se halla al unísono con la primera de la *clivis* o en posición más aguda, y las otras dos grafías se escriben cuando la nota precedente viene del grave, tal como señalan las flechas. En la casilla de la notación «francesa», la primera forma pertenece al gradual-antifonario de Noyon y las restantes al gradual-tonario de Montpellier.

b. El pes

El siguiente cuadro nos ofrece una visión de conjunto del *pes* «mozárabe» y su relación con el de otras familias occidentales.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1. 								
2. 								
3. 								
4. 								

El pes reviste cuatro formas distintas en nuestros códices mozárabes, tal como hemos advertido en la tabla precedente.

1. La forma *cursiva* consta de *tráctulus* apoyado y *virga* fina. Ésta aparece, aunque con ligeras variantes de tipo paleográfico, en la notación «francesa», «inglesa», «italiana»,¹²⁹ novalesa e incluso beneventana.

2. La *no cursiva* se compone de *punctum* y *virga*, como sucede en la notación «francesa» e «inglesa». El Antifonario de León usa en alguna ocasión la forma *oriscus* más *virga*, que en la «italiana», «francesa» e «inglesa» representa al *pes quassus*.

3. Estrictamente hablando, la grafía del «pes corto» en forma de «uve» es particular a la notación «mozárabe» y a la «calatana»,¹³⁰ y se halla en solitario sobre una sílaba y al comienzo de una serie de notas ascendentes, en la que produce un *corte neumático*. En general, su significado es similar al *pes inflatilia* beneventano: intervalo reducido (no necesariamente de segunda), cuyas notas son de valor ligero o largo, según los casos.¹³¹

En realidad, se trata del mismo «pes corto» que encontramos en la notación «italiana», «novalesa», «francesa» e «inglesa» al comienzo de neuma, sobre todo antes del *quillisma-pes*, donde adopta dos configuraciones distintas: una semejante a la española y otra al tipo *cursivo*, pero con *virga* corta.

La notación novalesa emplea, para tales casos, la grafía pequeña del *pes cursivo* y otra un poco distinta, pero similar a la «mozárabe». Lo mismo hace el gradual-tonario de Montpellier al comienzo de neuma, aunque prefiere la segunda forma, como ocurre generalmente en la «francesa» e «inglesa», que la usan pero únicamente *en composición*.¹³² La «italiana» también practica este pes «en uve», parecido

129) La primera de la segunda columna (tabla precedente) corresponde al Agélica 123, la segunda al Lucca 606, y la tercera al Vat. 4770.

130) En esta última equivale, según Suñol, al *pes quadratus* o al *pes quassus* de San Galo (Suñol: *Introduction* 357). Pero no creo que esto sea verdadero, a la luz de las otras familias de notación.

131) Es largo, por ejemplo, si precede al *quillisma*. Suñol lo considera semitonal y largo (Cfr. Suñol: *Introduction* 342-351). El *pes inflatilia* puede verse en la columna dedicada a la notación beneventana (horizontal 3 de tabla precedente).

132) Pueden verse ambas formas antes del *quillisma-pes* en las páginas 40/12 y 67/7 del gradual-

al español, en solitario y al comienzo de neuma ascendente; sobre todo antes del *quilisma-pes* (Cfr. Lucca 606), si bien algunas fuentes sólo lo anotan en este último caso (Cfr. Vat. Ottob. 167) o incluso únicamente antes del *quilisma-pes* (Cfr. Angélica, 123). Éste signo, de contorno particular, recuerda al español y al de otras fuentes del centro y norte de Italia.¹³³

4. Existe otra grafía redondeada del *pes*, del que hablaremos más adelante al tratar del *pes initio débilis*. Su forma no es idéntica en todas las familias, pero muestra fundamentalmente una base común. La encontramos en la notación «francesa», «inglesa», «italiana» y novalesa, donde tiene un significado ambivalente, pues sirve para representar el *pes initio débilis* y el *licuescente*; quizás también en la «mozárabe».¹³⁴ Sin embargo, Angélica 123 distingue dos signos similares para sugerir ambos fenómenos vocales.¹³⁵ También la notación beneventana usa el *pes* redondeado para indicar el *initio débilis*.

3. Neumas trisónicos

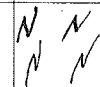
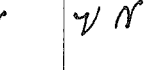
a. Porrectus

Existen tres grafías básicas, más otros dos subgrupos o tipos distintos: La forma *cursiva* ordinaria es fundamentalmente la misma que suele encontrarse en todas las notaciones (sangalese, «francesa», «inglesa», «italiana» y beneventana), aunque se asemeja más al tipo de Novalesa. Termina con un trazo muy fino que se pierde en su recorrido ascendente.¹³⁶

tonario de Montpellier. En las hojas de guarda pertenecientes a un códice de Saint-Aubin (s. X), que se hallan en el Ms. 261 (252) de Angers y contienen el oficio de Saint-Maur, encontramos este pequeño *pes*, de aspecto muy similar al de Novalesa (primero de la tercera columna) y escrito antes del *quilisma-pes*: .

133) La primera grafía de la columna italiana corresponde al Lucca 606, y la segunda al Angélica 123.
134) Cfr. FERRETTI: *Notazione* 30.
135) La primera forma es la del Angélica 123 y Lucca 606. El Vat. 4770 usa ésta y la segunda de la columna dedicada a la notación «italiana».
136) La primera grafía «italiana» es del Angélica 123, la segunda del Vaticano 4770, y la tercera del Vat. Ottob. 167.

Existen además otros dos tipos: uno con virga inicial amplia e inclinada hacia la derecha, y con la última también inclinada muy corta; y otro de tamaño muy pequeño (casi diminuto) en sus tres componentes.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1. 								
2. 								
3. 								

Estas dos grafías del porrectus son propias de la notación «mozárabe»:



El signo que consta de una especie de «comas» o *stróphicus* sangaleses, el segundo de los cuales se encuentra en posición opuesta, podría significar alargamiento de sus tres notas.¹³⁷

Lo mismo que existe un *porrectus cursivo* más o menos redondeado o bien en ángulo agudo, nacido del desarrollo de la *clivis*, también existe una grafía correspondiente a la *clivis resupina* constituida por *virga* más *tráctulus* (en ángulo), pero con un elemento gráfico final arqueado trazado hacia la izquierda y hacia arriba.

b. Tórculus

El cuadro siguiente (p. 46) nos ofrece una visión general sobre las grafías «mozárabes» y su relación con otras gregorianas.

1. La forma *cursiva* es vecina al *pes* y a la *clivis* semi-redondeada, tal como se emplea en muchas otras notaciones que cuentan con un *pes* fundamentalmente igual al nuestro. Esto es: en la notación «italiana», «francesa», «inglesa», novalesa, beneventana, lorena,

137) Este signo ha sido estudiado ampliamente por GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Una grafía*.

Mozárabe	Italiana	Novalesa	Francesa	Inglesa	San Galo	Beneventana	Lorena	Breton
1.								
2.								
4.								
5.								
6.								

etc... El descenso de la nota final, al menos de tercera, se indica mediante el trazado alargado del último elemento, como hace la notación de San Galo.¹³⁸

2. La grafía con *tráctulus* final apoyado y un poco inclinado, correspondiente a la última forma de *clivis* arriba reseñada, es típica de la notación «mozárabe», aunque existe una forma prácticamente igual en la notación «catalana» para representar un *tórculus* con dos notas finales al unísono (= *pes stratus*).¹³⁹

138) La grafía primera de la columna dos (número 1) corresponde al Angélica 123, la segunda al Vat. 4770, y la tercera al Vat. Ottob. 167. La primera de la columna 4 (número 1) a la notación del gradual-antifonario de Noyon, la segunda al cluniacense de la Bibl. Nac. de París 1087, y lo mismo la tercera que indica descenso de al menos una tercera. Esta última es muy frecuente también en BM-50.

139) Todavía no he estudiado esta forma de *tórculus* que quizás sirviera para indicar un pequeño descenso final (Cfr. lo apuntado a propósito de la *clivis* de este tipo) o un alargamiento de todas sus notas. Consúltese también lo indicado en el número seis de este mismo apartado.

El mismo signo se encuentra (creo que una sola vez) en el gradual-antifonario de Noyon,¹⁴⁰ y en las fuentes con notación «inglesa», donde equivale al *tórculus no cursivo* (cadencial) de San Galo.¹⁴¹ Este signo sería el correspondiente al de Angélica 123, que lleva un trazo recto inicial en la notación «inglesa» .

3. Seis son las grafías *no cursivas* con *articulación inicial* formadas por *punctum-tráctulus* o *virga* más las tres *clivis*: la redondeada, la angulosa, y la que finaliza con *tráctulus* grueso.¹⁴² Exceptuando este último tipo, cuya *clivis* es propia de la notación «mozárabe», las grafías restantes se hallan, aunque sea con alguna variedad formal, en casi todas las notaciones latinas para representar el *tórculus* con *corte neumático inicial*.¹⁴³

4. La grafía similar a la «zeta» griega, que se advierte igualmente en la notación francesa del gradual-tonario de Montpellier y de la Novalesa, muy relacionados entre sí y con la reforma cluniacense de Gillermo de Volpiano,¹⁴⁴ sirve para indicar tres sonidos largos. También aparece en Lucca 606.

5. La grafía que comienza en redondo y finaliza ligeramente flexionada, como ocurre en la *clivis cursiva*, se usa igualmente en la notación «francesa», «italiana», «inglesa» y beneventana. Este neuma, similar al *tórculus cursivo* de San Galo, sirve para indicar *initio debilis*.

La notación lorena anota para este mismo objeto un *tórculus* similar a éste en forma de «ese», que comienza con un pequeño ganchito y se amplía luego, formando una curva grande. En el Angélica 123 y en unos pocos códices italianos con notación del mismo tipo, llamada por Suñol *boloñesa*, se cierra la pequeña «ese» inicial, dando como

140) En la Com. *Tolle puerum*: «pu-e-ri» (7/12): GT. 52/2.
141) Cfr. Bib. Munic. de Rouen, 368 (f. 37/1), en el Of. *Domine Deus*: «gau-di-o» (GT. 401/4); y también Brit. Museum de Londres, Harl. 2961 (f. 78), Ant. *Sedit angelus*: «op-tus» (Worcester F.160: 222/9).
142) Esta grafía indica por lo general unísono en sus dos primeras notas, lo mismo que cuando el *punctum* y la *virga* se encuentran en el centro de la *clivis*, como veremos más adelante.
143) La notación de San Galo escribe el primer signo, formado por *punctum* más *clivis*, sólo en *composición*. Lo hallamos también con *punctum* y *virga* inicial en la notación de Nonántola.
144) Cfr. FERRETTI: *Notazione* 5-6.

resultado un pequeño ojillo.¹⁴⁵ Pero otra serie de fuentes, también de notación «italiana», prefieren el *tórculus* redondeado al comienzo que es el más generalizado. Éste es el empleado en la notación «mozárabe», novalesa, «francesa», «inglesa» y beneventana, como puede verse en el cuadro precedente.¹⁴⁶

6. El signo con trazado inicial redondeado, que luego asciende y se inclina hacia la derecha, es fundamentalmente igual en la notación «italiana», «francesa», «inglesa», novalesa e incluso sangalese. Pero en éstas representa al *pes stratus*,¹⁴⁷ mientras en la «mozárabe» es *tórculus initio débilis*: nota inicial ligera o muy ligera y largas las otras dos.

c. Clímacus

La notación «mozárabe» presenta cuatro formas fundamentales de *clímacus*.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bené- ventana	Lorena	Bretona
1. 								
2. 								
3. 								
4. 								

145) La primera grafía de la columna segunda (número 5) pertenece a Angélica 123; la segunda a Lucca 606; la tercera a Vat. Ottob. 167 y al Vat. 4770; y la cuarta también a Vat. 4770.

146) La primera grafía se encuentra en el gradual-antifonario de Noyon. Curiosamente, en el gradual-tonario de Montpellier y en otros manuscritos de notación «francesa» la grafía segunda sirve para representar el *pes cursivo*; como hace San Galo, por ejemplo.

147) El *pes stratus* de la notación «catalana» es como el de la notación novalesa, aunque usa también otra grafía prácticamente igual a la del *tórculus* «mozárabe» de trazo final recto y grueso.

1. La forma del *clímacus* compuesto por *virga vertical* más descenso en zigzag, que termina con trazado final suave de la pluma, representa la grafía propia del *clímacus* «mozárabe» escrito en solitario sobre una sílaba.¹⁴⁸ Este signo se halla en la notación novalesa, adoptando una forma diversa en la «francesa», «inglesa» e «italiana», aunque básicamente se trate del mismo.¹⁴⁹

En Nov-2 y en el gradual-antifonario de Noyón existe una forma que consta de *virga* más la sucesión descendente en zigzag con *corte* entre ambos componentes, que sin duda tiene la misma significación: nota inicial importante y ligeras las otras dos del descenso.

2. La grafía que consta de *virga vertical* y *punctum* no es demasiado frecuente como neuma en solitario sobre una sílaba en el Antifonario de León, aunque existe algunas veces con *punctum* o *gravis* final. Pero esta forma suele reservarse para neumas desarrollados; de hecho, ahí es donde aparece únicamente en los códices S3 y S6 de Silos, aunque seguido de *tortus* (= oriscus) en lugar de *punctum*. En S4, sí suele encontrarse en solitario, pero precediendo al *tortus* (= oriscus) o al *tortus* más *tráctulus*.¹⁵⁰

El *clímacus* formado por *virga* más dos *punctum*, que hemos visto en el Antifonario de León, es la forma *cursiva* y generalizada prácticamente en todas las notaciones, aunque con formas un poco distintas. En efecto, en la española la *virga* es vertical, en la de San Galo se inclina ligeramente hacia la derecha, en la «francesa», «inglesa» e «italiana» se arquea un poco en la parte superior, y lo mismo en la novalesa.¹⁵¹ En el *clímacus* de Novalesa y en el gradual-tonario de Montpellier, la nota final toma siempre la forma de coma, mientras en el de San Galo sólo cuando ésta es licuescente, y lo mismo en Angélica 123 y Lucca 606.¹⁵²

148) Esta es la única existente en los manuscritos S3, S5, S6 y S7 de la biblioteca de Santo Domingo de Silos, y casi la única en el Antifonario de León. En S4 es frecuente.

149) La primera italiana (número 1) corresponde a Angélica 123 y la segunda a Lucca 606.

150) Una grafía similar aparece en el gradual-antifonario de Noyón  (=  y  en San Galo) para indicar al menos descenso de tercera en su último elemento.

151) En la columna segunda (número 2), el primer *clímacus* se encuentra en Vat. Ottob. 167; el primero y segundo en Lucca 606; y el tercero y cuarto en Angélica 123.

152) También el gradual-antifonario de Noyón usa una especie de *gravis*, en forma de coma,

En Nov-1, las notas que siguen a la *virga* llevan, con frecuencia, pequeños *tráctulus* inclinados hacia la derecha; en Angélica 123, la *virga* termina con apoyo de la pluma, y en algunos casos la sigue *tráctulus* y *gravis* para indicar descenso final de tercera o un intervalo más amplio, como suele hacer la notación de San Galo y Lucca 606.¹⁵³ No sucede así en el Misal de Benevento (Bibl. Cap. 33) que siempre coloca un *gravis* como elemento final del *clímacus*.

3. En el Antifonario de León, encontramos el *clímacus* arriba señalado (en zigzag), pero sin la *virga* inicial precedente. Esta grafía no está presente en los códices de Silos ni en otras notaciones latinas.

En la notación «catalana», de época avanzada, se usa  para representar al *clímacus*. Éste es muy similar a su *quilisma*, pero trazado en sentido descendente.

4. El *clímacus* con segunda y tercera nota al unísono consta de *clivis* con *virga* inicial amplia, y de otra más pequeña colocada encima de la primera. En Angélica 123, la primera toma la forma ordinaria con trazado superior un poco en diagonal y apoyo final de la pluma, mientras la segunda, más pequeña y en ángulo agudo, se escribe casi debajo de la primera y como sometida a ella.

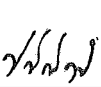
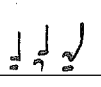
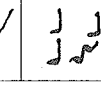
d. Scándicus

Estas son las principales grafías «mozárabes» del *scándicus* y sus paralelas gregorianas.

1. La forma *cursiva* del *scándicus* consta de dos *punctum* más *virga vertical*, lo mismo que en la notación «francesa», «italiana», «inglesa» y novalesa. En otras notaciones, la sucesión ascendente suele presentarse ligeramente inclinada, tal como ocurre en las notaciones Angélica 123, San Galo, lorena, bretona y aquitana; a pero en todas las familias está latente el mismo principio fundamentalmente que rige la

para indicar descenso al menos de tercera en el *clímacus* o como último elemento del *trigon*, dando así origen a una forma similar a la «mozárabe».

153) En la columna segunda (número 2), la grafía cuarta es de Angélica 123. La misma forma de *gravis* se halla, por ejemplo, en Lucca 606, donde la *virga* es recta o inclinada y el elemento medio un *punctum*.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1. 								
2. 								
3. 								
4. 								

escritura del *scándicus*: sucesión de *punctum* más *virga* culminante.¹⁵⁴

2. La forma externa de estas dos grafías es la generalizada en el Antifonario de León, Sal, Sant, Zar, S4, y en todas las fuentes «mozárabes» con neumas escritos con mano firme, trazado bello y contornos precisos. En los códices españoles en que intervinieron notadores poco habituados a la escritura neumática y con ciertos contornos rústicos y «deformes», concretamente en S5, S6, S7, BM-45 y Aem-60, las grafías correspondientes a las dos colocadas en la primera columna de nuestra tabla son un poco diversas, y de aspecto y contornos menos elegantes.¹⁵⁵

154) La notación beneventana prefiere las formas ligadas a base de gradas sucesivas ascendentes. De hecho, el Misal de Benevento (Bibl. Cap. 33) sólo usa el *scándicus* de dos puntos y *virga* un par de veces *en composición*: en el Grad. *Dispersit* (f. 118b/3 y 6).

155) En realidad, son casi las tres «italianas» de la tabla precedente (columna dos, número dos). Para los citados códices de Silos consúltese GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Los códices* 453-458.

La primera grafía comienza con «pes corto» en forma de «uve», alargándose ampliamente su *virga* final, como ocurre en el *pes redondeado* y en algunos *porrectus*. La segunda consta de *clivis* amplia redondeada más *virga* larga, unida al elemento precedente mediante un bucle.

Los mencionados signos se hallan también en el fragmento de la Biblioteca Central de Barcelona (Ms. 895), en Lucca 606, y Angélica 123.¹⁵⁶ Las dos primeras fuentes adoptan las formas toscas de los manuscritos silenses arriba citados, mientras Angélica 123 lo dota de una fisonomía algo particular, como ocurre en toda su escritura neumática. Pero es cierto que las fuentes no españolas sólo emplean un signo y no los dos, como hacen los códices hispánicos.

Mas tanto españoles como italianos, de contornos paleográficos un poco diversos entre sí estrictamente hablando, se relacionan notablemente en el fondo y suelen emplearse como grafías estereotipadas de cometido idéntico: representar el *scándicus* con *corte final* formado, casi siempre, por la sucesión melódica RE-LA SI o sus equivalentes a la cuarta o quinta. Otros manuscritos gregorianos anotan esta fórmula de entonación, característica del modo I, mediante *pes cursivo* y *virga* separados por un *corte neumático final*, como observamos en la tabla precedente.¹⁵⁷

De todos modos, el comportamiento diastemático que poseen siempre ambas grafías en BM-50 (= RE-LA SI) debe aplicarse con cautela a las otras fuentes hispánicas, particularmente cuando no se hallan en la entonación de una entidad fraseológica, sino en el interior y al final de éstas.¹⁵⁸ En efecto, no sabemos si los notadores españoles, que

156) En la segunda columna (número 2), la primera grafía es la del bifolio catalán (Ms. 895 de la Bibl. Central de Barcelona) y de Lucca 606. De éste es también la tercera grafía, y la cuarta es de Angélica 123.

157) Por tanto, las demás familias de notación y manuscritos prefieren seguir los dos tratamientos que vemos en Nov-1 y Nov-2: *virga* colocada junto al *pes* que sobresale un poco, por la parte superior, como acostumbran a hacer los sangaleses, o bien *virga* sobre el *pes*, como prefiere el Antifonario de Hartker.

158) Así se deduce del estudio comparativo entre la notación «mozárabe» y la aquitana en la antifona *Sinite parvulos*: «ve-níre» (ROJO y PRADO: *El canto* 55 y 80), el responsorio *Dies mei*: «pu-tre-dine» (Idem. 32, 68 y 73), etc. Todos los lugares en que aparecen ambos signos en el BM-50 han sido estudiados por GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Dos grafías especiales*.

escriben con parsimonia la segunda grafía, dieron un papel melodico-rítmico determinado a ésta, y reservaron la primera sólo para indicar el *scándicus* con *corte neumático final*. Ésta podría ser la causa de su profusión y de que sustituya frecuentemente a aquella... Pero por el momento, sólo podemos hablar de posibilidad.

3. El *scándicus* con *corte inicial* se representa mediante *punctum-tráctulus* y *pes cursivo*, como hace la notación «italiana», «francesa», «inglesa» y novalesa, etc., aunque esta forma suele ser ambivalente, ya que sirve también para indicar *pes* precedido de unísono.¹⁵⁹

4. El *scándicus* desarrollado de cuatro notas, bien con dos notas unidas formando *pes corto* en «uve» o bien desligadas, es frecuente. El pequeño *pes* inicial puede tener sólo sentido melódico (= intervalo corto) o melódico y rítmico, según los casos.¹⁶⁰

II.2.2 Grafías desarrolladas

a. Porrectus flexus

El *porrectus flexus* de la notación «mozárabe» adopta generalmente cuatro grafías distintas.

1. Es muy empleada la grafía formada por *clivis* inicial con *virga* amplia, bien redondeada o angulosa, unida a otra con trazos más cortos.¹⁶¹

Como puede verse en la tabla siguiente, las notaciones «italiana», novalesa, «francesa», «inglesa» y beneventana, suelen colocar la segunda *clivis* un poco más elevada respecto de la primera, pero esto no suele ocurrir en la «mozárabe».

2. Es también frecuente la de tamaño muy pequeño, que consta de dos *clivis* angulosas bastante diminutas.

159) Hemos colocado aquí también una grafía del *scándicus flexus*, pues intentamos llamar la atención sobre la significación de la grafía inicial y su relación con la siguiente.

160) Se comprenderán así las grafías que como simple orientación he colocado en las casillas correspondientes a las notaciones gregorianas (columnas 2-5, 6-9: número 4).

161) La primera «italiana» es de Lucca 606, y las otras dos de Angélica 123.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1.								
2.								
3.								
4.								
5.								

3. Otro tipo termina con bajada vertical amplia, como hace Angélica 123 y los sangaleses para indicar descenso de almenos una tercera.
4. La forma cuarta también se halla en otras notaciones occidentales, principalmente en la beneventana y lorena. El hecho de que la segunda *clivis* se halle en posición más grave que la primera, y que su línea final descienda notablemente, nos induce a pensar que la tercera nota se canta al unísono o en posición más grave que la segunda, y que la última realiza un descenso al menos de tercera. Pero en las notaciones *adiastemáticas*, estas indicaciones de orden melódico sólo deben tenerse en consideración *a posteriori*. Nos contentaremos, pues, con un quizás, posiblemente...
5. La última grafía del recuadro precedente es rara en el Antifonario de León. El movimiento final de la pluma es igual a la licuescencia beneventana, pero a la luz del signo usado por la notación «mozárabe» para el *scándicus flexus* hemos de pensar que el trazo final no indica *licuescencia*, sino descenso.¹⁶² Con todo, no debemos olvidar que la *licuescencia aumentativa* del *porrectus* supone una adición en sentido descendente: una especie de flexión, que convierte a este neuma en *flexus*

162) Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Dos grafías particulares*.

(?), en el sentido etimológico de la palabra. Por otra parte, es necesario conocer el significado preciso de la *clivis*, que constituye el primer componente del neuma que nos ocupa, para determinar lo que el notador pretendió al representar las dos primeras notas con este tipo de *clivis*.

Existe el *porrrectus flexus* formado por dos *clivis* seguidas, pero no con la profusión que aparece en otras notaciones. En Nov-2, por ejemplo, sólo existe esta grafía para el citado neuma, y en Vat. 4770 y Angélica 123 es frecuente la sucesión , en la que la segunda da la impresión de depender de la primera que es de tamaño más grande.

b. Pes subbipunctis

El *pes subbipunctis* cuenta también con varias grafías distintas: diéz en total.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1.								
2.								
3.								
4.								
5.								

1. El *pes subbipunctis cursivo* se compone de *pes* más un trazado descendente en zigzag, tal como hemos visto a propósito del *clímacus*. Esta misma grafía la encontramos en la notación novalesa y más simplificada, aunque fundamentalmente semejante, en Angélica 123, en el gradual-antifonario de Noyón, y en las fuentes de notación «inglesa».

2. Existe este mismo signo con *corte neumático inicial*, lo mismo que sucede en el caso del *pes*, cuyo primer componente es *punctum*. También se encuentra en la novalesa y en Angélica 123.

3. Pero puede llevar *corte neumático* (= *articulación*) en su segunda nota, separándose el zigzag descendente del *pes*, cosa que ocurre igualmente en el gradual-antifonario de Noyón, el gradual-tonario de Montpellier y Nov-2; pero está ausente en los manuscritos de Silos.¹⁶³ El citado códice de Novalesa escribe dicha grafía con *corte inicial*, como muestra la tabla precedente.

4. Contamos igualmente con un *pes subbipunctis* compuesto por *pes* más dos *punctum*, que es la forma *cursiva* de San Galo y de otras familias. Pero éste, que es en teoría el signo fundamental del *pes subbipunctis latino*,¹⁶⁴ se halla ausente en las fuentes de Silos y es muy raro en el Antifonario de León.

En la novalesa, la última nota suele ser una especie de coma, realidad que aparece en el *clímacus* de Nov-1, donde en vez de *punctum* suele tomar *tráctulus* inclinado. Esta misma grafía en forma de coma se halla en el gradual-tonario de Montpellier. Sin embargo, la notación beneventana prefiere terminar siempre con *gravis* final.¹⁶⁵

5. La quinta grafía es igual a la precedente, pero con *corte inicial*; esto es: consta de *punctum* más *virga* vertical y dos *punctum*, pero no suele practicarse en la notación «mozárabe». De hecho, no la encontramos en el Antifonario de León ni en los códices de Silos,¹⁶⁶ pero es frecuente en la notación «francesa», «inglesa», «italiana» y novalesa (en ésta con el signo similar a la «coma» añadido al final).

163) Nov-1 sólo cuenta con dos de las formas en zigzag: la *cursiva* y la que lleva *corte inicial*. Nov-2 emplea, además del *corte inicial*, otra con *corte* en la segunda nota, y una tercera con *corte* en la primera y segunda nota.

El gradual-tonario de Montpellier escribe también este descenso en zigzag con el *pes* redondeado inicial, separando ambos componentes gráficos para realizar un *corte neumático*.

164) Fundamentalmente ésta es la forma *cursiva* empleada por la mayor parte de las familias neumáticas. La encontramos en San Galo, por ejemplo, y en Angélica 123 que también escribe la compuesta por *pes*, *tráctulus* y *gravis*.

165) La usa también San Galo, pero para indicar *licuescencia aumentativa* final. En Angélica 123, el *gravis* sugiere descenso de al menos una tercera; lo mismo ocurre en la notación «inglesa», y en el gradual-antifonario de Noyón, donde se halla .

166) La encontramos en el silense S6, pero con dos «oriscus» (= *tortus*) después de la *virga*.

Su significación es precisa en cuanto a su primera nota, pues su *corte neumático* supone articulación rítmica, como hemos visto a propósito del *pes*. Pero de las restantes notas no podemos afirmar nada concreto. Esto es lo que hemos indicado en la casilla correspondiente a las familias de San Galo y lorena. Tal imprecisión es bastante común en escuelas como la «mozárabe», «francesa», «inglesa», novalesa, «italiana», etc.

Mozárabe	Italiana	Novalesa	Francesa	Inglesa	San Galo	Beneventana	Lorena	Bretona
6.								
7.								
8.								
9.								
10.								

6. La forma compuesta por *pes*, *oriscus* y *gravis* no se halla en las fuentes de Silos, y es rara en el Antifonario de León. Lo mismo el signo con *corte inicial*: *punctum*, *virga vertical*, *oriscus* (= *tortus*) y *gravis*, del que ya hemos hablado al comienzo de la segunda parte. Allí hemos dicho que no es equivalente al *oriscus* de otras notaciones, sino que se trata de un *tráctulus* retorcido o anguloso: por tanto de sinificación larga.¹⁶⁷ En el Misal de Benevento existe una grafía similar a la española, y posee este mismo significado.¹⁶⁸ Por otra parte, el *gravis* final hemos de suponer que indica descenso de al menos una tercera; pero no podemos asegurarlo por el momento.

167) En la secuencia *Alma solemnitatis* (BM-50, f. 2) pueden verse varios escritos sobre sílabas consecutivas.

168) La hemos reogido en la columna siete (número 6) de la tabla precedente. Cfr. Grad. *Benedictus qui*: «nos-tris» 2vB/5 (GT. 46/1).

Por tanto, como indican las casillas correspondientes a la notación de San Galo, beneventana y lorena, la primera grafía «mozárabe» sugiere dos notas ligeras más dos largas, con descenso final de salto. Y la segunda forma española indica todas las notas largas.

7. Con *pes* más dos *oriscus* (= *tortus*) puede verse en S4 y S7, pero no en el Antifonario de León. La significación de este signo es, en teoría, la recogida por la casilla de la familia de San Galo.

En el Misal de Benevento (Bib. Cap. 33) encontramos un signo muy semejante al español, según puede verse en el cuadro precedente,¹⁶⁹ y también en el gradual-antifonario de Noyón, en el que indica descenso de al menos una tercera.¹⁷⁰

8. Existe una forma con redondeamiento inicial, en forma de simicírculo, *virga* ascendente y trazado descendente en zigzag. De los códices de Silos lo usa únicamente el S7, pero bajo una forma más simplificada: con redondeamiento inicial del *pes*, a la manera del gradual-tonario de Montpellier.

Aquí se trata, sin duda, de un *pes initio debilis* seguido de dos notas descendentes muy ligeras, cuya significación aparece recogida en las casillas paralelas de nuestra tabla precedente.¹⁷¹

9. Esta grafía es como la anterior, pero con *punctum* y *gravis* en lugar del trazado descendente en zigzag. De esta grafía puede decirse lo mismo indicado en el número que precede, pero aquí las nota finales no son tan ligeras, y la última es posible que sugiera un salto hacia el grave. Obsérvese la similitud del signo «mozárabe» con el de Angélica 123, pues éste no ha hecho más que cerrar la curva inicial convirtiéndola en una especie de pequeño ojillo.¹⁷²

169) En el códice beneventano, dicha grafía indica dos notas liegras y dos largas. Por tanto, no estamos ante dos oriscus. Cfr. Grad. *Respice*: «fi-nem» 95vA/3 (GT. 320/8).

170) Por eso, el gradual-antifonario de Noyón escribe en «univer-sa»  (39/13): GT 308/3.

171) Sobre el significado de estas grafías gregorianas consúltese GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *El pes*.

172) La grafía del gradual Angélica 123 ha sido ampliamente analizada en GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *El pes*.

En Angélica 123, se encuentra la misma grafía de la tabla (columna 2, número 9), pero con dos «tortus» descendentes al final del neuma último del All. *Interrogabat magos*: «mundum» (40v/14).

10. El signo formado por *pes* más *clivis* indica unísono entre su segunda y tercera nota, lo mismo que los paralelos reunidos en la tabla anterior.

c. Scándicus flexus

Estas son las formas principales que se advierten en nuestra notación «mozárabe».

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1. 								
2. 								
3. 								
4. 								
5. 								
6. 								

1. El *scándicus flexus* consta de dos *punctum* más *clivis*, y fundamentalmente es de tres tipos, conforme hemos indicado más arriba; esto es: con *clivis* redondeada, de ángulo agudo, y con *gravis* final. Esta última es propia de la notación «mozárabe».

La primera forma, aunque con alguna variante en el trazado de la *clivis*, se encuentra en la notación «francesa», «italiana», «inglesa», novalesa, e incluso en la de San Galo.

También la segunda aparece en otras familias latinas, aunque en tales casos depende del estilo de los notadores en el trazado de las *clivis* más

que del deseo positivo de diferenciar las *clivis* redonda y angulosa.¹⁷³ Por esta razón, no se halla en el gradual-antifonario de Noyón, en las fuentes novalesas, «ingleses», etc.¹⁷⁴ Pero esta norma tiene muchas excepciones, ya que, en cierto sentido, cada manuscrito es una realidad «única».

2. Las dos grafías representan al *tórculus* con *corte neumático inicial* producido por un *tráctulus* curvado ligeramente hacia abajo, dando la sensación de «ajustarse» al trazado inicial del citado *tórculus*, con el que aparece casi en paralelo.

Pero ambos neumas pueden indicar, no sé si siempre o sólo en ocasiones, *tórculus* precedido de nota al unísono, cosa que ocurre también en otras notaciones.¹⁷⁵

3. Esta forma corresponde al *tórculus* con trazado inicial redondeado, pero aquí precedido de *punctum-tráctulus* o *virga*. Hemos visto que su aspecto externo es similar al *pes stratus* de otras familias neumáticas. Pero su significado sería más o menos el indicado por las grafías que hemos recogido en las casillas correspondientes a San Galo, Misal de Benevento, Laón 239 y Chartres. Esto es: las columnas 6-9 de la tabla precedente.

4. Existe también una grafía compuesta por *tráctulus* o *virga* inclinada más *tórculus* en forma de «zeta» griego, que se halla igualmente en la notación novalesa.¹⁷⁶ En el Antifonario de León, la *virga* inicial aparece unida o separada al *tórculus*, pero en S4 y S7, que son las únicas fuentes del archivo de Silos que cuentan con este signo, la *virga* va unida al citado *tórculus*.

En Nov-2, donde la *virga* vertical o inclinada siempre va separada del *tórculus*, dicha grafía posee una significación bivalente, pues unas veces representa al *porrectus flexus* y otras al *scándicus flexus*. Esto mismo quizás ocurra en nuestra notación española.¹⁷⁷

173) La primera de la columna 2 (número 1) es del Angélica 123 y la segunda del Vat. Ottob. 167.

174) Como esta grafía está relacionada con la forma *clivis*, consúltense las diversas grafías de *clivis*.

175) Así lo hemos indicado ya a propósito del *scándicus* (página 51, número 3 de la tabla). Por eso, Angélica 123 escribe el *pes* precedido de nota al unísono , que parece el signo esteriopado de .

176) En Nov-1 no aparece ninguna de las grafías de *scándicus flexus* que terminan por *tórculus* en «zeta» griego.

177) Observemos que el signo beneventano  representa al *epíphonus* sangalese

Las columnas 6-9 del recuadro anterior (página 59) sugieren el significado de las grafías «mozárabes» reunidas en la columna primera (número 4).

5. El *scándicus* con cabeza en forma de «uve» se dobla en su parte superior hacia la izquierda, y luego se cierra hacia la derecha para formar un ojillo. Este signo particular sirve para indicar *scándicus flexus* con *corte neumático* en la segunda nota.¹⁷⁸ El trazo descendente sirve para sugerir un intervalo final de al menos una tercera.¹⁷⁹

6. El neuma compuesto de *pes* más *clivis*, en sus tres formas fundamentales, son también comunes en la notación española, y las encontramos igualmente en las otras notaciones latinas, incluida la de San Galo.

El *pes parvus* en forma de «uve», que también se halla en la notación «catalana», es equivalente al *pes inflatilia* beneventano, que indica sucesión de dos notas que forman un intervalo corto, pero no necesariamente semitonal y largo, como señala Suñol.¹⁸⁰

Las otras dos formas con *clivis* superpuesta indican por lo general unísono entre la segunda y la tercera nota del neuma, con forme a la práctica habitual en la notación española. Las restantes casillas nos dan idea de la significación de dichos neumas «mozárabes».

d. Tórculus resupinus

Estos son los signos más importantes para representar el *tórculus resupinus* «mozárabe»

1. La grafía *cursiva* consta de *tórculus cursivo* con línea final ascendente amplía unas veces, y más corta otras. La misma grafía, aunque con algunos matices diversos, existe en casi todas las notaciones latinas: en la «francesa», «italiana», «inglesa», novalesa, e incluso en la beneventana, lorena y bretona.

178) En la notación beneventana, este ojillo superior indica *licuescencia aumentativa*:  equivalente a la *dístropha licuescente* y  al *scándicus licuescente*. Lo mismo sucede en la de San Galo, aunque, como ocurre en el *cephálicus*, la cebezina se halla a la derecha.

179) Sobre el significado de estas grafías véase GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Dos grafías particulares*.

180) SUÑOL: *Introducción* 342-351 y 357. Dom Rojo y Prado prueban que no se trata de un *pes* semitonal (ROJO y PRADO: *El canto* 60-61).

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1. 								
2. 								
3. 								
4. 								
5. 								

2. Contamos con una forma redondeada inicial, como hemos visto a propósito del *tórculus*, con línea ascendente generalmente amplia y un poco inclinada hacia la derecha.

Aquí debemos tener presente lo señalado respecto del *tórculus* con redondeamiento inicial. Se halla también en la notación «francesa», «italiana», «inglesa», novalesa, en la de San Galo, en la lorena, etc., pero toma una configuración un poco diversa, de acuerdo con el estilo de cada familia y de cada notador.¹⁸¹ Esta grafía redondeada, que en todas las notaciones es de forma *cursiva*, posee en algunas de ellas una significación especial, pues representa al *tórculus initio débilis*. Tal sucede en el gradual-antifonario de Noyón,¹⁸² en la notación novalesa, «italiana», «inglesa», lorena, beneventana, «mozárabe», etc.

3. La grafía con *corte inicial* lleva *punctum-tráctulus* separado del resto (=del porrectus), como ocurre en la notación «francesa», «italiana», «inglesa», novalesa, e incluso en la sangalesa, beneventana y bretona.

181) En la novalesa, la virga final es vertical, por ejemplo, mientras en la «mozárabe» es un poco inclinada.

182) Pero no en el gradual-tonario de Montpellier ni en el gradual cluniacense de la Bibl. Nac. de París, lat. 1087.

4. El signo compuesto por dos semicírculos en forma de «ces» ascendentes, que finaliza con *virga* larga inclinada, es semejante a la que se halla en Angélica 123, donde tiene el mismo significado. En nuestra notación no se escribe en solitario sobre una sílaba, sino formando parte de un neuma más amplio, y suele ir precedido de *lineola* . La presente grafía se asemeja al *pes stratus* bretón del Chartres 47  y al *porrectus*, con *oriscus* como primer elemento, que anota una de las manos del gradual-tonario de Montpellier .

5. La grafía formada por el *tórculus* en «zeta» griega, con adición de otro bucle, y final con *virga* ascendente, aparece también en la notación «catalana» y en la novalesa del Nov-2.¹⁸³ Tanto en la «mozárabe» como en la novalesa su trazado inicial es redondeado,¹⁸⁴ como hemos visto a propósito del *tórculus*, pero en la «italiana» de tipo boloñés,¹⁸⁵ en la «francesa» e «inglesa» comienza con la misma cabeza del *pes cursivo*. Existe la forma con *corte inicial* expresado mediante *punctum* al comienzo.¹⁸⁶

Todos los signos de la última línea de nuestra tabla precedente que pertenecen al repertorio gregoriano, incluida la notación «catalana», indican unísono entre sus dos últimas notas.

e. Clímacus resupinus

Estas son las grafías neumáticas «mozárabes» fundamentales y sus paralelas en las notaciones occidentales más importantes.

1. La grafía *cursiva* se compone, como en el caso del *clímacus*, de *virga*, descenso en zigzag, y *virga* ascendente un poco inclinada. Esta forma se halla igualmente en la notación novalesa, y toma unos

183) En Nov-1, es similar pero un poco distinta: sin bucle entre el trazo horizontal y la *virga* ascendente final. Con todo, en la base se trata de la misma. Así lo hace igualmente el fragmento inicial del gradual de la Bib. Cap. de Módena O.I.13, que es de notación tipo boloñés, como el de Angélica 123.

184) La primera grafía de (columna 3, número 5) corresponde a Nov-2, y la segunda a Nov-1.

185) Por ejemplo, en Módena O.I.13 y Angélica 123 en forma de pico, y Lucca 606 en ángulo recto. La primera grafía de la segunda columna (número 5) corresponde a Lucca 606, y la segunda a Angélica 123.

186) Los dos franceses pertenecen al gradual-antifonario de Noyón.

Mozárabe	Italiana	Novalesa	Francesa	Inglesa	San Galo	Beneventana	Lorena	Bretona
1.								
2.								
3.								
4.								

contornos un poco diversos en la «italiana» y en la «francesa», tal como advertimos al hablar del *clímacus*.

2. Este signo neumático no es sino una variante del precedente, pues no se diferencia de aquél más que en la unión del trazado descendente en zigzag a la *virga* final. Esta soldadura se efectúa mediante un bucle u ojuelo que da origen a un *pes quassus*. Pero esto, que es frecuente en el Antifonario de Laón y en el BM-50, no aparece nunca en los códices actualmente en Silos.

3. En algún lugar, el Antifonario de Laón escribe *virga* seguida de *oriscus* (= tortus) y el mencionado *pes quassus*, pero los casos son muy contados. Su significado es el que muestra la casilla correspondiente a San Galo en nuestra tabla precedente.¹⁸⁷

4. Esta grafía, muy practicada en la notación «mozárabe», se encuentra también en la notación «italiana», novalesa, «francesa» e «inglesa». Pero en la notación «mozárabe», de acuerdo con BM-50, sirve para representar un *clímacus resupinus*, frente a las demás notaciones occidentales en las que indica *porrectus* con sus dos notas finales en unísono; esto es: clivis más *oriscus* o clivis más stróphicus en la escritura sangalese, beneventana, etc.¹⁸⁸

187) Adviértase la similitud, aunque sea un poco lejana, de la siguiente grafía del Misal de Benevento:

188) Las grafías de nuestro cuadro pertenecen a los manuscritos Angélica 123 y Vat. 4770 (primero y segundo), Nov-2, gradual-antifonario de Noyón, y Bodleian Library de Oxford Ms 775.

f. Scándicus subbipunctis y resupinus

Las formas principales de la notación española y de las gregorianas similares, bien en cuanto a su trazado y/o en su significación, son las siguientes.

Mozárabe	Italiana	Novalesa	Francesa	Inglesa	San Galo	Beneventana	Lorena	Bretona
1.								
2.								
3.								
4.								

1. La primera grafía es la forma *cursiva*, y consta de dos *punctum-tráctulus* más *clímacus* en zigzag. El mismo signo se halla en la notación novalesa, «italiana», «francesa» e «inglesa», aunque con la variante paleográfica que hemos visto ya al hablar del *clímacus* de estas tres últimas familias neumáticas.

2. A la grafía precedente se la añade una *virga* final, y se convierte en neuma *resupino*. Esta forma no se ve en el gradual-antifonario de Noyón, y el gradual-tonario de Montpellier separa la *virga* final del trazado descendente en zigzag.

3. En contadas ocasiones escribe el Antifonario de León el *scándicus subbipunctis* formado por *punctum* y *virga* culminante, como hace San Galo, la notación lorena, y la bretona para la forma *cursiva*.

4. El *corte neumático* del segundo elemento se realiza mediante un «pes corto» o con el *pes* en forma de «uve». Esto también ocurre en el gradual-antifonario de Montpellier, aunque aquí dicho *pes* es igual al «pes corto» de la notación «mozárabe» con cabeza normal: como el de tipo *cursivo*.

Este diminuto *pes* representa un intervalo pequeño, aunque

estrictamente hablando sugiere nota ligera más nota larga. Pero en la práctica no siempre sucede así, sino que se traduce, muchas veces, por dos notas largas.

Tal grafía puede convertirse en *resupina* añadiéndola una *virga* final, como vemos en la segunda línea de la tabla precedente (número 2). En el gradual-tonario de Montpellier se anota de esta manera:  Sigue, por tanto, su comportamiento habitual escribiendo *pes corto* y separando los restantes elementos: *virga*, descenso en zigzag y *virga* final. De este modo, se resalta la segunda nota mediante *corte neumático*, la *virga* culminante también mediante *corte neumático*, y tras la sucesión descendente, cantada con ligeraza, se llega a la nota final, donde tiene lugar la «articulación neumática».

II.2.3 Grafías que comportan unísono

Desde el punto de vista metodológico distinguiremos dos grupos, teniendo en cuenta la división propuesta por Dom Cardine y su escuela,¹⁸⁹ aunque la notación «mozárabe» presenta un comportamiento bastante diverso. Estas son las grafías fundamentales que indican unísono.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1.			 		'' //	'' ''	..~ ''	..~ //
2.			 		''' ///	''' ''	...~ '''	...~ ///
3. ''			''		'' //	'' ''	..~ ''	..~ //
4. :- :- :~ :~	:- :- :~ :~	:- :- :~ :~	:- :- :~ :~	:- :- :~ :~	:- :- :~ :~	:- :- :~ :~	:- :- :~ :~	:- :- :~ :~

189) Cfr. CARDINE: *Semiología* 10 (n° 13-17) y 65-98; AGUSTONI: *Le Chant* 154-171.

1. Bilineola

Este neuma está formada por la yuxtaposición de dos *lineolas*: dos rayitas verticales que indican dos sonidos al unísono, bien sean ligeros o importantes, pues equivale a la *dístropha* y a la *bivirga* de San Galo. No se encuentra en los códices S4, S6 y S7 de Silos ni en el Antifonario de León, donde para representar dos sonidos al unísono recurren al *bipunctum*. La *bilineola* se halla, con el mismo significado que en la notación «mozárabe», en el Nov-1 de Novalesa, en la escritura «italiana», «francesa», «inglesa» y «catalana».¹⁹⁰ En esta última y en algunas fuentes «mozárabes», tales como Zar y a veces en BM-50, la *bilineola* se inclina un poco hacia la derecha .

2. Trilineola

La *trilineola* es frecuente en la notación «mozárabe», aunque no todos los manuscritos la usan. Aparece, por ejemplo, en el Antifonario de León y en S6, pero no en los otros cuatro manuscritos actualmente en Silos. Se encuentra además en la notación «frances», «italiana», «inglesa», novalesa y «catalana».¹⁹¹ Sin embargo, las otras cuatro notaciones recogidas en nuestra tabla (sangalense, beneventana, lorena y bretona) distinguen claramente cuándo se trata de notas ligeras y cuándo de notas largas, usando para ello grafías distintas.

3. Bipunctum

Consta de dos puntos colocados uno a continuación de otro, y sirve para representar dos sonidos al unísono escritos en solitario sobre una sílaba. Por tanto, equivale tanto a la *dístropha* como a la *bivirga*

190) El gradual-antifonario de Noyón distingue la *bilineola* (= *dístropha* sangalese) de la *virga* más *lineola* con la que representa a la *bivirga* sangalese (Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *La bivirga*).
191) El gradual-antifonario de Noyón escribe *trilineola*, como equivalente a la *trístropha* de San Galo, y *virga* más dos *lineolas* cuando equivale a la *trivirga*.

sangalese, lo cual sucede también en el gradual cluniacense de la Bibl. Nac. de París, lat. 1087, y en las fuentes de la notación aquitana y «catalana».¹⁹²

4. Trigon

El *trigon* «mozárabe» suele tomar cuatro tratamientos distintos, de acuerdo con el elemento final que se añade a los dos puntos superpuestos. Unas veces termina con *tráctulus*, cosa que hace igualmente la notación bretona; otras con *tráctulus* o *gravis*;¹⁹³ la tercera con *tráctulus* flexionado al final e imitando a una coma;¹⁹⁴ y la cuarta con *oriscus* (= tortus) al final. El código S5 escribe tres *punctum*, como hacen los manuscritos de San Galo y los de notación «francesa».¹⁹⁵

El gradual-tonario de Montpellier, el gradual-antifonario de Noyón, el Lucca 606 y el Nov-1 escriben dos puntos seguidos con una especie de «coma» debajo; lo mismo que suelen hacer estas fuentes para señalar la última nota de una serie descendente: *clímacus*, etc.

En todos estos casos, las grafías «mozárabes» indican dos sonidos al unísono y otro descendente. Por tanto, equivale al *trigon* y al *pressus* de San Galo, y a otras combinaciones que poseen el mismo significado melódico, tales como *virga* más *clivis*. El trazo final curvado indica descenso sin más, y el *oriscus* (= tortus) quizás articulación rítmica en dicha nota (Cfr. lo indicado en la página 40).

5. Otros medios para indicar unísono

La notación «mozárabe» conoce sólo dos grafías con *oriscus* en las

192) En la notación aquitana, las notas al unísono representadas por la notación sangalese mediante la *distropha*, *trístropha*, *bivirga*, *trivirga*, etc., se escriben con *tráctulus* más *punctum*.

193) Así aparece en Angélica 123. Los manuscritos de San Galo colocan *tráctulus* para indicar alargamiento. El que lleva *tráctulus* como último elemento se parece al «mozárabe», pero la colocación de los *punctum* es diversa.

194) Así lo hace Nov-2, como puede verse en el segundo signo de la tercera columna (número 4).

195) Pero S3, S4, S6 y S7 siguen la norma común. La segunda forma «mozárabe», que consta de dos puntos y *gravis*, se parece a la que usa el gradual-antifonario de Noyón para indicar que la última nota se halla al menos una tercera grave respecto de las otras dos, que están al unísono. Es semejante también a la sangalense, donde sirve para el mismo propósito.

que éste adopta la forma de ojillo. Para representar combinaciones del tipo del *pressus maior* y *minor* sangalese, por ejemplo, y otras que implican unísono, recurre a la yuxtaposición de elementos neumáticos (virga + clivis, dos clivis, etc.) o a la superposición de éstos, como suele hacer la notación novalesa. En tales circunstancias, se produce un *corte neumático*, realidad que desde el punto de vista rítmico no siempre debe tenerse en consideración.

A la hora de leer algunas grafías formadas por la superposición de elementos neumáticos, debemos tener presente que estamos ante una notación neumática «in campo aperto», y por tanto de significación melódica no diastemática. De hecho, suelen encontrarse sucesiones compuestas por *virga* y *clivis*, *punctum-tráctulus* o *virga* y *tórculus* en «zeta»,¹⁹⁶ *pes* y *clivis*, *bilineola* y *clivis*, *tráctulus* y *pes*, etc. que poseen una significación melódica ambivalente. Esto quiere decir que, al menos en teoría, pueden indicar unísono del primer elemento superpuesto con el precedente, en el que se realiza el *corte neumático*, o tratarse, por el contrario, de una sucesión melódica ascendente.

He aquí una serie de grafías de este tipo:

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1.								
2.								
3.								
4.								
5.								



196) Éste unas veces equivale al *scándicus flexus* y otras al *tórculus* precedido de nota al unísono.

7.								
8.	↓		↓	↓	↓	↓	↓	↓
9.	↓							
10.	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
11.								
12.								

Algunos de los signos recogidos en los cuatro primeros números de la tabla precedente ya han sido comentados anteriormente.

Las grafías del del número cinco indican dos notas iniciales al unísono más otra aguda. Sin embargo, BM-50 y las fuentes gregorianas las escriben, con frecuencia, en lugares en los que las fuentes sangaleses anotan *pes quassus*, *sálicus* o *scándicus-quilismático*. Esto se debe a una corruptela de los notadores y cantores, quienes en ocasiones confundían ciertos efectos especiales, cosa por otra parte normal, teniendo en cuenta que por entonces el canto se transmitía por vía oral. En nuestro caso, se ha intercambiado o «confundido» el efecto de la repercusión representado por la *bineola*, la tendencia especial hacia la nota culminante que indica el *sálicus*, y el efecto de nota fluida que sugiere el *quilisma-pes*.¹⁹⁷

La *bilineola* y *trilineola* precedida de *punctum-tráctulus*, tal como

197) Estas transformaciones son normales en los lugares en que aparecen matices melódico-rítmicos especiales, como es el caso del fenómeno *initio débilis* (Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *El pes* 139), en los sonidos «repercutidos» (Cfr. MOCQUEREAU: *Le nombre I*, 338-339), etc. Tengamos en cuenta, por otra parte, que los semitonos eran más pequeños que los de nuestro sistema temperado.

se halla en el número 7, indica nota grave inicial seguida de dos o tres en posición más aguda que cantan al unísono. Pero estas grafías son imprecisas rítmicamente hablando, ya que unas veces sugieren notas ligeras y otras ligera la primera e importantes las representadas por las *lineolas*.¹⁹⁸

Si tenemos en consideración las fuentes novalesas y francesas, las grafías 8 y 9 (de la tabla precedente) sugieren una nota inicial grave o al unísono, según los casos.

El número 10 podría indicar unísono entre sus dos primeras notas. Así lo hace el primer signo correspondiente a la casilla italiana, que ha sido tomado del gradual Anélica 123. Pero el segundo, que pertenece al fragmento Otob. 170 de la BAV. y al gradual-tonario de Montpellier, que vemos en la casilla de la notación «francesa» es ambivalente, pues su nota inicial es unas veces más grave que la siguiente y otras unísono.¹⁹⁹

La grafía número 11 sugiere por lo general unísono en sus tres notas finales, aunque esto no suele suceder en el *pes parvus* en forma de «uve».

El signo 12 señala dos notas iniciales al unísono y descenso de la tercera.

Por tanto, aunque las grafías de la tabla precedente suelen indicar unísono, en la práctica es preferible adoptar una postura de duda metódica, mientras no se demuestre lo contrario, pues existen muchas excepciones.²⁰⁰ Por lo que se refiere a la significación del *pes* redondeado, éste podría equivaler al *epíphonus* de San Galo, pero sirve también para representar una fuerte tendencia hacia su segunda nota, efecto un tanto similar al «initio débilis».²⁰¹

198) Lo hemos visto en BM-50 (Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *La bivirga*). En la notación «catalana» se escribe || y |||.

199) En la notación «catalana», las grafías 8, 10 y ↓ equivalen frecuentemente a ↓ de San Galo.

200) De hecho, así lo hemos advertido ya a propósito de las dos figuras del número cuatro, que se encuentran en la notación novalesa.

201) En tales circunstancias, el citado signo ha sido tomado para representar un efecto de «initio débilis» no en sentido verdadero y propio, que por definición sólo puede ocurrir al comienzo de neuma, sino analógico o «a imitación de aquél».

II.2.4 Grafías con signo de conducción

En la notación «mozárabe» son únicamente tres: dos con *oriscus* (pes quassus y sálicus) y una con *quilisma*. El *oriscus*, en forma de ojuelo, se halla además en la notación beneventana para formar el *pes quassus* y el *sálicus*.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1.	[]							
2.								

1. Pes quassus

El *pes quassus* es un *pes* con ojillo o bucle entre sus dos componentes. Se encuentra, aunque en contadas ocasiones, en la notación «francesa» e «italiana», pues la forma común del *pes quassus* en estas familias consta de *oriscus* de trazado más o menos similar al de San Galo y de *virga*.²⁰² Dicha forma es muy practicada por los notadores «mozárabes», pero perdió actualidad ya en el código silense BM-50, escrito a finales del siglo XI.

2. Sálicus

El signo que representa el *sálicus* «mozárabe» es particular a nuestra notación, aunque el *oriscus* que forma parte integrante de éste lo vemos también en el *sálicus* y en el *pes quassus* de la notación beneventana.²⁰³

202) Lo emplea alguna vez, por ejemplo, el Angélica 123 y Lucca 606; pero sólo en composición: generalmente como elemento final del *trigon resupinus*, del *clímacus resupinus*, etc. El gradual-antifonario de Noyón lo escribe alguna vez en solitario sobre una sílaba.

203) Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *La grafía*.

En efecto, existen grafías similares a la española, como es el caso de que se encuentra sobre la primera sílaba del Of. *Emitte* de Nov-2 (f. 150/11: GT. 250/9), pero es un *porrectus* con nota final al unísono, lo mismo que ocurre con del Of. *Dómine Deus*: «cus-to-di» (Rouen 668, f. 37/1: GT. 401/4), que equivale al de San Galo.

3. Quilisma-pes y scándicus quilismático

La escritura del *quilisma-pes* es fundamentalmente similar en casi todas las notaciones, consistiendo por lo general en una sucesión de rizados o semicírculos (ordinariamente tres) trazados en sentido diagonal.

Se apartan de este tratamiento las familias lorena y bretona, la de Nonántola y la «italiana» de tipo boloñés, que poseen una nota quilismática particular. Las otras variedades son poco notables, aunque existen.²⁰⁴

Por lo que se refiere a la notación «mozárabe», el Antifonario de León emplea tres formas fundamentales para el *quilisma-pes*, aunque en otros códigos existe alguna otra variedad, como ocurre, por ejemplo, en Zar y en alguno de Silos.

Mozárabe	Italiana	Nova- lesa	Fran- cesa	Inglesa	San Galo	Bene- ventana	Lorena	Bretona
1.								
2.								
3.								

204) En la notación de Nonántola, el *quilisma* se indica con dos *punctum*.

En la notación «italiana» existen diversas variedades, como vemos en la columna 2 de la

1. La primera grafía consta de una serie de rizos o semicírculos (generalmente dos) superpuestos, trazados en sentido circular de derecha a izquierda y en sentido ascendente, a los que se une una *virga* o *clivis*, bien vertical o ligeramente inclinada a la derecha.

2. El segundo signo se compone de tres rizos trazados en ligero ascenso hacia la derecha. Así ocurre casi siempre que se une al *tórculus* redondeado, que hemos visto ya en su lugar (Véase en p. 46, n. 6).

3. El tercero consta de un trazo ascendente en diagonal, de idas y venidas en zigzag con apoyo de la pluma cada vez que viene hacia la derecha (tres veces), al que se une una *virga*, un *tórculus* con redondeamiento inicial, un *pes quassus*, una *clivis* formada por *virga* vertical con *tráctulus* apoyado, etc.

Este tipo de *quilisma* es similar a la *gradata* de la notación beneventana, pero el trazado en zigzag es más diminuto en esta grafía «mozárabe». No en vano, el signo beneventano es un *scándicus* y el «mozárabe» un *quilisma*.

Las tres formas de *quilisma-pes* «mozárabe» aparecen en solitario sin nota precedente,²⁰⁵ con *punctum-tráctulus* para formar el *scándicus-quilismático*, y con «pes corto» ordinario o en forma de «uve» inicial, ya sean unidos o separados al *quilisma-pes*.

Junto a las tres variedades básicas reseñadas, el Antifonario de León muestra algunas otras, pero se deben más bien a la mano particular del notador.²⁰⁶ Éstas aumentan y son más notables en los códices de la biblioteca de Silos, en los que el trazado es menos uniforme que en el antifonario leonés, lo mismo que en sus neumas de estilo un tanto

tabla siguiente. Aparte de la forma del Angélica 123, algunas fuentes emplean dos rayitas diminutas (Cfr. BAV. Ottob. 167; BAV. 10646) que se transforman, en ocasiones, en una especie de dos pequeñas «gradas», a causa del doble apoyo de la pluma y la unión de éstas entre sí (Cfr. BAV. 4770; BAV. Ottob. 167). Otras fuentes han preferido seguir la forma tradicional compuesta de pequeños rizos (BAV. 4770).

En algunos códices de notación «francesa» e «inglesa», el *quilisma* lleva dos rizos ascendentes en lugar de tres, etc. Lo usa, por ejemplo, el gradual-antifonario de Noyón dentro de un neuma desarrollado, el inglés Bodleian Library 775 de Oxford, etc.

205) De los cinco códices de la Bibl. de Silos, únicamente S4 carece de *quilisma-pes* sin *punctum-tráctulus* precedente.

206) Así, el Antifonario de León escribe  y  en los folios 38v/15 y 39/1.

tosco y desaliñado.²⁰⁷ De este modo, los códices silenses ofrecen, al menos aparentemente, una gama bastante amplia de grafías quilismáticas. No ocurre así sin embargo en S4, donde el *quilisma* suele constar de tres rizos, excepto el que sigue a la *clivis* formada por *tráctulus* con apoyo final, que se compone de dos idas y venidas de la pluma. En el S7, algunos *scándicus-quilismáticos* constan de varias vibraciones de la pluma, en sentido horizontal, a las que se añade una *virga* tumbada o muy inclinada con o sin flexión final.

En el Antifonario de León, en la notación «italiana», novalesa, «francesa» e «inglesa» es frecuente que vaya seguido del trazado en zigzag descendente, dando como resultado un *scándicus-quilismático subbipunctis*. Así lo hacen Angélica 123 , Nov-2 , el gradual-antifonario de Noyón , el gradual-tonario de Montpellier  y el Misal de Benevento (Arch. Cap. 33) .

Pero cada uno de los manuscritos citados realiza esto siguiendo la práctica habitual de su familia neumática y ciertos rasgos debidos al propio notador. De este modo, Nov-2 une a la *virga* el trazado descendente en zigzag mediante un bucle; el gradual-tonario de Montpellier separa ambos componentes; Angélica 123, el gradual-antifonario de Noyón y los ingleses emplean una grafía con trazado descendente particular, etc.

II.2.5 Grafías «initio débilis»

Actualmente, podemos leer y comprender una serie de grafías especiales que eran desconocidas hasta el presente y que los musicólogos desconsideraban o malinterpretaban. Me refiero a las que sirven para sugerir el fenómeno *initio débilis*. Éstas, frecuentes en la notación «mozárabe» de tipo vertical y en el grupo gregoriano más cercano a ella, son de gran importancia, al lado de las licuescentes, para conocer importantes aspectos de la «mentalidad» y práctica de los cantores, y notadores de las escuelas neumáticas medievales.²⁰⁸ Ambos temas

207) Véanse las tablas de neumas correspondientes a los códices de Silos en GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Los códices* 453-458.

208) Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *El pes*. Esta tesis doctoral ha abierto un camino importante

constituyen la mejor prueba contra todo tipo de mensuralismo en los cantos litúrgicos medievales.

Los escribas se sirvieron por lo general de dos procedimientos para sugerir el *initio débilis*: el redondeamiento inicial en el trazado de los neumas, que en algunas notaciones se convirtió incluso en una especie de ojillo pequeño, y el *quilisma-pes*.²⁰⁹

El *initio débilis* supone una fuerte tendencia de la nota primera (?) hacia la segunda, que es más importante; esto es: una especie de sonido fluido o «arrastre» efectuado con gran «legato».²¹⁰

Esta realidad cantada fue muy común conforme indican las fuentes, y su interpretación contaba con una gama muy rica y variada de matices. Esta variedad, testificada por la riqueza de grafías distintas que nos muestran los códices antiguos, resulta en la práctica imposible de determinar.²¹¹

La siguiente tabla (p. 77) nos ofrece las grafías fundamentales empleadas por la notación «mozárabe» para sugerir el fenómeno *initio débilis*, y sus paralelas dentro de las familias gregorianas más importantes.²¹²

1. La grafía del número uno es un *pes* redondeado, que se encuentra también con ligera transformación en la notación novalesa, en el gradual-tonario de Montpellier, en la notación «inglesa» y en la «catalana». Como he indicado antes, quizás el mismo signo sirva para representar la licuescencia del *pes* y de los neumas *monosónicos*; cosa que ocurre igualmente en la notación «francesa», «inglesa», «italiana»

al respecto. El tema de la licuescencia en la notación «mozárabe» es bastante complejo, y merece un estudio detallado y profundo que reservamos para otra ocasión.

209) Aquí recogeremos el primer grupo, pues del *quilisma-pes* que aparece con bastante frecuencia en el Antifonario de León ya hemos tratado anteriormente. En BM-50 no se halla el *quilisma-pes* ni el *scándicus-quilismático*, pero este códice es de finales del siglo XI y recoge ya el repertorio del oficio benedictino occidental, no el «mozárabe».

210) Su efecto es similar al de la licuescencia, pero en sentido contrario, pues aquí la nota importante de la que pende el sonido «legato» es la que precede, y en el *initio débilis* viceversa.

211) De lo contrario caeríamos en mensuralismo. Precisamente el *initio débilis* ataca los cimientos de quienes relacionan el canto gregoriano con cualquier tipo de mensuralismo.

212) Para las grafías que usan las distintas familias gregorianas y su significado particular véase GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *El pes* (tesis y artículo).

Mozárabe	Italiana	Novalesa	Francesa	Inglesa	San Galo	Bene-ventana	Lorena	Bretona
1.								
2.								
3.								
4.								
5.								

y novalesa.²¹³ En la notación de San Galo, en la lorena y en la bretona representan el *pes initio débilis* con el *quilisma-pes*.

Este tipo de *pes* realiza frecuentemente, según parece, una función de acento cadencial en la notación novalesa y en la «mozárabe», haciendo las veces de «pes de acento precadencial».

2. El tórculus *initio débilis* comienza con redondeamiento en la mayor parte de las familias latinas, y con ojuelo en la «italiana» de tipo boloñés. En este caso, el redondeamiento inicial se ha cerrado, dando como resultado el ojillo que parece tan «extraño» a simple vista.²¹⁴

En la notación «mozárabe» existen dos formas de *tórculus initio débilis*: una en forma de «ese» y otra con final arqueado.²¹⁵ Se observará que esta última grafía, considerada por Suñol como *tórculus*,²¹⁶ es similar a la forma del *pes stratus* de la notación «francesa», «inglesa»²¹⁷ y novalesa.²¹⁸

213) La «italiana» de tipo boloñés, al que pertenece Angélica 123, emplea sin embargo dos signos distintos: uno para la licuescencia y otro para el *initio débilis*, tal como hemos dicho anteriormente. El primero de la columna dos es de este manuscrito.

El de la columna cuatro procede del gradual-tonario de Montpellier. No existe grafía alguna del *pes initio débilis* en el gradual-antifonario de Noyón.

214) Esto se advierte si tenemos en cuenta la forma del *tórculus* de Novalesa, por ejemplo, ya que bastaría cerrar el ganchito inicial para obtener la grafía de Angélica 123.

215) Ambas se encuentran en el número 2 de nuestra tabla, y en el 5 y 6 de la tabla de la página 46.

216) Cfr. Suñol: *Introduction* 338.

217) Cfr. Suñol: *Introduction* 233 y 284 y Pl. 77.

218) FERRETTI: *Notazione* 19 y 30.

Este neuma ha sido trazado por los notadores de esta manera, sin duda, con el fin de subrayar la ligereza de la primera nota y la amplitud de las otras dos. Así lo sugiere su forma externa, lo mismo que ocurre en el signo perteneciente a la notación lorena.²¹⁹

3. El neuma del número tres puede ser equivalente al *tórculus initio débilis* con *licuescencia aumentativa* de las familias «italiana», novalesa, «francesa», sangalense y lorena.²²⁰ Los notadores de San Galo recurren a la grafía del *tórculus cursivo* con *licuescencia aumentativa*, con o sin episema, para sugerir el mismo efecto que representan los signos de las notaciones que recoge nuestra tabla en paralelo.²²¹

Ambas grafías «mozárabes» van precedidas con frecuencia de *punctum-tráctulus*, en cuyo caso el *initio débilis* desaparece, por definición, ya que el redondeamiento que antes era inicial ahora se halla en medio de neuma.²²² Pero la realidad persiste «por analogía», y los notadores medievales no tenían en cuenta tanto la teoría cuanto la práctica.

El *pes initio débilis* con *licuescencia aumentativa* o *tórculus con licuescencia diminutiva* aparece indicado en la notación italiana de Lucca 606 , en el Angélica 123 , en el gradual-antifonario de Noyón , en el gradual-tonario de Montpellier , y de manera similar en la notación «inglesa»  .

Las grafías de las casillas 4 y 5 ya han sido estudiadas al tratar del *pes subbipunctis*.²²³

219) Complétese lo apuntado aquí con lo expuesto a propósito del *tórculus* (números 5 y 6).

220) La de la casilla italiana pertenece a Angélica 123, el primero de la notación francesa es del gradual cluniacense de la Bibl. Nac. de París, lat. 1087, y el segundo del gradual-tonario de Montpellier.

221) Hemos escrito la palabra «sugerir» y nunca mejor dicho, pues el contexto es la realidad que precisa el significado exacto de los neumas y de fenómenos rítmicamente tan variados y ricos como es el caso del *initio débilis*, *licuescencia*, etc.

222) Así lo encontramos también en S4 y S7. El signo en forma de «ese» (no el otro) en S3, y éste, con un elemento similar al *stróphicus* como *elemento neumático* inicial al comienzo del *tórculus* en «ese», en el S6 (Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Los códices* 453-458).

223) Véanse las grafías 8 y 9 (tabla de la página 57). Han sido analizadas en la página 58.

III Conclusiones

De las dos partes presentadas anteriormente se deducen una serie de consecuencias, que para mayor claridad agruparemos en dos secciones distintas: una referida al orientalismo y otra al occidentalismo de nuestra notación neumática.

III.1 RELACIÓN CON LA NOTACIÓN BIZANTINA

1. Sobre todo a partir de Gastoué, Wagner y Anglés ha sido frecuente encontrar alusiones de tipo general en las que se afirma que la notación «mozárabe» se apoya, en mayor o menor medida, en los repertorios orientales, y particularmente en el bizantino.

Tal afirmación carece actualmente de fundamento, pues se apoya básicamente en dos realidades inconsistentes a la luz de nuestra musicología actual. En primer lugar, en la tendencia generalizada en épocas pasadas a explicar gran parte de los interrogantes musicológicos relacionados con la liturgia occidental, entre ellos la notación neumática, en la simple relación cultural y litúrgica que sin duda existió en la antigüedad y en la primera Edad Media entre el cercano Este y el Oeste, particularmente con el mundo judío y bizantino. En segundo lugar, influyó notablemente el ambiente creado por los trabajos, publicados durante la primera parte del siglo XX, sobre las relaciones litúrgicas entre Oriente y Occidente, realidad que dio también lugar a un despliegue paralelo entre un nutrido número de musicólogos de la época.²²⁴ Estos, apoyados en las investigaciones litúrgicas y culturales de sus compañeros, y sin el conocimiento necesario sobre la notación neumática medieval, dieron por supuesta o intentaron razonar, sin la profundidad necesaria y sin el apoyo científico suficiente, la existencia de unas relaciones neumáticas entre las iglesias latinas y griegas que en verdad niegan rotundamente las primeras fuentes neumáticas.

Por eso, se comprende que Bannister afirmara, en 1913, que la teoría

224) Cfr. STRUNK: *Byzantine* 249-253. Sobre autores y obras puede verse también FERRETTI: *Étude* 60 (nota 2).

de la procedencia bizantina de las notaciones neumáticas occidentales iba conquistando la opinión de los musicólogos de su tiempo.²²⁵

2. El estudio de la notación «mozárabe» y el de sus melodías constituyen dos temas precisos y distintos entre sí, cuentan también con una problemática particular, y como tales deben ser abordados por el investigador. Lo mismo ocurre respecto de la liturgias, de las diversas ramas del mundo del arte, de la política, de la cultura, etc.

Esto quiere decir que pueden existir relaciones textuales entre dos familias litúrgicas (romana, hispánica, ambrosiana, galicana, beneventana, aquileyesa, norte-africana, bizantina, etc.) o entre las formas de sus piezas destinadas al culto, tanto rezadas como cantadas, e incluso entre su repertorio melódico, etc., sin que ello implique necesariamente interrelación entre sus notaciones neumáticas. De hecho, así ocurre con frecuencia entre las liturgias occidentales, y entre éstas y las orientales.²²⁶

Los contactos de orden histórico, literario, etc., sólo confirman los existentes previamente en el campo neumático. Por tanto, constituyen un argumento de ratificación *a posteriori*. Esto quiere decir que, aunque es verdad que se dieron importantes relaciones políticas, históricas, artísticas, culturales, comerciales y litúrgicas entre España y el Oriente,²²⁷ de ello no puede deducirse dependencia alguna melódica o/y neumática en el repertorio de nuestros manuscritos «mozárabes». Es posible y en ciertos casos razonable, pero no pasa más allá de la pura hipótesis.²²⁸

225) "La questione sulla relazione tra le notazioni musicali dell'Occidente e dell'Oriente va guadagnando terreno sempre più, e chi la volesse studiare consulti le opere del Thibaut, di Oskar von Riesemann e di Ugo Riemann; ma per quanto tale studio sia interessante, dubbito veramente se si sia varcata appena la soglia per entrare nel mezzo della questione" (BANNISTER: *Monumenti*, p. X). Pero los trabajos de estos autores, en relación con la notación neumática, y los de Floros, Wagner, etc., resultan actualmente superados.

226) Cfr. entre otros a BAUMSTARK: *Liturgie*; BROU: *Les chants*. Véanse también los estudios de Huglo y Jammers citados en la bibliografía, STRUNK: *Byzantine*; WELLESZ: *Eastern*, etc.

227) Cfr. GOUBERT, P.: *Byzance avant*; y también en *Byzance et l'Espagne*.

228) Así debe considerarse lo expuesto sobre el orientalismo de las melodías y de la notación «mozárabe» en ANGLÉS: *La música de las Cantigas*; y ANGLÉS: *Toledo*. Otro tanto debemos afirmar del cuadro propuesto por FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Historia* 95 y 99 (1ª y 2ª edición). En otro orden de cosas, también debe admitirse con reservas la argumentación

Anglés afirmó, por ejemplo, que no podía dudarse de la influencia musical del Oriente, especialmente de la bizantina, en la «mozárabe» española, que muchos de los ricos melismas hispánicos recordaban la práctica oriental, y que algunos de nuestros neumas recogían trazos bizantinos.²²⁹ Pero tal realidad melódica, sostenida por los etnomusicólogos para todo el área mediterránea, y en particular para nuestras canciones de cuna, de arada, de trilla, y otros cantos interpretados al aire libre, no pasa de ser una «simple teoría» cuando se aplica al repertorio melódico de la antigua liturgia española.

3. Hoy nadie acepta la dependencia oriental de los neumas occidentales y «mozárabes». Oliver Strunk decía, en 1967, que tras los estudios de Thibaut (1907),²³⁰ de Peter Wagner (1912),²³¹ y del trabajo de Ewald Jammers presentado en el Congreso de Munich (1958),²³² los musicólogos han desconfiado y han retirado su atención sobre la supuesta relación existente entre los neumas orientales y los latinos.²³³

Esto es normal, si tenemos en cuenta que los investigadores no han presentado pruebas suficientes en favor de dicho orientalismo. Anglés, por ejemplo, se limita únicamente a afirmar que los contactos eclesiásticos entre España y Bizancio «son pruebas suficientes para *mirar con simpatía* una influencia bizantina en el canto mozárabe de nuestros antiguos templos». ²³⁴ Pero eso es sólo una simple suposición, ya que cuando intenta probar sus afirmaciones recurre a los estudios de Wagner, y sobre todo de Gastoué, quien como advierte Strunk, en 1955,

propuesta por Randel sobre el *psalendum*, *clamor*, *trenos* y *laudes* «mozárabes», quien de premisas y presupuestos basados en el estilo melódico, por ejemplo, llega a conclusiones de tipo histórico y viceversa (RANDEL: *Responsorial*).

229) ANGLÉS: *Toledo* 251.

230) THIBAUT: *Origine*.

231) WAGNER: *Neumenkunde*. Pero, por otra parte, Wagner dice ya en la primera edición de su obra: «*todo el mundo admite que los neumas derivan de los acentos*». Cfr. obra citada (Friburgo, 1905) 9-19.

232) JAMMERS *Musik in Byzanz*.

233) Cfr. STRUNK: *Byzantine* 251. Los trabajos más serios y significativos se deben principalmente a los monjes de Solesmes, quienes desde Dom Pothier y Dom Mocquereau no han cesado de aportar pruebas contundentes contra tal orientalismo.

234) ANGLÉS: *Toledo* 251.

desconocía la notación bizantina y la «mozárabe» para poder asegurar que la escritura musical española mostraba relaciones importantes con la bizantina.²³⁵

4. El estudio comparativo de las grafías neumáticas aportado por las fuentes bizantinas y «mozárabes» indica que ambas notaciones son completamente diversas, y que pertenecen a mundos y a concepciones muy distintas entre sí. Lo aseguraba Dom Jacques Hourlier, en 1963.

«...Ellos [los cantos ambrosiano, mozárabe, romano, beneventano y galicano] han sido transcritos en un mismo sistema de notación. El oriente, por el contrario, conoce otro sistema de escritura musical sensiblemente diverso...».²³⁶

En efecto, las notaciones occidentales prefieren la combinación variada de los dos acentos fundamentales (agudo y grave) para crear las diversas grafías neumáticas,²³⁷ cosa que no puede afirmarse de la notación ekfonética bizantina ni de la paleo-bizantina, en las que perviven ambos signos, pero carecen prácticamente de desarrollo ulterior.

Strunk afirma que en la notación occidental existe un número relativo de signos base que surgieron de los acentos y de la quironomía (virga, gravis, pes, clivis, etc.), de los que se desarrollaron otros por el proceso de modificación o de síntesis, pero que suelen estar ausentes los signos estenográficos que indican una determinada fórmula.²³⁸ Sin embargo, no ocurrió así en la notación bizantina, donde los neumas no se desarrollaron o surgieron de la combinación de los acentos fundamentales, sino que a éstos, y a los existentes, se unieron otros nuevos, algunos incluso arbitrarios o con elementos tomados de las letras griegas.²³⁹

235) Strunk duda de la base de Gastoué para fundar su tesis bizantinista, conforme ha sido referido en la nota 91.

236) HOURLIER: *La notation* 2.

237) A parte de los signos de puntuación, de abreviación y contracción que dieron origen al oriscus y stróphicus, con sus compuestos, y al quillisma (Cfr. CARDINE: *Semiología* 8).

238) Sin embargo, existen algunos como el que se halla en Laón 239 al final de los graduales del modo II (Cfr. GT 27: al final; 32/1; etc.). Y el de los manuscritos 186 de la Bibl. Cap. de Vercelli, y E.68 de la Ambrosiana de Milán, que se parece al «calderón» de nuestra música actual (Cfr. página 30).

239) STRUNK: *The classification* 41-42.

Por esto, los monjes de Solesmes a partir de Dom Mocquereau han mantenido siempre que nuestra notación española forma parte de las familias neumáticas *latinas*. Esto quiere decir que posee el mismo origen y los mismos caracteres fundamentales de las gregorianas, aunque esto no impide que posea al mismo tiempo ciertos rasgos peculiares.²⁴⁰

5. Los manuscritos bizantinos con notación musical datan de mediados del siglo X. Por tanto, son mucho más tardíos que los occidentales, en los que existen testimonios desde los comienzos del siglo X, aparte de algunos fragmentos del IX.²⁴¹

Por lo que respecta a la notación ekfonética, la escritura y la práctica de sus formas remonta en su estado embrionario al siglo VI, aunque la configuración y la madurez de las grafías que nos muestran los musicólogos bizantinos no llega hasta el siglo VIII o IX.²⁴²

En teoría, es posible pensar que los occidentales conocían la práctica ekfonética a través de contactos, intercambios y relaciones culturales entre Oriente y Occidente, y que los músicos latinos pudieron intentar aplicarla a sus libros.²⁴³ Pero los datos que nos proporcionan nuestros leccionarios y el análisis de sus grafías neumáticas niegan rotundamente tal hipótesis. Por el contrario, éstos muestran datos que indican que se trata más bien de sistemas completamente diversos.²⁴⁴

240) MOCQUEREAU: *Introduction* 36-38.

241) El códice más antiguo llegado a nosotros es el Cantatorio de San Galo, que incluso podría haberse escrito a finales del siglo IX.

El mismo Antifonario de León (Ms. 8 de la Catedral) es de comienzos del siglo X, conforme la datación propuesta por Dom Pérez de Urbel, J. Vives y Sánchez Albornoz (Cfr. SÁNCHEZ: *En los albores* 46-54) entre otros, aunque algunos como Janini y Millares Carlo lo consideran de mediados del siglo X.

242) Se conserva un evangelario del siglo VI-VII (ms. 86 de la Grande Laura en Monte Athos) y otro del siglo VII (ms. 175 de la Universidad de Messina). Pueden verse más códices citados en TARDO: *L'antica* 52-53. También en HØEG: *La notation*.

243) Ciertas relaciones musicales existieron, pero no pasaron de ser «contactos». Cfr. los datos presentados por STRUNK: *Byzantine* 250-251. También por HUGLO: *Rélations*; JAMMERS *Musik*; WELLESZ: *Eastern*.

244) Sobre los signos ekfonéticos latinos puede consultarse la obra de Wagner, de la que Apel nos proporciona un resumen. Cfr. WAGNER: *Einführung* III, 37-43 e incluso hasta la página 82; APEL: *Gregorian* 203-208. También en WERNER: *The sacred* 416. Éste, en la página 415 nos ofrece los signos bizantinos y hebreos, y también THIBAUT: *Origine* 21 y 27 (respectivamente), y SUÑOL: 11 y 18 (respectivamente).

Ni siquiera resulta claro el influjo ejercido por las grafías ekfonéticas sobre las empleadas por la notación paleobizantina del siglo X-XI, y menos todavía respecto de las mediobizantinas del siglo XII, ya que sus formas resultan muy distintas. El mismo Wellesz ha precisado que los signos paleobizantinos del siglo X-XI tienen origen en los acentos alejandrinos practicados también en Bizancio, pero que son completamente distintos de los signos ekfonéticos.²⁴⁵

Es cierto que ambos sistemas de notación nacieron en parte de los signos de puntuación griega, pero tuvieron un desarrollo paleográfico y semiológico diverso. De hecho, los ekfonéticos se colocaban encima o debajo del texto, y se repetían al comienzo y al final de las entidades fraseológicas a las que afectaban, pues servían para recordar las fórmulas «melódicas» o la manera de «recitar» algunas secciones del discurso «proclamado», mientras las grafías neumáticas paleobizantinas se aplicaban, al menos desde el siglo XI, a cada una de las sílabas del texto.²⁴⁶

6. Existen algunos rasgos de contacto o de coincidencia entre unas pocas grafías de la notación ekfonética y paleobizantina con la «mozárabe» y con las notaciones occidentales en general. Pero éstas son bastante raras y únicamente de orden paleográfico y terminológico, según advertía Dom Hourlier:

«En realidad, las relaciones que se pueden establecer entre manuscritos latinos y griegos sólo conciernen a ciertas analogías respecto de algunos signos y no a la notación; en cuanto a la terminología relativa a los neumas latinos, se debe al hecho de la erudición carolingia, sin que por ello implique dependencia alguna».²⁴⁷

Además, Dom Ferretti indicaba que no puede deducirse relación semilógica alguna entre tipos de notaciones tan distintos, como son los orientales y occidentales, apoyados tan sólo en la simple similitud externa de algunos signos.

«No es posible deducir el valor melódico, rítmico o tonal de los neumas orientales del de los latinos basándose en su forma exterior

245) Cfr. WELLESZ: *Early*.

246) Cfr. WELLESZ: *A history* 246.

247) HOURLIER: *L'origine* 358.

y material. El estudio comparativo de las diferentes notaciones latinas conduce a esta conclusión: existen signos y neumas con la misma forma externa y material, pero con un origen paleográfico y un valor melódico y rítmico diferentes; y a la inversa, unos signos y neumas con formas externas y materiales diferentes que tienen el mismo contenido paleográfico e idéntico valor».²⁴⁸

En todas las notaciones, los neumas fundamentales que indican ascenso y descenso melódico surgieron de los acentos gramaticales: concretamente de los *tonoi* (= acentos tónicos).²⁴⁹ Así, el *accentus acutus* latino, correspondiente a la *prosodía oxeia* griega, indicaba elevación melódica y sirvió para representar la *oxeia* en la notación ekfonética y paleobizantina, y la *virga* en las notaciones latinas. Por el contrario, el *accentus gravis* correspondiente a la *prosodia bareia*, que sugería descenso melódico, dió origen a la *bareia* en la ekfônética y paleobizantina, y al *gravis* en las notaciones latinas.

De coincidente debe considerarse también la carencia de notación sobre algunas sílabas del texto, tanto en las fuentes paleobizantinas del siglo X (tipo *chartrense* y *coislin*)²⁵⁰ como en las «mozárabes».²⁵¹ Esta práctica obedece posiblemente a que los notadores consideraron innecesario escribir los neumas en ciertos lugares, teniendo en cuenta que se trata, por lo general, de pasajes de estilo silábico.²⁵²

248) FERRETTI: *Étude* 61 (nota 1).

249) La identidad fundamental en el trazado, en la significación y en la procedencia hacen suponer que los dos signos (bizantinos y latinos) tienen el mismo origen.

250) Cfr. STRUNK: *The notation* 76.

251) Para la notación paleobizantina Cfr. STRUNK: *The classification* 42; WELLESZ: *A history* 268. Wellesz afirma que las grafías bizantinas no fueron escritas porque se tratara de sonidos cantados en unísono *ex parte ante o post*, sino porque el escriba los consideró innecesarios para el intérprete que sabía las melodías de memoria (Cfr. WELLESZ: *A history* 268).

252) Dom Brou advirtió la presencia de la *notación intermitente* en los fragmentos BNP-2.199, y en las hojas de guarda del T35.1, el T35.2, Aem-60, y S5 (Brou: *Notes* II, 22-29). Yo lo he visto también en el Frág. musical 26 de Silos, que pertenece a aquellos de la Bibl. Nac. de París, y en el S5 y S7 (GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Los códices* 406, 415 y 438). Compárese el *alleluiáticum Introibimus in tabernáculo eius adorabimus in loco ubi steterunt pedes eius* (f. 14) de BNP-2.199 con la misma pieza del Antifonario de León (f. 266v). Observaremos que falta la notación en *tro*, *in*, *ado*, *lo*, *ubi*, *ste* y *des*: en todos los lugares se trata de una *virga* o de un *punctum* (Cfr. L, f. 266v/3-4).

En consecuencia, la concordancia existente entre las notaciones orientales y las occidentales, y particularmente entre la bizantina y la «mozárabe», no debe supervalorarse, pues toda coincidencia existente entre ésta se apoya únicamente en el sustrato radical del que surgió la notación musical: en los *acentos tónicos*. Efectivamente, sabemos que la notación musical surgió de algunos signos que usaban los gramáticos para indicar la «puntuación» textual, y esto no supone que las notaciones occidentales fueran a inspirarse en la notación ekfonética bizantina o en la notación paleobizantina, o viceversa.²⁵³ Lo demás es simplemente casual, si prescindimos de la pura terminología griega que adoptaron varias de las grafías neumáticas occidentales en época avanzada (s. XI y XII).²⁵⁴ Al menos, esto es lo que se desprende de los modernos estudios sobre las notaciones neumáticas occidentales y orientales, realidad que ha sido ratificada en la segunda parte del presente trabajo.

III.2 RELACIÓN CON OTRAS NOTACIONES OCCIDENTALES

Dom Mocquereau, como había hecho Dom Cagin en el orden litúrgico,²⁵⁵ sostuvo la unidad melódica fundamental de las cuatro grandes liturgias occidentales (romana, ambrosiana, visigótica y galicana).²⁵⁶ Esta idea de un tronco común se extendió también entre los investigadores de Solesmes al tema de la notación neumática medieval.²⁵⁷

253) El acento agudo inspiró la *virga* latina, y corresponde a la elevación de la voz del cantor, al gesto ascendente del orador, y del director de la danza del período clásico. El acento grave, por su parte, alentó el nacimiento del *gravis*, de significado contrario al de la *virga*.

254) Véase sobre la terminología griega de nuestros neumas a HUGLO: *Le nombre*; THIBAUT: *Origine* 73-81. El segundo autor relaciona terminología con significación y origen, realidades negadas por Huglo, y en general por los monjes de Solesmes.

Que la terminología griega no supone que los signos neumáticos a los que se refiere procedan de los bizantinos es fácil de comprender. De hecho, hoy sucede lo mismo respecto de «teléfono», «telégrafo», «televisión», «otorrino-laringólogo», etc., cuya terminología procede del griego.

255) Cfr. CAGIN: Introducción de PM V.

256) Cfr. MOCQUEREAU: *Introduction* 34.

257) MOCQUEREAU: *Introduction*; SUÑOL: *Introduction* 112-130.

Según Dom Germán Prado, la escritura neumática española se caracteriza 1) por unas *grafías simples* de base, cuyo origen ha de buscarse en los acentos y otros signos ortográficos; 2) por la combinación de éstos, y al mismo tiempo por una tendencia general de escritura muy marcada hacia las formas curvas, un poco relacionadas con la escritura ornamental de los árabes; 3) y por un trazado diferenciado, mediante la modificación del diseño y de la agrupación, en orden a indicar matices rítmicos, y precisiones de orden melódico y fónico.²⁵⁸

Esto nos servirá de punto de partida, para llegar a una serie de conclusiones sobre nuestra antigua notación española.

1. La notación «mozárabe» pertenece al grupo de las notaciones neumáticas latinas u occidentales, entre las que forma, por otra parte, una familia independiente. Esto quiere decir que posee el mismo origen y los mismos caracteres fundamentales de las gregorianas, aunque esto no impide que posea además ciertos rasgos peculiares más o menos acentuados.²⁵⁹

De aquí se deduce que:

a. Las grafías «mozárabes», como las occidentales, no surgieron de las bizantinas o de otras orientales, sino de los acentos gramaticales greco-latinos, cuya elección se impuso por la naturaleza misma del signo.²⁶⁰ Los trabajos de C. E. De Coussemaker,²⁶¹ J. Tardif,²⁶² H. Riemann²⁶³ y de otros musicólogos, entre los que debemos destacar a los benedictinos Dom J. Pothier,²⁶⁴ Dom Mocquereau,²⁶⁵ y Dom

258) Cfr. PRADO: *Le chant*.

259) MOCQUEREAU: *Origine* 120. Véase también MOCQUEREAU: *Introduction* 36-42. Todo ello se encuentra citado más arriba: páginas 34-35.

Hourlier asegura que la notación del Norte es la misma notación «toledana», pero escrita con una pluma de porte diferente (HOURLIER: *La notation*, n° 13). Pero hay algo más que esto, aunque su raíz común sea evidente, pues se trata de una familia neumática diversa.

260) El acento agudo y el grave sirvieron para representar la *virga*, el *gravis* e incluso el *tráctulus*, a causa de su significación: elevación y descenso en el discurso hablado. Algo muy similar ocurría en el discurso cantado.

261) Cfr. COUSSEMAKER: *Histoire* 149 ss. (sobre todo 158).

262) TARDIF: *Essai* 264. En *Notation*, Tardif nos ofrece las opiniones del momento (año 1854).

263) RIEMANN: *Studien* 112.

264) POTHIER: *Les mélodies* 65-80; POTHIER: *Étude sur*.

265) MOCQUEREAU: *Origine*, sobre todo 96-125 y 159; MOCQUEREAU: *Le nombre* I, 132-154.

Gregorio M Suñol²⁶⁶ así lo confirman.

b. Intervinieron además, como han demostrado Dom Cardine y su escuela, otros signos empleados por los gramáticos para puntuar el texto. Estos, de uso común en los escritorios de los siglos VIII-IX para indicar abreviación, contracción e interrogación,²⁶⁷ pasaron a tomar una significación analógica de orden musical: repercusión, conducción o tensión, y una especie de «portamento» o fluidez del sonido.

Por consiguiente, el notador se sirvió del acento agudo de los gramáticos para representar la *virga vertical* y la *virga oblicua*, y del acento grave para representar el *gravis*; esto es: para indicar ascenso o descenso melódico, según los casos. La combinación de varios signos «fundamentales» (= acentos) y «especiales» (= tripunctum, bilineola, etc) en las sílabas que requerían dos o más notas dio origen a las grafías neumáticas *compuestas y desarrolladas*.²⁶⁸

c. Hubo un tercer elemento que influyó en el desarrollo de las grafías neumáticas: el gesto *quironómico* del director de coro, que «pintaba» en el espacio la «interpretación» de las melodías, conocidas previamente de memoria. Todas las sutilezas sugeridas por el gesto del maestro de coro, y ejecutadas con todo cuidado por los cantores, pasaron a plasmarse, de la mano del notador, sobre el pergamino de los libros de canto.²⁶⁹

Estas tres realidades constituyen la génesis de la notación neumática occidental, realidad confirmada por el análisis de las formas neumáticas de nuestros códices medievales.²⁷⁰ Nació así un sistema de semiografía musical en el que la diferenciación gráfica,

266) Cfr. SUÑOL: *Introduction* 23-29.

267) Cfr. CARDINE: *Semiología*, particularmente la página 8. Los trabajos de Dom Cardine pueden verse en FERRETTI: *Bibliografía*. Sobre las investigaciones llevadas a cabo por la escuela de Cardine puede verse ALBAROSA: *L'école*.

268) El acento agudo y grave dieron origen a la *virga*, *punctum*, *tráctulus* y *gravis*. Por otra parte, la tilde, el tripunto, la apóstrofa y la interrogación hicieron surgir el *oriscus*, *trigon*, *stróphicus* y *quillisma-pes* (Cfr. MOCQUEREAU: *Le nombre* I, 132 ss.; CARDINE: *Semiología* 8).

269) Cfr. CARDINE: *Semiología* 56.

270) Lo afirma también un teórico de la Biblioteca Vaticana cuando dice: «*de accentibus toni oritur nota (figura) quae dicitur neuma*» (*De arte musica*, BAV, Pal. lat. 235: s. X-XI, folio 38). Puede verse en WAGNER: *Neumenkunde* 355.

expresada por el gesto «particularizado» del director, sugiere al mismo tiempo una significación rítmico-expresiva diversa, que es, por otra parte, fundamento seguro en todo análisis semiológico.

2. Las grafías neumáticas *in campo aperto* no precisan los intervalos melódicos ni era este su cometido, sino *sugerir*, de la mejor manera posible, la «interpretación» fiel de la obra aprendida previamente de memoria. En efecto, el signo (nota, figura, neuma) no intentaba mostrar con exactitud la realidad musical, sino servir de ayuda para recordarla: indicar el movimiento de la melodía y ciertas realidades fundamentales de orden rítmico y expresivo, dejando a la memoria que supliera la imprecisión connatural de los signos.

Esta intención rítmica de los signos neumáticos es la cuasa fundamental de que existan tantas y tan variadas formas en los manuscritos neumáticos para representar el mismo número de notas.²⁷¹ Por tanto, de las grafías de base o «simples», nacidas de los acentos agudo y grave, fueron surgiendo otras, bien mediante una modificación del signo, de un corte en el trazado de éste que *reagrupaba* sus notas de manera distinta, o de ciertos aditamentos (episemas y letras), buscando con ello significaciones particulares de orden rítmico.²⁷² Así se explica la presencia de un amplio y variado conjunto de grafías neumáticas: más de ciento en los códices sangaleses y no menos en los «mozárabes». Lo advertía Dom J. Hourlier:

«La causa de los matices de las notaciones [diversas] está en el hecho de que el notador escribe «a oído» exteriorizando y notando, sobre el pergamino, los matices de la melodía».²⁷³

3. Se ha venido subrayando el particularismo, el orientalismo, el «misterio», la dificultad de lectura, etc. de la notación «mozárabe». Así se expresa J. F. Rivera Recio:

«Una página con notación musical de un manuscrito mozárabe produce la impresión de una endiablada escritura enigmática,

271) Si prescindieramos de esta significación rítmica, los signos neumáticos se reducirían a un número muy pequeño. Bastaría uno para representar dos notas ascendentes, otro para representar dos descendentes, etc.

272) HOURLIER: *La notation* 2. Esta realidad ya advertida por Dom Mocquereau y Suñol, ha sido ampliamente demostrada por CARDINE: *Neume*; *Neumes et rythme*; *Semiología*.

273) HOURLIER: *La notation* 2.

indescifrable. Años y años llevan los musicólogos y paleógrafos intentando descifrar estos geroglíficos, sin que hasta el presente hayan dado con la clave solucionadora de su interrogación».²⁷⁴

Pero en realidad, esto no es cierto. Nuestra notación no es más complicada ni más difícil que las restantes notaciones europeas *in campo aperto*, sus hermanas. Su amplia y variada gama de signos, difícil de retener e imposible de descifrar para el profano, resulta «lógica», «limitada», y siempre explicable y comprensible para el experto, quien advierte, casi ya a simple vista, una gran similitud entre la notación «mozárabe» y aquella de las otras familias neumáticas occidentales.

Rojo y Prado llamaron la atención sobre la variedad de las grafías «mozárabes», incluso considerando que superaban en esto a las restantes.

«El número de figuras que en los manuscritos se emplean para expresar cada uno de esos signos y neumas es más crecido que en ninguna otra notación conocida, pues el Liber ordinum Silense, por ejemplo, escribe la clavis de siete maneras, el tórculus de diez, el scándicus (tres notas) también de diez, etc.».²⁷⁵

Sin embargo, no debe supervalorarse la «calidad» de la notación hispánica, dado que la variedad de las grafías en la notación «mozárabes» de tipo vertical (= del Norte) es bastante más reducida, por ejemplo, que en la de San Galo,²⁷⁶ en la beneventana y en la lorena del código Laón 239.²⁷⁷ Por otra parte, resulta llamativa la imprecisión rítmica que muestran algunos de nuestros signos neumáticos, entre los que destacan los que indican unísono, tales como la *bilineola*, *trilineola* y *bipunctum*, que representan tanto una sucesión de sonidos ligeros como importantes: grupos de *stróphicus* y de *virgas* en la notación de

274) RIVERA: *La Iglesia* 31-32. Cfr. PRADO: *Estado* 95.

275) ROJO y PRADO: *El canto* 83.

276) La notación «toledana» es muy pobre en este sentido.

277) Respecto de la notación de San Galo consúltase CARDINE: *Semiología*. También RAMPI: *Manuale* 179-574. En la obra de Rampi puede verse igualmente la notación de Laón 239. De hecho, los códices sangaleses escriben 12 formas distintas de *pes subbipunctis* (Cfr. CARDINE: *À propos*; RAMPI: *Manuale* 529-530), y al menos ocho *tórculus* (Cfr. CARDINE: *Semiología* 34).

San Galo.²⁷⁸ Pero no debe pasar inadvertido, como contrapartida, el que nuestras fuentes recojan casi media docena de grafías distintas para representar el *quilisma-pes*.²⁷⁹

4. La notación «mozárabe» refleja una concepción amplia o aperturista en el uso de sus grafías neumáticas, similarmente a como lo hace la «francesa», «inglesa», «italiana», y sobre todo la novalesa. Semejante comportamiento contrasta, sin embargo, con aquel otro más coherente, constante, unitario y estricto que vemos en Laón 236, y en los manuscritos de la familia de San Galo. En este sentido, podríamos hablar de mentalidad «mediterránea» en el primer grupo, y de mentalidad «centro-europea» en el segundo.²⁸⁰

Esta realidad, visible en el conjunto de sus grafías, se advierte sobre todo en aquellas que expresan un fenómeno cantado particular. Concretamente, en el variado número de signos quilismáticos, en el trato del *initio débilis*, cuyas grafías se hallan no sólo al comienzo de neuma sino también en el interior de éste, donde se colocan de manera «analógica», etc. La verdad es que la notación «mozárabe» posee no nuestra coherencia y nuestra lógica, sino la suya, que es al mismo tiempo medieval.

La inconstancia en el empleo de las grafías dentro de los mismos motivos y fórmulas melódicas hacen difícil el análisis semiológico de los neumas españoles y su comprensión, pues reflejan un cambio profundo de mentalidad respecto de la nuestra, frecuentemente muy racional, cuadrículada y positivista.

5. La notación «mozárabe» pertenece al grupo de escrituras neumáticas latinas u occidentales, entre las que forma una familia particular.²⁸¹

278) Lo mismo ocurre en la notación novalesa, «italiana», «francesa» e «inglesas», como hemos advertido en su lugar.

279) Tres, al menos, en el Antifonario de León.

En algunos códices de la familia de San Galo, caso del Einsiedeln 121, el *quilisma pes* consta unas veces de dos semicírculos y otras de tres, con y sin *virga* final. El *Cantatorio* usa el de dos semicírculos en las sucesiones de tono entero, y el de tres en caso contrario. Laón 239 emplea también en solitario, aunque en raras ocasiones, una forma en «uve» (Cfr. GONZÁLEZ: *El pes* 71, letras a-b, en EMO I.) y escribe habitualmente tres formas de *oriscus*.

280) Cfr. GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *El pes* (Tesis doctoral) 928-946.

281) Ferretti advertía que «lo mismo que el estilo revela al hombre, lo mismo éste revela el genio

Pero dentro de ellas, se relaciona de manera especial con el grupo que hemos denominado «mediterráneo», formado por la «francesa», la «inglesa» que fue trasplantada desde la zona de la «francesa», la «italiana», la novalesa y la «catalana». Esta cercanía es muy notable, como hemos visto a lo largo de nuestro trabajo, por lo cual no es extraño que algunos, como Bruno Stäblein, hayan pensado que todas las familias de este grupo evolucionaron partiendo de la «francesa».

Dicha interrelación es tan marcada que un investigador, empeñado en simplificar las cosas y subrayar más los rasgos que las unen que los que las separan, podría incluso hablar de dialectos neumáticos.²⁸² Por el contrario, otro especialista más atento a las características y rasgos que las diferencian, podría considerarlas como escuelas neumáticas muy distintas, aunque con ciertos contactos y relaciones mutuas. De este modo, se obtendrían las siguientes familias neumáticas: «francesa», situada en el centro de Francia, «inglesa», «italiana» (del norte y centro); boloñesa, novalesa, «mozárabe» del Norte o de tipo vertical y «toledana» o de tipo horizontal, y «catalana».

6. Hemos advertido más arriba que no existe dependencia ni contacto alguno, en sentido «verdadero y propio», entre la notación española y la bizantina. Sin embargo, puede admitirse, si se prefiere, cierto «orientalismo» en el trazado externo de las grafías españolas.²⁸³ Me refiero al aspecto algo «fantasioso» que posee la escritura de nuestros signos musicales, procedente sin duda del estilo de la escritura libraria de la época, denominada «visigótica». Esto se manifiesta en la tendencia general a la línea curva, amplia y redondeada, a los bucles, a los rizos y a ciertos rasgos externos que se observa en el trazado de los neumas y sugieren una pluma cargada de fantasía... Junto a esto,

natural de cada país y llega incluso hasta dar a cada época una manera particular de escritura. Es este estilo o genio natural lo que distingue a las notaciones italianas, francesas, inglesas, alemanas, etc.» (FERRETTI: *Étude* 64).

282) Casares dice que dialecto es: «Cada una de las variedades de un idioma, con relación a aquella que, literaria y políticamente, ha logrado predominar» (en *Diccionario ideológico de la lengua española*: «dialecto»).

283) Sólo en este sentido puede calificarse de notación orientalista (bizantina o arabizante). Por el contrario, no busquemos orientalismo en las grafías musicales y su significación, pues nuestra neumática es latina por completo.

los manuscritos hispánicos muestran unas grafías de tamaño contrastante, alternándose las de dimensiones amplias con las de formato diminuto; realidades visibles sobre todo en el *pes*, *clivis*, *porrectus*, etc.

Además, en las fuentes escritas por manos expertas, entre las que cabe citar el Antifonario de León, S4, Sal, Sant, Zar, Aem-30, etc., se combinan los trazos en ángulo agudo y las líneas quebradas,²⁸⁴ con otras de tendencia vertical, esbelta,²⁸⁵ curvilínea, e incluso con rizos. Esta neumática, de contornos claros, elegantes, diseñados con mano firme y apoyada en algunos lugares, pero amplios y finos en otros, contrasta con la que nos ofrecen S3, S5, S7, mano C del S6, BM-45, Aem-60, e incluso con la de los códices con neumas «toledanos», en cuyos códices abundan las grafías desaliñadas, rústicas, deformes...²⁸⁶

Algunos preferirán considerar las características antes citadas más como «árabes» que como bizantinas,²⁸⁷ y no les falta razón.²⁸⁸ Por eso dice Dom Prado que además de usar grafías procedentes de los acentos gramaticales, en nuestra notación se advierten

«...otras muy variadas combinaciones curvilíneas, que dan a la notación [hispánica] un aspecto bello, pero de enmarañada escritura arábica, fácilmente distinguible de todas las grafías gregorianas, usadas en las escuelas ultrapirenaicas».²⁸⁹

284) Tal es el caso de alguno de los tipos de *clivis*, *porrectus* y *porrectus flexus* de nuestra notación.

285) Esto se advierte, sobre todo, en la *virga* y sus compuestos, que también son verticales en la familia «francesa», «inglesa», novalesa, y en algunas fuentes «italianas». Pero los españoles prefieren líneas más amplias.

286) Esto ha sido tratado ampliamente y con reproducciones en GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Los códices*. Pueden verse facsímiles del S6, por ejemplo, en ROJO y PRADO: *Introduction* 28-30; del S3 en ROJO y PRADO: *El canto* 30; del BM-45 en ROJO y PRADO: *El canto* 31; SUÑOL: *Introduction* 328-329). De la notación «toledana» del T35.7 en SUÑOL: *Introduction* 324; ROJO y PRADO: *El canto* 27; y del Aem-60 en BROCKETT: *Antiphons* 47-49; etc.

287) La notación «toledana» refleja con más claridad este trazado particular que posee la escritura literaria arábica. De hecho, en ella se vislumbran ciertos «arabescos» y otras realidades que después encontramos más desarrollados en el arte mudéjar.

288) En efecto, el *scándicus*, por ejemplo, muestra un diseño en forma de «ces» yuxtapuestas que se halla en la escritura árabe. En esta misma notación es frecuente también la presencia de puntos, comas y otros signos adicionales colocados encima y debajo de las grafías, realidades frecuentes en la escritura árabe.

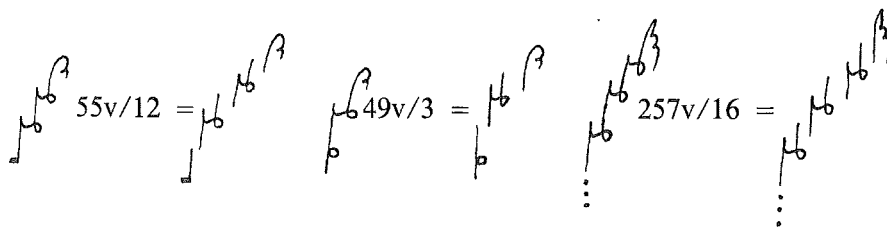
289) PRADO: *Estado* 92 y 95. Cfr. PRADO: *Le chant* 258-259.

Pero los bucles no son exclusivos de la notación «mozárabe», pues los hemos visto a propósito del *porrectus* con nota final al unísono en la notación «francesa», «inglesa», «italiana» y novalesa.²⁹⁰

Este comportamiento es también frecuente en el *oriscus en composición*, formando parte del *sálicus* y del *pes quassus*, y en varias licuescencias descendentes de la notación beneventana (clivis, clímacus, tórculus, etc). Pero la notación «mozárabe» no abunda en número de grafías licuescentes ni en los de trazado anguloso, tan del gusto de la beneventana.

Otra de las cuasas que contribuyen a crear ese aspecto «arabizante» u «orientalista» que poseen nuestros signos neumáticos e incluso a ser considerada como «enrevesada», cuando en realidad es tan lógica y sencilla como las restantes latinas, es la soldadura frecuente de sus *elementos neumáticos* dentro de una sola grafía. Pero eso sí, se trata de una notación con personalidad propia: de una familia dentro del grupo occidental.

Veamos algunos ejemplos tomados del Antifonario de León. A primera vista, estos neumas muestran un aspecto complejo, pero desmembrados en elementos neumáticos distintos resultan ser signos muy generalizados, comunes e incluso de fácil comprensión.²⁹¹



290) En Nov2 se distinguen dos manos diversas. En la primera (ff. 2v-101), sus grafías son de tendencia estereotipada, y la *virga* siempre lleva apoyo de la pluma que se parece al *episema* del Misal de Benevento (Bibl. Cap. 33). En la segunda (ff. 102 ss) sus signos son de trazado oblicuo, fuertemente caligráficos, es rica en figuras con bucle, es frecuente el uso de neumas superpuestos, en sucesión hacia lo alto del margen, abundancia de *virgas* inclinadas, etc.

291) Lo único que falta por aclarar es si las *virgas* ascendentes forman una sola realidad o si,

7. Como la notación beneventana antigua y la novalesa, la «mozárabe» de tipo vertical muestra una tendencia general al *diastematismo*, aunque «imperfecto» naturalmente.²⁹² Esto es visible, de modo particular, en los pasajes de estilo *silábico*, en los que los notadores escriben a distinta altura series de *virgas oblicuas* en los ascensos, *virga vertical* en la cumbre de la curva, y series de *gravis* en los descensos, como hacen los códices del sur de Italia.

Dom Ferretti, por el contrario, opina que los manuscritos «mozárabes» más antiguos no presentan traza alguna de diastematismo, a causa de que los copistas del texto quisieron economizar espacio y no dejaron suficiente amplitud entre las sílabas y las palabras para colocar la notación.²⁹³ Por esta razón, el amanuense debió superponer unas grafías sobre otras, o colocarlas en largas filas de sentido ascendentes en los márgenes de nuestros códices.²⁹⁴

Esto es verdad en algunos manuscritos principalmente de notación «toledana», cuyas grafías aparecen escritas horizontalmente o casi tumbadas dentro del espacio interlineal.²⁹⁵ Lo es igualmente en muchas piezas de estilo adornado, pero no en las de factura «silábica», en las que aparecen evidentes rasgos de tendencia diastemática.

Algunos manuscritos cuidan un poco más la tendencia al *diastematismo*, cosa que sucede principalmente en BM-50, pero no en el Aem-30, ni en varias fuentes conservadas en el archivo de Santo Domingo de Silos.

por el contrario, se trata de dos soldadas distintas entre sí. En el primer caso, estaremos ante una sola nota, y en el segundo ante dos superpuestas. La lógica, de acuerdo con la práctica habitual en las otras notaciones occidentales nos lleva a suponer que estamos ante una sola *virga*. Pero tal hipótesis debe probarse.

292) Esta tendencia es menos marcada que en el Misal de Benevento (Bibl. Cap. 33).

293) FERRETTI: *Étude* 149 (nota 1).

294) Cfr. por ejemplo FERRETTI: *Étude*, fig. 14; SUÑOL: *Introduction* Pl. 76 y 77.

295) Dom Ferretti indica que es en los códices de notación «toledana» en los que se advierte especialmente la falta de toda intención diastemática (FERRETTI: *Étude*, fig. 75, p. 205). También Dom Suñol piensa lo mismo, y a propósito de T35.7 señala que parece imposible adivinar rasgo alguno de diastematía (SUÑOL: *Introduction* Pl. 93B, p. 324), aunque no se puede decir categóricamente lo mismo del antiguo T35.2, hoy en la Bibl. Nacional de Madrid (SUÑOL: *Introduction* Pl. 94, p. 325). Tampoco existe diastematismo alguno en el BM-45, según Suñol (SUÑOL: *Introduction*: 323; Pl. 96A y 96B: pp. 328-329).

En resumen, la tendencia diastemática de las fuentes españolas aparece condicionada por dos factores: el *estilo melódico* y el notador particular. Así, el escriba del Antifonario de León muestra claros rasgos de diastematismo (siempre de tipo general e «imperfecto») sobre todo en las composiciones de *estilo silábico* (ff. 119v y ss., 114/4, 119/16, 120/7, etc.),²⁹⁶ mientras los autores de Sal, Sant y Aem-60 lo aplican a todo el código, colocando las grafías un poco distanciadas entre sí dentro del espacio interlineal.²⁹⁷ Este proceder es menos visible en los manuscritos con grafías menos cuidadas y más rústicas: Aem-30, S3, S5, S7, BM-45, etc.²⁹⁸

Con todo, no puede exagerarse esta realidad. Dom Pinell, al hablar de Sal afirma que su notación se parece a la de Sant en cuanto a la precisión *diastemática*,²⁹⁹ y que posee una «notación musical con tendencia a la diastematía casi perfecta».³⁰⁰ Pero la notación «mozárabe» no es *diastemática*, en absoluto, aunque una de sus características sea esa tendencia a sugerir, particularmente en los pasajes de *estilo silábico*, cierto *diastematismo* mediante el empleo de la *virga recta*, de la *virga oblicua* y del *gravis*.

8. Para acercarnos a la notación neumática española es imprescindible el análisis paleográfico y semiológico de sus grafías. Además, es de gran utilidad la confrontación de nuestros neumas «mozárabes» con los practicados por otras notaciones occidentales, sobre todo las más relacionadas con la española: la «francesa», «inglesa», «italiana», novalesa y «calatana». Éstas nos ayudarán a solucionar muchos problemas, y gracias al estudio comparativo pueden conocerse con mayor facilidad.

La importancia de este método fue puesto de relieve por Dom Casiano Rojo y Germán Prado, en 1929,³⁰¹ y después, en 1965, nuevamente por el último autor:

296) Cfr. algunas reproducciones que ilustran cuanto hemos afirmado, en SUÑOL: *Introduction*, Pl. 77A y 77B.

297) Los dos primeros incluso cuentan en algunos folios con una línea «en seco» en los espacios interlineales, pero sin relación alguna con la música.

298) Sobre los códices del Archivo de Silos véase GONZÁLEZ-BARRIONUEVO: *Los códices*.

299) PINEL: *Las horas* 205-206.

300) PINEL: *Las horas* 203.

301) Cfr. ROJO-PRADO: *El canto* 42.

«Desgraciadamente, las cosas siguen en el mismo *estatus quo* del año 1929... La paciente y minuciosa comparación de las melodías en los distintos códices, a base del Antifonario leonés, el más completo, algo podría ilustrarnos. Porque es cuestión de paleografía, no de agudeza de ingenio, si la restauración musical quiere ser objetiva y científica, no meramente imaginativa».³⁰²

A la misma conclusión llegaron los autores de la *Paléographie Musicale* de Solesmes, quienes lo pusieron de manifiesto constantemente en sus introducciones.³⁰³ Esta realidad ha sido ratificada y justamente valorada últimamente por Dom E. Cardine.³⁰⁴

9. Los primeros documentos notados que poseemos son de comienzos del siglo X.³⁰⁵ Ellos nos muestran ya la notación neumática plenamente desarrollada, desparramada por todo el occidente europeo, y dividida en familias diversas. Por otra parte, las primeras fuentes que recogen el repertorio cantado del gradual no van más allá del año 800, y carecen de notación musical.³⁰⁶

A la luz de los datos precedentes, hoy se sostiene que la notación neumática pudo surgir hacia el 860, durante el «segundo renacimiento» carolingio: concretamente reinando Carlos el Calvo (840-877).³⁰⁷ Su aparición pudo haber tenido lugar en la región situada entre los ríos Sena y Rin, donde se encuentran importantes centros musicales y litúrgicos,³⁰⁸ y habría surgido en un momento importante para el

302) PRADO: *Estado* 104-105. Véase también 89 y 96.

303) Cfr., por ejemplo, la cita de Dom Hourlier que hemos recogido en la página 35.

304) Cfr. CARDINE: *Les limites*.

305) Existen algunos fragmentos con neumas de la segunda parte del siglo IX, pero el primer código completo es el Cantatorio de San Galo, escrito a comienzos del siglo X o quizás muy a finales del IX. Posiblemente lo sean también Ch y BNP-2199.

306) Es decir, las piezas *variables* de la misa cantadas por el solista y el coro. Estos documentos, todos pertenecientes al siglo IX, han sido publicados por HESBERT: AMS. Cfr. un resumen en la introducción del GT.

307) Por tanto, un siglo después de que fuera llevada la liturgia «romana» con su canto al territorio franco (h. 750), donde suplantó a la *galicana* y su música. Pero esto no fue cosa de un año, sino que fue realizándose durante un amplio espacio de tiempo.

308) Pero no debemos olvidar que la notación *paleofranca*, conocida de Aureliano de Reomé (850) y considerada por varios como la más primitiva, se encuentra al norte de Francia, particularmente en San Amando, de donde es Hucbaldo (s. IX-X).

cultivo del libro,³⁰⁹ e pulsada por la difusión del nuevo repertorio musical: el *viejo-romano* trasplantado, aclimatado y reelaborado en territorio carolingio, donde dio origen al repertorio «gregoriano», llamado con mayor propiedad *romano-franco*.³¹⁰ Fue ahora, en un momento en que los gramáticos habían adquirido un notable papel y contaban con una gama amplia de signos de puntuación, cuando emergió desde ellos el primer sistema de notación neumática de Occidente: la notación *paleofranca*.³¹¹

Desconocemos el tiempo que medió entre la aparición de la notación primitiva, su difusión y división en familias, y su perfeccionamiento particular hasta desembocar en el estado en que la encontramos en los códices de comienzos del siglo X. Pero se presume que todo esto se realizó rápidamente. Lo cierto es que a finales del siglo IX existía ya una quincena de familias neumáticas, según el testimonio de Hucbaldo de San Amando, y que todas proceden de un solo arquetipo neumático.³¹²

Luego, tuvo lugar una asimilación o aclimatación de la primitiva notación a cada país, región, provincia o grupo de monasterios, que condujo a ciertas transformaciones gráficas en los signos neumáticos, a la adición de letras melódicas y rítmicas,³¹³ de *episemas*, y a la «diferenciación» de las grafías que enriquecieron y precisaron más, a finales del siglo IX, el sentido genérico que poseían aquellos signos primitivos rudimentarios. Estas aclimataciones y configuraciones particulares, debidas a razones de orden geográfico, socio-cultural, del

medio de escritura empleado, etc., dieron origen sin duda a las diversas familias neumáticas de Occidente.

La relación entre la notación «mozárabe», «francesa», «inglesa», novalesa, «italiana» y «catalana» es evidente, tal como hemos podido advertir a lo largo del presente estudio, pero no poseemos suficientes elementos de juicio para llegar a una conclusión sólida al respecto. Con todo, actualmente se admite, como hemos dicho anteriormente, que la escritura neumática latina nació en territorio carolingio y se considera a la *paleofranca* como la más antigua.

Bruno Stäblein ha intentado establecer el árbol genealógico de las notaciones neumáticas latinas partiendo de un tronco común. Ésta arrancaría de una notación *pre-paleofranca*, que habría desembocado en la *paleofranca* (en el 800),³¹⁴ aquella y ésta en la *bretona* (en el 850),³¹⁵ y la *bretona* (en el 900) en las demás familias occidentales: «francesa», «italiana», alemana-sangalense, aquitana y lorena; de la «francesa» habrían surgido la «mozárabe» y la «inglesa».³¹⁶

La interrelación entre éstas es evidente, pero en muchos casos sólo podemos aportar hipótesis sobre las causas de tales similitudes. La dependencia de la novalesa respecto de la «francesa» e «italiana» es comprensible, ya que existen fundamentos históricos y litúrgicos para ello,³¹⁷ aparte de que sus fuentes son relativamente tardías.³¹⁸ Por lo que se refiere a la notación «inglesa», hay razones suficientes para sostener su dependencia de la «francesa»,³¹⁹ y en particular de la de

309) Tanto es así que este hecho, junto con otras realidades, llevaron a la creación de la escritura «carolingia».

310) Posiblemente nació a causa de las instigaciones de Carlomagno en favor de la difusión del nuevo canto (=el «gregoriano»). De este modo, se facilitó el esfuerzo de memorización del canto, y se conservaba y difundía mejor en todo el Imperio Carolingio un repertorio que venía transmitiéndose por tradición oral. Unos diez años eran necesarios para asimilar las tres mil obras que componían por entonces el repertorio gregoriano, conforme advierte Guido d'Arenzo en su *Epístola de ignoto cantu* (Edic. STRUNK: *Source* II, 122). Cfr. HUGLO: *Les livres* 55.

311) Cfr. HOURLIER: *L'origine* 358.

312) Cfr. LEVY: *Charlemagne's*.

313) Cfr. carta de Notker a Lamberto en PM IV 9-11, y en los facsímiles B-C. Edición crítica en FROGER, J.: *L'Épître*.

314) Del tipo de la que se halla en el sacramentario de Korvey, en Düsseldorf, Landes und Stadtbibliothek D.1 (h. 870). Éste lleva en los márgenes algunas piezas de canto con notación: Cfr. JAMMERS: *Die Essener* 11-16 (facsímil 26); y en *Tafeln* 5-6; STÄBLEIN: *Schriftbild* 106 (facsímil, 107).

315) Su estadio primitivo está representado por el gradual, insertado en un sacramentario actualmente en San Pedro de Angers, pero procedente del monasterio de Saint-Aubin (s. X). Cfr. su estudio en STÄBLEIN: *Schriftbild* 108 (facsímil en 109); y su descripción en GRS 25.

316) Cfr. STÄBLEIN: *Schriftbild* 27 (esquema), y 25-42 (estudio del esquema). Puede verse también en CATTIN: *Storia* 72. Edición española página 65.

317) Suñol dice que no tiene relación con la «italiana», sino con la «francesa» (SUÑOL: *Introduction* 186).

318) Cfr. FERRETTI: *Notazione* 2-6.

319) Cfr. STÄBLEIN: *Schriftbild* 32-33. Existió un influjo muy fuerte de las abadías del norte de Francia sobre el territorio inglés. Principalmente de Gent, Corbie, Fleury, e incluso Jumièges.

Corbie con la que se asemeja de manera particular.³²⁰

Puede admitirse también la dependencia de la notación española respecto de la «francesa»,³²¹ sobre todo si damos crédito al origen carolingio de la escritura musical de Occidente, que hoy parece lo más probable. De hecho, existen datos importantes en favor de la relación político-religiosa y cultural del Reino de Asturias con el carolingio, aunque esto no constituye un dato apodíptico. Si admitimos que nuestra notación emerge de la «francesa», debemos pensar que surgió en tiempo de Alfonso III el Magno (866-910), rey de Asturias, o quizás unos pocos años antes con su padre Ordoño I (850-866), a la luz de los datos cronológicos y socio-cultural que nos proporcionan las fuentes históricas.³²² La expansión del monacato español desde la parte noroccidental de la Península (la Galicia) hacia las tierras de Castilla y de La Rioja podría explicar la presencia de una sola notación neumática en todo el norte español, exceptuando la parte nororiental, donde se cultivó la «catalana».³²³ Con todo, no pasa desear una hipótesis.

Las razones son menos claras y de menor peso a la hora de apoyar la relación existente entre la notación «italiana» y la del norte de España, ya que pueden aducirse razones tanto en uno como en otro sentido. Dom Suñol da por supuesto que la neumática «italiana» influyó sobre

320) Cfr. CORBIN: *Neumatic* 143. Suñol advirtió ya la relación existente entre la notación del norte de Francia y la «inglesa» (Cfr. SUÑOL: *Introduction* 283).

321) Pero aquí únicamente puede admitirse como hipótesis.

322) Con Alfonso III, el reino cristiano del Norte con capital en Oviedo adquirió un notable empuje político, religioso y cultural, extendiéndose hasta las riberas del río Duero. Las tierras de la cuenca del Duero fueron repobladas por hombres del norte y por mozárabes llegados del Sur, quienes trajeron además su cultura teñida de arabismo. Junto a este y otros influjos sureños, se operó también un importante trasbase llegado desde el imperio carolingio, en un momento en que renacía en los reinos cristinos del Norte un «orden nuevo» y pujante en todos los aspectos de la vida. En efecto, a instancias del Rey Magno fueron surgiendo monasterios, iglesias y castillos, y entorno a ellos comenzaron a asentarse familias enteras que cultivaron otra vez las tierras fértiles de lo que constituiría después el Reino de León y de Castilla.

323) Este monacato gallego se regía por un sistema de «pacto» entre los monjes y su abad, conforme a la regla de san Fructuoso (s. VII,1). Su aparición en los monasterios situados en tierras castellanas y después en las riojanas demuestra la existencia de cierta relación (incluso dependencia) de estos centros con los nororientales. Cfr. LÓPEZ-CALO: *La música* 11-16.

la española,³²⁴ pero ello se debe a las doctrinas mantenidas en su época en favor de la procedencia romana del repertorio gregoriano y de su notación, así como de su conexión directa con san Gregorio; realidades que hoy no admite la mayor parte de los musicólogos.³²⁵

De hecho, la presencia de notaciones tan variadas en el norte de Italia induce a pensar más en un área de recepción que en un territorio autónomo y consistente, capaz de difundir e influir con fuerza sobre otros países. Es posible pensar que la notación «francesa» llegó al norte-centro de Italia y luego fue cediendo a particularismos locales, regionales e incluso extranjeros, perviviendo acá y allá distintos islotes de la antigua notación «italiana», que podría denominarse «primitiva del norte o del centro y norte». Ésta pudo llegar a España e influir en la «mozárabe» del norte (de estilo vertical), pero no podemos asegurar nada al respecto, e incluso pudo ocurrir lo contrario.

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que la notación española se sitúa en un área más amplia, muestra una autoafirmación paleográfica más consistente y unitaria, y una datación de las fuentes más antigua que la denominada «italiana», y que la novalesa.

Terminamos recordando que existieron contactos mutuos y constantes entre distintas abadías y obispados, y de estos lugares con Roma, centro de la cristiandad. Esto favoreció, sin duda, una serie de intercambios litúrgicos, culturales, artísticos, de libros, de sacerdotes y de monjes copistas entre diversos centros nacionales y extranjeros.³²⁶

HERMINIO GONZÁLES-BARRIONUEVO

324) Al hablar de la grafía del *porrectus* con nota final al unísono, que se encuentra en la notación «italiana» y en la «mozárabe» dice: «*estos neumas no tienen nada de visigóticos, como se ha pretendido, sino que son sobre todo los visigóticos los que se parecen a los italianos*» (SUÑOL: *Introduction* 179).

Suñol cita las siguientes grafías novalesas como similares a las «mozárabes»: *virga*, *tórculus* en forma de «zeta» griega y resupino, *trigon*, y *virga* más *clivis* superpuesta que indican unísono. También el *scándicus*, pero aquí se refiere a los folios de Barcelona, pues tal grafía no se halla en Nov-1 ni en Nov-2.

325) Cfr. SUÑOL: *Introduction* 30-336 y 114-125.

326) Cfr. SUÑOL: *Introduction* 175.

SIGLAS

- ABSchA = *Annual of the British School at Athens*.
 ACIMS = *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* (Mayo, 1950), (Tournai, 1952).
 AM = *Annales Musicologiques*.
 AMS = *Antiphonale Missarum Sextuplex*, de R. J. Hesbert (Bruselas, 1935).
 AnIM = *Analecta Musicologica*.
 AnM = *Anuario Musical*.
 BAISCG = *Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano*.
 BAV = *Biblioteca Apostólica Vaticana*.
 BECh = *Bibliothèque de l'École des Chartes*.
 BIBK = *Bericht zum XI. Internationalen Byzantiner-Kongress* (Munich, 1958).
 BZ = *Byzantinische Zeitschrift*.
 C = *Compostelánium*.
 CEISI = *Centro de Estudios e Investigación San Isidoro*.
 CSIC = *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*.
 DACHL = *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, XII,1 (París, 1907).
 DEUMM = *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, diretto da Alberto Basso. Il lessico*. 4 vols. (Torino, 1983-1984).
 DLHT = *Dictionnaire Liturgique, Historique et Théorique du Plain-chant et de Musique d'Église du Moyen-Age et dans les temps modernes* (París, 1854).
 DMSM = *Dictionnaire de la musique. Science de la Musique sous la direction de Marc Honegger...* 2 vols (París, 1976).
 EB = *Études Byzantines*.
 EG = *Études Grégoriennes*.
 EL = *Ephemerides Liturgicae*.
 ELM = *Estudios sobre la Liturgia Mozárabe* (Toledo, 1965).
 EMBW = *Essays on Music in the Byzantine World* (New York, 1977).
 EMDCL = *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, commencé par Albert Lavignac, et continué par Lionel de la Laurencie depuis 1913* (París, 1912 ss.).
 EMO = *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (29 de octubre - 5 de noviembre de 1985). «Año Europeo de la Música»...* 2 vols. (Madrid, 1987).
 EMS = *Encyclopédie des Musiques Sacrées publiée sous la direction de Jacques Porte*, 4 vols. (París, 1968-1970).
 FPBMCF = *Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa*.
 EPEW = *Essays presented to Egon Wellesz* (Oxford, 1966).
 GIS = *Glosas Silenses*.
 GRS = *Le Graduel Romain. Édition critique par les moines de Solesmes. II: Les Sources* (Solesmes, 1957).
 GS = *Gerbert, M.: Scriptores Ecclesiastici de Musica...* 3 vols. (St. Blasien, 1784). Reimpresión (Hildesheim, 1963 y 1994).

- GT = *Graduale Triplex seu Graduale Romanum...* (Solesmes, 1979)
 HIE = *Historia de la Iglesia en España, dirigida por Ricardo García Villoslada*, 4 vols. (Madrid, 1979-1982).
 HS = *Hispania Sacra*.
 IFC = *Institución Fernando el Católico* (Zaragoza).
 JAMS = *Journal of the American Musicological Society*.
 KGAK = *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche* (Colonia, 1950).
 L = *Laudate*.
 Lt = *Litúrgica* (Montserrat).
 M = *Muséon*.
 MMB = *Monumenta Musicae Byzantinae. Edited by Carsten Høeg, H. J. W. Tilliard, Egon Wellesz* (Copenhage, 1935 ss.).
 MQ = *The Musical Quarterly*.
 NGD = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians edited by Satis*, 20 vols. (New York, Washington, Hongkong, 1980).
 P = *Parnassos*.
 PIMS = *Pontificio Istituto di Musica Sacra* (de Roma).
 PM = *Paléographie Musicale...* 21 vols. (Solesmes, 1889-1992).
 PThICBS = *Proceedings of the Thirteenth International Congress of Byzantine Studies* (Londres, 1967).
 RChG = *Revue du Chant Grégorien*.
 RG = *Revue Grégorienne*.
 RIM = *Rivista Italiana di Musicologia*.
 RM = *Revista de Musicología*.
 RTIEB = *Recueil de travaux de l'Institut d'Études byzantines, N° VIII: Mélanges Georges Ostrogorsky, II* (Belgrado, 1964).
 SCGM = *Sacerdos et Cantus Gregoriani Magister, Festschrift F. Haberl, edic. F. A. Stein* (Regensburg, 1977).
 SE = *Sacris Erudiri*.
 SECh = *Studies in Eastern Chant*.
 SEM = *Sociedad Española de Musicología*.
 SFG = *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*.
 SM = *Scripta Musicologica cura et studio Ioseph López-Caló: Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi*, 131, 3 vols. (Roma, 1975-1976).
 ZM = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*.

FUENTES CONSULTADAS

Prescindiremos de las fuentes bizantinas para no alargar demasiado nuestra relación. Strunk recoge los más importantes en *Essays* 344-345, y pueden verse también en MMB, en el lugar citado de Tardo: *L'antica*, en Haas: *Byzantinische*, etc.

I. Fuentes "mozárabes"

Aem-30 = Real Academia de la Historia, Aemilianensis 30 (Olim F 190): *Liber misticus* (s. X^{ex}) para Adviento y Navidad. Procede de San Millán de la Cogolla y

- se halla en muy mal estado. Notación «mozárabe» de tipo vertical, llamada también del Norte.
- Aem-60 = Real Academia de la Historia: Aemilianensis 60 (Olim F. 227): Sermonario con inserción de varios elementos. Entre ellos un fragmento de antifonario (s. X). Notación mozárabe de tipo vertical de aspecto muy tosco, que se halla sólo en las antifonas y responsorios para el primer día de letanías y en el oficio de san Cosme y san Damián (ff. 28v, 29r, 30v y 48-50r).
- BM-45 = Londres, British Museum Add. 30.845: *Misticus* con oficios y misas del propio de santos (hasta f. 160v) y otras adiciones. Se compone de cuatro fragmentos de manuscritos de épocas y contenidos distintos (s. X). Procede de Silos. Notación «mozárabe» de tipo vertical tosca y desaliñada, escrita por varias manos.
- BM-50 = Londres, British Museum, Add. 30.850: Antifonario romano-monástico, pero con notación «mozárabe» del norte de España, copiado en Silos (entre 1081-1088) por varias manos. Edición facsímil: *Antiphonale Silense British Library Mss. Add. 30.850. Introducción, índices y edición por I. Fernández de la Cuesta*, SEM (Madrid, 1985).
- BNP-2.199 = París, Bibl. Nac. nouv. adq. 2.199 + Silos, Arch. Monasterio, farg. musical 26: *Antiphonarium fragmenta*, que conta de tres fragmentos que se hallan en París y otros tres en Silos (s. IX-X). No parece que sea originario de Silos. Notación «mozárabe» de tipo vertical.
- LEÓN, Arch. Cap. 8 (s. X): Antifonario «mozárabe». Notación de tipo vertical muy bella. Edición facsímil: *Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León*, en CEISI, CSIC: MHS, Serie Litúrgica, V, 2 (Madrid, Barcelona, León, 1953).
- S3 = Silos, Arch. del Monasterio, Ms. 3: *Misticus et liber ordinum sacerdotalis vel minor* (año 1037 ó 1039), quizás procedente de otro escritorio. Consta de calendario (ff. 1-6), *liber ordinum* y *misticus* (ff. 7-179), *libellus* sobre la Asunción (ff. 180-205), y *liber precum*. Fue copiado por varias manos, y la segunda parte por el presbítero Juan (año 1039). Notación «mozárabe» de aspecto rudo y desaliñado (ff. 7-175).
- S4 = Silos, Arch. del Monasterio, Ms. 4: *Liber ordinum episcopalis vel maior* escrito por Bartolomé para el monasterio de San Prudencio, en la Rioja (año 1052). Notación adiaستمática «mozárabe» de tipo vertical muy bella; en el margen del f. 144 se encuentran 3 antifonas con notación *aquitana*.
- S5 = Silos, Arch. del Monasterio, Ms. 5: Fragmento de *Liber commicus* (1-36), *liber sermonum* (36v-39) y *misticus* (40-86) con el oficio completo de san Martín (ff. 40-82v) y san Miguel (ff. 83-90v). Fue copiado por Blasco el año 1009. Notación tosca y desaliñada, que se halla sólo en parte de los oficios de la Virgen y san Martín (entre ff. 40-85).
- S6 = Silos, Arch. del Monasterio, Ms. 6: *Misticus*, aunque ha sido denominado tradicionalmente *Breviarium Gothicum* (s. XIⁱⁿ). Se compone de dos códices unidos, el primero en papel lleva los oficios del común de santos (ff. 1-37), y el segundo en pergamino el oficio de diez domingos *de quotidiano* (ff. 38-154). El texto escrito por tres manos distintas, y la notación «mozárabe» de tipo vertical por cuatro: dos en la primera parte y otras dos en la segunda, más otra que realizó algunas adiciones.

- S7 = Silos, Arch. del Monasterio, Ms. 7 (s. XI): *Liber misticus* (ff. 12-30), *liber horarum* (ff. 31-141), y *liber precum*, con algunas *miserationes*. Notación «mozárabe» del Norte tosca y desaliñada escrita por cuatro manos: mano A (ff. 6, 7r, 13r); mano B (f. 12v); mano C (f. 15v, 16r-v, 17r, 28r-29v); mano D (f. 109v).
- Sal = Salamanca, Biblioteca de la Universidad, Ms. 2668: *Psaltérion, liber canticorum et liber horarum* escrito en la región leonesa por Cristóforo (Mayo de 1059). Notación «mozárabe» del Norte de trazado bello.
- Sant = Santiago, Biblioteca de la Universidad, Reservado 5: *Psaltérion, liber canticorum et liber horarum* escrito en la región leonesa por Petrus (año 1058). Notación «mozárabe» del Norte. Edición fotográfica de los folios con notación en *La música medieval en Galicia*, de J. López Calo: Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa (La Coruña, 1982), 12-23.
- T35.2 = Biblioteca Nacional, Madrid 10.110 (Olim Hh23): *Místico cuaresmal de la Tradición B*, procedente de la parroquia de Santa Justa y Rufina (antes Toledo 35.2). Es del siglo XIII-XIV, y su notación «toledana».
- T35.7 = Toledo, Bibl. Cap. Ms. 35.7 (s. XI-XII): *Misticus, lectiones officii et liber ordinum (fragm.)*. Perteneció a la iglesia de Santa Eulalia. Aunque el texto es de la *Tradición A*, sus neumas son «toledanos».
- Zar = Bibl. de la Universidad de Zaragoza (s. X-XI): Fragmento de antifonario procedente de San Juan de la Peña. Notación «mozárabe» bella del Norte. Edic. facsímil: *Antiphonale Hispaniae Vetus (s. X-XI)*. Biblioteca de la Universidad de Zaragoza: IFC (Zaragoza, 1986).

II. Fuentes gregorianas

- ANGERS 261 (252): Hojas de guarda pertenecientes a un códice de Saint-Aubin (s. X), que se hallan en el Ms. 261 (252) de Angers, y contienen el oficio de Saint-Maur. Notación adiaستمática «francesa».
- BARCELONA, Bibl. de Cataluña, Ms. 895 (s. XI). Dos folios descubiertos por Suñol en 1925, y considerados por este autor como de notación novalesa por su similitud neumática, pero escritos en letra «catalana rural» según A. Mundó, y por ello notación «catalana» primitiva.
- BENEVENTO, Bibl. Cap. 33 (s. XIⁱⁿ): Misal de Benevento con notación adiaستمática beneventana y episemas. Editado en PM XX (Berna y Frankfurt, 1983).
- BENEVENTO, Bibl. Cap. 34 (s. XI^{ex}): Gradual, prosario y tropario de Benevento. Notación diastemática beneventana sobre pauta de líneas en seco, pero amarilla y roja para el FA y DO. Posee varias claves. Editado en PM XV (Tournai, 1937).
- CAMBRIDGE, Corpus Christi College 473 (mitad s. XI): Tropario, tonario y secuenciario de Winchester. Contiene los versos de los aleluyas del temporal y santoral y unos tractos (f. 143v). Notación adiaستمática «inglesa».
- CHARTRES, Bibl. Munic. códice 47 (s. X): Gradual destruido el 26-V-1944. Notación adiaستمática bretona con letras melódicas, rítmicas y episemas. Editado en PM XI (Tournai, 1912).

- EINSIEDELN, Stiftsbibl. 121 (h. 960-970): Gradual de notación adiaستمática sangalese con letras melódicas, rítmicas y episemas. Editado en PM IV (Solesmes, 1894), y edic. facsímil: *Codex 121 Einsiedeln. Graduale und Sequenzen Notkers von St. Gall*: I. Faksimile, II. Kommentar: Akademie Verlag, Acta Humaniora (Weinheim, 1991).
- LAON, Bibl. Munic. 239 (h. 930): Gradual de notación adiaستمática lorena con letras melódicas, rítmicas y signos *tironianos* (S. X). Editado en PM X (Tournai, 1909).
- LONDRES, Brit. Museum, Ms. Cotton Caligula A.XIV (s. XI-XII): Secuenciario y tropario probablemente de Cantérbury. Notación adiaستمática «inglesa».
- LONDRES, Brit. Museum, Ms. Harley 2961: Oracional del obispo Leofric (s. XI), procedente de Exeter. Notación adiaستمática «inglesa» con algunas letras melódicas y rítmicas.
- LUCCA, Bibl. Cap. 606 (antes de 1170): Misal de la abadía de San Salvador de Lucca. Notación adiaستمática «italiana» de tipo boloñés, pero beneventana al final (ff. 51-157), donde se halla, entre otras cosas, el oficio de difuntos (al final).
- MODENA, Bibl. Cap. O.I.13 (s. XI-XIII): Gradual de Módena o Bolonia. Notación diastemática de puntos ligados. Al comienzo, un fragmento de gradual con notación adiaستمática «italiana» de tipo boloñés.
- MONTPELLIER, Biblioteca de la Facultad de Medicina, códice H 159 (s. X): Gradual-tonario con notación digráfica: neumas «franceses» y letras alfabéticas melódicas. Editado en PM VIII (Tournai, 1901).
- MONT-RENAUD: Gradual y Antifonario procedente de Noyon (s. X). Notación adiaستمática «francesa» de l'Île-de-France. Editado en PM XVI (Solesmes, 1955 y 1989).
- Nov-2 = OXFORD, Bodleian Library, Ms. Douce 222 (s. XI): Tropario-secuenciario acompañado de partes del gradual: *verba o prósulas* de aleluya (ff. 55v) y versos de ofertorios con sus prósulas (ff. 102v, 206). Procede quizás del priorato de San Andrés y San Clemente (hoy santuario de la Consolata, cerca de Torino), dependiente de Breme y Novalesa (después de 1049). Notación adiaستمática de Novalesa con algunas letras significativas.
- OXFORD, Bodleian Library, Ms. Bodley 775 (Madan 2558): Tropario-secuenciario de Winchester (entre 976 y 1016). Contiene los aleluyas (f. 76), los tractos (f. 88) y los versos de ofertorio (f. 97). Notación adiaستمática «inglesa» con algunas letras melódicas y rítmicas.
- PARIS, Bibl. Nac. lat. 1087 (s. XIⁱⁿ): Gradual de Cluny seguido de kyrial, secuencias y *sequaelae* de aleluya. Notación adiaستمática «francesa» con algunas letras significativas.
- ROMA, Bibl. Angélica 123 (s. XI): Gradual y tropario de Bolonia, con notación adiaستمática «primitiva italiana» del Norte, tipo boloñés. Editado en PM XVIII (Berná, 1969).
- ROMA, BAV. lat. 4770 (s. X-XI): Misal incompleto procedente de un monasterio de San Pedro, quizás de los Abruzzos. Notación adiaستمática «italiana» tipo boloñés, aunque con varios pasajes sin notación.
- ROMA, BAV. lat. 10646 (s. XI): Misceláneo de 25 fragmentos litúrgicos. El primero

- es el más antiguo, que consta de dos folios de misal (12 de marzo y Septuagésima). Notación adiaستمática «italiana».
- ROMA, BAV. lat. 10673 (s. XI): Fragmento de gradual con las piezas de Septuagésima al Sábado Santo. Notación adiaستمática beneventana tipo oriental (Bari), con números romanos para indicar el tono salmódico de los introitos y comuniones. Editado en PM XIV (Tournai, 1931).
- ROMA, BAV. Ottob. lat. 167 (Ms. de Cagli): Fragmento formado por algunas páginas dispersas de gradual y antifonario (s. XI). Notación adiaستمática «italiana» de diversas manos.
- ROUEN, Bibl. Munic. 368 (A 27): Pontifical de San Germán de Cornwall (s. X^{ex}). Notación adiaستمática «ingleses» con letras melódicas y rítmicas.
- ROUEN, Bibl. Munic. 369 (Y.7): Pontifical del arzobispo Roberto (s. X^{ex}). Notación adiaستمática «inglesa» en algunas piezas.
- SAN GALO, Stiftsbibl. 359 (s. Xⁱⁿ): Cantatorio de San Galo. Notación adiaستمática sangalese con letras melódicas, rítmicas y episemas. Editado en PM II^c Serie (Tournai, 1924).
- Nov-1 = VERCELLI, Bibl. Cap. cod. 124 (h. 1048): Misal de Vercelli procedente de la abadía de Breme, cerca de Novalesa, a la que pertenecía este priorato y donde estuvo hasta finales del siglo XIII. Notación adiaستمática de Novalesa.
- WORCESTER, Bibl. Cap. F 160 (s. XIII): Antifonario monástico de la catedral de Worcester. Notación diastemática sobre tetragrama y claves de DO, RE y SIb. Editado en PM XII (Tournai, 1922).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUSTONI, L.: *Le chant grégorien. Mot et neume* (Roma, 1969).
- ALBAROSA, N.: «L'École grégorienne de Dom Eugène Cardine», en BAISCG 2/2 (1977) 28-42; 3/1 (1978) 23-35; 4/2 (1979) 33-42, 5 (1980) 50-74. También en italiano, en RIM 9 (1974) 269-297; y 12 (1977) 136-152.
- ANGLÉS, H.: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio. Transcripción y estudio crítico por...* III, 2 vols.: Primera y Segunda parte: Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central (Barcelona, 1958). *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935). Reproducción de la Biblioteca de Catalunya con la colaboración de la Universidad Autónoma de Barcelona (Barcelona, 1988).
- «La música medieval en Toledo hasta el siglo XI», en SFG. I. Reihe, 7. Bd. (1938) 1-68. También en SM I (Roma, 1975) 183-260, que será el lugar que citaremos.
- APEL, W.: *Gregorian chant* (Bloomington y Londres, 1958; 5 reimpr. en 1973).
- BANNISTER, H.M.: *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina* (Leipzig, 1913).
- BAUMSTARK, A.: *Liturgie comparée. Principes et méthodes pour l'étude historique des liturgies chrétiennes*. Tercera edición revisada por Dom B. Botte (Chevetogne, 1953).

- BROCKETT, C. W.: *Antiphons, responsories and other chants of the mozarabic rite* (New York, 1968).
- BROU, L.: «Les chants en langue grecque dans les liturgies latines», en SE 1 (1948) 165-180; 4 (1952) 226-238.
«Le trisagion de la messe mozarabe», en EL 61 (1947) 309-334.
«Notes de paléographie musicale mozarabe», en AnM 7 (1952) 51-76; 19 (1955) 23-44.
- CABROL, F.: «Mozarabe (Liturgie)», en DACHL XX,1 (París, 1935) 489-491.
- CARDINE, E.: «À propos des formes possibles d'une figure neumatique: le pes subbipunctis dans les premiers manuscrits sangalliens», en SCGM (1977) 61-69.
«Les limites de la sémiologie en chant grégorien», en BAISCG 10 (1985) 3-11. También en EG 23 (1989) 5-10.
«Neume», en EG 10 (1969) 13-28. También en tirada aparte (Solesmes).
«Neumes et rythme», en *Actes du 3. me Congrès international de musique sacrée: Paris, 1-8 Juillet, 1957* (París, 1959) 264-276. Publicado en EG 3 (1959) 145-154. Existe una segunda redacción, en folleto aparte, escrito en lengua italiana; y una tercera en francés, sin datación.
Semiología gregoriana (Silos, 1982).
- CASARES, J.: «Dialecto», en *Diccionario ideológico de la lengua española*, 2 Ed., 6 tirada (Barcelona, 1959).
- CATTIN, G.: *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia. Volume primo, parte seconda: Il Medioevo I* (Torino, 1979). Edición española (Turner, Madrid, 1987).
- CONOMOS, D.E.: *Byzantine trisagia and cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries* (Salónica, 1974).
- COUSSEMAKER, C. E. de: *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (París, 1852).
- CORBIN, S.: «Neumatic notation: I-IV...:», en NGD 13 (New York, Washington, Hong kong, 1980) 128-144.
- CHAILLEY, J.: *Compendio de musicología...* (Madrid, 1991).
- CRISANTOS DE MADYTOS: *Eisagôgê eis tò zeoreticòn kai praktikòn tês ekklesiastikês mousikês* (Constantinopla, 1821).
Mèga Zeorêtikòn tês mousikês (Trieste, 1832).
- ENGBERG, G.: «Greek ekphonic neumes and masoretic accent», en SECh 1 (1966) 37-49.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Historia de la música española. I: Desde los orígenes hasta el «ars nova». Bajo la dirección de Pablo López de Osaba* (Madrid, 1983 y 1988).
- FERRETTI, B.: «Bibliografia degli scritti di Eugène Cardine», en GÖSCHL: *Ut mens* 488-491.
Notazione neumatica di Novalesa. Saggio storico-paleografico (Novalesa: San Pedro y San Andrés, [1984]).
- FERRETTI, P.: «Étude sur la notation aquitaine d'après le graduel de Saint-Yrieix (codex latin 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris)», en PM XIII (Tournai, 1925) 54-211.

- FLOROS, C.: «Chant byzantin», en DMSM I (París, 1976) 172-174.
- FROGER, J.: «L'Épître de Notker sur les Lettres significatives. Édition critique», en EG 5 (1962) 23-71.
- GASTOUÉ, A.: *Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques de France* (París, 1907).
«La musique byzantine et le chant des églises d'Orient», en EMDCL I (París, 1912) 541-581.
- GONZÁLEZ-BARRIONUEVO, H.: «Dos grafías especiales del scándicus en la notación «mozárabe» del norte de España», en RM 13/1 (1990) 11-79.
«Dos grafías particulares del scándicus flexus en la notación «mozárabe» de tipo vertical», en AnM 44 (1989) 5-21.
El pes initio débilis. Notación y límites. Estudio paleográfico y semiológico. Tesis doctoral dirigida por Dom Eugène Cardine (PIMS de Roma, 1987). Existe un resumen en prensa que aparecerá en Ediciones Alpuerto (Madrid).
«El pes initio débilis en las principales familias neumáticas gregorianas», en EMO (Madrid, 1987) 69-74. Resumen de las conclusiones generales pertenecientes a la tesis doctoral.
«La bivirga precedida de nota ligera en el Antifonario de Hartker. Estudio paleográfico y semiológico», en RM 7/2 (1984) 369-415. Es la tesis de Maestro en Canto gregoriano, dirigida por Dom E. Cardine (Roma, 1984).
«La grafía del sálicus en la notación «mozárabe» de tipo vertical», en RM 12/2 (1989) 397-410.
«Los códices «mozárabes» del archivo de Silos: Aspectos paleográficos y semiológicos de su notación neumática»: Primeras Jornadas de Musicología Religiosa (Silos y Burgos: 17-19, marzo, 1991) y tesis de Maestro en Musicología dirigida por Dom B. Baroffio (PIMS de Roma, 1992). Publicado en RM 15 (1994) 403-472. Las conclusiones y las tablas neumáticas también en GIS 6 (1991) 46-53.
«Présence de signes additionnels de type mélodique dans la notation "mozarabe" du nord de l'Espagne», en EG 23 (1989) 141-151.
«Una grafía particular del porrectus en la notación «mozárabe» de tipo vertical», en EMO I (1987) 75-90.
- GÖSCHL, J. B.: *Ut mens concordet voci. Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag. Herausgegeben von Johannes Berchmans Göschl* (St. Ottilien, 1980).
- GOUBERT, P.: *Byzance avant l'Islam*, II (París, 1956).
«Byzance et l'Espagne wisigothique (554-71)», en EB 2 (1944) 5-78; 3 (1945) 127-142; 4 (1946) 71-134.
- GUIDO D'AREZZO: *Epistola de ignoto cantu* (Ed. GS II, 43-46,50 = STRUNK: *Source readings in music history* I, New York, 1965, 121-125).
- HAAS, M.: *Byzantinische und slavische Notationen: Paläographie der Musik nach den Plänen Leo Schrader herausgegeben im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Wulf Arlt...* 1. Band: Die einstimmige Musik des Mittelalters, 2. Faszikel (Colonia, 1973).
- HØEG, C.: *La notation ekphonétique: MMB. Subsidia I, Fasc. 2* (Copenhage, 1935),

- HUGLO, M.: «L'ancienne version latine de l'hymne acathiste», en M 64 (1951) 27-61.
 «La mélodie grecque du Gloria in excelsis et son utilisation dans le gloria XIV», en RG 28 (1950) 30-40.
 «La tradition occidentale des mélodies byzantines du Sanctus», en KGAK (Colonia, 1950) 40-46.
 «Les chants de la Missa greca de Saint-Denis», en EPEW (Oxford, 1966) 74-83.
Les livres de chant liturgique: Typologie des sources du Moyen Âge occidental, fasc. 2. A-VI.A.1* (Turnhout, 1988).
 «Origine de la mélodie «authentique» du Credo de la Vaticane», en ACIMS 240-244. También en RG 30 (1951) 68-78.
 «Relations musicales entre Byzance et l'Occident», en PThICBS (Londres, 1967) 267-280.
 «Source hagiopolite d'une antienne hispanique pour le Dimanche des Rameaux», en HS V, 10 (1952) 367-374.
- HOURLIER, J.: *La notation musicale des chant liturgiques latins* (Solesmes, [1963]).
 «L'origine des neumes», en GÖSCHL: *Ut mens...* 354-360.
- JAMMERS, E.: «Byzantinisches in der karolingischen Musik», en BIBK V/2 (München, 1958) 9-15.
Die Essener Neumenhandschriften der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf: Veröffentlichungen der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf, I (Ratingen, 1952).
Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textausssprache: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische, Klasse, Jahrgang 1962, I. Abhandlung (Heidelberg, 1962).
Tafeln zur Neumenschrift (Tutzing, 1965).
- LEVY, K.: «Charlemagne's archetype of gregorian chant», en JAMS 40 (1987) 1-31.
- LÓPEZ-CALO, J.: *La música medieval en Galicia*: FPBMCF (La Coruña, 1982).
- MARZI, G.: «Bizantina, Musica», en DEUMM I (Torino, 1983) 353-365.
- MERCENIER, E.: *La prière des églises de rite byzantin*, 3 vols. (Paris, 1937-1948).
 Textos de la liturgia bizantina en francés.
- MOCQUEREAU, A.: «Introduction générale», en PM I (Solesmes, 1889) 1-50.
Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne... 2 vols (Roma y Tournai, 1908; y Solesmes, 1927).
 «Origine et classement des différentes écritures neumatiques», en PM I (Solesmes, 1889) 96-160.
- PALIKAROVA VERDEIL, R.: *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*: MMB Subsidia III (Copenhague, 1953).
- PINELL, J. M.: «Las horas vigiliares del oficio monacal hispánico», en Lt 3 (1966) 197-340.
- POTHIER, J.: «Étude sur les neumes-accent: Neumes ordinaires», en PM I (Solesmes, 1891) 27-36.

- Les mélodies grégoriennes* (Tournai, 1880). Reimpresión por Stock Musique (París, 1980).
- PRADO, G.: «Estado actual de los estudios sobre la música mozárabe», en ELM (Toledo, 1965) 89-106.
 «Le chant hispano-gothique et mozarabe», en RChG 9 (1923) 258-259.
- RAASTED, J.: *Intonation formulas and modal signatures in byzantine musical manuscripts*: MMB, Subsidia VII (Copenhague, 1966).
- RAMPI, F. - LATTANZI, M.: *Manuale di canto gregoriano, con una sintesi liturgica di Réginald Grégoire* (Milán, 1991).
- RAINOLDI, F.: «Lectio», en DEUMM 3 (Torino, 1983-1984) 670-671.
- RANDEL, D. M.: «Responsorial psalmody in the mozarabic rite», en EG 10 (1969) 87-116.
- REVELL, E. J.: «Hebrew accents and greek ekphonic neumes», en SECh 4 (1979) 140-170.
- REBOURS, J. B.: *Traité de psaltique, théorie et pratique du chant dans l'Église grecque* (París, 1906).
- RIEMANN, H.: *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert* (Leipzig, 1909 y 1915).
Studien zur Geschichte der Notenschrift (Leipzig, 1878 y 1910).
- RIVERA RECIO, J. F.: «La Iglesia Mozárabe», en HIE, II, 2º: *La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*, (Madrid, 1982) 21-60.
- ROJO, C. y PRADO, G.: *El canto mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*: Diputación de Barcelona (Barcelona, 1929).
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.: «En los albores del culto jacobeo», en C 16 (1971) 45-54.
- STÄBLEIN, B.: *Schriftbild der einstimmigen Musik*: Musikgeschichte in Bildern, III. Musik des Mittelalters und der Renaissance / Lieferung 4 (Leipzig, 1975).
- STRUNK, O.: «Byzantine Music in the light of recent research and publication», en EMBW 240-254.
Essays on music in the byzantine world (New York, 1977).
Specimina notationum antiquiorum. Pars principalis and Pars suppletoria: MMB, Facsimilia, 7, 2 vols. (Copenhague, 1965).
 «The antiphons of the oktoechos», en JAMS 13 (1960) 50-67. También en EMBW 165-190. Citaremos esta última publicación.
 «The classification and development of the early byzantine notations», en ACIMS (Tournai, 1952). También en EMBW 40-44. Se cita esta última fuente.
 «The latin antiphons for the Octave of the Epiphany», en RTIEB 8 (Belgrado, 1963-1964) 417-426. También en EMBW 208-219.
 «The notation of the Chartres fragment», en AM 3 (1955) 7-37. También en EMBW 68-111. Se cita esta última publicación.
- SUÑOL, G. M.: *Introduction à la paléographie musicale grégorienne* (París, Tournai, Roma, 1935).
- TARDIF, J.: *Essai sur les neumes*: BECh (París, 1853).
 «Notation», en DLHT, cols. 968-1037.
- TARDO, L.: *L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata* (Grottaferrata, 1938).

- THIBAUT, J. B.: «Étude de musique byzantine. Le chant ekphonétique», en BZ 8 (1899) 122-147.
Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque (San Pietroburgo, 1913).
Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine (París, 1907).
- THODBERG, Ch.: *Der byzantinische Alleluiazyklus*: MMB, Subsidia 8 (Copenhague, 1966).
- TILLYARD, H. J. W.: «Byzantine neumes: The Coislin notation», en BZ 37 (1937) 345-358.
 «Early Byzantine Neumes», en L 14 (1936) 183-187.
 «Fragment of a byzantine musical handbook in the Monastery of Laura on Mt. Athos», en ABSchA 19 (1912-1913) 95-117.
Handbook of the middle byzantine musical notation: MMB, Subsidia 1, Fasc. 1 (Copenhague, 1935).
 «The stages of early byzantine musical notation», en BZ 45 (1952) 256-614.
- TZETZES, I.: «E epinôsis tês parasêmantikês tôn Busantinôn», en P 10 (1985) 413-493.
- VELIMIROVIC, M.: «Musique byzantine», en EMS II (París, 1969) 145-164.
 «Neumatic notation: V. Byzantine neumatic notations; VI. Slovanic neumatic notation», en NGD 13 (New York, Washington, Hongkong, 1980) 145-149, 149-151 y 154.
 «Present status of research in byzantine music», en AnlM 43 (1971) 1 ss.
- WAGNER, P.: *Einführung in die gregorianischen Melodien: II. Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges* (Leipzig, 1912²). *III. Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde* (Leipzig, 1921). Ambos vols. reimpresos en Hildesheim (1962).
- WELLESZ: *A history of byzantine music and hymnography* (Oxford, 1961²).
 «Early Byzantine Neumes», en MQ 38 (1952) 68-79.
Eastern elements in western chant. Studies in the early history of ecclesiastical music: MMB, Subsidia II, n° 1. Serie americana (Boston, 1947). Reimpresión (Copenhague, 1967).
 «Studien zur Paläographie der byzantinischen Musik. 1. Die prosodischen und ekphonetischen Zeichen», en ZM 12 (1929-1920) 385-397.
- WERNER, E.: *The Sacred Bridge. The interdependence of liturgy and music in Synagogue and Church during the First Millennium* (Londres y New York, 1959).
- WIESLI, W.: *Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Eine paläographisch-semiologische Studie* (Immense, 1966).

ALCUNE SEQUENZE TARDO-MEDIEVALI NEL MANOSCRITTO F.v.I.132 DELLA BIBLIOTECA PUBBLICA "SALTYKOV SHCHEDRIN" DI SAN PIETROBURGO

Soggetto del presente contributo alcuni esempi di sequenza tramandati in un Antifonario italiano tardo-medievale. Ma è opportuno, innanzi tutto, tracciare un profilo della fonte stessa.

Il manoscritto F.v.I.132 è uno dei più preziosi esemplari della raccolta della Biblioteca Pubblica "Saltykov Shchedrin" di San Pietroburgo. Si tratta di codice pergameneo alquanto voluminoso e corposo, tracciato in scrittura gotica e in notazione quadrata di grandi dimensioni su quattro linee rosse, sontuosamente decorato, essendo presenti quattordici grandi lettere ornamentali iniziali multicolori e dorate oltre a miniature, e con pesante copertura in legno, rivestita di cuoio scuro e bordata con ferro.¹

Il codice venne redatto durante il periodo che va dalla metà del sec. XV alla fine del XVII, ed è di strutturazione piuttosto complessa, dal momento che denota la presenza di almeno otto differenti mani. Una breve descrizione con alcune osservazioni sul contenuto nella Tav. 1.

Per quanto riguarda la provenienza si può asserire con sicurezza che apparteneva ad uno dei conventi domenicani italiani. J.B. Thibaut, prendendo in considerazione la grande miniatura del f. 129, raffigurante un monaco che si inginocchia in preghiera davanti all'effigie di san Nicola, ha supposto che possa trattarsi di un monastero dedicato al santo.²

1) Facsimile in J.B. THIBAUT, *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'Église latine*, St.-Petersbourg 1912, p. 80.

2) *Ibidem*; v. anche V. KARTSOVNIK, *Nicholas of Myra in latin medieval chant and hymnography. Some manuscript sources in Leningrad*, in *Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta scientifica*, VII, Bydgoszcz 1985, p. 662. San Nicola era collegato con l'origine e la storia dell'Ordine e assai venerato ovunque, in particolare da parte dei Domenicani. Ancora oggi manca un'opera storiografica sui monasteri domenicani in Italia durante il tardo medioevo. Nella letteratura sono menzionati tre monasteri dedicati a san Nicola esistenti nell'Italia Centrale: Collegio delle Terziarie di San Nicolò nel rione Trevi a Roma, fondato nel 1446 (A. ZUCCHI, *Roma domenicana*, 2 t., Firenze 1938-1942, t. I, pp. 68-72); San Nicolò di Cagli, fondato nel 1529 (B. GORDANO, *Oasi domenicane. Monasteri domenicani italiani*, Cortona 1987, p. 46 sg.); San Nicolao di Lucca, fondato nel 1330 (I. TAURISANO, *Artiste e letterate tra le domenicane lucchesi*, «Il Rosario. Memorie domenicane», XV, 1915, s. II, pp. 150-160). Se la miniatura può essere considerata come un vero e proprio indizio circa la dedicazione della chiesa, si potrebbe suggerire il monastero di Lucca quale luogo d'origine del codice di San Pietroburgo. L'autrice ringrazia l'Istituto Storico Domenicano di Roma per la consulenza al riguardo.

Le sequenze della fonte esaminata sembrano costituire materiale alquanto curioso per una osservazione sulle peculiarità locali del tardo repertorio specifico. Tre di esse, *Laetum diem*, *Jocundetur in hac die*, *In supernis concors choris*, si basano sulla stessa melodia: quella della ben nota sequenza *In caelesti hierarchia* di san Domenico.³ I risultati della loro analisi sono rappresentati nella Tav. 2, che vuol mettere in evidenza il carattere proprio di ciascuna versione e delle rispettive differenze.

La sequenza *In supernis concors choris* costituisce un contrafactum tedesco di melodia del sec. XV⁴, rappresenta un tipico esempio della tarda sequenza rimata ed è caratterizzata da una struttura melodica e testuale simmetrica. La versione differisce dalla melodia di *In caelesti hierarchia* solo nel modo, di Fa anziché di Do.

Laetum diem e *Jocundetur in hac die* devono essere creazioni locali.⁵ Lo schema di *Laetum diem* deriva da una riduzione di quello di *In caelesti hierarchia*. La versione mostra tendenza a rendere uguale la lunghezza di tutte le frasi e, al loro interno, ad uniformare la struttura ritmica delle “sottofrasi”, malgrado discrepanze in un gruppo di queste all’interno di frasi parallele, messe in rilievo per mezzo di trattini verticali sul rigo musicale.

La versione di *Jocundetur in hac die* mostra una diversa, più libera successione di coppie di frasi, con interpolazione di altre che possono costituire varianti delle precedenti.⁶

Anche la sequenza *Nicolao praesuli* è caratterizzata da struttura strofica simmetrica, anche se con alcune differenze nella divisione in

3) Per il testo, A.H., 55:115; per la melodia, C.A. MOBERG, *Über die schwedischen Sequenzen*, II, Uppsala 1927, n. 2; v. anche F. LABHARD, *Das Sequenzen-Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*, Bern 1958, testo 338, melodia 44.

4) A.H. 55:371; F. LABHARD, *ibidem*.

5) Non riportate in A.H. La sequenza *Jocundetur in hac die* di san Tommaso d’Aquino mostra solo un incipit simile (A.H. 44:269).

6) Nella Tav. 2 le varianti melodiche delle frasi sono indicate con lettere tra parentesi e con apici accanto alle lettere.

“sottofrasi” di alcune strofe parallele⁷. Il brano è in modo Fa, con frequenti passaggi ascendenti sui gradi Fa-La-Do; caratteristiche, tutte, che testimoniano trattarsi di esempio fra i più tardi.

I brani citati potrebbero servire allo studio della tecnica compositiva nella tarda sequenza in versi; in particolare testimoniano diverse maniere di adattamento di una stessa melodia a differenti testi, apparentemente all’interno di un’unica tradizione locale.

Il cod. F.v.I.132 può ben essere annoverato assieme ad altre fonti che tramandano sequenze tardo-medievali.

WIKTORIA GONTSCHAROWA

(traduzione dall’inglese di Valentina Ragaini)

7) Nel cod. F.v.I.132 le divisioni in frasi e “sottofrasi” sono messe in evidenza mediante spessi tratti verticali sul rigo musicale: divisione che, mantenuta nella nostra trascrizione, è piuttosto minuziosa in *Laetum diem* e *Nicolao praesuli*, meno coerente in *Jocundetur in hac die* e in *In supernis concors choris*.

Copisti del manoscritto	Successione dei fascicoli	Tipo dei fascicoli	Datazione	Osservazioni sul contenuto
1 ^a mano	1-14	1-13 Quaternioni (4+4) 14 Binione (2+2)	metà del XV secolo	ff. 1-113v: antifone e responsori del Comune (rubrica al f. 1: <i>In communi unius vel plurimorum apostolorum extra tempore paschale ad vespas super psalmos Ant.</i>) Estote fortes in bello
2 ^a mano	15	15 Binione (2+2)	2 ^a metà del XV secolo	
3 ^a mano	16	16 Binione (2+2)	— — — — —	ff. 113v-116v: sequenza in onore di S. Clemente (rubrica al f. 113v: <i>Sequentia sancti Clementis</i>) Laetum diem celebramus
4 ^a mano	17-18	17-18 Binioni (2+2)	XVI secolo	ff. 117-120v: sequenza in onore di S. Caterina da Siena (rubrica al f. 117: <i>In festo beatae Katerinae virginis et martyris sequentia</i>) Adest dies triumphalis ff. 121-124v: sequenza in onore di S. Giacobbe martire (senza rubrica) Iocundetur in hac die

5 ^a mano	19	19 Binione (2+2)	— — — — —	ff. 125-128v: sequenza in onore di S. Ursula (senza rubrica) In supernis concurs choris
6 ^a mano	20	20 Binione (2+2)	— — — — —	ff. 129-131: sequenza in onore di S. Nicola di Myra (senza rubrica) Nicolao praesuli f. 131v: All. <i>O sacerdotum speculum</i> f. 132: All. <i>O sacerdotum speculum</i> f. 132v: bianco
7 ^a mano	21-25	21-23 Binioni (2+2) 24-25 Quaternioni (4+4)	— — — — —	ff. 133-163v. Uffici dei Santi, in particolare Santi patroni domenicani ff. 133-137v: Ufficio della Traslazione di S. Tommaso d'Aquino (rubrica al f. 133: <i>In translatione beati Thome de Aquino ad vespas super psalmos a.</i>) O quem felix mater Italia ff. 137v-143: Ufficio di S. Vincenzo (rubrica al f. 137v: <i>In festo sancti Vincentii ad vespas a.</i>) Quem novae laudis et gloriae ff. 143-148: Ufficio di S. Caterina da Siena (rubrica al f. 143: <i>In festo sanctae Catherinae de Senis ad vespas super psalmos a.</i>) Immortali laude Catherina ff. 148-152v: Ufficio della Visitazione della Santa Vergine Maria (rubrica al f. 148: <i>In festo visitationis virginis alme ad vespas super psalmos a.</i>) Colletentur corda fidelium ff. 152v-161: Ufficio di S. Anna (rubrica al f. 152v: <i>In festo sanctae Annae ad vespas super</i>

				<i>psalmos a.)</i> Felix orbis felix hora ff. 161-163v: Messa della Trasfigurazione (rubrica al f. 161: <i>In transfiguratione Introitus</i>) Viderunt ingressus
8 ^a mano	26	26 Ternione mancante degli ultimi 2 fogli (3+1)	tardo XVII secolo	ff. 164-166v: Ufficio di S. Rosa (rubrica al f. 164: <i>In festo Beatae Rosae ad vespas super psalmos an.)</i> Incipite domino in tympanis cantate

<i>In caelesti hierarchia</i> in base agli AH 55, 115 e a C.A. Moberg, melodia n° 2					<i>In supernis concors choris</i> in base agli AH 55, 371 e al ms. F.V. I. 132				
Successione delle frasi musicali	Suddivisione dei versi in base al numero di sillabe		Altezza del suono iniziale e di quello finale	Ambito della melodia	Successione delle frasi musicali	Suddivisione dei versi in base al numero di sillabe		Altezza del suono iniziale e di quello finale	Ambito della melodia
	Testo Melodia					Testo Melodia			
AA ₁	23	8 + 8 + 7	FF	Db	AA ₁	23	8 + 8 + 7 8 + 44 + 7	cc	Gf
BB ₁	23	8 + 8 + 7	aF	Cb	BB ₁	23	8 + 8 + 7	ec	Gf
CC (AA ₁)	20	7 + 7 + 6	FF	Db	CC (AA ₁)	20	7 + 7 + 6	cc	Gf
DD (BB ₁)	23	8 + 8 + 7	bF	Dc	DD (BB ₁)	23	8 + 8 + 7 8 + 44 + 7	fc	Hg

EE ₁	23	8 + 8 + 7	FF	Ed	EE ₁	23	$8 + \widehat{44} + 7$ $8 + 8 + 7$	cc	Ha ¹
FF ₁	20	7 + 7 + 6	cG	Ees	FF ₁	20	7 + 7 + 6	gc	hh ¹
GG ₁	23	8 + 8 + 7	FF	Cb	GG ₁	23	$8 + 8 + 7$ $8 + \widehat{224} + 7$	cc	Gf
$\overset{\prime}{CC}_1$ ($\overset{\prime}{AA}_1$)	23	$8 + 8 + 7$ $8 + \widehat{26} + 7$	FF	Db	CC ₁ (AA ₁)	23	8 + 8 + 7	cc	Ag
HH ₁ (EE ₁)	20	8 + 8 + 4	FF	Ff	HH ₁ (EE ₁)	20	8 + 8 + 4	cc	cc ¹
$\overset{\prime}{II}_1$ ($\overset{\prime}{GG}_1$)	23	$\widehat{242} + 8 + 7$ $8 + 8 + 7$	FF	Cb	$\overset{\prime}{II}_1$ ($\overset{\prime}{GG}_1$)	23	$\widehat{44} + 8 + 7$ $8 + 8 + 7$	cc	Gf ²

TAV. 2

<i>Laetum diem</i> in base al ms. F. v. I. 132					<i>Iocundetur in hac die</i> in base al ms. F. v. I. 132				
Successione delle frasi musicali	Suddivisione dei versi in base al numero di sillabe		Altezza del suono iniziale e di quello finale	Ambito della melodia	Successione delle frasi musicali	Suddivisione dei versi in base al numero di sillabe		Altezza del suono iniziale e di quello finale	Ambito della melodia
	Testo	Melodia				Testo	Melodia		
AA ₁	23	$\widehat{44} + \widehat{44} + \widehat{43}$	cc	Gf	AA ₁	23	8 + 8 + 7	cc	af
BB ₁	23	$\widehat{35} + \widehat{53} + \widehat{25}$ $8 + \widehat{44} + 7$	ec	Gf	BB ₁	23	$8 + \widehat{44} + 7$	fc	Ga ¹
$\overset{\prime}{CC}_1$ ($\overset{\prime}{AA}_1$)	23	$\widehat{44} + \widehat{44} + 7$ $\widehat{244} + 8 + 43$	cc	af	$\overset{\prime}{KK}_1$ ($\overset{\prime}{AA}_1$)	23	$8 + \widehat{44} + 7$ $\widehat{43} + 8 + 7$	gc	Ga ¹
$\overset{\prime}{DD}_1$ ($\overset{\prime}{BB}_1$)	23	$\widehat{233} + 8 + \widehat{34}$ $\widehat{26} + 44 + 43$	fc	Gf	$\overset{\prime}{DD}_1$ ($\overset{\prime}{BB}_1$)	23	$\widehat{44} + 8 + 7$	ec	hc ¹

EE ₁	24	$\widehat{45} + \widehat{44} + 7$ $\widehat{27} + 8 + \widehat{223}$	cc	ba ¹	$\frac{LL_1}{(KK_1)}$	23	8 + 8 + 7	cc	Gg
FF ₁	23	8 + $\widehat{44}$ + 7	gc	bb ¹	AA ₁	23	8 + 8 + 7	cc	Gf
					EE ₁	23	8 + $\widehat{44}$ + 7	cc	ba ¹
					$\frac{LL_1}{(KK_1)}$	23	8 + 8 + 7	cc	Gg
II ₁ (GG ₁)	23	8 + 8 + $\widehat{43}$ $\widehat{224} + 8 + \widehat{43}$	cc	Gf					

113v

A *Lae-tum di-em ce-le-bramus et clementem ho-no-ramus dignum laude prae-su-tem.*

A₁ *Quem recognovimus ex-al-ta-vit et in-victum co-ro-navit ae-quo iure mar-ti-rem.*

B *Hic san-ctis pollens moribus petro suc-ces-sit ter-ti-us summum te-nens so-li-um.*

B₁ *In quo iuste dum se-de-ret et fi-de-les con-for-maret passus est ex-si-li-um.*

C (A) *U-bi du-dum re-le-ga-tus et pro-christo con-demp-na-tus, for-tem vi-rum prae-bu-it.*

C₁ (A₁) *Cu-ius pe-de vi-dit ag-ni si-bi lo-cum de-monstrari un-de ve-na pro-di-dit.*

D (B) *Hic sub tra-ia-no prin-ci-pe longum mer-sus in ae-quo-re com-ple-vit mar-ti-ri-um.*

D₁ (B₁) *U-bi ce-tus ar-ge-lorum ar-te mira la-bo-ra-tum templum stau-xit in-di-tum.*

E *Ad quod ri-te ve-ne-randum frequens ire po-pu-lo-rum tur-ba so-lit ho-di-e.*

E₁ *Quando martyr cum tri-umpho et pon-ti-fex cum vi-bi-lo sto-lam sumpsit glo-ri-ae.*

F *Ergo tuum qui portendis no-men ae-quas et me-ri-tis clement pastor op-ti-me.*

F₁ *Nos ancillas et so-ro-res lau-des tu-as re-co-ler-tes al-me-prae-sul pro-te-ge.*

I (G) *Ut vi tam sem-per cae-li-tern a-gamus et in-co-lu-man tu-o pa-ter mu-ne-re.*

I₁ (G₁) *Cu-ius o-pe mul-tu christi me-re-a-mur nos per-henni tecum fru-i tem-po-re.*

A-men.

A *Lo-cun-detur in hac die plebs fi-de-lis hie-rar-chie con-so-nans cae-le-s-ti-um.*

A₁ *As-sunt e-nim me-lo-di-ae dum tu-um phi-nos-trae vi-ae for-tur cae-lo bre-vi-um.*

B *Cue-rit namque co-ro-na-tus in-ter fratres pri-mo-da-tus cae-co-bus mar-ty-ri-o.*

B₁ *O quam pulchre lau-re-a-tus christi consors stat lo-ca-tus in cae-le-s-ti so-li-o.*

K (III A) *Bel-la vincens ter-re-no-rum regnum por-gis ad re-lo-rum semper rec-ta se-mi-ta.*

K₁ (III A₁) *Ex-stimpator vi-ti-o-rum spernens escam pec-ca-to-rum summis pri-mo-ge-ni-ta.*

D (B) *Sal-va-to-rem transfor-matum corpus-que glo-ri-fi-ca-tum vi-di-sti pas-si-bi-le.*

D₁ (B₁) *In su-do-rem com-mu-ta-tum cer-nis i-dem cru-en-ta-tum atque multum fle-bi-le.*

L (K) *Ter-rae fi-nes at-ti-gi-sti no-men por-tans ih-su christi co-ran mun-di re-gi-bus.*

L₁ (K₁) *I-ras dæ-mo-num vi-ci-sti mar-tyr sanctus te ve-xi-sti ga-le-ti-am nu-n-ci-bus.*

A *Bo-ves sae-vi man-su-esunt por-tant corpus et qui es-cunt in-tra lu-pae mœ-ni-a.*

A₁ *Re-luc laudes in-crescunt et dum mira multa crescunt con-ditior ec-cle-si-a.*

E *Lumen cuius qui sec-tan-tur quantum sibi me-re-an-tur tes-tan-tur mi-ra-cu-la.*

E₁ *A de-functis re-vo-can-tur vi-ci-tan-tem et sa-nan-tur a qua um-que ma-lu-la.*

124v

(¹K) V- st- te- mus or- go pi- a li- men sa- rum me- lo- di- a si non pas- su cor- po- ris.

(¹K₁) Si li- cet ut mundi vi- a transva- da- ta reg- na di- a no- bis de- tum su- pe- ris.

A- men.

125

A In su- per- nis cor- cors cho- ris me- lo- di- ae dul- ci- o- ris can- ti- cum de- pro- mi- tur.

A₁ I- bi iu- gis et ae- ter- na sem- per no- va non ex- ter- na laus di- vi- na ca- ni- tur.

B I- bi tri- plex an- ge- lo- rum hi- erar- chia ce- te- ro- rum con- so- nant ter- ri- bi- li- o.

B₁ Is- tis ag- men vir- gi- na- le vin- dum car- men spe- ci- a- le sum- mo can- tat stu- di- o.

C Il- lic de- i fa- mu- la prae- ce- p- tu- est in- su- la vo- ce de- li- ca- ta.

(¹A₁) Va- cans dei lau- di- bus cum su- is so- ci- ali- bus quibus est prae- la- ta.

125v

D

(¹B) Quam u- xo- rem rex an- glo- rum more pe- tit bar- ba- ro- rum su- o da- ri fi- li- o.

D₁

(¹B₁) Mi- nae gra- ves ap- po- nuntur ni- si scan- dit quae pos- cun- tur in- to- mis- so nur- ti- o.

E Ad haec pa- ter con- ster- na- tur na- ta suadet si- mit- ta- tur vir- gi- num col- le- gi- um.

E₁ Fi- de spon- sus in- for- ma- tur in- for- ma- tus tan- dem de- tur si- bi post tri- en- ni- um.

F

F₁ Con- gre- gatis na- vi- bus vir- gi- nes sub mi- li- bus con- fluunt in- de- nis.

G Ductae de i nu- re- re ro- mam per- gunt pro- pe- re vi- ti- bus se- re- nis.

G₁ U- bi san- cto- in- vo- can- tes pa- pam si- bi so- ci- an- tes ve- ni- unt co- lo- ni- am.

C

(¹A) O quam san- ctae prae- di- can- tur hos- tes ur- bis dum fu- gar- tur bre- vi noc- ti- spa- ti- o.

(¹A₁) Quarum os- sa ter- rae dan- tur et in- tum- bis col- lo- can- tur cum in- gen- ti gau- di- o.

126v

127

H
(E)
 Lau- des et go virgi- ni- bus per- so- ne- mus tot mi- li- bus vo- ce cla- ra.
 H₁
(E₁)
 Qui- bus da- tur cae- les- ti- bus a cho- ris iu- bi- lan- ti- bus laus pra- cla- ra.
 I
(G)
 Haec pu- el- lae ihesu bo- ne no- bis semper sint pa- tro- ne con- tra quae- que no- xi- a.
 I₁
(G₁)
 Ut post flu- ius vi- tae cur- sum co- ro- ne- mur cum his sursum in cae- le- sti pa- tri- a.
 A- men.

129
 Ni- co- lar o praesu- li quem ae- ter- ni sae- cu- li cul- mi- ne mi- ra- cu- li rex hor- na- vit.
 De- can- te- mus fa- mu- li semper e- us ae- mu- li sancti- ta- tis se- du- li quam a- ma- nt.
 Un- ti- que pro- di- gi- um con- cur- rit ex- i- mi- um fu- tu- re pra- sa- gi- um sancti- ta- tis.
 Cae- les- ma- tri- mo- ni- um so- lum pu- er- pe- ri- um no- men et in- di- ti- um fir- mi- ta- tis.

130
 Sed qui- a pro- di- gi- a quae fe- ci- sti va- ri- a per- man- tis i- no- pi- a non te- ne- mur.
 Pau- co- rum ve- sti- gi- a de multis et bre- vi- a tu- a nunc per glo- ri- a de- pro- me- mur.
 Sal- ve de- cus pra- su- lum pu- ri- ta- tis spe- cu- lum per te no- stram sae- cu- lum de- co- ra- tur.
 Cel- lae de- i vas- cu- lum dans salu- tis po- cu- lum vi- tus te pu- e- ru- lum co- mi- ta- tur.
 Sur- gens ab- sti- ner- ti- am cres- cens sa- pi- en- ti- am vi- vers in- no- cen- ti- am am- pli- ta- tis
 Va- gi- num in- fa- mi- am dae- mo- nis as- ti- ti- am ti- ran- ni- sce- vi- ti- am de- tes- ta- tis.
 131
 For- me pe- re- ur- ti- bus mare na- vi- gan- ti- bus damp- natis mi- li- ti- bus sub- ve- ni- sti.
 No- bis ex- go fra- tri- bus fi- ve- tu- is lau- di- bus nun- quam in- sis- ten- ti- bus pra- sul chri- sti.
 A- men. A- men.

GUIDO MUSICUS ET MAGISTER

«Is vero est musicus, qui ratione perpensa
canendi scientiam non servitio operis
sed imperio speculationis adsumpsit»

(BOETHIUS, *De Institutione Musica*, I, 34, 18-20)

Che cosa è esattamente un *musicus*? Propriamente dovrebbe essere colui che conosce l'arte di accostare sapientemente i suoni, di porli in relazione l'uno con l'altro, di agglutinarli in brevi sezioni e queste in più ampie, fino a formare un discorso articolato e coerente. Un compositore deve essere in grado di costruire una melodia composta da elementi regolarmente fra loro connessi.

Nel capitolo *De comoda vel componenda modulatione* (*Micrologus*, cap. XV)¹ ossia «una buona melodia e il modo di comporla» Guido rivela il suo pensiero: analogamente a quanto si osserva nella poesia metrica (nel discorso di Guido si tratta sempre di analogia e non di identificazione sia che il riferimento venga posto nei confronti della versificazione che nei riguardi della prosa), gli elementi che compongono la musica devono essere regolati da giusto equilibrio, come a dire che le frasi — già composte da determinate serie di suoni — devono rispondere le une alle altre secondo ben definite proporzioni. Proporzioni simili a quelle che producono le consonanze perfette fra due suoni di differente altezza, come se uno stesso sistema fosse delegato a regolare sia la distanza fra un suono e l'altro sia il numero dei suoni di una *distinctio* rapportata a un'altra. In questo modo lo svolgersi della melodia sarà ordinato così come ordinata e conseguente è l'armonia che lega due suoni sovrapposti. Se l'*ars* è stata finora intesa solo teoricamente, con l'esigenza artistica di Guido — che lega necessità compositive a espressioni di rapporti numerici — si profila un passaggio ideale a una sua nuova collocazione in sede pratica.²

1) GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, CSM 4, 1955.

2) Ma, rapportando il creare musicale a quello poetico, si scopre che una differente razionalità distanzia il *musicus* dal *metricus*, nel senso che l'*ars* del primo ammette anche varianti che si giustificano quando si pensa che la mente — che è sede della ragione — accoglie come razionale ciò che le procura piacere. Il concetto di Guido è ripreso e commentato da N. Pirrotta «*Musica de sono humano*», in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1984 (titolo originale «*Musica de sono humano*» and the *Musical Poetics of Guido d'Arezzo*, «*Medievalia et Humanistica*», nuova serie VII, 1976), p. 13.

Nello stesso repertorio liturgico, nelle sue formulazioni frequentemente improntate alla simmetria (simmetria, comunque, non sempre e non in tutti i luoghi precisamente ricercata),³ trovano facilmente riscontro i procedimenti prescritti da Guido: chiara, soprattutto, è la presenza di più neumi su una sola sillaba o, al contrario (come può capitare anche al di fuori del fenomeno della vera e propria centonizzazione), la suddivisione di un neuma su più sillabe. E direttamente portata dalla tradizione teorica (dal *Musica Enchiriadis*,⁴ ad esempio, o dal trattato di Colonia o da quello di Parigi, tutti del secolo precedente)⁵ è la regola secondo la quale una *distinctio* e, alla fine, l'intero complesso delle *distinctiones*, devono concludere possibilmente sulla *finalis* o su nota ad essa affine e che, eventualmente, la stessa nota deve essere posta all'inizio della formula.⁶ La saggia, oculata scelta dei neumi (*neumae*) e delle *distinctiones* farà sì che le une rispondano alle une e le altre alle altre, ma si riscontrerà anche che, in nome di un concetto superiore di *ars*, questi elementi saranno strutturati sulla base di una *similitudo dissimilis* che toglierà al componimento musicale ogni eccessiva uniformità.⁷

È anche necessario che l'*effectus cantionis* sia correlato al soggetto. Si scopre nelle parole di Guido la reminiscenza dei classici $\xi\theta\gamma$

3) TH. F. KELLY, *Melodic Elaboration in Responsory Melismas*, «Journal of American Musicological Society», XXVII, 1974, pp. 461-474.

4) *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, ed. Hans Schmid, München 1981.

5) *Tractatus de organo dictus Coloniensis* ed *Elaboratio dicta Parisiensis*, compresi nell'edizione Schmid di cui alla nota precedente.

6) Il capitolo XV di Guido è ripreso intorno al 1070 da Aribone, *magister* nella scuola della cattedrale di Liegi tra il 1060 e il 1070 e *Scholasticus* ad Orléans subito dopo, con due differenti interpretazioni (*De opportunitate modulandi* e *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias*, in *De Musica*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, CSM 2, 1951), ma c'è anche l'interpretazione di un anonimo commentatore del *Micrologus* e all'inizio del XII secolo il *De Musica* che, con una trattazione che supera per certi aspetti la stessa chiarezza espositiva di Guido, Johannes Affligemensis dedica a Fulgentius, abate di Affligem presso Bruxelles (JOHANNIS AFFLIGEMENSIS *De Musica cum Tonario*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, CSM 1, 1950).

7) Aribone (*De Musica*, c. 1070, ed. Jos. Smits van Waesberghe, CSM 2, 1951, p.49) glossa il passo aggiungendo che l'applicazione eccessiva di proporzioni da parte del compositore o da parte del cantore è cosa che già appartiene al passato.

(*Micrologus*, XIV)⁸ che in epoca carolingia si innestano nei modi liturgici medievali, una sorta di *Affektenlehre* parzialmente già esposta da Reginone di Prüm e da Otgero di Laon e che sarà ripresa, con maggior vigore, da Johannes Affligemensis e dai teorici successivi. Il termine, usato da Elena Ferrari Barassi⁹ per definire le proprietà assegnate ai toni liturgici a partire dalla loro classificazione dietro l'influsso delle teorie bizantine, suona un poco in contrasto con le opinioni di altri studiosi a questo riguardo. Nel contributo già citato,¹⁰ Nino Pirrotta intende porre una linea di demarcazione fra *effectus*, che sarebbe proprio del repertorio liturgico in genere e di questo in particolare, e *affectus*, portatore di quelle cariche emozionali che sarebbero più vicine ai nostri tempi. Distinzione sottile, certo non operata dai teorici di quel tempo e dei secoli successivi, che applicano agli otto modi qualità sempre più nettamente caratterizzate, spesso in contrasto gli uni con gli altri nelle definizioni, ma certamente uniti nella ricerca di immagini sempre più fantasiose per poterle concretizzare.¹¹

8) Non più che un accenno: «Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis iucundae, in prosperis exultantes et reliqua».

9) *I modi ecclesiastici nei trattati musicali dell'età carolingia. Nascita e crescita di una teoria*, «Studi musicali», IV, 1975, pp. 3-56.

10) *Musica de sono humano*, p. 16.

11) Al di là di una attribuzione 'standard' riguardante i primi due modi (il primo tono sarebbe veicolo di sentimenti gioiosi, mentre il secondo porterebbe alla contrizione), ci sono opinioni diverse, anche nettamente contrastanti, così che, ad esempio, un sesto tono può apparire come una «dulcis querimonia amantium» ma può essere anche «pius et lagrimabilis», un settimo tono può suonare «garrulus» o «lascivus» e un ottavo tono è «seriosus» ma anche «iucundus et exultans». Non di rado le qualità attribuite ai differenti modi liturgici vengono esaltate e più determinanti appaiono i loro effetti. Nella *Brevis collectio* di frate Bonaventura da Brescia (1489) si leggono i *versus* (attribuiti a Boezio) dei quali riporto una scelta: 1° = «Mansuesit iram, facit sonare cordisque lyram»; 2° = «Pauperis vexatis tribulatis et angustatis»; 3° = «Tertius tonus ad furias incitat estque severus»; 4° = «Garrulus et blandis dicitur ille modus»; 5° = «Quintus auditum solet mulcere modestia quinti»; 6° = «Provocat ad lacrimas corda sonore suo»; 7° = «Blandus et laetus est hic septimus atque iocundus»; 8° = «Est bene morosus, graves diligunt illum». (BONAVENTURA DA BRESCIA, *Brevis collectio artis musicae (Venturina)*, ed. Albert Seay, Colorado College Music Press 1980 [Critical Text, XI], pp. 50-54, *sparsim*).

Negli scritti di frate Aiguino Illuminato da Brescia le virtù dei toni vengono esaltate con

L'estetica guidonica prevede, inoltre, che ogni cosa sia governata dalla discrezione, e che a un senso di opportunità e di misura sia affidato l'uso delle note liquescenti.¹²

Il *musicus*, quindi, è colui che si dedica all'*Ars musica*, che la conosce, che la coltiva secondo i criteri che ha ereditato dalla tradizione, criteri che può tuttavia abbandonare se si presenta la necessità di eliminare eccessive rigidità di struttura.

Ars musica: il fatto che sia inclusa nelle arti liberali (definitivamente da Marziano Capella nel 410) ne fa oggetto di elaborazione scientifica; nel *quadrivium*, dove la musica è pura teoria, si tratta più che altro di proporzioni degli intervalli, e della costituzione delle scale. Si tratta di *multitudo ad quid*, ossia del numero applicato «a qualche cosa». Il musicografo medievale, di tradizione pitagorico-platonica, tende a ridurre la qualità dei fenomeni a categorie quantitative: ne consegue che l'essenza della conoscenza è riscontrabile nel concetto di numero inteso come chiave per giungere alla natura delle cose.¹³

espressioni a metà tra il serio e il faceto come è nella sua natura: «Il terzo tuono accresce animosità, et iracondia, spaventa l'inimici, infiamma et accende il spirito all'ira. Il quarto tuono per appiaceri, perché si accomoda mirabilmente al riposo, et tranquillitate[...]. Il sesto tuono, produce lacrime[...]. Il settimo tuono desidera le lascivie, parte di modestia et giocondità, e nozze. Il tuono ottavo, il conviene alli allegri[...] ma non de i lascivi». (*Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui più scritti: Nuovamente composto dal Reverendo Padre Frate Illuminato Ayguino Bresciano, dell'ordine Seraphico d'Osservanza*, Venezia, Giovanni Varisco 1581, p. 9v).

Su entrambi questi autori si veda anche il mio *Teorici francescani a Brescia nei secoli XV-XVII*, in *Musica e devozioni nella chiesa di S.Francesco d'Assisi a Brescia*, Brescia 1983, pp. 75-149.

12) *Micrologus*, cap. XV: «Si eam plenius vis proferre non liquefaciens nihil nocet, saepe autem magis placet. Et omnia quae diximus, nec nimis raro nec nimis continue facias, sed cum discretione». Stanno cambiando i tempi: il sorgere della diastemazia da una parte e delle prime forme di polifonia dall'altra portano inevitabilmente all'abbandono di quelle sottigliezze esecutive che avevano fin lì arricchito il canto monodico.

13) H.H. EGGBRECHT, «*Ars Musica*». *Storia di un concetto*, in *Musica e Storia tra Medio Evo e Età Moderna*, a cura di F. Alberto Gallo, Bologna 1986, p. 112.

«Nella corrente speculativa si possono distinguere due elementi di valore strutturale: il primo è costituito dalla fisica del suono, elaborata dai pitagorici; il secondo è costituito dalle concezioni cosmologiche connesse con il modello platonico dell'universo[...]. Grazie alla cosmologia di Platone la consonanza, fenomeno udibile, visibile e calcolabile, è stata innal-

In questa prospettiva la musica potrebbe occupare il primo posto poiché abbraccia tutto l'universo: il macrocosmo¹⁴ e il microcosmo che è rappresentato dall'uomo, attraverso l'armonia che tiene unite fra loro le parti del corpo e quelle dell'anima così come sono uniti in consonanza i suoni gravi e acuti. La conoscenza, lo studio dell'*ars musica* e la redazione scritta delle sue prescrizioni hanno conseguenze, poi, anche su quella parte del sapere che influisce sulla prassi compositiva: la teoria delle consonanze (che Guido ben conosce), ma anche — più avanti — le tecniche del *cantus firmus*, la costruzione architettonica del mottetto, la stessa teoria del mensuralismo, legati al concetto di *numerus* e a strutture ad esso correlate, come la *quantitas* e la *proportio*.¹⁵

Eggebrecht¹⁶ stabilisce che la teoria pura di cui si fa portanome l'*ars musica*, con le sue relazioni numericamente determinate, rivela i principi fondamentali dell'essere: in questo contesto, in questi concetti così elevati la musica udibile rappresenta il mezzo di riconoscimento della struttura musicale così dell'universo come dell'anima. Ma, aggiungiamo, anche questo mezzo di riconoscimento, anche questo emblema ha bisogno, a sua volta e a motivo della sua concretezza, di un mezzo attraverso il quale esprimersi. Questo mezzo è il *cantor*.

Ars musica — quindi — in quanto scienza, disciplina, dottrina, materia da insegnare nelle facoltà come propedeutica alla medicina, al diritto e alla teologia, staccata e differenziata dall'*ars cantus* o *ars modulationis*, che rappresenta, invece, l'effetto dell'insegnamento

zata al rango di legge divina, che si trova alle basi della struttura dell'universo[...]. E. WITKOWSKA-ZAREMBA, *La musica come 'scientia' speculativa medioevale*, «Studi gregoriani», IV 1988, pp.5-19: 6-7, 8.

14) È l'armonia delle sfere, l'armonia che governa l'universo. Ma qualcuno nega la percepibilità delle armonie celesti: vedi Aristotele e, ricollegato al pensiero aristotelico, S. Tomaso. Secondo Pirrotta, *Ars Musica*, in *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII*, Atti del Convegno 15-18 ottobre 1972, Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, XIII, Todi 1973, p. 229, anche Dante stesso. Al di là di una possibile o impossibile percepibilità rimangono i rapporti proporzionali dai quali nasce, comunque, l'armonia interiore come accade nel settimo cielo del *Paradiso* ai contemplativi che percepiscono la *coaptatio* dell'universo attraverso la meditazione.

15) H.H. EGGBRECHT, «*Ars Musica*». [...], cit., p. 110.

16) *Ibidem*, p.112.

pratico, la musica udibile. E se l'*ars musica* è affidata al *musicus* (che è *practicus* in quanto compositore, ma che è altresì *theoricus* poiché pone l'arte del canto sotto il governo della speculazione), l'*ars cantus* viene affidata al *cantor* e finalizzata allo svolgimento liturgico.

Musicus/cantor: dualismo noto già nella tarda antichità e che Guido riprende¹⁷ con feroce eloquenza all'inizio delle sue *Regulae rhythmicae* (Arezzo, c. 1027)¹⁸:

Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

Per rimanere nell'ambito cronologico di Guido si può citare la distinzione operata da Aribio fra il *musicus naturalis* (equivalente a una specie di *histrion*) e il *musicus artificialis*, il quale rileva con esattezza la struttura degli intervalli, impara a conoscere con l'intelletto la natura delle melodie e sa valutare l'importanza dei suoni principali. Nei secoli successivi la valutazione dei singoli personaggi sarà effettuata

17) Lo precedono Aureliano di Réôme *Musica Disciplina* (c. 850), VII (CSM 21, ed. L. Gushee, p. 77 sg.), dedicato all'*arcicantor* Bernardo, futuro arcivescovo, «*Quid sit inter musicum et cantorem*: Tantum inter musicum distat et cantorem, quantum inter grammaticum et simplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem[...] Etenim in tantum distare videntur inter se musicus et cantor, quantum magister et discipulus[...] et sicuti reus ante censorem, ita cantor ante musicum adstare videtur[...]» e Regino von Prüm *De Harmonica Institutione* (c. 900, GS I, 246a), trattato rivolto in forma epistolare a Ratbod, arcivescovo di Treviri, «Interea sciendum est, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille veraciter musicus est, qui de musica naturaliter novit disputare, et certis rationibus eius sensus enotare[...]». Su questa via li seguiranno molti altri, lo stesso Marchetto da Padova nella conclusione del suo *Lucidarium*, iniziato in Cesena e completato a Verona nel 1318.

Per le qualifiche e i ruoli del *cantor* la documentazione più abbondante si trova nelle *Constitutiones*; la definizione del *musicus* è invece più frequente nelle trattazioni teoriche. Riguardo a quest'ultimo punto e alla contrapposizione delle due figure, rimando il lettore a E. REIMER, *Musicus-cantor*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972: qui troverà, adeguatamente commentate, numerose citazioni da opere comprese in ampio arco di tempo.

18) GUIDONIS ARETINI *Regulae Rhythmicae*, ed. Jos. Smits van Waesberghe cooperante Eduard Vetter, DMA. A.IV, Buren 1985.

da punti di vista differenti e la speculazione si arricchirà di tratti originali: Scipione Cerreto collocherà al primo posto del suo *Arbore Musicale* (1601) il musico teorico e al secondo posto il musico pratico, prima di tutto perché a suo dire la musica fu dapprima «riconosciuta» nelle proporzioni e solo in seguito usata e praticata, e poi perché al musico speculativo che tratta di proporzioni numeriche non può accadere di sbagliare come accade, invece, al musico pratico che si affida unicamente all'udito. Per Pietro Ponzio (*Ragionamenti di musica*, Parma 1588, p. 11) non basta saper creare una nuova parte sul canto dato per essere definito un musico, anche se questa nuova melodia obbedisce alle leggi che governano consonanze e dissonanze; il titolo prestigioso spetta soltanto a chi sa collocare l'una sull'altra fino a cinque parti, senza privarle di quegli aspetti gradevoli che le fa apprezzare da chi ascolta e da chi giudica.

Ma di un *cantor* si comincia a parlare soltanto all'epoca del concilio di Laodicea (341-363) e il personaggio si ritaglia a fatica uno spazio preciso all'interno dell'organizzazione ecclesiastica, accanto al lettore che lo precede cronologicamente e gerarchicamente.¹⁹ Se la funzione del *theoricus* trapassa in Occidente direttamente dall'antichità classica soprattutto attraverso Boezio, si infila nelle *Ethymologiae* di Isidoro e riprende, dopo due secoli di silenzio, in epoca carolingia con gli scritti dello Pseudo Alcuino e di Aureliano di Réôme, la funzione del *cantor* comincia a delinearsi con precisione in questo stesso periodo e assume una fisionomia precisa a partire dal X secolo. Se si eccettuano le prime sporadiche e fuggevoli citazioni (come quella che si legge, ad esempio, nella Regola di s. Benedetto, c. 520), si hanno importanti accenni al ruolo del *cantor* nei documenti dell'età carolingia; nelle testimonianze le sue funzioni si assommano frequentemente a quelle del bibliotecario ricavandone così nuovi oneri e più forti responsabilità.²⁰

19) Secondo Solange Corbin (*La musica cristiana dalle origini al gregoriano*, revisione e aggiornamento bibliografico di Giulio Cattin, Milano, Jaca Book, 1987, titolo originale *L'Eglise à la conquête de sa musique*, Paris 1960) fino all'epoca di Gregorio la chiesa d'occidente non conosce ciò che noi chiamiamo «un cantore canonicamente designato».

20) *Ibidem*, p. 271. Per le definizioni delle qualifiche e dei ruoli nelle regole monastiche rimando al saggio di M. E. FASSLER, *The office of the cantor in early western monastic rules*

Lanfranco di Pavia,²¹ contemporaneo di Guido o di poco posteriore (nel 1066 viene nominato abate di Saint-Etienne a Caen da Guglielmo il Conquistatore), attivo in Normandia, nei *Decreta pro Ordine sancti Benedicti* elenca tutte le funzioni musicali e non musicali assegnate al *cantor*, che gerarchicamente si colloca subito dopo l'abate, il priore e i circomitori. Sul piano del rituale, dove può sostituire l'abate, e nei gesti di carattere simbolico si afferma la dignità a lui attribuita e si attesta la sua autorità nella vita del monastero, entro il quale può anche ricoprire incarichi di carattere amministrativo, archivistico e annalistico. Nell'ambito strettamente musicale gli spetta l'intonazione e la scelta dei collaboratori per quella parte del rituale che prevede l'esecuzione del canto liturgico. Se è necessario può anche correggere il confratello che sta effettuando una intonazione errata o una *commixtio tonorum*,²² ma, stranamente, non sembra avere incarichi molto impegnativi nel campo della vera e propria vocalità dal momento che, in questo settore della sua attività, le sue prestazioni si limitano all'esecuzione di alcune importanti antifone legate alle solenni festività.

Nel *Prologus ad Antiphonarium*²³ Guido afferma: «Temporibus nostris super omnes fatui sunt cantores!»

Ma il cantore descritto nei Decreti di Lanfranco (e non soltanto in quelli) non ha le connotazioni né del fatuo né dell'impreparato se è vero — come si legge anche negli Statuti di Cluny — che esiste una stretta connessione tra musicisti e scribi e che la stessa persona che si

and customs: a preliminary investigation, «Early Music History», 5, 1985, pp. 29-51, provvisto di ampia e puntuale bibliografia sul soggetto.

21) R. BORGHI - R. TIBALDI, *Lanfranco di Pavia e l'Europa del secolo XI*. Nel IX centenario della morte (1089-1989). Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pavia, 21-24 settembre 1989), a cura di Giulio d'Onofrio, Roma 1993.

22) L'attuazione del procedimento è ricordata da altri teorici ancora nel tardo Cinquecento: Agostino Illuminato da Brescia (*La Illuminata de tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi segreti, non d'altrui più scritti*, Venezia, Antonio Gardano, 1562) afferma che tutto il coro deve dipendere dal «Chorista», al quale spetta — fra i vari compiti — quello di correggere l'intonazione dei cantori senza «lasciarsi prendere alla passione» per non correre il rischio di «far vergogna al cantore».

23) *Tres Tractatuli Guidonis Aretini*. GUIDONIS *Prologus in Antiphonarium*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, DMA. A.III, Buren 1975, p. 59.

occupa della biblioteca e dello *scriptorium* si dedica anche alla musica liturgica, e se è vero che al *cantor/armarius* è affidata la supervisione della produzione dei libri liturgici, la destinazione degli stessi, la correzione degli eventuali errori e — se necessario — il cambiamento dei testi tradizionali e della musica.

Ovviamente il problema delle citazioni negli Statuti si fa più complesso perché vi entrano — con funzioni differenziate ma pur sempre connesse con l'esecuzione musicale — anche l'*hebdomadarius*, il *paraphonista* e il *succentor*: il ruolo di quest'ultimo e quello del *cantor* possono essere equivalenti come si legge nei Decreti di Lanfranco, dove il *succentor* ha il compito di dirigere il coro. È in ogni modo difficile avere una visione esatta e allo stesso tempo globale del problema della suddivisione dei compiti poiché, se dalla lettura degli Statuti si ricava una serie di regolamenti (validi all'interno di questo o di quel monastero, ma variabili poi da epoca a epoca, da centro a centro e suscettibili di modifiche prodotte da eventuali riforme in atto), dalla lettura delle testimonianze teoriche si rileva piuttosto la contrapposizione di *cantor* e di *musicus*, al di fuori di qualsiasi argomentazione di natura istituzionale.

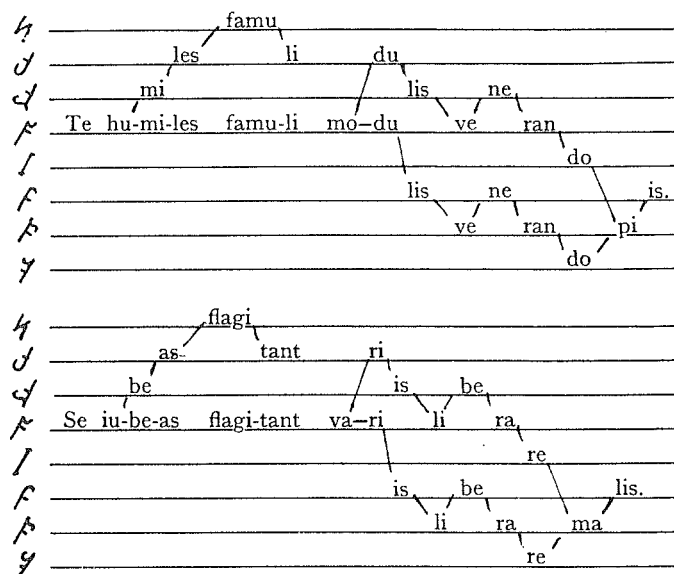
Nel caso di Guido (e di altri prima e dopo di lui) le critiche sembrano rivolte piuttosto ai «criniti fratres», orgogliosi della bella voce non meno che dei lunghi capelli arricciati dal calamistro (come dice s. Gerolamo in una lettera a Nepozio): semplici paraphonisti ai quali spetta solo il compito di qualche esecuzione e ai quali non viene richiesta la conoscenza delle strutture musicali e dei supporti teorici che regolano e codificano l'esistenza delle stesse.

Non sembra, tuttavia, che Guido intenda fare affidamento su un particolare tipo di esecutore quando per l'esemplificazione delle sue teorie sull'*organum*, ossia sulle prime forme di polifonia, assegna le due parti per tradizione definite *vox principalis* e *vox organalis* rispettivamente a un *cantor* a un *subsecutor*.

Nel *Micrologus*, composto in Arezzo fra il 1026 e il 1032 per incarico del vescovo Teodaldo, sostenitore delle sue innovazioni teoriche e pratiche, Guido segue la prassi consueta negli esempi di composizione alla 4a e la mantiene anche quando il tipo di *organum* diventa — secondo la sua stessa definizione — *molle*, ossia più flessibile in quanto accoglie anche intervalli minori. Al *subsecutor* viene quindi assegnata

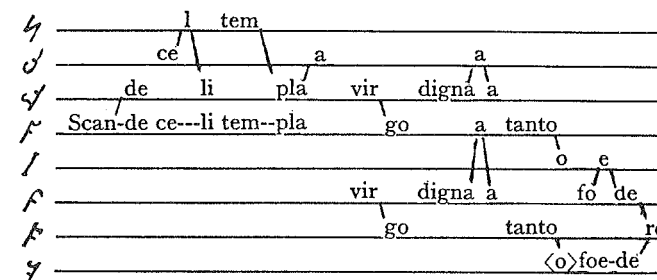
la parte di nuova creazione che deve seguire il canto dato, nota contro nota, in una zona melodicamente inferiore. Qui, come è evidente, le funzioni si equiparano, nel senso che al cantore per eccellenza viene lasciata la parte istituzionale, sacra perché di origine «divina» e perché sancita dalla tradizione, mentre al *subsecutor* viene affidata la parte nuova, più impegnativa quando viene lasciata all'improvvisazione perché richiede oltre a una sicura intonazione la perfetta conoscenza sia del repertorio sia delle regole delle consonanze.

Dalle loro prime apparizioni, queste polifonie primitive, condotte quasi esclusivamente nota contro nota nel *Musica Enchiriadis* e negli *Scolica* nel secolo che precede Guido,²⁴ non hanno in seguito sviluppi consistenti. Almeno apparentemente. In realtà Guido si stacca dall'impacciato procedere di questi primi esperimenti, provvisti di esemplificazioni in sé peraltro compiute e perfettamente coerenti con gli enunciati teorici



24) Il *Musica Enchiriadis* è composto molto probabilmente a Laon nel primo decennio del secolo X dal conte Hotger, abate di Saint-Amand, forse imparentato con Hucbald, al quale nel-

e dalle goffe articolazioni dei Dialoghi di Bamberg²⁵ che li chiosano



e dagli esempi compresi nei trattati di Colonia e di Parigi (che per certi elementi legati alla modalità gli preparano il terreno). Guido si allontana per la qualità delle formulazioni, per la flessibilità dei movimenti congiunti che porta alla trattazione specifica dell'*occursus*: se i movimenti paralleli e obliqui imposti alle due voci e se gli intervalli che le distanziano sono gli stessi che si incontrano presso gli autori che lo precedono, se i dettami che regolano la posizione della voce inferiore per evitare la formazione del tritono sono in sostanza sempre gli stessi (pur variando il nome della nota perché differente è il punto di partenza delle scale), la sua esemplificazione appare tuttavia diversa nella sostanza, più legata ai suoni di confine che non si possono oltrepassare, meno 'casuale' delle precedenti anche se non si può escludere il mantenimento del carattere improvvisativo che è tipico dei componimenti di questo periodo.

Micrologus, cap. XIX

F F G G F F D D C F G a G F G F F E D C F G a G F
C C D D C C C C D E D C D C C C C F F F F F

l'edizione gerbertina questo trattato (insieme ad altri del medesimo periodo) viene attribuito. Gli *Scolica Enchiriadis* rappresentano un ampliamento in forma dialogica della trattazione precedente.

25) *De diatessaron et diapente ac diapason et de Symphoniis* (ed. Schmid, di cui alla nota 4).

Sulla provenienza della melodia che viene proposta nell'*Epistola* si è molto parlato; sembra appurato che essa sia stata effettivamente creata da Guido con intenti prettamente didattici: è difficile pensare che una composizione con quelle prerogative possa aver avuto, sia pure inizialmente, una differente destinazione.

Il fatto che gli emistichi dell'inno a S. Giovanni³⁴ (che la tradizione assegna — non senza qualche contestazione — a Paolo Diacono) abbiano un'intonazione gradualmente ascendente di grado è in effetti una scelta di Guido,

Epistola de ignoto cantu

Amand (*De Harmonica Institutione*, Saint-Bertin, 883-892) — pur disponendo di una notazione da lui stesso formulata sulla base di uno pseudo-alfabeto greco, ricavato dalla doppia notazione vocale e strumentale utilizzata da Boezio per il tropo lidio — ripercorre lo stesso itinerario facendo appello sia alla perfetta conoscenza delle melodie sia alle qualità musicali dei discenti.

34) Secondo Jacques Chailley ("*Ut quaeant laxis*" et les Origines de la Gamme, «Acta Musicologica», LVI, 1984, pp. 48-69: 60-62) si tratta di un poema saffico composto nello spirito degli enigmi allora di moda: secondo alcuni studiosi conterrebbe un criptogramma esoterico

ma è sua certamente anche una scelta analoga, che a me sembra altrettanto importante della prima: anche il rapporto fra l'ultima nota di un emistichio e la prima del successivo rivela un preciso disegno didattico, nel senso che vengono considerati sul piano pratico gli intervalli melodici di cui parla nel *Micrologus*:³⁵ unissono nei primi due casi, poi intervalli successivi di terza minore, di quarta, di quinta e infine di seconda (intervalli che nell'esempio sopra riprodotto sono segnalati con una parentesi quadrata orizzontale).

Osservata in questo modo la creazione non può essere in alcun modo definita come 'adattamento' di una composizione preesistente. Oltretutto e non a caso i sei suoni costituiscono l'ampliamento del tetracordo delle *finales* dei modi liturgici, tetracordo medievale con il semitono al centro.

Un tetracordo del genere appare chiaramente, anche se sprovvisto di commento, già nel *De Musica* di Hucbald di Saint-Amand e nella serie di trattati che ruotano intorno al *Musica Enchiridis*, dove i suoni sono indicati dai quattro segni dasiani nei confronti dei quali — proprio perché quattro e non sette — Guido muove le sue critiche.³⁶

con valore legato sia alla festa di s. Giovanni Battista sia al solstizio d'estate. Come inno a S. Giovanni entra progressivamente nella liturgia, sprovvisto tuttavia di una veste melodica fissa: fino al XII secolo può avere otto differenti intonazioni, nessuna delle quali presenta i caratteri della guidoniana. Le melodie servono indifferentemente per qualsiasi inno saffico del repertorio; quella usata da Guido appare per la prima volta nella lettera a frate Michele (1030-32). Il successo di questa innovazione provoca una rapida diffusione della melodia ad essa collegata, anche se inizialmente appare confinata negli scritti a carattere teorico o pedagogico. Nella liturgia non entra prima del XIII-XIV secolo e i tentativi di rifacimento o di "miglioramento" connessi con la diffusione stessa avranno vita effimera. L'uso di questa melodia per l'ode di Orazio *Est mihi nonum* sembra non essere collocabile prima dell'*Epistola* di Guido. Se l'ipotesi dell'interpretazione del testo come un esempio di crittogramma ha una sua validità, non si sa tuttavia se al momento della sua adozione Guido ne fosse al corrente. L'acrostico autobiografico formante il suo nome posto in testa al *Micrologus* prova comunque il suo interesse per queste forme.

35) Capitulum IV: *Quod sex modis invicem voces iungantur*.

36) *Micrologus*, cap. V: *De diapason*. «Hac nos de causa omnes sonos secundum Boetium et antiquos musicos septem litteris figuravimus, cum moderni quidam nimis incaute quattuor tantum signa posuerint, quintum et quintum videlicet sonum eodem ubique caractere figurantes; cum indubitanter verum sit quod quidam soni a suis quintis omnino discordent nullusque sonus cum suo quinto perfecte concordet. Nulla enim vox cum altera praeter octa-

La scoperta che permette la lettura a prima vista è innovativa e i confratelli di Guido non sono disposti ad accettarla; il suo disappunto traspare nettamente dallo scritto al confratello Michele, nel quale «riprende in via emblematica l'antica storia del vetro infrangibile, il cui protagonista è un artifex, ingiusta vittima della propria invenzione». È Ropa che scopre la ripresa nell'XI secolo di questa leggenda «sapida e ricca di sollecitazioni» e che vi si sofferma sia per collocare la testimonianza di Guido nell'alveo della tradizione sia per cogliere nell'allusivo arrangiamento lo speciale messaggio che egli le affida.³⁷

Le sei sillabe iniziali degli emistichi corrispondono quindi a sei suoni, a sei suoni precisi, che tuttavia Guido non accosta alla gamma che suddivide in ottave, né pensa di utilizzare quelle sei sillabe per una eventuale solmisazione come per molto tempo si è pensato. Le sei sillabe servono per quella dimostrazione e non per altra teorizzazione nell'*Epistola* o in qualsiasi altra sua opera. Vogliono essere quelle sei sillabe riferite a sei suoni precisi, un supporto mnemonico, un esempio da seguire eventualmente anche con altri testi e con altri suoni.³⁸

vam perfecte concordat». Suona strana questa interpretazione della formulazione della scala attraverso i segni dasiani, poiché se è vero che il quinto segno è simile al primo, non è affatto vero che l'intervallo di quinta non sia perfetto, anzi è il solo intervallo che si presenti sempre corretto in virtù della struttura stessa dei tetracordi (tutti uguali e tutti con semitono centrale) e a causa della loro disgiunzione. Per questi motivi non sono sempre perfetti, invece, né l'intervallo di ottava né quello di quarta. Probabilmente Guido ha avuto modo di vedere la formulazione della scala dasiana corredata dai segni che la caratterizzano, senza tuttavia aver letto o compreso la relativa teorizzazione.

In un manoscritto del XII secolo (Paris, B.N. lat. 7461, c. 3) sono malamente riprodotti cinque segni dasiani, rispettivamente *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus* del tetracordo più grave e il *protus* del tetracordo dei finali. L'insicurezza del tracciato e la mancanza di chiarezza dell'insieme fanno pensare che a quell'epoca le chiavi dasiane non fossero più perfettamente e ovunque conosciute.

37) G. ROPA, *Strutture ideologico-letterarie nell'«Epistula ad Michaellem» di Guido d'Arezzo o di Pomposa*, in *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, Modena 1989, pp. 19-28.

38) Sillabe facilmente cantabili esistevano anche prima di Guido, come esistevano sillabe precise delegate a indicare il semitono fin dai tempi della teoria classica: suo merito è quello di utilizzare fenomeni in parte o totalmente già in uso per piegarli ai suoi intenti didattici. La memorizzazione della serie dei suoni non è fine a se stessa, ma è finalizzata alla acquisizione della capacità di cogliere analogie ogni volta che esse si presentano. Quanto al numero dei suoni (6) ancora una volta si verifica un ritorno, che non abbiamo il diritto di ritenere incon-

Nelle sue opere non c'è alcun riferimento alla sovrapposizione parziale degli esacordi (termine che del resto è rinascimentale), sovrapposizione da cui scaturisce poi tutto il farragginoso meccanismo delle mutazioni,³⁹ né ci sono tracce della mano (in seguito definita «guidonica»).

Se la sua suddivisione della scala avviene per ottave,⁴⁰ la prima nota suona come l'8a e questa come la 15a; per completare le ottave in un eventuale sistema completo niente avrebbe impedito a Guido di utilizzare, con un suono in più, la sillaba San- di *Sancte*. Ma, da una parte per la sua dimostrazione sei sillabe erano sufficienti, dall'altra

sapevole, a teorie precedenti: nel frammento sul testo del *Rex coeli Domine* del *Musica Enchiridis*, ad esempio, oppure, al di fuori di questa struttura con semitono centrale, alcuni degli esempi riportati negli *Scholica* e nella *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, composto nello stesso periodo.

39) Il quadro completo delle mutazioni si ha solo con Johannes de Garlandia (*Introductio musicae secundum magistrum de Garlandia*) rielaborato da Hieronimus de Moravia (inizio sec. XIII, CS I, pp. 157-175) e da qui — con la possibilità di suddividere il tono in due parti uguali — i presupposti per la nascita della *musica ficta*, ossia dello spostamento dell'esacordo su qualsiasi grado della gamma per giustificare, in sede teorica, la presenza del semitono «in loco inusitato» o per ottenere la quinta perfetta o per evitare il tritono, quindi «causa necessitatis». Viene esaltato in questo modo il potere regolarizzatore che alla *musica ficta* viene attribuito più o meno da tutti i teorici.

40) Sempre collegata alla teoria classica come sistema globale, ma non suddivisa come quella in tetracordi, bensì in gruppi alternati di quattro e di cinque suoni secondo la teoria dell'*af-finitas vocum*. Il cammino della teoria musicale procede per piccoli avanzamenti, per parziali sovrapposizioni e per successivi 'aggiustamenti': questo è più che mai evidente nella formulazione di una scala che, a partire dal sistema perfetto greco, arriva a codificarsi con Hermann von Reichenau (seconda metà dell'XI secolo) in un sistema perfettamente simmetrico con elementi eterogenei presi dalle teorie precedenti (vedi la suddivisione in quadricordi simile a quella in tetracordi del *Musica Enchiridis* e l'adeguamento alla teorizzazione delle ottave modali proposta dall'anonimo dell'*Alia Musica* e riveduta e corretta dal *Secundus Quidam* che gli fa seguito). La gamma data in forma di ottava simile a quella di Guido già appare in un'opera teorica che talvolta gli viene attribuita, nel *Dialogus* del Maestro lombardo (Pseudo Oddone) che lo precede di poco (GS I, 252-264). A questo anonimo Maestro dobbiamo anche la regola stando alla quale la classificazione modale delle melodie del repertorio liturgico avviene sulla osservazione della *finalis*: «Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine dijudicat. Nam nisi scieris finem, non poteris cognoscere ubi incipi, vel quantum elevari vel deponi debeat cantus» (GS I, 257b). Con questa norma che fa seguito alla identificazione dei modi ecclesiastici in una specie d'ottava, l'inquadramento degli stessi modi in un sistema preciso è definitivamente fissato.

un suono aggiunto avrebbe spezzato la simmetria di quell'*ambitus*, perfetto nei suoi rapporti interni di T T S T T. *Ambitus* che, peraltro, se è privilegiato per la sua particolare struttura in questo contesto, non sempre è preso da Guido come base della speculazione: se è vero che nella teoria della *affinitas vocum*, ossia dell'affinità fra i suoni (teoria che serve a dimostrare la possibilità di trasposizione di un brano da un modo all'altro)⁴¹ le lettere-chiave indicano intervalli di questo tipo, è altresì vero che per le affinità parziali Guido si ritaglia spazi di cinque note o di quattro o di tre a seconda dei casi.

L'accostamento delle due teorie, differenti nella esposizione e nelle finalità è probabilmente opera di un anonimo glossatore non lontano da Guido, forse immediatamente successivo, tanto è vero che già Johannes Affligemensis (inizio XII secolo) parla di serie differenti di sillabe da collocare nella mano (operazione ormai ritenuta propedeutica a esperimenti musicali di qualsiasi specie, sia creativi, sia didattici, sia esecutivi) e stranamente afferma che quelle di Guido sono usate da «Angli, Francigenae, Alemanni», mentre gli Itali ne usano altre.⁴²

41) Trasposizione che, d'altra parte, se viene considerata sulla base dell'intera ottava modale funziona perfettamente nel passaggio dal modo di *re* con *si bemolle* al modo di *la*, ma non è più valida nel caso dello spostamento dal modo di *fa* con *si bemolle* al modo di *sol*. Ma già Hucbald di Saint-Amand accennava alla *socialitas* dei suoni finali con le rispettive quinte superiori e quarte inferiori.

42) CSM 1, p. 49: «Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis». Forse si riferisce a quelle che si possono ricavare da un secondo testo presente in cinque manoscritti contenenti l'*Epistola*, datati dall'XI al XII secolo, ossia *Trinum et unum Pro nobis miseris Deum precemur Nos puris mentibus Te obsecramus Ad preces intende Domine nostras*. Il discorso dell'Affligemensis è ripreso da Johannes de Muris, originario della Normandia, c. 1290-1350 (*Summa Musicae*, GS III 203a) il quale aggiunge che i nomi delle sillabe sono noti anche «Hungaris, Slavis et Dacis et caeteris Cisalpinis», e, glossando il suo predecessore, «Itali autem alias notas et nomine dicuntur habere, quod qui scire voluerit, quaerat ab ipsis». Secondo de Muris la creazione delle sillabe è opera dei «primi doctores musici» (GS III 203a). A proposito di «mani» forse è utile ricordare che sono già usate nei secoli precedenti a Guido per altri scopi (per designare i tetracordi, ad esempio, o per il calcolo degli intervalli, ma Johannes de Muris, *Summa*, si chiederà perché i suoi predecessori non si servissero di qualche strumento piuttosto che delle dita). Una curiosità interessante può essere costituita da una mano del XII secolo, riportata nel codice Cpv 51 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek), forse proveniente da St. Emmeram (l'illustrazione appare in *Musikgeschichte in Bildern*, III/3 *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mit-*

Ma se questo espediente non è di Guido, se il sistema esacordale con parziale sovrapposizione degli ambiti di sei suoni, legati alla pronuncia di tutte le sillabe che su una linea orizzontale coincidono con la lettera-chiave, non fa parte del suo insegnamento, come si spiega il permanere di una tradizione che giunge quasi fino ai nostri giorni? Una prima risposta potrebbe essere data dopo aver osservato la presenza effettiva di quegli elementi che — presi singolarmente nelle differenti sue trattazioni — una volta uniti insieme concorrono loro malgrado alla formazione di un tutto al quale Guido difficilmente pensava. Ma il punto di partenza non è facile a stabilirsi poiché l'amalgama non si viene formando subito sulle componenti teoriche di Guido, ma si viene gradualmente stratificando sulla base delle trattazioni dei suoi commentatori. Per comprendere il loro agglutinamento in un unico sistema è necessario esaminarle una dopo l'altra.

1. Nel *Liber argumentorum*,⁴³ uno dei commentari di Guido (di origine italiana, c. 1050-1100), sono presentate — separatamente — le sei sillabe *ut re mi fa sol la* e la gamma da G a d^d. Il primo vero accostamento delle sei sillabe alla scala avviene alla fine del *Liber argumentorum*, nel capitolo XL;⁴⁴ le sillabe tuttavia non sono quelle dell'inno a s. Giovanni bensì quelle riportate in cinque dei manoscritti contenenti l'*Epistola*:⁴⁵

lalter, ed. Jos. Smits van Waesberghe, Leipzig 1969, Abb. 66, S. 131): il fatto che alla gamma *ut re mi*, ecc. che parte dalla sommità del pollice sia affiancata la gamma *re mi fa*, ecc., porta a pensare che una partenza da *fa* grave e, di conseguenza, la presenza del *sib* anche nella parte grave del sistema, siano in realtà in vita molto tempo prima di venire prospettati in chiave teorica.

43) Rispettivamente nei capitoli VI *De musica et de arsi et thesi* e XIV *De litteris monochordi quot sunt*. Il *Liber argumentorum* è pubblicato insieme al *Liber specierum*, al *Metrologus* e al *Commentarius in Micrologum Guidonis Aretini* in *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957.

44) A p. 30 dell'edizione sopra citata.

45) Si veda anche alla nota 42.

Liber argumentorum, cap. XL

↓	C	D	F	D	E	D	↓	D	D	C	D	E	E				
↓	(Tri)	num	et	u	-	num	↓	(Pro)	no	-	bis	mi	-	se	-	ris	
↓	E	F	G	E	D	E	↓	F	G	a	G	F	D	D			
↓	(De)	-	um	pre	-	ce	↓	(Nos)	pu	-	ris	men	-	ti	-	bus	
↓	G	a	G	E	F	G	↓	a	G	a	G	F	G	a	a	G	
↓	(Te)	ob	-	se	-	cra	↓	(Ad)	pre	-	ces	in	-	ten	-	de	
																Do	
																	mi
																	ne
																	no
																	stra[s].

Si scopre così che il primo pericoloso abbinamento della gamma (*Micrologus*, capitolo II) con le sillabe della solmisazione avviene con un testo differente da quello usato da Guido per la lettura del canto sconosciuto.

Nella tavola presentata nel commento, gli esacordi partono rispettivamente da Γ, G e g e da C e c, il che equivale a dire che vengono utilizzati unicamente gli esacordi di bequadro e di natura, così come si può leggere nella lezione delle *Regulae* contenuta in uno dei cinque codici che le riportano, ossia in München, Bayerische Staatsbibliothek clm 9921 (f. 18r), databile al 1160 circa.

2. Il *Liber specierum* (di origine italiana come il precedente, c.1050-1100) non affronta questo argomento.

3. Johannes Affligemensis, *De Musica* (CSM 1, p. 50) parla, come si è visto, soltanto dell'esistenza di altre serie di sillabe e della necessità di saperle collocare correttamente nella mano.

4. Aribio Scholasticus, *De Musica*, non accenna a questa tematica; per definire i suoni usa, comunque, le lettere alfabetiche guidoniane.

5. Johannes de Garlandia, *Introductio musicae* (inizio sec. XIII) prima di presentare lo schema completo delle mutazioni afferma: «Mutatio autem, secundum Guidonem sapientissimum musice, diffinitur sic: Mutatio est divisio unius vocis propter aliam sub eodem signo, eadem voce et etiam sono. Dicitur autem mutatio ab hoc verbo: muto, mutas, quoniam unam proprietatem vel vocem sub eodem sono in aliam subsequentem mutamus» (CS I, 160a). Attribuisce quindi a

Guido — e per primo — tanto il sistema quanto la serie delle mutazioni. Nel commento⁴⁶ alla vasta, puntuale esemplificazione le lettere-chiave della gamma sono definitivamente accostate alle sillabe che risultano da un sistema ormai completo anche se esteso soltanto fino a *d^d la sol*, privo quindi dell'ultima chiave, *e^e la*, che serve per completare il terzo esacordo di bequadro. Completamento che si vedrà nell'insegnamento dello Pseudo-Aristotele (= Magister Lambertus), attivo a Parigi intorno al 1270; nel suo *De Musica* forse redatto prima del 1279 (CS I, 251-281) la definizione di *mutatio* sarà simile a quella di Johannes de Garlandia, ma non si troverà alcun riferimento a Guido. Anche nel *De Musica* di Engelbert von Admont (sec. XIII-XIV)⁴⁷ le lettere-chiavi sono sempre unite alle sillabe appartenenti agli esacordi; il riferimento a Guido (p.321a-b) avviene però soltanto riguardo al numero dei suoni della scala.

6. Nel *Commentarius Anonymus*, scritto poco dopo il *De Musica* di Aribone, i frammenti di melodia sono espressi con lettere alfabetiche, ma non si accenna alle componenti della solmisazione.

7. Nel *Metrologus* (probabilmente di origine inglese, c. 1300) l'autore, che definisce Guido «de Sancto Mauro»,⁴⁸ accosta alla scala le sillabe dell'inno a s. Giovanni.⁴⁹ L'esempio riportato appare tuttavia scorretto sia nel manoscritto di Siena, dove lo scriba dimentica di

46) Nell'edizione di Coussemaker il testo è, contrariamente agli esempi, molto scorretto.

47) GS II, 297-369. Su questo autore si veda anche A. RUSCONI, *Engelberti Admontensis De Musica tractatus quattuor*. Edizione critica e studio introduttivo, Tesi di laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona a.a. 1989-90.

48) Secondo Dom Morin, Guido avrebbe ricevuto la sua prima istruzione religiosa e scientifica presso l'abbazia di Saint-Maur des Fossés. In questo ambiente Guido avrebbe scoperto la linea della sua pedagogia, e i religiosi del monastero avrebbero pertanto beneficiato per primi del suo insegnamento. L'espressione «Inde exulatum», che si rileva nell'*Epistula ad Michaelem*, sarebbe da riferire, quindi, al suo allontanamento da Saint-Maur e non da Pomposa. Smits van Waesberghe, in *De musico [...]*, cit., pp. 37-43, riprende in esame la questione smontando le ipotesi via via formulate da Morin. A questo riguardo si potrebbe forse ipotizzare un soggiorno francese che sarebbe provato dall'uso delle sillabe guidoniane dell'inno a S. Giovanni, sillabe forse poco note — stando all'Affligemensis — in Italia.

49) *De gamma*, pp. 69-71. È l'ultimo dei commentari di Guido; con lui e con Johannes de Garlandia il quadro della solmisazione presenta un assetto definitivo: l'attribuzione a Guido è ormai assicurata.

tracciare la seconda deduzione di bequadro e spezzetta in due tronconi le ultime due deduzioni, sia nella interpretazione dell'editore che elimina le ultime due deduzioni di bequadro e, tracciando in modo inadeguato le linee ditonali che nel manoscritto partono rispettivamente da Γ, B, D, F, A, C, E, G, B, D, non si accorge che in realtà l'ultimo esacordo di bequadro è completo perché l'ultima nota esce dalla riga più acuta e tocca, quindi, un immaginario *e'* così come in molte 'mani' di quei secoli e dei secoli successivi si vedrà fissato al di sopra del dito medio.

Appare evidente da queste scarse osservazioni che la formulazione di un sistema come quello della solmisazione non ha avuto inizi particolarmente facili: la tradizione non soltanto prende il via dall'unione inopportuna di elementi presenti in opere diverse di Guido,⁵⁰ ma si configura anche attraverso commentari che accolgono insieme al suo insegnamento elementi eterogenei provenienti da altre fonti.

L'attribuzione a Guido ha trovato nell'edizione settecentesca di Martin Gerbert un veicolo di trasmissione eccellente per gli studiosi moderni. Qui, all'inizio delle *Regulae* (GS II, p.25) la gamma scalare non completa è corredata dalle sillabe dell'*Ut quaeant laxis*, come se nel pensiero di Guido i due fenomeni fossero accoppiati. In realtà Gerbert si serve di cinque manoscritti, uno dei quali — l'unico che riporti insieme i due elementi — è il già citato clm 9921 di Monaco, re-

50) Non concordo, tuttavia, con quanto ipotizzava Carl-Allan Moberg *Die Musik in Guido von Arezzos Solmisationshymne* (AfMw XVI 1959, pp.187-206): «Diese freiere pädagogische und ästhetische Beurteilung des Tonmaterials, auf welche Guido bei seinem Schülern hofft, hat er selbst in einem Kommentar zu einem seiner Notenbeispiele angedeutet, auf die wir noch zurückkommen werden. Besonders wichtig ist jedoch in diesem Zusammenhang, dass es sich hier bei Guido um den systematischen Ausbau einer Methode handelt, in welcher die Solmisationshymne nur einen Spezialfall darstellt. Die Improvisation mit Hilfe von Vokalen ist also mit anderen Worten eng verknüpft mit der Solmisations-technik». Non mi sembra il caso di accostare le sillabe della solmisazione presenti in un commentario (che Moberg attribuisce a Guido stesso) alle vocali che l'aretino utilizza nel *Micrologus*, cap. VII, per avviare il discepolo alla composizione spronandolo a far corrispondere le vocali del testo da musicare a determinate note in forma sempre più libera. Come premessa e in linea puramente teorica lo si potrebbe forse accettare, ma tutta l'argomentazione che Moberg spiega per dimostrare la fondatezza della sua ipotesi e tutta l'esemplificazione portata a suo sostegno sono così involute e forzate da renderle assolutamente poco credibili.

dato intorno al 1160, cioè circa 130 anni dopo la creazione delle *Regulae* e in un periodo in cui il procedimento è già ampiamente diffuso. L'edizione critica a cura di Smits van Waesberghe riporta soltanto — correttamente — la gamma scalare.⁵¹

Che cosa si può aggiungere per concludere? È difficile pensare a Guido tenendo distinte le due attività di musico e di maestro; nella sua configurazione intellettuale così come nella sua formazione musicale esse sono strettamente correlate. Il *musicus* è tale in vista di una precisa funzione didattica così come il *magister* si plasma e si riplasma sull'esperienza del compositore. I suoi scritti, compendi rinviati alla lezione orale, palesano la conoscenza della dottrina tramandata dalla tradizione; la materia viene ripresa, elaborata e rimodellata in nome di un intento didattico che sta alla base della sua pedagogia. Stranamente, la parte più nuova del suo insegnamento — un sistema di improvvisazione legato alla creatività compositiva, basato sull'uso delle cinque vocali - è stata e forse è ancora oggi la meno compresa. Per ottenere risultati apprezzabili era più che mai necessario il talento musicale da parte del discepolo come da parte del maestro, talento che avrebbe potuto essere sviluppato con la globalità dell'insegnamento guidonico, centrato sulla formazione dell'intonazione e del gusto musicale. Per contro, la sua notorietà deve molto al quadro delle mutazioni e allo schema della solmisazione che non gli possono essere attribuiti.

Forse la più valida delle sue innovazioni fu in realtà il sistema di lettura di un canto ignoto: ma questa espressione, da lui vissuta anche come volontà di affermazione, rimuoveva tutto un insieme di posizioni ritenute fin lì inattaccabili.⁵² Era ovvio che i custodi di un patrimonio appreso tanto faticosamente guardassero con sgomento alle sue innovazioni. Le sue proposte potevano sembrare irriverenti, e così furono effettivamente intese.

MARIA TERESA ROSA BAREZZANI

51) DMA. A.IV, p. 96.

52) G. РОНА, *Strutture ideologico-letterarie [...]*, cit., p. 24.

MOLTI DIALETTI, UN'UNICA LINGUA

Sigle e codici corrispondenti:

- Gall = St. Gallen, Stiftsbibliothek 359, sec. X *in*. (*Pal. Mus.* II/2 e *Mon. Pal. Greg.* III), notazione sangallese;
- Ein = Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121, sec. X seconda metà (*Pal. Mus.* I/4 e facsimile, Weinheim 1991), notazione sangallese;
- Lan = Laon, Bibl. Municipale 239, verso il 930 (*Pal. Mus.* I/10), notazione metense;
- Chal = Chartres, Bibl. Municipale 47, sec. X (*Pal. Mus.* I/11), notazione bretonese;
- Ben1 = Benevento, Bibl. Cap. 33, sec. X/XI (*Pal. Mus.* I/20 e *Mon. Pal. Greg.* I), notazione beneventana;
- Dij1 = Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine H. 159 (Graduale di Saint-Bénigne di Digione), sec. XI (*Pal. Mus.* I/8), notazione neumatica francese e notazione alfabetica;
- Lav = Roma, Bibl. Angelica 123 (Graduale di Bologna), prima del 1039? (*Pal. Mus.* I/18), notazione «*ancienne d'Italie*»;
- Ren = «*le manuscrit du Mont-Renaud*», sec. X seconda metà (*Pal. Mus.* I/16), notazione dell'Île de France;
- Emi = Roma, Bibl. Vat. lat. 7018, sec. XI, notazione neumatica dell'Italia del Nord;
- Sub = Roma, Bibl. Vat. lat. 4770, sec. X-XI, notazione neumatica italiana prossima a quella di Roma Angelica 123 «(= Lav)»;
- Luc1 = Lucca, Bibl. Cap. 606, sec. XI *in.*, notazione neumatica dell'Italia centrale;
- Nov1 = Vercelli, Bibl. Cap. 124 (Messale di Novalesa), sec. XI, notazione neumatica di Novalesa;
- Nov2 = Oxford, Bodl. Douce 222, sec. XI, notazione neumatica di Novalesa.

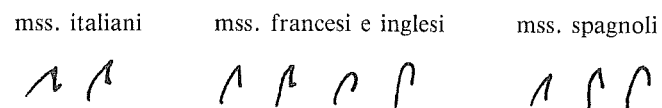
* * *

Punto di partenza del presente contributo è l'osservazione di neumi sostanzialmente uguali distribuiti su di un'area geografica compresa fra l'Italia centro-settentrionale (con esclusione delle regioni nord-orientali), la Borgogna, le regioni della Loira, la Normandia, l'Inghilterra. A questi territori di deve aggiungere in primo luogo la Spagna settentrionale, sede della notazione mozarabica, che, pur nella struttura caratteristica e unitaria del suo insieme, possiede tuttavia corrispondenze molto chiare con quelle delle aree suddette.

Una rapida scorsa ai manoscritti fa pensare ad una sorta di *koiné* neumatica che, malgrado caratteristiche regionali differenti e ricono-

scibili, resta tuttavia omogenea e distinguibile dai gruppi neumatici classici.

Per riconoscere a colpo d'occhio un qualsiasi manoscritto connesso, basta osservare la morfologia di un neuma fra i più comuni: la clivis, nella quale l'unione dei due membri disegna perlopiù un angolo acuto:



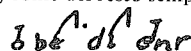
Il ductus del primo membro è obliquo verso destra specialmente nei manoscritti italiani,¹ leggermente inclinato o quasi verticale in quelli francesi, inglesi e spagnoli; il secondo è tracciato verticalmente o leggermente rivolto verso sinistra, e può essere anche provvisto di una sbavatura di penna più o meno marcata risultante dalla pressione della mano sul punto dell'innalzamento, come pure costituire, in qualche fonte, tratto ben evidente di valore ornamentale: 

Il presente contributo intende altresì limitare l'osservazione soltanto ad alcune grafie particolari e qualificanti; con l'avvertenza, tuttavia, che invano si cercheranno tracciati che, pur di stessa struttura, si distinguano per differenza nei valori: constatazione peraltro non sorprendente per fonti "di seconda epoca".

Neumi con dentellatura discendente

I neumi con dentellatura discendente costituiscono indubbiamente le grafie a più ampia diffusione; ad essi sono interessati il climacus e il pes subbipunctis. Si possono distinguere le forme a un solo gradino β β , più tipica dei manoscritti italiani, e quella dalla sommità ar-

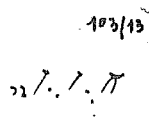
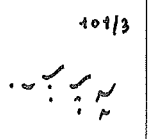
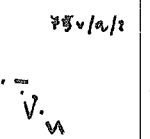
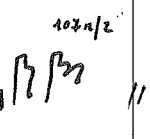
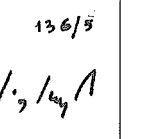
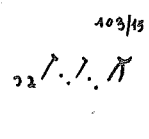
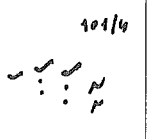
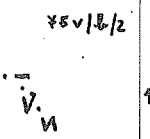
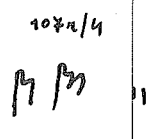
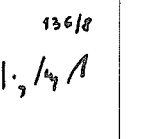
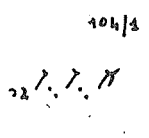
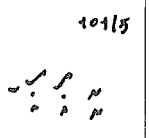
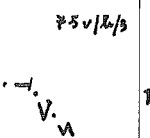
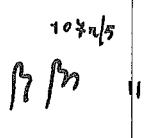
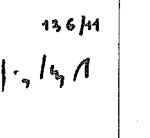
1) La notazione di Nonantola usa per i valori diminuiti la stessa forma di clivis comune ai manoscritti italiani, legandone il primo membro, come del resto sempre quando si tratta di segno d'attacco, alla vocale di appartenenza:



rotonda e a forma di "erre" β β caratteristica della Francia settentrionale e dell'Inghilterra o più precisamente dell'Oltremania; mentre la forma a più gradini o ondulazioni β β viene tracciata esclusivamente dai manoscritti spagnoli e da alcuni francesi e italiani come alla Novalesa,² prossima appunto alla Francia per situazione geografica e culturale.³ Il cod. Dijl traccia il climacus dentellato come pure il pes subpunctis unicamente nella forma che distacca la virga γ γ . È noto come nella notazione alfabetica di tale fonte alle dentellature corrisponda la sovrapposizione, alle lettere interessate, del segno ondulato $\sim$, lo stesso che caratterizza l'indicazione quilismatica, significando con ciò consapevolezza, in discesa, di fenomeno analogo.

Se si può avanzare una ipotesi ritmica, la prima nota del climacus e la seconda del pes subbipunctis sembrerebbero, a differenza della successiva, di valore allungato:

Tav.1

Gal1	Lan	Ben1	Lav	Dijl
				
				
				

2) In Nov2 il climacus con tre dentellature sembra indicare tre note discendenti, mentre quello con quattro appunto quattro note. L'interesse del fatto richiede un sondaggio sistematico su tali tracciati nell'intera *koiné*.

3) È noto che la Congregazione della Novalesa, nel sec. XI, fu sotto l'influenza della riforma cluniacense: cfr. B. FERRETTI, *Notazione neumatica di Novalesa*. Saggio storico-paleografico, Novalesa 1984, p. 29.

$104/3$ 	$101/4$ 	$76n/2/2$ 	$107n/11$ 	$137/1$
$104/8$ 	$101/9$ 	$76n/2/5$ 	$107n/13$ 	$137/8$
$104/10$ 	$101/10$ 	$76n/2/6$ 	$107n/15$ 	$138/1$
$105/11$ 	$102/4$ 	$77v/2/2$ 	$107v/14$ 	
$105/12$ 	$102/8$ 	$77v/2/4$ 	$107v/19$ 	

Tav. 2

	Ein	Lan	Lav	Luc1	Ren	Dij1
1			$47n/2$ 		$9/11$ 	$50/9$
2			$47n/5$ 		$15/19$ 	$50/12$

3			$67n/3$ 	$37/1$ 	$15/19$ 	$46/10$
4			$67n/4$ 	$37n/2$ 	$15/19$ 	$46/10$
5			$68v/9$ 	$38v/1$ 	$16/7$ 	$47/10$
6			$68v/10$ 	$38v/2$ 	$16/8$ 	$47/11$
7			$76v/3$ 	$45n/2$ 	$19/8$ 	$42/12$
8			$77n/9$ 	$45v/3$ 	$15/20$ 	$40/8$
9						$47/3$
10			$113n/13$ 	$73n/2$ 		$40/8$

Nella Tav. 1 una ben nota formula cadenzale in tetrardus indica con chiarezza, almeno in Gal1, Lan, Ben1, climacus con attacchi ‘ampliati’. Lav traccia costantemente due climacus dentellati, il secondo dei quali legato alla clivis conclusiva, mentre Dij1 traccia il primo climacus semplice, con comma finale (variante ritmica?), seguito dalla forma tipica del climacus dentellato.

Nella Tav. 2 la chiara lezione ritmica del pes subbipunctis di Ein e Lan relativa ad una formula cadenzale tipica del deuterus (Mi-Fa-Sol-Mi) viene tradotta in Lav, Luc1, Ren, ad eccezione dei casi nn. 1 e 4 in Lav e n. 4 in Luc1 con seconda e terza nota discendenti a gra-

dino. Di1 traccia sei volte la sua forma tipica; quattro, però, quella 'semplice'. Le varianti in una stessa formula indicherebbero perdita, in quei casi, della tradizione ritmica.

Neumi discendenti con comma finale

I neumi discendenti o a conclusione discendente possono sostituire con comma l'ultima nota:

Tav. 3

		Gall	Lan	Ren
		A	B	
1. Gr.	Tollite portas et introibit	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \Pi f$ 28/15	$\gamma \cdot f \cdot \cdot \cdot \gamma \cdot f \cdot \cdot$ 12/9	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \rho f$ 20/3
2. "	Excita Domine et <u>veni</u>	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \Pi f$ 31/12	$\gamma \cdot f \cdot \cdot \cdot \gamma \cdot f \cdot \cdot$ 45/12	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \rho f$ 30/3
3. "	Tecum principium ¶ Dixit Dominus <u>scabellum</u>	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \Pi f$ 38/8	$\gamma \cdot f \cdot \cdot \cdot \gamma \cdot f \cdot \cdot$ 18/9	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \rho f$ 4/14
4. "	Angelis suis ut custodiant	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \Pi f$ 64/3	melodia diversa	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \rho f$ 14/4
5. "	Ab occultis <u>alienis</u>	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \Pi f$ 27/9	$\gamma \cdot f \cdot \cdot \cdot \gamma \cdot f \cdot \cdot$ 63/6	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \rho f$ 19/3
6. "	Ne avertas <u>tribulor</u>	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \Pi f$ 24/14	$\gamma \cdot f \cdot \cdot \cdot \gamma \cdot f \cdot \cdot$ 95/6	
7. "	Haec dies ¶ Confitemini <u>exultemus</u>	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \rho f$ 104/6	$\gamma \cdot f \cdot \cdot \cdot \gamma \cdot f \cdot \cdot$ 103/6	
8. "	Domine refugium a generatione	$\rho \cdot f \cdot \cdot \cdot \Pi f$ 144/10	$\gamma \cdot f \cdot \cdot \cdot \gamma \cdot f \cdot \cdot$ 33/6	

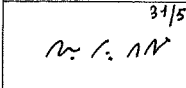
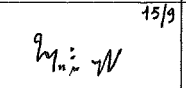
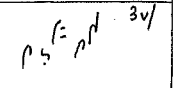
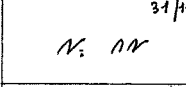
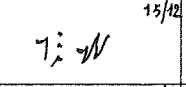
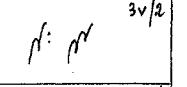
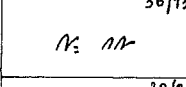
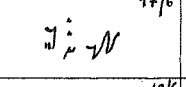
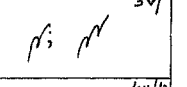
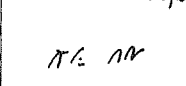
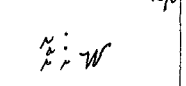
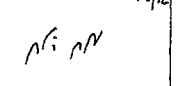
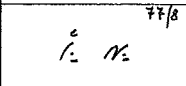
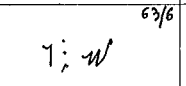
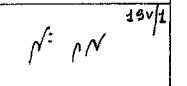
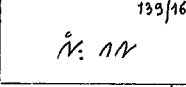
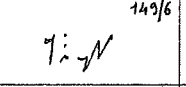
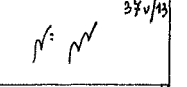
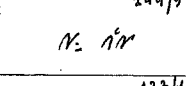
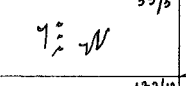
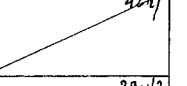
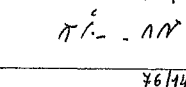
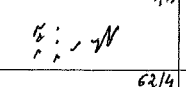
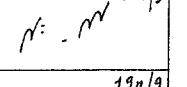
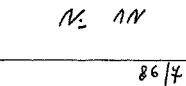
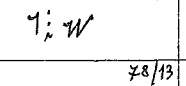
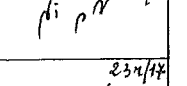
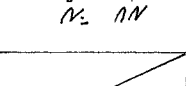
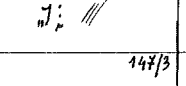
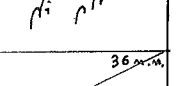
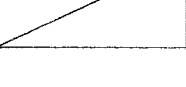
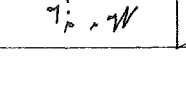
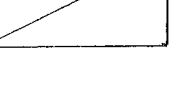
9."	Nimis honorati confortatus	136/2 A. L. ∴ Π L.	146/8 γ ∴ γ L.	
10."	Exultabunt sancti laetabuntur	135/3 A. L. ∴ Π L.	138/3 γ ∴ γ L.	28 ρ L. ∴ ρ L.
11."	Iustus ut palma multiplicabitur	47/15 A. L. ∴ Π L.		54 ρ L. ∴ ρ L.
12."	Requiem aeternam et lux perpetua		148/10 γ ∴ γ L.	

Nella Tav. 3 sono elencati dodici esempi di una formula tonica — salvo il caso 4 — tipica dei Graduali di 2° modo, nella quale sono inseriti due elementi con note discendenti: uno scandicus subbipunctis e un climacus. Per il primo segno il cod. Gall traccia coerentemente punctum anche per l'ultima nota; altrettanto Lan, tranne che nel caso 2. Ren si associa agli altri per il punctum (o cortissimo tractulus), salvo il caso 5, dove è presente un comma.

Il climacus occupa la posizione finale del neuma, in articolazione di sillaba. Gal1 conclude sei volte con punctum e cinque con tractulus; Lan sempre con uncinus (nell'ultimo caso in forma ridotta); Ren con punctum, salvo il comma dei casi 3 e 11.

Tav. 4

	Gall	Lan	Ren
1. Gr. Tollite portas princi-] <u>pes</u> <u>ve</u> -[stras	28/13 N: NN	12/8 7: W	20/8 N: N
2. " A summo coelo egressi-] <u>o</u> <u>e</u> -[ius	30/9 N: NN	15/4 7: W	20/4 N: N
3. " In sole posuit tabernacu-] <u>lum</u> <u>su</u> -[um	30/15 N: NN	15/7 7: W	20/7 N: N

4. "	Domine Deus virtutum conver-] te nos			
5. "	Excita Domine potenti-] am tu-[am			
6. "	Hodie scietis veni-] et Do-[minus			
7. "	Tecum principium virtu-] tis tu-[ae			
8. "	Ab occultis munda] me Do-[mine			
9. "	Ego dixi: Domine pecca-] vi ti-[bi			
10. "	Domine refugium factus] es no-[bis			
11. "	In omnem terram so-] nus eo-[rum			
12. "	Deus vitam meam nuntia-] vi ti-[bi			
13. "	Deus exaudi oratio-] nem me-[am			
14. "	Mittat tibi Dominus auxili-] um de Sancto			

Nella Tav. 4 sono elencati quattordici esempi di una formula dei Graduali di 2° modo, tranne gli ultimi due, di 8° modo. Il climacus, oppure porrectus subbipunctis, si trova in articolazione di parola: Gall ne traccia l'ultimo elemento sette volte quale punctum, sei quale tractulus: Lan sempre uncinus, talvolta in forma ridotta; Ren otto

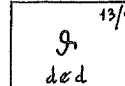
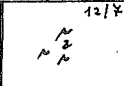
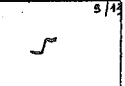
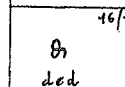
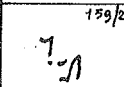
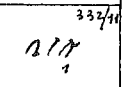
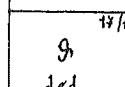
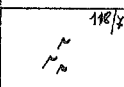
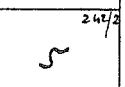
volte punctum, quattro comma, assumendo comportamenti 'analoghi' a Gall, pensabilmente anche dal punto di vista ritmico.⁴

Neumi intrecciati

1. Torculus "a theta"

Il torculus "a theta" assume svariati aspetti secondo le abitudini grafiche di ciascun notatore. La linea del torculus può ripiegarsi a spirale senza chiudersi 9 oppure chiudendosi 9 9 oppure prolungandosi nel tipico intreccio 9. Per quanto concerne la sua diffusione se ne osserva l'abbondante frequenza nei manoscritti spagnoli al punto da ritenerlo "normale" e tipico della notazione mozarabica. Minore è la presenza nelle fonti francesi e, nelle italiane, in Nov1 e Nov2, che sono però di ascendenza francese. Nel resto del nostro territorio con notazione della *koiné* il segno, allo stato delle indagini, non risulta, salvo un caso dubbio in Emi.⁵

Tav. 5

	Dij 1	Lan	Ein
Introiti in Protus authenticus			
1. Rorate ... salvatorem			
2. Da pacem ... plebis			
3. Exclamaverunt ... alleluia			

4) La distinzione fra $\dot{\text{f}}$ e $\dot{\text{f}}$, sembrerebbe rapportarci all'oscillazione fra $\dot{\text{f}}$ e $\dot{\text{f}}$ nella notazione metense e fra $\dot{\text{f}}$ e $\dot{\text{f}}$ nella sangallese (per la metense in particolare cfr. L.F. HEIMAN, *The rhythmic Value of the final descending Note after a punctum in Neums of Codex 239 of the Library of Laon*, «Études grégoriennes», XIII, 1972, pp. 151-224).

5) Cfr. c. 50r, "angelum".

4. Ego autem cum ... tuo	$\frac{10}{1}$ S ded	$\frac{58}{4}$ J	$\frac{127}{13}$ S
5. " ... tua	$\frac{16}{1}$ S ded	$\frac{58}{5}$ J	$\frac{228}{1}$ S
6. Ego autem in ... meam	$\frac{18}{3}$ S ded	$\frac{63}{13}$ J	$\frac{138}{12}$ S
7. Scio cui ... potens est	$\frac{19}{3}$ S ded	$\frac{136}{4}$ J	$\frac{277}{8}$ J
8. Meditatio ... semper	$\frac{19}{5}$ S ded	$\frac{74}{3}$ J	$\frac{159}{9}$ J
9. " ... meus	$\frac{19}{6}$ S ded	$\frac{74}{3}$ J	$\frac{155}{10}$ S
<u>Communio in Protus authenticus</u>			
10. Quicumque ... patris mei	$\frac{20}{12}$ S etc	$\frac{137}{11}$ ~ ~ ~	$\frac{280}{13}$ S
11. Dominus dabit ... suum	$\frac{25}{4}$ S ded	$\frac{8}{13}$ ~ ~ ~	$\frac{2}{8}$ S
<u>Introiti in Protus plagalis</u>			
12. Laetetur cor ... semper	$\frac{27}{11}$ S ded	$\frac{73}{4}$ ~ ~ ~	$\frac{157}{10}$ S
13. Mihi autem ... eorum	$\frac{28}{11}$ S ded	$\frac{146}{4}$ J	$\frac{304}{10}$ S
14. Terribilis est ... caeli	$\frac{29}{1}$ S ded	$\frac{120}{10}$ J	$\frac{246}{5}$ S
15. " ... Dei	$\frac{29}{1}$ S ded	$\frac{120}{11}$ ~ ~ ~	$\frac{246}{6}$ S

16. Vultum tuum ... exultatione	$\frac{29}{4}$ S ded	$\frac{158}{4}$ J	$\frac{46}{11}$ S
17. Venite adoremus ... Deum	$\frac{29}{9}$ S	$\frac{158}{4}$ J	$\frac{331}{4}$ S
<u>Introiti in Deuterus authenticus</u>			
18. Vocem iucund. ... annuntiate	$\frac{39}{2}$ S	$\frac{114}{13}$ J	$\frac{233}{3}$ JP
19. " ... audiat	$\frac{39}{3}$ S etc	$\frac{114}{13}$ J	$\frac{233}{3}$ S
20. Confessio ... magnificentia	$\frac{39}{6}$ S etc	$\frac{47}{4}$ J	$\frac{110}{13}$ S
21. Si iniquitatem ... est	$\frac{39}{11}$ S cf-1	$\frac{162}{11}$ J	$\frac{339}{12}$ S
22. Sacerdotes tui ... Domine	$\frac{40}{12}$ S ded	$\frac{44}{4}$ J	$\frac{44}{4}$ S
23. Dispersit ... cornu eius	$\frac{41}{3}$ S etc	$\frac{207}{2}$ J	$\frac{207}{2}$ S
<u>Communio in Deuterus authenticus</u>			
24. Benedicite	$\frac{44}{8}$ S ded	$\frac{145}{1}$ J	$\frac{303}{12}$ S
<u>Introiti in Deuterus plagalis</u>			
25. Omnis terra ... adoret	$\frac{50}{4}$ S ded	$\frac{57}{2}$ J	$\frac{57}{2}$ S
26. Intret	$\frac{50}{3}$ S ded	$\frac{63}{13}$ J	$\frac{63}{13}$ S

27. SanctiCommunio in Deuterus plagalis

28. Ab occultis ... alienis

Introiti in Tritus authenticus

29. Laetare ... facite

30. Deus in loco ... suae

g ded	f 115/8	f 234/3
g ik7	f 20/3	f 151/6
g hkh	f 59/8	f 68/3
g ghg	f 60/12	f 153/9

Communio in Tritus authenticus

31. Quis dabit ... Israel

Introito in Tritus plagalis

32. Quasimodo ... sine dolo

Communio in Tritus plagalis

33. Qui me dignatus ... invoco

34. Quinque prudent.... factus est

35. Ecce Dominus ... die illa

Introiti in Tetrardus authenticus

36. In virtute ... tribuisti ei

37. Audiuit ... factus est

38. Venite benedicti... paratum est

g fgf	f 64/2	f 63/2
g hkh	f 66/2	f 112/5
g ded	f 68/10	f 23/4
g hkh	f 70/8	f 24/5
g hkh	f 71/3	f 14/13
g ghg	f 73/2	f 23/2
g hkh	f 75/12	f 33/4
g ik1	f 78/3	f 107/6

Communio in Tetrardus authenticus

39. Populus ... eius alleluia

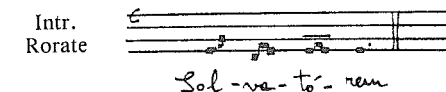
40. " ... suum alle-

41. " ... suum alleluia

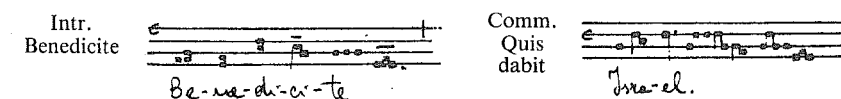
g ghg	f 81/1	f 103/9
g hkh	f 81/3	f 103/11
g ghg	f 81/3	f 103/11

Nella Tav. 5 sono raccolti tutti i casi di torculus "a theta" del cod. Dij1. Sono quarantuno, e sono affidati a due tipi di cadenza. in Introiti e Communio.

A. Cadenza finale ridondante ornata:⁶



B. Cadenza intermedia e finale. Il torculus è a fine di neuma e preceduto da note pulsatili:⁷



Nella cadenza A al segno di Dij1 corrisponde il torculus allargato di Lan e di Ein; nella cadenza B, a parte qualche caso, Lan e Ein tracciano il rispettivo torculus corsivo anziché l'altro che ci si attenderebbe.

6) Es. 1, 3, 11, 15, 30, 36, 39, 41.

7) Tutti i rimanenti esempi, tranne 2 (variante melodica rispetto a Ein), 28 (variante melodica rispetto a Lan e Ein), 40 (torculus non in cadenza finale).

Ecco in sintesi il comportamento delle testimonianze citate:

Come apprendiamo da Nino Albarosa, tuttavia, almeno in San Gallo e Lan l'uso del torculus corsivo è equipollente a quello del torculus lungo:⁸ fenomeno analogo a quello delle cadenze ridondanti, dove può aversi o non aversi episema sul tractulus o sulla virga senza che venga alterata l'evidenza del fatto in sé, che richiede ovviamente un allungamento della durata delle note.⁹

2. Pes quassus e suoi derivati

Nei manoscritti della *koiné* la forma normale del pes quassus è quella costituita da oriscus distinto dalla virga: ; con l'eccezione di Dij1 che lo lega come in San Gallo: . Nei manoscritti della Spagna, però, troviamo una forma consistente nel *nesso* oriscus più virga: Questa possibilità è dovuta al ductus corsivo del segno, molto adatto ad esprimere chironomicamente la tendenza verso la seconda nota.¹⁰ In Italia Lav presenta, accanto alla forma normale, quella con il nesso or ora menzionato: isolata in un solo caso, in altri in vario modo associata ad elementi:

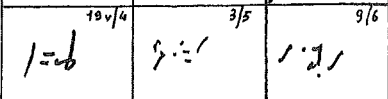
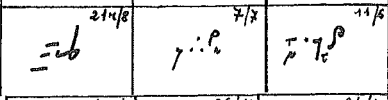
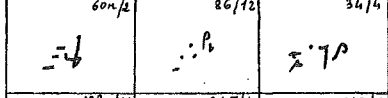
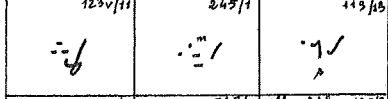
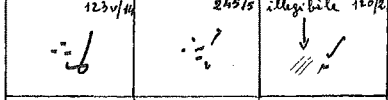
8) Cfr. N. ALBAROSA, *Le torculus en fin de neume cadentiel*, «Études grégoriennes», XXIII, 1989, pp. 71-98.

9) Cfr. E. CARDINE, *Sémiologie grégorienne*, «Études grégoriennes», XI, 1970, pp. 11-12.

10) Cfr. H. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, *Los codices "mozarabes" del Archivo de Silos: aspectos paleograficos y semiologicos de su notacion neumatica*, «Glosas Silenses», VI, 1991, pp. 47-50.

Tav. 6

			Lav	Ein	Lan
1. Off.	Erit vobis 1°	<u>Dominus</u>			
2. "	Confortamini 2°	<u>David</u>			
3. "	Iubilate Deo <u>omnis</u> <u>Deus</u>	<u>Deus</u>			
4. "	Filiae regum 2°	<u>recta</u>			
5. "	Domine Deus salutis 1°	<u>tuam</u>			
6. Co.	Comedite pinguis <u>sibi</u>	<u>sibi</u>			
7. Ant.	Invocantes <u>ad</u> <u>flicta</u>	<u>ad</u> <u>flicta</u>			
8. "	" <u>civitatis</u>	<u>civitatis</u>			
9. Tropo	Ab increpatione (Testo del 1°)	<u>iudea</u>			
10. Prosa	Te constituit <u>sanctorum</u>	<u>sanctorum</u>			
11. Ant.	Benedicat vos <u>requievit</u>	<u>requievit</u>			

12.	"	"	in <u>terris</u>	
13.	"	"	<u>vestrum</u>	
14.	Gr.	Ex Sion	<u>Y</u> Congregate	
15.	Intr.	Gaudete in Domino	in <u>omni</u>	
16.	Off.	Perfice gressus meos	<u>iustitiam</u>	
17.	"	Mirabilis Deus	<u>eius</u>	
18.	"	"	<u>laetitia.</u>	

Nella Tav. 6, l'es. 1 riproduce il caso isolato; mentre, subbipunctis nei casi 2-10, è subbipunctis resupinus nei casi 11-13.

La forma subbipunctis manca nelle testimonianze spagnole e in altre della *koiné*; Lav condivide però tale grafia con Sub, di scrittura assai simile e prossimo geograficamente. Ad essa si vedono corrispondere il pes quadratus sangallese e il corrispettivo metense, laddove, normalmente, in casi simili i manoscritti della *koiné* tracciano st st . Quindi la differenza fra st e st sta in una ulteriore precisazione agogica, come avviene per la grafia sangallese st rispetto a st .

Negli es. 14-18 il pes quassus in questione costituisce nesso sostitutivo l'ultima nota di trigon o di trigon subpunctis e virga resupina.

Un tale modo di legare un'ultima nota discendente con una resupina è comune nei manoscritti spagnoli: st st ; fra gli italiani va citato ancora il cod. Sub: st st oltre a Luc1 st st .

Un fatto curioso è l'ambivalenza del segno st nei manoscritti spagnoli. Secondo il Suñol¹¹ e, recentemente, il González Barrionuevo,¹² esso avrebbe anche funzione di porrectus.

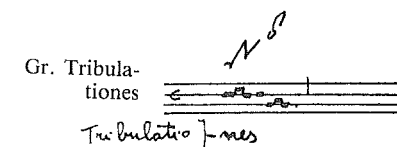
3. Porrectus e torculus resupinus intrecciati

Se ne distinguono due tipi: con intreccio tra penultimo elemento ed ultimo (virga resupina) st , di uso generale; con intreccio di tutti gli elementi del neuma st st , di uso limitato ai manoscritti spagnoli, e tra gli italiani a Lav e a Nov2.

Per il senso melodico-ritmico ci si è limitati alla seguente formula nella grafia di Lav:



In essa è evidente il torculus resupinus attorcigliato, accanto al quale, però, può apparire la forma normale:



Il perché della differenza nel tracciato del torculus resupinus invero non risulta dalle Tavv. 7 e 8 che seguono, contenenti stesse formule, ma con rispettivi torculus resupinus distinti nelle forme ora viste (nella Tav. 8, Graduali di 5° modo). Si tratta quindi di equipollenza:

11) Cfr. G. Suñol, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Tournai 1935, pp. 320, 321, 338.

12) Cfr. H. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, *Los codices "mozarabes" [...]*, cit., pp. 48-50.

Tav. 7

			Lav	Ein	Lan
1. Intr.	Puer natus	<u>nobis</u>	^{344/3} g b f	^{30/5} n s	^{20/12} n s
2. Tropo	Hodie Salvator	<u>nobis</u>	^{1904/6} g b f		
3. Off.	Anima nostra	<u>nos</u>	^{364/14} g b f	^{42/13} n s	
4. Co.	Quinque prudentes	factus <u>est</u>	^{484/3} g b f	^{67/2} n s	^{24/5} n s
5. Ant.	Ave gratia plena	<u>est</u>	^{504/10} g b f	^{72/4} n s	^{26/11} n s
6. Co.	Qui me dignatus	<u>invoco</u>	^{538/14} g b f	^{76/13} n s	^{23/4} n s
7. "	Tu es Petrus	<u>Petrus</u>	^{544/3} g b f	^{274/2} n s	^{134/11} n s
8. Off.	Scapulis suis 3° y	<u>conculcabis</u>	^{650/3} g b f	^{103/9} n s	^{42/11} n s
9. "	Miserere mihi	<u>Domine</u>	^{724/3} g b f	^{122/9} n s	^{55/6} n s
10. Intr.	Oculi mei	<u>in me</u>	^{754/2} g b f	^{231/9} n s	^{60/6} n s
11. Off.	Expectans	<u>immisit</u>	^{814/13} g b f	^{152/9} n s	^{20/12} n s

12. "	" (ripresa)	<u>immisit</u>	^{824/8} g b f	^{262/13} n s	
13. Co.	Laetabimur	<u>Domini</u>	^{824/9} g b f	^{153/13} n s	^{21/8} n s
14. Off.	Benedicite	<u>posuit</u>	^{824/11} g b f	^{155/11} n s	^{22/7} n s
15. "	" 3° y	<u>Domini</u>	^{834/4} g b f	^{156/9} n s	^{22/8} n s
16. Intr.	Quasimodo	<u>dolo</u>	^{1154/6} g b f	^{225/10} n s	^{112/5} n s
17. "	Cantate Domino	<u>alleluia</u>	^{1184/2} g b f	^{231/11} n s	^{114/8} n s
18. "	Vocem iucunditatis	<u>annuntiate</u>	^{1184/4} g b f	^{233/3} n s	^{114/13} n s
19. "	" "	<u>audiatur</u>	^{1184/12} g b f	^{233/3} n s	^{114/13} n s
20. "	Terribilis est	<u>caeli</u>	^{1244/13} g b f	^{246/5} n s	^{120/10} n s
21. Off.	Desiderium animae 3° y	<u>omnibus</u>	^{1324/2} g b f	^{231/11} n s	^{133/14} n s
22. Ant.	Custodit Dominus	<u>corde</u>	^{1474/1} g b f	^{210/2} n s	
23. "	Cum iucunditate	<u>deducimini</u>	^{1434/12} g b f	^{408/6} n s	

Tav. 8

			Lav	Gall	Lan
1.	Gr.	Ex Sion	veniet		
2.	"	Benedictus qui venit	nobis		
3.	"	Anima nostra	est		
4.	"	Adiuuabit	commovebitur		
5.	"	Beatus vir	Dominum		
6.	"	Unam petii	Domini		
7.	"	Tribulationes	Tribulationes		
8.	"	"	mei		
9.	"	Ad Dominum	me		
10.	"	"	Y meam		
11.	"	Venite filii Y illuminamini			

12. " Discerne me
13. " Tollite
hostias eius
14. " " Y condensa

87/10	87/4	79/13
88/14	88/14	82/11
88/14	88/14	82/13

Scandicus

Le grafie speciali sono due. La prima, ㄱ , indica tre suoni ascendenti; la seconda, ㄴ , con i primi due suoni all'unisono.

Quanto alla prima grafia, già Sablayrolles, all'inizio di questo secolo, descrivendo sommariamente un Tonale da lui scoperto negli Archivi della Corona d'Aragona e proveniente dalla famosa Abbazia di Santa Maria di Ripoll, segnalò la presenza di un tal segno, da lui definito identico allo scandicus mozarabico.¹³ Esso quindi, assai comune nei documenti spagnoli, altrove è stato riscontrato soltanto in Italia in Lav e in LucI.

Nella Tav. 9 si può osservare una lista di scandicus chiaramente di 1° modo.¹⁴

13) Cfr. M. SABLAYROLLES, *Une notation neumatique intéressante*, «Rassegna gregoriana», VIII, 1909, col. 411.

14) Ai manoscritti comparati si aggiunge il frammento Barcelona, Biblioteca Central (già Biblioteca de Catalunya), ms. M. 895, scoperto dal Suñol nel 1925. Egli stesso (*Introduction* [...], cit., p. 193) lo ritenne originario della Novalesa, ma in effetti è di origine catalana e pertanto paragonabile per la liturgia della messa romana.

Tav. 9

Intonazione dei brani di I modo Formula tipo "Statuit"				Lan	En	Dij	Lav	Luc	Frammento Suñol Barcelona
1	GT 34	Intr.	Rorate	$\int \frac{12}{6}$	$\int \frac{9}{10}$	$\int \frac{13}{8}$ db b	$\int \frac{22}{16}$	$\int \frac{14}{11}$	
2	281	"	Factus est	$\int \frac{149}{10}$	$\int \frac{314}{7}$	$\int \frac{16}{12}$ db b	$\int \frac{153}{9}$	$\int \frac{80}{v}$	
3	300	"	Suscepimus	$\int \frac{27}{8}$	$\int \frac{73}{10}$	$\int \frac{15}{10}$ db b	$\int \frac{54}{12}$	$\int \frac{95}{v}$	
4	326	"	Inclina	$\int \frac{166}{7}$	$\int \frac{325}{11}$	$\int \frac{13}{12}$ db b	$\int \frac{153}{9}$		
5	332	"	Iustus es	$\int \frac{356}{4}$	$\int \frac{327}{4}$	$\int \frac{17}{6}$ db b	$\int \frac{160}{12}$		
6	336	"	Da pacem	$\int \frac{159}{12}$	$\int \frac{342}{7}$	$\int \frac{16}{9}$ db b	$\int \frac{162}{6}$		
7	445	"	Statuit		$\int \frac{53}{14}$	$\int \frac{17}{3}$ db b	$\int \frac{45}{5}$	$\int \frac{36}{v}$	
8	545	"	Gaudeamus	$\int \frac{28}{4}$	$\int \frac{75}{12}$	$\int \frac{13}{5}$ db b	$\int \frac{52}{6}$	$\int \frac{100}{v}$	

9	559	"	Exclamaverunt	$\int \frac{118}{6}$	$\int \frac{241}{12}$	$\int \frac{19}{10}$ db b	$\int \frac{120}{16}$	$\int \frac{11}{v}$	
10	GT —	"	Sicut fui	$\int \frac{147}{12}$			$\int \frac{147}{12}$		
11	305	Gr.	Custodi me 1° De vultu	$\int \frac{47}{7}$	$\int \frac{111}{5}$	$\int \frac{148}{12}$ db b	$\int \frac{66}{9}$	$\int \frac{38}{v}$	
12	477	"	Posuisti	$\int \frac{28}{10}$	$\int \frac{69}{11}$	$\int \frac{144}{4}$ db b	$\int \frac{49}{6}$	$\int \frac{58}{v}$	
13	488	"	Sacerdotes eius		$\int \frac{282}{12}$	$\int \frac{144}{11}$ db b		$\int \frac{114}{v}$	
14	19	All.	1° Laetatus sum 2° Stantes	$\int \frac{166}{6}$	$\int \frac{3}{12}$		$\int \frac{53}{9}$	$\int \frac{12}{v}$	
15	OM 25	Off.	Dextera Domini 2° Impulsus	$\int \frac{25}{3}$	$\int \frac{69}{12}$	$\int \frac{206}{6}$ db b	$\int \frac{46}{12}$	$\int \frac{28}{v}$	
16	38	"	Domine fac mecum 3° Locuti sunt	$\int \frac{64}{4}$	$\int \frac{135}{11}$	$\int \frac{241}{6}$ db b	$\int \frac{77}{12}$	$\int \frac{46}{v}$	
17	44	"	Confitebor tibi	$\int \frac{47}{9}$	$\int \frac{166}{3}$	$\int \frac{186}{4}$ db b	$\int \frac{86}{12}$	$\int \frac{60}{v}$	$\int \frac{36}{12}$

18	45	"	Confitebor tibi 2° <u>Y</u> Inclina	$\int \frac{75}{2}$	$\int \frac{167}{2}$	$\int \frac{157}{2}$	$\int \frac{86}{2}$	$\int \frac{60}{2}$	$\int \frac{P2.36}{15}$
19	69	"	Jubilate Deo universa		$\int \frac{87}{15}$	$\int \frac{199}{6}$	$\int \frac{442}{13}$	$\int \frac{260}{1}$	
20	70	"	Jubilate Deo universa 2° <u>Y</u> Locutus est		$\int \frac{58}{12}$	$\int \frac{200}{5}$	$\int \frac{442}{8}$	$\int \frac{26}{1}$	
21	73	"	Benedicite gentes 3° <u>Y</u> Venite	$\int \frac{72}{12}$	$\int \frac{156}{9}$	$\int \frac{192}{4}$	$\int \frac{832}{4}$	$\int \frac{572}{1}$	
22	88	"	Benedicam Dominum	$\int \frac{54}{5}$	$\int \frac{120}{10}$	$\int \frac{158}{5}$	$\int \frac{722}{6}$	$\int \frac{402}{1}$	
23	89	"	Benedicam Dominum 1° <u>Y</u> Conserva	$\int \frac{54}{8}$	$\int \frac{121}{4}$	$\int \frac{198}{3}$	$\int \frac{722}{9}$	$\int \frac{402}{1}$	
24	89	"	Benedicam Dominum 3° <u>Y</u> adimplebis	$\int \frac{52}{11}$	$\int \frac{121}{6}$	$\int \frac{199}{2}$	$\int \frac{722}{12}$	$\int \frac{402}{1}$	
25	102	"	In te speravi 2° <u>Y</u> abscondisti	$\int \frac{45}{4}$	$\int \frac{107}{6}$	$\int \frac{193}{5}$	$\int \frac{662}{11}$	$\int \frac{372}{1}$	
26	149	"	Veritas mea 2° <u>Y</u> Misericordiam		$\int \frac{61}{5}$	$\int \frac{216}{12}$	$\int \frac{452}{10}$	$\int \frac{562}{1}$	

27	GT 368	Com.	Amen dico vobis: Quidquid	$\int \frac{164}{6}$	$\int \frac{342}{10}$	$\int \frac{30}{7}$	$\int \frac{1662}{8}$	$\int \frac{93}{1}$	
28	305	All.	<u>Y</u> Te decet	$\int \frac{174}{8}$	$\int \frac{345}{11}$	$\int \frac{120}{12}$	$\int \frac{1562}{10}$		
29	ON 14	Off.	Ave Maria 2° <u>Y</u> Ideoque	$\int \frac{14}{3}$	$\int \frac{13}{4}$	$\int \frac{284}{4}$	$\int \frac{362}{4}$	$\int \frac{172}{1}$	
30	21	Off.	Reges Tharsis 1° <u>Y</u> et iustitiam		$\int \frac{51}{12}$	$\int \frac{266}{5}$	$\int \frac{412}{4}$	$\int \frac{242}{1}$	
31	98	"	Precautus est Moyses memento	$\int \frac{57}{2-3}$	$\int \frac{125}{12}$	$\int \frac{283}{2}$	$\int \frac{73}{7}$	$\int \frac{422}{1}$	
32	118	"	Si ambulayero 1° <u>Y</u> In cuacunque	$\int \frac{65}{6}$	$\int \frac{141}{11}$	$\int \frac{388}{2}$	$\int \frac{782}{2}$	$\int \frac{472}{1}$	
33	GT 150	Gr.	Exurge Domine, et inten. <u>Deus</u>	$\int \frac{92}{12}$	$\int \frac{187}{4}$	$\int \frac{152}{3}$	$\int \frac{952}{10}$	$\int \frac{682}{1}$	
34	151	"	Exurge Domine, et inten. in <u>causam</u>	$\int \frac{92}{13}$	$\int \frac{187}{2}$	$\int \frac{158}{3}$	$\int \frac{952}{11}$	$\int \frac{682}{1}$	

Ad uno sguardo su Lan, Ein, Dij1 appare chiaro che si tratta di scandicus con articolazione a metà salita. Tra l'altro si può osservare come anche Lav (casi 6, 20, 33, 34) e Luc1 (casi 1, 3, 8, 9, 21, 25, 29) possano tracciare, in alternativa, il segno tradizionale.¹⁵

La seconda grafia era stata già segnalata da Rojo e Prado¹⁶ e, sulla falsariga di costoro, anche dal Suñol.¹⁷ Si tratta di tracciato tipico della notazione di Toledo, composto da strophæ →¹⁸ e da podatus ↙. Al di fuori della Spagna, il segno è stato riscontrato solamente in Lav, in cui il primo elemento appare uguale al cephalicus isolato ↙, il secondo un podatus ordinario ↘, poco discosto dal primo.

Circa l'unisono fra i primi due suoni la Tav. 10, che riproduce i casi di una formula di intonazione dei Graduali di 5° modo, non lascia, malgrado il tracciato apparentemente successivo di Lav, adito a dubbi. Il cod. Gal1 colloca, nei casi 11 e 14, la lettera *e* fra virga e pes, mentre Lan traccia uncinus e attacco del pes alla stessa altezza:

Tav. 10

	Lav	Gal 1	Lan
1. Gr. <u>Exiit</u> sermo	^{34v/14} 	^{42/e} 	
2. " <u>Ecce</u> sacerdos	^{37n/2} 	^{44/2} 	

15) Per lo scandicus con articolazione a metà salita in Spagna, tracciato però con linea continua, cfr. H. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, *Dos grafías especiales del "scandicus" en la notación "mozárabe" del Norte de España*, «Revista de musicología», XIII, 1990, 1, pp. 11-79.

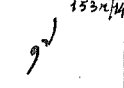
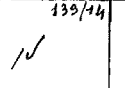
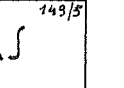
16) Cfr. C. ROJO - C. PRADO, *El canto mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Barcelona 1929, p. 47.

17) Cfr. G. SUÑOL, *Introduction [...]*, cit., p. 320. Il neuma è classificato come salicus tra le grafie visigotiche della prima fase.

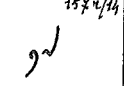
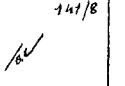
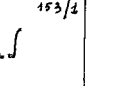
18) Questo primo elemento è riconoscibile come una strofa, e ricorda esattamente l'acuesta beneventana. Altri vogliono riconoscere in esso un cephalicus: in tal caso la parentela grafica sarebbe con il cephalicus delle notazioni paleofranca, metense, etc.

3. "	Suscepimus	^{51v/8} 	^{53/3} 	^{24/10}
4. "	Unam petii	^{63v/3} 	^{63/15} 	^{20/8}
5. "	Propitius esto	^{73v/3} 	^{73/5} 	^{56/10}
6. "	In Deo speravi	^{79n/2} 	^{78/44} 	^{66/4}
7. "	Esto mihi	^{81n/10} 	^{80/15} 	^{63/13}
8. "	Discerne causam	^{87n/8} 	^{87/2} 	^{73/12}
9. "	Pacificè loquebantur	^{89v/11} 	^{89/3} 	^{84/7}
10. "	Christus factus est	^{94v/8} 	^{96/12} 	^{94/4}
11. "	Locus iste	^{124v/4} 	^{115/7} 	^{120/11}
12. "	Propter veritatem	^{133v/3} 	^{130/12} 	^{130/8}

13. " Ego dixi

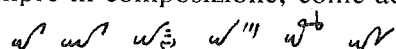
		
153/4	139/4	149/5

14. " Domine Dominus noster

		
153/4	141/8	153/2

Torculus resupinus, alia forma

Un neuma dall'apparenza un po' singolare, , è un torculus resupinus. Rojo e Prado, nel segnalarlo, lo definirono dalla «forma misteriosa», ma ne intuirono l'equivalenza con il doppio podatus o con il torculus resupinus.¹⁹ Si tratta di una neuma mozarabico e, al di fuori della Spagna, appare solo in Lav,²⁰ peraltro, tranne un caso, sempre in composizione, come ad esempio nei disegni che seguono:



Evidentemente riproduce una sequenza di note nel senso grave-acuto-grave-acuto; ma in cosa si distingue dalla forma 'tradizionale'?

Ora, applicando l'accostamento del terzo di essi al suo equivalente melodico normale della Tav. 11, , insomma una comparazione fra le parti A e B, si constata ugualmente equivalenza con Ein e Lan. Quindi l'uso melodico delle due grafie è ugualmente vario e non costituisce affatto una discriminante; sicché va preso atto di una ulteriore equipollenza neumatica:²¹

19) Cfr. C. ROJO - C. PRADO, *El canto mozarabe* [...], cit., pp. 45, 51.

20) Per la presenza nei codici di Silos cfr. H. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, *Los codices "mozarabes"* [...], cit., tavola comparata delle grafie silensi, p. 49.

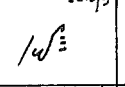
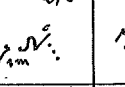
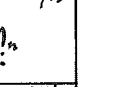
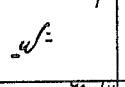
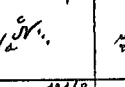
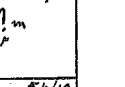
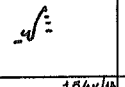
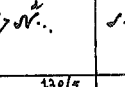
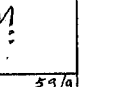
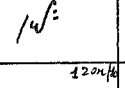
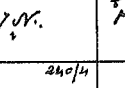
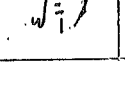
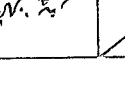
21) Uno studio recente ed ampio su questo segno speciale in Lav è dovuto a M.T. Rosa Barezza-ni, *I significati melodici del 'doppio-pes' di Angelica 123: un neuma-guida?*, «Rivista italiana di musicologia», XXVIII, 1993, pp. 3-52. In esso sono raccolti tutti gli esempi trovati nel manoscritto ed ordinati secondo la relazione melodica esistente tra la seconda e la quarta nota del neuma, distinguendo, un significato melodico α nel quale la quarta nota è all'unisono con la seconda (maggioranza dei casi), ed un significato β nel quale la quar-

Tav. 11

A

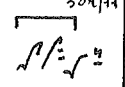
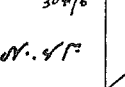
1. Co. Dominus dabit ... 2° dabit2. Of. Dextera Domini ... opera3. " Benedicam Dominum
2° Notas ... tua4. " Illumina oculos meos5. " Confitebor Domine
2° Qui reuerentia

Lav Ein Lan

		
153/4	2/8	8/13
		
46/8	68/10	25/2
		
22/4	12/8	54/12
		
154/10	13/5	53/9
		
120/4	24/4	

B

1. Gr. Audi filia N ... regna

		
504/11	302/6	

ta nota può trovarsi a distanza di tono o di semitono o di una terza dalla seconda. Il minuzioso studio sull'uso melodico del segno, tuttavia tralascia del tutto la relazione che esso ha con le grafie normali corrispondenti dello stesso manoscritto. Se si considera ad esempio  dal punto di vista melodico, si trova che la seconda e la quarta nota possono trovarsi nelle stesse relazioni corrispondenti tanto al significato α quanto al significato β . In conclusione si può affermare l'equipollenza delle due grafie.

2. "	Jacta cogitatum ... enutriet	$\frac{63n}{4}$	$\frac{96}{5}$	$\frac{38}{12}$
3. "	Dirigatur $\forall$... vespertinum	$\frac{66n}{4}$	$\frac{106}{10}$	$\frac{44}{11}$
4. "	Salvum fac $\forall$... lacum	$\frac{73n}{10}$	$\frac{124}{4}$	$\frac{56}{4}$
5. "	Laetatus $\forall$... tuis	$\frac{80n}{1}$	$\frac{148}{2}$	$\frac{68}{8}$
6. "	Benedicam Dominum $\forall$... laetentur	$\frac{158n}{6}$	$\frac{323}{7}$	$\frac{184}{4}$
7. All.	$\forall$ Adorabo ... tuo	$\frac{52n}{4}$	$\frac{353}{2}$	$\frac{168}{10}$
8. "	" Quoniam Deus ... terram	$\frac{160n}{2}$	$\frac{348}{6}$	$\frac{176}{2}$

Ecco ora un quadro di segni anteriormente trattati - che potremmo dire 'speciali' -, definibili equipollenti alle loro grafie ordinarie:

	Pes quassus	
San Gallo	$\checkmark$	$\checkmark$ ordinario
Lan	ω	ω equipollente

	Torculus resupinus (intrecciato)	
San Gallo	$\checkmark$ ω ω	$\checkmark$ ordinario
Lan	ω ω	ω equipollente
	Scandicus	
San Gallo	$\checkmark$	$\checkmark$ ordinario
Lan	$\checkmark$	$\checkmark$ equipollente
	Torculus resupinus (alia forma)	
San Gallo	ω	ω ordinario
Lan	ω ω	ω equipollente

Quilisma preceduto da due note

Argomento a ulteriore favore della *koiné* è costituito dall'osservazione di casi di quilisma preceduto da due note: $\checkmark \checkmark$

Se si osservano le formule ricavate dai Graduali di 3° modo presenti nella Tav. 12 risulta evidente l'atteggiamento delle fonti Ren, Dij1, Lav, Luc1, appunto della *koiné*, nel tracciare, all'attacco del segno, pes, vuoi ordinario vuoi corto. Fu Suñol a proporre per primo quest'ultima denominazione, notandone la ricchezza nei manoscritti spagnoli, sia allo stato isolato, sia in composizione.²²

22) G. SUÑOL, *Introduction* [...], cit., pp. 342-351.

Tav. 12

BERNARDINO FERRETTI

	Gall	Lan	Ren	Dijl	Lav	Lucl
1. Gr. Iuravit <u>Dominus</u>						
2. " Tu es <u>Deus</u>						
3. " Exurge <u>Domine</u> et intende						
4. " Eripe me <u>Domine</u>						
5. " Exaltabo te <u>Domine</u>						
6. " Benedicite <u>Dominum</u>						

Tav. 13

	Ren	Novl	Lav	Lucl	Gall	Lan	Chal
1. All. <u>Ps.</u> Dies sanctificatus nobis							
2. All. <u>Ps.</u> Dies sanctificatus magna							
3. All. <u>Ps.</u> Video caelos apertos							
4. All. <u>Ps.</u> Video caelos virtutis							
5. All. <u>Ps.</u> Hic est discipulus ille							
6. All. <u>Ps.</u> Hic est discipulus [...] verum est							

MOLTI DIALETTI, UN'UNICA LINGUA

Un caso particolare di raggruppamento neumatico

Ciascuna famiglia neumatica possiede caratteristiche proprie, talvolta anche nel modo di raggruppare graficamente gli elementi di un neuma, senza però mutarne la realtà ritmica.

Si prenda in esame la seguente figura sangallese /⁴/ (climacus resupinus con articolazione a metà discesa), in melisma, su sillaba accentata dei versetti degli Alleluia-tipo *Dies sanctificatus*. Se si osserva la Tav. 13, è agevole constatare la differenza fra Gall, Lan, Cha1, e Ren, Nov1, Lav, Luc1. Per San Gallo già si è detto, e, per la figura individuata, anche Lan e Cha1 mostrano una stessa impostazione scrittoria. Non così gli altri, che traducono con porrectus i suoni corrispondenti (v. p. 187)²³.

Si può dire così che tutte le testimonianze concordano nell'indicazione dell'articolazione a metà discesa; ma, al tempo stesso, configurano diversamente la globalità dell'elemento.

A noi interessa sottolineare qui la compattezza, per loro verso, delle fonti della *koiné*, che appare una volta di più omogenea.

BERNARDINO FERRETTI

23) Importanti a proposito A. KURRIS, *Les coupures expressives dans la notation du manuscrit Angelica 123*, «Études grégoriennes», XII, 1971, Tabl. 1, n. 12; e soprattutto E. CARDINE, *Nouveaux aspects sur l'interprétation du chant grégorien*, «Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano», II, 1977, 1, p. 8 sg., e *Écriture neumatique et signification rythmique*, in *Ut mens concordet voci*, Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag, hrsg. von J.B. Göschl, St. Ottilien 1980, p. 177 sg.

COMPORTAMENTO DEL TORCULUS NELL'OFFERTORIALE DEL COD. DOUCE 222 DELLA BIBLIOTECA BODLEIANA DI OXFORD (= Nov2).

Sigle:

Nov1	cod. Vercelli, Bibl. Capitolare 124, Messale, sec. XI, notazione novaliciense;
Nov2	cod. Oxford, Bodleian Library Douce 222, Tropario-Offertoriale, sec. XI, notazione novaliciense;
Ein	cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, Graduale, sec. X ex. (<i>Pal. Mus.</i> I/4), notazione sangallese;
Lan	cod. Laon, Bibl. Municipale 239, Graduale, ca. 930 (<i>Pal. Mus.</i> I/10), notazione metense;
Ben5	cod. Benevento, Bibl. Capitolare VI 34, Graduale-Tropario, sec. XI-XII (<i>Pal. Mus.</i> I/15), notazione beneventana.

* * *

Il codice Douce 222 della Biblioteca Bodleiana di Oxford (= Nov2)¹ costituisce, insieme al ms. 124 della Bibl. Capitolare di Vercelli (= Nov1),² un'importante testimonianza della particolare famiglia neumatica diffusa in ambito novaliciense.³ Quest'ultima, sebbene legata secondo Grégoire Suñol e Bernardino Ferretti a scuole della Francia, presenta al tempo stesso notevoli affinità con il sistema semiografico delle fonti visigotiche; sia sufficiente, a tale proposito, rammentare che per lungo tempo all'abbazia di Novalesa sono stati

1) Si veda: G. SUÑOL, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Tournai 1935, pp. 188 sg.; *Le Graduel Romain*, II, *Les Sources*, Solesmes 1957, p. 88; J. HOURLIER, *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Solesmes 1960, pl. 31; H. HUSMANN, *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München 1964 (*Répertoire International des Sources Musicales*, B/V/1), pp. 160 sg.; S. CORBIN, *Die Neumen*, Köln 1979 (*Palaeographie der Musik*, I/3), pp. 165-171; B. FERRETTI, *Notazione neumatica di Novalesa*, Novalesa 1984.

2) Si veda: K. GAMBER, *Codices Liturgici Latini Antiquiores*, Freiburg 1963 (*Spicilegii Friburgensis Subsidia*, 1), p. 266, n. 1476; R. GRÉGOIRE, *Repertorium liturgicum italicum*, «Studi Medievali», III, 1968, p. 572; *Le Graduel [...]*, cit., p. 149; G. SUÑOL, *Paléographie [...]*, cit., pp. 190-193; S. CORBIN, *Die Neumen*, cit., pp. 165-171; B. FERRETTI, *Notazione [...]*, cit.

3) Come ricordato da B. FERRETTI, *Notazione [...]*, cit., p. 1, il Messale della Prevostura di Novalesa, altro documento della stessa famiglia neumatica, non viene generalmente preso in considerazione, in quanto fonte tardiva. Circa i frammenti oggi conservati a Barcellona (Biblioteca de la Generalidad, ms. 895), vedi nel testo.

assegnati i frammenti di Barcellona (Bibl. de la Generalidad, ms. 895),⁴ ritenuti ora invece, sulla base della scrittura testuale, d'origine catalana. Appurato dunque il rilevante valore storico del testimone oggi conservato ad Oxford, si è indotti ad approfondire la conoscenza degli aspetti notazionali.

Il manoscritto in esame sarebbe stato redatto, secondo Ferretti,⁵ nel monastero di S. Andrea in Torino, dipendente dalla Congregazione di Breme e Novalesa; sul versante cronologico, è da sottolineare che tra i santi cluniacensi menzionati viene onorato l'abate Odilone, morto nel 1049 (termine dunque *post quem* per la datazione del documento).⁶ Il codice si divide, *grosso modo*, in tre sezioni: Tropario (c. 2v-102), Offertoriale con *prosulae* (c. 102-174)⁷ e Antifonario (c. 174-207).⁸

La scrittura neumatica, morfologicamente ricca, è caratterizzata da una spiccata tendenza a verticalizzare, che non vuol essere suggerimento di ordine diastematico;⁹ altro particolare curioso (ma da ritenere puro vezzo grafico) è il prolungamento esagerato dei tratti verticali in fine di rigo, i quali finiscono a volte con l'occupare buona parte del margine destro del foglio.

Per entrare ora nel merito dell'argomento oggetto del presente contributo, si riportano qui di seguito le varie grafie di torculus (semplice e resupino)¹⁰ impiegate dall'amanuense:

4) Si tratta di due soli fogli; vedi B. FERRETTI, *Notazione [...]*, cit., p. 1 (con bibliografia relativa). Si ricordi che G. SUÑOL (*Paléographie [...]*, cit., pp. 193-197) e S. CORBIN (*Die Neumen*, cit., pp. 165-171) ritengono ancora i frammenti d'origine novaliciense.

5) B. FERRETTI, *Notazione [...]*, cit., p. 5.

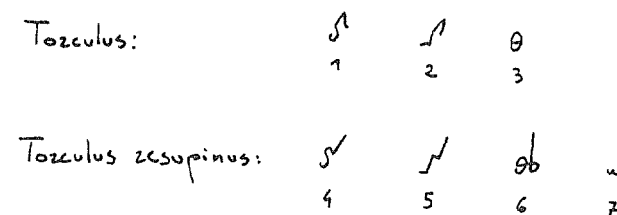
6) *Ibidem*.

7) Come già precisato nel titolo, è stata esaminata solo questa sezione del manoscritto.

8) Per una descrizione più dettagliata: B. Ferretti, *Notazione [...]*, cit., p. 4 (il quale a sua volta si rifà a W. H. FRERE, *Bibliotheca musico-liturgica. A descriptive handlist of the musical and latin-liturgical mss. of the middle-age preserved in the libraries of Great Britain and Ireland*, Hildesheim 1967, p. 72, n. 206).

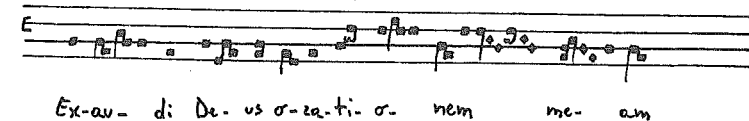
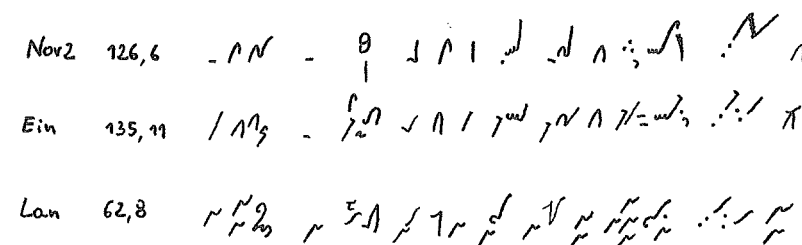
9) Non traggano pertanto in inganno scritture del tipo θ , $\wedge$, $\sim$ e numerose altre ancora, nelle quali la disposizione dei segni è dettata dalla consuetudine grafica del notatore e non sottintende precisazioni di ordine diastematico.

10) Non sono state prese in considerazione le grafie liquescenti (o presumibilmente tali).

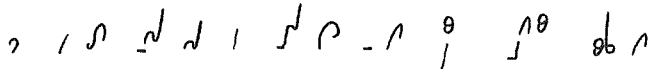


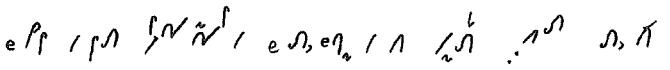
Il torculus n° 3 verrà definito 'ad otto' e non 'a theta', giacché, in Nov2, l'elemento orizzontale non è mai accentuato verso destra (θ). A prescindere tuttavia dalla nomenclatura, preme in questa sede stabilire se le scelte grafiche del melografo di Nov2 siano cariche di una valenza agogico-ritmica; a tal fine è parso utile riportare per intero la trascrizione di due antifone, non solo in quanto il confronto con i codici di Ein e Lan illumina, in questo senso, la ricerca, ma anche perché l'analisi dei contesti nei quali i vari segni vengono impiegati non può che risultare di per sé assai eloquente.¹¹

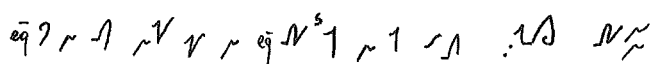
Of8 Exaudi Deus...ne despexeris

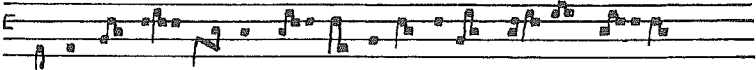


11) La trascrizione si basa sulla versione di Ben5 (a parte l'indicazione del quilisma, ricavata da Nov2); collazionando altre fonti diastematiche si riscontrano varianti anche sostanziali, che tuttavia non vengono precisate in questa sede, in quanto non influiscono sui risultati della ricerca esposta; non ci si stupisca comunque, in generale, delle sporadiche incongruenze tra la versione di Nov2 e quella in notazione quadrata. Sono stati, inoltre, posti in evidenza i torculus di Nov2, giacché su di essi si concentra il presente lavoro.

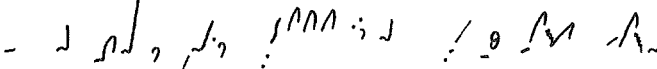
Nov2 

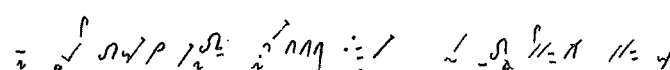
Ein 

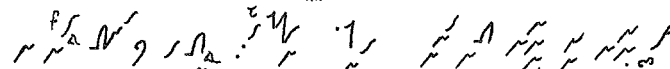
Lan 



et ne de- spe- re- zis de- pre- ce- ti- o- rum me am

Nov2 

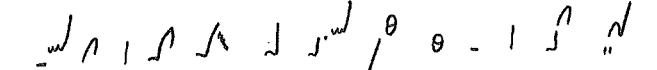
Ein 

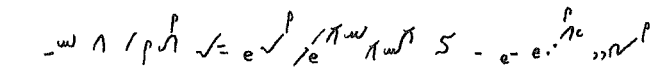
Lan 

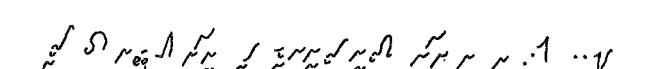


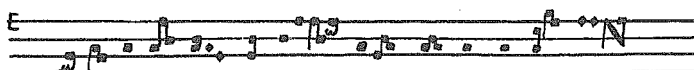
in-ten-de in me et ex-au- di me

Of8 Domine Deus ... salutis

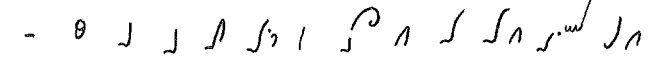
Nov2 121v, 3 

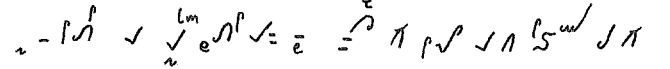
Ein 116, 7 

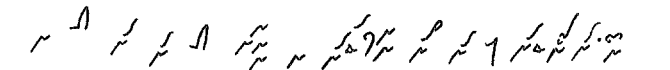
Lan 52, 6 



Do-mi-ne De-us sa-lu- tis me- ae in di- e

Nov2 

Ein 

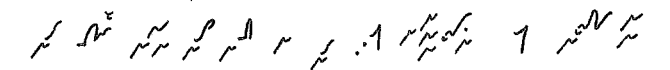
Lan 



cla-ma-vi et noc-te co-raam te in-ter-o-ra-ti-o

Nov2 

Ein 

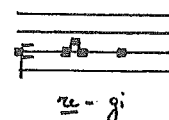
Lan 



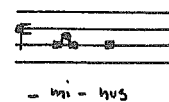
me- a in con- spec- tu tu- o Do- mi- ne

Come si sarà constatato, le forme di torculus (ed in particolare quella 'ad otto', semplice o resupina), in Nov2, paiono ricorrere in diverse circostanze all'interno della composizione musicale e soprattutto non risultano possedere, ciascuna distintamente, un preciso significato ritmico.

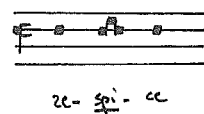
Nel tentativo di fondare scientificamente una tesi, si intraprenderà ora l'esame puntuale di taluni contesti specifici. Vengono innanzitutto riportati, qui di seguito, esempi di torculus cadenzali a valori allargati:

Of5 *Reges Tharsis* V. *Deus*, "regi"Nov2 110, 6  -Ein 51, 11 e  -Of2 *Anima nostra* V. *Nisi*, "Dominus"Nov2 164v, 3  /

Ein 43, 4 S -

Of6 *Domine in auxilium*, "respice"Nov2^u 124v, 6 - 0 -

Ein 128, 8 - S -

Lan 58, 9   Of8 *Domine Deus salutis*, "meae"

Nov2 121v, 4 0 -

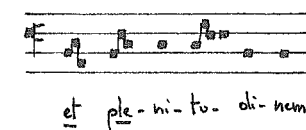
Ein 116, 7 S -

Lan 52, 6   

Nonostante l'evidente alternanza di due scritture differenti, è d'uopo sottolineare che in andamenti cadenzali sul modello di quelli sopra citati Nov2 predilige nettamente, in ordine quantitativo, la forma 'ad otto';¹² d'altro canto, però, la stesso neuma ricorre spesso in circostanze non certo affini. A titolo esemplificativo, si osservino i passaggi:

Of4 *Tui sunt caeli*, "et plenitudinem"

Nov2 108v, 1 0 0 - 0b - -

Ein 31, 12   -  - -Lan 21, 5      

12) Si riportano solo alcuni degli altri contesti affini nei quali Nov2 impiega il torculus 'ad otto': Nov2 102,5, Of2, *Ad te Domine*, "meam"

Of4 *Benedixisti Domine N. Ostende*, "nobis"

Nov2 103v, 3 0 0 0 / /

Ein 9,5 1 2 2 2 1 2 2 /

Lan 12,2 1 1 1 1 1 1 /



- bis

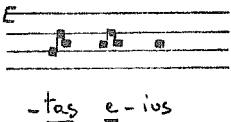
L'“indifferenza” della notazione di Nov2 nei confronti delle sfumature del linguaggio musicale pare essere confermata anche dai due esempi seguenti:¹³

Of8 *Scapulis suis*, "veritas eius"

Nov2 117v, 4 0 0 1

Ein 103,1 e 1 5 -

Lan 42,7 1 1 1 1



- tas e - ius

Nov2 102,8, Of2 *Ad te Domine*, "erubescam"

Nov2 107,9, Of8 *Deus enim firmavit*, "commovebitur"

Nov2 107v,1, Of8 *Deus enim firmavit N. Dominus*, "induit"

Nov2 107v,4, Of8 *Deus enim firmavit N. Mirabilis*, "mirabilis"

Nov2 111,1, Of5 *Iubilate Deo omnis*, "Domino"

Nov2 117v,2, Of8 *Scapulis suis*, "Dominus"

Nov2 117v,4, Of8 *Scapulis suis*, "eius"

Nov2 118v,11, Of2 *In te speravi*, "mea"

Nov2 120,4, Of8 *Immittet Angelus*, "eum"

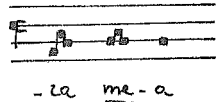
13) Si noti come Ein e Lan modifichino il tracciato (su "veritas eius" e "tempora mea"), mentre quello di Nov2 impieghi indifferentemente una stessa soluzione.

Of2 *In te speravi*, "tempora mea"

Nov2 118v, 11 0 0 1

Ein 106, 12 e 1 5 -

Lan 44,13 1 1 1 1



- ta me - a

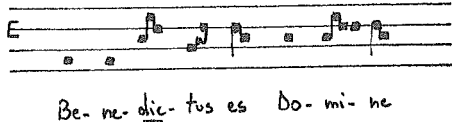
Portando avanti la ricerca sulla stessa linea, non si possono trascurare due incisi alquanto interessanti. Nell'Of3 *Benedictus es...in labiis* viene ripreso, solo in Nov2, il periodo iniziale (*Benedictus es...tuas*); tale particolarità, di per sé non rilevante, si rivela assai utile per l'analisi della valenza delle varie forme di torculus nel manoscritto di Oxford¹⁴. Es.:

Of3 *Benedictus es...in labiis*, "benedictus"

Nov2 115,10 - - 0 1 1 1 1

Ein 178,9 1 1 1 1 1 1 1

Lan 84,10 . . 1 1 1 1 1 1

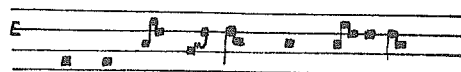


Be- ne- dic- tus es Do- mi- ne

14) Si noti come Nov2 alterni, su "benedictus", due scritture diverse.

Nov2

- - ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘



Be-ne-dic-tus es Do-mi-ne

Si osservi ora il secondo passaggio:

Of2 *Veritas mea*, “misericordia mea”

Nov2 166v, 8 | - | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Ein 60,12 / - / ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘



mi-se-ri-cor-di-a me-a

Giunti a questo punto dell'indagine, pare legittimo sostenere la tesi dell'“interscambiabilità” *alias* “equivalenza” delle grafie di torculus in Nov2.¹⁵ Frettoloso sarebbe, però, terminare la ricerca senza aver de-

15) O quantomeno si può sostenere che la forma più particolare (ovvero quella ‘ad otto’) non sia carica di un valore univoco.

dicato un paragrafo al frequente impiego, nel testimone esaminato, del torculus ‘ad otto’ in formulazioni ricorrenti. Già l'analisi delle due antifone, all'inizio del presente intervento, ha rivelato che il suddetto neuma viene spesso a chiudere movimenti di carattere formula-re. Da un esame più approfondito si evince tuttavia che, in contesti identici, il melografo di Nov2 finisce ancora una volta per alternare varie scritture.

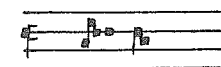
Si prenderanno qui di seguito in considerazione alcune circostanze esemplari.¹⁶ Es.:

Of4 *Benedixisti Domine*, “*tuae*”¹⁷

Nov2 103,9 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Ein 8,12 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Lan 11,12 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘



tu-ae

16) Senz'altro in Nov2 è dato incontrare altre formule ricorrenti nelle quali è impiegato il torculus ‘a otto’; gli esempi riportati nel testo, tuttavia, sono sufficienti per sostenere la tesi della “equipollenza” delle grafie.

17) Altri esempi della stessa formula nella quale viene impiegato il segno ˘ :

Nov2 103v,8, Of4 *Confortamini*, “*facier*”

Nov2 108v,2, Of4 *Tui sunt caeli*, “*fundasti*”

Nov2 108v,3, Of4 *Tui sunt caeli*, “*tuae*”

Nov2 130,3, Of2 *Laudate Dominum N. Domine*, “*saeculorum*”

Nov2 132,11, Of6 *Domine ad adiuvandum N. Exspectans*, “*Dominum*”

Nov2 141v,2, Of4 *Intonuit*, “*Dominus*”

Nov2 145,9, Of4 *Lauda anima N. Qui custodit*, “*saeculum*”

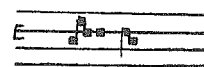
Nov2 102v,8, Of3 *Deus tu convertens N. Benedixisti*, “*Domine*”

Of8 *Exaudi Deus*, "meam"

Nov2 126, 8 ob /

Ein 135, 12 S, //

Lan 62, 9 N //



me - am

Of4 *Perfice gressus*, "mea"¹⁸

Nov2 114v, 6 S /

Ein 86, 7 S, //

Lan 34, 1 S //



me - a

Nov2 103, 10, Of4 *Benedixisti Domine N. Operuisti*, "omnia"Nov2 115, 2, Of4 *Perfice gressus N. Custodi*, "Domine"Nov2 117, 6, Of3 *Domine vivifica N. Fac*, "tuam"Nov2 126v, 9, Of4 *Domine fac mecum*, "tuam"Nov2 137v, 4, Of8 *Benedictus es ... et non tradas*, "Domine"Nov2 137v, 6, Of8 *Benedictus es ... et non tradas*, "superbis"Nov2 137v, 10, Of8 *Benedictus es ... et non tradas N. Vidi*, "iudicium"Nov2 138, 6, Of8 *Improperium*, "sustinui"Nov2 154, 1, Of5 *Sanctificavit N. Locutus*, "tui"

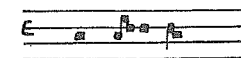
18) Altri casi nei quali la stessa formula presenta il segno S :

Nov2 114v, 9, Of4 *Perfice gressus N. Inclina*, "Domine"Nov2 117v, 6, Of8 *Scapulis suis N. Dicet*, "nocturno"Nov2 138, 6, Of8 *Improperium*, "simul"Nov2 152v, 2, Of4 *Oravi Deum*, "dicens"Of3 *Benedictus es...in labiis*, "Domine"

Nov2 115v, 1 | S /

Ein 89, 11 - S, //

Lan 35, 9 S //



Do - mi - ne

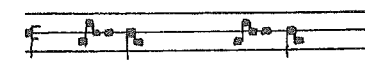
Anche in una stessa antifona o in uno stesso versetto vengono spesso alternate forme diverse. Es.:

Of4 *Domine fac mecum*, "tuam[...].tua"

Nov2 126v, 8-9 S / ob /

Ein 139, 3-5 S, // S, //

Lan 64, 2 S //



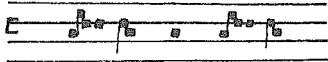
tu - am [...] tu - a

Of8 *Improperium*, "sustinui-simul"

Nov2 138,6 $\text{9b} \text{ } \text{A} - \text{ } \text{A}$

Ein 184, 11-12 $\text{A}, \text{A} \text{ } e - \text{ } \text{A}, \text{A}$

Lan 91,10 $\text{A} \text{ } \text{A} \text{ } \text{A} \text{ } \text{A}$



- nu - i qui si - mul

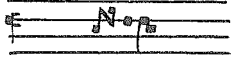
Si osservi ora un'altra formula cadenzale:

Of4 *Laetentur caeli*, "venit"¹⁹

Nov2 107,1 $\text{9b} \text{ } \text{A}$

Ein 26,2 $\text{A} \text{ } \text{A}$

Lan 18,12 $\text{A} \text{ } \text{A}$



- nit

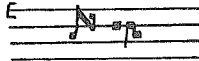
19) Altri esempi nei quali Nov2 impiega il neuma 9b nella stessa formula:
 Nov2 140,10, Of4 *Terra tremuit N. Notas*, "Deus"
 Nov2 140,11, Of4 *Terra tremuit N. Notas*, "alleluia"
 Nov2 141v,4, Of4 *Intonuit de caelo*, "alleluia"

Of8 *Emitte spiritum*, "alleluia"

Nov2 150v,3 $\text{9b} \text{ } \text{A}$

Ein 153,9 $\text{A} \text{ } \text{A}$

Lan 124,12 $\text{A} \text{ } \text{A}$



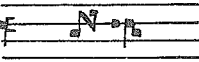
- ia

Of4 *Terra tremuit*, "alleluia"²⁰

Nov2 140,9 $\text{A} \text{ } \text{A}$

Ein 207,12 $\text{A} \text{ } \text{A}$

Lan 106,1 $\text{A} \text{ } \text{A}$



- ia

- Nov2 151,4, Of4 *Confirma hoc*, "Deus"
 Nov2 151,7, Of4 *Confirma hoc*, "alleluia"
 Nov2 151,10, Of4 *Confirma hoc N. Cantate*, "ascendit"
 Nov2 151v,6, Of4 *Confirma hoc N. Regna*, "Domino"
 Nov2 152v,9, Of4 *Oravi Deum N. Adhuc*, "mea"
 Nov2 157,11, Of3 *Benedictus sit N. Benedictus*, "Pater"
 Nov2 160,3, Of3 *Mihi autem nimis N. Ecce tu*, "antiqua"
 Nov2 160,11, Of3 *Constitues N. Eructavit*, "meum"
 Nov2 160v,1, Of3 *Constitues N. Eructavit*, "bonum"
 Nov2 160v,5, Of3 *Constitues N. Lingua*, "hominum"
 Nov2 161v,1, Of4 *Iustus ut palma*, "multiplicabitur"
 Nov2 161v,4, Of4 *Iustus ut palma N. Bonum*, "tuo"
 Nov2 138,11, Of8 *Improperium N. Salvum*, "Deus"
 Nov2 153,2, Of4 *Oravi Deum N. Audivit*, "te"
 Nov2 169,4, Of8 *Diffusa est N. Specie*, "tua"

20) Altri casi in cui nella formula è impiegato il torculus resupino A :
 Nov2 144,4, Of8 *Benedictus qui venit*, "alleluia"

Of4 *Iustus ut palma* V. *Ad annuntiandum*, "tuam"

Nov2 161v, 6

Ein 41, 1

tu - am

La formula degli esempi che seguono si è già incontrata nell'Of8 *Exaudi Deus...ne despexeris*.²¹ Es.:

Of8 *Miserere mihi*, "misericordiam"

Nov2 123, 3

Ein 122, 8

Lan 55, 6

- om

Nov2 161v, 6, Of4 *Iustus ut palma* V. *Ad annuntiandum*, "tuam"

Nov2 161v, 7, Of4 *Iustus ut palma* V. *Ad annuntiandum*, "tuam"

Nov2 168v, 4, Of3 *Filiae regum* V. *Eructavit*, "ego"

21) Si veda la trascrizione all'inizio del contributo.

Of8 *Si ambulavero* V. *Adorabo*, "veritatem"

Nov2 128, 1

Ein 142, 6

Lan 65, 12

- tem

Of1 *Super flumina* V. *Memento*, "Domine"

Nov2 137, 11

Ein 177, 3

Lan 83, 12

- ne

Sebbene Nov2 paia propendere per l'alternanza delle soluzioni grafiche a sua disposizione, è opportuno ricordare, anche a questo pro-

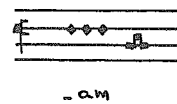
posito, che la suddetta formula si chiude quasi esclusivamente mediante il torculus 'ad otto'.²²

Anticipando il risultato della presente ricerca, si può supporre che le scelte del notatore di Nov2 siano di ordine prettamente grafico e non abbiano a che vedere con la portata semantica dei vari neumi in sé.

Si prenderanno ora in esame due formule cadenzali intermedie rappresentate in Nov2 solo per mezzo del torculus 'ad otto' e della grafia resupina ad esso imparentata. Es.:

Of3 *Deus tu convertens*, "tuam"²³

Nov2 104v, 4 0
 Ein 4, 3 22 5
 Lan 9, 9 11 1



22) Esempi al riguardo:

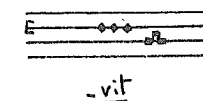
- Nov2 126, 8, Of8 *Exaudi Deus*, "deprecationem"
- Nov2 126v, 7, Of4 *Domine fac mecum*, "misericordiam"
- Nov2 127, 1, Of4 *Domine fac mecum N. Deus*, "apertum"
- Nov2 130, 3, Of2 *Laudate Dominum N. Domine*, "saeculorum"
- Nov2 137v, 6, Of8 *Benedictus es...et non tradas*, "superbis"
- Nov2 137v, 10, Of8 *Benedictus es...et non tradas N. Vidi*, "iudicium"
- Nov2 129, 2, Of8 *Gressus meos N. Cognovi*, "Domine"
- Nov2 138v, 8, Of8 *Improperium N. Ego*, "te"
- Nov2 152, 4, Of5 *Sicut in holocausto*, "non"
- Nov2 152, 4, Of5 *Sicut in holocausto*, "confidentibus"

23) Altri casi:

- Nov2 104v, 4, Of3 *Deus tu convertens*, "tuam"
- Nov2 117, 1, Of2 *Exaltabo te N. Ego autem*, "virtutem"
- Nov2 117, 8, Of3 *Domine vivifica N. Fac cum*, "veritatis"

Of5 *Exspectans exspectavi*, "exaudivit"

Nov2 130v, 2 0
 Ein 152, 8 22 5
 Lan 70, 12 11 1



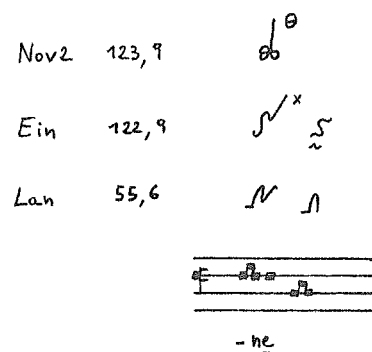
Of4 *Confortamini*, "enim"²⁴

Nov2 103v, 6 0
 Ein 11, 3 11 3
 Lan 13, 3 11 3



- Nov2 122v, 7, Of1 *Benedicam Domino N. Notas*, "vitae"
 - Nov2 131v, 3, Of2 *Benedicite gentes*, "me"
 - Nov2 148, 6, Of1 *Repleti sumus*, "alleluja"
 - Nov2 150, 1, Of1 *Ascendit Deus*, "alleluja"
 - Nov2 159v, 1, Of3 *Mihi autem nimis*, "Deus"
 - Nov2 159v, 8, Of3 *Mihi autem nimis N. Intellexi*, "meas"
 - Nov2 160, 3, Of3 *Mihi autem nimis N. Ecce*, "omnia"
 - Nov2 161, 10, Of4 *Iustus ut palma*, "florebit"
 - Nov2 161, 11, Of4 *Iustus ut palma*, "est"
 - Nov2 165, 10, Of1 *Laetamini in Domino*, "corde"
 - Nov2 132, 3, Of2 *Benedicite gentes N. Venite*, "meo"
 - Nov2 132, 3, Of2 *Benedicite gentes N. Venite*, "clamavi"
 - Nov2 135, 2, Of6 *Domine convertere N. Miserere*, "quoniam"
 - Nov2 164, 11, Of2 *Anima nostra*, "sumus"
 - Nov2 164v, 4, Of2 *Anima nostra N. Torrentem*, "nostra"
- 24) Altri casi analoghi:
- Nov2 151v, 2, Of2 *Confirma hoc N. In ecclesiis*, "Domino"

Of8 *Miserere mihi*, "Domine"



Quest'ultima cadenza, in particolare, getta luce sulla natura estetico-grafica delle scritture di Nov2; il melografo, infatti, sembra impiegare taluni insiemi neumatici per il loro aspetto 'architettonico' e non in virtù del valore ritmico delle singole componenti.

Volendo ora completare l'analisi delle forme di torculus e torculus resupino citate all'inizio del lavoro, ci si soffermerà sul neuma 7 (), il quale possiede, in Nov2, un significato ambivalente.²⁵ Prestando at-

Nov2 121v,5, Of8 *Domine Deus...salutis*, "mea"

Nov2 152,5, Of5 *Sicut in holocausto*, "Domine"

Nov2 122v,9, Of1 *Benedicam Dominum N. Notas*, "delectationes"

Nov2 124,8, Of8 *Precatus est Moyses N. Dixit Moyses*, "gratiam"

Nov2 130v,3, Of5 *Exspectans exspectavi*, "inmisit"

Nov2 137v,11, Of8 *Benedictus es...et non tradas N. Appropinquaverunt*, "me"

Nov2 131,9, Of2 *Benedicite gentes*, "posuit"

Nov2 131v,11, Of2 *Benedicite gentes N. Venite*, "Domini"

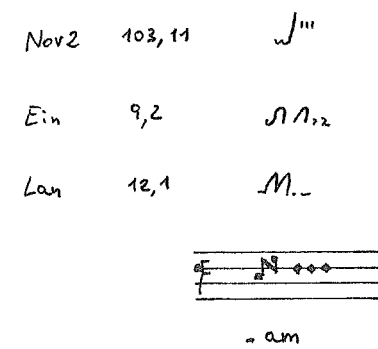
Nov2 145,1, Of2 *Deus Deus meus N. In matutinis*, "exsultabo"

Nov2 165v,9, Of4 *Exsultabunt Sancti*, "gloria"

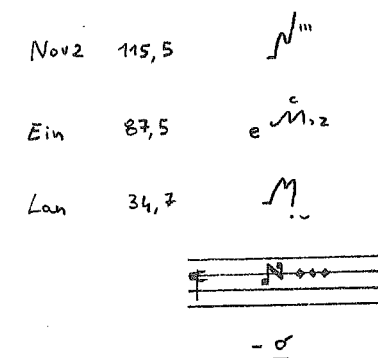
25) Il neuma in esame assume a volte la funzione di un pes quassus. Sulla questione si è soffermata chi scrive nella comunicazione (*Einige Aspekte der Notenschrift des Cod. Douce 222 in der Bodleian Library Oxford*) esposta a Vienna il 7 giugno 1995, in occasione del V Congresso di Canto Gregoriano organizzato dall'A.I.S.C.Gre.

tenzione, in questa sede, solo ai contesti nei quali il segno svolge la funzione di un torculus resupino, è facile intuire come ancora una volta possa essere sostenuta la tesi della 'equipollenza' delle grafie. Es.:

Of4 *Benedixisti Domine N. Operuisti*, "tuam"²⁶



Of4 *Perfice gressus N. Custodi*, "impio"²⁷



26) Altri esempi:

Nov2 106v,10, Of4 *Laetentur caeli*, "exsultet"

Nov2 107,3, Of4 *Laetentur caeli N. Cantate*, "omnis"

Nov2 115,9, Of4 *Perfice gressus N. Ego autem*, "tua"

27) Altro esempio:

Nov2 140,5, Of3 *Domine exaudi N. Tu exurgens*, "miserendi"

Of4 *Laetentur caeli N. Cantate*, "salutare"

Nov2	107,6	
Ein	26,6	
Lon	19,2	

- ta -

Of3 *Domine exaudi N. Tu exsurgens*, "venit"²⁸

Nov2	140,5	
Ein	194,5	
Lon	96,11	

ve -

28) Caso analogo:

Nov2 143v,5, Of6 *Erit vobis N. In mente*, "iustum"

A seguito della ricerca esposta, si è indotti a trarre le conclusioni sul comportamento del torculus nell'Offertoriale analizzato: l'equivalenza delle grafie (a livello cadenzale e non) sembra andare a scapito della ricchezza di sfumature ritmiche che contraddistingue altre scuole neumatiche. Bernardino Ferretti,²⁹ il quale esaminò la notazione di Nov2 e Nov1, giunse a suo tempo alla conclusione che per quanto concerne il «rapporto con la tradizione ritmica [...] i mss. di Novalesa rientrano nella categoria dei documenti sotto qualche aspetto decadenti».

Resta però da sottolineare il valore contenutistico³⁰ dei testimoni d'origine 'novaliciense', soprattutto alla luce delle interferenze politico-culturali che interessano l'area geografica in questione; necessario, di conseguenza, lo studio di tutti gli aspetti (compresa la scrittura neumatica) di dette fonti, al fine di una esatta collocazione storica delle stesse.

VALENTINA RAGAINI

29) B. FERRETTI, *Notazione [...]*, cit., p. 24.

30) Si pensi ai tropi e alle numerose sequenze tramandate da Nov2, queste ultime ancora da analizzare in modo approfondito.

RECENSIONI

THOMAS FORREST KELLY, *The Beneventan Chant*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989

Il lavoro di cui presentiamo la recensione costituisce un punto di arrivo negli studi sul canto beneventano, ed uno stimolo a proseguire con una migliore metodologia di ricerca in questo settore. Esso si rivela prezioso strumento di studio, non solo come sintesi di ricerche in un campo che è di fondamentale importanza per la ricostruzione della storia evolutiva del canto liturgico antico, ma anche per i mezzi che offre a chi voglia avvicinarsi allo studio del repertorio beneventano, grazie all'esaustiva bibliografia, alle numerose tavole esplicative e all'elenco delle fonti liturgico-musicali in scrittura e notazione beneventana.

L'Autore inquadra in una breve *Prefazione* la situazione degli studi sul canto beneventano, dalle prime ricerche condotte dal monaco di Ligugé Dom Raphael Andoyer sui manoscritti di Benevento, alla fondamentale opera di Dom René-Jean Hesbert, pubblicata come introduzione al XVI volume della *Paléographie Musicale*. Una serie di successivi lavori di vari studiosi ha contribuito a mettere in evidenza il valore e l'interesse della tradizione liturgico-musicale beneventana. È su questa linea che l'autore colloca il suo sforzo, «nella speranza che, rendendo il canto beneventano accessibile, esso possa essere studiato ulteriormente e compreso meglio».¹

Nella introduzione l'autore sottopone allo studioso i contenuti della sua indagine, i termini entro cui opera e gli strumenti utilizzati. La validità di questo lavoro deriva non soltanto, come si è detto, dal farsi collettore di tutto il patrimonio di conoscenze finora acquisito, ma anche dalla sua capacità di spinta e apertura verso strade ancora poco battute o inesplorate. Nel percorrere un cammino di scoprimento all'interno di una realtà tanto più oscura in quanto lontana non solo nel tempo, ma anche da territori più familiari, come può essere il canto gregoriano, Kelly si avvale di strumenti adeguati alla complessità della materia, accostando i metodi ed i risultati di più discipline (liturgia, storia, musicologia comparata) convergenti verso il medesimo oggetto.

Tutti convengono che la liturgia cristiana abbia un'unica matrice. Ma la molteplicità dei repertori sta a dimostrare la diversificazione dei linguaggi musicali, le cui varianti dialettali, che si possono arguire «dagli arcaismi testuali, liturgici e musicali»,² hanno lasciato traccia sui manoscritti anche fuori del Ducato beneventano, a Subiaco, Lucca, Urbino.

1) p. XII.

2) p. 1.

Che il canto beneventano presenti caratteri peculiari, che meritano uno studio particolare e non semplicemente funzionale alla conoscenza di altri repertori, lo aveva intuito già Andoyer. M. Huglo in *L'ancien chant bénéventain*,³ individua tre parametri di arcaicità della tradizione beneventana, tra loro complementari: primo, l'identità tra le letture bibliche beneventane e quelle in uso nella Chiesa di Roma già dal VII secolo; secondo, la presenza nei graduali beneventani di due formulari per le grandi feste, «l'uno in canto gregoriano diffuso universalmente, e un altro formulario il quale, per la legge dei dopponi, è più antico»;⁴ terzo, alcuni comportamenti melodici vicini allo stile pre-gregoriano. Tutto ciò imporrebbe secondo l'autore alla ricerca «un suo proprio particolare metodo di procedura».

Un'ultima considerazione l'autore anticipa in questa introduzione: quella di aver voluto trascurare altri importanti argomenti; e tra questi un più diretto confronto con la notazione beneventana, problema che l'autore rimanda ad un suo imminente lavoro, come completamento del presente, che sarà pubblicato nella serie della *Paléographie Musicale*. La rimozione dell'aspetto paleografico ha implicato una scelta grafica nelle trascrizioni che fa uso di teste di note senza gambo corredate di segni aggiuntivi per la liquescenza, il quilisma e l'oriscus: è ovvio che tale scelta ha creato qualche incertezza di lettura sotto il profilo melodico-modale oltre che semiologico.

Nel *primo capitolo* l'autore affronta in tre brevi paragrafi la parabola storica del canto beneventano, dal suo sorgere, alla contaminazione ad opera del canto gregoriano in era carolingia, fino al suo declino. Con mano abile cerca di ricostruire un itinerario della storia liturgica dando un giusto rilievo al ruolo svolto dall'azione politica di Benevento, attraverso cui è possibile tracciare i percorsi degli influssi sia dalla tradizione ambrosiana che dalla liturgia bizantina, delineando una mappa cronologica approssimativamente attendibile. Questa suppone un primo periodo arcaico, sostanzialmente legato a Roma, collocato nel VI secolo. Un secondo periodo di più vera creatività coinciderebbe col momento di maggiore espansionismo raggiunto dal ducato beneventano grazie alla autonomia politica dal Nord, e religiosa da Roma. L'autore afferma che fu in questo contesto che «il canto beneventano sviluppò il suo carattere di repertorio meridionale. Come corpo di musica esso crebbe assieme all'area e alla gente a cui serviva: i Longobardi Cattolici del Sud».⁵ Del resto tutti gli storici riconoscono nell'era di Arichis II il momento di più grande splendore civile e religioso del ducato, in cui rinvigorisce il culto dei Santi, grazie alla traslazione di reliquie sia nella Cappella Ducale di S. Sofia, sia successivamente nella Cattedrale. Diviene ovvio arguire la presenza non solo di uno *scriptorium* presso il monastero annesso a S. Sofia, ma anche e soprattutto di una organizzazione liturgico-musicale propria, con il conseguente uso di un repertorio particolare che entra nella consuetudine e che perciò stesso si perpetua oralmente. E fu proprio la consapevolezza di possedere

3) Cfr. «Ecclesia orans», II, 1985, pp. 265-293.

4) *Ibidem*, p. 269.

5) p. 9.

un'organizzazione liturgico-musicale propria che rese difficoltosa la penetrazione del canto gregoriano in area beneventana.

Altro fenomeno meritevole di studio approfondito è la diffusione del repertorio beneventano, non solo nel Sud Italia, ma anche nel centro, quando ancora Benevento era legata al Nord. Fenomeno singolare è la proliferazione dei rotoli di *Exultet*, le cui datazioni, dal sec. XI, «combaciano — dice l'autore — con le deduzioni che ricaviamo dalla storia politica ed ecclesiastica».⁶

Più controverso è il problema riguardante il periodo della penetrazione del canto gregoriano nel Sud. Alcuni documenti scritti (Ben33 e il Vat.lat. 10673, e soprattutto Ben38 e Ben40) testimoniano da una parte l'azione di riforma del canto, dall'altra il persistere di un repertorio locale accanto a quello romano, per di più scritto con la stessa notazione beneventana, fenomeno che non si trova in altre coeve tradizioni musicali. L'autore riporta alcune differenze liturgiche e melodiche del gregoriano di questi documenti rispetto allo stesso repertorio diffuso altrove, le quali denotano una maggiore arcaicità della variante beneventana, avallando l'ipotesi avanzata da Kenneth Levy in un recente studio, tesa a dimostrare la penetrazione del canto gregoriano nel Sud intorno all'800. Questo si spiega con il «fenomeno della conservazione delle versioni più arcaiche nelle aree periferiche, e, più semplicemente, con l'intento di conservare una tradizione scritta ricevuta dall'esterno».⁷

La rifondazione di Montecassino ad opera di Petronace di Brescia (717-718), e la venuta del celebre cronista di Montecassino, Paolo Diacono, fanno arguire l'adesione piena alla riforma carolingia. «Le più antiche informazioni sulla liturgia provengono da lettere ed "ordines" della fine dell'ottavo secolo». «Sembra certo, dunque, che il canto gregoriano era usato a Montecassino. Ciò che è altrettanto sicuro, anche se non se ne fa cenno nei documenti, è che pure il canto beneventano vi era praticato».⁸

L'autore giunge a formulare alcune conclusioni.

«In conseguenza della spinta carolingia all'uniformità, il canto gregoriano probabilmente arrivò nell'Italia del Sud verso la fine dell'ottavo secolo. Ma il canto beneventano fu tenacemente conservato da pochi amanuensi tradizionalisti fino alla metà dell'undicesimo secolo, quando esso venne definitivamente sradicato. In che maniera i due repertori convissero[...]? Non possiamo avere certezze: nei nostri documenti scritti la possibilità di sopravvivenza del canto beneventano sembra precaria. Ma i due repertori è verosimile che fossero talvolta usati insieme nello stesso luogo».⁹

Con questo l'autore chiude praticamente il quadro della storia della composizione beneventana, che coincide con il momento di massimo splendore politico. Il sec. IX fu segnato da una serie di lotte intestine che causarono il definitivo declino del repertorio. Infine l'intervento dei Bizantini lasciò la propria orma anche nella liturgia di quei luoghi in cui più lunga fu la loro permanenza.

6) p. 17.

7) p. 21.

8) p. 23.

9) p. 24 sg.

L'argomento del *secondo capitolo* del volume del Kelly interessa le fonti manoscritte che ci tramandano in maniera diretta o indiretta l'antico repertorio beneventano. L'autore, oltre ad una descrizione bibliografica dei singoli manoscritti, fa un distinguo all'interno del materiale superstite: raggruppa manoscritti o frammenti di manoscritti sulla base di categorie prioritarie da lui stabilite.

Questa impostazione metodologica permette alla materia del secondo capitolo di diventare facile strumento di consultazione a seconda delle diverse necessità di ricerca. Questa classificazione è organizzata partendo dalle fonti più autorevoli sino ad arrivare a testimonianze solo indirette.

Di particolare rilevanza è il paragrafo conclusivo che prende in esame l'iter involutivo del repertorio beneventano. Grazie ad un'analisi ed ad una comparazione dei testimoni più illustri della tradizione beneventana, come il palinsesto Vallicelliano C9, i manoscritti Ben38 e Ben40 ed i rotoli degli *Exultet*, Kelly ripercorre le tappe che hanno gradatamente condotto il canto beneventano alla sua definitiva scomparsa a favore del più consueto ed affermato canto gregoriano.

L'aspetto della liturgia viene trattato nel *terzo capitolo* tramite un'analisi puntuale delle fonti, purtroppo assai frammentarie, da cui emerge il quadro di una consuetudine particolare ed indipendente.

Difficile è il tentativo di definire quale fosse il calendario della liturgia beneventana, ed interessanti sono le ipotesi che l'autore trae dall'analisi minuziosa di ogni brano e dalle festività; infatti l'autore si chiede per ciascuna festività se sopravvivono dei formulari, vuoti della messa che dell'ufficio, esponendo per ciascuna le conclusioni e le ipotesi da lui raggiunte.

Di particolare rilievo è poi l'analisi della messa beneventana, di cui l'autore si ferma a considerare ciascuna delle componenti, avanzando delle attendibili ipotesi sulla sua storia ed evoluzione. Segue ancora lo studio delle feste (posteriori) di Tutti i Santi, della Santa Croce e dei riti della Settimana Santa.

Il capitolo si conclude con un riferimento alle scarse notizie che ci sono pervenute sui canti dell'ordinario e sulla musica per l'ufficio.

Riassumendo, ecco le principali conclusioni cui è giunto:

1. la liturgia di Benevento sopravvissuta è 'impura' perché contaminata dalla liturgia gregoriana; nella stessa musica beneventana sono infatti presenti vari livelli di antichità;

2. è incompleta, perché vi sono molte lacune in ciò che ci è pervenuto;

3. è instabile, perché molti pezzi sono usati in più di una messa o in più di una categoria liturgica; tale instabilità è tanto più evidente se la si confronta con il grado di codificazione ed uniformità che si ritrova nella liturgia gregoriana o ambrosiana.

Il *quarto capitolo* affronta il problema dello stile beneventano. Kelly sin dalle prime righe afferma l'arcaicità del repertorio preso in esame, mettendolo in relazione con gli antichi dialetti di canto occidentale, poiché con essi condivide i moduli stilistici fondamentali. Egli però si discosta da questo tipo di indagine nel momento in cui non ritiene opportuno considerare come termine di confronto il canto gregoriano, col quale solitamente si comparano i repertori più antichi. Questa posizione lo porta a considerare il canto beneventano come un documento musicale e liturgico a sé stante.

Descrivendo le linee generali dello stile musicale beneventano Kelly mette in risalto la ricorrenza frequente di formule melodiche standard che funzionano come elementi strutturali di un brano. L'esame di queste formule è condotto sulla base di esempi trascritti dai vari codici ed analizzati soprattutto in relazione al testo. Sicuramente questi esempi sarebbero stati molto più chiari se l'autore avesse preso in esame anche i raggruppamenti neumatici, poiché le figure di una stessa formula si ripetono sempre nel medesimo ordine. Inoltre non sarebbe incorso nell'equivoco di chiamare «torculus» un movimento che appare nelle fonti sempre composto da pes più una nota seguente, o da una clivis preceduta da una nota, che altro non sono che procedimenti di fioritura intorno alla corda di recita Mi (es. 4.4, p. 105).

Kelly, ancor prima di considerare le singole categorie liturgiche già dal confronto e dal collocamento delle varie formule standard, puntualizza acutamente come in questo repertorio la funzione liturgica del canto non è determinante per il suo stile musicale, poiché, egli afferma, «un brano può servire variamente come comunione, offertorio o antifona». A questo proposito Kelly suggerisce una possibile appartenenza dei graduali e dei responsori ad una singola categoria più vasta non chiaramente differenziata nella sua funzione liturgica tra messa e ufficio.

Il repertorio è sottoposto costantemente ad una analisi di tipo estetico che mette in risalto i rapporti della melodia col testo, in modo particolare per quei brani in cui è evidente l'adattamento di una melodia ad un testo diverso dall'originale. Le antifone *Expletis*, *Clamabat*, *Heloy*, *heloy*, *Nursia provincia* (es. 4.22, p. 142) sono prese in esame perché sono costruite su una stessa struttura musicale. Kelly svolge semplicemente una descrizione dei rapporti melodia-testo, senza mai considerare gli aspetti musicali o ancor meglio modali, a supporto della sua tesi che vuole *Expletis* più vicina al modello rappresentato. In questa serie di antifone sarebbe stato utile invece rilevare la presenza della formula di cadenza mediana sulla parola *sabathani*, particolarmente interessante per questo repertorio che ne sembrerebbe privo. Questa coincide con la formula di cadenza salmodica del tono irregolare usato nelle antifone che recitano e terminano su Mi. La stessa cadenza salmodica si trova nell'antifona *Omnes gentes* (es. 5.15, p. 215). Quest'ultima merita particolare riguardo perché recita e finisce sul Si. Kelly invece afferma più volte che le uniche finales di tutto il canto beneventano sono Sol e La, e non fa mai riferimento a questi brani. Rimane oscura anche la spiegazione per la finalis Si del responsorio *Ante sex* e del suo relativo versetto *Magister* (es. 4.19, p. 136). L'autore non fa parola delle osservazioni sopradette riguardo a quei brani con finalis Si o cadenze mediane in Si.

Quando Kelly affronta il problema spinoso della salmodia porta una quantità considerevole di esempi, ma la relazione tra la corda di recita ed il proprio contesto modale non è chiara. Egli ammette la difficoltà che ha incontrato nel proposito di voler stabilire i criteri di scelta dei toni salmodici. Pochi sono gli elementi a cui si appella: la melodia, che sicuramente è in qualche modo determinante, e la nota finale dell'antifona; ma questi rapporti non sono luminosi e talvolta, in questo paragrafo, la trattazione appare forzata. La riconduzione di tutto il repertorio ad una sola struttura modale flessibile solo nella concezione di autentico e plagale, non lo convince.

I codici beneventani più antichi presentano una diastemazia parziale poiché non

fanno uso di rigo né chiave: la scrittura indica però con relativa approssimazione gli intervalli della linea melodica. Kelly, per definire l'esatta altezza melodica su cui si articolano le melodie, usa criteri piuttosto empirici. Egli a tal proposito avverte il lettore intorno ai risultati raggiunti che debbono in un certo qual modo rimanere ipotetici. Ma nonostante la premessa generale perviene ugualmente a determinare due distinte finali a cui riconduce tutto il repertorio.

Un'ultima osservazione a proposito degli esempi trascritti: una disparità di lezioni all'interno dello stesso brano. Il *communio* di Pasqua *Qui manducaverit* è presentato nell'esempio 4.1 (p. 99) solo parzialmente e nell'esempio 4.15 (p. 129) per esteso. La sillaba *ma-* di *manet* è collocata in due luoghi differenti. I manoscritti Ben38¹⁰ e Ben40¹¹ farebbero fede alla trascrizione dell'esempio 4.1; comunque la versione data da Kelly potrebbe anche essere frutto di conclusioni derivate da un'analisi testuale più profonda. L'autore però non motiva affatto lo spostamento effettuato nell'esempio 4.15.

Un'intuizione di fondo ha guidato Kelly in questo capitolo sullo stile musicale: il repertorio beneventano è di grande valore a causa della sua natura arcaica, non contaminata dal sistema gregoriano che livellò e codificò i repertori di canto liturgico preesistenti.

Nel *quinto capitolo* del suo volume Kelly mette a confronto alcuni brani propri del repertorio beneventano con brani gregoriani, romano-antichi, ambrosiani e bizantini in cui sono presenti parallelismi testuali e talvolta melodici. Particolarmente fruttuoso è il metodo che lo porta ad osservare quando due tradizioni liturgiche hanno in comune testi non-biblici, testi centonizzati o frammenti di passi biblici disposti nello stesso ordine, la cui contemporanea presenza in repertori diversi non si spiegherebbe qualora la loro adozione nelle liturgie locali fosse avvenuta in modo indipendente. Kelly osserva che in casi di affinità di questo genere è necessario ipotizzare un antenato testuale comune o degli scambi reciproci che spieghino la presenza di testi anomali in luoghi diversi. Grazie a questo tipo di analisi l'autore può osservare un'affinità tra i repertori beneventano e ambrosiano assai più stretta che non tra beneventano e gregoriano o tra beneventano e romano-antico.

Utili e chiare sono le note storiche che nel corso del capitolo formano un sicuro punto di riferimento cui è possibile ricorrere per verificare il grado di probabilità delle osservazioni condotte con i metodi dell'indagine testuale e melodica. Particolarmente brillante risulta il quadro storico tratteggiato da Kelly sui rapporti tra il ducato di Benevento ed il mondo bizantino; l'interesse sta nel fatto che quelle informazioni di cui gli storici erano già in possesso vengono riordinate e rivisitate in funzione della ricostruzione della storia del canto liturgico locale.

Finché l'autore conduce la sua indagine comparativa con i metodi dell'indagine storica e testuale le sue osservazioni sono precise e fruttuose. Del resto la storiografia

10) Ben38, c. 53v.

11) Ben40, c. 28r.

e la critica del testo sono scienze consolidate, dotate di metodi di indagine che possono essere condivisi o meno, ma all'interno dei quali è possibile operare scientificamente: ciò significa che in questi campi le osservazioni sono verificabili e contestabili, ed i margini di soggettività sono contenuti entro limiti accettabili per delle scienze umane.

Le cose cambiano quando l'autore passa ad un'indagine più strettamente musicale. Kelly è consapevole delle difficoltà metodologiche che incontra chi voglia impostare una ricerca sul confronto di versioni melodiche diverse. È relativamente più semplice confrontare versioni sostanzialmente identiche dello stesso brano e cercare il significato di lievi varianti, facilmente controllabili e riconducibili a modelli che ne spieghino l'occorrenza. Quando invece si confrontano melodie che non sono immediatamente riconoscibili come identiche è necessario munirsi di un metodo.

Come procedere nel confronto di due melodie diverse? E, all'interno di queste melodie, quali sono gli elementi che andranno messi a confronto? È soprattutto dalla risposta che si saprà dare alla seconda di queste domande che dipenderà la maggiore o minore validità del metodo d'indagine.

Kelly si pone il problema già in apertura di capitolo. Egli delinea una sorta di schema della struttura essenziale di un brano che potrebbe ben funzionare come traccia per la ricerca: le cadenze e gli elementi di superficie (ornamentazioni) andrebbero annoverati fra i tratti tipici di ogni repertorio e rispecchierebbero il gusto locale; gli elementi strutturali di un brano e l'ossatura che sorregge la melodia rispecchierebbero invece il retaggio comune. Si potrebbe ipotizzare da questi semplici cenni dell'autore l'esistenza di un modello teorico implicito che riconosce in ogni brano una struttura di superficie, comprendente cadenze, formule ed ornamentazioni caratteristiche di ciascun repertorio, ed un'ossatura profonda dalla quale è possibile ricostruire eventuali affinità anche in assenza di una somiglianza di superficie.

Un modello di questo genere, pur essendo soggetto a critiche come tutti i modelli teorici, offrirebbe una garanzia di oggettività e renderebbe le osservazioni verificabili.

Tuttavia Kelly, mentre propone questo abbozzo di modello con una chiarezza che fa supporre una consapevolezza teorica, inspiegabilmente sembra prenderne le distanze quando entra nel vivo dell'analisi. Egli difatti afferma che il confronto tra melodie non immediatamente riconoscibili come identiche non può sottrarsi al pericolo della soggettività dell'osservazione; inoltre non chiarisce cosa intende per «nuclei melodici, punti nodali ed ossature», impedendo in tal modo la riproducibilità del suo percorso di ricerca e la contestabilità dei risultati.

Naturalmente Kelly in più momenti sottolinea l'inadeguatezza e la soggettività dei metodi da lui usati per il confronto, ma questo non lo esenta dalla necessità di darsi una direttiva esplicita. È vero che ancor oggi la musicologia non si è dotata di un modello unico per l'analisi, ed è vero pure che l'indagine su repertori così antichi pone problemi tutti particolari; ma è anche vero che nel campo del canto liturgico sono stati fatti grossi passi avanti per quel che riguarda il grado di scientificità di particolari settori, come la semiologia e la modalità. Quando si vogliono mettere a confronto diverse versioni melodiche di uno stesso brano non ci si può esimere dall'utilizzare

gli strumenti di osservazione messi a nostra disposizione dalle discipline semiologica e modale: questi strumenti sono ancora limitati ed in fase di evoluzione, ma sono anche i soli mezzi essenzialmente musicali di cui ci possiamo attualmente servire. In particolare un'attenta *analisi modale* è indispensabile per far emergere in un brano quell'ossatura la cui importanza ai fini della ricostruzione della parentela con altri brani è riconosciuta dallo stesso Kelly. L'analisi modale a sua volta trae profitto da una *lettura semiologicamente attenta* di un brano: ad esempio, la presenza di un *pes quassus* è indicativa dell'importanza modale delle due note che lo compongono.¹²

Dalle precedenti riflessioni risulta quindi che le analisi comparative condotte da Kelly potrebbero essere suffragate e completate da osservazioni soprattutto di carattere modale: a scopo dimostrativo facciamo seguire delle brevi analisi condotte sue due dei numerosi brani studiati da Kelly in questo capitolo.

Postquam surrexit, communio beneventano del Giovedì Santo (vedi tavv. 1-2): di esso sono presenti paralleli nei repertori ambrosiano e gregoriano (nel repertorio gregoriano il testo da unitario si scinde in due antifone). Kelly sostiene che una affinità melodica si può riscontrare solo tra le versioni beneventana e ambrosiana, tanto che non mette a confronto la versione gregoriana con le altre. Egli giustifica tale esclusione affermando la non confrontabilità del IV modo della versione gregoriana con il modo di La delle versioni beneventana ed ambrosiana. Un'osservazione attenta rivela invece l'esistenza di una identica struttura modale tra le prime due frasi delle antifone gregoriane e le corrispondenti sezioni nelle versioni beneventana e ambrosiana: queste melodie hanno in comune la corda di recita sul La (probabilmente trasposizione della corda madre RE) e l'accentuazione sul Do.

La situazione cambia nelle sezioni finali delle antifone gregoriane che scendono al Mi. Ora, lo slittamento della finalis verso il grave non è un elemento sufficiente a far sostenere, come fa Kelly, l'inconciliabilità di due versioni melodiche; si tratta di fatti di un fenomeno frequente nell'evoluzione modale delle melodie. La coincidenza riscontrabile in Benevento e Milano tra corda di recita e finalis è segno di arcaicità modale, mentre la discesa della finalis nella versione gregoriana non è indizio di una sostanziale diversità, ma solo di una versione melodica più tardiva.

Infine, vista l'assenza di questo testo nel romano-antico e la posterità della versione gregoriana rispetto alle altre due, si può ipotizzare che essa sia stata introdotta nel repertorio gregoriano da Benevento o da Milano, o comunque da un'area esterna a Roma.

Antifone greco-latine per l'adorazione della Croce: *Adoramus crucem* e *Laudamus te*, presenti a Benevento e Milano; *Crucem tuam*, presente nei repertori beneventano, milanese, gregoriano, romano antico, e nella liturgia bizantina (vedi tavv. 3-4).

Tra le osservazioni fatte da Kelly attorno a questi brani ne mancano alcune che

12) Vedi di A. Turco, *Semiologia e notazione estetico-modale del pes quassus*, «Studi gregoriani», V, 1989, pp. 71-102, e *Semiologia e notazione estetico-modale del climacus*, «Studi gregoriani», VI, 1990, pp. 157-189.

sono, a mio avviso, di fondamentale importanza. Va innanzitutto osservato che le antifone *Adoramus* e *Crucem tuam* recitano entrambe sul Re (trasposto sul La nella prima delle due) e che *Laudamus te* è la versione ornata della prima antifona; esse hanno quindi la medesima ossatura modale.

Tuttavia, mentre in *Adoramus* ed in *Laudamus* la corda di recita coincide con la finalis, in *Crucem tuam* si è avuta la discesa della finalis una quarta sotto la corda di recita. Anche la versione gregoriana di *Crucem tuam*, non riportata da Kelly, mostra un'identica struttura modale ed un'analoga evoluzione verso il grave, con discesa della finalis a Mi, una quarta sotto il La (trasposizione di Re).¹² La discesa della finalis in *Crucem tuam* sta a dimostrare che quest'antifona è stata soggetta ad un'evoluzione modale che le altre due non hanno conosciuto. Laddove Kelly si è limitato a constatare la somiglianza melodica delle tre antifone, un'analisi modale avrebbe contribuito alla ricostruzione della storia di questi brani. In effetti, la scomparsa delle antifone *Laudamus* e *Adoramus* dai repertori gregoriano, romano-antico e bizantino combacia con le osservazioni modali appena fatte: il cadere in disuso in epoca precoce di questi due brani e la loro conservazione solo in repertori locali ed in codici isolati spiega perché abbiano mantenuto una struttura arcaica; al contrario, l'ampia diffusione ed utilizzazione nel tempo e nello spazio dell'antifona *Crucem tuam* spiega il perché della sua evoluzione modale.

ANSELMO SUSCA o.s.b. (Intr. e 1° cap.)

MARIA ANTONIETTA CAROLA (2° e 4° cap.)

ENRICO CAVALERI (3° cap.)

ANNA GABRIELLA CALDARALO (5° cap.)

⁺
Ben Post- quem sur- rex- it Do- mi- nus a ec- nam mi- sit a- quem in pel- vem, co- pit la- va- re pe- des

⁺
Mil Post- quem sur- rex- it Do- mi- nus a ec- na mi- sit a- quem in pel- vem, co- pit la- va- re pe- des

^x
Greg Post- quem sur- rex- it Do- mi- nus a ec- na, mi- sit a- quem in pel- vem, co- pit la- va- re pe- des

Ben di- sci- pu- lo- rum su- o- rum di- cens:

Mil di- sci- pu- lo- rum su- o- rum al- le- lu- ia.

Greg di- sci- pu- lo- rum: hec ex- em- plum re- li- quit e- is.

+ Da Kelly, ex. 5.9
x Da GT, p. 464

⁺
Ben Si e- go Do- mi- nus et ma- gi- ster ve- ster la- vi pe- des ve- stros quan- to ma- gi- s vos de-

⁺
Mil Si e- go Do- mi- nus et ma- gi- ster ve- ster la- vi pe- des ve- stros al- le- lu- ia, quan- to ma- gi- s vos de-

^x
Greg Si e- go Do- mi- nus et Ma- gi- ster ve- ster la- vi vo- bis pe- des: quan- to ma- gi- s vos de-

Ben be- tis al- ter al- teri- us pe- des la- va- re di- cit Do- mi- nus.

Mil be- tis al- ter al- teri- us pe- des la- va- re al- le- lu- ia.

Greg be- tis al- ter al- teri- us la- va- re pe- des?

+ Da Kelly, ex. 5.9
x Da GT, p. 466

TAV.3

+ Ben
A-do-ra-mus tu-am et si-gnam de-erue tu-a et qui eru-ci-fixus est vir-tu-tum.

+ Mil
A-do-ra-mus tu-am et si-gnam de-erue tu-a et qui eru-ci-fixus est vir-tu-te.

+ Ben
lau-da-mus te Chri-ste et hym-num di-ei-mus ti-bi qui-a per eru-cem redemi-sti mun-dum.

+ Mil
lau-da-mus te Chri-ste et hym-num di-ei-mus ti-bi qui-a per eru-cem redemi-sti mun-dum.

+ Da Kelly, ex. 5.11

TAV.4

+ Ben
Eru-cem tu-am a-do-ra-mus Do-mi-ne et san-ctam resur-re-cti-o-nem tu-am glo-ri-fi-ca-mus Veni-Te omnes

+ Mil
Eru-cem tu-am a-do-ra-mus Do-mi-ne et san-ctam resur-re-cti-o-nem tu-am glo-ri-fi-ca-mus.

x Greg
Eru-cem tu-am a-do-ra-mus Do-mi-ne et san-ctam resur-re-cti-o-nem tu-am lau-damus et glo-ri-fi-ca-mus

* R.A.
Eru-cem tu-am a-do-ra-mus Do-mi-ne san-ctam resur-re-cti-o-nem tu-am glo-ri-fi-ca-mus

Ben
a-do-re-mus Chri-sti resur-re-cti-o-nem.

Greg
ec-ce e-nim propter li-gnam ve-nit gaudi-um in u-ni-ver-so mun-do.

R.A.
qui ve-nit sa-lus in u-ni-ver-so mun-do.

+ Da Kelly, ex. 5.11

x Da GT, p. 175

* Da Vat. Lat. 5319, fol. 80

STEFAN ENGELS, *Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg*. Codex ÖNB Ser. Nov. 2700 (12. Jahrhundert), Paderborn-München-Wien-Zürich, Schöningh, 1994 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, im Auftrag der Görres-Gesellschaft herausgegeben von Hans Joachim Marx und Günther Massenkeil, Band 2)

Stefan Engels è autore di uno studio veramente prezioso e condotto con alto senso del metodo. L'Antifonario di St. Peter in Salisburgo, redatto intorno al 1160 nello *scriptorium* della omonima abbazia benedettina, e contenente la relativa liturgia, costituisce l'asse centrale del lavoro. Esso però si arricchisce e si esalta di una comparazione con altre tre fonti, più tardive o meno, della stessa Salisburgo, ma redatte in *scriptoria* di altre istituzioni.

In questa ottica comparata, l'Antifonario, definito da Engels «uno dei più importanti manoscritti per lo studio del canto liturgico nel sec. XII in ambito germanico meridionale», è esplorato, è giusto ripeterlo, con esemplare sistematicità sia sul piano della strutturazione liturgica sia neumatica.

Il secondo aspetto, poi, segnicamente anch'esso di ambito germanico meridionale, nonché centrale a fini più propriamente musicologici, è fertile per suo verso di argomentazioni di indubbio e vivo interesse. Accanto alla meritoria individuazione delle numerose mani stanno segnalazioni anche più specifiche, come la preferenza caratterizzante, nello *scriptorium* di St. Peter, del quillisma preferito nella forma a due curve, oppure episeimi tracciati su virga, clavis, torculus con l'intento di segnalare corde come Fa, Sibemolle, Do, «sulle quali sta di volta in volta il suono più acuto del neuma». Oppure ancora, puncta tagliati in neumi discendenti, per indicare determinate collocazioni di quel suono.

Il capitolo che precede la sintesi conclusiva costituisce un «commento liturgico-musicale dei canti della messa», la cui prima parte è dedicata al Graduale, e, nell'ambito di esso, in primo luogo a comparazioni interne al documento di St. Peter: vale a dire a melodie-tipo e a varianti su passi che ci si attenderebbe uguali.

Per uno di questi vorremmo sollevare un dubbio. Alla fine del versetto alleluatico di 2° modo *Vidimus stellam*, più precisamente su «*Dominum*», St. Peter colloca, anziché, come in quasi tutti gli altri luoghi paralleli, bivirga subpunctis, «*oriscus-pes*» subpunctis:



Engels, che nel paragrafo sull'*oriscus-pes* ha constatato la collocazione del segno su semitono, conclude che ora, nel passo di cui si tratta, «la distropha la-la [*sic!*, ma in effetti bivirga] viene sostituita da un *oriscus-pes*. Ciò significa intervallo di semitono verso il la, per cui il sol è da innalzare».

Si può obiettare che, spezzando qui l'*oriscus-pes* verso il grave una bivirga colloca-

ta su La, il suono d'attacco diviene necessariamente un Sol *subtonale*, non alterato, quindi; allo stesso modo in cui, come è largamente dimostrato, se un pes spezza verso il grave la più frequente bivirga su Do o su Fa, il suono d'attacco diviene necessariamente *subsemitonale*. D'altra parte, se si osserva l'intero esempio, non si intuisce motivo per cui il Sol, che appare pienamente prima e dopo, debba alterarsi proprio in quel punto.

Engels chiude il volume richiamando alla necessità dell'indagine anche sui canti dell'Ufficio: cosa che chiarirebbe «molte questioni ancora aperte riguardanti la liturgia». Chi scrive auspicherebbe pure un'indagine ritmica legata soprattutto ai segni articolati, che certo servirebbe ad approfondire ulteriormente il valore dell'Antifonario dal punto di vista musicale.

NINO ALBAROSA

LUIGI AGUSTONI - JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*, Band 2: Ästhetik (Teilbände 1 u. 2), Regensburg 1992.

Su «Studi gregoriani» 1989, chi scrive diede l'annuncio del primo volume, 1987, della *Einführung*. Il secondo, in due parti separate: di fatto, quindi, due volumi, è uscito nel 1992, or sono tre anni.

Confesso che la sua recensione ha creato in me problemi non lievi. Certo non mi sfugge l'importanza dell'impresa, un vero ripensamento della semiologia gregoriana a fini interpretativi; certamente una vera estetica, dalla quale trasudano sensibilità ed esperienza, magistero e sicurezza.

Attraverso le analisi contestuali dei segni e del testo trasborda il repertorio, che si tocca con mano nel suo farsi movimento nelle indicazioni dei due semiologi e artisti, e con capitoli particolarmente centrali come quello sulla liquescenza o sul raggruppamento dei neumi, spie di alta maturazione dei problemi.

Procedere però a recensire partitamente è pressoché impossibile, perché la razionalità del discorso si stempera nell'idea fondamentale di introdurre ad eseguire. Ecco il perché delle mie difficoltà. E i volumi, dei quali anch'io raccomando la lettura, costituiscono lo specchio diretto di un modo interpretativo con il quale, nel mondo gregorianistico contemporaneo, bisogna fare i conti.

NINO ALBAROSA

GIAMPAOLO MELE: *Psalterium- Hymnarium Arboreense. Il manoscritto P. XIII della Cattedrale di Oristano (secolo XIV / XV)*, (Roma: Torre d'Orfeo 1994). 401 pp.

La obra que recensamos es un excelente estudio codicológico, paleográfico, textual, histórico, litúrgico y gregoriano de un Salterio-Himnario del siglo XIV-XV conservado en la catedral de Oristano (Cerdeña). Giampaolo Mele, gran conocedor de la ciencia paleográfica, centra su trabajo en la descripción del libro y la transcripción diplomática completa (texto y música) del manuscrito, incluyendo una serie de capítulos y apartados sobre temas periféricos de carácter marcadamente interdisciplinar.

La obra se articula en cuatro partes. La PARTE I: "Studio codicologico e paleografico. Aspetti storici, liturgici e gregoriani." comprende el estudio codicológico-paleográfico del Salterio-Himnario P. XIII. La descripción codicológica del manuscrito realizada por Giampaolo Mele en el capítulo I es irreproachable, exhaustiva y muy documentada. Aproximándose desde lo general a lo particular, el autor realiza un "Breve excursus storico generale sul Salterio e sull'Innario" (capítulo II) para centrarse después en la descripción analítica del manuscrito (capítulo III) y comentar en detalle el Himnario en él contenido (capítulo IV).

El capítulo III "Descrizione analitica del Salterio-Innario P. XIII" estudia el código a través de sus caracteres extrínsecos e intrínsecos, esto es, la apariencia exterior del código y la articulación y significado de sus contenidos. Respecto al primer aspecto, el Prof. Mele trabaja en profundidad la escritura contemporánea al código en la zona de influencia cultural Italia-Cerdeña-Península Ibérica, estableciendo la relación existente entre la escritura *rodona* catalana y la *rotunda* de manuscrito P. XIII. Intenta a continuación su datación, que cifra entre 1350 y 1438 y su localización, inclinándose por que el libro haya sido escrito en área italiana dentro de una vasta zona entre las regiones de Toscana, Umbría y Lacio, aunque el libro se encuentra en Oristano al menos desde 1438. Comenta posteriormente algunos aspectos seleccionados de tipo paleográfico, codicológico, fonético-lingüístico así como las abreviaturas, que nos permiten obtener una idea global de las características del manuscrito. Concluye con un breve apartado dedicado a la notación musical que incluye un cuadro de los neumas del manuscrito.

Los apartados siguientes del capítulo III se refieren a la primera parte del manuscrito, donde se encuentra el Salterio, que comprende los folios 3r a 182r. Se incluyen los listados de los Salmos, de las Antifonas con su referencia -si es que existe- en *Corpus Antiphonalium Officii* de R. J. Hesbert y de otras secciones eucológicas (Cánticos, Letanías y Oficio de Difuntos). El capítulo termina con unas interpolaciones de interés histórico local referidas a la iglesia arboreense.

El capítulo IV "L'Innario" tiene una primera parte -la más trabajada y completa- que se refiere al aspecto textual de los himnos y a sus aspectos métricos y litúrgicos, estos últimos tratados con menos profundidad. En la segunda parte, en la que se ocupa de las melodías, se nos presentan éstas con una numeración romana según su aparición, pero sin distinguir repeticiones de melodías. Se relacionan después entre sí según el

grado de semejanza de su incipit. Es este un sistema de ordenación que no consideramos muy operativo, pues los incipits de los himnos son muy variables y esto falsea muchas veces su clasificación. Por ejemplo, si 6 melodías (como las numeradas como I, V, VII, IX, XI y XIII) tienen el mismo incipit, o bien todas son la misma melodía -lo cual no tiene mucho sentido- o bien son seis melodías diferentes de incipit idéntico, con lo cual sólo una corresponderá a ese mismo incipit en los repertorios como *Monumenta Monodica Medii Aevi: Hymnen I* (MMMAE). Consideramos una pequeña carencia de este capítulo la falta de análisis de melodías.

Los capítulos finales (V al VII) incluyen una noticia sobre las hojas de guarda del manuscrito que pertenecen a un Breviario de Italia Central de los siglos XII-XIII (capítulo V) y un comentario referido a los Salterios Himnarios contemporáneos tanto en Italia como en el área catalano-aragonesa (capítulo VI) con un listado que comprende 12 manuscritos italianos y 26 catalano aragoneses, con o sin música, de los siglos XIV y XV, ninguno de ellos idéntico al P. XIII a pesar de algunos casos de semejanzas notables. El capítulo VII nos proporciona una serie de referencias diversas sobre la himnografía latina en Cerdeña desde el Medievo hasta la actualidad.

La PARTE II se ocupa de la transcripción textual y musical de los himnos comprendidos en el manuscrito. En la ficha correspondiente a cada uno de los himnos se incluyen los siguientes datos:

- Numeración progresiva del himno.
- Indicación del folio en el que se encuentra.
- Incipit textual en grafía regularizada e indicando si se trata de una *divisio*.
- Transcripción de la rúbrica según la grafía del copista.
- Incipit melódico cifrado.
- Atribución y datación del texto según aparece en los repertorios específicos.
- Colocación litúrgica del himno según *Analecta Hymnica* de Dreves-Blume. Cuando el manuscrito no indica la hora del himno, Mele tampoco la escribe. Por el contrario, cuando AH adscribe un himno para dos horas diferentes, Mele así lo hace también, incluso cuando es evidente de que el himno está escrito sólo para una de las dos (*Tu trinitatis unitas* y *Aeterna caeli gloria*, pg. 178 y 179: en ambos casos los atribuye a Maitines "y" Laudes, cuando el primero es para Maitines y el segundo para Laudes. Este caso se repite siempre que no hay rúbrica en el himno).
- Métrica del himno.
- Modo de la melodía cuando el texto de este himno aparece en *Liber Hymnarius*. En este apartado no se ha comprobado si además del mismo texto se trata de la misma melodía. P. ej. *Iste confessor Domini* LH pg. 466 e *Iste confessor Domini* P. XIII n° LXXXII tienen dos melodías diferentes, la de LH en modo II y la del P. XIII en VIII, sin embargo Mele ha copiado siempre el modo de LH.
- Referencia a los principales repertorios y ediciones en las que aparece el texto de cada himno. Una pequeña objeción es que al dar la cita de MMMAE se indica -según los índices de esa obra- el número de las melodías con las que aparece ese texto en la edición de Stèblein, pero no se comprueba si esa melodía coincide con la del P. XIII o no.

- Transcripción diplomática del texto íntegro del himno con aparato crítico referido generalmente a AH.
- Transcripción diplomática literal de todas las melodías, por lo que no se escriben dobles barras ni otras indicaciones que no aparezcan en el manuscrito.

La PARTE III incluye un exhaustivo compendio bibliográfico comentado y ordenado por temas con diferentes apartados: 1. “Il Salterio”. 2. “L’Innario”, con ocho diferentes secciones. Esta bibliografía tiene un gran valor como trabajo de sistematización y casi de investigación a causa del abuso de citas sin contrastar que hacen muchos autores y que el Prof. Mele ha evitado. Un pequeño inconveniente es, sin embargo, que se halla redactada como texto, sin separar cada entrada o autor en diferente línea y sin ordenar alfabéticamente dentro de las secciones, lo cual dificulta su consulta para un lector que no sepa en qué apartado buscar cada referencia.

La PARTE IV y última son los índices de la obra: Al primero de ellos “Indice degli Inni del MS. P. XIII” lo consideramos digno de ampliación, pues sólo menciona el incipit y el número de orden que ocupa el himno dentro del manuscrito. Un índice del calendario litúrgico, con todos los datos relativos a cada pieza, sería muy útil y poco trabajoso de completar, dado que ese trabajo aparece en parte realizado en el capítulo IV Parte I: “Articolazione liturgica e Dossologie.”

El “Indice lessicografico dell’Innario del ms. P. XIII” es muy completo gracias al soporte de la informática y muy útil para localizar una estrofa incompleta. Sin embargo, no se indica en qué estrofa de cada himno aparece la palabra indexada. El excesivo número de palabras repetidas (“gloria” aparece 62 veces, “omni” 15 veces, “pater”, 22 veces, etc.) hace este índice más apropiado para una consulta informática que como publicación. El resto de los índices son de manuscritos citados, de nombres y de ilustraciones, pues la obra incluye además un apéndice fotográfico.

Se trata, en resumen, de un trabajo pionero en este campo en Cerdeña, del que consideramos pueden extraerse apuntes para un futuro manual de himnología, pues el profesor Mele ha realizado además introducciones generales de tipo histórico sobre los temas centrales: el Salterio, el Himnario, la himnodia en Cerdeña y las fuentes paralelas al manuscrito y nos ofrece además un rico material de estudio con los textos y las melodías del P. XIII que permitirán en posteriores investigaciones demostrar sin duda algunas de las hipótesis en esta obra sugeridas, como la relación litúrgico-musical entre Cerdeña y Cataluña.

CARMEN JULIA GUTIÉRREZ