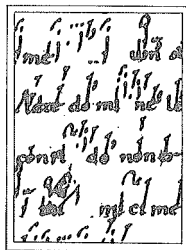


ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE  
STUDI DI CANTO GREGORIANO

---

CENTRO DI MUSICOLOGIA WALTER STAUFFER  
CREMONA

# STUDI GREGORIANI



ANNO X - 1994

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 X - 1994

C. J. GUTIÉRREZ, <i>Música y poesía en los Archivos de León..</i>	pag. 5
A. TURCO, <i>Il bemolle: attuali acquisizioni e limiti .....</i>	» 41
C. BIANCHI, <i>Alcune osservazioni sul repertorio di organa melismatici di S. Marziale di Limoges .....</i>	» 151

---

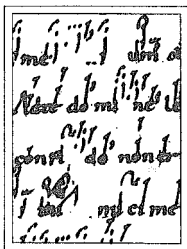
*Direzione e redazione*  
Associazione Internazionale  
Studi di Canto Gregoriano  
Via Battaglione, 58 - 26100 Cremona

ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE  
STUDI DI CANTO GREGORIANO

---

CENTRO DI MUSICOLOGIA WALTER STAUFFER  
CREMONA

# STUDI GREGORIANI



## MÚSICA Y POESÍA EN LOS ARCHIVOS DE LEÓN

*Versiones inéditas de secuencias, prosulæ y Canto de la Sibila en la liturgia medieval.*

En diversos archivos de la ciudad de León hemos localizado una serie de piezas de la liturgia medieval que no pertenecen al fondo gregoriano primitivo. Se trata de obras litúrgico-musicales de nueva creación, compuestas cuando la liturgia se complica paulatinamente en la época tardomedieval, necesitando textos y músicas nuevos para las fiestas y santos de reciente aparición.

Estas nuevas obras, a veces llamadas paralitúrgicas por no ser imprescindible su inclusión dentro del rito estricto religioso, gozaron de gran éxito desde su aparición en el siglo IX hasta su supresión casi total en el siglo XVI por el Concilio de Trento y proliferaron en todas las regiones de la cristiandad, especialmente en el mediodía francés, desde donde, como la notación en la que se escriben en principio — aquitana —, se exportan a la Península Ibérica.

Casi todas estas obras son tropos en el sentido más amplio de la palabra, es decir, adiciones (textuales, musicales o textuales-musicales) a cantos preexistentes en la liturgia. Esto es así para las secuencias y prosulæ, procedente en origen del Alleluia de la misa la primera y de un Responsorio del oficio la segunda. El Canto de la Sibila se relaciona más con el sentido explicativo o de paráfrasis del tropo textual, siendo sin embargo una adición al oficio que enlaza directamente con la primera tradición de teatro litúrgico medieval por sus posibilidades escenográficas y de participación de los fieles.

Las piezas que a continuación transcribimos (seis secuencias, dos prosulæ y dos versiones del Canto de la Sibila) han sido localizadas en una serie de manuscritos y fragmentos de los tres archivos más importantes de la ciudad de León: el Catedralicio, el de la Colegiata de San Isidoro y el Archivo Histórico Provincial.<sup>1</sup> Los dos primeros conservan básicamente manuscritos empleados en la liturgia de su

---

1) Quiero agradecer a Dña. Camino Redondo, encargada del Archivo de San Isidoro, a Dña. Carmen Fernández Cuervo, directora del Archivo Histórico Provincial y a D. Samuel Rubio, encargado del Archivo Musical de la Catedral de León las facilidades prestadas para la realización de este trabajo.

propia iglesia, mientras que el Archivo Histórico Provincial conserva los Protocolos notariales de toda la provincia, así como sus guardas, encuadernadas y en proceso de catalogación. Estas guardas casi siempre forman parte de manuscritos litúrgicos que habían caído en desuso en los siglos XVI y XVII, y en ellas hemos localizado estos cantos.

En primer lugar ofrecemos una breve catalogación de los manuscritos y fragmentos trabajados, haciendo especial hincapié en aquellos sobre los que la bibliografía no ofrece demasiados datos. A continuación editamos las nueve piezas, con un breve comentario literario musical. En primer lugar las seis secuencias, después las dos prosulæ y por último el Canto de la Sibila. Todas las piezas (excepto el Canto de la Sibila) aparecen en los manuscritos con la rúbrica “prosa”, siendo la diferencia entre las que llamamos “secuencias” y las que llamamos “prosulae” su ubicación litúrgica, como se verá más adelante.

Para citar los archivos y las fuentes manuscritas utilizaremos a partir de ahora una serie de abreviaturas. Son las siguientes:

- AC: León, Archivo de la Catedral
- AHP: León, Archivo Histórico Provincial
- S: Fragmentos de Sahagún
- SI: León, Archivo de la Colegiata de San Isidoro
- V: Fragmentos de Villafranca del Bierzo
- Va: Fragmentos de Valencia de Don Juan

*León, Archivo Histórico Provincial: Fragmentos de Villafranca del Bierzo, n° 22. Misal, siglo XII. (AHP, V 22)*

Un folio de pergamino. Tiene escrita la fecha 1796. Mide 28,5 x 20 cm. Iniciales en marrón y rojo con adornos en amarillo. Letra carolina a dos columnas. Notación aquitana a punta seca.

Contiene piezas para las fiestas de san Juan Bautista y de san Juan y san Pablo.

f. recto: Contiene con música la Secuencia de san Juan Bautista: (*Gaude caterva...*) acéfala, comienza en “...semper tibi summa pote-

stas sit virtus laus et gloria. (...). Amen vox sonet nostra.” Evangelio (S. Lucas): “In illo tempore Elisabet implevit tempus pariendi...” Ofertorio “Iustus” (sin música). Secreta: “Tu Domine muneribus altaria...” Communicanda: “Tu puer propheta Altissimi...” (con música) f. verso: Postcommunio: “Muniat ecclesia tua...” Alia: “Cordibus nostris...”. “(In Festo) Sanctorum Iohannis et Pauli”. Introito: “Multae tribulationes iustorum...” (con música). Oratio: “Dominus omnipotens Deus ut nos geminata...”. Lección: “Ad romanos: Fratres: qui nos separabit a caritate Christi?... R/ “Ecce quam bonum...” (con música) V/ “Sicut unguentum”. Alleluia (con música, no se lee el versículo)

*Bibliografía:* Burón, Taurino: ‘Fragmentos de códices en el AHP de León. II. Villafranca del Bierzo’ en *Archivos Leoneses* N° 65 (1980), pg. 75-102

*León, Archivo Histórico Provincial: Fragmentos de Villafranca del Bierzo, n° 49, Breviario siglo XII (AHP, V 49)*

Un folio de pergamino, mide 36 x 34 cm. Letra carolina a dos columnas. Iniciales en azul y rojo con adornos. Notación aquitana sobre línea roja.

Contiene parte del segundo y tercer nocturno de Navidad, e incluye el final del *Canto de la Sibila* con música y una prosula.

f. recto: “*Iudicii*. Sic pariter fontes rentur fluminaque igni (...) Et coram hic Domino reges sutentur ad unum decidet e celo ignisquet sulphuris annis. *Iudicii*.” Lectio. R/ (con música): “Sancta et immaculata virginitas P. Quia quem celi capere non poterat. V/ Benedicta tu in mulieribus. P. Quia quem celi...” Comienzo de la prosula: “*Virginibus beatior* cunctis benedicta p(er)...

f. verso: ...evum ex omni rationabili dicaris virgo. Dota patri pater ingenite cunctorum conditori Deo prolique suo ex virgine huic mundo nato et consolatori almo. P. Quia.” In III Nocturno: Ant. “Ipse invocavit me, alleluia...” Ant. “Laetentur caeli et exultet terra...” Ant. Notum fecit Dominus...”

*Bibliografía:* Burón, Taurino: 'Fragmentos de códices en el AHP de León. II. Villafranca del Bierzo' en *Archivos Leoneses* N° 65 (1980), pg. 75-102.

*León, Colegiata de San Isidoro, cód. 5, Misal plenario votivo festivo, siglo XII (CSI 5)*

Consta de 146 folios de pergamino. Encuadernación en madera y cuero labrado del siglo XVI. Mide 25 x 18 cm. Letra carolina, con ricas iluminaciones. Notación aquitana, sobre línea a punta seca.

Contiene las fiestas importantes a partir del oficio de santa Catalina. Entre los folios 12 y 13 falta, al menos, un cuadernillo. En la fiesta de santa Catalina (fol. 84) hay una secuencia: '*Ad honorem super-ni cantemus regis alleluia*'. Al final (fol. 146 y guarda posterior pegada a la pasta) en aquitana posterior, semicuada, sobre raya a punta seca, hay otra secuencia en honor a san Pedro: "*Gaude Roma caput mundi*". Esta segunda secuencia no está incompleta, como afirma Fernández de la Cuesta, lo que ocurre es que no se lee la primera sílaba del texto, ni por tanto la mayúscula que indica el comienzo del verso, lo cual ha dificultado notablemente su localización.

*Bibliografía:* Pérez Llamazares, Julio: *Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León* (León: Imprenta Católica, 1923) pg. 34. Anglés, Higinio: *El Codex Musical de Las Huelgas* (Barcelona, 1931) XVII. Domínguez Bordona, J.: *Manuscritos con pinturas* (Madrid, 1933) I, 184. *Le Graduel Romain*, édition critique. II Sources (Solesmes). Fernández de la Cuesta, Ismael: *Manuscritos y Fuentes Musicales en España. Edad Media*. (Madrid, Alpuerto, 1980) pg. 127-128.

*León, Archivo Histórico Provincial: Fragmentos de Valencia n° 13, Breviario siglo XIII (AHP, Va 13)*

Un folio de pergamino, mide 26 x 41 cm. Letra gótica a dos columnas, iniciales en rojo y azul, decoradas. Notación aquitana avanza-

da, sobre pauta roja, indica con el custos los cambios de clave. Perteneció al mismo Breviario que el fragmento anterior, "Sahagún 9". Puede leerse: "Registro de los años de 1595 y 1596 Chamorro. Tiene 200 folios" y un sello en papel pegado que tapa el comienzo del verso de la Sibila del cual se lee solamente parte de la rúbrica: "verso".

Contiene parte del II Nocturno de Maitines de Navidad: el final de la VI Lectura, completo el *Canto de la Sibila* y el comienzo de la lectura posterior. Entre este fragmento y el siguiente (AHP, S 9) parece faltar solamente un folio.

*León, Archivo Histórico Provincial: Fragmentos de Sahagún n° 9. Breviario, siglo XIII (AHP, S 9)*

Un bifolio de pergamino con la fecha 1899. Mide 41 x 26 cm. Letra gótica a dos columnas, iniciales en rojo y azul, decoradas. Notación aquitana avanzada, sobre pauta roja, indica con el custos los cambios de clave. Este fragmento y el catalogado como "Valencia de Don Juan 13", pertenecen al mismo Breviario, este sería el bifolio central de un quaternión.

Contiene con música parte del oficio de la Natividad de Jesús (final del III Nocturno), e incluye una prosula. f. 1r: Parte del segundo nocturno y comienzo del tercero de Maitines de Navidad.

f. 2r: final de Maitines y principio de Laudes de Navidad: final de una lectura y un responsorio ilegible. f. 2v: final de responsorio y V/ "O quam preclara est Christi nativitas... P. Gloria Patri." Prosa "Fidelium devotio". (Evangelio): Liber generationis. "Te deum laudamus" (incipit sin música). R "Dominus dixit ad me." V/ "Puer natus." In laudibus: Ant. "Quem vidistis pastores?"

*Bibliografía:* Burón, Taurino: "Fragmentos de códices en el AHP de León: IV: Sahagún" en *Archivos Leoneses* N° 69 (1981) pg. 169-176.

*León, Archivo de la Catedral, ms. 37; Raymúndi de Peñafort summa, siglo XIII (1283) (AC 37)*

Se trata de un manuscrito de 118 folios que mide 13,6 x 21 cm. Letra gótica, línea tendida. La notación es aquitana sobre cinco líneas, con custos al final de cada una de ellas y líneas separando la melodía de cada verso.

En el folio 102 y 103, entre la III y la IV parte de la *Summa* se ha añadido por una mano de comienzos del siglo XIV, la secuencia de santo Domingo de Guzmán "*In coelesti ierarchia*".

*Bibliografía:* García Villada, Zacarías: *Catálogo de los códices y documentos de la Catedral leonesa* (Madrid, 1919) pg. 63; Anglés, Higini: *La música a Catalunya fins el segle XIII* (Barcelona: Diputació, 1935) pg. 180; Fernández de la Cuesta, Ismael: *Manuscritos y Fuentes Musicales en España. Edad Media*. (Madrid, Alpuerto, 1980) pg. 127.

*León, Colegiata de San Isidoro, cód. LXVII. Cantoral, siglo XVI (CSI 67)*

Manuscrito con 65 folios en pergamino sin numerar, encuadernado en tabla y cuero con gruesos clavos, mide 31,5 x 21 cm. La letra es gótica, escrita a línea tendida. Notación cuadrada sobre línea roja, separa con líneas las palabras y no tiene signos mensurales salvo la doble plica que tiene sin embargo sentido de licuescencia.

Contiene los oficios, misas y secuencias de santo Domingo, san Pedro Mártir y la Corona del Señor. Al final la misma mano añade una secuencia para cada uno de ellos. No parece que falte ningún folio en la encuadernación.

f. 1: Oficio de santo Domingo.

f. 26v: Oficio de san Pedro Mártir.

f. 41r: Oficio de la Corona del Señor (Festo Corona Domini ad memoriam).

f. 51r: Misa de santo Domingo.

f. 53r: Misa de san Pedro

- f. 54: Misa de la Corona del Señor. f. 57v: Prosa de san Pedro: *Adest dies celebris*.  
 f. 58v: Prosa de santo Domingo: *In celesti ierarchia*  
 f. 60v: Prosa de la Corona: *Salvatoris in corona*

*Bibliografía:* Pérez Llamazares, Julio: *Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León* (León: Imprenta Católica, 1923) pg. 69.

A continuación ofrecemos un esquema de las piezas trabajadas, indicando la fiesta a la que pertenecen y la fuente en la que aparecen

INCIPIIT	FIESTA	FUENTE	EDICIÓN
<i>Ad honorem superni cantemus</i>	Sta. Catalina	SI 5, f. 72r, s. XII	AH 54,74 <sup>2</sup>
<i>Adest dies celebris</i>	S. Pedro	SI 67, f. 57v, s. XVI	AH 55,325
<i>Gaude caterva</i>	S. Juan	AHP-V, 22, s. XII	AH 53,271
<i>Gaude Roma caput mundi</i>	S. Pedro	SI 5, f. 146, s. XII	AH 55,313
<i>In celesti hierarchia</i>	Sto. Domingo	ACL 37, s. XIV	AH 55,133
<i>In celesti hierarchia</i>	Sto. Domingo	SI 67, f. 58v, s. XVI	AH 55,133
<i>Salvatoris in corona</i>	Corona del Señor	SI 67, f. 60v, s. XVI	----
<i>Fidelium devotio</i> (prosula)	Navidad	AHP-S, 9, s.XIII	----
<i>Virginibus beatior</i> (prosula)	Navidad	AHP-V, 49, s. XII	----
<i>Iudicii signum</i> (canto de la Sibila)	Navidad	AHP-Va, 13, s. XIII	AH 4, 15
<i>Iudicii signum</i> (canto de la Sibila)	Navidad	AHP-V, 49, s. XII	AH 4, 15

2) *Analecta Hymnica Medii Aevi* (Leipzig, 1886-1911). Se trata de la monumental colección en 55 volúmenes dirigida por Guido Maria Dreves y Clemens Blume en la cual se recogen los textos no sólo de himnos, sino de todo tipo de poemas medievales.

En la transcripción textual y musical de estas piezas que a continuación realizamos, se respeta siempre la versión de los manuscritos leoneses. Únicamente corregimos las faltas ortográficas en el caso del texto (aunque se hace constar en el aparato crítico la escritura original) y añadimos bemoles entre corchetes en el caso de la música cuando son necesarios.

Todo lo que aparece entre corchetes — para la música — o paréntesis — para el texto — es adición nuestra.

*Ad honorem superni cantemus (CSI 5, 72r, siglo XII-XIII)*



1. Ad ho-no-rem su-per-ni cantemus re-gis Al-le-lu-ia. 3. Laudes ti-bi  
2. Re-gis summa fi-de-lis vox psallat gregis mente pu-ra. 4. Qua tri-um-phat



de-bi-tas, rex pe-rennis, susci-pe di-e is-ta. 5. Haec est sponsa Domi-ni,  
cae-li-tus de-ter-re-no princi-pe Ca-the-ri-na. 6. Et pu-do-ris li-li-um



vir-go iuncta vir-gi-ni semper cas-ta. 7. Haec est vir-go re-gi-a, quæ re-gum  
vo-tis te-ca-nen-ti-um semper as-ta. 8. Cu-ius sa-pi-en-ti-a rhe-to-rum



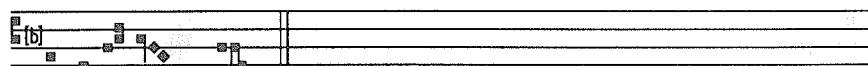
pa-la-ti-a sprevit al-ta. 9. Cæ-sa-ris consi-li-um ad co-ro-nae prae-  
fa-cun-di-a fit ob-tu-sa. 10. Tandem per marty-ri-um su-per-no-rum ci-



-mi - um tra-xit hæc, Porphy-rium cum re - gi - na. 11. O flos pur - pu - re-us, splen-  
-vi - um su-bi - it pa - la - tium Chris-ti. spon - sa. 12. Susci - pe can-ti - ca, pro-



-dor vir - gi - ne-us, Chris - ti tha - la - mus ae - the - re-us.  
-tu - is suppli-ca, ut can-temus te-cum in cae-li - ca.



Al - le - lu - ia.

Secuencia en honor de santa Catalina mártir. Por su estilo y las fuentes más antiguas en las que aparece podemos fechar su composición en el siglo XII. El texto está editado en Chevalier n° 164<sup>3</sup> y en *Analecta Hymnica* (AH) 54, 74.<sup>4</sup>

Textualmente la pieza presenta un claro paralelismo estrofa — antístrofa. Consta de doce estrofas cuya estructura métrica es la siguiente: 4p 8p 4p<sup>5</sup> para el primer grupo estrofa — antístrofa (números 1 y 2); 7pp 7pp 4p para los tres grupos siguientes (números 3 a 8); 7pp 7pp 7pp 4p para los números 9 — 10 y 6pp 6pp 8pp para el último grupo (números 11 y 12). Predomina la rima en *a*, lo cual es característico de las secuencias francesas y se relaciona con el melisma final de la palabra *Alleluia*. Vemos también un intento de paralelismo no

3) Chevalier, Ulysse: *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Eglise latine depuis les origines à nous jours*. 5 vol. (Louvain: Lefevre, 1882, 1897, 1904, 1912 y 1921).

4) Blume, Clemens: *Thesauri Hymnologici Prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H.A. Daniels I: Liturgische Prosen des Übergangsstiles und der zweiter Epoche*. Hrsg. C. Blume - H. M. Bannister. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 54. (Leipzig: O.R. Reisland, 1915).

5) En la terminología que a partir de ahora emplearemos para referimos a la métrica de los poemas, seguimos la empleada por Dag Norberg en su *Introduction a l'étude de la versification latine médiévale* (Stockholm: Almqvist Wiksell, 1958), en la que el número se refiere al número de sílabas de cada verso, *p* significa paroxítono y *pp* proparoxítono, referido a la terminación del verso.

del todo conseguido entre estrofa — antístrofa.

La estructura musical es también paralela: consta de seis frases que se repiten, en la forma más popular de la secuencia: AA BB CC DD EE FF, correspondiendo cada frase musical a una frase literaria.

La melodía es la correspondiente a la secuencia *Laetabundus*, muy popular en la Edad Media y aún hoy editada en *Variæ Preces* (Solesmes, 1901). Hemos transcrito la obra con final FA, tal y como aparece en la edición de Solesmes, a pesar de que se trata de un modo VIII. De esta manera se evita el MI b, pero tenemos que escribir SI b en la clave. Las variantes del códice de San Isidoro respecto a la edición solesmense son significativas, destacando el final en SOL, imposible modalmente, por lo cual hemos realizado esta única corrección en la transcripción para que el último verso termine en FA, como todos los demás.

*Adest dies celebris (CSI 67, 57v, siglo XVI)*



1. A-dest di-es ce-le-bris, quo lu-men de te-ne-bris e-xortum e-mi-cu-it.

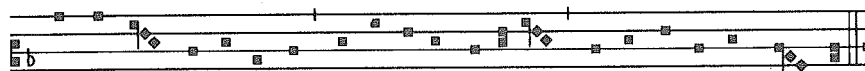


2. Nam ab in-fi-de-li-bus Petrus dispar mo-ri-bus or-tus mundo cla-ru-it.



3. Mundum mundus a-bi-cit, or-di-ni se su-bi-cit e-van-ge-li-zan-ti-um<sup>6</sup>.

4. Fit sa-lu-tis spe-cu-lum morumque spec-ta-culum, vas virtu-tum om-ni-ni-um.



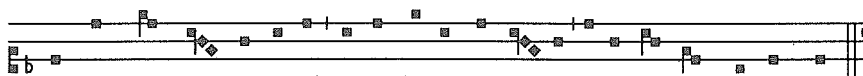
5. Carnis pu-di-ci-ti-am<sup>7</sup> et baptis-mi gra-ti-am<sup>8</sup> conser-vat vi-ri-li-ter.

6. Ver-bi se-men semi-nat, er-rores ex-ter-minat ver-bo pugnans for-ti-ter.

6) "evangelizantium" en el manuscrito.

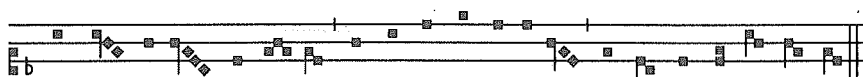
7) "pudiciam" en el manuscrito.

8) "graciam" en el manuscrito.

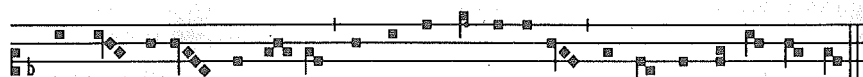


7. Dum non ce - dit hostibus resistens er - ro - ri - bus, iusti sanguis fun - di - tur.

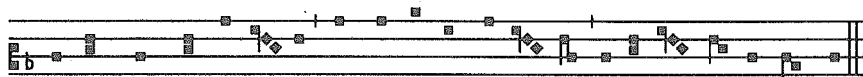
8. A pro - fa - nis manibus sanctus diris ic - ti - bus in - va - sus oc - ci - di - tur.



9. Christi fac - tus hos - ti - a cæ - li<sup>9</sup> transit os - ti - a<sup>10</sup> cum pal - ma marty - ri - i<sup>11</sup>



10. Sem - pi - ter - na gaudi - a pos - si - det cum glo - ri - a trecen - te - ni præmi - i.



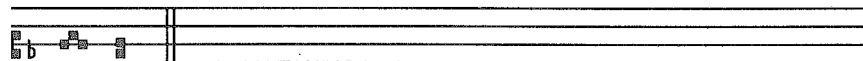
11. Morbi, mors, dæmo - ni - a Pe - tri per suf - fra - gi - a depel - lun - tur pe - ni - tus.

12. Credit plebs in - cre - du - la vi - dens hæc mi - ra - cu - la fi - e - ri di - vi - ni - tus.



13. No - bis er - go ve - ni - am det Deus et gra - ti - am Pe - tri pre - ce se - du - la.

14. Et post hanc mi - se - ri - am lar - gi - a - tur glo - ri - am per æ - ter - na sæ - cu - la.



A - men.

9) "celi" en el manuscrito, que siempre escribe "æ" como "e".

10) "hostia" en el manuscrito.

11) "martirii" en el manuscrito.

Secuencia en honor de san Pedro Mártir (san Pedro de Verona, canonizado el 25 de marzo de 1253). El texto aparece editado en AH 55, 325<sup>12</sup> y en Chevalier con el número 343.

La obra presenta un claro paralelismo entre las catorce estrofas, cuyo esquema métrico es 7pp 7pp 7pp. También se intenta el paralelismo de la rima, predominantemente en *a*, conseguido a partir de la cuarta pareja de estrofas.

La estructura musical consta de siete frases que se repiten según la forma clásica de la secuencia: AA BB CC DD EE FF GG. La melodía se encuentra en un modo tetrardus mixto, predominando el modo plagal, con partes de modo VII (frases D y G). Hemos respetado en la transcripción la clave en la que aparece escrita la obra en el manuscrito, así como el bemol, también escrito en la clave, a causa de lo tardío del manuscrito

*Gaude caterva, diei praesentis celebrans (AHP V 22, siglo XII)*



24. [Præ-cur-so-ris in - cli-ta. Rex regum, Deus,] semper ti - bi summa po -  
25. Qui gu-ber-nas om-ni -a, iam nostra clemens vo-ta fac ti - bi dig - nis -



- tes-tas sit, vir-tus, laus et glo-ri - a. 26. A - mo-re flagran-ti nos-tras  
- si - ma. Io - han - nes per-me-ri - ta. 27. Concedens be-a - ta no- bis

12) Blume, Clemens: *Thesauri Hymnologici Prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H.A. Daniels II: Liturgische Prosen zweiter Epoche auf Feste der Heiligen*. Hrsg. C. Blume. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 55. (Leipzig: O.R. Reisland, 1922).

men-tes ir - ra - di - a . 28. Ut ti - bi melos su - pernum laude per - pe - tu - a .  
in - dig - nis gau - di - a . 29. Can - temus tecum regnan - tes cuncta per se - cu - la .

A - men vox so - net nos - tra .

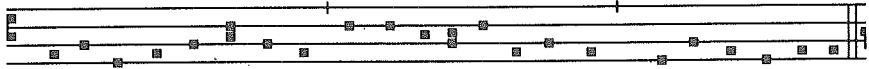
Secuencia para la fiesta de la natividad de san Juan Bautista. Secuencia primitiva que data del siglo XI, como atestigua la variedad de su métrica, distinta en cada grupo estrofa — antístrofa que sin embargo, guardan un perfecto paralelismo entre sí. El texto aparece editado por Chevalier con el número 6719 y en AH 53, 271.<sup>13</sup>

La melodía, en modo VI, es — según los editores de AH — la misma que la secuencia *Fulgens præclara*.

En el fragmento de Antifonario de Villafranca del Bierzo sólo se encuentra una parte de la secuencia, menos de un tercio del total de la obra, por ello en la numeración de las estrofas se comienza por el número 24, que es el que corresponde a esta estrofa en la edición de Clemens Blume.

13) Blume, Clemens: *Die Sequenzen des Thesaurus Hymnologicus H.A. Daniels: Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzschulen des Abendlandes, insbesondere die des Notkerus Balbulus*. Hrsg. C. Blume und H. Bannister. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 53. (Leipzig: O.R. Reisland, 1911).

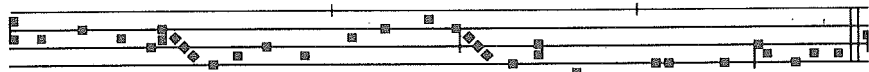
*Gaude Roma caput mundi (CSI 5, 146r) siglo XII-XIII*



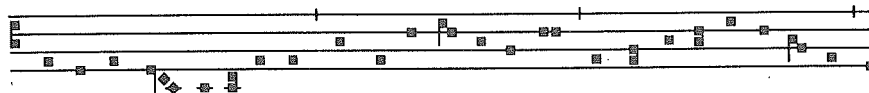
1. Gaude, Roma ca-pu-t mundi, primus pastor in se-cun-di laudetur vic-to-ri-a<sup>14</sup>.  
 2. To-tus or-bis hi-la-res-cat<sup>15</sup> et vir-tutis ar-dor crescat ex Petri me-mo-ri-a.



3. Petrus sa-cri fax a-mo-ris, lux doctri-næ, sal dulco-ris, Petrus mons iusti-ti-æ.  
 4. Petrus fons est sal-va-to-ris, lignum fruc-tus et o-doris<sup>16</sup>, lignum ca-rens ca-ri-e.



5. Ut quid Pe-tro dices dignum? Nullum Christi videns signum pri-mo sub ad-monitu.  
 6. Li-quit roc-te, liquit ractem nec dum ple-ne ve-ri-ta-tem con-templa-tur spiritus.



7. Au-ro ca-rens et ar-gento co-rus-cat mi-ra-cu-lis: a ner-vorum sub momento  
 8. Pa-ra-ly-si<sup>17</sup> disso-lutus Æ-ne-as e-ri-gi-tur, Petrum petens De-i nu-tus




- clau-dum solvit vin-cu-lis. 9. Pe-trus vi-tam dat Ta-bi-thæ iu-ve-nemque  
 ad votum pro-se-quitur. 10. Pe-de premit fluc-tus ma-ris et mer-gentem

14) "Vitoria" en el manuscrito.


15) "ilarescat" en el manuscrito.

16) "hodori" en el manuscrito.


17) "Paralisi" en el manuscrito.




red-dit vi-tæ po-tes-ta-te li-be-ra. 11. Fac-ta Christi qæsti-o-ne  
sal-va-to-ris Petrum re-git dexte-ra. 12. Hunc per-so-nam di-cit u-nam,



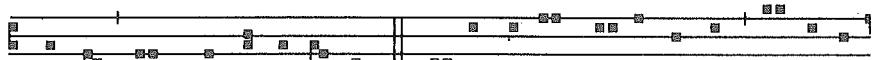
bre-vi claudit sub ser-mone fi-de neces-sa-ri-a. 13. Quo negan-do ter  
sed nec ta-cet op-por-tunam<sup>18</sup> na-tu-ræ dis-tan-ti-am. 14. An-ge-lus a car-




pec-ca-vit, sim-plex a-mor expi-a-vit et tri-na con-fes-si-o.  
-ce-re Pe-trum sol-vit li-be-re des-ti-na-tum gla-di-o.



15. Umbra sa-nat hic<sup>19</sup> languentes, sanat membra, sanat mentes, morbos reddit impo-  
16. Petrus Simon ma-gus o-dit<sup>20</sup>, magnus Simon Petrus pro-dit, plebem monet et cus-



-ten-tes me-di-ci po-ten-ti-a. 17. Ne-ro frendet fu-ri-bundus, Ne-ro plan-  
-to-dit hac magni versu-ti-a. 18. Er-go Pe-tro crux pa-ra-tur a mi-nis-



-git im-pi-us, Ne-ro, cu-ius æ-gre mun-dus fe-re-bat im-pe-ri-um.  
-tris sce-le-rum<sup>21</sup>. Cru-ci-fi-gi se tes-ta-tur in hoc Christus i-te-rum.

18) "oportunam" en el manuscrito.

19) "his" en el manuscrito.

20) "hodit" en el manuscrito.

21) "celerum" en el manuscrito.



19. Pe- tro    sunt o - ves cre-di - tæ    cla-vesque reg-ni    tra - di - tæ;    Pe- tri    præ-  
 20. Pas-to -    ris nostri me-ri - tis    nos pre-ce sa - lu - ti - fe-ra    pecca - to-



-it senten-ti -    a    ligans et sol-vens omni -    a.  
 -rum hac de - bi -    tis, æ - ter - ne pas-tor, li - be - ra.                      A - men.

Secuencia en honor de san Pedro apóstol, atribuida a Adam de San Victor, data de la segunda mitad del siglo XII. Texto editado por Chevalier, número 6928 y AH 55, 313.

El poema, de veinte estrofas, presenta un complejo esquema métrico compuesto de dos tipos de estrofas: el primero es 8p 8p 7pp, que se repite seis veces (estrofas 1 a 6), seguido por 8p 7pp 8p 7pp (estrofas 7 y 8). Este esquema se repite completo en las estrofas 9 a 16 y la secuencia termina con el segundo tipo de estrofa (8p 7pp 8p 7pp) aplicado a las numeradas como 17 a 20. Destaquemos la identidad de las rimas finales en este poema, el paralelismo de rima e ideas entre estrofas — antístrofas, así como las frecuentes anáforas y la repetición del nombre “Petrus”.

En esta obra encontramos un claro ejemplo de la importancia de la música a la hora de editar la poesía medieval. Los editores de AH<sup>22</sup> escriben para las estrofas del ejemplo y otras la siguiente agrupación de versos:

22) op. cit. pg. 314.

9. Petrus vitam dat Tabithæ  
 Iuvenemque reddit vitæ  
 Potestate libera.  
 Pede premit fluctus maris  
 Et nutantem salutaris  
 Petrum regit dextera.

10. Facta Christi quæstione  
 Brevi claudit hic sermone  
 Fidem necessariam;  
 Hunc personam dicit unam,  
 Sed ne tacet opportunam  
 Naturæ distantiam.

La melodía sin embargo nos demuestra que la agrupación correcta es la siguiente:

9. Petrus vitam dat Tabithæ  
 Iuvenemque reddit vitæ  
 Potestate libera.

10. Pede premit fluctus maris  
 Et nutantem salutaris  
 Petrum regit dextera.

11. Facta Christi quæstione  
 Brevi claudit hic sermone  
 Fidem necessariam;

12. Hunc personam dicit unam,  
 Sed ne tacet opportunam  
 Naturæ distantiam.

La estructura melódica consta de diez frases que se corresponden con las frases literarias y se repiten en las antístrofas: AA BB CC DD EE FF GG HH II KK. La melodía se encuentra modalmente en tetrardus, entre el VII y el VIII modo, que no están muy claramente definidos en algunas frases.

*In coelesti hierarchia / nova sonet armonia (AC 37, siglo XIV y CSI 67, 58v, siglo XVI)*



1. In ce-les-ti ie-rarchia<sup>23</sup> no-va sonet<sup>24</sup> ar-mo-ni-a no-vo ducto<sup>25</sup> canti-co.  
2. Cui concordet in hac via nostri cho-ri melo-di-a congaudens Do-mi-ni-co.



3. Ex Æ-gip-to vas-ti-ta-tis virum su-æ<sup>26</sup> volun-ta-tis vocat auctor sæ-cu-li.  
4. In fis-cel-la pauperta-tis flumen transit va-ni-ta-tis pro sa-lu-te po-pu-li.



5. In fi-gu-ra ca-tu-li prædi-ca-tor sæ-cu-li Matri præmonstra-tur.  
6. Portans o-re fa-cu-lam ad a-mo-ris re-gu-lam po-pu-los hor-ta-tur.



7. Hic est novus le-gis-la-tor, hic E-li-as<sup>27</sup> æmu-la-tor et detestans cri-mi-na.  
8. Vulpes dis-si-pat Samsonis<sup>28</sup> et in tu-ba Gede-o-nis hostis fugat ag-mi-na.

[1] Variante en SI 67:



23) "gerarchia" en el manuscrito.

24) "sonat" en el manuscrito.

25) "ducta" en SI 67.

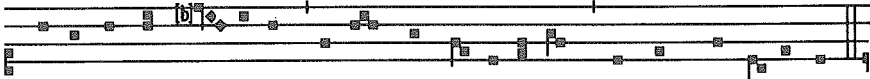
26) "sue" en el manuscrito, siempre escribe *e* por *æ*.

27) "Helias" en SI 67.

28) "Sampsonis" en el manuscrito; "sansonis" en SI 67.



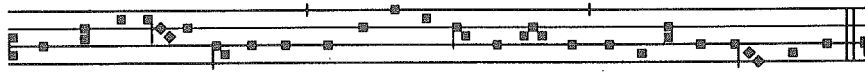
9. A defunctis re-vo - catum matri vivum reddit natum . vi - vens adhuc corpore.  
10. Signo crucis im-ber<sup>29</sup> cedit, turba fratrum panem e - dit mis-sum De - i munere.



11. Felix per quem gau-di - a to-ta iam ec - cle-si - a summens e - xal-ta - tur.  
12. Orbem re - plet se - mine, in cæ - lo - rum agmi - ne tandem col-lo - ca - tur.



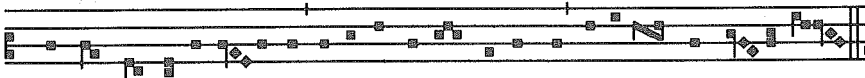
13. Iacet granum occul - tatum, si-dus la - tet o - bumbratum, sed plasmator om - ni - um.  
14. Os - sa Ioseph pullu - la - re, si-dus iu - bet ra - di - a - re in sa - lu - tem gen - ti - um.



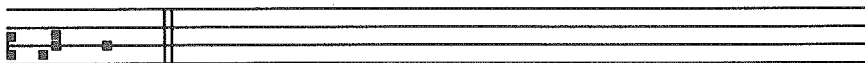
15. O quam probat carnis florem omnen su - perans o - do - rem tu - muli fra - gran - ti - a!  
16. Aegri currunt et cu - ra - tur, cæ - ci, claudi re - paran - tur virtutum fre - cuen - ti - a.



17. Laudes ergo Domi - ni - co personemus mi - ri - fi - co vo - ce ple - na.  
18. Clama petens suffragi - a e - ius sequens vesti - gi - a, plebs e - ge - na.



19. Sed tu, Pa - ter, pi - e, bone pastor noster<sup>30</sup> et . patro - ne, prece sem - per se - dula.  
20. A - pud curam summi regis de - re - lic - ti vi - ces<sup>31</sup> gregis commenda per sæ - cula.



A - men.

29) "ymer" en el manuscrito.

30) "gregis" en el manuscrito.

31) "vivis" en SI 67.

Secuencia para la fiesta de la translación de santo Domingo de Guzmán, escrita en el siglo XIII. El texto está editado en AH 55, 133 y en Chevalier número 8547.

Consta de 20 estrofas idénticas métricamente, agrupadas por parejas. Los versos son de 8, 8 y 7 sílabas, pero el acento de la última palabra varía con frecuencia. Las estrofas 17 y 18 presentan versos de 8, 8 y 4 sílabas. Vemos un claro paralelismo de rima, síntoma también de la “modernidad” de esta obra.

La melodía, en modo VI, consta de diez frases musicales: AA BB CC DD EE FF GG HH II KK. No existe entre las dos versiones que hemos localizado en León — a pesar de los dos siglos de diferencia entre ambos manuscritos — otra diferencia melódica más que la citada, pero es de destacar que en el códice 67 de San Isidoro, aparece el SI bemol en toda la obra.

*Salvatoris in corona (CSI 67, 60v) siglo XVI*



1. Salva - to - ris in co - ro - na vox canto - ris cla - re so - na cum ce - les - ti canti - co.
2. Quo lar - gi - ris cuncta bo - na con - gaude - re no - bis do - na sub ser - to Do - mini - co.



3. Ihesus spinis co - ro - na - tur vertex e - ius cruenta - tur cum ves - te purple - a.
4. Dum sic ca - put vulne - ra - tur membris<sup>32</sup> vera salus da - tur in co - ro - na spine - a.



5. Ut tol - la - tur culpæ<sup>33</sup> spi - na stat reo - rum medi - ci - na inter spi - nas li - li - um.
6. Christus pacis dis - ci - pli - na ser - vat servos a ru - i - na sertum tenens regi - um.

32) “membris” en el manuscrito.

33) “culpe” en el manuscrito, siempre pone *e* por *æ*.



7. A iu-de-is ex probatum regem vestrum coro - na - tum Sa-lomonem cer-ni-te.  
 8. Sit cor servi De-o da-tum non sit membrum<sup>34</sup> deli-ca - tum sub spinato ca-pi-te.



9. Hoc certa-men trium-phale dat sceptrum im - peria - le dat n(obis) victo - ri - am.  
 10. Di - a - de - ma hoc re - gale nos ad reg - num æter - na - le per - du - cat et glo - ri - am.



A - men.

Esta secuencia no aparece en ninguno de los repertorios consultados, por lo cual podemos considerarla como inédita.

La métrica regular y la consonancia existente entre los versos nos indican una secuencia del último periodo, con identidad de métrica y rima entre las estrofas. El esquema métrico es 8p 8p 7pp, mientras que el esquema de rima presenta un claro encadenamiento que podemos representar de la siguiente manera, siendo cada letra un verso:

a a b  
 b b c  
 c c d, etc.

Este encadenamiento también nos recuerda procedimientos poéticos de la poesía trovadoresca, de relativa modernidad, a pesar de que la rima predominante es en *a*, la rima característica de la secuencias primitivas francesas por su relación con el *Alleluia*. El poema no se distingue por su excesiva originalidad, pero tiene el valor de — a pesar de aparecer en una fuente tardía — ser desconocido en los repertorios.

La melodía, en un protus mixto, con partes de modo I y partes de modo II, consta de cinco frases musicales de idéntica longitud: AA BB CC DD EE.

34) "menbris" en el manuscrito.

*Fidelium devotio / resultet summo gaudio (AHP,S 9) siglo XIII*



1. Fi - de - li - um de - vo - ti - o<sup>35</sup> res - ul - tet summo gau - di - o.



De - us si - ne prin - ci - pi - o descen - dit p(.)it so - li - o.



2. In - dua - tur car - nis tra - be - a un - gat au - lea vir - gi - ne - a.



Cu - i (.....) - ros æ - te - ra<sup>36</sup> fa - mu - la - tur et ter - re - a.



3. Quem tri - na tremur re - gi - o an - gi - tur in præ - se - pi - o.



Cu - ius sit in - car - na - ti - o or - bis il - lu - mi - na - ti - o.<sup>37</sup>




4. In - de so - li iusti - ti - æ<sup>38</sup> lau - des pro - mamus ho - di - e \ pre - can - tes.

35) "devocio" en el manuscrito.


36) "etera" en el manuscrito, que siempre escribe e por æ.

37) "incarnacio" e "illuminacio" en el manuscrito.


38) "iusticie" en el manuscrito.



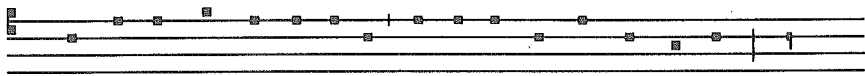
Quo su- per- ne mi- li- ti - æ<sup>39</sup> iuncti fru- a- mur re- qui - e o - van- tes.




5. Haec sa - cra natha - li - ti - a<sup>40</sup> ve- ne- ran- tur ce- les - ti - a.



ut no - bis pas- tho - ra - li - a de- nun - ci- ant iu - di - ti - a.<sup>41</sup>



6. Er - go de - vo - ta consci - o con- ci- nat De - i Fi - li - o.



cu- ius ex i - na - ni - ti - o sit mor- tis in - te - rempti - o.<sup>42</sup>



Pneuma: Quo gau- det fa - bri - ca mun - di.

Ninguna pieza con este texto aparece en los repertorios consultados, por lo cual la consideramos como inédita.

39) "milicie" en el manuscrito.

40) "nathalicia" en el manuscrito.

41) "iudicia" en el manuscrito.

42) "inanicio" y "teremcio" en el manuscrito.

Se trata de una prosula que aparece tras el cuarto y último responsorio del tercer Nocturno de Maitines de Navidad cuyo comienzo resulta ilegible en el fragmento, por lo cual no se ha podido localizar hasta el momento, aunque podemos afirmar que no es un responsorio del repertorio habitual.

El texto del Pneuma del responsorio, que sí es legible, es el siguiente: "In quo omnis hodie lætatur fabrica mundi." El texto de esta prosula es un comentario o paráfrasis al breve texto del pneuma que la origina y a su vez, se repite de forma fragmentaria al final de la misma.

La pieza aparece calificada en el fragmento de Antifonario como "Prosa", el nombre habitual en los manuscritos procedentes del área castellana e incluso aragonesa. Si empleamos la denominación "prosula" ("verbeta" en el área catalano-aragonesa) es por aclarar el momento litúrgico en el que se canta esta pieza, tan similar por otra parte a la secuencia: las dos son formas en principio tropadas que proceden en texto y melodía de una pieza que se canta inmediatamente antes en la liturgia: el Alleluia de la misa y el último Responsorio de Maitines, las dos se van independizando melódicamente y adquiriendo características propias de versificación y rima.

En esta prosula, la organización estrófica, el esquema métrico bastante regular y las repeticiones melódicas que nos sugieren la interpretación antifonal nos hablan de una prosula de "segunda época", posterior al siglo XII, independizada en gran medida del pneuma del responsorio, y muy similar a una secuencia.

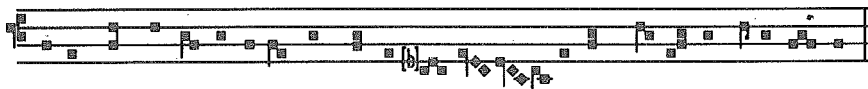
Consta de seis estrofas. Las numeradas como 1, 2, 3, 5 y 6 tienen cuatro versos de ocho sílabas (8pp) con rima consonante en *a* y *o*, en alternancia (vocales melismáticas del pneuma: *quo*, *hodie*, *fabrica*). La estrofa 4, por el contrario, tiene el siguiente esquema: 8pp 11p 8pp 11p, con rima *e* — *es* — *e* — *es*. Cada frase literaria está formada, según el esquema de rima, por dos versos (1a, 1b, 2a, 2b, 3a, 3b, etc.).

En el esquema musical apreciamos también un paralelismo que recuerda la estructura de la secuencia clásica y representamos a continuación: las letras mayúsculas indican las frases musicales, siendo los números seguidos de minúsculas cada uno de los versos:

A A B B C C D D E F  
1a 1b 2a 2b 3a 3b 4a 4b 5a-b 6a-b

Cada una de las frases musicales corresponde pues a una frase literaria de dos versos (16 sílabas), excepto en el caso de la frase D que incluye 19 sílabas como ya hemos visto y las dos frases finales E y F, que comprenden cada una una estrofa completa (32 sílabas). La melodía está en V modo, con pasajes en I modo.

*Virginibus beatior (AHP 49) siglo XII*



Pn. Quia quem ce-li ca-pere non po-te-rant tu-is gre-mi-is contulisti.



1. Vir-gi-ni-bus be-a-ti-or cun-ctis be-ne-dic-ta, per e-vum ex om-ni



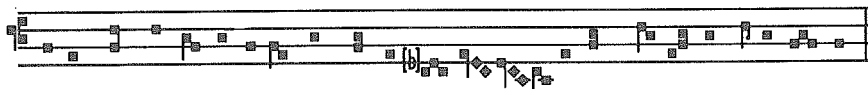
ra-ti-o-na-bi-li di-ca-ris Vir-go. 2. Doxa Pater semper in-ge-ni-te,



cun-to-rum con-di-to-ris De-o pro-li-que su-o ex vir-gi-ne hu-ic



mundo na-to et con-so-la-to-ri al-mo.



Pn. Quia quem ce-li ca-pere non po-te-rant tu-is gre-mi-is contulisti.

Se trata de una prosula de Navidad perteneciente al responsorio *Sancta et immaculata virginitas*. Aparece tras el último responsorio del segundo Nocturno de Maitines, que sigue a la sexta lectura, lo que podría indicar que en esta fiesta de Navidad se cantaban varias prosulæ, puesto que de haber sólo una, aparecería tras el tercer y último Nocturno. Como la anterior, está calificada como “prosa” en el manuscrito.

La presente prosula aparece citada por Francesc Bonastre en su obra *Estudis sobre la verbeta*.<sup>43</sup> Según este autor, en las fuentes catalanas por él consultadas, sólo se nos conserva la música de esta pieza en un manuscrito sin número de la Catedral de Mallorca: Antiphonarium Responsoriale del siglo XIV, f. 26. Además, aunque sin música, aparece en: Tarragona, Archivo Histórico Archidiecésano, Incunable sin número, Breviario de Pere de Urrea, siglo XV (1498), f. 20.

El fragmento de Villafranca del Bierzo es importante por ofrecer una versión completa y muy diferente tanto en texto como en música a la publicada por Bonastre, además de ser dos siglos más antigua que ésta. En los fragmentos del AHP de León aparece otra fuente conteniendo esta misma prosula: se trata de un fragmento de antifonario del siglo XII catalogado como fragmentos de Ponferrada n° 3. Además aparece otra versión notada y muy antigua en el Gradual de St. Yrieix (Paris, Bibliothèque Nationale ms. lat. 903, f. 49v) del s. X, aunque escrita en el margen por otra mano diferente y posterior a la que ha escrito el resto del manuscrito.

*Virginibus beatior* pertenece al repertorio más primitivo de prosulæ, sin estructura métrica ni de rima definidas, relacionada sin embargo muy íntimamente con la melodía del pneuma incluso del Responsorio precedente. El Pneuma del responsorio “Quia quem cæli capere non poterant tuis gremiis contulisti” aparece citado al final de la pieza, lo cual indica que se repetiría completo al final de la misma, hecho también frecuente en las prosulæ más antiguas.

Consta esta pieza de dos frases literarias que hemos numerado 1 y 2, en las cuales no puede apreciarse ningún metro ni rima, ni otra división que no sea la propia del texto o de las cadencias melódicas. Nos

43) (Tarragona: Diputació, 1982) pg. 101.

encontramos — también lo demuestran la falta de repeticiones melódicas — ante una prosula de interpretación responsorial.

Anotamos a continuación el texto del manuscrito mallorquín transcrito por Bonastre para facilitar la comparación de las versiones textuales:

Pneuma: Quia quem cæli capere non poterant tuo gremio contulisti.


1. Virginibus beatior cunctis benedicta, per eum ab omni mundo generatione laudanda virgo.

2. Doxa Patri semper ingenite, cunctorum conditori Deo proliquesuæ ex virgine huius mundo nate et consolatori almo.

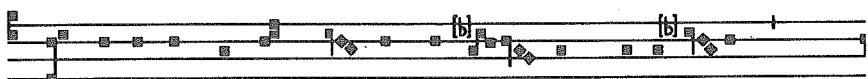
Comparando la versión melódica, tanto del responsorio como de la prosula, con la ofrecida por Bonastre se observan notables diferencias, por lo que hemos incluido también la transcripción del pneuma del responsorio según el manuscrito berciano.

La composición, en II modo, está formada por dos frases cuyo material melódico es similar y procede en parte — como ya se ha dicho — de la melodía del Pneuma precedente.


*Iudicii signum, tellus sudore madescet (AHP, Va 13, siglo XIII)*



\* Iu - di - ci - i sig - num tel - lus su - do - re ma - des - cet.




1. Et cæ-lo rex ad - ve - ni - et per sæ - cla fu - tu - rus,




sci - li - cet in car - ne presens ut iu - di - cet orbem.

\* Iudicii.




2. Un - de Deum cernent in - cre - du - lus at - que fi - de - lis cel - sum cum




san - ctis cu - i iam ter - mi - no in ip - so.

\* Iudicii.



3. Sic a - ni - mæ cum car - ne a - de - runt quas iu - dicet ip - se



cum ia - cet in - cul - tus den - sis in ve - pri - bus or - bis.

\* Iudicii.

4. Re - i - ci - ent si - mù - la - cra vi - ri cunctam quoque ga - zam E - xu - ret  
 ter - ras ig - nis por - tum - que po - lumque.

\* Iudicii.

5. In - quirens te - tri por - tas ef - frin - get a - ver - ni sancto - rum set  
 e - nim cun - cte lux li - be - ra car - ni.

\* Iudicii.

6. Tra - dentur fontes æ - ter - na flam - ma - que cre - ma - vit oc - cul - tus  
 ac - tus re - tegens, tunc quis - que lo - quetur.

\* Iudicii.

7. Se - cre - ta at - que De - us. re - se - ra - bit pectora lu - ci tunc e - rit



et luc-tus stri-de-bant den-ti-bus omnes.

\* Iudicii.

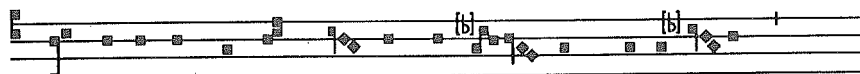


8. E-ri-pi-tur so-lis iu-bar et chorus in-te-rit as-tris vo-lu-e-



-tur cælum lu-na-ris splendor o-bi-bit.

\* Iudicii.



9. De-ii-ci-et col-les val-les ex-col-let a-bi-mo



non e-rit in re-bus ho-mi-num su-bli-me vel al-tum.

\* Iudicii,

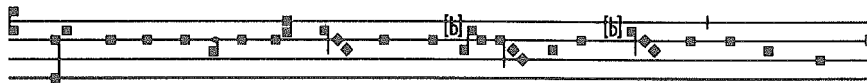


10. E-quan-tur cam-pis mon-tes et cer-nu-la pon-ti summa cessa-



-bunt tel-lus con-frac-ta pe-ri-bit.

\* Iudicii.



11. Sic pa - ri - ter fontes tor - ren - tur flu - mi - naque ig - ni set tu - ba -



-tum so - ni - tum tris - tem di - mit - tet ab al - to.

\* Iudicii.

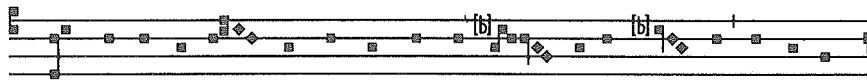


12. Or - be gemens fa - ci - mus mi - se - rum va - ri - os - que la - bo - res (Tar - ta - re)



um - que ca - hos monstra - vit ter - ra de - hiscens.

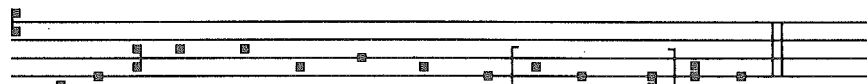
\* Iudicii.



13. Et coram hoc Do - mi - no re - ges sis - ten - tur ad u - num de - ci - det



e cæ - lis ig - nis - que et sul - phu - ris amnis.



\* Iu - di - ci - i sig - num tel - lus su - do - re ma - des - cet.

*Iudicii signum, tellus sudore madescet (AHP, V 49, siglo XII)*

Iu - di - ci - i .

11. Sic pa - ri - ter fontes tor - ren - tur flu - mi - na - que ig - ni et tu - ba -

- tum so - ni - tum tris - tem de - mit - tet ab al - to .

\* Iudicii.

12. Or - be gemens fa - ci - mus mi - se - rum va - ri - os - que la - bo - res Tar - ta - re -

- um - que cha - os monstravit ter - ra de - his - cens .

\* Iudicii.

13. Et co - ram hic Do - mi - no re - ge sis - ten - tur ad u - num de - ci - det

e cæ - lis ig - nis - que et sul - phu - ris amnis .

\* Iudicii.

Los versos conocidos como *Canto de la Sibila* se cantan en el segundo Nocturno de Maitines de la fiesta de Navidad, como oráculo de la venida de Cristo para el Juicio Final. Se trata de la conservación del mito pagano de las profecías de las Sibilas griegas transmitido a la Edad Media cristiana a través de diversas versiones romanas. La profecía de la Sibila Eritrea correspondiente al Juicio Final se popularizó en la traducción de san Agustín contenida en *La ciudad de Dios*, libro XVIII, capítulo 23.<sup>44</sup> El Canto de la Sibila se encuentra muy extendido durante la Edad Media por el sur de Francia, Castilla, Cataluña, Baleares y Sur de Italia, conservándose el mito de la Sibila en diversos lugares del Mediterráneo hasta hoy en día.

El texto, compuesto por trece estrofas después de cada una de las cuales se repite el verso *Iudicii signum*, aparece editado por Chevalier con el número 9876: *Dies iudicii* calificado como “proselia” y en AH 4, 15.<sup>45</sup>

El hecho de que en una recopilación de varios cientos de pergaminos del AHP de León que ni siquiera corresponden a los mismos libros litúrgicos se hayan localizado dos versiones de este canto, una procedente de Valencia de Don Juan, del siglo XIII, de un manuscrito monástico y la otra de Villafranca del Bierzo, del siglo XII, de rito catedralicio, demuestra que fue una pieza ampliamente conocida en la zona castellana en esta época. Recordemos que una de las versiones más antiguas conocidas proviene del monasterio de Valeránica en Burgos, copiada hacia el año 960 y actualmente en Córdoba, Catedral ms. I (olim 72) f. 69.

Como en el sur de Francia y nordeste Peninsular, donde perduró durante mucho tiempo en la liturgia y se tradujo incluso al romance — aunque no antes del siglo XIII — la Sibila en León parece haberse cantado — si bien en latín — durante al menos todo el siglo XVI,<sup>46</sup>

44) Migne: *Patrologia Latina* XLI, 579.

45) Dreves, G.M.: *Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters (I. Folge) aus handschriftlichen Breviarien, Antiphonalien und Processionalien*. (Fues's Verlag, (r. Reiland), 1888).

46) Archivo Catedral de León, número 10121 (25 diciembre 1452); n. 10182 (1507); Cuentas (19-octubre 1596), etc. Vid. R. Rodríguez: “El Canto de la Sibila” en *Archivos leoneses* I (1947), pg. 9.29.

B

tras haber sido suprimida durante algunos años, según parece indicar el texto del Acta Capitular de 1581, 4 de diciembre.<sup>47</sup> El hecho de que existan más manuscritos de la zona catalano-aragonesa-balear y francesa que de Castilla con este canto, no significa que en Castilla no se celebrara, sino que las fuentes litúrgico-musicales conservadas del periodo son — como es sabido — más numerosas en el Este de la Península.

La versión que llamaremos de Valencia de Don Juan procede de un manuscrito del que conservamos, como ya se ha dicho, un folio (AHP Va 13) y un bifolio (AHP S 9); entre ambos contienen casi completos los Nocturnos de Navidad. Estos dos fragmentos, que forman parte del mismo quaternión y entre los cuales parece faltar solamente otro folio, pertenecieron a un manuscrito de rito monástico, como demuestra el hecho de que aparezcan en el tercer Nocturno cuatro Antífonas (faltan las dos primeras en el fragmento) y cuatro Lecturas. El Canto de la Sibila se encuentra tras la sexta lectura. La localización geográfica de los dos fragmentos nos hace suponer que proceden del monasterio de San Pedro de las Dueñas, de monjas benedictinas sujetas al abad de Sahagún o al propio monasterio de Sahagún.

En la versión de Villafranca, procedente de un manuscrito de rito catedralicio, el Canto de la Sibila se encuentra en cambio antes de la sexta Lectura, última del segundo Nocturno. Aunque en este fragmento conservamos únicamente las tres últimas estrofas, serían suficientes para recomponer toda la pieza, puesto que contienen las tres melodías de las que consta el canto.

Una versión muy similar a la que aquí ofrecemos del Canto de la Sibila aparece en otro códice procedente de León, en este caso de la catedral. La pieza se halla en el folio 5 del códice 23 del Archivo de la Catedral. Como nuestro fragmento de Valencia de Don Juan, es del siglo XIII, aunque más tardío. Una edición muy discutible del texto y melodía de este manuscrito está publicada desde 1947.<sup>48</sup>

Las versiones de la zona leonesa, sin embargo, las dos que publica



47) José M<sup>a</sup> Alvarez: "La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León" en *Anuario Musical* 15 (1959) pg. 141-164.

48) R. Rodríguez, op. cit.

mos y la del código de la Catedral, presentan grandes similitudes entre sí, diferenciándose a su vez de las versiones de la zona catalano-aragonesa publicadas por Felipe Pedrell en su *Cancionero*<sup>49</sup> y por Higiní Anglés en *La música a Catalunya fins el segle XIII*,<sup>50</sup> aunque este último autor reconoce haber alterado el comienzo de algunas versiones — de DO a RE — porque “la línia melòdica canta millor començant a la tònica”.<sup>51</sup>

En cuanto a la estructura musical, las versiones de estos autores presentan dos únicas frases musicales: la correspondiente al verso *Iudicii signum* (A) y la frase de las estrofas (B). mientras que en las versiones de León aparecen tres frases distintas: la del verso *Iudicii*, (A) y dos frases diferentes para las estrofas: una para las impares (B) y otra para las pares (C, muy relacionada melódicamente con A). La primera de estas dos frases (B) se corresponde con la frase B de las versiones catalanas, con las variantes correspondientes.

Es necesario hacer constar que ninguno de los dos autores antes mencionados transcribe más que el verso *Iudicii signum* y la primera estrofa de la pieza, con lo cual no tenemos la seguridad de que todos los manuscritos por ellos consultados repitan esa melodía para las estrofas pares.

La obra está escrita en modo I en las dos versiones, si bien la de Valencia de Don Juan utiliza constantemente una fórmula típica de las entonaciones del modo IV: MI-SOL-LA y frecuentes cadencias en MI.

CARMEN JULIA GUTIÉRREZ  
*Universidad de Granada*

49) Pedrell, Felipe: *Cancionero Musical Popular Español* (Valls, 1918).

50) (Barcelona: Diputació, 1935) pg. 288-302.

51) Anglés: op. cit. pg. 292.

## IL BEMOLLE ATTUALI ACQUISIZIONI E LIMITI

A. Successione espositiva: Introduzione; I. Il bemolle elemento materiale di una scala; II. Il bemolle elemento di trasposizione di una scala; III. Il bemolle elemento di ornamentazione di una scala; IV. Alternanza bemolle-bequadro; V. Le formule; Conclusioni

B. Sigle:

per il repertorio della Messa:

- Alb cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 776, sec. XI, *Graduale-Trop.* di Albi;  
Ben4 cod. Benevento, Bibl. Cap. 40, sec. XI, *Graduale (Cod. Greg. I)*;  
Ben5 cod. Benevento, Bibl. Cap. 34, sec. XII *in.*, *Graduale (Pal. Mus. I/15)*;  
Clu1 cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 1087, sec. XI, *Graduale* di Cluny;  
Den2 cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 1107, sec. XIII, *Messale* di Saint-Denis;  
Dij1 cod. Montpellier, Faculté de Médecine H. 159, sec. XI, *Graduale-Tonario (Pal. Mus. I/8)*;  
Ein cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, a. 960-970, *Graduale (Pal. Mus. I/4)*;  
Gal1 cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 359, sec. X, *Cantatorium (Pal. Mus. II/2, e Mon. Pal. Greg. III)*;  
Klo1 cod. Graz, Universitätsbibl. 807, *Graduale* di Klosterneuburg, sec. XII (*Pal. Mus. I/19*);  
Lan cod. Laon, Bibl. Municipale 239, verso il 930, *Graduale (Pal. Mus. I/10)*;  
Mod1 cod. Modena, Bibl. Cap. O.I.13, sec. XI-XII, *Graduale*;  
Mor1 cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 13253, sec. XIII, *Graduale* di Saint-Maur-des-Fossés, romano-antico;  
Rom3 Genève, Bibl. Bodmeriana, *Graduale* di Santa Cecilia in Trastevere, a. 1071, romano-antico;  
Rom4 cod. Roma, Bibl. Vat. lat. 5319, sec. XII, *Graduale*, romano-antico;  
Rop cod. S. Pietroburgo, lat. O.v.I.6, sec. XII, *Graduale*;  
Stal cod. London, Br. Mus. add. 18031-18032, sec. XIII *in.*, *Messale* di Stavelot;  
Van2 cod. Verdun, Bibl. Municipale 759, sec. XIII *in.*, *Messale* di Saint-Vanne;  
Yrx cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 903, sec. XI, *Graduale-Trop.* di Saint-Yrieix (*Pal. Mus. I/13*);

per il repertorio dell'Ufficio:

- Ben2 cod. Benevento, Bibl. Cap. 21, sec. XIII, *Antifonario* di S. Lupo;  
Har cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 390-391, *Antiphonario* di Hartker, aa. 980-1011 (*Pal. Mus. II/1, e Mon. Pal. Greg. IV/1+2*);  
Kar1 cod. Karlsruhe, Badische Landesbibl. Aug. LX, sec. XIII, *Antifonario* di Reichenau;  
Kar2 cod. Karlsruhe, Badische Landesbibl. St. Georgen 6, sec. XIV, *Antifonario* di Willingen;

- Klo1 cod. Klosterneuburg 1013, sec. XII, *Antifonario*, pars hiemalis;  
 Luc1 cod. Lucca, Bibl. Cap. 601, sec. XII, *Antifonario* camaldolese di Puteolis  
 (*Pal. Mus.* I/9);  
 Maf2 cod. Paris, Bibl. Nat. lat. 12044, sec. XII *in.*, *Antifonario* di Saint-Maur-  
 des-Fossés;  
 Met cod. Metz, Bibl. Cath. 461, sec. XIII fine, *Breviario*;  
 Vec cod. Vercelli, Bibl. Cap. 170, sec. XIII, *Antifonario* di Arras, pars  
 hiemalis;  
 Ver cod. Verona, Bibl. Cap. CVIII (101), sec. XII, *Psalterium* cum canticis, an-  
 tiphonis et hymnis cum notis musicis;  
 Wor cod. Worcester, Bibl. Cath. F 160, sec. XIII, *Antifonario* monastico (*Pal.*  
*Mus.* I/12);

per le edizioni a stampa:

- AM *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis*, Parisiis Tornaci Romae 1934;  
 AR *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis*, Parisiis  
 Tornaci Romae 1924;  
 GT *Graduale Triplex*, a cura di M.-C. Billecocq e R. Fischer, Solesmis  
 MCMLXXIX;  
 HS *Officium Hebdomadae Sanctae et Octavae Paschae*, Romae Tornaci Pari-  
 siis Neo-Eboraci 1958;  
 KR *Kyriale Romanum*, Solesmis MCMLXXXV;  
 LH *Antiphonale Romanum, Tomus alter, Liber Hymnarius*, Solesmis  
 MCMLXXXIII;  
 LR *Liber Responsorialis*, Solesmis 1895;  
 PM *Processionale Monasticum*, Solesmis 1893;  
 PsM *Psalterium Monasticum*, Solesmis MCMLXXXI;  
 CAO IV *Corpus Antiphonaliium Officii*, editum a Renato-Joanne Hesbert, IV, *Re-*  
*sponsorialia, Versus, Hymni et Varia*, Romae 1970 (*Rerum Ecclesiasticarum*  
*Documenta, Series Major, Fontes X*).

## INTRODUZIONE

La soluzione del problema del bemolle presuppone l'attenzione a tutti quegli aspetti e criteri, che generalmente vengono chiamati in causa in una rigorosa analisi della composizione gregoriana. È necessario sottolineare però che in qualsiasi elaborazione sistematica del presente problema non si devono confondere i dati desunti dalla ricerca sull'etimologia di una forma musicale o di un particolare contesto formulare, interessati alla corda mobile, con quelli offerti dalla pratica esecutiva instauratasi durante l'evoluzione storica delle melodie gregoriane. Infatti, le prime testimonianze di scrittura musicale su rigo offrono la documentazione di una pratica esecutiva, senza dubbio incoraggiata da altre esperienze musicali, in favore dell'eliminazione di una qualsiasi relazione di tritono. Da questa linea non si sono discostati i redattori dell'Edizione vaticana. Al contrario, in questo secolo di restaurazione gregoriana, una nuova mentalità, privilegiata in AM, ritiene di trovare nelle relazioni di tritono, nell'assenza quindi del bemolle, l'espressione della più antica modalità. Tra le due concezioni errate, il complesso problema della corda mobile, fatto storico realmente accaduto nella composizione gregoriana, va posto senza pregiudiziali, accettandone, se occorre, la presenza o meno in qualsiasi struttura compositiva.

Nel corso storico della composizione gregoriana, in regime di modalità sulla scala pentatonica, quando cioè era assente la corda mobile, la questione del bemolle è inesistente. I modi sono limitati quanto a numero, e con strutture autonome e ben definite. Il problema comincia a prospettarsi con l'apparizione della corda mobile (periodo della modalità esacordale), che dà inizio alla cosiddetta *moltiplicazione dei modi*, mediante il cambiamento dei semitoni al suo interno. Ma, anche in questa epoca della composizione, la questione del bemolle rimane ancora un fenomeno controllabile nelle sue attualizzazioni, a parte l'esistenza parallela di un modo ambivalente, il protus-deuterus, che nella parte grave cambia il semitono, e la trasposizione del tetrardus in tritus, che esige il bemolle.

La questione della corda mobile esplose in tutta la sua complessità nel periodo in cui la tecnica compositiva si avvale del procedimento della centonizzazione, che permette di trasferire il materiale composi-

tivo, l'inventario o, come si suol dire, il vocabolario di una determinata corda da un modo ad un altro. Quelle che fino a questo periodo erano chiamate *corde madri*, nella sistematizzazione dei modi vengono considerate semplicemente *dominanti*.

Nell'applicazione di tale procedimento compositivo interviene ancora, come agente principale, la corda mobile. Ma la facilità da parte dei compositori di trasferire il materiale melodico-modale ovunque e di elaborarlo con libertà, determina, almeno per noi oggi, il vero ed autentico problema di stabilire la posizione dei semitoni della corda mobile.

Pertanto, la soluzione del problema impone di rifare il percorso storico della composizione gregoriana, partendo dalla conoscenza esatta dei modi dal punto di vista dell'origine, della struttura, delle equivalenze, e nelle trasposizioni esacordali.

Non tutti i bemolli delle melodie gregoriane sono dello stesso tipo, hanno la medesima etimologia e svolgono la stessa funzione. Alcuni appartengono alla configurazione 'materiale' di una scala, fanno parte cioè dei gradi costitutivi della scala di un determinato modo, e pertanto, nella maggior parte dei casi, sono in relazione ad un fatto di scrittura; altri traggono origine dalla trasposizione del 'lessico' e del 'vocabolario' di un modo o di una formula; infine, altri, la cui presenza è in relazione all'ornamentazione di un contesto melodico.

## I

### IL BEMOLLE ELEMENTO MATERIALE DI UNA SCALA

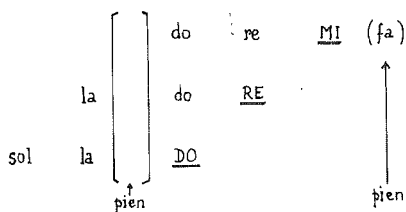
Viene definito elemento materiale di una scala quel bemolle che fa parte dei gradi che costituiscono la scala di un determinato modo. Appartiene quindi alla *configurazione* materiale di una scala. I brani interessati a questo tipo di bemolle sono, anzitutto, i modi arcaici, talvolta gli arcaizzanti, e il timbro centonizzato di 1° modo; inoltre i modi che comportano la medesima scala, ma la cui classificazione cambia in relazione al tipo di scrittura che scelgono (*tritus-tetrardus*). In questi brani tale bemolle ha anche la caratteristica di essere costante, per il fatto che il brano comporta una struttura o una centonizza-

zione omogenea. Infine i modi che, provenienti da una medesima scala, si differenziano per il cambiamento della corda mobile (modo ambivalente protus-deuterus). Per questi ultimi brani il bemolle entra come elemento caratterizzante del modo, indipendentemente dal fatto della scrittura.

Nei libri liturgici di canto gregoriano si possono trovare alcuni brani che scelgono un diverso tipo di scrittura, ma senza essere direttamente interessati al problema della corda mobile: ad esempio, nel protus e nel deuterus, essendoci lo stesso rapporto di suoni tanto alla tonica quanto alla dominante, si può avere rispettivamente un protus in cadenza finale La (cfr. Of. *Vir erat*, GT 349; Of. *Tollite portas*, GT 40) oppure un deuterus in cadenza finale Si (cfr. Of. *Domine, fac mecum*, GT 104; Co. *Tollite hostias*, GT 338).

### I.1. MODI ARCAICI E ARCAIZZANTI

Le corde madri e i tenori dell'antica salmodia Do, Re e Mi formano il nucleo centrale della scala dei rispettivi modi arcaici. Al di sopra di questa il grado melodico, in corrispondenza del *pien*, coincide con il semitono fisso:

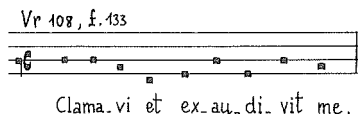


Pertanto vi sarà il bemolle o il bequadro a seconda della scrittura scelta.

I.1.1. *Modo arcaico di Mi*

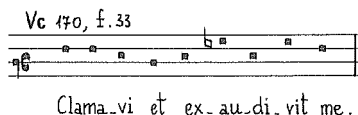
Il modo arcaico di Mi, oltre alla scrittura in cadenza finale Mi e Si, viene frequentemente scritto in La. Ciò comporta la presenza del bemolle al di sopra della corda madre. Si confronti la melodia-tipo dell'Ant. *Clamavi*:

Vr 108, f. 133



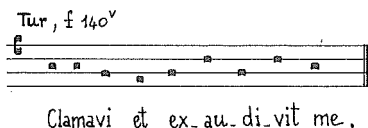
Clama.vi et ex.au.di.vit me.

Vc 170, f. 33



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


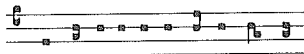
Tur, f 140<sup>v</sup>



Clamavi et ex.au.di.vit me.

Il bemolle è grado costitutivo. I manoscritti che conoscono il segno del bemolle, non sempre lo tracciano, per il fatto che si tratta di un caso classico, in cui il notatore non ritiene essenziale porre tale segno per orientare l'esecuzione in un senso piuttosto che in un altro. Infatti, il modo arcaico di Mi, per essere tale, conosce una sola versione melodica, quella appunto del semitono sopra la corda madre.

Al modo arcaico di Mi va collegato il 1° tono della salmodia semplice e di quella solenne dei Cantici. Anche in questa il bemolle è elemento costitutivo. Nella salmodia semiornata degli Introiti, invece, il Si è slittato al Do:

I.1.2. *Modo arcaico e arcaizzante di Re*

Oltre alla scrittura sulla corda madre, il modo di Re adopera la scrittura sulle corde di trasposizione La e Sol. In scrittura Sol, il terzo grado all'acuto è rappresentato dal bemolle. Ecco le melodie-tipo delle Ant. *Alleluia* e *Nos qui vivimus*, rispettivamente con il tono arcaico D e con il tono peregrino:



Al. le. lu. ia, al. le. lu. ia, al. le. lu. ia. E. u. o. u. a. e.



Nos qui vi. vivimus, be. ne. di. cimus Domino.

In scrittura La, il modo arcaico di Re comporta il bequadro. In questa scrittura il pien non pone alcun problema; sulla corda La esiste lo stesso rapporto di suoni come sulla tonica Re. Nelle attuali edizioni la scrittura in La viene adoperata per i Recitativi liturgici e i Responsori brevi. Questi ultimi, però, pongono un interrogativo in relazione alla restituzione melodica del terzo grado sotto la corda madre Re. Infatti questo terzo grado è rappresentato dal Fa, che in terminologia arcaica — scrittura sulla corda madre Re — corrisponde al bemolle. Tale grado non appartiene alla struttura della cellula madre di Re:



1. E. ru. e a fra. me. a \* De. us a. ni. mam me. am. E. ru. e.  
\* \*



2. Et de manu \* ca. nis u. nicam me. am. \* De. us.  
\* \*

Nella composizione dei tre tipi di protus si hanno le seguenti relazioni fra tonica e dominante: nel protus alla quinta, al di sotto della tonica esiste il tono intero; nel protus alla quarta (dominante alla quarta), al di sotto della tonica si ha la terza maggiore e nel protus alla terza (dominante alla terza) l'intervallo di quarta.

Pertanto, nei Responsori brevi arcaizzanti alla terza l'intervallo di terza maggiore al grave va corretto, facendo scendere di un grado la nota più bassa. Nella Messa il problema è più difficile a risolvere, poiché la terza maggiore sotto la tonica nello stesso tipo di protus viene adottata da tutti i manoscritti. Si confronti l'esempio dell'In. *Sitientes*:

GT 414

Si-ti-en-tes ve-ni-te ad a-quas, di-cit Do-mi-nus:

Sulla parola *aquas* ha luogo una cadenza sul Fa. In scrittura con cadenza finale Re, il Fa di *aquas* corrisponde al bemolle.

Ci si interroga sulla natura di questo tipo di cadenza nel protus classico arcaizzante, che, come si sa, dovrebbe avere come termini gravi, sotto la tonica, il Do e il La, e non il bemolle. Forse è necessario rifarsi alla struttura della scala arcaica costituita dalle tre corde madri e dai termini gravi La e Sol, che rappresentano le prime cadenze finali dei modi evoluti. Oltre al Sol, come ultimo stadio di evoluzione, appare anche il Fa. Questo fatto si trova documentato in qualche altro brano, classificato in 5° modo, come, ad esempio, il seguente:

GT 68

Co-ser-vi-te Do-mi-no in ti-mo-re, et exsul-ta-te e-i-cum

tre-mo-re: apprehendite disciplinam, ne pere-a-tis de vi-a iu-sta.

Se ad esso si toglie la cadenza finale intermediaria di *in timore* e la cadenza finale in Fa, riemerge all'acuto la struttura di un protus alla terza e alla quarta, con cadenze al La e al Sol.

Nel protus alla quarta, invece, la terza maggiore sotto la tonica è vera, e la scelta della scrittura in La per il timbro modale delle antifone ha permesso di avere, al di sotto della tonica, la terza maggiore e, al di sopra, la corda mobile per il bemolle:

AM 200

Ecce Rex veni. et Dominus terrae, et ipse auferet iugum capti. vita. tis nostrae.

AM 188

Ecce ve. ni. et Propheta magnus, et ipse re. no. va. bit Ie. rusa. lem, alle. luia.

L'intervallo di terza maggiore al grave si trova ancora nei *Graduali di 2° modo in A*:

Gr. Excita, Domine (GR 34)

co. ram Ephraim Beniamin, et Manasse

e nell'Ant. *Circumdantes*:

AM 400

Circumdantes cir. cumde. de. runt me: et in nomi. ne Domi. ni vendi. ca. bor in e. is.

### 1.1.3. *Modo arcaico e arcaizzante di Do*

Fanno parte del modo arcaico e arcaizzante di Do i Responsori brevi di Do e i brani della Messa e dell'Ufficio, classificati in tritus plagale. Tale modo viene comunemente scritto in cadenza finale Fa. In questa scrittura il quarto grado, che corrisponde al pien dopo il Mi nella scala di Do, è dato dal bemolle.

PsM 306

Quam magni-fi-ca-ta sunt \* O-pe-ra tu-a, Domi-ne. *V.* Omnia.

AM 458

Surrexit Dominus ve-re, \* Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

La versione melodica dei Responsori brevi di Do, che nella parte acuta esce dal pentatonismo, ha il bemolle costitutivo, in quanto esso appartiene alla materialità della scala.

Mor 1, 4<sup>v</sup>

Ecce Dominus veni-et, et omnes sancti e-ius cum e-o: et e-rit in di-e il-la lux ma-gna.

Yrx 9

Ecce Dominus veni-et, et omnes sancti eius cum e-o: et e-rit in di-e il-la lux ma-gna.

Klo 1, 6<sup>v</sup>

Ecce Dominus veni-et et omnes sancti e-ius cum e-o: et e-rit in di-e il-la lux ma-gna.

Nel Co. *Ecce Dominus veniet* i manoscritti che conoscono il bemolle lo segnano sebbene non richiesto. In Klo1 vi sono due casi differenti di bemolle: il primo per avere il tono intero, con funzione di sotto-tonica; il secondo per mantenere intatto l'intervallo di quarta, nella scrittura in Fa, al posto di Do.

AM 653

Gaudent in cae. lis a. ni. mae Sanctorum, qui Christi vesti. gi. a sunt se. cu. ti:

et qui. a pro e. ius a. mo. re san. guinem suum fu. de. runt, id. e. o cum Chri.

sto exsultant si. ne fi. ne. E. u. o. u. a. e.

L'Ant. *Gaudent in caelis* è in tritus arcaizzante, con scrittura in cadenza finale Fa (Do in terminologia arcaica); al grave tocca i gradi Re e Do (=La e Sol) e all'acuto l'accentuazione alla terza La (=Mi) e alla quarta il bemolle (=Fa). Il bemolle è dunque costitutivo e, in questo brano, in quanto elemento materiale di un tritus arcaizzante alla quarta, anche costante. Anche nel *caput* del Gr. *Propter veritatem* si ha lo stesso caso:

(Gal 1, 130) - - -

Propter ve. ri. ta. tem, et mansu. e. tu. di. nem, et iusti. ti. am:

et de. ducet te mi. ra. bi. li. ter dex. te. ra tu. a.

(Gr 410)

La struttura modale di *Propter veritatem* è di un tritus arcaizzante, che ha per corda madre il Fa (Do in terminologia arcaica) e per dominante il terzo e il quarto grado. Il bemolle è costante e, coincidendo con il grado della corda forte in quanto trasposizione della formula Sol-La-Do, può ricevere l'accentuazione della bivruga e la ripercussione degli strophici.

Bisogna però far attenzione ai brani nei quali la composizione si sviluppa verso la corda forte Do, agganciando, per così dire, la corda mobile al Do:

GT 383

Qui mandu\_cat carnem me\_ am, et bi\_ bit sanguinem me\_ um, in me ma\_ net,

et e\_ go in e\_ o, di\_ cit Domi\_ nus.

Nell'esempio del Co. *Qui manducat*, la semifrase *et bibit sanguinem meum, in me manet* si sviluppa intorno alla corda Do, e il Si è bequadro. Nella formula finale di *dicit Dominus* la composizione, sviluppandosi nell'ambito del tetracordo naturale che poggia sul Fa, porta il bemolle. Questo avviene in forza della *legge di attrazione dei gradi deboli* da parte delle corde forti e modali della scala. Nel primo caso dell'esempio citato il semitono (bequadro) è dalla parte della corda forte Do; nel secondo caso il semitono (bemolle) è dalla parte della corda modale La. Pertanto, nel presente brano si pone il fenomeno dell'alternanza fra bemolle e bequadro, di cui si farà una trattazione specifica.

## I.2. MODI AUTENTICI E AUTENTIZZANTI

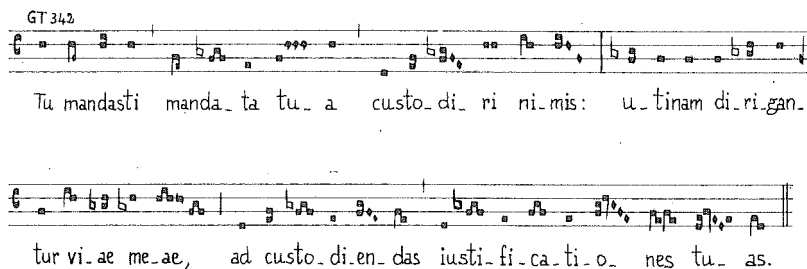
Il bemolle nei modi autentici, come elemento materiale di una scala, si può avere all'interno oppure all'esterno della quinta modale. La

sua presenza può essere in relazione ad un determinato tipo di scrittura oppure, nell'ambito di una stessa scala, al cambiamento del semitono nella corda mobile.

### I.2.1. *Composizioni di tritus-tetrardus*

In alcune composizioni di tritus-tetrardus della Messa e dell'Ufficio la classificazione modale è subordinata alla loro scrittura in cadenza finale Fa o Sol. Ecco un esempio:

GT 342



Tu mandasti manda-ta tu- a custo-di- ri ni-mis: u- tinam di-ri-gan-  
tur vi. ae me. ae, ad custo-di-en- das iusti-fi- ca- ti- o- nes tu- as.

In Co. *Tu mandasti* il bemolle è grado costante della scala di tritus in scrittura Fa. In scrittura con cadenza finale Sol la composizione mantiene intatto il rapporto fra i gradi della scala. In questo tipo di composizione, però, non si può parlare di trasposizione di tetrardus in tritus. Si tratta, infatti, di un modo ambivalente poiché è assente il grado melodico della sottotonica. Un altro esempio si ha nel Co. *Adversum me* (GT 154). Anche in KR si ha un caso di bemolle, che appartiene alla materialità di una scala, nel *Gloria II* (GT 715). Infatti, sulla dominante La del protus si sviluppa la struttura fondamentale e più importante di tutta la composizione in deuterus.

Nel repertorio dell'Ufficio alcune antifone in tritus possono portare la classificazione in tetrardus con la scrittura in cadenza finale Sol:

Wor, 322

Na-za-rae-us vo-ca-bi-tur pu-er i-ste: vi-num et si-ce-ram non bi-bet,

Kar 1, 158

Na-za-raeus vo-ca-bi-tur pu-er i-ste: vi-num et si-ce-ram non bi-bet,

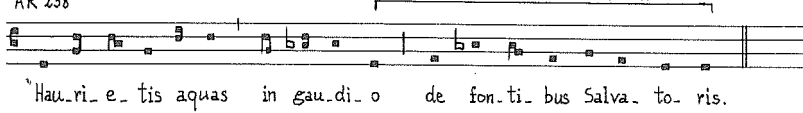
et omne im-mundum non manduca-bit ex u-te-ro ma-tris su-ae. E. u. o. u. a. e.

et omne immun-dum non manduca-bit ex u-te-ro ma-tris su-ae. E. u. o. u. a. e.

Nella tradizione dei manoscritti diastematici su rigo, accanto alla versione melodica in cadenza finale Fa (tritus) è possibile trovare, talvolta, la scrittura in cadenza finale Sol (tetrardus), per il fatto che la composizione rimane nell'ambito di una quinta senza avere al grave il grado caratteristico della sottotonica; è solo questione di scrittura differente per una stessa composizione, nella quale il rapporto fra i suoni rimane inalterato. Il bemolle è costitutivo in quanto appartiene alla configurazione materiale della scala di tritus. Altri esempi si hanno nelle *Ant. Dum transiret Dominus* (AR 564, AM 602) e *Ecce iam venit* (AR 238 e AM 213). In questi brani il bemolle ha la caratteristica di essere abitualmente costante, con qualche eccezione di bequadro nei contesti melodici, dove il Si è in stretta relazione di dipendenza dal Do. Proprio sotto questo aspetto, nell'*Ant. Ecce iam venit* AR e AM sono in disaccordo. Nel primo il bemolle è costante; nel secondo, invece, non viene tracciato in ragione del contesto compositivo, per il quale il Si viene considerato nota di passaggio in relazione al Do. Si


può fin d'ora osservare che, se AR abbonda nell'uso del bemolle, AM pecca in senso contrario. Pertanto, la versione melodica di alcuni brani va sicuramente migliorata:

AR 238 cfr. Nazaraeus vocabitur

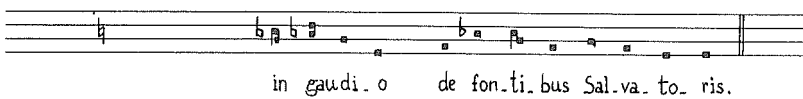


Hau-ri-e-tis aquas in gau-di-o de fon-ti-bus Salva-to-ris.

AM 243



Hau-ri-e-tis aquas in gau-di-o de fon-ti-bus Salva-to-ris.

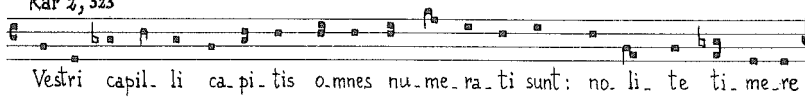


in gau-di-o de fon-ti-bus Sal-va-to-ris.

In AR l'Ant. *Haurietis aquas* conserva sempre il bemolle, fuorché nella formula d'incipit, dove il Si è grado di ornamentazione nell'ambito della corda forte Do. In AM il bemolle viene tolto non solo nella prima parte, ma anche nell'inciso finale, sebbene richiesto dalla struttura della formula cadenzale in Fa.


L'identità di composizione, espressa da scritture differenti, pone talvolta il problema del tono e del semitono al di sopra della quinta modale di una composizione. Si consideri l'esempio dell'Ant. *Vestri capilli*:

Kar 2, 323

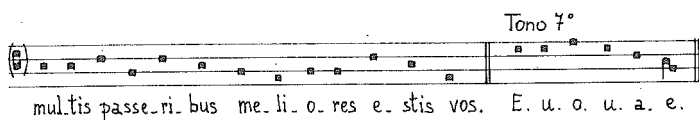
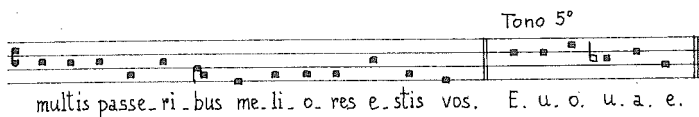


Vestri capil-li ca-pi-tis omnes nu-me-ra-ti sunt: no-li-te ti-me-re

Ben 2, 287



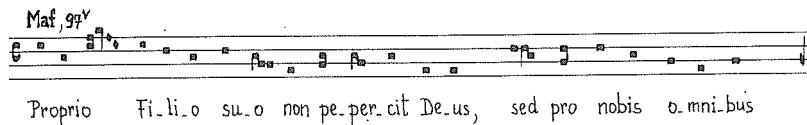
Vestri [capil-li] ca-pi-tis omnes nu-me-ra-ti sunt: no-li-te ti-me-re



Le due versioni melodiche proposte fanno uso della medesima scala: Do-Si bemolle-La-Sol-Fa nella versione in tritus e Re-Do-Si bequadro-La-Sol nella versione in tetrardus; in ambedue le quinte modali si attua lo stesso rapporto di suoni: il bemolle della versione melodica in scrittura Fa appartiene alla materialità della scala, con la caratteristica di essere costante. Ma all'acuto, sopra la dominante Do e Re, questo rapporto cambia: nella scrittura in dominante Do, fra il quarto e il terzo grado (Fa-Mi) c'è il semitono; con la scrittura in dominante Re, fra il quarto e il terzo grado (Sol-Fa), un tono intero.

Altri esempi si possono riscontrare nelle Ant. *Paganorum multitudo* (AM 809), *Sicut novit me* (AM 485), *Ex quo omnia* (AM 536), *Accipite* (AM 523) e *Videntes stellam Magi* (AM 298).

Lo stesso problema si pone nel timbro modale dell'Ant. *Proprio Filio*:



Tono 7°

tra.di.dit il.lum. E.u.o.u.a.e.

Tono 5°

tra.di.dit il.lum. E.u.o.u.a.e.

L'intervallo di terza sopra la corda madre e dominante Re è minore, sopra Do è maggiore. Il neuma che comporta l'oscillazione semitonale è di ornamentazione. L'etimologia esatta della formula si ha nel timbro modale dell'Ant. *Tu es Petrus*. In questa però manca l'ornamentazione alla terza:

AM 935

Tu es Petrus, et super hanc petram aedi\_ fi\_ ca\_ bo Eccle.siam meam. E.u.o.u.a.e

Il timbro dell'antifona nasce dal modo di Mi (Si in trasposizione) con evoluzione della dominante all'acuto Sol (Re in trasposizione) e della finale al grave Do (Sol in trasposizione):

si  
la

3° maggiore

Sol

fa#  
mi

Re

Mi

Do

= tetrardus, equivalente a

Si

Sol

Rimanendo nell'ambito dell'etimologia della composizione, l'ornamentazione della terza sopra la dominante dovrebbe svilupparsi nell'ambito della terza maggiore e, pertanto, in scrittura dominante Re, con il Fa diesis. Ma l'equivalenza della scala con il tetrardus autentico potrebbe aver stabilizzato l'ornamentazione della terza con il bequadro. Questo timbro modale anche nel romano-antico non ha stabilità di scrittura: ora in dominante Do, ora in dominante Re.

Non deve meravigliare se, al di fuori della scala modale di una composizione, l'ornamentazione perde la sua stabilità. Si confronti lo stesso timbro modale nell'Ant. *Vestri capilli*, dove l'ornamentazione passa dalla terza alla quarta:

AM 650

Vestri capil. li ca. pi. tis omnes nume. ra. ti sunt

In questo caso la presenza dell'ornamentazione del quarto grado sopra la dominante chiarisce la posizione del terzo grado: l'intervallo Fa  $\sphericalangle$  Mi, in scrittura Do, corrisponde a Sol  $\sphericalangle$  Fa diesis in scrittura Re. La versione melodica con il semitono fra il quarto e il terzo grado appare più probabile di quella con il tono intero, perché corrisponde esattamente alla formula tipica di tetrardus che comunemente viene scritta in Sol:

Questo fatto non esclude l'ipotesi che, sebbene in Re, la formula venisse cantata con il Fa diesis. Ma, volendo rispettare anche nella notazione la corrispondenza degli intervalli melodici, è preferibile la

scrittura in Do o in Sol. Si confronti l'Ant. *Ierusalem gaude*, nella versione melodica di AR e di AM:

AR

Ie.rusa.lem gaude gaudi.o magno, qui.a ve.ni.et ti.bi Salva.tor

AM 204

Ie.rusa.lem gaude gaudi.o magno, qui.a ve.ni.et ti.bi Salva.tor

### I.2.2. Timbro centonizzato di 1° modo

AM 256 1 2 3 4

Ec-ce pu.er me.us e. lectus,quem e.le.gi: po.su.i super e.um Spi.ritum meum.

AM 441

Dum conturbata fu.e. rit a.ni.ma mea Do.mi.ne, mi.se.ri.cor.di.ae me.mor.e.ris.

Il timbro è formato da quattro incisi: una formula tonale, che dal grado della tonica si porta sulla corda madre; una sintesi del modo di Mi (in scrittura La), con due possibili cadenze del secondo inciso: una sul Re (= Sol), come nell'Ant. *Ecce puer meus*, e l'altra sul grado della tonica La (= Re), come nell'Ant. *Dum conturbata*; segue, al terzo inciso, una formula di Re (in scrittura Sol), con cadenza sul Do (= Fa); e, infine, al quarto inciso, una formula cadenzale, che dal Do (= Fa) scende alla tonica La (= Re). Il bemolle del secondo inciso è esterno alla quinta modale, ma è costitutivo in quanto appartiene alla scala del modo di Mi.

Esiste anche il timbro centonizzato a cinque incisi:

AM 186

1 nuovo inciso 2 3 4

Ec. ce no. men Do mi. ni ve. nit de longin. quo, et cla. ritas e. ius replet

5

orbem terrarum.

In esso si inserisce, fra il primo e il secondo inciso, una formula di centonizzazione, che dalla dominante La prende sviluppo verso la corda forte Do. In questa formula il semitono nella corda mobile è dato dal bequadro per la sua relazione con la corda forte Do. La cadenza della suddetta formula si aggancia al secondo inciso del timbro, con il Si bemolle. Si verifica il caso classico di alternanza fra bemolle e bequadro.

Nei canti della Messa questo timbro centonizzato di 1° modo viene riproposto con ornamentazione più elaborata nel Co. *Psallite Domino* (GT 238).

### I.2.3. *Equivalenza di protus-tetrardus*

All'interno della quinta modale Re-Sol del tetrardus, con il cambiamento della corda mobile da bequadro a bemolle si ottiene la stessa successione di intervalli della quinta modale La-Re del protus.

Luc 1, 2

Urbs forti. tu. di. nis nostrae Si. on, Salva. tor po. ne. tur in e. a. murus

Klo 1, 9

Urbs forti. tu. di. nis nostrae Si. on, Sal. va. tor po. ne. tur in e. a. mu. rus

et an. te. mura. le: a. pe. ri. te por. tas, qui. a no. bi. scum De. us, al. le. lu. ia. E. u.

et an. te. mura. le: a. pe. ri. te por. tas, qui. a no. bi. scum De. us, al. le. lu. ia. E. u.

L'Ant. *Urbs fortitudinis* procede per la maggior parte della composizione con una centonizzazione perfettamente omogenea in ambedue le scritture; nella finale la centonizzazione si fa più varia con formule che sono proprie al protus e al tetrardus. Nella scrittura in dominante Re e cadenza finale Sol il bemolle è grado costitutivo della scala.

#### 1.2.4. Timbro di protus-deuterus alla quinta

Le due scritture in cadenza finale Re del protus e in Mi del deuterus traggono origine da una stessa scala; la differenziazione di modo si attua mediante il cambiamento del semitono nella corda mobile. Questo fenomeno modale è riscontrabile nell'antifona seguente:

AM 255

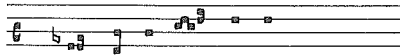
Hic est discipu. lus il. le, qui testi. monium perhi. bet de his: et sci.

protus      deuterus

mus quia verum est testimo. ni. um e. ius.

L'Ant. *Hic est discipulus ille* trae origine dalla corda madre Mi, con discesa della cadenza finale di una quinta sul La. Con l'impiego del bemolle il brano da protus si stabilizza in deuterus. Il bemolle di viene grado melodico costitutivo della scala di deuterus.

Si dà anche il caso di una equivalenza fra protus e deuterus in una formula di intonazione, nella quale il bemolle è costitutivo:



In. Ex\_ au. di Do. mi\_ ne GT 341/2  
Co. Be\_ a. tus ser. vus GT 491/1

La presente formula è di Mi arcaico, con intonazione dal grave: pertanto, può appartenere tanto al protus quanto al deuterus. È errato ritenerla solamente di deuterus, perché con la scrittura in Mi la trascrizione funzionerebbe solo per la formula e non per il resto della composizione. Con la scrittura in Si la trascrizione si dimostrerebbe errata fin dalla formula.

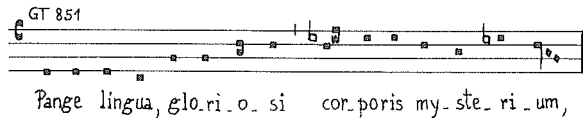
Non è neppure una formula di solo protus, perché questo modo intona sempre secondo l'antico pentatonismo con



e mai con

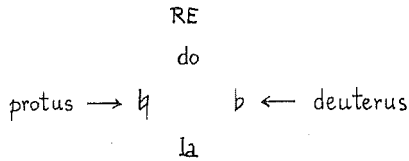


La presenza del semitono ci fa ritenere che la composizione della formula debba essere ricondotta al periodo storico successivo al pentatonismo: il deuterus, infatti, è un modo derivato. Un fenomeno parallelo si può constatare nelle due versioni del *Pange lingua*:



I.2.5. *Timbro di protus-deuterus alla quarta*

I timbri centonizzati di protus e deuterus alla quarta fanno uso della stessa scala. La stabilizzazione nell'uno o nell'altro modo avviene all'interno della quarta modale, mediante il cambiamento dei semitoni nella corda mobile:



Si confronti il timbro modale delle Antifone di 2° modo (protus alla quarta) e di 4° modo (deuterus alla quarta) nelle versioni melodiche delle edizioni attuali di canto gregoriano:

AM 350

Ange-lus Do-mi-ni descende-bat de cae-lo: move-ba-tur aqua, et sana-batur u-nus.

AM 407

Non ha-beres in me po-te-statem, ni-si de-super datum ti-bi fuisset.

AM 246

Apud Dominum mi-se-ri-cordi-a, et copi-o-sa apud e-um redemptio.

Con il bequadro si ha un protus alla quarta: cfr. Ant. *Angelus Domini* e *Non haberes*; con il bemolle un deuterus alla quarta: cfr. Ant. *Apud Dominum*. Tutte e tre le versioni hanno un bequadro; la seconda ne ha due; la terza un bequadro e un bemolle.

## II

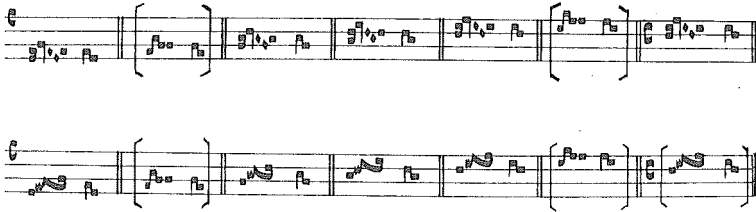
## IL BEMOLLE ELEMENTO DI TRASPOSIZIONE DI UNA SCALA

La presenza del bemolle non è conseguente alla scelta di una determinata scrittura di un brano, ma all'inserimento in esso, su corde di trasposizione, di formule che appartengono al vocabolario di altri modi. Il bemolle di trasposizione si attua quindi con il processo della centonizzazione.

Ogni modo gregoriano ha una parte comune con un altro modo. Nel protus e nel deuterus, che derivano dalla stessa scala, la parte centrale della composizione è comune, cosicché le formule pentatoniche, che non sono strettamente legate alla cadenza finale e che sono strutturate sulle corde Sol e La, possono scambiarsi fra i due modi.

Anche nel tritus e nel tetrardus sono comuni alcune formule in cadenza Fa, Sol e La, e quasi tutte le formule di cadenza finale. Nella parte centrale poi della scala del tetrardus le formule in cadenza Sol sono collegate al modo di Do del tritus; nella parte grave invece al modo di Re del protus. Ora, mediante il procedimento della centonizzazione i formulari di un modo possono diventare, mantenendo sempre il legame con la corda modale, il materiale di composizione di un altro modo.

Ma la centonizzazione pone degli interrogativi per quanto riguarda la soluzione del semitono nella corda mobile. Si è parlato di formule comuni a più modi: ebbene, alcune di queste sono strettamente legate ad una precisa struttura melodica e modale, altre invece sono svincolate dal rapporto melodico di terza maggiore o minore. Si consideri, ad esempio, qualcuna delle formule più conosciute di cadenza ridondante:



oppure la formula del quilisma-scandicus con la virga culminante:



Anche nell'ipotesi di formule non interscambiabili, non bisogna dimenticare che nel gregoriano viene adoperato frequentemente il procedimento per imitazione su gradi diversi. A tutto questo si aggiunga l'argomento estremamente delicato delle corde di trasposizione. Infatti, in ogni scala alcuni gradi appartengono alla categoria delle corde madri (Do, Re e Mi), altri alla categoria delle corde di trasposizione, come il Fa, il Sol e il La. Ad eccezione del Fa, sulle corde Sol e La possono coesistere formule provenienti da più modi. Da qui appunto nasce la grande problematica sulla posizione dei semitoni nella corda mobile. In concreto, sulla corda di trasposizione La (dominante di un protus alla quinta e di un deuterus alla quarta) può trovarsi la trasposizione della corda madre Mi con il bemolle, ma anche della corda madre Re con il bequadro. Sul Sol (dominante di un protus alla quarta e di un deuterus alla terza) può trovarsi la trasposizione della corda madre Re con il Si bemolle, ma anche la corda madre Do con il bequadro. Questo acconsente che nella parte centrale di una composizione, comune tanto al protus quanto al deuterus, sulle dominanti La e Sol si attui in particolar modo uno scambio di formule di Re.

Ciò premesso, vengono prese in considerazione le formule che si potrebbero definire "univoche", nelle quali cioè il rapporto fra i suo-

ni è melodicamente vincolato. Nelle trasposizioni esacordali possono essere direttamente interessate alla corda mobile; in questi casi il bemolle o il bequadro entrano a far parte di esse come gradi costitutivi, indipendentemente dal fattore ritmico.

## II.1. FORMULE DAI MODI ARCAICI

### II.1.1. *Dal modo arcaico di Mi*

#### II.1.1.1. Formula dal tono di Mi

È formata da uno scandicus quilismatico che si estende nell'ambito melodico di una terza maggiore, con suono culminante semitonale:



Nella sua struttura compositiva si intravede la sineresi del tono salmodico di Mi:




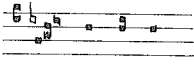
Nella salmodia diretta dei Cantici della Veglia pasquale e dei Tratti di 8° modo svolge il ruolo di incipit del tono salmodico dei versetti, in scrittura Sol:



V. Hic De-us meus (GT107/4)

Al di fuori della salmodia dei Cantici e dei Tratti ha mantenuto ancora la sua funzione di formula di intonazione e reintonazione, ma si presenta anche con la versione melodica di uno scandicus quilismatico nell'ambito di una terza minore: in questo caso il suono culminante passa alla distanza di un tono intero.

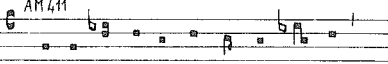
Nella versione melodica di un intervallo di terza maggiore il suono culminante è solo semitonale. Pertanto, con la trasposizione in Fa il bemolle è costitutivo:

	
Gr. Lo-cus i. ste (AT 397)	ma-la au-tem (AM 583/2) ne-que stultum (AM 583/3)

### II.1.1.2. Formule dal tropo di Mi


Le formule di Mi arcaico, direttamente interessate al bemolle, hanno la trasposizione sulla corda modale La:

AM 411



Al-li-ga Do-mi-ne in vin-cu-lis

AM 397-398



Prin-ci-pes sa-cer-do-tum con-si-li-um fe-cerunt [...] Non in-di-e fe-sto,

Nell'Ant. *Alliga* il primo inciso è costituito dalla ripetizione della formula di Mi: in questa il bemolle è costitutivo. Nell'Ant. *Principes*

*sacerdotum*, su *consilium fecerunt* e su *non in die festo* si hanno due formule di Mi arcaico.

Altri esempi si possono confrontare in:

- Ant. *Benedictus es* (AM 312)...in firmamento caeli;
- Ant. *Stans autem Iesus* (AM 331)...iussit caecum adduci;
- Ant. *Maiorem caritatem* (AM 622)...nemo habet;
- Ant. *Similabo* (AM 669)...viro sapienti;
- Ant. *Cum inducerent* (AM 803)...accepit eum Simeon.

Anche nel repertorio della Messa si possono trovare formule del modo arcaico di Mi:

- In. *Sapientiam sanctorum* (GT 452)...Sapientiam sanctorum;
- In. *Factus est Dominus* (GT 281)...protector meus.

Per altro verso è da criticare qualche bequadro di AM, che ha sostituito il bemolle:

Do.mi.ne ut vi.de.o, prophe.ta es tu: (AM 370)

## II.1.2. Dal modo arcaico di Re

Le formule di trasposizione interessate al bemolle sono in scrittura Sol:

Ps 340  
Deus au.tem noster in cae.lo: omni.a quaecumque volu.it fe.cit.

AM 397  
Appro.pinquabat autem dies festus, et quere.bant principes sacer.dotum

formula di Re

Nell'Ant. *Appropinquabat* non sembra probabile il bequadro su *autem*, perché si trova nel contesto del tropo di Mi:

PsM 233

Clamor meus ad te ve-ni-at, Deus.

In AM il bemolle è stato talvolta sostituito con il bequadro, come nella seguente antifona:

AM 1006

Lauren-ti-us bonum o-pus o-pe-ra-tus est

L'inciso *bonum opus operatus est* è costituito dalla cellula madre del modo arcaico di Re, presente nel versetto *Dirigatur* in scrittura Re; nell'Ant. *Nos qui vivimus* in scrittura Sol; e ancora in scrittura Re nell'Ant. *Suscepit Deus*:

V. Di-ri-gatur Do-mi-ne o-ra-ti-o me-a

AM 133

Nos qui vi-vi-mus, be-ne-dici-mus Do-mi-no.

PsM 345

Suscepit De-us, I-sra-el pu-erum suum, sicut locutus est ad A-bra-ham, et semen e-ius.

Nel contesto di una formula del modo arcaico di Re il bemolle è slittato al Do:


- Ant. *Fili, quid fecisti* (AM 303)...quid fecisti;  
 Ant. *Spiritus carnem* (AM 497)...carnem;  
 Ant. *Magister scimus* (AM 614)...scimus.

Per sostenere la presenza del bemolle al posto del bequadro è necessario che tutto il contesto di Re sia chiaro.

### II.1.3. Dal modo arcaico di Do

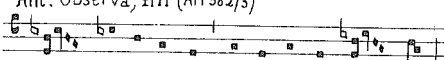
Nelle formule di Do in trasposizione Fa il pien sopra la terza è dato dal bemolle:

Ant. *Quae mulier* (AM 573/1)



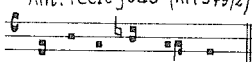
et si perdi de rit drachman unam, nonne accendit lucer nam,

Ant. *Observe, fili* (AM 582/3)



et ne dimittas legem matris tu ae:

Ant. *Fecit Joas* (AM 579/2)



Jo. jada sa cerdos.

Nelle Ant. *Quae mulier* e *Observe fili*, le cadenze sul secondo grado (Sol) sopra la tonica sono suspensive.

Al di fuori dei contesti chiari, come quelli citati di 6° modo, ve ne sono altri, specialmente di protus, assai dubbiosi. Del resto, anche negli attuali volumi di AR e di AM si danno diverse soluzioni:

AR 541

A modo di Do A

Ob-se-cro, Do-mi-ne, au-fer in-i-qui-tatem servi tu-i, quia in-si-pi-enter e-gi.

AM 577

Ob-se-cro, Do-mi-ne, au-fer in-i-qui-tatem servi tu-i, quia in-si-pi-enter e-gi.

Il presente brano è riconducibile al timbro centonizzato di Do dell'Ant. *Lex per Moysen* (AM 214) e ad altre con composizione parallela come *Loquere Domine* (AM 534). In queste antifone l'incipit attacca al grave dando origine ad una formula di protus alla quarta dello stesso tipo della cadenza finale. Nella parte centrale la composizione raggiunge il grado della quinta modale (La), con una formula che etimologicamente si ricollega al modo arcaizzante di Do: dunque il bemolle di AR sarebbe la soluzione più naturale. Ma il problema viene sollevato in relazione al livello compositivo dell'antifona: il La rappresenta il grado della corda madre Mi oppure il grado della dominante? Allo stadio di modalità arcaica e dei timbri modali centonizzati di 1° modo il La è corda madre; ma successivamente cede il posto al significato di corda dominante. In questo caso la cadenza di *auffer* sul La, con ruolo di dominante, non esclude la possibilità del bequadro, come si trova in AM.

## II.2. FORMULE CENTONIZZATE

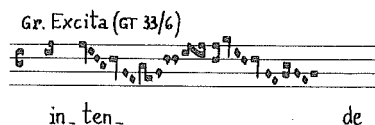
### II.2.1. Formule di protus

#### II.2.1.1. Formula di centonizzazione alla tonica:

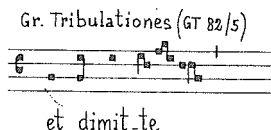
Of. Stetit angelus (GT 610/4)

an-ge-lus

È formula in dominante Mi (in trasposizione La) e cadenza finale La (Re), la cui struttura modale è stata creata sul modello dei formulari presenti nel timbro dei Graduali di 2° modo in A:



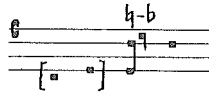
e nei Graduali di 5° modo, mantenendo inalterata la struttura di un protus alla quarta:



La formula in questione viene quasi esclusivamente impiegata nei Graduali e nei Responsori prolissi di deuterus autentico. Al di fuori di questi contesti modali appare assai raramente: cfr. Of. *Stetit Angelus* (GT 610) e *Viri Galilaei* (GT 237), e In. *Dominus illuminatio mea* (GT 288).

Entra come formula di centonizzazione nel deuterus con ruolo di cadenza intermedia alla sottotonica, e in tale contesto conserva il bemolle. Ciò è possibile se si accetta come presupposto il fenomeno della centonizzazione modale. Pertanto, nel Resp. *Ego rogabo Patrem* (LH 501), alla presente formula si dovrebbe restituire il bemolle.

II.2.1.2. Formula di centonizzazione tonica-dominante



Nella formula il bequadro è storicamente precedente al bemolle.<sup>1</sup> Ciononostante la corda mobile, nota di volta della corda modale La, non è mai stata interpretata alla stessa maniera: bequadro, bemolle, e perfino Do. Per sapere qualcosa di più, è necessario considerarla nel quadro generale delle formule di intonazione del protus:

	I MODALITÀ: ARCAICA	II EVOLUTA TIMBRE	III CENTONIZZATA
UFFICIO	<p>Incipit Cadenza</p>	<p>Incipit Cadenza</p>	<p>Incipit Cadenza</p>
	Il La è corda madre		Il La è domin. e tonica
MESSA	<p>Repertorio del Solista</p>	<p>Repertorio della Schola</p> <p>Incipit Cadenza</p> <p>Versetti</p> <p>Il La è corda madre</p>	<p>Incipit</p>
			Il La è corda di trasposizione per varie formule.

1) Cfr. A. TURCO, *La questione del Si bemolle*, «Studi gregoriani», I, 1985, p. 61.

Nel repertorio dell'Ufficio la formula di centonizzazione appare al terzo stadio dello sviluppo modale. A questo stadio il La non è più inteso come corda madre del modo di Mi, ma dominante di un protus all'acuto: in questa formula quindi il bequadro precede il bemolle. Questo dato fornisce il criterio per ritenere assai dubbio il bemolle nella formula centonizzata dell'Ant. *Et cum ejecisset*:

AM 363

Et cum e. je. cisset Je. sus dae. moni. um,

In essa il bemolle è stato conservato da AM, probabilmente perché esistono casi con il bemolle. In effetti, ci si potrebbe appellare anche ad un argomento di estetica, interpretata sempre alla luce dell'evoluzione storica delle forme musicali. Infatti, nel timbro centonizzato di 1° modo la parte moderna con il bequadro si inserisce dopo la parte antica e si trova all'interno della composizione (Ant. *Ecce nomen Domini*), mentre nei brani con incipit centonizzato la parte antica segue quella moderna (Ant. *Quaerite primum*):

parte antica p. moderna p. antica

AM 186

Ecce nomen Domi. ni ve. nit de longin. quo,

parte moderna la. soi. fa. sol. la

AM 605 (b)

Quaeri. te primum regnum De. i, et iu. sti. ti. am e. ius

Nel repertorio della Messa la composizione dei Graduali non conosce la formula di centonizzazione in questione. L'incipit dei versetti è in modalità arcaica, attacca cioè sulla dominante o tenore salmodico senza mai richiamarsi a formule di protus al grave: il La è ancora corda madre e, pertanto, il suo ornamento è dato dal bemolle. Negli

altri canti della Messa la formula appare molto raramente, per lo più nel repertorio degli Introiti del tempo liturgico dopo la Pentecoste, insieme ad incipit dei modi evoluti. Nel romano-antico è quasi sconosciuta. Si tratta dunque di una formula gregoriana del sec. IX, che si introduce in alcuni brani con la funzione di collegamento fra tonica e dominante, analogamente a quanto avviene in altri modi, come nel tetrardus (cfr. In. *Puer natus est nobis*, GT 47), nel tritus (cfr. In. *Loquebar*, GT 526) e, con il solo intervallo di terza, anche nel deuterus (cfr. In. *Omnia quae fecisti*, GT 342). La sua esecuzione melodica va desunta dal contesto compositivo in cui è situata. Ecco quanto avviene nel repertorio della Messa:

	GREG	ROM
1	GT 284	Rom 4, 113 <sup>v</sup>
	Factus est Dominus pro- te- ctor me- us,	Factus est Domi- nus pro- te- ctor
2	GT 336	Rom 4, 130 <sup>v</sup>
	Da pacem, Do- mi- ne	Da pacem, Do- mi- ne
3	GT 300	Rom 3, 29 <sup>v</sup>
	Susce- pimus, De- us,	Susce- pi- mus, De- us,
4	GT 445	Rom 3, 24 <sup>v</sup>
	Sta- tuit e- i Do- mi- nus	Statu- it e- i Do- mi- nus
5	GT 559	[melodia in tetrardus autentico]
	Exclama- verunt ad te, Do- mi- ne,	
6	GT 332	Rom 4, 130
	Iustus es Do- mi- ne,	Iustus es Do- mi- ne,

<p>GT 34</p> <p>7</p> <p>Ro. ra. te cae. li de. su. per,</p> <p>GT 545</p> <p>8</p> <p>Gau. de. a. mus omnes in Do. mi. no,</p> <p>GT 227</p> <p>9</p> <p>Iu. bi. la. te De. o</p> <p>GT 293</p> <p>10</p> <p>Be. ne. di. cam Do. mi. num,</p> <p>GT 368</p> <p>11</p> <p>A. men di. co vo. bis,</p> <p>GT 326</p> <p>12</p> <p>In. cli. na, Do. mi. ne, aures tu. am</p> <p>GT 240</p> <p>13</p> <p>Confi. te. bor Do. mi. no ni. mis</p>	<p>Rom 3, 5</p> <p>Ro. ra. te cae. li de. su. per,</p> <p>Rom 3, 30<sup>v</sup></p> <p>Gau. de. a. mus o. mnes in Do. mi. no,</p> <p>Rom 3, 24</p> <p>Iu. bi. la. te De. o</p> <p>Rom 3, 48<sup>v</sup></p> <p>Be. ne. di. cam Do. mi. num,</p> <p>Rom 4, 134</p> <p>A. men di. co vo. bis,</p> <p>Rom 4, 125<sup>v</sup></p> <p>In. cli. na, Do. mi. ne, aures tu. am</p> <p>Rom 3, 95</p> <p>Confi. te. bor Do. mi. no ni. mis</p>
--	--

Se si trova inserita nel contesto di una formula costituita dalla cellula madre di Mi, il La, svolgendo il ruolo di corda madre, porta come ornamento il bemolle: cfr. In. *Factus est Dominus* (n. 1), che nel romano-antico ha l'incipit del modo arcaico di Mi.

Se si trova inserita nel contesto di una formula con cadenza Sol, come nel timbro centonizzato di 1° modo, anche in questo caso il La svolge il ruolo di corda madre e porta come ornamento il bemolle: cfr. In. *Da pacem* (n. 2), *Suscepimus* (n. 3) e *Statuit* (n. 4). Anche per questi brani il romano-antico ha l'incipit del modo arcaico di Mi; così pure se si trova in un contesto formulario in cadenza Fa: cfr. In. *Exclamaverunt* (n. 5) e *Iustus es Domine* (n. 6).

Se invece viene inserita nel contesto di una composizione che si svi-

luppa alla dominante, il La porta come ornamento il bequadro, non essendo più corda madre: cfr. In. *Rorate* (n. 7), *Gaudeamus* (n. 8), Of. *Iubilate* (n. 9), *Benedicam* (n. 10) e Co. *Amen dico vobis* (n. 11). In questi brani l'incipit proposto dal romano-antico non è più quello del modo arcaico di Mi.

La scelta dei semitoni viene determinata alla luce del criterio contestuale. In pratica, se la formula di centonizzazione è inserita nel contesto della cellula madre di Mi oppure di una formula che scende al grave, il Si è bemolle; se nel contesto di una composizione strutturata sulla dominante, allora il Si è bequadro.

Non mancano casi dubbi, come

— nell'In. *Inclina, Domine* (n. 12), dove la formula è inserita in un contesto indefinibile; anche nel romano-antico l'incipit si differenzia dagli altri;

— nell'Of. *Confitebor* (n. 13), dove la presenza del bemolle è dovuta ad un rapporto di vicinanza con il bemolle della formula su *nimis*, richiesto dalla presenza dell'oriscus.

### II.2.2. Formule di deuterus

Il deuterus possiede una formula di cadenza ridondante propria:



La sua collocazione avviene quasi esclusivamente nel repertorio centonizzato della schola. È interessata al problema del bemolle con la scrittura in La: cfr. Co. *Beatus servus* (GT 491).

Con la scrittura in La appare talvolta anche nel contesto di un tritus arcaizzante: cfr. Co. *Voce mea* (GT 71) e Resp. *Gaude Maria Virgo* (AM 1195). Nella lezione melodica in cadenza La il bemolle è costitutivo.

Questa formula di cadenza ridondante può comportare una fase di preparazione:<sup>2</sup>

2) Cfr. A. TURCO, *Cadenze ridondanti. Versione melodica e particolarità estetico-modali*, «Studi gregoriani», VII, 1991, pp. 183-192.



La fase di preparazione alla ridondanza vera e propria ha come corda strutturale il La, che rappresenta la dominante alla quarta del deuterus, e come ornamentazione la corda mobile. La suddetta formula appartiene al repertorio della schola, specialmente nei Responsori prolissi di deuterus autentico e plagale, e nei canti di comunione di deuterus plagale.

Alla luce della composizione dei modi, si sa che il deuterus plagale arcaizzante può avere due dominanti: il Sol (dominante antica) e il La (dominante più recente). La struttura modale arcaizzante con dominante Sol ha come riferimento la seguente scala:

dominante	Sol	Re
	fa	= do
cadenza	Mi	Si

È chiaro che in una struttura della fattispecie l'ornamentazione del terzo grado sopra la dominante Sol (Re in terminologia arcaica) è data dal bemolle.

La struttura modale del deuterus arcaizzante con dominante La ha il suo riferimento originario alla scala:

dominante	La	Re
	sol	= do
	fa	b
cadenza	Mi	La

In questa struttura compositiva l'ornamentazione del La (Re in terminologia arcaica) è rappresentata dal bequadro. Il bemolle della Va-

ticana dovrebbe essere sostituito dal bequadro, come è già stato fatto nei Responsori di LH. Probabilmente il bemolle è stato introdotto per la sua vicinanza con il Fa.

A questo proposito ecco ancora un caso di abuso di bemolle da parte della Vaticana in un'altra formula di deuterus:



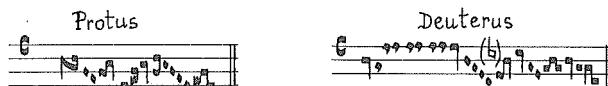
Si tratta di una formula di cadenza finale tanto del *caput* quanto dei versetti nei Graduali di 3° modo. Assomma in sé alcune caratteristiche melodiche ed estetico-modali che si riscontrano nelle cadenze finali dei *caput* e dei versetti nei Graduali di 1° modo.

La suddetta formula presenta nella parte finale lo stesso gioco melodico di terza minore, come nelle cadenze del *caput* dei Graduali di 1° modo:

Protus	Deuterus
<p>Gr. Gloriosus (Gr 457/2)</p>	
<p>Gr. Siambulem (Gr 426/3)</p>	
<p>Gr. Ecce quam b. (Gr 384/6)</p>	

The image shows three musical staves on the left, grouped under the heading 'Protus'. Each staff has a treble clef and a common time signature. The first staff is labeled 'Gr. Gloriosus (Gr 457/2)', the second 'Gr. Siambulem (Gr 426/3)', and the third 'Gr. Ecce quam b. (Gr 384/6)'. A vertical dashed line is drawn through the end of each of these three staves. To the right, under the heading 'Deuterus', there is a single musical staff with a treble clef and a common time signature, which shows a melodic formula similar to the ones in the Protus section. A vertical dashed line is drawn through the end of this staff. A large right-facing curly bracket spans the vertical distance between the three Protus staves and the Deuterus staff, indicating a comparison or relationship between the two groups.

Nel suo insieme poi sviluppa una forma estetica parallela ad una formula finale dei versetti di 1° modo:



In ambedue le formule viene posto in rilievo il quarto grado della scala: nel protus il Sol (protus alla quarta), nel deuterus il La (deuterus alla quarta). Nella parte grave della formula per due volte viene toccata melodicamente la tonica sia per il Re come per il Mi; nella parte acuta l'ornamento è dato dalla dominante alla quinta: nel protus dal La, nel deuterus dal Si. Il bemolle della Vaticana non fa parte della struttura e della scala di composizione, perché nel deuterus il pien non è il Si, come nel protus, ma il Do. La presenza del bemolle potrebbe essere solamente giustificata se si trattasse di una formula proveniente da un altro modo con il bemolle costitutivo; ma, nel caso presente, quasi sicuramente è stato inserito per la relazione di vicinanza con il Fa.

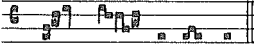
### II.2.3. Formule di tritus-tetrardus

Il tritus, in quanto modo derivato dal tetrardus, ha acquistato da questo parte del 'materiale' e 'vocabolario' compositivo. Alcune delle formule proprie del tetrardus sono passate nel tritus mediante l'abbassamento di un tono della scala. Ciò ha comportato l'inserimento del bemolle nella corda mobile, come grado costitutivo, per mantenere lo stesso rapporto di intervalli. In queste formule non avviene di per sé una trasposizione di tipo esacordale, ma semplicemente per cambiamento di scala:

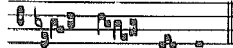
tetrardus	tritus
Re	Do
do	b
h	la
la	sol
Sol	Fa

Formula 1

tetrardus



tritus



In. *Probasti* (GT 474/7)

In. *Ne timeas* (GT 569/1-2)

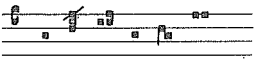
In. *Populus Sion* (GT 18/4-5)

In. *Iudicant sancti* (GT 425/3)

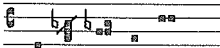
In. *Deus in loco* (GT 310/5)

Formula 2

tetrardus



tritus



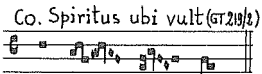
In. *Dum medium silentium*  
(GT 54/1)

In. *Laetare Ierusalem*  
(GT 109/1)

Gr. *Christus factus est*  
(GT 148/2)

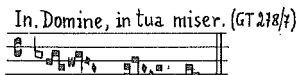
Formula 3

tetrardus



al. le. lu. ia.

tritus



tribuit mi. hi.

Co. *Manducaverunt* (GT 278/2)

## III

## IL BEMOLLE ELEMENTO DI ORNAMENTAZIONE DI UNA SCALA

Qualsiasi grado di una scala può assumere nei vari contesti della composizione modale la funzione di grado strutturale oppure di ornamentazione. Il *pien*, ad esempio, svolge il ruolo di dominante e, di conseguenza, di corda strutturale nel *deuterus autentico*, mentre, nel *plagale* in relazione alle dominanti Sol e La, di grado melodico di ornamentazione. La stessa cosa può verificarsi per tutti i gradi di una scala. Ma, mentre per questi la funzione strutturale o di ornamentazione ha dei risvolti che riguardano solo l'aspetto ritmico, per il *pien* invece anche di ordine melodico.

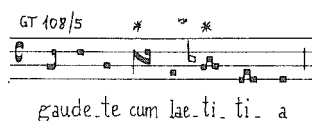
Il *pien* nel ruolo di grado strutturale non pone alcun problema; al contrario, nel ruolo di ornamentazione può comportare differenti soluzioni a seconda del tipo di relazione che assume con i vari gradi della scala, situati in un particolare contesto modale. Pertanto, nella presente trattazione si prenderà in esame il *pien* nel ruolo di ornamentazione dei gradi melodici Do, La, Sol e Fa, visti alla luce della composizione del modo.

## III.1. BEMOLLE IN RELAZIONE ALLA CORDA FORTE DO

La questione del bemolle in relazione alla corda forte Do si pone solamente nel contesto modale del *tritus*. In tale contesto il *pien* può svolgere la funzione di nota di volta inferiore oppure di sottotonica; in ambedue i casi con significato ritmico di ornamentazione.

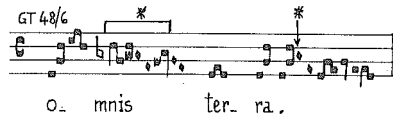
III.1.1. *Il pien, nota di volta inferiore*

Si traduce in bequadro a causa dell'attrazione della corda forte:



Nelle due formule su *gaudete cum laetitia* dell'In. *Laetare Ierusalem* si susseguono un bequadro, come ornamentazione della corda Do, e un bemolle, altrettanto autentico, grado di ornamentazione della corda La.

Si può parlare ancora di ornamentazione del Do allorquando il pien scaturisce dalla corda forte con movimento melodico discendente:



Nelle due formule del Gr. *Viderunt omnes*, al bemolle autentico di *omnis* fa seguito un vero bequadro nella formula cadenzale ridondante di *terra*.

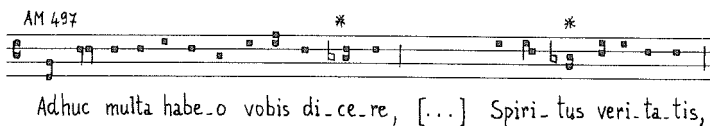
### III.1.2. Il pien, sottotonica della corda forte

La funzione di sottotonica del pien si traduce in un bemolle, per avere un tono intero, analogamente a quanto avviene nelle cadenze degli altri modi:



Nell'Ant. *Ascendente Iesu* la presenza del bemolle è dovuta alla sua funzione di sottotonica. Per il tritus si tratta ancora di un rapporto di parentela modale con il tetrardus.

Il bemolle con funzione di sottotonica può aver luogo anche all'acuto al di sotto della dominante Do:



Altri esempi si possono constatare nelle Ant. *Serve nequam* (AM 613) e *Sicut novit me* (AM 485).

### III.2. BEMOLLE IN RELAZIONE ALLA CORDA MODALE LA

Nella composizione gregoriana il La è corda di trasposizione e non corda madre. Ciò significa che essa può prendere su di sé formule appartenenti a strutture modali differenti. Sul La, ad esempio, si possono trovare formule che hanno uno stretto legame con la cellula madre di Mi:



In. Sa. pi. en. ti. am san. cto. rum



In. Fa. ctus est Do. mi. nus pro. te. ctor me. us,

In questi casi la corda mobile è sicuramente rappresentata dal bemolle.

Ma sul La si può trovare anche la trasposizione di formule di Re. In questi casi il pien è dato dal bequadro. Ecco alcuni esempi:



Est secretum, Vale. ri. a. ne, quod ti. bi vo. lo di. ce. re: An. gelum De. i ha. be. o



a. ma. to. rem, qui ni. mi. o ze. lo custodit corpus meum.

La formula di *Angelum Dei habeo amatorem* appartiene alla cellula madre di Re.

Anche nel repertorio della Messa la cellula madre di Re trova la sua trasposizione in La:

In. Misereris (GT 62/3)

propter pae-ni-ten-ti-am, [...] De-us no-ster.

Sulla corda modale La, con funzione di dominante, si possono trovare, inoltre, formule di cadenze centonizzate di Re:

cellula di Re

Of. Medi-ta-bor (GT 354)

cellula di Re

Of. Vir e-rat in ter-ra (GT 349)

Il semitono della corda mobile è rappresentato dal bequadro.

Ma, al di fuori di contesti chiari, offerti dalla natura di una formula, il criterio per stabilire la posizione dei semitoni della corda mobile va ricercato nel contesto compositivo, che tiene conto della funzione dei gradi della scala modale di un determinato modo.

### III.2.1. *Protus*

In linea di principio, nel protus la presenza del bemolle è storicamente precedente al bequadro. Infatti, nella prima formulazione del protus, che dalla corda madre Mi (La in trasposizione) scende al grave verso la cadenza La (Re in trasposizione), il pien è dato dal bemolle per la legge di attrazione della corda modale. Così pure a livello di stratificazione modale del timbro di 1° modo, il La conserva ancora il ruo-

lo e il significato di corda madre con l'ornamentazione del bemolle. Ma, successivamente, sia a causa del fenomeno della centonizzazione sia della concezione teoretica dei modi, il significato di corda madre viene sostituito da quello di dominante. A questo punto la corda dominante La viene anche considerata nel ruolo di cadenza di un nuovo protus costruito sulla dominante. Tale fenomeno si può constatare in fase di transizione nell'Ant. *Ecce nomen Domini* (pp. 60 e 74) e in fase di completa attuazione nell'In. *Misereris* (p. 85).

In concreto, allo stato attuale della riflessione sulla posizione dei semitoni della corda mobile, è prudente attenersi ai seguenti criteri: 1) quando la corda La di un protus si trova nel contesto di una formula che piega direttamente al grave verso le cadenze Sol, Fa e Re, anche la sua ornamentazione, da parte della corda mobile, si effettua verso il grave mediante il bemolle; 2) quando, invece, la corda La si trova nel contesto di una formula che è in relazione con la corda forte Do, allora, prospettandosi la formazione di un nuovo protus sulla dominante, l'ornamentazione del La è data dal bequadro. Si prenda l'esempio dell'Ant. *Senex puerum*: nella formula di *puer autem* l'accento melodico-verbale sul La fa cadenza direttamente sul Sol attraverso l'ornamentazione del bemolle:

AM 801

Senex pu.e.rum porta. bat, puer au.tem senem re.gebat:

Anche nelle Ant. *Lugebat autem* e *Stans a dextris*, l'ornamentazione del pien è in rapporto con la cadenza melodico-verbale Sol:

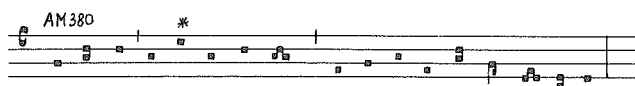
AM 588

Lu.ge.bat autem ju.dam I.sra.el planctu magno, et di.ce.bat:

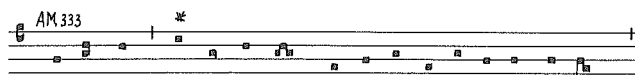
AM 798

Stans a dextris e. ius A.gnus ni.ve candidi.or,

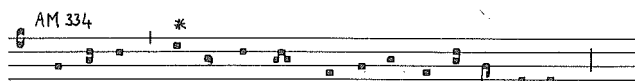
Di conseguenza, per altri brani dello stesso tipo in AM va ripristinato il bemolle:



Ant. Domi-ne, si hic fu-is ses, La-zarus non esset mortu-us



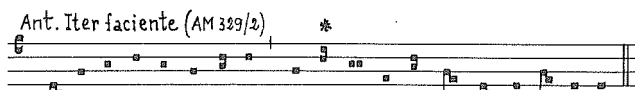
Ant. Domi-ne, pu-er meus ja-cet pa-ra-li-ti-cus in domo,



Ant. Do-mi-ne non sum di-gnus ut intres sub tectum meum:

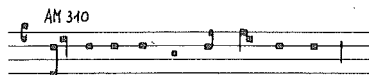


e-a-mus, et a somno ex-ci-te-mus e-um.



caecus clamabat ad e-um, ut lumen re-ci-pe-re me-re-re-tur.

Diversamente, nell'Ant. *Simile est regnum caelorum*, la corda La non è più nel ruolo di corda madre, ma di vera dominante in un contesto di centonizzazione:



Si-mi-le est re-gnum caelo-rum

Il ruolo di dominante della corda La appare ancora chiaro nell'Ant.  
*Hi novissimi:*

AM 31

Hi novis-si mi u-na ho-ra fe-cerunt, [...] qui porta-vimus pon-dus

di-e. i-et aestus.

Anche in questo contesto di centonizzazione alla dominante il pien,  
sebbene in relazione al La, rimane bequadro.

Ma non tutti i contesti sono chiari. In alcuni è meno facile stabilire  
il ruolo della corda modale La. Ecco alcuni esempi:

AM 678

Ant. Haec est virgo sa-pi-ens, quam Do-minus vi-gi-lan-tem inve-nit.

Ant. Stans a longe (AM 601/3)

De-us pro-pi-ti-us e-sto mi-hi pec-ca-to-ri.

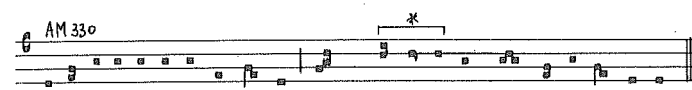
AM 577

Ant. Ob-se-cro, Do-mi-ne, au-fer i-ni-qui-ta-tem servi tu-i,

AM 571

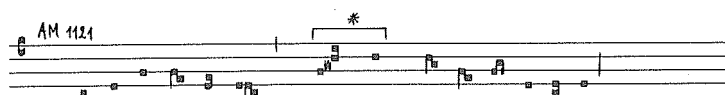
Ant. Co-gno-verunt o-mnes a Dan usque Bersa-bee,

AM 330



Ant. Caecus magis ac magis clamabat, ut e-um Domi-nus il.lumi-na-ret.

AM 1124

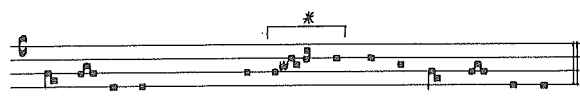


Ant. Be-a-ti e-ri-tis, cum vos o-de-rint homi-nes,

AM 309



Ant. Do-mi-ne, nonne bonum semen se-mi-nasti [...] un-de er-go habet




zi-za-ni-a? [...] Hoc fe-cit in-i-mi-cus ho-mo.

In essi, dopo l'ornamentazione del La, la melodia riprende ancora sulla stessa corda modale prima di scendere al grave.

Esiste poi il caso di antifone, nelle quali la melodia dalla corda La attacca direttamente al grave:

AM 495



Vado ad e-um qui mi-sit me: sed qui a haec lo-cu-tus sum vo-bis,

AM 581



Omnis sa-pi-en-ti-a a Do-mi-no De-o est, et cum il-lo

AM 270

Propter ni-mi-am ca-ri-tatem su-am, qua di-le-xit

AM 206

Super so-li-um Da-vid et super regnum e-ius

Nell'Ant. *Vado ad eum*, di 1° modo, il contesto non è chiaro, perché, prima dell'attacco al grave, sulla corda La si produce una specie di "cesura sospensiva", e pertanto rimane assai dubbia la soluzione per l'uno o per l'altro dei semitoni. Nelle Ant. *Omnis sapientia, Propter nimiam caritatem* e *Super solium*, di 8° modo, si deve dare per certo il bequadro per l'attrazione della corda forte Do, che rappresenta il punto di accentuazione fraseologica.

Formano un caso a sé le antifone improntate sulla dominante La con formula di centonizzazione modale e che scendono al grave per gradi congiunti, dopo l'ornamentazione del pien:

A 262

Hi sunt qui cum muli-e-ri-bus non sunt co-in-qui-na-ti :

AM 443

Po-su-e-runt super caput e-ius causam i-psi-us scriptam :

AM 226

Ca-ni-te tu-ba in Si-on, qui-a pro-pe est

Ant. Amavit eum (AM 663/2)

et ad por-tas pa-ra-di-si co-ro-navit e-um.

AM 789

Stans be-a-ta A-gnes in medi-o flammae, ex-pan-sis

In esse, la relazione del pien con il grado melodico Sol non è diretta e di tipo cadenzale. Il Sol, nota di legame melodico e di passaggio, è munito dell'oriscus per segnalare che la melodia scende ulteriormente. Pertanto, l'ornamentazione della dominante La è costituita dal bequadro.

Nel repertorio della Messa il problema, pur rimanendo identico nella sua impostazione generale, deve tener conto di altri aspetti, soprattutto di natura estetica, che sono legati al genere compositivo del repertorio. Nell'*In. Meditatio* la corda modale svolge il ruolo di dominante su cui si ha una centonizzazione di protus. Il bemolle della Vaticana è sicuramente errato:

GT 103

Medi-ta-ti-o cordis me-i

Un altro esempio di centonizzazione ornata di protus sulla dominante La si può vedere nella prima frase dell'*Of. Iubilate*:

GT 227

Iu-bi-la-te De-o u-ni-ver-sa ter-ra

In molti contesti formulari la soluzione del pien viene facilitata dai dati semiologici, come la virga strata e, in Gall, il quilisma a due o a tre semicerchi:

Gr. Beata gens (GT 333/5)

Verbo Do mi ni

Ma, nell'impossibilità di appellarsi al dato semiologico e con il solo riferimento ai criteri generali del contesto modale, la scelta per il bemolle o il bequadro è assai dubbia, come nell'In. *Scio cui credidi*:

GT 535

Sci o cu i cre di di

Anche per questo contesto compositivo non si può escludere una specie di cesura sospensiva alla dominante, come si è sottolineato in alcune delle antifone citate.

La varietà e la ricchezza melodica della composizione gregoriana sono tali da ammettere differenti soluzioni a seconda che si fa riferimento alla struttura modale oppure al dato estetico e semiologico. Si prenda in considerazione la formula di *illic sedimus* nell'Of. *Super flumina*:

GT 345/8

il lic se di mus, et fle vi mus,

Il bemolle, voluto dalla progressione di terze discendenti e dallo scandicus di *sedimus*, è più o meno probabile del bequadro, come vorrebbe il contesto strutturato sulla dominante La.

Nelle melodie gregoriane non sono rari i casi in cui la soluzione del pien è resa difficile dallo stesso contesto compositivo. Si prenda in considerazione la parte centrale del Co. *Ecce virgo*:

GT 37/3

et pa ri et fi li um : et vo ca bi tur no men e i us

Tra la parte melodica acuta di *et pariet Filium* e la parte più bassa in cadenza Sol con il bemolle di *nomen eius*, trova posto una formula su *et vocabitur* con cadenza sul La. In questa il bemolle è dubbio! Per il dato estetico delle terze minori in progressione si potrebbe accettare il bemolle; ma per il fatto compositivo contestuale, se, per un verso, la cadenza in La sembra mantenere ancora la formula di *et vocabitur* nell'ambiente che scaturisce dal Do, per altro verso non si può escludere che la suddetta non comporti un certo legame con la formula di *nomen eius* in cadenza Sol, dove il bemolle non pone alcun dubbio.

Il contesto compositivo impone, talvolta, una diversa soluzione per una stessa formula. Così, ad esempio, nel Co. *Posuerunt* la formula di *escas* è senza bemolle perché scaturisce dal contesto precedente di *tuorum, Domine*. Riceve, invece, il bemolle su *sanctorum*, a causa del contesto melodico-verbale con cadenza sul Fa, e su *carnes*, a motivo del rapporto di vicinanza con *sanctorum*:

GT 472/1

Domi-ne, e-scas vo-la-ti-li-bus cae-li, carnes sancto-rum tu-o-rum

Nel repertorio è possibile trovare qualche passo, in cui nemmeno al criterio del contesto si può far riferimento. Si prenda, ad esempio, il caso della formula in cadenza La con l'ornamentazione del Si nelle Antifone in O:

Ant. O Sapientia (AR 234/4)

usque ad finem, for-ti-ter

(AM 208/2)

usque ad fi-nem, forti-ter

Né il contesto precedente la formula né il seguente sono in grado di orientare verso una qualsiasi scelta del semitono.

Tutta questa problematica, che abbiamo illustrato in sintesi, nasce dal fatto che la corda modale La rappresenta, per così dire, il *grado melodico di demarcazione* fra la zona acuta in relazione al Do e la zona grave in relazione alle corde cadenzali Sol e Fa. Se il La esprime una vera e propria dominante attorno alla quale si sviluppa e poggia

come cadenza il nucleo di una formula, il *pien* è sicuramente bequadro; in caso contrario, quando non avviene una relazione diretta al grave con le cadenze Sol e Fa, il ruolo di corda modale e cadenzale del La è meno comprensibile e, di conseguenza, il tipo di ornamentazione del *pien* rimane dubbio.

### III.2.2. *Deuterus*

La questione della corda mobile, con funzione di nota di volta del La, si pone quasi esclusivamente per il plagale. In questo le dominanti La e Sol sono la trasposizione di una medesima corda madre, il Re. Pertanto, la questione del tipo di semitono nella corda mobile è presto risolta: come al di sopra della corda madre Re si ha il tono intero, così al di sopra della dominante La l'ornamentazione è data dal bequadro. Si confrontino alcuni esempi:

Of. Illumina (GT 290/4)

o\_ cu\_ los me\_ os,

La formula di *meos* è strutturata sulla dominante La di un *deuterus* alla quarta, il cui ornamento è dato dal bequadro. Il bemolle è stato introdotto per la vicinanza con il Fa.

GT 44/2

an\_ te ia\_ ci\_ em

Anche nella formula di *ante faciem* dall'Of. *Laetentur caeli* il bemolle della Vaticana è sicuramente conseguente alla vicinanza del Fa. Nell'Of. *Confirma* il verbo *offerent* viene ornato dalla medesima formula:

GT 255/4

ti\_ bi of\_ fe\_ rent

In questa il bemolle appare più probabile per il fatto che la cadenza avviene in Sol. Ma non tutti i manoscritti che conoscono il bemolle concordano; quasi sicuramente ciò è determinato dall'articolazione iniziale sul La del neuma della sillaba *-fe-* di *offerent*, prima di far cadenza sul Sol: cfr. Rop, Clu2 e Klo1 (lo slittamento al Do è più in favore del bequadro). In Van2 e Sta1 il bemolle è giustificato perché la lezione grafica del neuma della sillaba *-fe-* di *offerent* non prevede l'articolazione iniziale del La, come conferma la trasposizione con il semitono Mi-Fa (= La-Si bemolle) in Den2:

GT  
255<sup>v</sup>/<sub>7</sub>

ti - bi of - fe - rent

Dij 1  
147<sup>v</sup>

Klo1  
128

Van.2  
142

senza articolazione  
iniziale del La

Rop  
93<sup>v</sup>

Clu  
88

Sta 1  
62

senza articolazione  
iniziale del La

Den 2  
163<sup>v</sup>

senza articolazione  
iniziale del La

Nel Co. *Tanto tempore* di deuterus, il Si è collocato in due contesti differenti: nella formula A è nota di ornamento della corda La; nella formula B, su *ego*, è ancora di ornamento del La, ma in ascesa melodica al Do; su *Patre*, invece, nasce melodicamente dal Do. In quest'ultima formula il Si è sicuramente bequadro; nella formula A, invece, la soluzione in favore del bemolle o del bequadro non appare del tutto immediata per il contesto che precede: l'incipit di *Philippe* è costituito da una formula di deuterus con cadenza alla sottotonica Re, cui fa seguito una reintonazione di 1° tono salmodico:

Co. Tanto tempore (GT 561)

A B

Phi. lippe, qui vi. det me, vi. det et [...] qui. a e. go in Pa. tre,

Nell'In. *Protector noster* non si conosce se il bemolle di *quia* appartiene o meno alla struttura della formula. Sembra conseguente al bemolle di *melior*, e questo, a sua volta, alla cadenza della formula in Fa. Se si prende in considerazione il contesto più ampio della formula, probabilmente i bemolli segnati non hanno ragione di esistere. Infatti, tutti i Si, a cominciare dal bequadro della formula di *tui*, di cui non si può dubitare,<sup>3</sup> rimangono legati ad uno stesso ambiente mo-

3) Cfr. pp. 144-147.

dale. Con tutto ciò non si può ignorare che la stessa formula è presente in altri passi del repertorio con e senza il bemolle: cfr. Co. *Posuerunt* (GT 471), citato a p. 93:

In. Protector noster

Chri-sti tu-i: qui-a me-li-or est

L 155/2-3  
E 325/5  
GT 323/3-4

In molte altre formule in cadenza La, che preparano e anticipano l'ascesa melodica al Do, e che si richiamano nell'incipit al 4° tono salmodico, il bemolle della Vaticana è improbabile:

Of. Benedixisti (GT 23/5-6)

Do-mi-ne ter-ram [...] a-ver-ti-sti captivi-ta-tem

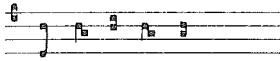
Anche nell'*In. Nos autem gloriosi*, sebbene impostato sulla corda modale Sol, il bemolle di *Domini* e, parallelamente, di *salus* non sembra autentico, per il fatto che si trova inserito in una formula di 4° tono salmodico:

In. Nos autem gloriosi (GT 162/2-3)

in cruce Do-mini no-stri [...] in quo est sa-lus vi-ta

È fuori dubbio che, nei casi di deuterus arcaizzante alla quarta moderni, il Si va ritenuto bequadro:

Ant. Erat vir Domini (AM 852/8)

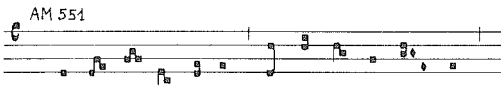


vul- to pla- ci- do,

Ant. Convocatis Iesus (AM 529/2)



de- dit il- lis vir- tu- tem



Ant. Sa. cerdo- tes sancti incen- sum et pa- nes

### III.2.3. Tritus

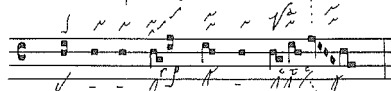
Anche nel tritus l'ornamentazione del La non è senza qualche interrogativo. È importante verificare, anzitutto, se il contesto formulare con cadenza sul La proviene dalla corda Do o, quantomeno, è in relazione con essa. In questo caso il semitono della corda mobile è segnato dal bequadro, a meno che non si tratti della trasposizione di una formula di tetrardus.

Gr. Tribulationes (GT 82/2)



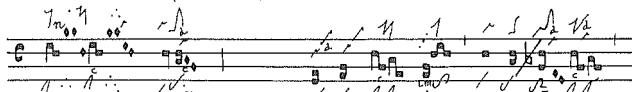
Vi- de hu- mi- li- ta- tem me- am,

Gr. Unam petii (GT 358/5)



vo- luptatem Do- mi- ni

Gr. Constitues (GT 426/6-7)



tu- is [...] propte- re- a po- pu- li

Nelle tre formule, tolte dai versetti dei Graduali di 5° modo, il semitono della corda mobile è rappresentato dal bequadro, che scaturisce dalla corda forte Do con funzione di ornamentazione.

Co. De fructu (GT 329/4)

et vi - num lae - ti - fi - cet

Resp. Ecce vidimus (HS 342/6)

*f* *w<sup>5</sup>* - *p* - - *KKJ-L* *Ad.*

a - spe - ctus e - ius in e - o non est;

formula di tetrardus

Nelle formule di trasposizione di tetrardus del Co. *De fructu* e del Resp. *Ecce vidimus*, il grado della corda mobile è dato dal bemolle. La conferma risulta, tra l'altro, dal contesto formulare chiaro di *aspectus*, la cui struttura compositiva nasce dal grave, e di *in eo non est*, formula di tetrardus abbassata di un tono.

Se l'ornamento della corda La è inserito in un contesto compositivo che nasce dal grave, allora il semitono è dato dal bemolle:

Gr. Prope est (GT 35/5)

in ve - ri - ta - te.

Nel tritus si incontrano frequentemente due ambiti modali collegati fra loro: la parte grave, che si sviluppa sulla tonica con il bemolle, e la parte acuta, in relazione al Do, con il bequadro. Ecco alcuni esempi:

Of. Reges Tharsis (GT 58/5)

parte acuta      parte grave

mu - ne - ra | of - fe - rent:

Gr. Benedictus (GT 45/5)

p. grave      p. acuta

in no - mi - ne      Do - mi - ni:

Nell'Of. *Reges Tharsis* la proposta e la risposta di una stessa formula avviene prima all'acuto e poi al grave; nel Gr. *Benedictus* prima al grave e poi all'acuto.

GT 101

Co. Quis dabit ex Si-on sa-lu-ta-re I-sra-el? cum a-ver-terit Do-mi-nus captivi-ta-tem plebis su-ae,

La maggior parte del brano *Quis dabit* si sviluppa melodicamente nella parte acuta della scala del tritus, attorno alla corda forte Do; ma la formula finale di *captivitatem plebis suae* poggia sulla corda grave Fa. Il collegamento fra i due contesti modali e ambiti melodici avviene mediante la seconda nota del pes della sillaba finale di *Dominus*.

La stessa cosa viene riproposta nel Gr. *Prusquam te formarem*:

Gr. Prusquam (GT 571/4) w.

et te-ti-git' os me-um,

Nella composizione del Gr. *Domine, Dominus noster*, la formula al grave di *magnificentia tua*, nei manoscritti nei quali è conservato il Si, possiede più probabilmente il bemolle:

GT 308/4

ma-gni-fi-cen-ti-a tu-a

Dij 1  
173/2

h g i g h g

K1b 1  
153/2

Rop  
104/8

Van 2  
158v

Ben 4  
145/41

Alb  
127v/3

Mod 4  
173/7

Non sembra probabile il bequadro della Vaticana, posto in una formula equivalente, volendo conservare la medesima intonazione semitonale nel neuma:

Gr. Beatus vir (GT 475/6)

ge-ne-ra-ti-o re-cto-rum

Dij 1  
117/12

gihghe

Klo 1  
38/1

Rop  
169

Van 2  
182

Ben 5  
51 1/2

Den 2  
291

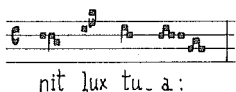
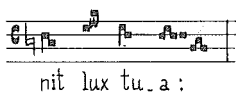
In alcuni contesti modali però la scelta del semitono può presentare una problematica alquanto complessa. Si sa che il tritus è un modo derivato e, pertanto, molte delle sue composizioni possono manifestare delle situazioni modali differenziate, dovute ad una intensa ed eterogenea centonizzazione. Si prenda, ad esempio, dal repertorio centonizzato dei Responsori prolissi il brano *Illuminare*, nella versione di LR del 1895 e di LH del 1983, che ripropone la medesima versione melodica di AM del 1934:

LR 75

Il.lu.mi.na\_re, il.lu.mi.na\_re Ie.ru.sa\_lem, qui.a ve\_

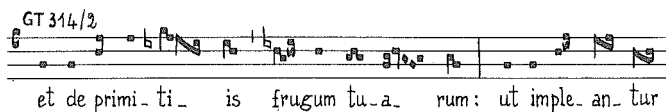
LH 492

Il.lu.mi.na\_re, il.lu.mi.na\_re, Ie.ru.sa\_lem, qui.a ve\_

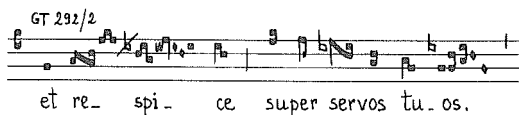


Nella versione di LH sono stati soppressi tutti e tre i bemolli. In verità, solo due di essi sono da ritenere falsi: il primo, nella formula cadenzale di “Ierusalem”, perché è stato inserito per la vicinanza con il precedente; il secondo, sulla sillaba tonica di “venit”, per la relazione indiretta con il Fa. Non si può ritenere falso o dubbioso il bemolle sulla sillaba tonica di “Ierusalem”, per il fatto che coincide con lo strophicus, giustamente tracciato dalla neografia di AM (p. 1185) e di LH. In questo caso LH, escludendo il bemolle a motivo della vicinanza con i seguenti bequadri, viene a commettere lo stesso tipo di errore riscontrato in LR per gli altri bemolli. Per la versione melodica di *Ierusalem* si potrebbe prevedere l’alternanza del bemolle nello strophicus della formula A con il bequadro della formula cadenzale B.

La corda modale La del tritus, particolarmente dell’arcaizzante, può assumere anche il ruolo di grado *modulante*, con una colorazione modale differente in relazione all’ambito modale verso cui si muove l’arco melodico di un brano. Infatti, in un contesto compositivo che si annuncia nel movimento melodico verso il grave, il La viene ornato dal bemolle; verso l’acuto, dal bequadro. Si prendano in considerazione i seguenti contesti compositivi:



I due bemolli di *quam admirabile* nel Gr. *Domine, Dominus noster* sono situati in contesti formulari in cammino verso la cadenza Sol; i bemolli di *primitiis frugum* del Co. *Honora Dominum* in un contesto melodico in cammino verso la cadenza Fa. Al contrario, nel Gr. *Protector noster* il bemolle della Vaticana su *respice*, dovuto alla vicinanza con il precedente, va sostituito dal bequadro, perché si trova in un contesto cadenzale in cammino verso l'accentuazione del Do:



Ciò non contrasta con il dato semiologico fornito dal quilisma a due semicerchi del *Cantatorium* sangallese, che normalmente indica, nell'ambito di una terza minore, la successione di semitono e tono. Nel caso presente il quilisma è collocato in un intervallo di quarta e, pertanto, la sua posizione melodica rimane dubbia. Per esempio, il cod. Ben5, al f. 67/4, scrive La al posto di Si. Si fa notare, inoltre, che il bemolle di *respice* è collocato in una formula che prevede nella composizione gregoriana la successione di tono e semitono oppure di due toni interi.

Lo stesso tipo di formula si trova anche nel Gr. *Propitius* su *peccatis nostris*:



In essa la questione del bemolle non presenta facile soluzione; innanzitutto, perché il contesto seguente non risulta sufficientemente chiaro (il Do appare solo come grado di ornamentazione), e poi, perché la formula di *nostris* viene espressa da neumi differenti da quelli di *respice* nel Gr. *Protector noster*.

Dall'analisi modale si può osservare che, mentre nella formula di *peccatis* la cadenza in Sol è in favore del bemolle, nella formula di *nostris* la cadenza sul La è in favore del bequadro, in quanto questo tipo di formula ridondante non prevede l'ornamentazione semitonale. E

infatti, quasi tutti i manoscritti diastematici, ad eccezione di Alb, dell'Edizione critica solesmense, tracciando il bemolle, sono costretti a sostituire la versione melodica della formula vaticana, corrispondente però ai manoscritti Ein e Lan, con l'equivalente formula di deuterus che non conosce l'attacco semitonale:

K101  
57<sup>v</sup>

pec-ca-tis no-stris

Van.2  
44<sup>v</sup>

Rop  
42

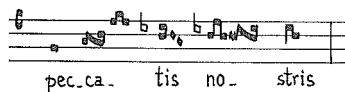
Ben.5  
78<sup>v</sup>

Alb  
38<sup>v</sup>

Den.2  
58

In questa apparente contraddizione fra manoscritti emerge un dato certo: nella tradizione più autentica dei diastematici il contesto formulare di *peccatis nostris* domanda il bemolle; per quanto invece concerne l'aspetto di continuità coerente fra adiaستمatici e diastematici,

è chiaro che la versione melodica della Vaticana, se deve portare il bemolle, deve essere corretta secondo la lezione di Ben5:



Anche in LH è stata operata la stessa restaurazione melodica nel Resp. *Illuminare* (p. 102 sg.).

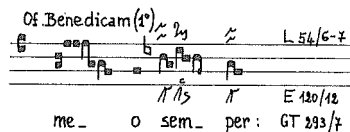
### III.2.4. *Tetrardus*

Nella scala del tetrardus il grado della corda mobile viene dato dal semitono, e così rimane anche nell'ornamentazione della corda La.

Nel tipo modale di tetrardus plagale (8° modo) è possibile trovare qualche formula il cui contesto compositivo non appare del tutto chiaro per la scelta del bemolle o del bequadro. Si prenda in esame la seguente formula:



Essa non mostra alcun legame di parentela con la cellula madre di Mi e nemmeno si trova in relazione diretta con la corda forte Do; inoltre, la presenza o meno del bequadro non sembra determinante agli effetti di una sua definizione: infatti la stessa si trova in altri brani di 5° e 1° modo con il bemolle:



In questi casi la presenza del bemolle potrebbe essere stata determinata da due fatti compositivi: il contesto e la struttura della formula. Se il bemolle dell'Of. *Intende voci* (5° modo) e dell'Of. *Benedicam* (1° modo) è conseguente alla relazione di vicinanza con il Fa oppure è stato determinato dalla funzione che i gradi melodici della formula assumono nella scala modale del brano, allora anche il bequadro della stessa, nell'Of. *Exaudi Deus* di 8° modo, è pienamente giustificato. Ma se il bemolle fosse strutturale alla formula (si richiama forse alla cellula madre di Mi!?), allora anche a *Exaudi Deus* si dovrebbe restituire il bemolle.

Un altro caso dubbioso può essere osservato nell'In. *Lux fulgebit*:

GT 45/A

Prin-ci-pis pa-cis, Pa-ter fu-tu-ri sae-cu-li: cu-ius re-gni

Il contesto compositivo precedente la formula di *saeculi* ha come grado strutturale il Sol. Ciò può indurre alla scelta del bemolle, in quanto tale contesto è equiparabile al modo arcaico di Re in scrittura Sol. Ma la conclusione di *saeculi* sul La, preceduta dall'articolazione sul La della sillaba finale di *futuri* e seguita dall'ornamentazione del Do nella frase successiva, sembra in favore del bequadro.

In un altro passo la formula di *saeculi* porta ancora il bemolle:

GT 339

In Sa-lus po-pu-li e-go sum,

Innanzitutto, va precisato che le due formule non sono comparabili, perché si trovano inserite in differenti contesti modalici. Inoltre, il bemolle dell'In. *Salus populi* non sembra autentico, poiché è inserito nel contesto compositivo di un incipit di 4° tono salmodico, che nello strophicus ha fatto slittare il Mi al Fa, e dove il La è corda modale e cadenza sospensiva. E difatti, in un'altra formula di intonazione di deuterus autentico si ha giustamente il bequadro:

GT 208

In Vic-tri-cem manum tu-am, Do-mi-ne,

### III.3. BEMOLLE IN RELAZIONE ALLA CORDA MODALE SOL

Nelle formule di trasposizione Sol la questione della corda mobile trova in generale una soluzione più facile ogniqualvolta il contesto compositivo è sviluppato nella parte più acuta oppure nella parte grave. Una qualche difficoltà di soluzione può nascere allorché una formula è al centro della scala di una composizione. Le formule improntate nella parte grave sono facilmente riconducibili a delle strutture che si ricollegano alle cellule madri di Do e Re. Individuata l'etimologia di una formula, la scelta del semitono del pien è conseguente. Le formule improntate nella parte acuta sono abitualmente legate alla corda forte Do. Anche in questi casi la soluzione del pien viene alquanto facilitata.

#### III.3.1. *Formule in trasposizione Sol nella parte grave di una composizione*

In scrittura Sol si possono avere strutture compositive, che etimologicamente appartengono alle cellule madri dei modi arcaici di Do e Re. Il loro riconoscimento avviene attraverso l'individuazione della corda vuota, al di sotto della cadenza Sol.

Appartengono alla famiglia di Do quelle formule in cui la corda vuota è in corrispondenza del Fa:

mi		lq
re		la
Do	in trasposizione	SOL
[ ]		(fa)
la		mi

Alcuni esempi:

Of. *Erit vobis* (GT 213/1)...vobis hic dies;

Of. *In omnem terram* (GT 435);

Of. *Venite post me* (GT 267).

Appartengono alla famiglia di Re quelle formule in cui la corda vuota è in corrispondenza del Mi:

fa		b
mi		la
RE	in trasposizione	SOL
do		fa
[ ]		(mi)
la		re

Alcuni esempi:

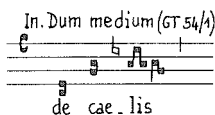
- Ant. *Spiritus Domini* (AM 520);
- In. *Domine, ne longe facias* (GT 132);
- Gr. *Miserere mihi* (GT 103);
- In. *Accipite iucunditatem* (GT 243);
- In. *Deus, dum egredereris* (GT 244).

La posizione dei semitoni nel pien viene stabilita in relazione all'individuazione di una formula. Se sulla corda Sol vi è la trasposizione di una formula di Do, il Si è dato dal bequadro; al contrario, se sulla corda Sol vi è una formula di Re, il Si è bemolle.

Da un sondaggio generale sulle formule gregoriane risulta che il Sol rappresenta abitualmente la corda di trasposizione delle formule di Re, raramente di Do. Quest'ultime infatti trovano la loro abituale trasposizione sul Fa. La corda di trasposizione Sol può svolgere la funzione di corda madre della cellula di Re, di dominante di un protus alla quarta e di un deuterus alla terza.

### III.3.1.1. La corda Sol coincide con il grado della corda madre Re

Si trovano esempi nelle formule di tetrardus al grave:





Nell'In. *Eduxit eos*, classificato in deuterus per la cadenza finale, il Sol (trasposizione di Re) è, allo stesso tempo, corda madre e dominante di composizione. Il bemolle dello strophicus corrisponde alla corda forte Fa.

Anche nel deuterus si possono trovare formule improntate alla cellula madre Re, in scrittura Sol con il bemolle, con cadenza Sol e Fa:

In. Ego clamavi M  $\sim$  L 63/3-4  
 in. cli. na a rem tu. am, E 137/3  
GT 354/2

In. De. us in nomi. ne tu. o L 69/11  
E 150/7-8  
GT 116/5

(In. Deus in nomine) L 69/11  
 et in vir. tu. te tu. a E 150/8-9  
GT 117/1

In. Ac. ci. pi. te iu. cun. di. ta. tem L 127/2  
E 358/6-7  
GT 243/6

(In. Accipite) L 127/2  
 gra. ti. as a. gen. tes De. o E 257/8-9  
GT 243/7

In. Libera. tor M  $\sim$  L 81/1  
 ab in. sur. gen. ti. bus in me E 472/  
GT 128/4

La suddetta formula cadenzale è costruita sul modello di quella di protus:

(b)

Per sostenere la presenza del bemolle deve apparire dal contesto che una formula appartiene chiaramente al modo di Re. È assai dubbia l'appartenenza al modo di Re della seguente formula:

In. Cognovi (GT 525/3)

hu. mi. li. a. sti me:

Il pien, infatti, si presenta come nota di appoggiatura del La più che del Sol.

### III.3.1.2. La corda Sol coincide con il grado della dominante di un protus alla quarta

Al di sopra della dominante Sol il terzo grado è dato dal bemolle, a meno che non sia in rapporto con la corda forte Do:

In. Da pacem L 159/1

ut pro. phe. tae tu. i

In. Gaudete L 11/6

sed in o. mni o. ra. ti. o. ne

In. Statuit L

et princi. pem fe. cit e. um

Co. Et si coram hominibus L 133/6-7

tamquam au. rum

Of. Confitebor L 77/9

retri. bu. e.

In. Da pacem L 159/3

ex. au. di pre. ces servi tu. i, et ple. bis tu. ae

In. Etenim sederunt  
 qui. a servus tu. us ex. er. ce. ba. tur  
 L 22/5-6  
 E 33/11-12  
 GT 633/2-3

Co. Ecce virgo  
 no. men e. ius  
 L 14/5  
 E 13/4  
 GT 37/4

Co. Videns Dominus  
 et prod. i. it  
 L 75/3  
 E 161/6  
 GT 124/3

Un argomento a favore del bemolle nelle formule di protus alla quarta, scritte in Sol, si può cogliere anche dalla considerazione dei gradi che caratterizzano i tre tipi modali di protus: l'autentico, l'autentizzante o l'arcaizzante alla quarta, l'arcaizzante alla terza o plagale.

Il tipo modale di protus autentico è caratterizzato dalla tonica Re e dalla dominante La. Come termine acuto e grave ha il Do: una terza minore sopra la dominante e un tono sotto la tonica.

Il tipo modale di protus alla quarta è caratterizzato dalla tonica Re e dalla dominante Sol. Come termine acuto e grave ha il bemolle: una terza minore sopra la dominante ed una terza maggiore sotto la tonica: si confrontino i Graduali di 2° modo in A con dominante Re e salita al Fa acuto e discesa al Fa nella cadenza al grave.

Il tipo modale di protus alla terza è caratterizzato dalla tonica Re e dalla dominante Fa. Come termine acuto e grave ha il La: una terza maggiore sopra la dominante e una quarta sotto la tonica.

	tonica	dominante	termine acuto e grave
Protus alla 5ª	Re	La	Do - Do
Protus alla 4ª	Re	Sol	b - b
Protus alla 3ª	Re	Fa	La - La

Nel deuterus il bemolle è il grado di ornamentazione di una formula di protus alla quarta che si conclude con una cadenza in deuterus:

Gr. Exsurge ... et intende

in causam me am.

Of. Confortamini

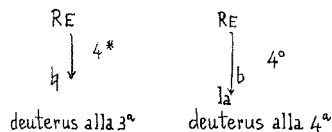
et iam no li te time re: ec ce e nim

Of. In to nu it de cae lo Do mi nus,

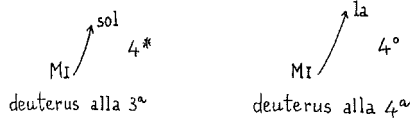
### III.3.1.3. La corda Sol coincide con il grado della dominante di un deuterus alla terza

Per capire quando nel deuterus il semitono della corda mobile è dato dal bemolle o dal bequadro, è necessario partire dalla composizione del modo.

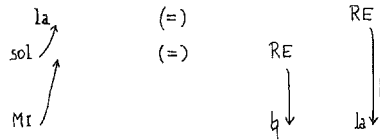
Il deuterus autentizzante alla terza e alla quarta trae origine dalla corda madre Re, con cadenza al grave sul Si bequadro e sul La con il Si bemolle:



Il deuterus arcaizzante alla terza e alla quarta nasce dalla corda madre Mi, con salita della dominante alla terza (Sol) e alla quarta (La):



Le dominanti Sol e La sono i gradi di trasposizione della corda Re:



Tetracordo disgiunto : mi fa sol la sib do re mi

Tetracordo congiunto : mi fa sol la sib do re

Trascrizione nei tre esacordi:

do	re	mi	fa	sol	la
		sib	do	re	(mi)
fa	sol	la	sib	(do)	re

cadenze in deuterus

Le due dominanti del deuterus plagale appartengono alla medesima corda madre. È un fatto unico nella composizione dei modi. L'applicazione pratica si ha nell'In. *Nos autem gloriari*:

GT 162/2

Ie-su Chri-sti: [...] re-sur-re-cti-o no-stra: [...] et li-be-ra-ti

Nelle tre formule citate l'ornamento della corda Sol alla terza è dato dal bemolle. La formula di *Iesu Christi* è presente in altri brani:

<p>Of. Perfice</p> <p>in. di. na</p>	<p>In. Omnis terra</p> <p>tu. o,</p>
--------------------------------------	--------------------------------------

Altri esempi di deuterus arcaizzante alla terza con l'ornamentazione del bemolle:

In. Iu. di. ca me De. us, [...] ab ho. mi. ne in i. quo

Gr. Tu. es De. us

Of. Confessi. o [...] sandi. tas

La formula di *Confessio* viene riproposta in altri brani del repertorio, ora in scrittura Sol con il bemolle ora in scrittura Re:

Co. E. ru. be. scant L 49/9 E 115/4 GT 85/6

Co. E. ru. be. scant L 93/6 E 188/4 GT 152/3

Gr. Ti. bi Do. mi. ne L 75/4 C 84/3 GT 118/5

Gr. Exsur. ge Do. mi. ne, L 92/11-12 C 93/5 GT 150/7

La conferma del bemolle nella formula del Gr. *Tibi Domine* e del Gr. *Exsurge Domine* si ha nel Gr. *Tenuisti* di tetrardus (la classificazione in deuterus è dovuta alla cadenza finale), dove la dominante Sol è la trasposizione di Re:

Gr. Tenuisti L 89/9 C 89/15 GT 134/4

deduxisti me:

Nel contesto del deuterus, che trae origine dalla stessa scala del protus, si possono trovare formule di protus alla quarta con dominante Sol e cadenza Re, ma con ruolo di sottotonica:

OE. Confessio L / E 289/2-4 GT 589/4-2

et ma. gni. fi. cen. ti. a

Il bemolle delle formule fino ad ora citate nel contesto di un deuterus è posto sempre in relazione all'ornamentazione della corda di trasposizione Sol. Nei contesti compositivi in cui il pien diviene ornamentazione della dominante La si ha il bequadro:

## Of. Terra tremuit (GT 139/5)

in iu. di. ci. o De. us

Talvolta il notatore sangallese traccia un pes quassus al posto del pes quadratus, con lo scopo primario di visualizzare il passaggio dall'ambiente modale che poggia sulla corda Sol a quello sul La:

Gr. Tenuisti (GT 134/2)

me.

L<sup>9/8</sup> Gr. Ego autem

o con. ver. te. tur.

Il bemolle posto dalla Vaticana è senza dubbio errato.

### III.3.2. Formule in trasposizione Sol nella parte acuta di una composizione

Quando nella scala di un determinato modo la melodia si trasferisce dalla parte grave a quella acuta, si viene a determinare, mediante il cambiamento dei semitoni nel pien, una vera e propria mutazione di ambiente modale. Il fenomeno è ben caratterizzato nei brani di tetrardus plagale, dove la corda di trasposizione Sol rappresenta nello stesso brano la corda madre della cellula di Re con l'ornamentazione alla terza del bemolle, e la cadenza di un tetrardus all'acuto con dominante Do e l'ornamentazione del bequadro. In questo modo i compo-

sitori gregoriani hanno realizzato la sintesi di due tipi modali differenti intorno ad una stessa corda, il Sol: un modo minore al grave ed un modo maggiore all'acuto, ciascuno con l'estensione melodica di una quarta.

Nell'Ant. *Signum salutis* la composizione alla quarta grave di Sol è trasposizione del modo arcaico di Re della melodia-tipo dell'*Alleluia* e di *Nos qui vivimus* (p. 47):

PM 108

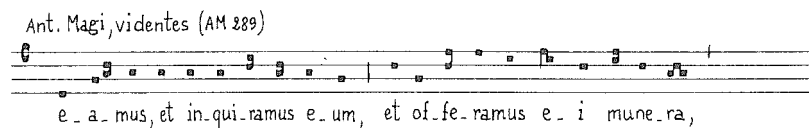


Signum sa.lu-tis pone Do-mine ia-nu-is i-stis, ut non per-mit-tas in-tro-i-re An-ge-lum percu-ti-en-tem in do-mibus in qui-bus ha-bi-ta-mus. Po-ne signum tuum Do-mi-ne, et pro-te-ge nos, ut non sit in no-bis plaga nocens.

Nella prima parte dell'Antifona il bemolle è autentico; ma, a partire da *et protege nos*, il piens si muta in bequadro perché inserito nel contesto di un tetrardus.

È fuori discussione l'equivalenza perfetta fra protus in Re e protus in Sol nella parte grave del tetrardus con l'ornamentazione del bemolle alla terza acuta. Ma, ad un certo momento della storia dell'evoluzione dei modi, questa equivalenza di protus in Sol è stata abbandonata in favore della categoria modale del tetrardus, trasformando il bemolle in bequadro. Questo fatto si è verificato, con tutta probabilità, nelle seguenti Antifone:

Ant. Magi, videntes (AM 289)



e\_a-mus, et in-qui-ramus e\_um, et of-fe-ramus e\_i mune-ra,

AM 300

Ve.ni.ent ad te qui detra.hebant ti.bi, et ad.o.rabunt vesti.gi.a

AM 388

E.go sum qui testi.mo.ni.um perhi.be.o de me.i.pso; et te.sti.monium perhibet deme

AM 232

Iude.a et Ieru.salem, no.li.te ti.me.re: cras e.gre.di.e.mi.ni,

AM 1032

Na.ti.vitas glori.o.sae Virgi.nis Mari.ae ex semi.ne Abra.hae

Per altre invece il semitono del pien rimane comunque dubbio, anche se la tesi più probabile sembra essere in favore del bemolle. Si confrontino le Ant. *Missus est e Cum ortus fuerit*:

AM 222

Missus est Gabri.el An.ge.lus ad Mari.am Virgi.nem

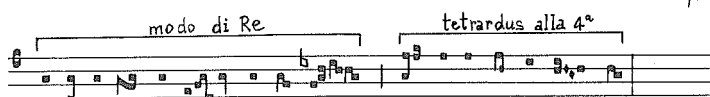
AM 239

Cum or.tus fu.e.rit [...] proce.dentem a Pa.tre,

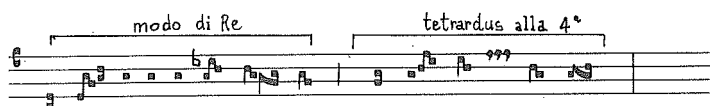
Il fenomeno è riscontrabile anche nei canti della Messa:



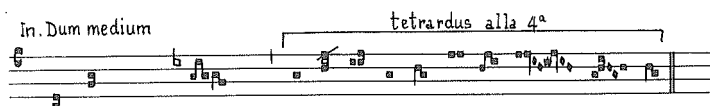
Co. Vi. deo cae. los a. pertos, et Iesum stantem a dextris virtu. tis De. i:  
GT 635/4-5



Gr. Mise. rere mi. hi, Domi- ne, quo- niam infir. mus sum: GT 103/8



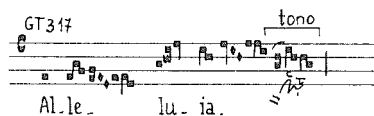
In. Dum me. dium si. len- ti. um te. ne- rent o. mni. a, GT 53/2-3



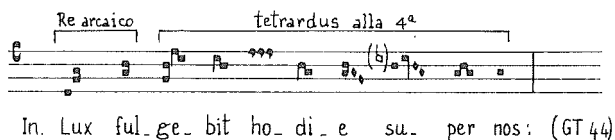
In. Dum medium  
de cae. lis a. re. ga. libus se. di. bus ve. nit.  
modo di Re GT 54/1

I brani presentano lo stesso problema, ma all'analisi dei contesti diverse possono essere le soluzioni. I bemolli dell'*In. Dum medium* sono più sicuri degli altri, perché situati in contesti chiari: infatti, il bemolle su *silentium* è inserito in una formula di tritus e il bemolle di *de caelis* in una formula che proviene dalla melodia-tipo dell'*Ant. Nos qui vivimus* (cfr. p. 110). La formula poi di *a regalibus sedibus* è la stessa che si trova nell'*In. Laetare Ierusalem* di tritus su *ab uberibus consolationis*, ma alzata di un tono. Per quanto riguarda i bemolli degli altri due brani la soluzione è più difficile: in *Video caelos*, la formula di *apertos* appare strettamente legata alla seguente; in *Miserere mihi*, la formula della sillaba finale di *Domine* trova nel reperto-

tanto l'ornamentazione del semitono quanto del tono intero:



Nell'In. *Lux fulgebit* il bemolle della Vaticana è stato posto certamente per la relazione con il Fa. Infatti, il brano attacca con un incipit del modo di Re arcaico, ma subito dopo si sviluppa all'acuto sul Do con una formula caratteristica di tetrardus, con il bequadro. In tale contesto il bemolle è del tutto improbabile:



Anche nel deuterus avviene qualcosa di analogo. Nel *caput* dei Graduali di 3° modo e in altri, la corda Sol svolge all'inizio il ruolo di dominante alla terza con l'ornamentazione del bemolle; poi, di cadenza sospesa di un deuterus autentico che ha per corda madre e dominante il bequadro e il Do. Si confronti la prima frase dei brani seguenti:

- Gr. *Tu es Deus* (GT 275/7-8);
- Gr. *Eripe me, Domine* (GT 121/1-2);
- Gr. *Exaltabo te* (GT 112/2-3);
- Gr. *Exsurge...non praevaleat* (GT 96/7-97/1);
- In. *Iudica me Deus* (GT 120).

## III.4. BEMOLLE IN RELAZIONE ALLA CORDA FORTE FA

Non esistono in gregoriano casi di tritono diretti. Quei rari esempi, due o forse tre, che si possono incontrare nel repertorio sono puramente artificiali, in quanto il rapporto diretto Fa-Si è conseguenza dell'accostamento di formule diverse. Un esempio si trova nel Resp. *Tenebrae factae sunt*, all'attacco del ritornello a latere *Et inclinatio capite*, a causa di un taglio nel testo e nella melodia sia del Responsorio come del versetto (cfr. CAO IV, p. 432, n. 7760):

LH 495/8

«De\_ us me\_ us, ut quid me de.re. li. qui. sti?» \*Et incli.na.to ca. pi.te,

Nella stesura originaria il testo del Responsorio e del versetto prima di *Et inclinatio capite* conclude melodicamente in Sol.

Un altro caso di tritono indiretto si trova nell'Ant. *Generatio haec* (AM 348):

quae. rit: et si. gnum non dabi.tur e. i,

Il fenomeno è causato dall'accostamento di due formule che appartengono ad ambiente modale differente: la formula A in scrittura Fa; la formula B in scrittura Sol. La formula A di *signum quaerit et signum* si può leggere in tetrardus, cioè un tono sopra, come avviene in alcuni manoscritti. Pertanto, il fatto del tritono è legato ad una scelta soggettiva di versione melodica.

Anche nel canto della Passione il tritono indiretto si attua fra due formule distinte:

HS 519/8

Et permisit Pi.la.tus. Ve.nit er.go

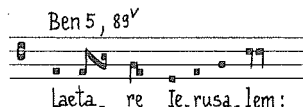
Esiste poi un caso dubbio in una cadenza finale di tetrardus con il bemolle per evitare il tritono diretto:



Forse la versione melodica deve essere ristudiata, per verificare con esattezza quale potrebbe essere stata l'autentica.

La composizione gregoriana non conosce il tritono diretto perché poggia sul sistema pentatonico ed esacordale. Quando nella composizione si manifesta il rapporto di quarta diretta fra Fa e Si, esso è sempre di ornamentazione e, pertanto, il bemolle va mantenuto. In caso di dubbio è la versione melodica che deve essere ristudiata! Ecco alcuni esempi: Of. *Exaudi Deus* (GT 101/1)...*me*; Tr. *Ad te levavi* (GT 79/9)...“levavi”; In. *Deus, in nomine* (GT 117/2)...“orationem”; Of. *Confirma* (GT 255/5)...*hoc*; All. *Domine, in virtute* (GT 292/7)...“alleluia”; All. *Ostende* (GT 16/8)...“*tuum*”; Co. *Ego vos elegi* (GT 436/7)...“*fructus*”.

Talvolta, in alcune formule il bemolle è esigito dalla natura di un intervallo. Nel caso di un intervallo di quarta, il rapporto diretto Fa-Si è contraddistinto dal bemolle:



Il criterio fondamentale per stabilire la natura dell'intervallo e, per conseguenza, l'autenticità o meno del bemolle avviene attraverso le equivalenze. Se, infatti, l'intervallo di quarta si mantiene tale nelle varie trasposizioni esacordali, allora vuol dire che il suddetto intervallo è costitutivo e il bemolle è autentico. La formula di tritus di *Laeta-re* esige un intervallo di quarta giusta, come viene confermato nella trasposizione in tetrardus dalla lezione melodica di Ben5, 89/3.

La relazione diretta o indiretta di quarta giusta (Fa-Si bemolle) potrebbe esser stata causata dal fenomeno di slittamento del semitono, dal La al bemolle. In questi casi la lezione melodica con il bemolle va restaurata. Ecco un esempio in due contesti formulari dell'In. *Laetare*: le formule sono collocate nella scala di un tritus, dove il bemolle rappresenta l'intervallo di quarta dalla tonica. Lo slittamento del La al bemolle è conseguente all'importanza strutturale che il bemolle assume nella formula come grado di articolazione dell'accento (*ubéribus*) o della finale (*diligitis*). È lo stesso fenomeno del Mi e del Si che slittano al Fa e al Do, e della versione melodica di un pes o di un torculus di articolazione cadenzale, che si stabilizza rispettivamente in una bivirga (sulla corda forte) o in un pressus:

GT 275

In. E. sto mi. hi in de. um

In. Laudate pueri (GT 522/3)

fa. cit ste. ri. lem

Anche nella formula cadenzale di tipo ridondante di *speravi* nell'In. *Domine, in tua misericordia* si verifica lo stesso fenomeno; mentre la medesima formula su *attulit eis* del Co. *Manducaverunt*, inserita nel contesto compositivo di un protus, conserva il La per il fatto che esso coincide con il grado della dominante, mentre il bemolle con il grado di ornamentazione:

GT 278/5

spe. ra. vi

GT 278/2

at. tu. lit e. is Do. mi. nus:

## III.4.1.

Nel *protus* il Si di ornamentazione in un contesto melodico con la relazione al Fa va ritenuto abitualmente bemolle:

Co. Fili, quid fecisti (GT 51/2)

Et quid est quod me quaere - ba - tis?

Gr. Miserere mei (GT 63/7)

de - dit in op - pro - bri - um

Se il Si mantiene un legame 'd'origine' con la corda forte Do, la scelta è per il bequadro, sebbene il contesto comporti un movimento melodico verso la cadenza al Fa:

Gr. Si ambulem (GT 126/4)

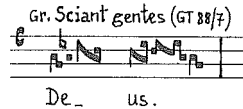
V. Vir - ga tu - a, et ba - cu - lus tu - us,

Nella prima semifrase del versetto (*virga tua*), il pien è ornamentazione del tenore salmodico La; anche il grado della corda forte Do svolge un ruolo di ornamentazione. Nella seconda semifrase (*et baculus tuus*) la corda forte Do diventa il grado di accentuazione con cadenza in La. In questo contesto la trasformazione del pien da bemolle in bequadro è dovuta al fatto che è mutata la sua funzione di ornamentazione.

Gr. Universi (GT 46/3)

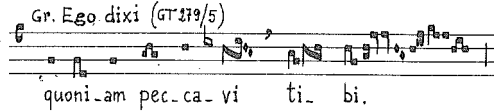
Do. mi. ne, notas fac mi hi:

Le due formule di cadenza in Fa di *Domine* e *mihi* sono uguali. La salita del Si al Do, nella cadenza di *mihi*, è più in favore di uno slittamento del bequadro anziché del bemolle. Pertanto, anche su *Domine* è più probabile il bequadro.



Nella formula di *Deus* è più probabile il bemolle, perché il contesto compositivo non comporta alcuna relazione con il Do.

E così il bemolle nei Graduali di 2° modo in A è del tutto improbabile; la sua presenza è sicuramente dovuta al fatto della vicinanza con il Fa. Ma nel Gr. *Ego dixi*, dove la stessa formula è inserita in un contesto centonizzato di Mi più libero, il bemolle sembra vero:

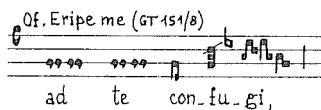


E ancora, nei Grad. *Deus exaudi* e *Deus vitam meam* il bemolle appare certo a motivo del contesto compositivo precedente, strutturato sulla corda modale Sol, con formula cadenzale di protus:



## III.4.2.

Nel *deuterus* la presenza del bemolle di ornamentazione è limitata ai soli casi in cui il contesto della formula poggia interamente sulla corda forte Fa:

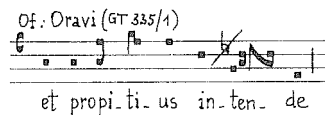
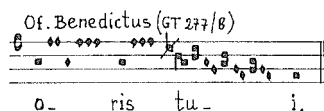
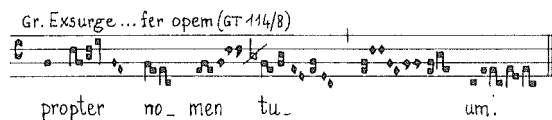


oppure, come è stato segnalato nel corso della trattazione, in un contesto di protus alla quarta o di deuterus alla terza: cfr. pp. 112-117. In tutti gli altri casi è bequadro:



La formula di *quia* viene adoperata anche in altri contesti modali, ad esempio di protus con il bemolle (cfr. p. 84). Nel contesto di deuterus, con corda dominante La, appare del tutto improbabile il bemolle, pur facendo seguito la cadenza in Fa.

La non autenticità del bemolle appare ancor più evidente nei contesti dove il Fa non svolge il ruolo di cadenza, ma di grado melodico *tout court*.

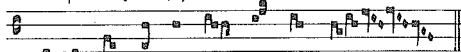


Nella formula di *propitius intende* il bemolle della Vaticana è errato per il fatto che il pien è ornamentazione della corda La (Re, in terminologia arcaica), come appare dalle lezioni neumatiche.

### III.4.3.


Nel *tritus*, se l'ornamentazione del pien scaturisce dalla corda forte Do o, comunque, è in relazione con essa, si ha il bequadro:

Gr. Prope est (GT 35/8)




et be. ne. di. cat. o. mnis ca. ro.

Gr. Benedictus (GT 45/4)




et il. lu. xit nobis.

Gr. Discerne (GT 127/4)



me.

Gr. Ex Sion (GT 49/4)

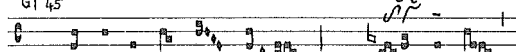


ve. ni. et.

Nei Gr. *Benedictus* e *Discerne* il bemolle della Vaticana è errato. La conferma si ha con la medesima formula nel Gr. *Ex Sion*; la salita al Do è più probabile per lo slittamento semitonale dal bequadro.

Se il pien svolge il ruolo di ornamentazione di un contesto melodico che nasce dal grave, si ha il bemolle:

GT 45



Gr. Bene. di. ctus qui ve. nit in no. mi. ne

Anche per il *tritus* è importante verificare il ruolo del Fa, se grado di una cadenza stabile oppure di un termine grave del movimento me-

lodico. In questa seconda ipotesi il pien è dato dal bequadro:

Gr. *Tollite hostias* (GT 272/4)

Re-ve-la-vit Do- mi-nus

Gr. *Bonum est confiteri* (GT 327/7)

per no-ctem.

Nel Gr. *Tollite hostias* la discesa melodica al Fa avviene all'interno di una formula ed è del tutto secondaria. Nel Gr. *Bonum est confiteri* la cadenza al Fa avviene nella finale e il pien rappresenta l'ornamentazione del terzo grado che fa cadenza alla tonica.

#### III.4.4.

Nel *tetrardus* la Vaticana segna con frequenza il bemolle di ornamentazione per la relazione di vicinanza con il Fa. Anche in questi casi è necessario verificare il tipo di contesto melodico e, soprattutto, il ruolo del Fa. Nella formula cadenzale e del timbro degli Alleluia e di alcuni Tratti di 8° modo, il bemolle è stato posto per la relazione con il Fa. Ma in questo contesto formulare di *tetrardus* il Fa svolge unicamente il ruolo di sottotonica. Pertanto, è del tutto improbabile:

Anche nella formula di *Domine* del Tr. *Ad te levavi* di 8° modo il Fa svolge la funzione di ornamentazione e di sottotonica. E pertanto è da ritenere errato:

Tr. *Ad te levavi* (GT 98/9)

Do- mi-ne,

Diversamente, nella formula cadenzale dell'Of. *Scapulis suis* il bemolle sembra più sicuro, perché trae origine da un movimento melodico dal grave, poggiate sulla corda Fa:

Of. *Scapulis* (GT 71/2)

circúm-da-bit te ve-ri-tas e-ius.

#### IV

#### ALTERNANZA BEMOLLE-BEQUADRO

L'alternanza dei semitoni nella corda mobile non è limitata ai soli casi classici, come nel timbro centonizzato di 1° modo (cfr. p. 60), ma può trovare applicazione in molti altri contesti, come fatto estetico compositivo. Questo però avviene abitualmente nel contesto di due formule, anche ravvicinate:

Ant. *Non turbetur* (AM 892/2)

cre-di-tis in De-um,

oppure nel contesto di una stessa formula, ma predisposta esteticamente al cambio del semitono, in quanto i Si non svolgono la medesima funzione modale. Un esempio tipico si ha nella formula di tritus proveniente dal tetrardus. Infatti, il passaggio dal tetrardus al tritus si produce con l'abbassamento di una parte della formula:

Resp. *Venit lumen* (LR 80/8)

or-tus tu-i

Co. *Non vos relinquam* (GT 232/4)

cor-ve-strum,



Co. *Et si coram hominibus* (GT 470/4-5)...tamquam aurum in fornace;

Gr. *Respice, Domine* (GT 320/6-7)...pauperum tuorum.

In quest'ultimo passo, però, c'è da chiedersi se la formula di tetrardus con lo strophicus non sia abbassata di un tono.

Più dubbioso appare il bemolle nel brano seguente:

GT 411/4

In. E-go autem in Do-mi-no spe-ra-vi :

Esso può sembrare non autentico, per il fatto che la melodia scende verso il Fa, senza però determinare una cadenza stabile. D'altra parte, per sostenere la tesi del bequadro bisognerebbe che il neuma del bemolle fosse preceduto dall'affermazione della corda forte Do, che in realtà non avviene.

L'alternanza dei semitoni può essere posta anche in modo inverso, e cioè fra bequadro e bemolle.

GT 403

In. Medi-ta-ti-o cordis me-i in conspe-ctu tuo

Nell'*In. Meditatio* le due formule di centonizzazione della frase sono collocate su corde differenti, creando così due diversi ambienti modali: in uno il pien è espresso dal bequadro, nell'altro dal bemolle. La struttura della formula con il bemolle è presente nel timbro modale dei Graduali di 2° modo in dominante Re:

Gr. *Excita* (GT 33/6-7)

in. ten- de:

nel protus alla quarta in Sol:

In. Dominus illuminatio (GT 288/3-4)

tri-bulant me,

e nel tritus in dominante Do:

Gr. Pacifice (GT 131/3-4)

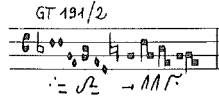
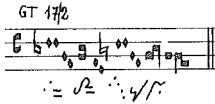
et in i\_ ra

Anche nel tetrardus viene praticato il fenomeno dell'alternanza dei semitoni. Al problema è stato riservato, sebbene indirettamente, ampio rilievo nella precedente sezione. Infatti l'alternanza fra bemolle e bequadro viene prodotta dall'accostamento di due ambiti modali, rappresentati l'uno dal tetracordo al grave con formule del modo di Re e con l'ornamentazione del bemolle, l'altro dal tetracordo all'acuto con formule del modo di Do con il bequadro:

		do	fa	}	tetracordo acuto
	fa ← b	b →	mi		
	mi	la	re		
{	tetracordo grave	RE ←	<u>SOL</u> →	DO	
		do	fa	[ ]	
		[ ]	mi	la	
		la	re	sol	

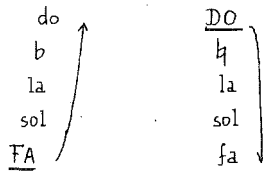
Sempre nella sezione precedente si è potuto verificare però che non tutti i casi di alternanza nel tetrardus posti dalla Vaticana sono da

considerare autentici:



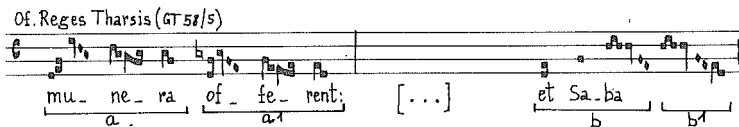
Nella presente formula, infatti, il bemolle è stato posto per la relazione di vicinanza con il Fa.

La tecnica compositiva dell'alternanza trova maggiore applicazione nel tritus, soprattutto nell'autentico. Sebbene parallelo al protus e al tetrardus, il fenomeno sortisce nel tritus in un fatto estetico del tutto peculiare, in quanto si attua in una forma più ravvicinata e nell'ambito di una stessa quinta modale:



In tutto questo si deve riconoscere nel compositore gregoriano l'esigenza di una polimodalità nell'ambito della stessa scala.

Nell'Of. *Reges Tharsis* il bemolle di *offerent* non è richiesto dalla progressione, che di per sé non esclude il bequadro, quanto piuttosto dalla cadenza finale della formula sul Fa:



Ciò appare con evidenza nella formula di *terrae* e di *ei*:

Of. Reges Tharsis (GT 51/9)

omnes re. ges ter. rae [...] ser. vi- ent e- i.

c c<sup>1</sup> d d<sup>1</sup>

La stessa cosa vale anche per la seconda parte dello iubilus di *tuum* dell'All. *Ostende* di 8° modo, dove si ripropone la medesima formula di *servient ei* dell'Of. *Reges Tharsis*:

All. Ostende (GT 16/7)

tu - am: et sa. lu. ta. re tu - um,

c<sup>1</sup> d<sup>1</sup>

Infatti, su *tuum* il bemolle è autentico sia per la relazione con la cadenza stabile Fa sia per un dato estetico che nella presente formula privilegia l'attacco dei due incisi, formati di otto note ciascuno, con l'intervallo di terza minore. Diversamente, i due bemolli di *tuum* rispondono a motivazioni differenti: il primo per la relazione di vicinanza con il Fa, il secondo per il mantenimento della continuità melodica semitonale. Appare chiaro che la cadenza di frase in Sol del tetrardus non giustifica affatto il bemolle. Di conseguenza, anche il primo può essere tolto in quanto la progressione non lo richiede.

Con materiale differente, ma sfruttando lo stesso modello, il compositore gregoriano ha elaborato un'altra formula:

Gr. Viderunt (GT 49/4)

iu. sti - ti - am su. am

e r b

collegamento alla sottotonica

È la formula finale del versetto del Gr. *Viderunt omnes*. La composizione di *iustitiam suam* consta di due sezioni: la prima sulla parola *iustitiam*, la seconda sullo iubilus di *suam*. La prima sezione si sviluppa in due cellule ritmiche uguali che iniziano con l'articolazione del La e terminano con la cadenza Sol. Il pes quadratus sangallese sulla sillaba *-ti-* di *iustitiam* comporta nella prima nota (Sol) l'articolazione finale della prima cellula, nella seconda nota (La) l'articolazione iniziale della seconda cellula. Il bemolle di quest'ultima non sembra autentico: probabilmente è stato collocato per la relazione con il Fa di *suam*. Anche lo iubilus di *suam* consta di due cellule ritmiche, che iniziano ambedue con l'articolazione del Sol e hanno come conclusione la prima il Sol e la seconda il Fa. In questo contesto il bemolle è autentico, perché in relazione con la cadenza finale del modo.

Nel Gr. *Omnes de Saba*, sulle parole *et illuminare Ierusalem* la composizione compie un arco melodico completo dell'estensione di un'ottava, partendo dal termine grave Fa fino all'accentuazione del termine acuto Fa. La cadenza mediana si posa sulla corda Do della sillaba finale di *illuminare*, separando la seconda parte dell'arco melodico che scende alla tonica Fa. Ma, nella prima parte, il Si è bequadro perché in relazione alla corda forte Do; nella seconda parte è bemolle per la relazione con la cadenza alla tonica Fa:

Gr. Omnes de Saba (GT 57/6)

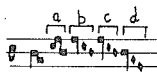
et il.lu.mina - re Ie.ru.sa - lem.

quia glo - ri - a Do - mi - ni su - per te

In favore dell'alternanza del bequadro e del bemolle si possono portare due argomenti di ordine estetico. Il primo riguarda il parallelismo nella composizione fra le sezioni A-A1, B-B1; il secondo la struttura della cadenza, che si sviluppa attorno ad una cellula rappre-

sentata dal torculus (a), da cui scaturiscono, mediante il legame melodico del La, gli elementi b (con l'articolazione iniziale del Sol) e c (con l'articolazione iniziale del Fa). Questi due elementi sono formati ciascuno di sei note e l'ultimo svolge il ruolo di 'coda'.

La suddetta struttura formulare ha la sua corrispettiva alla quinta nella formula seguente:



Essa contiene un elemento in più (d) per la discesa della cadenza al grave di un intervallo di terza.

Nel Gr. *Convertere*, i Si di *refugium* sono bequadro perché scaturiscono dal Do, mentre gli altri, che appartengono alla cadenza di *nobis*, sono bemolle. Se dalla formula viene tolto l'elemento melodico della coda, la formula ripropone la medesima struttura della cadenza finale del versetto:

GT 195/9

re. fu. gi. um fa. ctus es no. bis,

coda

GT 199/6

cadenza versetto

Il compositore gregoriano crea il modello di alternanza dei semitoni nel tritus non solo mediante una successione di formule in movimento e, talvolta, in progressione melodica discendente, ma anche per moto contrario. Nello iubilus iniziale del versetto del Gr. *Viderunt omnes* il bemolle autentico trae origine da un contesto melodico e modale che scaturisce dal grave verso l'accentuazione del Do, secondo la scala del tritus arcaizzante:

GT 48/6

V. Notum fe\_cit Do\_ a a<sup>1</sup> coda e legame b mi\_nus

Lo stesso procedimento si può riscontrare nella formula di *ab uberibus* nell'In. *Laetare Ierusalem*:

GT 108/7

ut exsul.te.tis, et sati.e. mi\_ni ab u. be.ribus conso.la.ti.o.ris

Anche nel tritus non tutte le forme di alternanza sono da considerare autentiche. Ad esempio, nel timbro del Gr. *Constitues* la Vaticana introduce un'alternanza nell'incipit del versetto:

GT 426/5

V. Pro pa - tri.bus

Il bemolle in questo contesto non ha alcuna ragione d'essere perché la prima parte dello iubilus conclude con una cadenza alla seconda sul Sol, cui fa seguito una nuova reintonazione: il bemolle è stato collocato per la relazione di vicinanza con il Fa. Nell'ipotesi che in questa formula sia conservato il grado melodico del Si (alcuni manoscritti tra i più autorevoli danno Do), questo è certamente bequadro.

La non autenticità del bemolle appare nella formula melismatica



e ravvicinato ad un altro bemolle, come nel caso seguente:

GT 281 modo arcaico di Mi

In. Fa. ctus est Do mi. nus pro. te. ctor me. us,

Qualche volta la scelta in favore dell'alternanza dei semitoni o della continuità semitonale è assai dubbiosa. Casi potrebbero essere i seguenti:

In. Domine, in tua misericordia (GT 278/6)

qui bo. na tri. bu. it mi. hi.

Gr. Aduvabit (GT 527/4)

ci. vi. ta. tem De. i:

La formula di *bona* si trova ancora nel Gr. *Discerne causam*:

GT 127/7  $\frac{c}{4}$  /  $\frac{f}{4}$

i. psa. me de. du. xe. runt,

Il bequadro della Vaticana non sembra sostenibile di fronte alla virga strata sangallese. Appare chiaro che la Vaticana ha operato una scelta di ordine pratico, seguendo il criterio di una maggiore continuità nell'intonazione semitonale della corda mobile. Infatti, in ciascun caso ha fatto sì che si produca una sola alternanza dei semitoni. La soluzione proposta però non appare buona, per il fatto che non tiene conto dell'impiego melodico della virga strata. L'ipotesi di una continuità semitonale sarebbe casomai per il bemolle, con inizio già dal Si

climacus subtripunctis tracciato con un tractulus (in due casi con doppio episema) al posto del punctum. Su *qui bona civitatem* si ottengono così delle alternanze di bequadro e bemolle più convincenti. Infine, su *deduxerunt*, si ha la formula classica di tritus che trae origine dal tetrardus (cfr. p. 131).

## V

## LE FORMULE

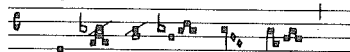
## V.1. FORMULE ESTRANEE AD UN MODO

Non di rado il procedimento della centonizzazione introduce formule tipiche di un determinato modo in composizioni estranee alla loro struttura. Dette formule possono comportare il bemolle costitutivo a motivo della posizione melodica che esse vengono ad assumere nella scala del brano.

## V.1.1. Formula di Mi, scritta in La in una composizione di protus

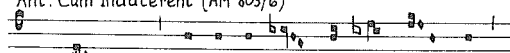
Si sa che sulla corda di trasposizione La possono coesistere formule di Re con il bequadro e formule di Mi con il bemolle:

GT 283



Co. Can. ta. bo Do. mi. no,

Ant. Cum inducerent (AM 803/6)



e. ius, ac. cepit e. um Si. me. on

V.1.2. Formula di Mi, scritta in La in una composizione di tritus:

In Domine refugium (GT 79/7)

a sae-cu-lo, et in sae-cu-lum

V.1.3. Formula di Re, scritta in Do in una composizione di tritus

Il bemolle nella parte grave della composizione permette l'inserimento di formule di Re. Questo fatto produce un contrasto fra proposta in "tono minore" e risposta in "tono maggiore":

GT 2 Formula di protus 3<sup>a</sup> maggiore

Co. Circu- i- bo, et immo-la- bo

V.1.4. Formula di protus in una composizione di tetrardus:

AM 19s

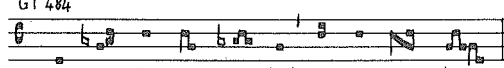
Urbs forti-tu-dinis nostrae Si-on, Salva-tor pone-tur in e-a murus

Si potrebbe trascrivere il brano con la seguente scrittura:

Urbs forti-tu-dinis nostrae Si-on, Salva-tor pone-tur in e-a murus

## V.1.5. Formula di tetrardus in una composizione di tritus:

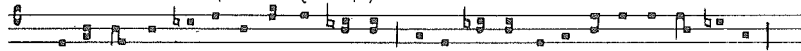
GT 484



Co. Qui mi-hi mi-ni-strat, me se-qua-tur:

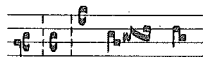
## V.1.6. Composizione di tetrardus in un brano di deuterus:

Co. Amen dico vobis: Quod uni (GT 79/3)



ve-ni-te be-ne-dicti Patris me-i, possi-de-te prae-pa-ratum vo-bis regnum

## V.2. FORMULA DI CADENZA RIDONDANTE



La formula si configura come un tipo di cadenza ridondante — la prima nota dell'accento è all'unisono con l'ultima nota della finale — con l'ornamentazione del grado melodico superiore e inferiore. Il neuma dell'accento è formato da una clivis seguita da un torculus quilibramatico resupino; il neuma della finale da una clivis.

La formula non appare mai nel repertorio dei canti del solista: Cantici, Tratti e Graduali. È quasi inesistente (se ne contano circa dieci casi) nelle Antifone dell'Ufficio. Viene impiegata nei canti della Messa, soprattutto negli Introiti, e nei Responsori lunghi dell'Ufficio. Negli Introiti della Messa viene quasi sempre adoperata nelle composizioni di protus e deuterus; mentre nei Responsori anche di tetrardus e tritus.

Quanto ad impiego melodico, nella maggior parte dei casi poggia sulla dominante alla terza, alla quarta e alla quinta del modo. Non appare mai in cadenza finale. Qualche rara volta si può incontrare anche sul secondo grado del tritus plagale (Sol), richiamandosi alla cadenza mediana del versetto dei Responsori brevi, oppure sulla tonica Fa del tritus nel contesto di formule comuni al protus. Qualche altra volta sul Re del protus plagale e sul Sol del tetrardus plagale nel contesto della cellula madre di Re.

La conclusione melodica della formula si attua mediante il contrasto delle due note della clivis finale; contrasto che, per l'appunto, si rivela particolarmente adatto con il tono e non con il semitono. A dare un'ulteriore spinta agogica verso la cadenza interviene, nel neuma dell'accento, l'elemento neumatico di conduzione, rappresentato dal quilisma.

Nell'ornamentazione delle cadenze ridondanti il compositore gregoriano non ritiene adatte al deuterus formule che sono abituali in tutti gli altri modi, a causa dell'attacco semitonale Mi-Fa:

The image shows a musical score with six staves, numbered 1 through 6. Each staff contains a sequence of notes and rests, representing different melodic formulas. Staff 1 shows a simple sequence of notes. Staff 2 and 3 have a bracketed section with the annotation "solo nel recitativo". Staff 3 also has a bracketed section with the annotation "rifiuta l'attacco: Mi-Fa". The notation includes various note values and rests, typical of Gregorian chant notation.

Anche nella formula ridondante di cui è questione, l'ornamentazione superiore e inferiore dei gradi melodici che compongono la ridondanza viene segnata dal tono intero, come si può dedurre dalle variabili che essa può assumere nel repertorio:

The image displays four variations of a melodic formula, labeled 1, 2, 3, and 4, arranged in four staves. The formula is divided into seven segments labeled a through g. Each segment contains a specific melodic pattern. Variation 2 includes the annotation "solo nei recitativi" under the segment 'c'. Brackets in variations 2 and 3 indicate specific melodic intervals or ornaments within the segments.

Si osservi:

— relativamente a 2/b esistono solo tre casi nel timbro modale delle Antifone di 4° modo in A quando la formula è preceduta dal bemolle: Ant. *Apud Dominum* (AM 246), *Ubi duo vel tres* (AM 367);

— relativamente a 3/b, in scrittura Do, si ha di solito il bemolle con funzione di sottotonica; in scrittura Fa, la prima nota del pes scende al Re: cfr. Graduali di 5° modo;

— relativamente a 3/f esiste un caso nell'Of. *Expectans* (GT 329/1) su *novum*, ma la formula è trattata diversamente: l'accento diventa finale e, al posto dell'accento, c'è un pes;

— relativamente a 3/g esistono solo due casi nel repertorio della Messa: In. *Rorate* (GT 34/4) e Co. *Vovete* (GT 335/6). Casi rari nelle Antifone dell'Ufficio, limitati nei Responsori.

In terminologia arcaica si potrebbe affermare che la formula ap-

partiene alle corde madri Do (con possibilità di scrittura in Fa e, talvolta, in Sol) e Re (con possibilità di scrittura in La e Sol), e non alla corda madre Mi. Questo fatto estetico-modale viene a chiarire e risolvere in molti passi il problema del bemolle. L'Edizione vaticana applica frequentemente a questa formula il bemolle, come ad esempio negli In. *Gaudete in Domino* (GT 21/5), *Laetare Ierusalem* (GT 108/6-7). Proprio in questi casi, anche alla luce di una elementare analisi modale appare evidente che il compositore ricorre all'impiego di essa allo scopo di produrre una vera e propria cadenza 'modulante' sospesa verso l'apice melodico, rappresentato dalla corda forte Do. Il semitono adatto ed efficace per contesti della fattispecie è solo il bequadro.

### V.3. NEUMA PLURISONICO CON L'ELEMENTO NEUMATICO DELL'ORISCUS

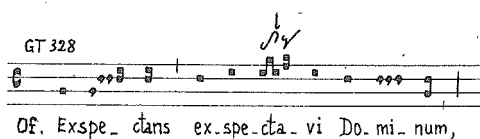


I brani interessati a queste due lezioni neumatiche sono relativamente pochi e si trovano per lo più nel repertorio degli Offertori (*In virtute*, GT 512; *Confitebor Domino*, GT 240; *Gloriabuntur*, GT 221; *Intonuit de caelo*, GT 204; *Lauda anima*, GT 221; *Confortamini*, GT 26) e dei Graduali (*Venite filii*, GT 298; *Qui operatus est*, GT 536). La versione melodica n. 2 esiste anche con la scrittura nell'ambito melodico di terza minore fra Si e Re nell'Of. *Exaudi Deus* (GT 101) e nei Gr. *Tibi Domine* (GT 118) e *Deus vitam meam* (GT 601). Per questi neumi il notatore sangallese e quello metense adoperano l'elemento dell'oriscus al posto del quilisma. Di qui il problema se, nella scrittura La-Do, il bemolle è autentico.

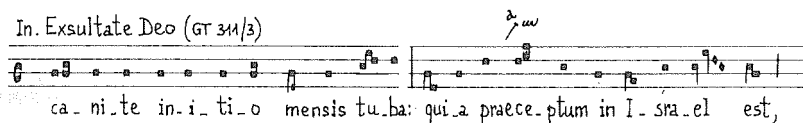
Il problema va studiato dal punto di vista semiologico. Dalla storia della notazione neumatica sembra certo che, per indicare la nota di passaggio in un neuma ascendente di tre note, la scelta di due elementi speciali quali l'oriscus e il quilisma sarebbe stata determinata in ordi-

ne al tipo di intervallo: il quilisma nell'ambito di una terza minore formata dalla successione di un tono più un semitono; l'oriscus nell'ambito di una terza maggiore, oppure, se minore, formata dalla successione di un semitono più un tono. Pertanto la presenza del bemolle nei neumi in questione sarebbe conforme alla lezione neumatica con l'uso dell'oriscus al posto del quilisma.

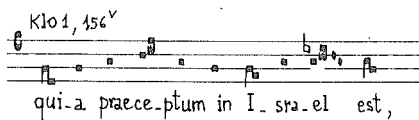
Nel repertorio si dà anche il caso dell'impiego dell'oriscus in una successione di tono più un semitono:



Anche con il segno del quilisma si ripropone lo stesso problema: nell'ambito di una terza minore il quilisma ha la funzione di nota di passaggio in una successione di semitono più tono:



Il fatto è stato prodotto sicuramente dalla scelta della scrittura in Do, che nella parte acuta comporta la fissità del semitono; mentre, in scrittura Fa, il problema si aggiusta:



## CONCLUSIONI

Il fatto della presenza del bemolle in canto gregoriano è stato studiato alla luce della storia della composizione modale e nel contesto della nascita e dell'evolversi delle forme liturgico-musicali; ed è stato condotto attraverso l'analisi dell'etimologia delle formule, dalle espressioni più arcaiche fino a quelle proprie della centonizzazione modale.

Da tutto ciò risulta con chiarezza che la presenza del bemolle precede storicamente quella del bequadro. Le stratificazioni dei primi modi formulari, dei modi-toni arcaici fino alle forme di centonizzazione omogenea lo documentano.

La presenza del bequadro si fa sentire nella composizione evoluta e centonizzata dei modi, allorché il concetto di dominante sostituisce quello di corda madre. Questa passa a livello di pura eredità, ma con possibilità di esprimersi, talvolta, con il vocabolario del proprio modo arcaico. A questo punto il problema della qualità del pien si manifesta più o meno in quasi tutti i modi. I più interessati sono il protus autentico, il deuterus plagale, il tritus autentico e il tetrardus plagale.

Nel corso della presente trattazione si è puntualizzato il livello di riflessione e i traguardi conseguiti sull'argomento e che oggi possono considerarsi degli autentici progressi nella storia della composizione gregoriana. I criteri che di volta in volta sono stati enucleati possono essere considerati fondamentalmente validi sia per i canti dell'Ufficio come della Messa. È chiaro che nel repertorio monolitico ed elaborato, attraverso una forbita centonizzazione, dei canti della Messa, altri criteri devono essere presi in considerazione, come ad esempio il criterio semiologico ed estetico.

Oggi la presente elaborazione riflette, in particolar modo, le linee direttrici che hanno portato alla riconsiderazione della questione del bemolle nella versione dell'Antifonale Romano, che si spera di prossima pubblicazione.

ALBERTO TURCO

ALCUNE OSSERVAZIONI  
SUL REPERTORIO DI ORGANA MELISMATICI  
DI S. MARZIALE DI LIMOGES

Tavola delle abbreviazioni:

StM A	cod. Paris, Bibl.Nat.lat.1139;
StM B	cod. Paris, Bibl.Nat.lat.3549;
StM C	cod. Paris, Bibl.Nat.lat.3719;
StM D	cod. London, Brit.Mus.Add.36881;
Yrx	cod. Paris, Bibl.Nat.lat.903 ( <i>Pal. Mus.</i> I/13);
Alb	cod. Paris, Bibl.Nat.lat.776.

Per quanto riguarda i codici polifonici di S. Marziale (StM A, B, C, D), cfr.:  
S. FULLER, *The Myth of St. Martial Polyphony*, «Musica Disciplina», XXXIII, 1979, pp. 5-26;  
B. GILLINGHAM, *Facsimiles of Medieval Musical Manuscripts*, Ottawa 1987, fasc. 14-16.

Negli ultimi anni la branca della ricerca musicologica che si occupa di polifonia, ed in particolare di quel tipo detto, secondo la definizione di Prosdocimo de Beldemandis, *Cantus planus binatim*,<sup>1</sup> ha fatto il punto su vari aspetti della polifonia primitiva, evidenziando nel contempo alcune questioni ancora aperte e nuove vie di investigazione.

Assai interessante è a questo proposito la raccolta delle relazioni relative al Congresso Internazionale di Cividale del Friuli «Le polifonie primitive in Friuli e in Europa» dell'agosto 1980.<sup>2</sup> In esse i principali studiosi italiani e stranieri hanno puntualizzato la situazione e lo stato delle nostre conoscenze documentarie, aprendo la via ad osservazioni di grande interesse.

Nella prefazione alla raccolta citata, Pierluigi Petrobelli sottolinea alcuni di questi percorsi di ricerca.<sup>3</sup> È da uno di questi che prendia-

1) Cfr. PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, a cura di F.A. Gallo, Bologna 1966 (*Antiquae Musicae Italicae Scriptores*, III/1), p. 163. Per Prosdocimo il *cantus planus binatim* consiste nella realizzazione, sopra una melodia liturgica data, di una seconda voce che l'accompagna in ritmo libero.

2) Cfr. *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*. Atti del Congresso Internazionale di Cividale del Friuli, 1980, a cura di C. Corsi e P. Petrobelli, Roma 1989.

3) *Ibidem*, p. IX.

mo spunto per le nostre considerazioni: «[...] il progredire degli studi rende sempre più evidente che la tradizione orale — l'affidare alla memoria non solo singoli brani, ma addirittura interi repertori — costituiva, nel Medioevo, la forma principe di trasmissione. [...] Nei confronti della tradizione orale, la tradizione scritta funge spesso da semplice aiuto alla memoria, come punto di riferimento cui ricorrere quando quella entra, o può entrare, in crisi».

Scopo del presente lavoro è quello di valutare se e in quale misura questa conclusione potrebbe essere applicata anche al repertorio degli organa melismatici di S. Marziale di Limoges: è infatti proprio ad essa che sono giunta durante lo studio delle sequenze del codice StM B. Si tratta di valutare, alla luce dell'osservazione di Petrobelli, la funzione di esso: se il suo scopo fosse quello di conservare un repertorio che nella pratica poteva subire gli influssi della tradizione orale, e in base a quali elementi ciò possa essere accertato.<sup>4</sup>

Già Leo Treitler, nel suo articolo *Cantus planus binatim in Italy and the question of oral and written tradition in general*,<sup>5</sup> esponeva alcuni punti di vista che potranno venirci utili riguardo ad aspetti della tradizione sanmarzialese. Leo Treitler prende spunto da una considerazione di F. Alberto Gallo riguardante le fonti italiane del *cantus planus binatim*,<sup>6</sup> nella quale lo studioso afferma che ci troviamo di fronte più ad una testimonianza di pratica esecutiva che di reale composizione, e ciò deve essere tenuto presente nell'esame delle fonti di tale polifonia.

Secondo Treitler, il *cantus planus binatim* — ma tale risultato delle indagini viene da lui esteso, con le dovute cautele e distinzioni, a tutta la tradizione musicale medievale europea — era una forma affidata alla tradizione orale, che solo in casi eccezionali veniva scritta in forma permanente. Ci troviamo di fronte ad un modello, realizzato in

4) Con il termine «conservare» non intendiamo proporre l'idea di un codice riposto in biblioteca e mai utilizzato; è più probabile che esso servisse al *magister* a livello di consultazione, anche saltuaria. Intendiamo dimostrare che il codice non era utilizzato per l'esecuzione diretta.

5) Cfr. *Le polifonie [...]*, cit., p. 145 sgg.

6) Cfr. F.A. GALLO, *The practice of Cantus planus binatim in Italy*, in *Le polifonie [...]*, cit., p. 29.

modi diversi, a seconda delle esigenze o delle nozioni dell'esecutore. In tale prospettiva, la versione che troviamo scritta rappresenta una sistemazione delle nozioni base di una comunità, non una variante dell'originale. Si tratta di una tradizione esecutiva, che solo in alcuni casi — con intento conservativo o come rinforzo della tradizione orale del canto — è documentata nella scrittura.

Noi siamo spesso influenzati dalla concezione moderna di tradizione, che è essenzialmente letteraria: una musica nasce, viene scritta, copiata (o stampata), ed eseguita. Escludiamo quasi a priori di valutare l'importanza che la tradizione orale ha avuto dopo l'introduzione della notazione musicale: e il *cantus planus binatim* è in questo senso una finestra aperta per la nostra presa di coscienza di tale aspetto. La tradizione orale non finisce *ex abrupto* con l'introduzione della scrittura: essa continua in commistione, in unione, in sovrapposizione a quella, che man mano acquista importanza, ma per lungo tempo non riesce ad obliarla. Secondo Treitler,<sup>7</sup> tutti i repertori medioevali, anche se in misura diversa, devono essere esaminati sotto quest'ottica: un manoscritto non è un esemplare fisso e legato strettamente ad un archetipo, ma può aver subito gli influssi della pratica esecutiva. La prima vera tradizione di tipo letterario, secondo lo studioso, è Notre Dame: si tratta di una polifonia complessa, nata in ambiente culturale elitario, con legami con la cultura universitaria parigina, legata più strettamente alla tradizione teorica, e trasmessa in modo scritto.

Proviamo ora ad estendere le osservazioni appena esposte al repertorio polifonico di S. Marziale: e ciò in considerazione del fatto che Treitler ritiene applicabili le sue affermazioni anche a repertori medioevali diversi. Si esaminerà in particolare una parte di StM B, le sequenze, allo scopo di vedere:

- se l'intento della compilazione del codice fosse principalmente conservativo;
- se sia percepibile una presenza della tradizione orale ed esecutiva all'interno di tale repertorio.

Le sequenze di StM B sono in forma di *organum melismatico*. Tale

7) È interessante consultare anche altri lavori di L. TREITLER: in particolare, *Oral, Written and Literate Process in the Transmission of Medieval Music*, «Speculum», 56, 1981, pp. 471-491.

forma presenta affascinanti somiglianze con quella del *cantus planus binatim* così come è definito da Prosdocimo: una melodia preesistente di origine liturgica sopra la quale viene costruita una seconda voce, entrambe in ritmo libero per quanto riguarda la notazione. Ma vediamo di spiegarci meglio.

Le sequenze di StM B sono notate in notazione neumatica aquitana, la cui origine è sicuramente rintracciabile nel codice Yrx oltre che in Alb, ma che nel tempo ha subito un'involuzione. Si è in sostanza passati ad una maggiore chiarezza diastematica attraverso l'abbandono (a partire dal periodo seguito a StM A, il più antico dei codici polifonici sanmarzialesi) della linea a secco unica, l'introduzione graduale di altre linee, delle chiavi, del *custos*. Il termine di questa evoluzione è visibile proprio nei codici polifonici di S. Marziale, in particolare nel più recente, StM D.

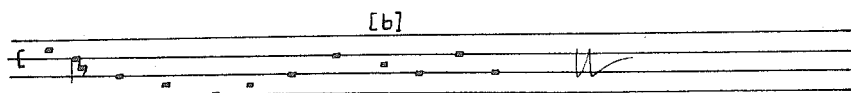
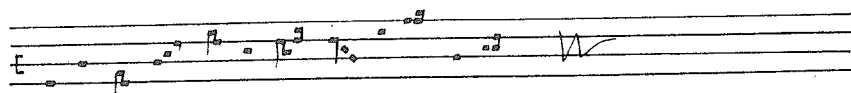
È ovvio che a questo processo di chiarificazione corrisponde una semplificazione della struttura dei singoli neumi: non essendoci più necessità dei neumi tonali, essi man mano diventano più rari nell'uso, o vengono utilizzati in altri contesti. Per fare alcuni esempi: la virga non è più se non *communis*; rarissimo il quilisma; frequenti le distroffe, ma, pare, non più a segnare soltanto alcune corde in particolare. Si tende sempre più all'essenziale, a determinare il suono nella sua altezza precisa, tuttavia perdendo le sfumature originali. È questa una notazione tarda, che necessiterebbe comunque di studi ed approfondimenti che in questa sede non ci competono.

La notazione di StM B ci permette dunque una chiara lettura diastematica: non altrettanto ci viene in aiuto riguardo alla ritmica. È questo uno dei problemi più grossi, nel campo della musica medievale tramandata in notazione priva di indicazioni ritmiche. Nel caso di StM B, una forma di determinazione ritmica doveva pur esistere, trattandosi di polifonia, per permettere un canto sincrono tra le due voci. L'ipotesi più accreditata è quella definita da Reinhard Strohm *Borduntechnik* (o tecnica del punto d'organo).<sup>8</sup> In essa la voce seconda-

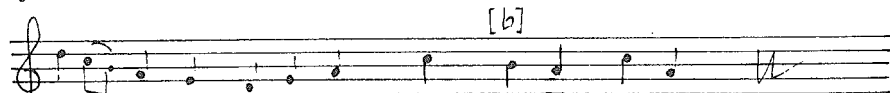
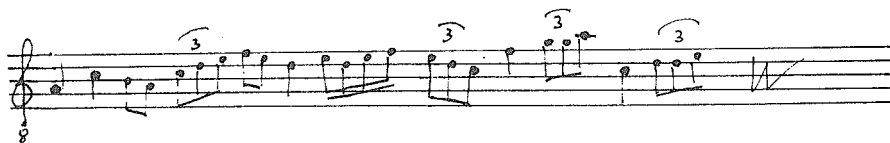
8) Cfr. R. STROHM, *Polifonie più o meno primitive*, in *Le polifonie [...]*, cit., p. 84. Notizie riguardanti le diverse ipotesi ritmiche si possono trovare in J. LOPEZ-CALO, *La polifonia del Codex Calixtinus e quella di Saint Martial. Ritmo ed interpretazione*, in *Le polifonie [...]*, cit., pp. 189-215.

ria diminuisce ed abbellisce l'intervallo di base, mentre la voce primaria non ha un suo ritmo proprio, ma semplicemente aspetta che la *vox organalis* termini il melisma corrispondente. Seguendo questa ipotesi, potremmo trascrivere (se non si vuole rinunciare ad un'interpretazione mensuralistica) attribuendo alle note della *vox organalis* un valore determinato (croma o semicroma), e facendo rientrare il valore della nota del *tenor* all'interno di quello soprastante. Ma a nostro parere, è forse più realizzabile una situazione del genere: il *tenor* doveva funzionare da regolatore ritmico piuttosto costante, sopra il quale la voce secondaria si muoveva con note con valore di ornamentazione. Così, è il *tenor* a venire trascritto riconducendo ogni nota in un tempo primo, facendo rientrare le note della *vox organalis* all'interno di quel valore:

Rex Salomon (f. 154v). St. I



Rex Sa-lo-mon fe-cit templum, quorum instar ...



8 Rex Sa-lo-mon fe-cit tem- plum, quo-rum in- star

Ciò che conta per il nostro studio è che si può a questo punto facilmente notare che esistono paralleli affascinanti tra l'*organum melismatico* ed il *cantus planus binatim* così come è definito da Prosdoci-mo. Entrambi sono costruiti in modo da avere una melodia preesistente come *tenor*; ma soprattutto, entrambi utilizzano una notazione senza elementi ritmici.

Viene quindi spontaneo evidenziare alcuni aspetti dell'*organum melismatico* che presentano coincidenze interessanti con le osservazioni di Treitler e di Gallo a proposito del *cantus planus binatim*.<sup>9</sup>

Esaminiamo StM B: perché è stato scritto? Per rispondere a tale domanda, scorriamo la sezione musicale,<sup>10</sup> e leggiamo la musica: e ciò per raccogliere dagli 'indizi' per la nostra indagine.

La sezione musicale va da f.149 a f.169:<sup>11</sup> è unitaria. La scrittura è chiara ed ordinata, una tardo-carolina già goticheggiante; fa uso di poche abbreviazioni, tranne nel caso di parti senza musica, come le antistrofi delle sequenze: qui, poiché la musica è *ad repetendum*, si è preferito risparmiare scrivendo solo il testo, in modo per di più abbreviato. La sezione si apre con una iniziale ornata, e tutte le composizioni sono segnalate dalla presenza di maiuscole ben delineate.

L'impressione che dà questo manoscritto è di un documento destinato non all'uso comune, ma alla conservazione. Ciò è ipotizzabile anche perché è in buone condizioni, non reca cioè segni di interventi posteriori, e perché non ci si è preoccupati di correggere e porre rimedio ad alcune difficoltà che potevano sorgere alla lettura diretta. Ci riferiamo a problemi di lettura del testo musicale che si presentano ai moderni trascrittori.

Il problema principale è rappresentato dalla frequente mancanza delle chiavi. Ciò potrebbe far pensare che il codice servisse solo per la lettura del testo letterario, mentre la parte musicale veniva prevalentemente affidata alla memoria. Altrimenti, qualcuno si sarebbe preoccupato di aggiungere le chiavi mancanti. Esse sono assenti soprattutto nella *vox principalis*, quella preesistente: il che può far pen-

9) Vedi note 5 e 6.

10) Cfr. B. GILLINGHAM, *Facsimiles [...]*, cit. in tavola delle abbreviazioni.

11) Cfr. S. FULLER, *The myth [...]*, cit. in tavola delle abbreviazioni.

sare che questa voce, già conosciuta, fosse eseguita a memoria, mentre la *vox organalis* dovesse essere letta sul codice? Ma perché, allora, siffatta mancanza concerne anche la sua notazione? Che fungesse da mero canovaccio?<sup>12</sup> Che proponesse semplicemente una delle diverse possibilità di esecuzione?

La lettura della *vox organalis* può risultare, infatti, anch'essa difficoltosa, per chi la legga direttamente sul codice senza già conoscerla, anche a causa della disposizione disordinata dei neumi, in rapporto al sottostante *tenor*, che doveva funzionare un po' da regolatore ritmico e sillabico. Orbene, come si può cantare senza già sapere qual è il gruppo neumatico corrispondente a quella sillaba?, e senza già sapere a quale nota della *vox principalis* corrisponde?<sup>13</sup>

Ultimo problema non trascurabile è la già sottolineata mancanza di elementi ritmici. Eppure, doveva esistere una forma di organizzazione ritmica, o di accordo preventivo tra i cantori, ma essa non è indicata.

Questi fatti potrebbero essere considerati 'indizi', che porterebbero a formulare la seguente ipotesi: i cantori eseguivano tali pezzi in modo mnemonico, se non addirittura improvvisandone alcune parti. StM B sarebbe quindi stato scritto con l'intento di conservare almeno una versione di un repertorio di brani di tradizione mnemonica, particolarmente graditi e frequenti nella versione monodica; e addobbandoli polifonicamente per solennizzare le maggiori festività. Essi infatti sono organizzati, anche se in modo liturgicamente disordinato, in un ciclo annuale, e destinati alle maggiori festività dell'anno. I primi

12) Si è ipotizzato che la pratica dell'improvvisazione sia possibile quando vi sia intrusione di elementi orali nella tradizione scritta: cfr. N. PIRROTTA, *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in AA.VV., *L'Ars Nova italiana nel Trecento*, III, 1970, pp. 431 sgg. Ci preme inoltre citare l'ipotesi formulata da S. Fuller a proposito della notazione di StM A: mentre l'aspetto dei pezzi ci fa pensare che essi siano monodici, in realtà le due parti polifoniche sarebbero scritte in successione, una dietro all'altra, da cui la definizione della studiosa di «notazione successiva». Ciò non fa che rafforzare la nostra opinione, che questi codici cioè non potessero servire per la lettura immediata: cfr. S. FULLER, *Hidden Polyphony, a Reappraisal*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV, 1971, pp. 169-192.

13) Tra l'altro, in StM C una mano posteriore ha aggiunto delle linee orizzontali a dividere i gruppi neumatici della *vox organalis*. Ciò non è un espediente notazionale inteso ad indicare qualcosa in particolare, ma è indice del disordine che si presenta al lettore di tale voce.

sette pezzi della sezione polifonica sono tropi e *conductus* per il ciclo natalizio, le sequenze coprono più o meno il ciclo pasquale ed altre feste importanti (ad es. la dedicazione di una chiesa).<sup>14</sup>

Sappiamo che dall'XI sec. le raccolte di brani paraliturgici venivano operate seguendo il calendario liturgico romano,<sup>15</sup> in modo da creare quasi un ciclo parallelo da opporre al *Proprium* gregoriano, ormai probabilmente sulla via della decadenza. In StM B è ravvisabile una precisa intenzione del compilatore, anche se il calendario non è seguito in modo preciso.

Il repertorio polifonico di questo codice, proveniente, magari, da un anonimo monastero, e che il bibliotecario di S. Marziale, Bernard Itier, organizzò nel 1205,<sup>16</sup> intendeva forse costituire una specie di pedana di lancio di quella novità allora rappresentata dai canti polifonici; di cui così si intendeva promuovere l'inserimento nella liturgia ufficiale, in modo da rendere più solenni le maggiori celebrazioni dell'intero calendario.

In sostanza, questo codice doveva servire a mantenere viva la 'memoria' della comunità alla quale era destinato. Se ammettiamo che StM B sia stato scritto con intenti conservativi, la nostra curiosità ci spingerà da un lato a cercare di sapere come, nella realtà, questi pezzi erano effettivamente eseguiti; dall'altro, ad indagare se per caso in esso non si nascondano elementi derivati dalla tradizione orale. Se un codice non veniva effettivamente usato durante l'esecuzione, ma la sua funzione era indipendente da questa, ebbene tale esecuzione doveva avvenire in modo mnemonico. È probabile che essa dovesse venire influenzata dalla tradizione orale del pezzo. Doveva avvenire qualcosa del genere: fissati i cardini intorno ai quali muoversi,<sup>17</sup> i cantori delle diverse abbazie potevano apportare alla linea melodica

14) fr. *Catalogue général des manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale de Paris*, t. VI, Paris 1975, pp. 151 sgg.

15) Cfr. R.L. CROCKER, *The Sequence*, in AA.VV., *Gattungen in Einzeldarstellungen: Gedenschrift Leo Schrade*, Bern 1973, p. 314.

16) Cfr. S. FULLER, *The Myth [...]*, cit. in tavola delle abbreviazioni, e la voce *Itier B.*, in «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», London 1980, p. 411.

17) Cardini suggeriti ovviamente dalle regole teoriche: cfr. a proposito J. BONDERUP, *The Saint-Martial Polyphony, Texture and Tonality*, Arthus 1982.

originale quelle varianti che ritenevano opportune, a seconda del loro gusto o abilità o abitudine. Orbene StM B sarà, appunto, il testimone di una di siffatte diverse possibilità di esecuzione.

Tenuto conto di queste caratteristiche del codice, un problema che si deve affrontare nel suo studio sistematico — e lo stesso si può dire probabilmente anche per gli altri codici di tradizione sanmarzialese — è la definizione esatta di variante. In una tradizione scritta fortemente influenzata dall'orale, non è più così logico utilizzare il classico concetto di variante. Treitler afferma che, quando ci troviamo di fronte ad una tradizione che non è soltanto letteraria, il manoscritto non è la variante di un originale fissato una volta per tutte.<sup>18</sup> Se utilizziamo il concetto di variante come lo formula la filologia, presupponiamo una tradizione nella quale la scrittura è elemento indispensabile come tramite tra invenzione ed esecuzione. Se ciò non sussiste, se cioè siamo di fronte ad un influsso della tradizione orale, dobbiamo allora pensare che le varianti possano non essere solo casuali deterioramenti od innovazioni di copisti, ma rappresentare altresì diverse intenzioni musicali.

Una variante del tipo appena esposto è quella mostrata nell'esempio seguente:

Sancti Spiritus adsit nobis gratia.

StM B (f. 159v)

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes: a quarter note (G), a quarter note (A), a quarter note (B), a quarter note (C), and a quarter note (D). Below the first staff, the lyrics "...habi-ta-cu-la" are written. The second staff is empty.

18) Cfr. L. TREITLER, *Cantus planus binatim in Italy*, in *Le polifonie [...]*, cit., pp. 153 sg.

StM C (f. 46v)

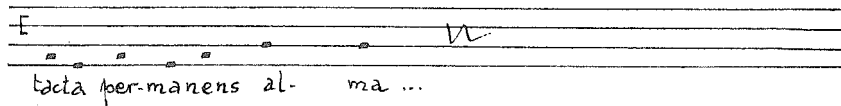
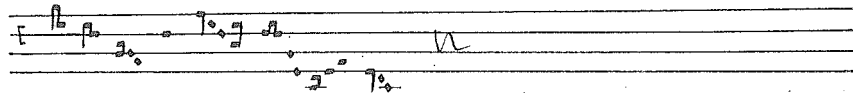
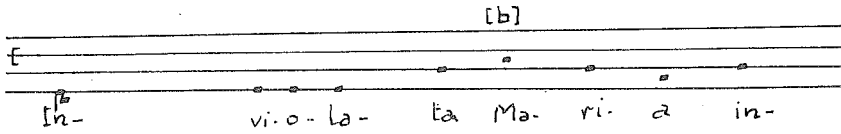
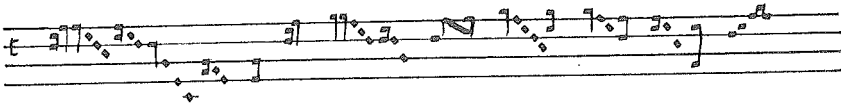
...habi - tacu - la

Esso presenta la cadenza della stanza II della sequenza *Sancti Spiritus adsit nobis gratia* nella versione di StM B (f.159v). La sezione cadenzale cade sulla parola *habituacula*. Mentre in StM B essa è semplice e poco ornata, appare più complessa nell'altra versione. Si può notare che il *tenor* di ambedue le versioni è identico; inoltre, alcune delle note principali della *vox organalis* di StM B si ritrovano negli sviluppi melismatici di StM C. In sostanza, quest'ultimo utilizza lo stesso canovaccio del primo, ma l'ornamentazione è diversa. È un tipo di variante esecutivo, influenzato dalla reale dinamica vitale del pezzo, e non è una variante nel senso classico della parola: nessuna delle due versioni può essere definita un errore da parte del copista, in quanto rispondono a diverse intenzionalità musicali.

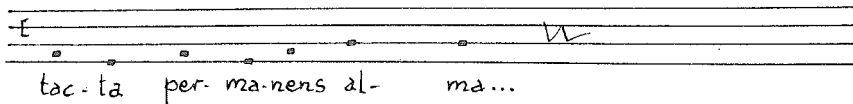
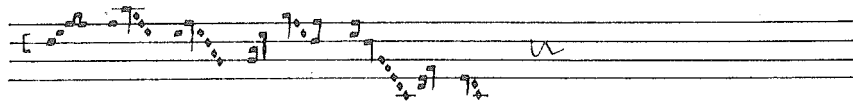
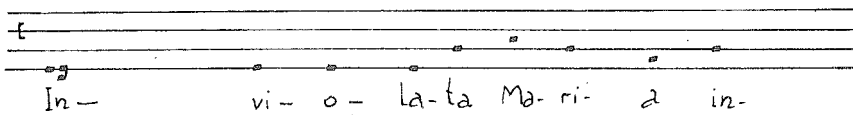
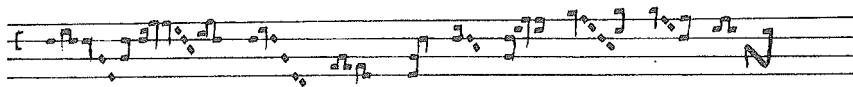
Lo stesso discorso vale per l'esempio che segue:

Inviolata Maria . St.I

STM B (f. 157r)



STM C (f. 81v)



nel quale sono poste a confronto la stanza iniziale della sequenza *Inviolata Maria* di StM B (f.157r), e quella di StM C (f.81v). Anche in questo caso la *vox organalis* nelle due versioni appare ornamentata in maniera differente.

Il problema delle varianti è di non poco conto quando volessimo tracciare una storia della tradizione di questi pezzi. E di ciò si è occupato James Grier.<sup>19</sup> Egli riesce ugualmente, nonostante il procedimento più complicato a causa delle intrusioni e contaminazioni caratterizzanti il suo campo di ricerca, a tracciare lo stemma dei singoli pezzi polifonici di tradizione aquitana, e quindi uno stemma generale dei codici. Egli tiene conto delle varianti esecutive, ma identifica anche alcune varianti (soprattutto nel testo letterario) da potersi considerare errori da utilizzare nel senso lachmanniano, e che gli permettono lo svolgimento del lavoro. Sostiene: «Contamination from the oral tradition did not embrace the correction of errors, but was limited to the introduction of variants from the scribe's performing experience».<sup>20</sup>

Grier tuttavia sostiene anche che questi codici erano scritti in modo che fossero «a version from which performance was possible».<sup>21</sup> Ciò, in base a quanto detto, può essere vero soltanto nel senso di 'rinfrescare' la memoria del *magister* e dei cantori; ma non può esserlo per quanto riguarda l'esecuzione diretta. I codici polifonici di S. Marziale dovevano essere utili per conservare e diffondere un repertorio nuovo che, altrimenti, trasmesso solo per via orale, poteva essere disperso, oppure sottoposto a varianti esecutive troppo grandi.

Un aspetto affascinante è il fatto che lo studio della trasmissione dei manoscritti ci rivela lo stacco esistente tra S. Marziale e quella scuola di cui in genere è considerato precursore, cioè Notre Dame. S. Marziale non costituisce una tradizione di tipo eminentemente letterario, non fa capo ad una vera scuola, legata strettamente a canoni teorici,<sup>22</sup> anzi è evidentemente più legata alla pratica quotidiana del can-

19) J. GRIER, *The stemma of Aquitanian Versaria*, «Journal of the American Musicological Society», XLI, 1988, pp. 250-288.

20) *Ibidem*, p. 257.

21) *Ibidem*, p. 257.

22) Cfr. S. FULLER, *The Myth' [...]*, cit.

to nelle chiese di area limosina. Vi è inoltre un legame affascinante, come già esposto, tra le tradizioni dell'*organum melismatico* e del *cantus planus binatim*, che non fa che evidenziare ancor più la non letterarietà di questa tradizione. Ciò, tra l'altro, si risolve in una rivalutazione della forma del *cantus planus binatim*, fino a poco tempo fa considerato un repertorio secondario rispetto alla polifonia 'colta', nell'ambito della quale si faceva rientrare, per l'importanza e l'unitarietà del repertorio, S. Marziale.

In attesa di scoprire l'anello mancante che evidentemente esiste tra le due scuole, sarebbe almeno opportuno rivedere con attenzione quali siano i rapporti reali tra S. Marziale e Notre Dame; rapporti sicuramente esistenti e che influenzarono certamente i teorici parigini. Ma altrettanto sicuramente le due esperienze sono lontane per quanto riguarda il tipo di tradizione, come aveva intuito Willi Apel nel '49, quando aveva negato la discendenza diretta di una esperienza dall'altra, proprio perché l'una così pratica e quotidiana, l'altra teorica e letterata.<sup>23</sup>

CHIARA BIANCHI

---

23) W. APEL, *From St. Martial to Notre Dame*, «Journal of the American Musicological Society», II, 1949, pp. 145-158.

Finito di stampare  
nel mese di dicembre 1994

---

Coordinamento: Mauro Spanti / Videoimpaginazione: Roberto Fileri / Fotomeccanica e montaggio:  
Mauro Moriggi / Carta: Bondonia, Fedrigoni / Legatoria: Alces / Stampatore: Alfredo Nazzari / Stam-  
pa in 10 sedicesimi e un quartino per la Torre d'Orfeo Editrice Srl - Via R. Alessandri, 50 - 00151 Roma