

Il periodo carolingio non vide solo l'incontro e la fusione della tradizione liturgico-musicale romana con quella delle chiese d'oltralpe. L'azione riformatrice di Carlo Magno nel settore dell'insegnamento ebbe come immediata conseguenza il sorgere d'una imponente civiltà monastica. I grandi monasteri con le loro scuole, i loro *scriptoria* e i loro *ateliers* d'arte furono i centri promotori d'una intensa attività creativa che trovava nella liturgia l'ispirazione prima e alla liturgia offriva copioso arricchimento.

Nel precedente capitolo si è già trattato d'una tra le più importanti innovazioni del secolo IX: la genesì della grafia musicale neumatica; anche se la continuità dei temi svolti ha consigliato di anticiparne l'esame, non si può dimenticare che tale scoperta va collocata in rapporto sincronico con le innovazioni delle quali ora ci occuperemo. Analoga osservazione vale per una seconda importante novità: l'origine e lo sviluppo delle prime forme polifoniche. Ragioni di unità espositiva ne hanno rinviato lo studio al successivo volume, ma i primordi del canto polifonico si collocano nell'epoca carolingia. Pertanto se, com'è doveroso, la scoperta della notazione e la primitiva prassi polifonica si aggiungono alle innovazioni cui è dedicato questo capitolo, la "rinascenza carolingia", sotto il profilo musicale, è una realtà storicamente giustificata.

Per comprendere l'entità dei nuovi fenomeni è necessario non perdere di vista la situazione liturgica determinatasi ovunque nell'Europa sottomessa all'Impero franco. La politica dell'unificazione liturgica attorno ai modelli romani, se non portò al conseguimento dello scopo voluto, contribuì non solo a creare nuovi equilibri, ma a spingere gradatamente a una posizione d'intangibile trascendenza le preghiere e i canti del repertorio "gregoriano". Inoltre la certezza ormai radicata ch'esso fosse stato creato per celeste ispirazione da Gregorio Magno conferiva un carattere sacrale a tale repertorio, verso cui l'attitudine comune di autorità e cantori si regolò sempre più sul motto: «ne varietur». Sul piano artistico l'opera-

zione condusse a conseguenze negative, ossia all'arresto della creatività e alla fine d'una tradizione vivente, almeno per il canto liturgico strettamente inteso. Senza dubbio, l'introduzione di nuove feste nel calendario liturgico impose che si lavorasse ancora per apprestare testi e melodie, ma ciò avvenne in misura sempre crescente attraverso imitazioni e adattamenti.

Non era tuttavia pensabile che le comunità monastiche dell'epoca carolingia e ottoniana si rassegnassero alla semplice accoglienza e ripetizione del patrimonio che la tradizione poneva nelle loro mani. Alcuni spazi rimanevano aperti all'inventiva: ed ecco l'infittirsi della produzione innodica e di lunghe antifone processionali necessarie per il maestoso dispiegarsi dei riti nelle grandi abbazie. Altri spazi furono cercati e creati *ex novo*: è il caso delle sequenze e dei tropi.

AMALARIO Il termine *sequentia* appare per la prima volta in un passo del *Liber Officialis*, opera del liturgista Amalario redatta prima dell'anno 830. Dopo aver affermato che il versetto dell'*Alleluia* tocca profondamente l'animo del cantore, egli aggiunge che «haec jubilatio, quam cantores sequentiam vocant», pone la nostra mente nella condizione di non avvertire più la necessità di parole pronunciate (si ricordi la definizione di *jubilus* data da Agostino). Dunque al tempo di Amalario esisteva un tipo di melodia con cui si poteva sostituire, dopo il canto del graduale, lo *jubilus* dell'*Alleluia* consecutivo al versetto e tale melodia era denominata *sequentia*; in breve, *sequentia* era la melodia sostitutiva d'uno *jubilus* alleluatico. Una seconda testimonianza proviene dall'Antifonario di Mont-Blandin, ora alla Biblioteca Reale di Bruxelles, 10127-10144, redatto tra i secoli VIII-IX: esso reca alla fine una lista di *Alleluia* per la messa, sei dei quali sono accompagnati dalla rubrica *cum sequentia*. A conferma del fatto, in fonti più tardive sei sequenze appaiono collegate con gli *Alleluia* segnalati dalla rubrica. Queste testimonianze implicano alcune probabili – se non certissime – conclusioni: la sequenza era in origine una melodia sostitutiva d'uno *jubilus* fornita di testo; la sequenza fu innanzi tutto un melisma cui solo più tardi fu sottoposto il testo; i melismi sostitutivi dello *jubilus*, ossia quelli che Amalario definiva *sequentia*, preesistevano da molto tempo e il contributo proprio del secolo IX si riduce all'aggiunta d'un testo a questi melismi.

NOTKER Su tali prime deduzioni getta uno spiraglio di luce la celebre lettera del monaco di San Gallo Notker Balbulus (m. 912) premessa

al suo *Liber Hymnorum* e indirizzata al vescovo di Vercelli, Liutwardo, cancelliere imperiale. Notker scrive tra gli anni 880-84 e narra che nella sua giovinezza con grande difficoltà riteneva a memoria le «longissimae melodiae» del canto liturgico e si chiedeva quale rimedio si sarebbe potuto trovare. Insperatamente l'aiuto gli venne da un monaco fuggito da Jumièges (all'Ovest dell'impero franco), una regione esposta alle devastazioni dei Normanni che la depredarono nell'851 e nell'862. Quel monaco aveva portato con sé un Antifonario nel quale Notker poté vedere «aliqui versus» applicati «ad sequentias». Il tentativo era maldestro, ma l'espedito poteva risolvere il problema di Notker che, confortato dal consiglio dei suoi maestri, si dedicò alla composizione di simili testi per cantarli sui melismi dell'*Alleluia*. Nacquero così i primi componimenti («*Laudes Deo concinat*» e «*Psallat ecclesia*») che, uniti ad altri, vennero a formare il volume intitolato dall'autore *Liber Hymnorum*. In contrasto con il titolo, non si trattava di inni nel senso tradizionale, poiché le quaranta nuove composizioni non erano obbedienti a regole metriche, né assomigliavano alle agili strofette giambiche degli inni “ambrosiani”. La struttura dei testi che, secondo il candido racconto di Notker, avevano conosciuto il loro esordio nella regione franco-occidentale, era nuova e consisteva in una serie di libere frasi organizzate secondo sonore cadenze di fattura classica o più esuberanti espressioni ricche di assonanze. In ogni caso si trattava di prosa, più esattamente di prosa d'arte; e *prosa* fu la denominazione usata per questo genere di testi. La struttura dei periodi fu modellata secondo le frasi melodiche: nuovo esempio nel canto cristiano del primato della musica sulla parola; e, se non nella totalità, nella maggior parte dei casi due consecutive linee di testo furono sottoposte a un'identica frase musicale, per cui il testo fu organizzato per coppie (*copulae*). Nel suo complesso dunque la *prosa* consisteva in una serie di coppie testuali diverse per lunghezza l'una dall'altra e occasionalmente intercalate da frasi non accoppiate. La novità d'una simile struttura del testo infondeva nella melodia una forza inusitata che, unita all'accentuata e nitida espressione lirica, divenne un fondamentale tratto del nuovo genere melico.

I testi del *Liber* notkeriano si possono distinguere in tre gruppi: otto di essi sono brevi, privi del parallelismo a coppia e collegati con un *Alleluia* della messa; i rimanenti hanno tutti la struttura a coppia, ma solo nove di essi trovano riscontro in un *Alleluia*,

mentre sedici mancano d'un simile sicuro rapporto. Questo particolare, se conferma il legame della primitiva sequenza con l'*Alleluia*, è invece di scarso sussidio per individuare le modalità di tale dipendenza: per universale e inveterato convincimento essa è un dato certo, ma il processo genetico rimane per alcuni lati oscuro.

Ancora più incerto è il problema delle melodie, poiché il *Liber Hymnorum* manca di intonazioni musicali e si limita a richiamare un *Alleluia* con il suo versetto, oppure rinvia a una melodia presumibilmente popolare che era assai nota al compilatore e ai lettori del IX secolo («Occidentana», «Graeca», «Puella turbata», «Cignea», eccetera), ma che ha posto agli studiosi grossi problemi di identificazione. Soltanto una laboriosa operazione condotta a termine recentemente (R. L. Crocker, 1977) ha portato a individuare le probabili melodie delle sequenze notkeriane anche nelle fonti della Francia occidentale, soprattutto aquitane, databili intorno al 1000: ciò consente una più facile e fedele ricostruzione di quanto avrebbero permesso le sole fonti dell'Est dell'Impero franco. Il criterio adottato consente di isolare tra le molte intonazioni recate dalle fonti un gruppo di melodie già note negli anni 880-900. Ciascuna di esse si presenta ancora con caratteri distintivi così marcati da respingere la comune opinione d'un genere assolutamente uniforme fin dall'origine. Bastino due macroscopiche particolarità: le strofe singole si alternano senza apparente motivazione con le strofe accoppiate e la consistenza sillabica dei versi (oltre che il numero stesso dei versi) può essere vistosamente diversa per ciascuna strofa. Ciò non toglie che affiorino connotazioni comuni, prima fra tutte la prevalente struttura strofica a coppia; ma tale dato si deve valutare come un uso quasi regolare piuttosto che come carattere assoluto, essendo – come s'è detto – tutt'altro che infrequenti le strofe singole. Da ciò risulta che lo schema delle strofe accoppiate era frutto d'una scelta estetica, non un obbligo rigido e derivante da ignote e preordinate motivazioni; lo si può capire meglio quando si pensi che il principio delle strofe parallele è costitutivo anche di altri generi della lirica e della musica medioevale, come nel *lai* e nell'*estampie*, nel *conductus*, nelle *cantiones*, eccetera.

Per avere sott'occhio un esempio della produzione di Notker riportiamo alcune strofe della sua notissima sequenza per la Pentecoste, ove *a* e *b* indicano le due sezioni della coppia strofica. In altre edizioni il testo è suddiviso in *quasi-versus*, ma la scelta qui adottata sembra più idonea a dimostrare la natura della *prosa*.

1. Sancti spiritus assit nobis gratia,
 - 2a. quae corda nostra tibi faciat habitaculum,
b. expulsis inde cunctis vitiis spiritalibus.
 - 3a. Spiritus alme, illustrator hominum,
b. horridas nostrae mentis purga tenebras.
 - 4a. Amator sancte sensorum semper cogitatum,
b. infunde unctionem tuam, clemens nostris sensibus.
 - 5a. Tu purificator omnium flagitiorum, spiritus,
b. purifica nostri oculum interioris hominis,
 - 6a. ut videri supremus genitor possit a nobis,
b. mundi cordis quem soli cernere possunt oculi.
- [...]

13. Hunc diem gloriosum fecisti.

[[1) La grazia dello Spirito Santo ci assista, (2a) e prepari nei nostri cuori una dimora per te, (b) dopo averne espulsi tutti i vizi dell'anima. (3a) Almo Spirito, che illumini gli uomini, (b) purifica le orride tenebre della nostra mente. (4a) Tu, santo, che sempre ami i saggi pensieri, (b) infondi clemente la tua unzione nei nostri sensi. (5a) Tu, o Spirito, che purifichi ogni peccato, (b) purifica l'occhio della nostra mente, (6a) perché da noi possa essere contemplato il sommo Padre, (b) che i soli occhi d'un cuore mondo possono vedere. [...]] (13) Hai reso questo giorno glorioso.]

A spiegazione dell'accoppiamento strofico furono formulate varie ipotesi, alle quali peraltro è difficile dar credito o perché si muovono nell'esclusivo terreno della retorica (i *bicola*, e cioè i segmenti ripetitivi della prosa d'arte da qualcuno invocati, ignorano l'aspetto musicale) o perché si riallacciano ad esclusivi precedenti musicali. È pur vero che, secondo quest'ultima ipotesi, ha un enorme significato scoprire strutture ripetitive nei melismi dello *jubilus* alleluiatico, nelle melodie litaniche e perfino nella melopea bizantina o siriana; ma in questi casi si tratta d'un fatto puramente melodico, che non ha ancora agganciato alcun testo e le cui sezioni non sono reciprocamente equivalenti quanto a dimensione. Altre congetture hanno chiamato in causa la salmodia per la partizione dei suoi versetti in due emistichi; il parallelismo della poesia ebraica; la salmodia antifonata; l'innodia alternativamente affidata a due

semicori. Tuttavia nessuna di esse offre una spiegazione definitiva. Sembra dunque necessario un atteggiamento di ricerca più realistico, che si potrebbe tradurre nell'interrogativo seguente: quali effetti a livello letterario e musicale (i due aspetti non possono essere disgiunti) sono conseguiti alla scelta del parallelismo strofico? Il primo risultato fu quello di raddoppiare la lunghezza della composizione: per quanto ovvia possa apparire, questa conseguenza diviene significativa se si riflette che la sequenza è la forma musicale più ampia tra quelle create per la liturgia nel periodo Franco, al punto di rivaleggiare con i gradualis e i tratti, con i quali essa ha una collocazione liturgica contigua. L'ambizione all'ampiezza appare innata nel genere della sequenza e si realizza in modo più sofisticato che negli inni, ove è in gioco la semplice ripetizione d'un unico disegno melodico prolungabile esclusivamente con il numero delle strofe. Nella sequenza è anticipato il procedimento di altre più tardive forme musicali nelle quali è ben chiara la funzione del "da capo", che ribadisce un materiale melodico già proposto e apre la via all'esposizione di nuove idee. La ripetizione è dunque un consapevole espediente estetico, che consente la graduale scansione del pensiero musicale fissandone nella memoria le differenti fasi e preparando lo sviluppo successivo. È ancor oggi sorprendente l'immediata possibilità di cogliere e determinare il disegno melodico d'una ripetuta strofa sequenziale anche a paragone di altre strutture ripetitive presenti nel repertorio liturgico (si pensi allo schema dei responsori). Il fraseggio ne rimane come scolpito, perfettamente evidenziato nella sua architettura e nelle sue connessioni: in una parola, con la sequenza è nata una nuova arte che seppe sfruttare in nuovo modo il rapporto musica-parola, quasi in reazione alle crescenti intemperanze melismatiche dei brani liturgici ormai canonizzati e come vigoroso tentativo di frenare l'espressione eccessivamente soggettiva.

Il principio musicale della ripetizione fu così potente da coinvolgere e trascinare verso l'identità anche gli elementi testuali: gradualmente all'interno delle strofe parallele si avviò un processo di corrispondenza speculare per cui divennero omologhi la lunghezza, l'accento e la finale delle parole (assonanze) e perfino il senso complessivo delle idee: istintivamente, sebbene la ripetizione sia soltanto melodica e non verbale, si è indotti a considerare come unità-base della composizione la coppia strofica, non la singola strofa.

Elemento quasi sempre costante rimase l'adozione di strofe singole all'inizio e alla fine di ogni sequenza. Nel periodo primitivo la strofa iniziale fu generalmente brevissima, formata talora da una o due parole, e strettamente legata per il senso alla prima coppia strofica; al contrario, con forte gioco di contrasto, proprio a quel punto la melodia mutava passando da un enunciato iniziale alquanto neumatico a rigoroso sillabismo. Quanto alle strofe singole ricorrenti all'interno delle sequenze arcaiche, esse figurano talora come incisi subordinati e complementari della coppia strofica che li precede, ma possono essere anche un procedimento libero, scelto dall'autore per introdurre un effetto di varietà. Nel corso dei secoli x-xii tali apparenti irregolarità furono via via normalizzate e le fonti – soprattutto quelle aquitane – documentano il progressivo attuarsi di questa normalizzazione.

L'analisi della consistenza sillabica dei versi nel corso d'una sequenza rivela generalmente un aumento quasi costante delle sillabe fino a un culmine, raggiunto il quale il loro numero comincia a decrescere fino alla fine. In coincidenza appunto con la maggiore lunghezza dei versi si registra di solito anche l'ampliarsi del disegno melodico, che si spinge, proprio allora, verso l'acuto superando i confini del "modo" iniziale per rientrare infine nell'ambito di partenza. Si realizza dunque un *climax* concomitante di duplice natura: quello dell'espressione verbale e quello della tensione melodica verso l'acuto. Una parabola analoga, almeno sotto il profilo musicale, non era sconosciuta ai brani liturgici dell'epoca precedente, ma solo con la sequenza, meglio ancora che nelle brevi intonazioni innodiche, essa ha lo spazio per disegnarsi in maniera inconfondibile. Dato il preciso configurarsi di questo fatto e la lineare franchezza della conduzione melodica, che è sempre frutto di una pensata concatenazione di elementi, è difficile ammettere nella storia della sequenza uno stadio primitivo improvvisatorio; oltre tutto, le varianti che le fonti antiche testimoniano per le singole melodie risalgono tutte alla *routine* delle consuetudini grafiche: ben altro segno di sé avrebbe lasciato l'improvvisazione.

Valore puramente accademico avrebbe oggi la questione se la sequenza sia stata considerata un brano "liturgico" alla stregua degli altri canti della messa: non c'è dubbio che per i compositori Franchi, sotto i cui occhi si era appena svolto l'incontro tra le tradizioni romana e gallicana, un simile interrogativo non si proponeva,

sentendosi essi stessi creatori e protagonisti d'una liturgia nuova che comprendeva allo stesso titolo l'antico repertorio, le sequenze e i tropi.

Disegnati i tratti originali della nuova forma, non resta ora che tracciarne brevemente la storia. I tentativi di risalire piú indietro del secolo IX nella speranza di rinvenire presunti modelli ancora privi della coppia strofica non hanno dato finora esiti credibili: per quanto strano possa apparire, il genere emerge nel secolo IX *ex abrupto* e virtualmente dotato delle caratteristiche fin qui descritte. Più facile è percorrere le tappe evolutive del genere che, sotto la spinta della novità e per l'innegabile rispondenza agli ideali artistici dei secoli XI-XIII, ebbe un'impetuosa forza di espansione. Se tra i primi centri spiccano i monasteri di San Gallo e di San Marziale nel Limosino francese, ben presto la fioritura di sequenze guadagnò l'Italia, la Spagna, l'Inghilterra; da San Gallo essa passò in Germania e in alcuni monasteri dell'Italia settentrionale. I due filoni sono distinti anche per un'abitudine grafica differente: nel primo, quello Franco, i testi sono sottoscritti alle note, che appaiono scomposte nei singoli elementi neumatici; nell'area d'irradiazione saggallese invece la melodia è scritta a lato del testo e conserva l'usuale concatenazione dei neumi. La produzione s'infittì a tal punto che è impossibile, in questa sede, accennare alle decine di fonti (i *Sequenziari*, appunto) che sono pervenute fino a noi, o alle decine di versificatori più o meno illustri che contribuirono alla fortuna della sequenza. Il calendario liturgico offrì lo spunto per la composizione d'innomerevoli testi destinati non solo alle maggiori solennità, ma anche a oscuri santi legati alla storia locale e degli ordini religiosi: preziosissimi dati questi, che permettono di determinare l'origine geografica e la collocazione cronologica delle fonti.

Dal punto di vista formale, come s'è detto, si accentuò la tendenza alla costruzione regolare della strofa e alla generalizzazione della *copula*, donde deriverà la *cobla* trobadorica; si perfezionò la tecnica della versificazione puntando decisamente sul peso costruttivo degli accenti tonici, verso i quali la sequenza arcaica si era mostrata indifferente (non si dimentichi l'iniziale denominazione *prosa*; le linee si chiamavano allora *quasi-versus*); si moltiplicarono con maggiore varietà le rime contro l'abitudine del periodo arcaico che aveva conosciuto quasi esclusivamente l'assonanza in «-a», ricordo dell'ultima vocale di *Alleluia*. Musicalmente si fece più copioso ricorso alla citazione di melodie popolari complete o parziali.

Con Adamo da S. Vittore (1110-1192), monaco nel celebre monastero agostiniano di Parigi e autore di quasi una cinquantina di composizioni, la sequenza conobbe il culmine della sua codificazione e della sua perfezione levigata e composta. Ecco alcune stanze della sequenza *De Maria Virgine* (a e b indicano la coppia strofica):

- 1a. Salve, mater salvatoris,
vas electum, vas honoris,
vas coelestis gratiae;
 - b. ab aeterno vas provisum,
vas insigne, vas excisum
manu sapientiae.
 - 2a. Salve, verbi sacra parens,
flos de spina, spina carens
flos, spineti gloria;
 - b. nos spinetum, nos peccati
spina sumus cruentati,
sed tu spinae nescia.
- [...]
- 10a. In procinctu constituti
te tuente simus tuti;
pervicacis et versuti
tuae cedat vis virtuti,
dolus providentiae.
 - b. Iesu, verbum summi patris,
serva servos tuae matris,
solve reos, salva gratis
et nos tuae claritatis
configura gloriae.

[(1a) Salve, madre del Salvatore, vaso eletto, vaso d'onore, vaso della celeste grazia; (b) vaso previsto dall'eternità, vaso insigne, vaso stagiato dalla mano della Sapienza. (2a) Salve, santa genitrice del Verbo, fiore da spina, fiore senza spine, gloria dello spineto; (b) noi siamo lo spineto, noi siamo insanguinati dalla spina del peccato, ma tu non conosci spina... (10a) Posti nel pericolo, se tu ci aiuti siamo sicuri; la violenza del nemico ostinato e astuto ceda alla tua virtù, l'inganno alla saggezza. (b) Gesù, Verbo del sommo Padre, salva i servi di tua madre, libera i colpevoli, salvali con dono gratuito e rendici degni della gloria del tuo splendore.]

Armoniosa per l'euritmica scansione degli accenti e gli innumeri richiami delle rime, affidata a disegni melodici ampi e cantabili, il tipo vittorino della sequenza si propose come modello inevitabile per poeti e musicisti dei secoli successivi. Anche i compositori operanti nel secolo XIII in ambiente domenicano e francescano vi si riferiscono, sebbene la loro produzione aspiri a una maggiore comprensibilità dei testi e a modi musicali di ancor più facile apprendimento.

Di tanta fioritura, dopo il Concilio di Trento, Pio V conservò nel messale solo quattro testi per precise occasioni liturgiche: per Pasqua «*Victimae paschali laudes*» (secolo X, forse di Wipo); per Pentecoste «*Veni Sancte Spiritus*» (secolo XI); per il Corpus Domini «*Lauda Sion Salvatorem*» (domenicana, fine secolo XIII); per i defunti «*Dies irae*» (Tommaso da Celano?). Nel 1727 Benedetto XIII reintrodusse «*Stabat mater dolorosa*» (Jacopone da Todi?). La drastica limitazione liturgica non può tuttavia travisare il giudizio sulla funzione storico-musicale della sequenza: superando l'ambito della modalità, essa accelerò il cammino verso la moderna tonalità maggiore e minore; facendosi eco dei tempi più cari al popolo (trattò infatti gli argomenti più vari: storie dei santi, miracoli, eventi storici, eccetera), rese il testo liturgico più comprensibile e sentito; restituì ai fedeli, che la *schola* aveva quasi estromessi, la possibilità di partecipare almeno parzialmente all'esecuzione attiva del canto liturgico.

23 • I TROPI

Tropos è termine greco che, tra le sue varie accezioni, significò anche "frammento melismatico destinato ad arricchire una melodia". Simili frammenti, oltre che nel repertorio liturgico bizantino, figuravano nelle *melodiae* dei riti ambrosiano e mozarabico. Con un procedimento del tutto analogo a quello che diede vita alla sequenza, si pensò di applicare un testo alle sezioni melismatiche dei canti liturgici. Secondo la tradizione, spetterebbe a Tutilone (m. 915) monaco del monastero di San Gallo la priorità dell'"invenzione"; ma è troppo facile arguire che tale leggenda corre parallela al racconto della nascita della sequenza lasciatoci da Notker e ha tutti i requisiti per essere ritenuta poco attendibile. Rimane tutta-

via il fatto che la "tropatura", a partire dai secoli IX-X, divenne un fenomeno grandioso e raggiunse il culmine nel secolo XI, per continuare poi con graduale declino fino al XIII. Se agli inizi si trattava di aggiungere un testo a una preesistente melodia che ne era priva, ben presto si compose nuova musica per nuovi testi; così che quasi tutte le forme meliche liturgiche furono introdotte, intercalate e commentate dalle nuove composizioni. I canti che subirono le più frequenti addizioni furono quelli della messa sia nel Proprio come nell'Ordinario, ad eccezione del graduale e, per intuitibili ragioni di prudenza dottrinale, del Credo. Tra i canti dell'Ufficio, soltanto i responsori – le uniche melodie ornate che vi figurano – subirono ampliamenti tropati.

Per capire la natura del fenomeno è necessario ricordare che, se la fissità del testo liturgico era ormai intangibile, nessuno aveva proibito che vi si apportassero aggiunte o introduzioni: un esercizio questo nel quale trovavano largo spazio di applicazione le esigenze creative di monaci e chierici. Si formarono così nuovi libri liturgici, i *Tropari*, nei quali le nuove creazioni furono per lo più disposte secondo l'ordine liturgico dei Graduali e degli Antifonari; ma molti tropi si insinuarono nei libri tradizionali al punto che è raro trovare degli esemplari che ne siano rimasti totalmente indenni. L'ondata della tropatura fu traboccante e rischiò di sommergere con la sua lussureggiante sovrabbondanza i testi liturgici ufficiali.

Non è facile raccogliere in una definizione comune tutte le forme dei tropi, tanto sono varie la loro fisionomia e la loro funzione. Per il liturgista Guglielmo Durando vescovo di Mende (1230 ca.-1296), il tropo era soltanto una specie di versetto cantato nelle feste più importanti come preludio dell'introito e come sua continuazione. Gli studiosi moderni hanno trovato troppo rigida e riduttiva questa definizione e si sono tenuti su un piano più generale. Ad esempio, il gruppo di ricerca costituitosi a Stoccolma per l'edizione del *Corpus Troporum* ha definito i tropi nel modo seguente: «I tropi sono i canti (testo e melodia) che costituiscono una introduzione, una frase intercalata o un'addizione inserita sia in un canto liturgico della messa romana, sia in un canto dell'Ufficio»; come si osserverà, in questa definizione non si tiene conto della tecnica musicale, non vi sono inclusi i tropi senza testo né le aggiunte di melismi.

Da un punto di vista descrittivo se ne sono tentate varie classi-

vedi grafici
in Huglo

NR

TROPARI

NR
DEFINIZIONE
DI TROPO