

# Manuale di canto gregoriano

con una sintesi liturgica di Réginald Grégoire

E.I.M.A. Editrice Internazionale Musica e Arte

1991

## *Distinzione tra codici adiafematici e diafematici*

L'esigenza di mettere per iscritto le melodie per lungo tempo affidate alla sola memoria dei cantori, come si è visto, si manifestò quasi contemporaneamente, in modo sorprendente, in tutta l'Europa, intorno al 900. La tradizione orale doveva restare comunque, a lungo, a supporto della notazione come appare chiaro dall'osservazione dei più antichi segni musicali, che rappresentano la melodia in modo assai rudimentale: da essi è possibile ricavare il numero delle note cantate su ciascuna sillaba, ma non gli intervalli fra le note stesse; i segni indicano solo il disegno melodico, vale a dire se i suoni si susseguono salendo, discendendo o all'unisono (e spesso questa indicazione non è data che per i suoni rappresentati da una stessa unità grafica)<sup>(54)</sup>. I primi codici, infatti, contengono una notazione *in campo aperto* (detta anche adiafematica), cioè senza rigo, che presuppone pertanto la conoscenza della melodia da parte del cantore. Ma se nulla, o molto poco, quei segni ci dicono della melodia, essi sono insostituibili per la straordinaria accuratezza con la quale riportano le caratteristiche ritmiche ed espressive della melodia stessa. Non si pensi che, essendo questi gli inizi della scrittura musicale, si sia qui di fronte a tentativi più o meno riusciti: se non è dato, allo stato attuale degli studi, di valutare con sicurezza la questione dell'evoluzione e della perfezionabilità delle notazioni *in campo aperto*, si deve comunque riconoscere che i codici più antichi sono anche *ritmicamente* i più precisi.

La precisione nell'indicazione degli intervalli melodici (diafematica) verrà solo più tardi, in momenti differenti a seconda delle varie regioni. In Aquitania (sud della Francia attuale e Spagna) la diafematica viene abbozzata nel X secolo e diviene perfetta nell'XI secolo attraverso il riferimento ad una linea tracciata a secco, al di sopra e al di sotto della quale venivano poste le note. La notazione, melodicamente imprecisa, *in campo aperto* sopravviverà però a lungo nei paesi germanici e resterà in uso in Svizzera fino al XV secolo.

Una visione sintetica della tradizione manoscritta del canto gregoriano<sup>(55)</sup> si può così indicare in tre fasi:

- 1) VIII secolo: tradizione puramente letteraria, dei soli testi dei canti senza alcuna notazione musicale (cfr. *Antiphonale Missarum Sextuplex*);
- 2) X secolo: gli stessi testi con notazione *in campo aperto*;
- 3) dal X-XI secolo in poi: i segni musicali vengono tracciati con riferimento

ad una linea, dapprima immaginaria, poi tracciata a punta secca, alla quale si aggiungono una e più linee, una delle quali viene spesso colorata per distinguere il grado sopra il semitono; la linea di colore rosso indica il Fa, quella di colore giallo o verde il Do, secondo il metodo diffuso da Guido d'Arezzo nel secolo XI.

Sulle tre fasi storiche sinteticamente indicate, si deve basare la restituzione critica dei canti, tenendo presente che al passaggio da una fase alla seguente corrisponde una inevitabile diminuzione della compattezza della tradizione, rispetto all'unanimità delle testimonianze e alla certezza delle lezioni proposte<sup>(56)</sup>. I manoscritti su rigo sono necessari per noi che, a differenza degli antichi cantori, non conosciamo più le melodie a memoria, ma il contatto con il canto gregoriano che si ha attraverso le melodie trascritte sulle quattro linee classiche del tetragramma è insufficiente e incompleto, poiché con la diastemazia i codici hanno perso, almeno in gran parte, la possibilità di comunicarci, oltre agli intervalli musicali, le caratteristiche ritmiche ed espressive indispensabili per dare forma e vita a quelle melodie. Vero è che la distinzione corrente fra manoscritti "ritmici" e manoscritti "melodici" non corrisponde, in tutto, ai fatti: anche manoscritti diastematici fino ad oggi tenuti in scarsa considerazione, dal punto di vista ritmico, possono infatti contenere preziose indicazioni espressive nello stesso senso dei manoscritti adiaematici, più affidabili<sup>(57)</sup>. Tuttavia, almeno a fini didattici, è bene conservare questa classificazione sommaria e soprattutto distinguere i due significati di ciascun segno manoscritto; in altre parole le due informazioni fondamentali che ogni segno potenzialmente può offrire e cioè il *significato melodico* e il *significato ritmico* ed espressivo in genere, come si avrà modo di vedere ampiamente.

### *Neuma: significato del termine. I nomi dei neumi.*

Vengono chiamati "neumi" quei segni che dal IX al XIII secolo costituiscono la scrittura musicale e che attraverso varie trasformazioni divennero la base della notazione gregoriana classica tuttora in uso, detta notazione quadrata. Il termine "neuma" viene dal greco  $\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha$  (segno, cenno), ma prima di essere usato nel senso odierno fu messo in relazione con altre due parole greche cioè  $\pi\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha$  (soffio, fiato) e  $\rho\acute{o}\mu\omicron\varsigma$  (melodia, formula melodica) ed indicò, nell'uso di alcuni autori, lo *jubilus*, il melisma finale dell'Alleluja, e la Sequenza<sup>(58)</sup>. Non è questo il luogo per una trattazione approfondita della storia del termine; più pertinente sarà invece considerare brevemente l'origine dei nomi dei neumi (punctum, virga, pes, clavis, ecc.), cioè

quelle particolari denominazioni usate per definire i segni fondamentali o determinati gruppi di segni che riuniscono singoli elementi grafici<sup>(59)</sup>.

Verso la fine del X secolo, dunque in un'epoca in cui i neumi delle varie zone e regioni si differenziano dal punto di vista della forma grafica, appaiono determinate denominazioni di singoli segni: possiamo seguire il loro sviluppo storico attraverso le *tavole dei neumi* che indicano i nomi classici. In particolare si può osservare che alcuni manoscritti italiani tramandano nomi che non trovarono larga diffusione, mentre si impose la terminologia diffusa nelle regioni di lingua tedesca, che troviamo riportata in una ventina di codici: si tratta della stessa terminologia che usiamo oggi. Certo bisogna anche considerare che i teorici medioevali fanno uso raramente di questi termini, il cui impiego è pertanto provato dalle tavole neumatiche stesse, più che dai testi letterari medioevali.

Va ancora sottolineato un fatto: i neumi usati per designare i singoli segni neumatici derivano dalle forme neumatiche proprie della notazione sangallese, largamente diffusa nei paesi di lingua tedesca. Come esempio si pensi al piccolo neuma chiamato *apostropha* (o semplicemente *strophà*), di cui si tratterà in seguito: il suo nome corrisponde a quello del segno usato nella scrittura letteraria - l'apostrofo, appunto - che Isidoro di Siviglia descrive, nel suo primo libro di etimologie, come "piccolo semicerchio aperto verso sinistra". Ebbene, soltanto l'*apostropha* sangallese corrisponde a questa descrizione; tuttavia il nome si è generalizzato e vale per i segni corrispondenti delle altre notazioni, che pure non hanno la stessa forma<sup>(60)</sup>.

Le tavole dei neumi sono state sommariamente distinte in due versioni: *tabula brevis* e *tabula prolixior*. Esse contengono talvolta differenti denominazioni (*flexa* al posto di *clavis*, *podatus* al posto di *pes*): la ragione è stata indicata, in alcuni casi, nell'esigenza di adattare il nome stesso ad un testo in versi, dunque con un numero prefissato di sillabe<sup>(61)</sup>.

## La notazione attuale

L'ordine storico della trattazione deve, a questo punto, essere interrotto per considerare la notazione quadrata attualmente in uso nei libri liturgici. Essa costituisce una stilizzazione dell'antica notazione quadrata che si sviluppò, a partire dal XII secolo, sulla base delle precedenti forme neumatiche e, in particolare, di quelle proprie della Francia centro-settentrionale: in questa regione, nella quale la musica ricevette un nuovo impulso grazie alla Scuola di

Notre-Dame, si seppero riunire le caratteristiche dei neumi più tardivi, che avevano perso le differenziazioni dell'epoca precedente, all'uso del rigo musicale<sup>(62)</sup>.

Tanto più per la notazione attuale vale quanto si è affermato relativamente alle notazioni *diastematiche* degli antichi codici: con l'individuazione precisa della linea melodica, si perdono, in gran parte, le indicazioni ritmiche e le sfumature espressive dei codici adiaematici. Si deve tuttavia osservare che la notazione quadrata rispetta, in generale, il raggruppamento delle note che fu proprio della notazione antica; così va pure segnalato lo sforzo, evidente nelle più recenti edizioni, di adeguare la notazione attuale alle differenziazioni grafiche, e quindi interpretative, proprie degli antichi codici.

Per quanto preziose possano essere in prima approssimazione e, soprattutto per la pratica esecutiva, tutte le cosiddette "neografie", bisogna ribadire l'insostituibilità dello studio approfondito delle più antiche fonti.

### *Le attuali edizioni di canto gregoriano*

Le edizioni attualmente in uso per tutta la Chiesa, in genere, o per le comunità monastiche, in particolare, rivestono primaria importanza non solo per la pratica liturgica, ma anche per lo studio e devono essere pertanto qui brevemente ricordate<sup>(63)</sup>.

È tradizionale la distinzione fra edizioni ufficiali (*editio typica*) e non ufficiali o private che seguono comunque il modello delle edizioni ufficiali (*editio iuxta typicam*): le edizioni ufficiali furono stampate ed edite dalla *Typographia Polyglotta Vaticana* e pertanto si parla in genere di Edizione Vaticana o semplicemente della Vaticana (Vat). Nella Vaticana le melodie vengono scritte sul tetragramma con la notazione quadrata, senza ausilio di altri segni che non siano le cosiddette stanghette, come si vedrà nei paragrafi seguenti. Attualmente assai diffuse sono, tuttavia, le edizioni condotte sulla base della Vaticana (a rigore, dunque, non ufficiali anche se godono dell'approvazione ecclesiastica) da parte dei monaci dell'Abbazia francese di Solesmes, cui si deve, a partire dalla metà del secolo scorso, l'inizio del movimento di restaurazione del canto gregoriano. Nelle edizioni solesmensi sono contenuti segni aggiuntivi (punti, piccole linee verticali ed orizzontali, legature, virgole poste sul rigo superiore) che corrispondono ad un sistema ritmico che si è dimostrato, in genere, scientificamente inadeguato.

Ecco dunque le più importanti edizioni di canto gregoriano con l'indicazione delle sigle che comunemente le contraddistinguono:

GR: *Graduale Romanum*, Solesmes 1974.

Contiene essenzialmente i canti della messa. La notazione quadrata corrisponde alla edizione Vaticana del 1908, ma i canti seguono, naturalmente, l'ordine dell'attuale liturgia postconciliare.

GT: *Graduale Triplex*, Solesmes 1979.

Si differenzia dal precedente per l'aggiunta al di sopra e al di sotto del tetragramma dei neumi di due scuole scrittorie, quella cosiddetta metense e quella sangallese. È il riferimento costante per lo studio della nostra disciplina.

GN: *Graduel neumé*, Solesmes 1966.

È una riproduzione della copia personale del Graduale del 1908 appartenuta ad Eugène Cardine, monaco solesmense, caposcuola dello studio scientifico degli antichi codici condotto negli ultimi trent'anni e denominato *semiologia gregoriana*. Contiene innumerevoli richiami e casi paralleli, annotati a margine dallo stesso Cardine, di particolare interesse per uno studio approfondito, nonché la trascrizione dei neumi di diversi manoscritti di scuola sangallese. Sono stati omessi diversi brani non contenuti nei più antichi codici.

GS: *Graduale Simplex*, Editio typica altera, Typis Polyglottis Vaticanis, 1975.

Contiene canti della messa (in origine però destinati, in gran parte, all'Ufficio) particolarmente adatti per le comunità che non possono affrontare i più complessi canti del *Graduale Romanum* (*in usum minorum ecclesiarum*).

OT: *Offertoriale Triplex cum Versiculis*, Solesmes 1985.

Riproduzione dell'edizione a cura di K. Ott *Offertoriale sive versus Offertorium Cantus Gregoriani*, Tournai 1935; si segnala anzitutto perché contiene gli offertori completi dei loro versetti, versetti da tempo in disuso e non riportati in altre edizioni; inoltre, come GT, riporta la trascrizione curata da R. Fischer, monaco di Metten, dei neumi di scuola metense e sangallese.

AR2: *Antiphonale Romanum*, tomus alter (*Liber Hymnarius cum Invitatoriis et aliquibus Responsoriis*), Solesmes 1983.

È il secondo tomo del nuovo *Antiphonale Romanum*, contenente inni, invitatori e alcuni responsori. È annunciata l'edizione del primo tomo che conterrà gli altri canti dell'Ufficio. Si segnala per le innovazioni introdotte nella notazione quadrata al fine di renderla più fedele alle antiche notazioni (cfr. Tavola dei neumi, p. 43). L'introduzione è di particolare importanza poiché accoglie i più importanti risultati degli studi semiologici condotti dalla Scuola di Cardine.

AM: *Antiphonale Monasticum*, Tournai 1934.

Contiene il repertorio dell'Ufficio proprio delle comunità di monaci bene-

dettini. Fino all'uscita del primo tomo dell'Antiphonale Romanum, di cui sopra, è indispensabile per conoscere le antifone e gli altri canti dell'Ufficio. Suo diretto precedente è il *Liber Antiphonarius* (edizione Vaticana) del 1912, rispetto al quale esso presenta miglioramenti e correzioni tanto nella notazione quadrata quanto nella versione melodica, entrambe rese più fedeli agli antichi codici.

PsM: *Psalterium Monasticum*, Solesmes 1981.

Anche questa edizione è destinata all'Ordine benedettino: la distribuzione dei salmi segue essenzialmente le prescrizioni della Regola di San Benedetto. Dal punto di vista della notazione quadrata si segnala l'uso delle nuove grafie che verranno poi "codificate" nell'AR2. Contiene anche importanti innovazioni relative ai toni salmodici.

PM: *Processionale Monasticum*, Solesmes 1893 (ristampa 1983).

La ristampa omette i canti rinvenibili in altre edizioni. Alcuni canti portano la trascrizione dei neumi sangallesi del codice Hartker.

V: *Deutsches Antiphonale III, Vigiliar, mit einer Auswahl Lateinischer Responsorien*, hg.v. G. Joppich, R. Erbacher, J.B. Göschl, Münsterschwarzach 1974.

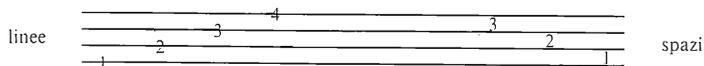
Contiene novantuno *Responsoria Prolixa* del Mattutino, in gran parte editi per la prima volta, tutti melodicamente revisionati. Laddove è stato possibile, sono stati trascritti i neumi sangallesi del codice Hartker.

LU: *Liber usualis Missae et Officii*, Tournai 1903.

Questo libro, non più ristampato dopo il Concilio Vaticano II, ma ancor oggi diffusissimo, riuniva le varie parti della Messa e dell'Ufficio nell'ordine in cui esse ricorrevano durante il giorno e l'anno liturgico: si trattava in sostanza di una raccolta sistematica e cronologicamente ordinata, tratta dai principali libri liturgici (Graduale, Antifonale, ecc.). Esso tiene in considerazione alcune esigenze pratiche dei cantori meno esperti, quanto ad esempio all'esecuzione della salmodia, attraverso l'uso di grassetti e corsivi per indicare le varie cadenze.

### Il rigo e le chiavi

L'estensione delle melodie gregoriane (*ambitus*) è, in genere, limitata: il rigo gregoriano è perciò formato da sole quattro linee e dai corrispondenti tre spazi intermedi (tetragramma).



Due sono le chiavi usate: di Do e di Fa.



La forma delle due chiavi costituisce una stilizzazione della grafia delle lettere C e F, lettere già usate nei manoscritti in notazione alfabetica ad indicare rispettivamente, appunto, le note Do e Fa. Le due lettere si trovano utilizzate come chiavi anche negli antichi codici: la loro scelta è dovuta al fatto che esse individuano le corde cosiddette forti, al di sotto delle quali, cioè, si trova il semitono, rendendo così possibile la lettura.

Se la melodia supera l'ambito delimitato dal tetragramma possono essere adottati questi accorgimenti:

- aggiunta di una linea supplementare al di sopra o al di sotto del rigo:



- spostamento della chiave:



- cambiamento della chiave:



La posizione delle chiavi sul rigo non è fissa: la chiave di Do può trovarsi sulla quarta o sulla terza linea, raramente sulla seconda, mai sulla prima; la chiave di Fa si trova solitamente sulla terza linea (sulla quarta soltanto nell'Offertorio *Veritas mea*). Riassumiamo la lettura delle chiavi, nelle loro possibili posizioni sul rigo, nel modo seguente:

Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re

Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa

Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La

La Si Do Re Mi Fa Sol La Si

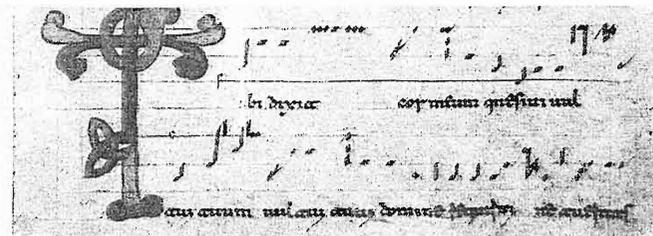
#### La guida (custos)

È un segno di forma corrispondente ad una nota quadrata di dimensioni ridotte. Viene posto alla fine di ogni rigo ed indica il grado della prima nota del rigo seguente. Non si tratta quindi di una nota da cantare, ma di un *avvertimento* melodico per facilitare la lettura, nel passaggio da un rigo all'altro. Anche questo accorgimento trova la sua origine negli antichi codici, come si osserva nell'esempio seguente in cui lo stesso brano appare in notazione moderna e in notazione beneventana (dal codice Bv34). Si noti che il Sol dell'inizio del secondo rigo è annunciato dal custos alla fine del primo rigo, nella stessa posizione in entrambe le notazioni.

III

i-bi di-xit cor me- um, quae-si- vi vul- tum tu- um, vultum tu- um Dó-mi-ne requi- ram: ne

88,2-3



La guida può trovarsi anche nel corso di un brano, quando avviene lo spostamento o il cambiamento di chiave (cfr. esempi al paragrafo precedente).

#### Alterazioni

I segni di alterazione sono due, il bemolle e il bequadro, e hanno riferimento esclusivo alla nota Si: il nome attuale dei segni stessi deriva ancora dalla notazione alfabetica, nella quale il Si era indicato con la lettera *b*, che poteva assumere, conformemente al significato musicale, un aspetto *abbassato* (bemolle) o più teso (bequadro).

L'effetto del bemolle si protrae:

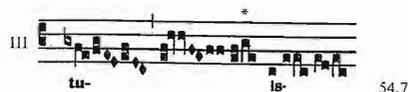
a) fino a che non intervenga un bequadro:

VIII

17,2

b) fino ad un qualsiasi tipo di *stanghetta* (su questo segno si veda il paragrafo

segunte): nel seguente esempio la nota indicata dall'asterisco è Si naturale poiché il bemolle precedente conserva la sua efficacia solo fino al quarto di stanghetta; senza quest'ultimo segno si sarebbe dovuto leggere Si bemolle:



c) fino al cambiamento di parola; per conservare il bemolle occorre segnarlo all'inizio di ogni parola:

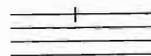


Se l'effetto del bemolle deve valere per tutto il brano, è possibile, conformemente alla prassi moderna non gregoriana, porre il segno *in chiave*.



## Stanghette

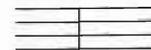
Non sono in alcun modo paragonabili alle stanghette di battuta e non hanno valore ritmico in senso proprio: le stanghette sono piuttosto da porsi in rapporto con i segni di interpunzione del periodo letterario (virgola, punto e virgola, due punti e punto) poiché servono a punteggiare le frasi melodico-verbali, o anche semplicemente melodiche, indicando la gerarchia in cui le frasi stesse si trovano, fra loro e rispetto all'intero brano.



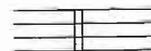
*quarto di stanghetta (divisio minima)*: delimita, all'interno del *periodo* musicale, il cosiddetto *inciso*;



*mezza stanghetta (divisio minor)*: delimita il cosiddetto *membro* formato solitamente da due o più incisi;



*intera stanghetta (divisio maior)*: chiude un *periodo* musicale. Il più delle volte coincide con la conclusione di una frase letteraria e comunque ne indica una divisione importante;



*doppia stanghetta (divisio finalis)*: indica la conclusione del pezzo oppure l'alternarsi di un coro all'altro o del coro al solista, comunemente usato nella prassi esecutiva attuale.

Le stanghette delle attuali edizioni sono generalmente ben poste, eccettuati alcuni quarti di stanghetta che dovrebbero essere spostati o perfino soppressi.

## L'asterisco e la crocetta

L'asterisco semplice (\*) precisa il punto della melodia in cui entra tutto il

coro, unendosi alla schola o al solista; lo si incontra sempre dopo l'*intonazione* dei pezzi. Nella salmodia è usato in senso differente e serve per distinguere i due emistichi, indicando la cadenza mediana del versetto del salmo. Si trova, infine, prima dell'ultimo *eleison* del Kyrie, quando la nona invocazione è formata da due incisi.

L'asterisco doppio (\*\*) si trova soltanto nella nona invocazione del Kyrie quando comprende tre o più incisi; in tal caso, l'asterisco o gli asterischi semplici precedenti indicano l'alternarsi di due semicori e solo il doppio asterisco indica l'unione dei semicori. Si tratta dunque, in sintesi, di suggerimenti per l'esecuzione, della cui fondatezza rispetto all'antica prassi esecutiva è, quanto meno, difficile giudicare, allo stato attuale degli studi: in particolare si deve osservare che la prassi dell'intonazione, se talvolta appare giustificabile, per certi aspetti, spesso pregiudica la continuità del contesto.

La crocetta (+) si trova solo nel primo emistichio di un versetto salmodico particolarmente lungo, ad indicare una minima cesura (*flexa*).

### Le grafie fondamentali

Dopo aver illustrato nei quattro paragrafi precedenti gli elementi ausiliari della notazione, trattiamo ora della notazione quadrata propriamente detta. Salvo diversa indicazione, le seguenti grafie possono trovarsi sia *isolate* su sillaba sia *in composizione con altre grafie*.

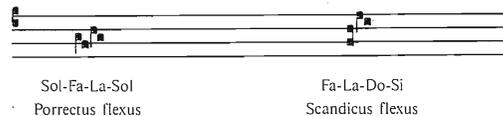
- **Punctum quadrato**: è la grafia base e si trova nei più vari contesti.
- ┘ **Virga**: non si trova mai isolata su sillaba, ma solo in composizione; indica una nota in culminanza melodica e comunque una nota più acuta della precedente e/o della seguente. A seconda della grafia a cui è unita il tratto verticale può trovarsi sulla destra o sulla sinistra del corpo quadrato.
- ◆ **Punctum romboidale o inclinato**: si trova solo in composizione e viene usato in contesti melodici discendenti di almeno tre suoni.
- **Quilisma o punctum dentellato**: non si trova mai isolato; è l'unica grafia che deriva direttamente dai manoscritti adiaematici e precisamente dal corrispondente segno sangallese.
- ┘ **Pes o podatus**: viene letto dal basso in alto e indica due note ascendenti.
- ┘ **Civis**: viene letta dall'alto in basso e indica due note discendenti.
- ┘ **Porrectus**: indica tre suoni nella successione alto-basso - alto; le prime due note discendenti sono unite da un unico tratto grafico (un espediente usato anche in altre grafie).



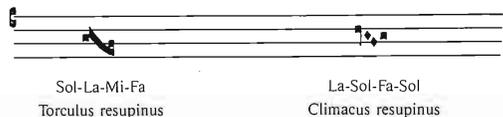
- **Torculus**: indica tre suoni nella successione basso-alto- basso.
- **Scandicus**: indica un seguito di almeno tre suoni ascendenti: se uno di essi è indicato con il quilisma si avrà uno *scandicus quilismatico*.
- ┘ **Climacus**: indica un seguito di almeno tre suoni discendenti.

Si ricordino ancora le seguenti abituali definizioni (cfr. cap. Forme sviluppate dei neumi fondamentali, p. 523 ss.):

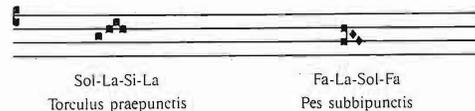
a) *neuma flexus* e *neuma resupinus*: sono qualificazioni relative alla direzione della nota finale aggiunta al neuma. Se il neuma è seguito da una nota più bassa si avrà il *neuma flexus*:



Se segue invece una nota più alta si avrà il *neuma resupinus*:



b) *neuma praepunctis* e *neuma subpunctis*: sono qualificazioni relative all'aggiunta di punti prima o dopo il neuma. Se il neuma è preceduto da punti si definisce *neuma praepunctis*, se è seguito da punti si definisce *neuma subpunctis*.



Si può anche specificare il numero di punti e così, ad esempio, *subbipunctis* o *subtripunctis* ecc.

Si tratta di una terminologia comune ormai consolidata, ma è interessante osservare che furono usate per definire le stesse figure melodiche differenti denominazioni (ad esempio: *pes flexus* al posto di *torculus*, *clivis resupina* al posto di *porrectus*).

Tutti i neumi fondamentali possono subire una modificazione grafica mediante la riduzione dell'ultima nota: si tratta di *grafie liquescenti* il cui significato fondamentale sta nell'avvertire il cantore, affinché ponga particolare attenzione nella pronuncia di una sillaba caratterizzata da un'articolazione complessa, a causa, ad esempio, dell'incontro di due consonanti o di un dittongo. È un fenomeno assai sottile che sarà esaminato ampiamente. Si ricordino per ora le tre principali grafie liquescenti e le denominazioni loro proprie.

- ♩ cephalicus o clivis liquescente
- ♩ epiphonus o pes liquescente
- ♩ ancus o climacus liquescente

### Neografie

Si denominano neografie, come già si è avuto occasione di anticipare, le grafie tendenti ad una maggiore differenziazione dei segni usati dalla Vaticana al fine di evidenziare, già attraverso la notazione quadrata, qualche elementare indicazione esecutiva, sulla scorta degli antichi codici. I momenti fondamentali dell'introduzione di neografie si possono individuare nell'AM del 1934 e nell'AR2 del 1983 (con l'importante precedente del PsM del 1981).

Con l'AM è soprattutto la grafia generica del punto quadrato ad essere differenziata, attraverso l'introduzione delle seguenti neografie:

- ♩ oriscus
- ♩ apostropha (o semplicemente *strophā*)
- ♩ punctum liquescens

Le tre grafie si possono osservare nel seguente esempio nel quale si riporta, al di sopra del tetragramma, la notazione sangallesi:

I-di spè-ci- ó- sam sic-ut co- lúm- bam  
ascendéntem dé-super ri-vos aquá- rum, cu-jus in-  
æstimá- bi- lis odor e- rat ni- mis in vesti- mén-  
tis e- jus. \* Et sic- ut di- es ver- ni circúm-  
dabant e- am flo- res ro- sá- rum et lí- li- a convál-  
li- um. AM 1200

La novità grafica dell'AM, in ordine alla liquescenza, è rappresentata dall'introduzione della liquescenza aumentativa, rispetto alla Vaticana in cui è indicata solamente la liquescenza diminutiva mediante la riduzione grafica dell'ultima nota del neuma (*dies*; *circumdabant*).

L'AM, tuttavia, oltre a non indicare tutti i casi con liquescenza aumentativa, traduce con lo stesso segno sia il *cephalicus*  $\rho$  che l'*epiphonus*  $\cup$  sangallesi. Eccone un esempio:

VII  
**B** E-á-tus il-le *servus*, quem cum vé-ne-rit dómi-nus  
 H  
 e-jus, et pulsá- ve-rit *rit* jánu-am, invé-ne-rit vi-gi-lántem. AM 671

Un'ultima importante modifica grafica (anche se non si può parlare di neografia in senso proprio) presente nell'AM, ma introdotta già dal 1922 con la pubblicazione dell'“Ufficio della Settimana Santa e dell'Ottava di Pasqua”, è l'utilizzo diversificato, coerentemente con le indicazioni dei manoscritti, del segno della virga  al posto del punctum quadrato , nei casi di due note all'unisono isolate su una sillaba, o in composizione.

II  
**J** U-ste et pi-e vi-vámus, exspectán-tes be-á-tam  
 H  
 spem, et advéntum Dómi-ni. AM 205

Come si avrà modo di vedere più avanti, i neumi su “*juste*” (virga strata) e su “*expectantes*” (bivirga) sono profondamente diversi dal punto di vista interpretativo; il primo è più fluido e il secondo tende a valori più ampi. La Vaticana non distingue, ma indica entrambi i neumi con il punto quadrato:

VIII  
 ta-ber-ná-cu-lis ha-bi-tá-re 274,4  
 V  
**M** i-se-ré-re 130,2

La più recente introduzione di neografie e, infine, costituita dal PsM e dall'AR2. Da questa ultima edizione riportiamo la tavola dei neumi.

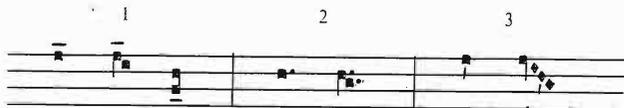
NEUMÆ AUT NEUMARUM ELEMENTA	EXEMPLA FIGURARUM		
	FIGURÆ RECTÆ	FIGURÆ LIQUESCENTES	
		AUCTÆ	DEMINUTÆ
1. PUNCTUM			
2. VIRGA			
3. APOSTROPHA			
4. ORISCUS			
5. CLIVIS			
6. PODATUS			
7. PES QUASSUS			
8. QUILISMA-PES			
9. PODATUS INITIO DEBILIS			
10. TORCULUS			
11. TORCULUS INITIO DEBILIS			
12. PORRECTUS			
13. CLIMACUS			
14. SCANDICUS			
15. SALICUS			
16. TRIGONUS			

## Segni ritmici di Solesmes

Parlando delle edizioni attuali si è detto che la Vaticana usa, in aggiunta alla notazione quadrata su tetragramma, le sole stanghette, come si può osservare, ad esempio, nel *Graduale Simplex*. Le edizioni solesmensi contengono, invece, altri segni aggiuntivi che costituiscono la base del sistema ritmico solesmense. È significativo che, a partire dal 1981, con lo *Psalterium Monasticum*, questi segni si incontrino meno frequentemente rispetto alle edizioni precedentemente curate dai monaci della stessa abbazia solesmense.

Si è già sottolineata l'inadeguatezza di questo sistema ritmico del quale, comunque, per completezza riportiamo e illustriamo sinteticamente i tre segni caratteristici:

- 1 - episema orizzontale (*transversum episema*): è un piccolo tratto che viene posto orizzontalmente al di sopra o al di sotto di una nota o di un gruppo di note per significare un *rallentamento* del ritmo;
- 2 - punto (*punctum-mora*): aumenta il valore della nota a fianco della quale è posto;
- 3 - episema verticale (*rectum episema*): è un piccolo tratto verticale posto di regola sotto la nota, che segna l'*ictus*, ovvero l'appoggio su di una nota ad indicare il cosiddetto *ritmo elementare*.



Altri due segni che Solesmes ha potuto aggiungere nelle sue edizioni risultano invece di maggiore utilità anche alla luce delle indicazioni delle fonti manoscritte:

- la *legatura*: è il segno che corregge i quarti di stanghetta spesso, come si è detto, mal posti, ma ineliminabili in quanto facenti parte della *Editio typica*, l'Edizione Vaticana ufficiale. Nel *Graduale* del 1974 Solesmes ha aggiunto alla Vaticana ottantadue legature, che stanno ad indicare, in modo ineccepibile, la continuità del fraseggio. Si osservi anche, nel seguente esempio, la legatura che, pur non assolvendo la funzione normale di correzione del quarto di stanghetta, indica la fusione fra le due vocali *e* (crasi) delle parole "te exspectant".



- la *virgola*: indica un fraseggio minimo o anche, talvolta, un "fiato". Solesmes ha aggiunto alla Vaticana, nel *Graduale* del 1974, cinquantasei di questi segni che assolvono sostanzialmente la funzione di supplire alla mancanza del quarto di stanghetta o di correggere un segno vicino spostando l'articolazione ad un momento più opportuno, come nel caso seguente:



## Origine dei neumi

Il problema dell'origine dei neumi è forse destinato a rimanere insoluto. Mancano infatti i presupposti fondamentali per far luce sulla questione: non sappiamo con certezza in quali manoscritti si possono individuare i *primi* neumi, né siamo a conoscenza della loro forma. Quando, nel IX secolo, ricoprono interi codici, i neumi presentano, già fin da allora, molteplici forme, grafie differenti, da un codice all'altro, ed è difficile provare che una grafia sia più antica di un'altra. Riportiamo pertanto le principali ipotesi sul problema<sup>(64)</sup>, in estrema sintesi, soffermandoci soltanto sulla teoria più diffusa, dovuta alla scuola di Solesmes.

### a) Teoria dell'origine dai segni efonetici bizantini

Questa tesi fa derivare la notazione neumatica latina dai segni efonetici

bizantini. La notazione ecfonetica consiste in una serie di segni aggiunti al testo sacro per facilitarne la cantillazione; il significato del termine *ekphōnesis* è *pronuncia distinta, proclamazione o lettura ad alta voce*, non più parola soltanto, ma non ancora canto. Questi segni, tuttavia, si differenziano dai neumi poiché non costituiscono una vera e propria notazione musicale e riguardano solo determinate parti del testo: si trattava, in sostanza, di adattare formule melodiche all'inizio e alla fine di un periodo, di un inciso o, in genere, di gruppi di parole, mentre la cantillazione intermedia veniva eseguita *semplicemente*, in un certo senso come si esegue ancor oggi la *lectio solemnis*. Si capisce perciò come questa notazione appaia il più delle volte incompleta e comunque non costituisca un sistema definito.

A questa teoria si oppone inoltre un argomento di ordine cronologico: se anche i segni di cantillazione si possono far risalire ad un periodo anteriore (fine IV secolo), la loro diffusione e il loro completo sviluppo si hanno solo a partire dal X-XI secolo, quando i segni neumatici hanno già una loro storia.

#### b) Teoria dell'origine dai segni sintetici ebraici

Il riferimento principale viene fatto al sistema ebraico di segni mnemotecnici (*Tāamim*). Si tratta di grafie poste nei libri liturgici ebraici corrispondenti sia ad un sistema di punteggiatura letteraria o, piuttosto, salmodica del testo (flexa, cadenza mediante, cadenza finale) sia ad un procedimento mnemotecnico per richiamare un'intera formula melodica. La forma di alcuni di questi segni ha forti somiglianze con quella dei neumi. Ma anch'essi, come i segni ecfonetici bizantini, non costituiscono un vero sistema di notazione, quanto una specie di stenografia: il principio su cui sono sviluppati è ben diverso da quello che regge la scrittura neumatica, di natura *analitica* più che *sintetica*.

#### c) Teoria dell'origine dai segni grammaticali

Questa teoria (E. Jammers)<sup>(65)</sup> considera i segni grammaticali nel loro insieme, composto sia dagli accenti tonici, sia dai segni propri della prosodia, ai quali possono aggiungersi altri segni come, ad esempio, l'apostrofo. Questo orientamento ipotizza due forme originarie di notazione, l'una legata al rito romano-gregoriano e fondata su neumi-accenti, l'altra propria del rito gallicano, basata esclusivamente su punti. La prima sarebbe derivata dagli accenti tonici della lingua latina, la seconda dai segni prosodici indicanti la lunghezza della vocale. Mentre la prima forma di notazione si sarebbe diffusa in Italia, Germania e nella Gallia settentrionale, nonché in Inghilterra attraverso i viaggi missionari degli anni 594-604, la seconda si sarebbe formata in Aquitania,

in un periodo incerto, ma prima del pontificato di Gregorio Magno. Altre notazioni si sarebbero sviluppate dalla commistione di quelle due forme originarie.

La difficoltà maggiore di questa teoria sta nell'impossibilità, di fatto, di poter far risalire ad un'epoca tanto remota delle forme di notazione. Vero è che possediamo numerosi frammenti di libri liturgici di un'epoca precedente il X secolo; ma studi approfonditi hanno dimostrato, da un lato, che i casi isolati di neumi che raramente si incontrano in questi frammenti sono il risultato di aggiunte posteriori, dall'altro che quei neumi di cui si può presupporre la contemporaneità ai libri del IX secolo, presentano ancora forme embrionali, poco sviluppate<sup>(66)</sup>.

#### d) Teoria dell'origine dagli accenti grammaticali

È la più antica teoria - la si può far risalire a C.E. De Coussmaker che la formulò nel 1852 - ed è quella che ha ricevuto maggiori consensi e diffusione, soprattutto grazie alla Scuola di Solesmes, alla quale si deve anche l'approfondimento della teoria stessa. Essa presenta qualche affinità con la teoria precedente, pur restringendo, almeno come base, l'origine dei neumi fondamentali, cioè virga e punctum, all'accento acuto ( / ) e grave ( \ ); dalla combinazione dei due segni derivano altri neumi, ad esempio:

pes = accento grave + accento acuto (nota più bassa e nota più alta) = ✓

clivis = accento acuto + accento grave (nota più alta e nota più bassa) = /

porrectus = accento grave + accento acuto + accento grave (nota più bassa, nota più alta e nota più bassa) = /

L'origine dei neumi, in tal modo, si trova in segni essenzialmente musicali, quali si possono considerare i segni degli accenti, espressione di quella sottile melodia (*cantus obscurior*), assai varia quanto ad intervalli e sfumature, che la voce umana esprime specialmente nella declamazione. Dalla melodia oratoria deriva appunto la notazione oratoria<sup>(67)</sup>.

In epoca più recente si è allargato il campo di osservazione, all'interno di questa teoria, ad altri segni usati nei testi letterari: i segni di abbreviazione ( ~ ), i segni di contrazione ( .: ), il punto interrogativo ( √ ). Tutti mostrano particolari analogie non solo grafiche, ma anche di significato con i neumi propri di questa o di quella scuola<sup>(68)</sup>.

È interessante notare che l'accoglimento della teoria più verosimile sulle origini del repertorio gregoriano, quella cioè della formazione del repertorio

in terra franca, avrebbe rilievo positivo anche relativamente a questa teoria dell'origine dei neumi e comunque che le due teorie potrebbero appoggiarsi l'una all'altra. L'argomento storico, insieme a quello paleografico, permetterebbe di comprendere quella che fu l'elaborazione delle notazioni neumatiche nel corso del IX secolo, in seno ad una vera e propria civiltà del libro che creò un nuovo tipo di scrittura letteraria, la *carolina*. L'importanza della liturgia, del canto liturgico, in una civiltà di questo tipo, doveva portare a ricercare un sistema pratico di scrittura musicale, tanto più necessario se si voleva sostituire un nuovo repertorio, il gregoriano, a quello antico, il gallicano. Dall'insieme dei segni grammaticali venne elaborato un primo sistema di notazione, la paleofranca, dalla quale derivarono tutte le altre, pur con le caratteristiche proprie di ciascuna; gli elementi accessori della scrittura letteraria assunsero il significato di suoni musicali. La scelta fu imposta dalla natura stessa dei segni, ad esempio per l'accento acuto e grave, oppure venne suggerita per analogia.

Un altro aspetto di questa teoria è la considerazione del ruolo che può essere stato svolto nella scelta di determinati segni grafici dalla mimica di un direttore di coro nel tracciare la melodia attraverso il movimento delle mani (chironomia). Alla base del sistema si trova l'intenzione di tradurre una melodia mediante il gesto e di fissare il gesto per mezzo del segno grafico: il neuma è un gesto "inchiostrato" sulla pergamena<sup>(69)</sup>. Dunque, nello *scriptorium* del IX secolo, grammatici, musicisti e amanuensi avrebbero collaborato alla creazione della notazione musicale<sup>(70)</sup>.

### *Le famiglie neumatiche*

Le melodie sono state scritte attraverso differenti procedimenti di notazione: nella medesima epoca coesistono vari sistemi grafici propri di questa o di quella zona. Già all'apparire delle prime testimonianze neumatiche, i singoli segni mostrano forme chiaramente differenziate secondo le varie regioni di provenienza. Una delimitazione di queste regioni non è possibile attraverso comuni criteri geografici o storici, ma viene solitamente fatta dagli studiosi, segnatamente dai paleografi, in apposite *mappe neumatiche* che indicano la diffusione delle varie notazioni in rapporto alle varie regioni e soprattutto ai più importanti *scriptoria*, i centri scrittori esistiti nel medioevo, solitamente annessi alle biblioteche non solo dei monasteri, ma anche dei capitoli cattedrali e delle scuole vescovili. L'insieme dei codici notati attraverso un determinato sistema di notazione definisce la famiglia neumatica, che è il risultato della

diffusione di quel particolare tipo di notazione. La molteplicità delle notazioni porta ad alcune considerazioni: ai cantori di una regione era familiare una notazione e, di conseguenza, l'uso di un libro di canto di provenienza straniera aveva come presupposto l'appropriazione di un differente tipo di scrittura o la *traduzione* dei segni grafici estranei alla notazione conosciuta; così pure è lecito supporre che alla diffusione di una notazione abbia contribuito la fondazione di nuove comunità monastiche<sup>(71)</sup>.

Si distinguono solitamente le *notazioni pure* dalle *notazioni miste*. Le prime hanno origine nei più importanti centri scrittori: l'abbazia di S. Gallo, in Svizzera, è una delle più note di queste scuole di notazione. La scrittura sangallese ebbe lunga vita e larga diffusione grazie alla sua limpidezza, ma, nel tempo, subì delle trasformazioni dovute all'allontanamento dal luogo di origine e all'assunzione di particolarità proprie di regioni vicine, mutandosi così in una notazione mista. Altri importanti centri scrittori insieme alle regioni in cui si trovano diffuse le varie notazioni sono indicati nella mappa neumatica riportata qui di seguito<sup>(72)</sup>.

Le principali caratteristiche delle diverse scuole di notazione, unitamente alle relative tavole dei neumi, saranno oggetto di specifica trattazione in connessione al problema della versione melodica dei canti (cfr. cap. *Versione melodica*, p. 575 ss.). Anticipiamo qui solo un breve cenno introduttivo alle due notazioni che saranno alla base del nostro studio, cioè la notazione sangallese e quella metense, le quali storicamente hanno costituito, e sono tuttora, il fondamento dell'indagine semiologica.