



Angelo Corno

(maestro in canto gregoriano)

Il canto gregoriano: uniformità *versus* pluralità *

*Gregorian chant: uniformity versus plurality **

ABSTRACT: From the earliest literary sources, Gregorian chant appears as the result of a great reflection on the sacred texts in an organic and unitary project that covers the entire liturgical year. To each celebration are addressed properly a text and a melody in a precise and unchangeable form because every piece represents a source of references that are part of a rigorous and codified plan. The textual and melodic unity of the Gregorian repertoire, realized in the Carolingian era through a process of hybridization between the ancient Roman chant and the Gallican chant, became a stabilizing factor in the political and religious unification of Europe in the ninth century, determining the end of liturgical regionalism. The wholeness of the repertoire is confirmed by the primitive musical notation, which fixes on parchment a previous oral tradition originating from a common matrix. The long period of decadence that had compromised the intelligibility of the original monody was followed by the colossal work of Solesmes, which allowed the reconstruction in its beauty and integrity. The subsequent 'typical editions' of Gregorian chant were declared normative and pointed to by Pio X as an ultimate pattern for the whole Church.

SOMMARIO: 1. Il repertorio autentico - 2. La questione gregoriana - 3. Cenni sulla notazione sangallese - 4. La restaurazione gregoriana.

1 - Il repertorio autentico

Quando si pensa al canto gregoriano, ci si riferisce comunemente al canto monodico dell'antica liturgia cristiana, in lingua latina, in notazione quadrata. È vero, ma solo in parte: l'inno eucaristico *Adoro te devote* del XIII secolo oppure la *Missa De Angelis* del XV secolo posseggono le caratteristiche indicate, ma non sono gregoriano in senso stretto poiché non fanno parte del repertorio 'proprio' della Messa o dell'Ufficio, e la loro tardiva composizione risente dell'influenza del sistema tonale.

La cantillazione è il modo ancestrale di trasmettere un insegnamento sacro, così come lo si constata non solo nei popoli che



venerano la Bibbia, ma anche in altre tradizioni religiose dell'antichità¹. È una forma di declamazione 'a metà strada' tra il dire e il cantare, che conferisce alle parole un'amplificazione sonora che una semplice dizione non sarebbe in grado di esprimere². Nonostante la cantillazione sia confluita naturalmente nella liturgia cristiana come recitazione intonata delle letture, delle orazioni e dei prefazi, non può essere definita canto gregoriano. Così il canto dei salmi, che della cantillazione assume la recitazione e le inflessioni cadenzali, non è ancora canto gregoriano.

Prima di affrontare il fenomeno plurisecolare del canto gregoriano, occorre precisarne i limiti temporali entro i quali si è sviluppato e costituito il fondo primitivo. Procediamo, dunque, con un breve excursus storico.

La liturgia dei primi tre secoli nelle sue espressioni fondanti, la cena del Signore, la preghiera comunitaria e la celebrazione dei sacramenti, affondava la sua origine nella tradizione ebraica e apostolica. A questa primitiva sostanziale unitarietà che rendeva a tutti riconoscibile il medesimo rito si affiancava una certa improvvisazione carismatica dovuta alle capacità individuali del celebrante³. È noto, infatti, che nel suo sviluppo storico la liturgia ha proceduto da una "differenziazione locale a una sempre maggiore unificazione"⁴.

* Relazione al Convegno sul tema "Il canto e il diritto: unità e pluralità nel popolo di Dio. La musica quale strumento di governo della comunità ecclesiale", valutata e approvata dal Comitato Scientifico del Convegno - Report evaluated and approved by the Scientific Committee of the Conference.

¹ Un confronto con le prassi di lettura delle scritture in tradizioni religiose diverse da quella giudaico-cristiana, come la recitazione vedica in India o la recitazione buddhista in Giappone, rivela che nessuna prassi si basa sul parlato ordinario o sul canto, bensì sulla cantillazione.

² **M. BRENET**, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, A. Colin, Paris, 1926. La voce cantillazione è così definita: "essa è una forma di melodia religiosa, di costruzione primitiva e più vicina alla declamazione che al canto propriamente detto, anche se può essere inframezzata da vocalizzi"; **S. CORBIN**, *La cantillation dans les rituels chrétiens*, in *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, Paris, XLVII, 1961.

³ **B. BOTTE**, *La Tradition Apostolique de Saint Hippolyte*, Münster, 1963, p. 29; **AA. VV.**, *Anamnesis 2, La Liturgia, panorama storico generale*, a cura di J. PINELL, A.M. TRIACCA, Marietti, Genova, 1996, p. 41 s. Per quanto riguarda la celebrazione della lode comunitaria dei primi tre secoli si rimanda ad **AA. VV.**, *Anamnesis 5, Liturgia delle Ore*, a cura di J. PINELL, Marietti, Genova, 1996, p. 55 ss.

⁴ **A. BAUMSTARK**, *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie*, in *Ecclesia orans 10*, Freiburg, 1923, p. 29 ss.



Dopo l'editto di tolleranza emanato da Costantino nel 313, si avviò una rigogliosa fioritura di riti e repertori su scala regionale, la cui affermazione fu favorita dal collasso del sistema statale tardo-imperiale di Roma⁵. Giocò un ruolo coadiuvante la relativa autonomia amministrativa concessa alle chiese locali, le quali, accanto al loro vescovo, svilupparono una propria liturgia e, di conseguenza, differenti repertori musicali. A Milano si formò il rito e il canto ambrosiano; a Roma il rito e il canto romano-antico, ad Aquileia il rito e il canto patriarchino, a Benevento il canto beneventano, in Spagna il canto mozarabico, in Gallia il canto gallicano⁶.

Su questi repertori musicali pre-gregoriani, mancano studi organici a causa dell'assenza di fonti dirette, tranne due eccezioni: il canto romano-antico e il canto ambrosiano. Del primo sono conservati cinque codici datati dall'XI al XIII secolo, per diversi decenni ritenuti tardivi, più recentemente riconosciuti come la versione melodica arcaica della liturgia romana, giudizio suffragato da criteri musicali, dal confronto con altri repertori e dalla testimonianza di fonti indirette⁷. Il canto romano-antico, che concorrerà alla formazione del gregoriano, presenta melodie preferibilmente a gradi congiunti, larga dipendenza da formule seriali, ambito melodico solitamente ridotto, mostrando caratteri ben diversi dal gregoriano che si affermerà più tardi. Del canto ambrosiano si conosce molto di più per il numero considerevole di fonti su rigo che ci sono pervenute, benché tardive (dal XII al XIV secolo): è il solo canto latino che sia giunto ai nostri giorni per tradizione ininterrotta⁸.

⁵ AA. VV., *Anamnesis 2, La Liturgia*, cit., p. 55.

⁶ AA. VV., *Anamnesis 2, La Liturgia*, cit., p. 62 ss. Per aderenza al tema mi sono limitato a elencare solo le più note famiglie liturgiche occidentali.

⁷ M. HUGLO, *Le chant vieux-romain: manuscrits et témoins indirects*, in *Sacris Erudiri* VI, Bruges, 1954, p. 96 ss.; W. APEL, *Il canto gregoriano*, traduttore e curatore M. DELLA SCIUCCA, LIM, Lucca, 1998, p. 625 ss. Di seguito, l'elenco dei codici del canto romano-antico: Graduale Cod. Bodmer 74, S. Cecilia in Trastevere, Roma, 1071; Graduale stazionario Vat. Lat. 5319, Biblioteca Apostolica, Roma, sec. XI-XII; Graduale F22, Archivio Capitolare S. Pietro, Roma, sec. XIII; Antifonale B79, Archivio Capitolare S. Pietro, Roma, sec. XII; Graduale-Kyriale-Sequenziario di Norcia C52, Biblioteca Vallicelliana, Roma, sec. XI-XII.

⁸ Dal XII secolo in poi la tradizione del canto ambrosiano è abbondantemente testimoniata in manoscritti dalla perfetta diastemazia, ove la raggiunta e sostanziale stabilità monodica, avviata nel secolo X, trova le più ampie conferme in 27 antifonari jemali completi, 21 antifonari estivi altrettanto completi, 52 estratti di vario genere, 18 salteri innari, 9 processionali. Quanto alle testimonianze in campo aperto ricordiamo il codice Trotti 414 (IX secolo), conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, unico



Le ragioni della sua sopravvivenza sono legate al ruolo politico e religioso di Milano in epoca tardo-imperiale e alla serie di vescovi eminenti che si sono succeduti alla sede episcopale, tra i quali spicca in particolare Ambrogio, vescovo dal 374 al 397. La sua figura si impose per la riconosciuta sapienza musicale, la conoscenza biblica, la vastità dell'azione pastorale, la sua *auctoritas* e santità. A lui si deve l'introduzione nella liturgia della forma dell'inno, un'autentica svolta storica dal punto di vista letterario, musicale e teologico: 'letterario' per la scelta metrica del dimetro giambico (breve lunga / breve lunga), raramente usato dai poeti pagani, con una scansione ritmica armoniosa e rispettosa del ritmo naturale della parola latina; 'musicale' per lo stile pressoché sillabico della melodia, facilmente assimilabile dal popolo; 'teologico' per il costante riferimento alla sacra Scrittura, fattore che promosse l'inno ambrosiano a strumento di catechesi e baluardo contro l'eresia⁹. L'importanza politica di Milano, l'autorità di Ambrogio, nonché la maturità artistica del canto ambrosiano rispetto agli altri repertori locali giocarono un ruolo determinante perché ne fosse impedita la soppressione.

Anche se la liturgia di Roma, nei secoli V-VII, si impose diventando normativa ed esemplare per alcune chiese locali, complessivamente nello stesso periodo l'Occidente liturgico rimase piuttosto variegato e frammentato. L'idea di una uniformità liturgica in tutta l'Europa comincerà ad affacciarsi dalla metà del secolo VIII, favorita dalla rinascita carolingia che diede nuovo impulso alla fondazione di numerose abbazie benedettine, alla fissazione dei testi liturgici e alla introduzione di un

esemplare - purtroppo assai frammentario - a noi giunto con notazione ambrosiana adiafematica. Destino opposto ebbe l'antico canto ispanico, di cui è conservato un unico esemplare in campo aperto (*Breviario-Messale*, Toledo, Biblioteca Capitolare 35,7, X/XI secolo) con notazione mozarabica, bellissima ma indecifrabile perché non ci è pervenuta alcuna trascrizione posteriore su rigo. La brusca interruzione della tradizione manoscritta fu indotta nel 1080 dall'abolizione del rito locale, decretata da re Alfonso VI di Castiglia, a favore del rito romano (AA. VV., *Anamnesis 2, La Liturgia*, cit., p. 193).

⁹ L'inno ambrosiano può essere definito il primo vero canto popolare liturgico, precursore del corale luterano. È noto il rifiuto di Ambrogio nel 386 - contravvenendo al comando di Giustina, madre del giovane imperatore Valentiniano - di consegnare la basilica Porziana agli ariani. Mentre le milizie imperiali assediavano la chiesa, Ambrogio intratteneva i suoi fedeli insegnando loro il canto degli inni da lui composti e dei salmi responsoriali. AGOSTINO di IPPONA, *Confessiones*, IX, 7.15: "tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium"; A. PAREDI, *Le innovazioni musicali di S. Ambrogio nei commenti di S. Agostino*, in *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, Milano, 1990, p. 211 ss.



nuovo stile di scrittura che riprese nella grafia la fluidità e la chiarezza fonetica e grammaticale del latino classico¹⁰.

Si deve a un monaco benedettino il merito di avere raccolto in una pubblicazione di grande interesse i sei più importanti e antichi manoscritti contenenti i testi dei canti della Messa¹¹. Si tratta di codici soltanto letterari, non ancora musicali, tutti databili tra la fine del secolo VIII e la fine del IX; tuttavia, come sottolinea l'autore nella prefazione, sarebbe un errore ritenere che queste testimonianze non abbiano un valore anche musicale. Esse, infatti, permettono di fissare la composizione esatta del cosiddetto 'fondo autentico o primitivo', ovvero del repertorio gregoriano nato in epoca carolingia e consolidatosi nei secoli successivi. La certezza che quei testi erano già correlati inscindibilmente a melodie ritenute a memoria dai cantori deriva dal fatto che la tradizione più tarda collega sempre le stesse melodie ai medesimi testi in modo univoco e con pochissime eccezioni¹². Uno dei sei codici, l'antifonario di Corbie (sec. IX), ci offre un'attestazione diretta che assume un interesse musicale più preciso. Esso presenta ai margini del testo alcune sigle, quali PD (*Plagis Deuterus*), ATE (*Authenticus Tetrardus*), AP (*Authenticus Protus*), che indicano la modalità nella quale erano eseguiti alcuni brani della Messa¹³.

¹⁰ Si tratta della 'minuscola carolina', strettamente legata alla rinascita carolingia, il grande movimento culturale fiorito in Occidente durante il regno di Carlo Magno tra VIII e IX secolo. Si presenta con caratteri minuscoli, forme rotondeggianti ed equilibrate, di aspetto regolare ed elegante, facilmente leggibile per la netta separazione tra le parole, con pochissime legature e abbreviazioni. Costituì il mezzo grafico universalmente impiegato con cui si esprime la nuova cultura romano-cristiana dell'impero carolingio.

¹¹ R.J. HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex: d'après le graduel de Monza et les antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, Vromant & C., Bruxelles, 1935. Questi codici segnano l'apparire di fonti in senso proprio, poiché forniscono una informazione completa, plurale e unitaria relativa al canto liturgico, una testimonianza affidabile di valore ben più rilevante rispetto a quella dei documenti dei secoli precedenti che contengono solo dati storici isolati. Attualmente gli ultimi quattro sono disponibili per la consultazione online.

¹² E. CARDINE, *Vue d'ensemble sur le chant grégorien*, in *Études Grégoriennes*, XVI, 1977, traduzione italiana di A. ROBELLO, in *Studi Gregoriani*, V, 1989, p. 5 ss.

¹³ La presenza delle sigle riguarda solo i canti di Introito e Communio, perché alla loro esecuzione fa seguito la salmodia, regolata dal sistema degli otto toni salmodici (*octoechos*). Hesbert sottolinea il particolare valore di queste indicazioni perché l'esame paleografico ha dimostrato che le sigle sono coeve alla stesura del codice stesso. A sostegno si consulti M. HUGLO, *Les Tonaires*, Société Française de Musicologie, Ser. III, vol. II, Paris, 1971. In questo contributo l'autore fa riferimento al Salterio di Saint-Riquier (nord della Francia, anni 795-800) contenente un bifolio chiamato Tonario, che attesta per la prima volta la classificazione del repertorio sulla base dell'*octoechos*. Ognuno dei



La trascrizione dei testi su sei colonne rende possibile la lettura sinottica, mostrando che i singoli brani sono riportati nell'ordine rispettoso dello svolgimento liturgico della messa¹⁴. Inoltre, permette di constatare la uniformità testuale del repertorio cantato nella liturgia in aree territoriali considerevolmente distanti tra loro. Insomma, in tutta Europa in modo sorprendente si cantava un unico testo, una unica melodia e si impiegava un medesimo sistema di scrittura del testo.

Appare chiaro che il campo di ricerca temporale in cui nasce e si consolida il repertorio gregoriano si restringe a poco meno di due secoli, da quando è accertata la testimonianza di una radicata tradizione orale, corrispondente ai succitati antifonari, fino alla comparsa dei primi codici dotati di notazione musicale, che quella tradizione orale fissano sulla pergamena e la consegnano integra e unitaria alle generazioni future per altri due secoli, fino al XII secolo¹⁵. Questa è l'epoca del fondo primitivo del repertorio gregoriano, nella quale si realizza la massima compattezza testuale e melodica. Purtroppo, a partire dalla metà del secolo XII, subentrano diversi fattori che porteranno alla disgregazione della unanimità delle testimonianze e avvieranno una lenta ma inesorabile decadenza sul piano melodico e ritmico¹⁶.

2 - La questione gregoriana

quattro modi si esprime in base al proprio ambito melodico: autentico se è esteso verso i gradi acuti della scala, plagale se è limitato ai gradi vicini alla *finalis* del brano.

¹⁴ Le abbreviazioni di ogni brano rimandano alle diverse forme musicali del *Proprium Missae*: Ant (*Antiphona ad introitum*), Resp Grad (*Responsorium Graduale*), Off (*Offertorium*), Com (*Communio*).

¹⁵ Tra le numerosissime fonti in campo aperto che videro la luce in questo periodo ricordo le più autorevoli: il codice Laon, Bibliothèque Municipale 239, inizio X secolo, *Graduale*, il codice Sankt Gallen, Stiftbibliothek 359, inizio X secolo, *Cantatorium*, il codice Einsiedeln, Stiftbibliothek 121, metà X secolo, *Graduale*. La scrittura neumatica di questi codici fu scelta a corredo della notazione quadrata del *Graduale Triplex* (1979) per il loro grado di coerenza, affidabilità e uniformità di scrittura, a dimostrazione che all'epoca della formazione del repertorio e nei secoli che videro l'avvento delle scritture neumatiche esisteva una matrice ritmico-melodica comune in tutta l'Europa.

¹⁶ Sul fenomeno della decadenza e della successiva restaurazione gregoriana si consultino: U. **SESINI**, *Decadenza e restaurazione del canto gregoriano*, Officine grafiche Esperia, Milano, 1933; P. **COMBE**, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes, 1969; E. **MONETA CAGLIO**, *Dom André Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano*, in *Musica Sacra*, Milano, in 14 capitoli dal 1960 al 1963.



Ci chiediamo ora chi ne sia l'artefice e come si sia formato il repertorio, due aspetti strettamente connessi che sono condensati nell'espressione 'questione gregoriana'.

Il primo riguarda la convinzione radicata che, a partire dal IX secolo fino alle soglie del secolo scorso, attribuisce la paternità del *corpus* gregoriano a papa Gregorio Magno. Tuttavia, gli anni del suo pontificato (590-604) non bastano a giustificare la compilazione dell'immenso repertorio liturgico, in un periodo in cui erano ancora in vigore i riti e i relativi canti regionali. Il mito di Gregorio, quale supremo legislatore musicale e compositore di melodie sacre, viene suggellato 250 anni più tardi, quando era ormai diffusa la pratica di ascrivere una opera di così alto rilievo per la Chiesa a un grande personaggio di indubbia autorevolezza e levatura spirituale¹⁷. Ciò che deve interessare ai posteri è il significato di tale attribuzione: Gregorio diventa l'autorità indiscussa del canto liturgico, il simbolo e al tempo stesso il protagonista della trasmissione unitaria del canto gregoriano, che nessuno avrebbe potuto modificare perché da Dio stesso era stato ispirato. In seguito, si affermò nei codici liturgici un particolare tipo iconografico che rappresentava il pontefice nell'atto di dettare allo scriba le melodie, suggerite direttamente dallo Spirito Santo in forma di colomba¹⁸.

Sulla formazione del repertorio, l'ipotesi più attendibile, elaborata a partire dagli anni '50 del secolo scorso da alcuni studiosi, è la seguente: il repertorio gregoriano autentico si assesta e si consolida in epoca carolingia a partire dalla metà del secolo VIII come risultato dell'incontro fra le due tradizioni del canto romano-antico e del canto gallicano¹⁹. Alle origini di

¹⁷ G. DIACONO, *S. Gregorii Magni vita*, J.P. MIGNE, *Patrologia Latina* LXXV, coll. 59-242. Nella biografia vengono attribuite al papa la compilazione di un antifonario e la fondazione di una schola cantorum. Nel *Cantatorium* di Monza (VIII/IX secolo) si trova per la prima volta un esplicito legame tra canto liturgico e Gregorio Magno. Con la biografia di Giovanni Diacono, conclusa nell'anno 875, la tradizione che attribuisce la paternità del repertorio gregoriano a papa Gregorio si affermò stabilmente.

¹⁸ *Antiphonale* di Hartker, Stiftbibliothek Sankt Gallen 390-391, X/XI secolo. La miniatura, che occupa un intero foglio di pergamena, si può osservare a p. 13 del tomo 390, disponibile online. È il primo codice adiafematico che contiene le antifone e i responsori propri dell'Ufficio Divino, datato tra gli anni 980-1011, l'arco di tempo in cui il monaco Hartker dimorò nell'abbazia di San Gallo. Nelle prime pagine del codice egli stesso si firma *Hartkerus reclusus*.

¹⁹ H. HUCKE, *Die Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich*, in *Römische Quartalschrift*, XLIX, 1954, pp. 172-185; dello stesso Autore, *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*, in *Journal of the American Musicological Society*, XXXIII, n. 3, 1980, pp. 437-



questo processo - regnante Pipino il Breve (751-758) - ci fu la precisa intenzione di imporre in tutto il regno dei Franchi la prassi e lo stile della liturgia romana. Nel contesto di frequenti incontri tra cantori romani e cantori franchi avvenne un processo di osmosi, di assimilazione reciproca e di sapiente rilettura del repertorio liturgico che produsse ciò che ora chiamiamo canto gregoriano, nel quale la sobrietà e maturità artistica della liturgia romana si intrecciarono con la creatività e la raffinatezza dei Franchi²⁰. Nel 789 fu emanata e indirizzata al clero del regno l'*Admonitio generalis* attraverso la quale Carlo Magno si presentò come sacro romano imperatore e, allo stesso tempo, il riformatore della Chiesa²¹. Davanti a un mosaico di genti diverse per tradizioni e culture attuò un progetto di unificazione che sarà tipico di tutto il successivo medioevo occidentale, quello di una unica *societas christiana*, retta dalle due autorità del papa e dell'imperatore. Sopprese i riti regionali, tranne l'ambrosiano, imponendo a tutte le chiese la liturgia romana e il canto gregoriano: una medesima liturgia e un unico canto furono un collante stabilizzatore dell'unità religiosa e civile dell'impero.

Non vi è dubbio che l'imposizione carolingia sia derivata da considerazioni di carattere giuridico, politico e religioso. Tuttavia, la decisione imperiale può essere considerata, a posteriori, un fattore provvidenziale che ha favorito la genesi e lo sviluppo di tutta la grande musica occidentale²². Un altro evento singolare e altrettanto significativo, non verificatosi per gli altri canti regionali se non tardivamente, fu la

467; **G. CATTIN**, *Il Medioevo I*, vol. I, parte II della *Storia della Musica* a cura della SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA, EDT, Torino, 1979, pp. 64-66; **K. LEVY**, *A new look at Old Roman Chant - II*, in *Early Music History 20*, Cambridge University Press, 2001, pp. 173-197.

²⁰ **AA. VV.**, *Alla scuola del canto gregoriano*, a cura di F. RAMPI, Edizioni Musidora, Parma, 2015, p. 40. Il primo di questa serie di incontri si verificò in occasione del viaggio di papa Stefano II nel 754 alla corte franca per l'incoronazione di Pipino. In questa prima fase di ibridazione tra le due tradizioni è più corretto parlare di canto romano-franco.

²¹ La profonda azione riformatrice di re Carlo era tesa a una completa 'romanizzazione' della liturgia franca: il Sacramentario gregoriano, inviato da papa Adriano I e dichiarato *immixtum* (puro) secondo la tradizione romana autentica, servì come esemplare normativo per la nuova riforma (**AA. VV.**, *Anamnesis 2, La Liturgia*, cit., p. 230).

²² **J. RATZINGER**, *Discorso del Santo Padre Benedetto XVI al Collège des Bernardins*, Parigi, 12 settembre 2008: "[...] i monaci con il loro pregare e cantare devono corrispondere alla grandezza della Parola loro affidata, alla sua esigenza di vera bellezza. Da questa esigenza intrinseca del parlare con Dio e del cantarlo con le parole donate da Lui stesso è nata la grande musica occidentale" (*www.vatican.va*).



comparsa nei primi decenni del secolo X di una serie innumerevole di codici in campo aperto che riportavano lo stesso testo dei manoscritti letterari, arricchito della notazione neumatica, fattore indispensabile per chiarire 'come' dovevano essere cantati quel testo e quella melodia²³. Insomma, il canto gregoriano si impose per decreto ma, soprattutto, per le sue qualità intrinseche: il progetto testuale unitario, il progetto estetico dovuto alla potenza espressiva della sua forma sonora e, infine, il progetto retorico-esegetico che veicola il senso da attribuire al testo²⁴.

3 - Cenni sulla notazione sangallese

Come nasce la notazione neumatica, in particolare, la notazione sangallese?

Le prime notazioni 'in campo aperto' sono tanto incomplete nella indicazione degli intervalli quanto insostituibili nei suggerimenti di carattere ritmico ed espressivo. La scrittura musicale su rigo, che definisce il rapporto intervallare tra i singoli suoni, appare più tardi, nel secolo XI, quando le note sono scritte sopra o sotto una linea tracciata a secco sulla pergamena. In seguito, si aggiungono altre linee per comporre il tetragramma su cui prende forma la notazione quadrata, tappa finale di una progressiva evoluzione della notazione antica che dal XIII secolo assume la forma canonica universalmente accolta nei libri liturgici di canto, sempre più stilizzata e precisa nella definizione degli intervalli. Senza la scrittura su rigo oggi non avremmo la versione melodica di tutti i brani del repertorio. Tuttavia, questo indiscutibile vantaggio ci è stato

²³ A. MOCQUEREAU, *Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallicane publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes*, Imprimerie Saint-Pierre, Solesmes, 1889. Si tratta di un'opera colossale in 23 volumi che contiene le principali fonti manoscritte adiaematiche e su rigo, datate tra i secoli X e XII, corredate da monumentali prefazioni di carattere scientifico su questioni di estetica, paleografia, tecnica compositiva del canto gregoriano. L'autore ha sempre sostenuto lo studio rigoroso dei più antichi codici notati perché in essi "è racchiuso tutto ciò che è possibile conoscere sulla versione melodica, la modalità, il ritmo e la notazione del canto ecclesiastico" (*P. M.*, vol. I, *Prefazione*, p. 23).

²⁴ Il processo di rielaborazione del repertorio romano antico avviato dai cantori, grammatici e umanisti carolingi, conoscitori dell'*ars bene dicendi*, segna profondamente l'estetica del repertorio romano-franco. Riserva un'attenzione particolare - sconosciuta al repertorio romano-antico - alla pronuncia, all'articolazione delle parole e all'economia generale del fraseggio: la costruzione della melodia e della frase letteraria procedono di pari passo disegnando archi verbo-melodici ben definiti e facilmente riconoscibili.



consegnato a scapito della ricchezza delle grafie differenziate ed estremamente espressive della notazione antica. Essa non nacque per riportare in modo preciso gli intervalli melodici. Non ce n'era bisogno: i maestri cantori conoscevano a memoria testo e melodia. L'opera dello scriba fu, da un lato, l'esito di un esercizio mnemonico sistematico e tipico della trasmissione orale, dall'altro, il risultato dell'impiego di raffinati strumenti retorici, alla luce dei quali il significato dei testi veniva compreso, precisato e svelato in tutta la sua ricchezza e profondità. In altre parole, la finalità ultima dell'amanuense consisteva nella consegna ai posteri del modo 'esatto', canonico, normativo di declamare il testo liturgico, come espressione di ciò che la Chiesa del primo millennio aveva assimilato dalla tradizione esegetica dei Padri²⁵.

Attraverso la mediazione di Agostino, sia sul versante retorico che esegetico, gli *scriptoria* sangallesi, in particolare, furono in grado di produrre un sistema di scrittura capace di comunicare l'esperienza del messaggio cristiano e persuadere il fruitore della bontà del contenuto²⁶. Passando in rassegna le pagine dell'*Antiphonale* di Hartker, monaco sapiente e autorevole, maestro cantore nell'abbazia di San Gallo intorno all'anno 1000, si percepisce una grande familiarità con il repertorio e un'aderenza fedele alla riflessione patristica. Osserviamo tre brevissimi esempi ricavati dal repertorio dell'Ufficio divino che ci aiutano a

²⁵ AA. VV., *La Bibbia nel Medioevo*, a cura di G. CREMASCOLI, C. LEONARDI, EDB, Bologna, 1996, p. 167 ss. È accertato che in piena epoca carolingia l'interesse per i testi patristici crebbe in misura notevole sul piano della lettura e della copiatura: "i commentari del secolo IX, e in particolare quelli composti nell'arco di tempo che va dal 780 all'850 circa, si presentano come veri e propri *collectanea* di passi dei Padri riportati in forma estesa e letterale, e integrati l'uno con l'altro", p. 170; F.K. PRASSL, *Il Canto Gregoriano come testimonianza della comprensione patristica della Sacra Scrittura*, traduzione italiana di V. LONGO, in *Vox Antiqua*, 2013, II, p. 41 ss.

²⁶ AGOSTINO di IPPONA, *De doctrina christiana*, Città Nuova, Roma, 1992. Il tema dell'eloquenza cristiana è trattato nel libro IV, dove l'autore afferma che il predicatore deve possedere l'arte retorica per servire la verità, difenderla contro l'errore e promuoverla (IV, 2,3). Per questa via si raggiunge uno stretto rapporto tra sapienza ed eloquenza (IV, 5,7). Lo studioso più rappresentativo della componente retorica nel canto gregoriano è Godehard Joppich, a suo tempo allievo e collaboratore di E. Cardine. La sua riflessione sull'argomento è ben sintetizzata nel seguente lavoro: G. JOPPICH, *Die rhetorische Komponent in der Notation der Codex 121 von Einsiedeln, Codex 121 Einsiedeln-Kommentar*, von Odo Lang, Weinheim, 1991, pp.119-188, traduzione italiana a cura della redazione di *Note Gregoriane*, Cremona, Turris, 1993, II, pp. 7-86.



comprendere quanto la notazione antica sia in grado di rappresentare la sintesi tra grammatica e senso²⁷.

Tabella 1: *Salutare vultus mei Deus meus* (salvezza del mio volto, Dio mio).

È una brevissima antifona, in stile sillabico, che rappresenta una concisa professione di fede a chiusura dei salmi 42 e 43²⁸. Siamo al primo gradino della composizione musicale. Ogni parola è modellata secondo una determinata successione melodica che ne asseconda la naturale accentuazione: elevazione melodica verso l'accento tonico (tensione) e deposizione della voce su sillaba finale, punto in cui si spegne la forza ritmica della parola (distensione). Nessuna enfasi, solo il naturale ritmo sillabico: la parola latina è già orientata al canto²⁹.

Il secondo gradino attiene al carattere espressivo della declamazione, segnalato dalla presenza di 'episemi', piccoli tratti di penna che vengono aggiunti ai neumi-base, oppure lettere, sigle, abbreviazioni che forniscono informazioni di carattere melodico o ritmico alla

²⁷ Le tre tabelle a seguire contengono antifone tratte dall'*Antiphonale Monasticum*, Desclée et Co, Tournai, 1934: *Salutare* p. 46, *Aqua* p. 369, *Dextera* p. 352. A scopo didascalico ho riportato sopra la notazione quadrata i neumi sangallesi dell'*Antiphonale* di Hartker.

²⁸ *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, 1995, p. 486. Il versetto intero recita: "Spera in Deo, quoniam adhuc confitebor illi, salutare vultus mei, et Deus meus".

²⁹ È il *cantus obscurior*, di cui parla **CICERONE** nel suo *Orator*, XVIII, 57: "Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior", ovvero una melodia incipiente che si forma naturalmente nella declamazione di un discorso per l'alternanza di accenti acuti e accenti gravi. La notazione sangallese attinge alle intuizioni degli antichi retori latini impiegando la virga (/) come segno di elevazione della voce e il tractulus (-) come segno di abbassamento. I due neumi basilari della notazione sangallese rappresentano la mano dell'oratore che traccia nello spazio i movimenti ascendenti e discendenti della voce, che l'amanuense gregoriano riporta sulla pergamena ridotti alle proporzioni che la scrittura esige. È uno dei primi canoni della composizione gregoriana che, già presente nell'oratoria antica, si ritrova nelle composizioni polifoniche del periodo classico: "i musicisti di questa epoca sentivano fortemente il carattere melodico dell'accento tonico latino, giacché, al pari dei gregorianisti, essi, per quanto era possibile, lo facevano coincidere colle note più acute della melodia" (**P. FERRETTI**, *Estetica gregoriana*, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1934, p. 40).



notazione³⁰. Episemi e lettere non sono elementi accessori ma costituiscono la parte sostanziale della notazione, sono gli elementi ordinatori del ritmo verbale, in grado di segnalare un'articolazione della frase oppure la presenza di parole rilevanti che devono emergere dalla declamazione ordinaria per essere trattenute nella memoria³¹. Sono, quindi, veicolo di senso e rappresentano per il monaco un vero e proprio itinerario esegetico.

Ad Bened. Gv 4,13
Ant. VIII a
H 458
A -qua * quam e-go dé-de-ro, qui bí-be-rit ex
e- a, non sí-ti-et unquam. E u o u a e.

Tabella 2: *Aqua quam ego dederò, qui biberit ex ea non sitiet unquam* (chi beve dell'acqua che io darò non avrà più sete in eterno).

È la frase centrale che, nell'incontro al pozzo di Giacobbe con la samaritana raccontato dall'evangelista Giovanni (Gv 4,13), Gesù rivolge alla donna: *Aqua* è la prima e unica parola dell'antifona che emerge dal testo per la scelta acuta del grado melodico e la dotazione dell'episema in capo alla virga iniziale. L'elevazione melodica dell'incipit conferisce massimo supporto all'eloquenza e l'aggiunta dell'episema è una indicazione selettiva di dilatazione ritmica affinché tutta l'attenzione si concentri sulla prima parola. Le due lettere *c* (*celeriter*) che sormontano i due neumi seguenti accrescono la forza espressiva di *Aqua* in un

³⁰ Sono lettere di carattere melodico, ritmico, espressivo, chiamate romane o *significativae* perché attribuite al cantore Romano, inviato da Roma all'abbazia di S. Gallo intorno all'anno 790. Il loro significato è spiegato in una epistola scritta nel primo decennio del X secolo dal monaco Notker Balbulus a frater Lantbertus (F. RAMPI, M. LATTANZI, *Manuale di canto gregoriano*, E.I.M.A., Milano, 1991, p. 188 ss.).

³¹ E. CARDINE, *Semiologia gregoriana*, 2ª ed., Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1979. Con questa opera fondamentale l'Autore fissa in modo definitivo i criteri di interpretazione dei neumi, in particolare sangallesi e metensi. Denuncia il limite semiografico della notazione quadrata, inadeguata a tradurre la varietà delle conformazioni neumatiche per uno stesso seguito di suoni, e restituisce credito alle notazioni adiaematiche - giudicate fino a quel momento melodicamente 'imperfette' - in quanto soltanto esse sono in grado di consegnare l'aspetto ritmico-espressivo della monodia gregoriana.



movimento che, dirigendosi sul neuma di accento di *ego*, si placa nella forma dattilica di *dederò* in una progressiva attenuazione di intensità. Il senso del testo può essere tradotto nel modo seguente: è 'l'acqua' che io ti do che sazia la tua sete, o donna. L'episema non traduce soltanto un valore ritmico appoggiato ma intende soprattutto marcare il passaggio dall'acqua del pozzo di Giacobbe, a cui la samaritana è costretta ad attingere ogni giorno, all'acqua che il Maestro le offre e che zampilla e disseta per la vita eterna.

Questa antifona offre lo spunto per rivelare un ulteriore aspetto della sapienza compositiva dei maestri cantori, la *brevitas*. Derivata dalla retorica classica, secondo Cassiodoro si ritrova nell'eloquio agostiniano come "principio interiore che vuole la lettura spedita delle proposizioni senza le remore che ritardano la presa immediata"³². Il testo letterale dell'evangelista, più lungo e articolato, recita: *Qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum*. Il maestro cantore si avvale della facoltà di rielaborare il testo originale in una nuova veste formale, predisposta alla composizione musicale, per rendere ancora più efficace la comunicazione del messaggio e raggiungere il fine della persuasione.

Tabella 3: *Dextera Domini fecit virtutem, Dextera Domini exaltavit me* (la destra del Signore ha fatto meraviglie, la destra del Signore mi ha esaltato).

L'antifona, corrispondente al versetto 16 del salmo 117, mostra una evidente simmetria compositiva, rafforzata dalla presenza dell'anafora *Dextera Domini* all'inizio dei due stichi. L'anonimo compositore riconosce il parallelismo testuale e applica ai due incisi un identico trattamento formale per potenziarne l'efficacia persuasiva: gli episemi (iniziale e

³² A. QUACQUARELLI, *Retorica Patristica e sue istituzioni interdisciplinari*, Città Nuova, Roma, 1995, p. 177.



finale) di *Dextera Domini* definiscono l'arco verbo-melodico dell'anafora, sono una chiara indicazione di valore ritmico ma, ancor più, equivalgono a una dichiarazione di senso. Secondo la credenza ebraica, proprio la mano destra del Signore è la sede della forza, la mano che porta a salvezza; per la tradizione patristica la destra del Signore è icona del Cristo: è lui che siede alla destra del Padre, è lui che opera meraviglie (*fecit virtutem*), è lui che porta a risurrezione (*exaltavit me*)³³.

4 - La restaurazione gregoriana

Abbiamo osservato, pur attraverso un assaggio estremamente frugale, che i neumi della notazione adiafematica sono indispensabili per una declamazione ordinata del testo e, soprattutto, per svelarne il senso, farne esegesi. Abbiamo intuito che i testi, contenuti nell'*Antiphonale Missarum*, non costituiscono l'insieme di un libro di canti generici, ma corrispondono ai canti 'propri' di ogni celebrazione dell'anno liturgico, ordinati secondo un progetto unitario, frutto di una grandiosa riflessione complessiva e articolata che ne investe tutta la produzione nei suoi molteplici aspetti: selezione dei testi, costruzione melodica, attribuzione di un ritmo che orienta verso il senso. Ogni elemento, parola o frase, piccola cellula compositiva o ampio melisma, è in stretto rapporto con tutti gli altri in una fitta rete di connessioni, intrecciata e tenuta insieme come all'interno di un organismo vivente.

Il carattere unitario che connota il progetto gregoriano si sposa, da un lato, con la visione sintetica e simbolica della realtà tipica della cultura medioevale, dall'altro, è innervata al fondamento stesso della Sacra Scrittura che, a sua volta, è costruita sulla base di rimandi, allusioni, collegamenti, inclusioni³⁴. Tale architettura complessa e ordinata non è certo il frutto di una singola persona, bensì il risultato di un'azione

³³ *I Padri commentano il Salterio della Tradizione*, a cura di J.C. NESMY, Gribaudo, Torino, 1983, p. 623.

³⁴ AA. VV., *La Bibbia nel Medioevo*, cit., p. 30 s.: "La civiltà liturgica medievale è profondamente permeata di senso biblico [...]. Nel rito opera in modo pieno la dialettica tra i due Testamenti [...]. Il medioevo sentì particolarmente l'unità delle due economie: uno dei procedimenti gnoseologici più originali e inquietanti, il procedimento simbolico, si nutre del rapporto profezia-compimento".



collettiva di varie personalità dotate di competenza musicale, biblica, retorica e liturgica soprattutto in ambito monastico³⁵.

Ci si può chiedere come mai tale variegata ricchezza estetica e spirituale si sia dispersa lungo i secoli e, paradossalmente, tuttora ignorata in ambito ecclesiastico. Non è la sede per elencare tutte le ragioni del complesso fenomeno che comunemente viene definito 'decadenza e restaurazione del canto gregoriano'³⁶. È necessario, però, aggiungere che il declino della prassi esecutiva del gregoriano ha toccato il punto più basso con la tristemente nota *Editio Medicæa* per tre motivi: la melodia originaria fu rimaneggiata, mutilata, semplificata in ossequio ai canoni estetici del rinascimento, totalmente estranei ai principi che avevano ispirato gli anonimi compositori gregoriani; la notazione quadrata, ormai unica notazione incontrastata per le edizioni di canto, assunse un aspetto mensurale per la presenza di note di valore multiplo (*brevis, longa, maxima*), da cui derivò una prassi esecutiva rozza e appesantita³⁷; da ultimo, la *Medicæa* servì da modello alla *Editio Ratisbonensis* stampata nel 1871 dall'editore tedesco Pustet, che riuscì a ottenere dalla Santa Sede un privilegio trentennale di pubblicazione.

Furono necessari settant'anni - dal 1833 al 1903 - di ricerche e di studi realizzati direttamente sulle antiche fonti manoscritte di tutte le biblioteche europee da parte di un gruppo di monaci benedettini per restituire alla Chiesa il suo canto nella sua integrità testuale, melodica e ritmica³⁸.

³⁵ Non esiste settore della cultura umanistica, in senso lato, che possa considerarsi estraneo al canto gregoriano nella sua feconda e plurisecolare vicenda storica: in esso convergono la grammatica, la retorica, la letteratura, la patristica, l'esegesi biblica, la spiritualità monastica, l'iconografia, la codicologia, la paleografia, la liturgia nonché il diritto canonico, in riferimento alla normativa magisteriale in materia musicale.

³⁶ Si rimanda ai riferimenti bibliografici della nota 16.

³⁷ *Graduale de Tempore Pauli V Pont. Maximi iusum reformatum*, G.B. Raimondi, Roma, 1614. Il Graduale è noto come *Editio Medicæa* dal nome della tipografia del Raimondi, sorta sotto il patrocinio del cardinale Ferdinando de' Medici. Nonostante l'espressione *Pauli V [...] iusum reformatum*, non fu mai avallata con il sigillo dell'autorità apostolica a causa delle ampie riserve sollevate in ambienti curiali e accademici, che avvertirono la distanza di quel canto dal vero gregoriano e "il danno che avrebbe prodotto alla disciplina ecclesiastica e alla devozione" (G. D'AMICO, *Il canto gregoriano nel Magistero della Chiesa*, Conservatorio Statale di Musica Francesco Venezze, Rovigo, 2009, p. 69).

³⁸ Tra la fitta schiera di monaci benedettini che si dedicarono alla gigantesca opera di restauro è necessario citare almeno i più importanti: dom Prosper Guéranger, il quale ripristinò nel 1833 la vita monastica nell'abbazia di Solesmes e promosse l'adesione alla liturgia romana da parte di tutte le diocesi francesi, accogliendo l'integrità dei testi e la corretta accentuazione latina; dom Joseph Pothier, al quale, con il *Liber Gradualis* del 1883,



Il *Motu Proprio* 'Tra le sollecitudini', promulgato nel 1903 da Pio X, fu il coronamento di un lungo e affascinante lavoro di restauro dei monaci di Solesmes, ai quali sarà poi affidata la realizzazione delle nuove edizioni ufficiali di canto. Si tratta di un documento senza eguali in tutta la storia della musica sacra, con una visione limpida dei principi e una successione lineare delle disposizioni pratiche³⁹. Capolavoro di informazione canonica, musicale, liturgica, per la prima volta fornisce le ragioni teologiche di fondo della riforma del canto liturgico, e ne illustra le tre qualità indispensabili di santità, bontà di forme, universalità. Il paragrafo 3 del documento riconosce la supremazia del canto gregoriano, additandolo come fondamento e modello di musica liturgica:

“Queste qualità si riscontrano in grado sommo nel canto gregoriano che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto che essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente durante i secoli nei suoi codici liturgici, che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza”.

Da questo pronunciamento scaturirono due conseguenze fondamentali, la prima di carattere normativo, la seconda di natura ecclesiale. Al documento venne data forza di legge come a un codice giuridico che impone a tutti la più scrupolosa osservanza. Furono messe al bando tutte le edizioni alterate e corrette in vigore fino a quel momento, e fu istituita un'apposita Commissione Pontificia allo scopo di pubblicare al più presto le edizioni liturgiche delle melodie gregoriane riportate al loro disegno originario⁴⁰. Nel 1908 uscì il nuovo *Graduale Romanum* per il repertorio della Messa, nel 1912 il nuovo *Antiphonale Romanum* per il

si deve il merito di un primo sostanziale recupero della monodia gregoriana ricostruita sulla base del Tonario di Montpellier, rivenuto nel 1851; dom André Mocquereau che, con la monumentale *Paléographie Musicale* del 1889, dimostrò che la versione melodica del *Liber Gradualis* di Pothier poggiava su fonti manoscritte incontestabili risalenti ai secoli X e XI, sconfessando definitivamente l'*Editio Ratisbonensis* di Pustet.

³⁹ Il primo obiettivo di Pio X fu quello di affrancare la musica sacra da qualsiasi compromissione profana, portando il popolo di Dio a maturare un ideale di musica liturgica in linea con l'identità culturale e culturale della Chiesa.

⁴⁰ P. COMBE, *Histoire de la restauration*, cit., p. 299. La composizione della Commissione Vaticana di controllo e revisione, presieduta da dom Pothier, fu eterogenea ma, al tempo stesso, autorevole. Poté contare sulla presenza di personalità di rilievo come dom André Mocquereau, Lorenzo Perosi, Peter Wagner, mons. Carlo Respighi, Amédée Gastoué, padre Angelo De Santi.



repertorio dell'Ufficio Divino⁴¹. Le due pubblicazioni furono definite *editiones typicae* perché ufficiali, stampate dalla *Typographia Polyglotta Vaticana* con il sigillo della suprema autorità ecclesiastica che ne sancì l'intangibilità, ovvero l'impossibilità da parte di chiunque di modificare il testo o la melodia. Ancora oggi, esse rappresentano il canto ufficiale della liturgia romana⁴².

In secondo luogo, con queste edizioni ufficiali la Chiesa ha posto nuovamente il 'suo' canto gregoriano al centro della 'sua' liturgia, avendo finalmente preso coscienza del tesoro di perfezione estetica e spirituale dell'antica monodia, restituita alla bellezza delle sue origini. Il pronunciamento del *Motu Proprio*, confermato dal Concilio Vaticano II, ha il sapore di una "singolare dichiarazione di proprietà"⁴³, come se la Chiesa abbia percepito che con il canto gregoriano viene chiamato in causa un "elemento ecclesiale fondativo: il rapporto tra Chiesa e Parola"⁴⁴.

"La Chiesa ha posto in intima relazione il canto gregoriano con la Parola. E lo ha posto in una relazione unica, speciale, al punto di identificare nel canto gregoriano il proprio pensiero su quella Parola, la propria riflessione, la propria interpretazione, la propria esegesi. La Chiesa ci dice, insomma, che quando cantiamo il gregoriano esprimiamo proprio il 'suo' pensiero su quei testi che cantiamo"⁴⁵.

⁴¹ La versione melodica delle due edizioni vaticane raggiunse certamente un notevole progresso rispetto alle edizioni *Medicæa* e *Ratisbonensis*; tuttavia, fu l'esito di un compromesso tra due tendenze incompatibili all'interno della Commissione, quella di dom Pothier che si fondava sul concetto della 'tradizione vivente', segnata da varianti e adattamenti, e quella di dom Mocquereau, basata sul principio del ritorno alle migliori fonti manoscritte antiche. Prevalse allora la linea di Pothier, anche se gli studi paleografici e semiologici successivi hanno dato ragione a Mocquereau: "Dom Mocquereau che si rifiuta, è un battuto sul piano tattico, ma un vittorioso su quello strategico, perché alla distanza si presenta a noi come il simbolo della fedeltà ai manoscritti" (E. MONETA CAGLIO, *Dom André Mocquereau*, cit., XIII, 1963, pag. 50).

⁴² Il paragrafo 116 della *Sacrosanctum Concilium* del 1963 - "La Chiesa riconosce il canto gregoriano come canto proprio della liturgia romana: perciò, nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riserva il posto principale" - riprende il pronunciamento del *Motu Proprio* di Pio X sopra riportato.

⁴³ F. RAMPI, *Il canto gregoriano, voce della Chiesa*, in *Deus absconditus* trimestrale di spiritualità, Monastero di Ronco di Ghiffa (VB), anno 101, III-2010, p. 24, (www.benedettineghiffa.org).

⁴⁴ F. RAMPI, *Il canto gregoriano*, cit., p. 24.

⁴⁵ F. RAMPI, *Il canto gregoriano*, cit., p. 24.



CO. VIII *Lc. 15, 32*

O - pòrtet te * fi- li gaudé- re, qui- a frater tu- us mór-
tu- us fú- e- rat, et re- ví- xit; per- í- e- rat, et invéntus est.

Graduale Romanum 1974, p. 95

CO. VIII *Lc. 15, 32*

O - pòrtet te * fi- li gaudé- re, qui- a frater tu- us mór-
tu- us fú- e- rat, et re- ví- xit; per- í- e- rat, et invéntus est.

Graduale Triplex 1979, p. 95

Tabella 4: il *communio Oportet* come appare nel *Graduale Romanum* del 1974 e nel *Graduale Triplex* del 1979.

Anche nel repertorio della Messa, come nei brani dell'Antifonale sopra riportati, la notazione quadrata assunse le forme di una costruzione sistematica fortemente stabilizzata sul piano melodico, tale da configurarsi normativa e, quindi, esclusiva per la prassi esecutiva. Raggiunto l'obiettivo del recupero della melodia, rimase aperta la questione ritmica: 'come' si dovevano cantare quelle note quadrate, tutte uguali nella forma, per rendere comprensibile, espressivo e vitale il testo corrispondente? La risposta giunse nel 1979 ancora una volta dai monaci di Solesmes, i quali, proseguendo l'intuizione di Cardine, il primo a trascrivere i neumi sangallesi sul tetragramma della sua personale copia del *Graduale*



Romanum, decisero di corredare la notazione quadrata del *Graduale Triplex* con le due più antiche e autorevoli notazioni in campo aperto, la notazione sangallese e la notazione metense⁴⁶. Sono esse che ci guidano a una declamazione ordinata ed espressiva del testo e ne esprimono il senso profondo.

Il *communio Oportet* riprende il versetto conclusivo della parabola del padre misericordioso raccontata nel Vangelo di Luca (15, 32): il padre spiega al figlio maggiore le ragioni del suo gesto di misericordia verso il figlio minore⁴⁷. Osserviamo come viene realizzata la componente sonora del testo. Il tono di voce dell'incipit è modellato nel rispetto della naturale accentuazione della parola *Oportet* (è necessario): per nulla imperioso, ha il sapore di un'amorevole esortazione paterna. L'arricciatura liquescente su sillaba pretonica di *gaudere* ha una funzione ritardante per preparare l'accento della prima meta significativa del brano: *Oportet te fili 'gaudere'* (è necessario, o figlio, che tu 'ti rallegri')⁴⁸. È proprio questo verbo che introduce la seconda parte, dove emerge chiara e potente la forma poetica del parallelismo mediante termini antitetici: *mortuus fuerat et revixit /*

⁴⁶ E. CARDINE, *Graduel Neumé*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes, 1966. La consultazione di questa opera ha subito mostrato che il pregiato lavoro di revisione melodica del *Graduale Romanum* del 1908 risultava insufficiente per una corretta prassi esecutiva a fronte di una accresciuta maturità paleografica e semiologica. Dopo la riedizione nel 1974 del *Graduale Romanum*, con notazione del tutto corrispondente a quella del 1908, ma con una diversa collocazione dei canti sulla base del nuovo ordinamento del Messale disposto da Paolo VI nel 1970, fu pubblicato nel 1979 il *Graduale Triplex*, dove, accanto alla notazione canonica del 1908, furono riportate le due notazioni in campo aperto più significative del secolo X, la notazione sangallese (Einsiedeln 121) e metense (Laon 239). Nell'Avant-Propos si dichiara apertamente che solo "la conoscenza approfondita e l'interpretazione corretta dei neumi dei codici più antichi formano la base di una appropriata esecuzione delle melodie gregoriane".

⁴⁷ Come nell'antifona *Aqua* (tabella 2), il testo letterale *epulari autem et gaudere oportebat* (Lc 15,32), scritto nella forma impersonale, subisce una modifica sintattica, assumendo la forma diretta per risultare più incisivo all'ascolto: *oportet te fili gaudere* (è necessario che tu ti rallegri).

⁴⁸ F. RAMPI, *La liquescenza*, in *Polifonie*, III-1, Fondazione Guido d'Arezzo, 2003, p. 65 ss. Si tratta del primo contributo che, superando l'ambiguità della impostazione scolastica precedente che riduceva il fenomeno liquescente alla osservazione di due fenomeni opposti (liquescenza aumentativa o diminutiva) sulla base di un puro aspetto numerico dei suoni, ha aperto nuove prospettive sulla natura eminentemente espressiva della liquescenza. Essa si distingue dagli altri neumi ordinari per un'arricciatura grafica della parte finale del neuma in presenza di un'articolazione sillabica complessa, e viene sempre e intenzionalmente impiegata dall'amanuense come fattore aumentativo, determinando il passaggio da una recitazione ordinaria a una declamazione enfatica della parola interessata.



perierat et inventus est (era morto ed è ritornato in vita, era perduto ed è stato ritrovato). L'antinomia, impiegata in un'alternanza stringente, scuote l'ascoltatore e lo invita a riflettere sulla concreta possibilità che si verifichi un evento che sfugge alla logica umana⁴⁹. Si tratta di una vera e propria risurrezione (*et revixit*) che porta al ritrovamento del figlio (*et inventus est*). Per rendere al meglio la contrapposizione, il compositore impiega due schemi melodici distinti, uno per i verbi di morte e uno per i verbi di vita, all'interno dei quali applica una evidente differenziazione ritmica: declamazione ordinaria della prima coppia di verbi (*mortuus fuerat e perierat*) a fronte di una declamazione enfatica della seconda coppia (*revixit* dotato di due *virgae* consecutive con episema e *inventus est* contrassegnato dall'impiego massiccio del segno liquescente). Il messaggio è chiaro: la vita vince sulla morte, lo smarrimento è superato dal ritrovamento.

Così, nel *Graduale Triplex* si ricompono il progetto unitario pensato dai maestri cantori carolingi: la notazione quadrata rimane solo un inevitabile supporto per l'uomo contemporaneo, mentre la variegata ricchezza dell'antica notazione neumatica ripropone la consegna di una attualissima Parola, declamata secondo l'intenzione di coloro che l'hanno contemplata, ruminata, amata e celebrata. Accanto ad altre forme musicali come la polifonia e il repertorio organistico, anch'essi considerati dalla Chiesa generi esemplari di musica sacra, il canto gregoriano non può essere relegato a prodotto culturale, pure insigne, di un passato lontano e irrimediabilmente superato da nuove istanze liturgiche ma, anzi, ancora oggi si presenta e si offre come un prezioso dono da accogliere, un modello insuperato di universalità e pertinenza liturgica, un percorso necessario di studio e, infine, un riferimento imprescindibile per continuare a produrre ed eseguire musica liturgica come espressione ottimale della fede cantata.

⁴⁹ La caratteristica principale della poetica semitica - rintracciabile anche negli autori del Nuovo Testamento che ne hanno assunto gli schemi letterari - è la disposizione delle parole del testo secondo due direzioni fondamentali: il parallelismo simmetrico che vede la ricorrenza nei due stichi di parole diverse ma con lo stesso significato, e il parallelismo antitetico che oppone nei due stichi parole contrastanti. Per Agostino lo schema dell'antitesi è nella natura delle cose e, per questo, è impiegato diffusamente nella Scrittura: "quelle che si chiamano antitesi sono molto opportune nell'eleganza del discorso" (AGOSTINO di IPPONA, *La città di Dio*, Città Nuova, Roma, 2006, XI, 18, p. 549).