

METODO COMPLETO
DI
CANTO GREGORIANO

N° 718

METODO COMPLETO
DI
CANTO GREGORIANO

CON
UN APPENDICE PER IL CANTO AMBROSIANO

SECONDO.

LA SCUOLA DI SOLESMES

PER IL

R. P. D. GREGORIO M. SUNOL, O. S. B.

MONACO DI MONSERRATO



ROMA
SOCIETÀ DI S. GIOVANNI EVANGELISTA

DESCLÉE e Ci, Editori Pontifici

1935

Imprimi potest.

Lazcano, die 17 Julii 1934.

✠ D. MAURUS ETCHEVERRY, O. S. B.

Abbas Generalis

Congregationis Casinensis P. O.

D. Maria E. BOUILLET, O. S. B.

Secretarius

PROPRIETÀ RISERVATA.

Copyright 1935 by DESCLÉE & Co, Tournai (Belg.).

ALL' EMINENTISSIMO

Cardinale A. I. SCHÜSTER

ARCIVESCOVO DI MILANO

PREFAZIONE.

L'impulso dato al canto ecclesiastico da Sua Eminenza il Cardinale Alfredo Ildefonso SCHUSTER, Arcivescovo di Milano, m'ha obbligato a pubblicare questa traduzione italiana del mio « Metodo di Canto Gregoriano ».

Essa viene dopo l'ottava edizione spagnola, la settima francese, la seconda tedesca e la prima inglese con tutte le loro migliorie.

Debbo essere sensibilmente grato della sua collaborazione al Rev. Don Pietro Mozzanica.

La fondazione della « Scuola Superiore di Musica Sacra Ambrosiana » fatta nel 1931 per opera dello stesso Eminentissimo Cardinale, allo scopo di promuovere lo studio e la interpretazione degli antichi codici ambrosiani e di curarne la edizione critica secondo il metodo di Solesmes, spiega l'aggiunta dell' Appendice per il Rito Ambrosiano.

Fatta all'ombra di S. Ambrogio, l'edizione italiana da Lui trae auspicio e Ne implora la protezione.

Milano, Scuola Superiore di Musica Sacra.
Festa di S. Ambrogio 1934-XIII°.

Don GREGORIO M. SUÑOL, O. S. B.
Monaco di Monserrato.



PAX

Prefazione alla prima edizione.

AL LETTORE.

Grandemente entusiasta del vero canto Gregoriano, mi sono deciso a pubblicare questo Metodo per assecondare, nella misura delle mie forze, il desiderio dei Romani Pontefici Leone XIII e Pio X, e per contribuire anch'io, non foss'altro con una piccola pietra, alla ricostruzione del grande edificio del canto gregoriano.

La dottrina, ci tengo subito a dirlo, non è mia.

Mio unico scopo è stato quello di riprodurre con chiarezza ed esattezza gli insegnamenti della Scuola di Solesmes, alla quale si deve oggi l'onore di aver così magnificamente servito alla Chiesa restituendole il suo vero canto : quel canto così bello, così grave, tanto conforme alla sua santità : quel canto ispirato da Dio e uscito dal cuore di uno dei più illustri suoi figli, come da un strumento delicato sotto il tocco dello Spirito Santo.

La migliore ricompensa che io abbia già potuto ricevere di questo lavoro, è l'approvazione del Reverendissimo P. Don Andrea Mocquereau, Priore di Solesmes, il personaggio fino ad oggi il più competente in materia di studi critici ed estetici gregoriani.

Ecco difatti la lettera che egli, nella sua bontà, ha voluto indirizzarmi.

Mio Reverendo e caro Padre Suñol,

« È per me grande gioia poter dare al suo Metodo la più completa approvazione.

« Non potevo fare di meglio io stesso. Lei riproduce con precisione, chiarezza ed esattezza gli insegnamenti della Scuola di Solesmes.

« Nostra Signora di Monserrato benedica il suo libro. Non v'è dubbio : scritto ai Suoi piedi con fede ed amore, Ella lo diffonderà

in tutta la Spagna ed insegnerà, per suo mezzo, a cantare con arte e con pietà le glorie del Suo Divin Figlio.

Degnatevi di ricevere, mio Reverendo e caro Padre, l'espressione del mio affetto nel Signore.

Fr. ANDREA MOCQUEREAU, O. S. B.

Priore di Solesmes.

Appuldurcombe, 8 Luglio 1905.

Dopo questa lettera non resta nulla da aggiungere se non pregare il lettore di far onore a quest'opera col seguirla sino alla fine, e di essere indulgente verso gli errori che vi si possano riscontrare.

Monastero di Monserrato, 15 Agosto 1905.

L'AUTORE.

I. O. G. D.



APPENDICE II.

PER IL CANTO AMBROSIANO.

I.

Nozioni Generali.

A. Il Canto Ambrosiano è la formula musicale propria della liturgia milanese.

Se da alcuni si è andato troppo lontano attribuendone la completa paternità a S. Ambrogio, gli si può tuttavia conservare il nome ad onore del grande Vescovo di Milano che tanto contribuì allo splendore del culto divino nella sua chiesa : sia per aver dato modo al popolo di partecipare attivamente alle funzioni liturgiche solenni, sia per aver caldeggiata e definita una forma speciale del canto dei salmi, sia per avere, se non assolutamente creata, almeno precisata nel fondo e nella forma l'innodia liturgica che, dal V secolo, porta il suo nome.

B. Il repertorio ambrosiano è contenuto in parecchi manoscritti del secolo XII ed in molti del secolo XIII e XIV.

Abbiamo pure frammenti dei secoli X e XI : da questi possiamo dire di conoscere convenientemente la forma ambrosiana primitiva e farla risalire, al meno, al secolo VIII, epoca nella quale aveva già potuto ricevere un certo influsso della riforma gregoriana di Roma.

In questa forma il canto ambrosiano può rappresentare un tipo in parte arcaico, ed in parte la fusione di diverse forme musicali; una delle evoluzioni locali, distinte ed indipendenti, di un antico canto latino a tinta orientale : evoluzioni che durarono fino ai tempi di S. Gregorio quando questi fissò quella forma che oggi chiamiamo romana.

C. Diciamo che il canto ambrosiano è di tipo arcaico nel metodo : non vogliamo per questo affermare che esso, così come l'abbiamo nel repertorio conosciuto, sia o tutto o nella maggior parte anteriore alla riforma gregoriana.

II.

La notazione musicale.

A. La notazione ambrosiana antica è quella del Nord d'Italia, comune ai due riti, romano e ambrosiano.

I frammenti del secolo X ce la mostrano riccamente ritmica, ed il ritmo vi è segnato con procedimenti quasi identici a quelli della Scuola Sangallese. ¹

¹ « AMBROSIUS », Ottobre, Nov., 1933, Febbraio, 1934. *Milano*, v. D. Suñol, O. S. B. REVUE GRÉGORIENNE, 1934, Mai-Juin; Desclée, Tournai, Rome.

B. Dopo Guido d'Arezzo anche la notazione ambrosiana diviene diastematica, con le chiavi e con le lettere.

Subito dopo, e precisamente nei secoli XIII-XIV, mentre entrano già in un'epoca di decadenza, la notazione ambrosiana diviene gotica, come del resto la stessa scrittura latina del testo liturgico, abbandonando la scrittura carolingia che proveniva dall'antica italiana, che a sua volta derivava dalla corsiva romana.

C. Oggi legittimamente ritorna alla forma liturgica generale con traduzione neumatica e nella sua forma veramente primitiva e tanto espressiva.

III.

Restaurazione.

A. Le melodie ambrosiane, come le gregoriane, arrivarono col tempo ad uno stato di accentuata corruzione: divennero schiave dei cantori e del loro capriccio.

Ci furono in questi ultimi cinquant'anni per iniziativa di D. Guerrino Amelli, più tardi monaco a Montecassino, tentativi assai lodevoli di restaurazione, sforzi degni di ogni elogio che però, per le circostanze dell'epoca, non resero tutto il frutto che forse si aspettava.

B. La chiara intelligenza e la ferma volontà dell'Emo. Card. Arcivescovo Ildefonso Schuster ha potuto iniziare una intensa ripristinazione del canto insieme al rinvigorimento liturgico generale da Lui così diligentemente diretto e vigorosamente favorito.

Possiamo oramai attendere la restaurazione completa del canto dopo che lo stesso Eminentissimo Principe ha fondato la « Scuola Superiore di Musica Ambrosiana » il 12 Marzo 1931. S. E. stessa ha ordinato la preparazione della nuova edizione dei libri liturgici di canto ambrosiano secondo la verace tradizione dei manoscritti, « *ad codicum fidem.* »

Si procede col metodo critico della scuola benedettina di Solesmes, seguito nella restaurazione del canto gregoriano.

C. Mentre si attende il testo del Breviario, definitivamente stabilito dai RR. PP. Benedettini di Maria-Laach, e la forma conveniente da dare all'Ufficiatura dalla Commissione liturgica milanese, la « Scuola Superiore », dopo il primo triennio, ha già iniziato la stampa dell'« Antiphonale Missarum », dopo aver pubblicato nel 1934 la versione autentica del « Praeconiium Paschale » che meritò una lettera di lode dal Sommo Pontefice.

In occasione della ristampa del Messale Ambrosiano, la S. C. dei Riti approvava il 15 maggio 1933, la restaurazione critica dei canti in esso contenuti. Si pensa anche di pubblicare uno studio

che mostri e giustifichi il criterio seguito nella restaurazione del testo melodico e ritmico, e un certo numero di tavole comparate che dimostrino le caratteristiche della melodia ambrosiana: sviluppo e corruzione, secondo la testimonianza dei manoscritti.

IV.

La modalità ambrosiana.

A. Tutto quanto si è detto, nel capo primo della seconda parte di questo metodo sulla modalità, è applicabile al canto ambrosiano nel quale, anzi, è più evidente la teoria analitica che abbiamo esposto nelle pagg. 47-51. Perciò non è necessaria qui una nuova spiegazione.

Si osservi che mai troviamo nei manoscritti antichi ambrosiani una qualsiasi indicazione che fissi un modo ad una melodia.

La forma modale ambrosiana è più vaga (si direbbe, più spontanea) meno stilizzata di quella gregoriana.

B. Anche le *formole salmodiche* ambrosiane risentono di questa notevole caratteristica modale: esse, come dice il *Salterio Ambrosiano* del 1622, (malgrado la introduzione delle formole salmodiche gregoriane), « *vagantur etiam per alios earum modos* »: il che significa che la stessa formola può adattarsi a quasi tutti i modi. È solo l'*inizio dell'antifona*, senza riguardi nè al modo nè alla tonica di essa, che *esige una determinata finale salmodica*. Tutta la salmodia ambrosiana quindi, anche se catalogata per toniche, ha servito indifferentemente per le diverse dominanti di tutte le antifone che devono essere cantate dopo il salmo: cosa giustissima e di una perfetta logica musicale.

C. La *salmodia ambrosiana*, come consta dallo studio comparato dei testi *salmodici* e *antifonici* dei manoscritti, è:

a) ad un *solo accento* nella cadenza; e,

b) in alcuni casi, *senza accento fisso* su una nota determinata: esige quindi l'adattamento materiale del testo alle quattro o cinque note finali senza riguardi all'accento tonico delle parole; il quale però non perde la sua relativa intensità, che comunica alla nota rispettiva. Si veda, per esempio, l'ultima formola del primo gruppo.

D. La vera salmodia ambrosiana poi *non conosce*, nel canto dell'Ufficio, *nessuna modulazione speciale per la prima pausa o mediana*, indicata con il *.

Ne è una prova il fatto che la formola salmodica gregoriana con modulazione alla pausa mediana, fu introdotta nell'ambrosiano solo nel secolo XVII insieme alla salmodia romana. Gioverà

notare come quest'epoca sia di assoluta decadenza musicale in tutte le nazioni.

E. Certe formole, che si dicono ambrosiane, sono di introduzione recentissima : non trovano nessun fondamento nella tradizione ambrosiana, e per ciò non le ammettiamo nel nostro repertorio autentico.

È solo la tradizione ambrosiana che va restaurata tale e quale : essa ci darà sempre le più autentiche e più belle formule musicali, di gusto più squisito di quelle che rappresentano solo divagazioni capricciose e soggettive.

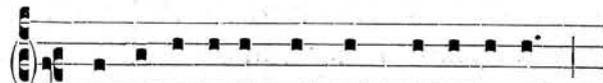
Ecco alcune formole di salmodia, disposte secondo le toniche o note finali delle antifone.

Osservazione. — Il primo versetto di ogni salmo va cantato con le note di *inizio* : gli altri versetti attaccano subito sulla *dominante*. Invece hanno sempre l'inizio tutti i versetti dei cantici contenuti nei Vangeli : *Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis*.

PRIMO GRUPPO

per antifone che finiscono in *re* o *la*.

con dominante *la*
a)



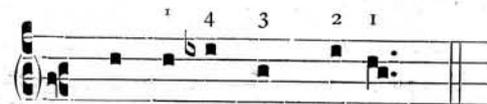
Sic incí-pi-tur, et sic me-di- á-tur : *

atque sic fi-ní- tur. atque sic fi- ní- tur.

¹ Nota per la seconda sillaba d'una parola sdrucciola.

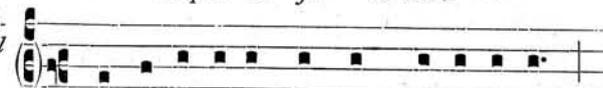
² Note preparatorie all'ultimo accento.

³ Accento anticipato.

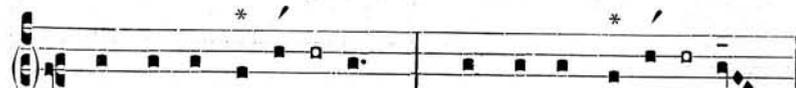


atque sic fi- ní- tur.

con dominante *sol*
b)



Sic incí-pi-tur, et sic me-di- á-tur : *



atque sic fi-ní- tur. atque sic fi-ní- tur.

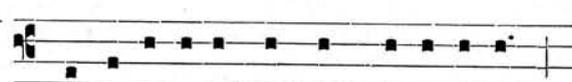


atque sic fi-ní- tur.

SECONDO GRUPPO

per antifone che finiscono in *re* o *la*.

con dominante *fa*
a)



Sic incí-pi-tur, et sic me-di- á-tur : *

atque sic fi-ní- tur. atque sic fi- ní- tur.

¹ Le quattro ultime sillabe si adattano esattamente alle quattro ultime note della melodia. V. sopra IV, A, b.

² Accento anticipato.

con dominante *sol*
b)

Sic incí-pi-tur o Sic incí-pi-tur...

atque sic fi-ní- tur. atque sic fi-ní- tur.

con dominante *mi*
c)

Sic incí-pi-tur... * atque sic fi-ní- tur.

TERZO GRUPPO

per antifone in *mi*, e dominante *si*.

Sic incí-pi-tur, et sic me-di- á-tur : *

atque sic fi-ní- tur. atque sic fi-ní-tur. atque sic fi-ní-tur.

QUARTO GRUPPO

per antifone che finiscono in *mi*.

con dominante *la*
a)

Sic incí-pi-tur, et sic me-di- á-tur : *

* Vedi l'ultima formula del primo gruppo a).

atque sic fi-ní- tur. atque sic fi-ní- tur, o...

atque sic fi-ní- tur.

con dominante *sol*
b)

Sic incí-pi-tur, et sic me-di- á-tur : *

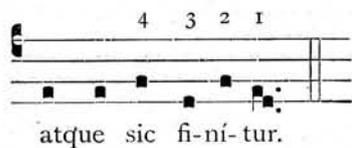
atque sic fi-ní- tur. atque sic fi-ní- tur. atque sic fi-ní- tur.

con dominante *fa*
c)

Sic incí-pi-tur... * atque sic fi-ní- tur.

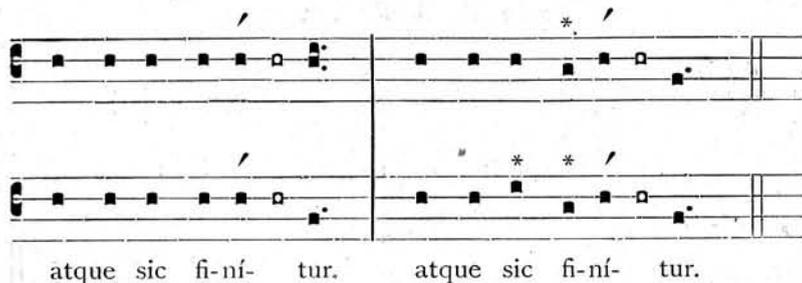
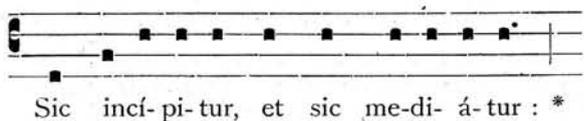
atque sic fi-ní- tur.

con domi-
nante *mi*
d)



QUINTO GRUPPO

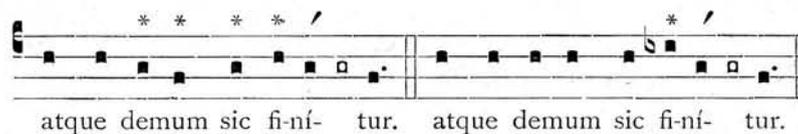
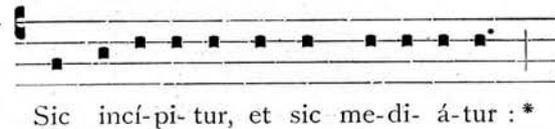
per antifone in *fa*, con dominante *do*.



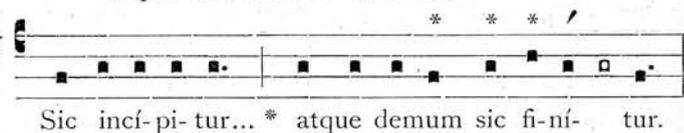
SESTO GRUPPO

per antifone in *fa*.

con domi-
nante *la*
a)

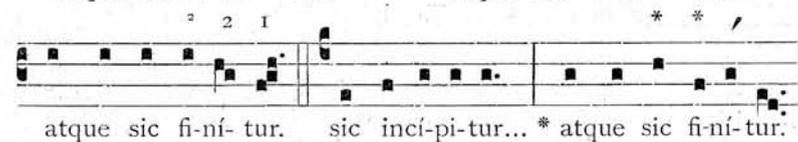
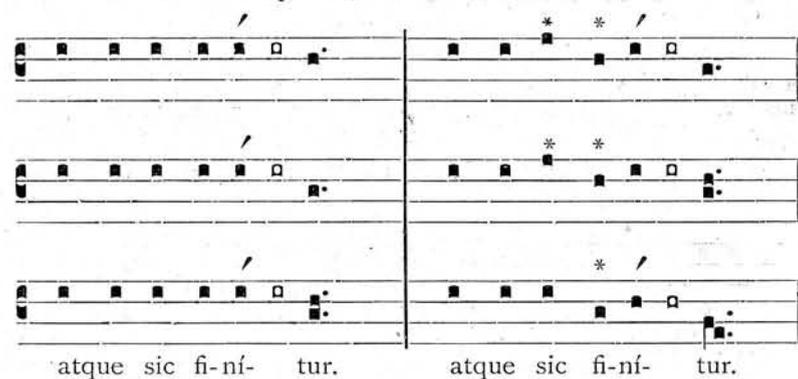


con domi-
nante *sol*
b)



SETTIMO GRUPPO

per antifone in *sol*, con dominante *re*
o in *do* con dominante *sol*.



¹ Come le ultime formule del primo gruppo a).

² Le due ultime sillabe ai due ultimi gruppi.

OTTAVO GRUPPO

per antifonè in *sol*.con domi-
nante *do*

a)

Sic incí-pi-tur, et sic me-di-á-tur: *

atque sic fi-ní-tur. atque sic fi-ní-tur.

con domi-
nante *si*

b)

Sic incí-pi-tur... * atque sic fi-ní-tur.

con domi-
nante *sol*

c)

Sic incí-pi-tur... * atque sic fi-ní-tur.

E u o u a e. E u o u a e.

Per il Canticò Benedicite :

Be-ne-dí-ci-te * ómnia ópera Dómini Dómi-no. *vel* Dómi-no.
 Be-ne-di-cámus * P. et F. et San-ctum Spí-ri-tum. Spí-ri-tum.
 Hymnum di-cámus * et... in saécu-la. saécu-la.

¹ Le due ultime sillabe alle due ultime note.

Be-ne-dí-ci-te * ómnia ópera Dómini Dómi-no. *vel* Dómi-no.

V.

Il ritmo ambrosiano.

A. Come il gregoriano, è assolutamente *libero* : cioè :

- a tempo primo indivisibile,
- a gruppi binari o ternari,
- e a fraseologia retta dal legame melodico e del testo.

B. Anche il ritmo ambrosiano, come la sua modalità, non è stilizzato in tipi o « *moduli* » fissi : essi sono svariati, più numerosi dei tipi gregoriani ; impossibile quindi fissarli e catalogarli in un metodo : ciò che non abbiamo potuto fare neppure per il gregoriano.

Nonostante tale varietà, dopo uno studio approfondito, possiamo affermare che il ritmo nel repertorio ambrosiano è perfettamente conseguente ai principii su cui si fonda e risponde ad una certa stilizzazione, che è evidente tanto nella maniera con cui tratta la melodia verbale, come nei diversi gruppi modali. Nella sua fattura pratica risponde ad un criterio previo e non eccessivamente vago.

C. Osserviamo poi che la forma ritmica degli Inni Ambrosiani ha servito per stabilire quanto abbiamo detto degli inni in genere : perchè sono essi che ci danno la forma classica dell' *inno giambico-dimetrico-tonico*. Ecco, per esempio, un tipo di facile adattamento testuale, e che mostra il carattere melodico-tonico dell'innodia, nella quale l'ictus ritmico del verso non toglie niente all'accento tonico del testo.

Jam lu-cis orto sí-de-re, De-um pre-cémur súppli-ces :

ut in di-úrnis ácti-bus, nos servet a no-cénti-bus.

VI.

Recitativi della Messa.

A complemento di questo brevissimo studio del ritmo diamo le formole di alcuni recitativi della Messa Ambrosiana: non tutti di un valore tradizionale egualmente assoluto, ma, in pratica, certamente accettabili. Per adattare le parole alle cadenze, cfr. Cap. II, 161-166.

1°.

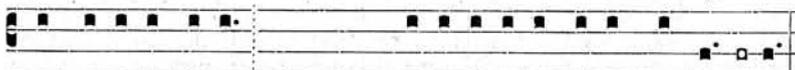
CANTO DELLA LEZIONE PROFETICA.

A) Tono feriale

(per le Messe di feria e da morto.)

Inizio.

Punto.



In di- é-bus il-lis

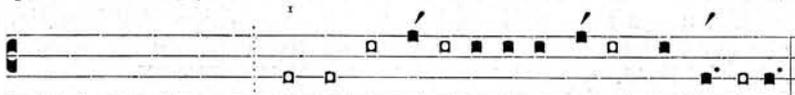
B) Tono festivo

(per le Domeniche e feste dei Santi.)



C) Tono solenne

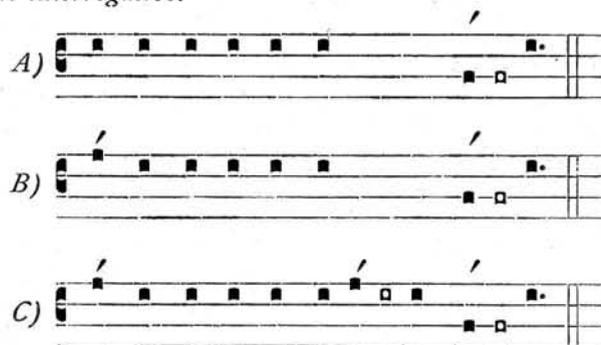
(per le solennità.)



Lécti- o I-sa- í-ae Prophé- tae.	
{ Et fáci- am... non de- fi- ci- et.	
{ Nunc autem... ven- tú- ra est.	
{ Et cum hoc dixísset... ab ípso est.	
{ Et cum ésset... Dóminus in Si- on.	
{ Et si tu es... món- trá- ve- ris te.	
Mul- ti- pli- cábitur... vé- ni- ent ad te.	
Et hoc est nómen... vi- ví- fi- cans nos.	

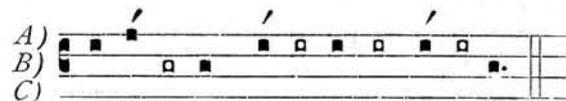
¹ Note preparatorie all'accento principale della prima parola.

Punto interrogativo.



ad vi-	dén- dum é-	um?
tínctis vé- sti- bus de	Bós- ra?	
	fá- ci- tis hic?	
	mór- tu- us est?	
	et re- vérsi sunt?	
	nómi- ne Dómi- ní?	

Conclusione. — Incomincia dall'accento principale della terzultima parola.



Salvá- bi- tur pó- pu- lus	Isra- el.
dí- cit Dó- mi- nus omni- po- tens.	

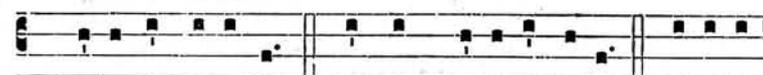
2°.

CANTO DELLA LEZIONE APOSTOLICA come i tre rispettivi toni A, B, C della Lezione Profetica.

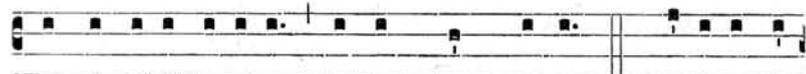
3°.

CANTO DEL VANGELO.

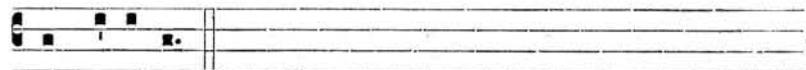
Il titolo è unico.



∇. Dómi- nus vobíscum. R. Et cum spí- ri- tu tú- o. ∇. Lécti- o

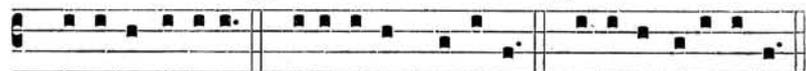


sáncti Evangé-li- i se- cún- dum Márcum. R. Gló-ri- a tí-
cúndum Mat- thaé- um.



bi, Dómi-ne.

(Nella Chiesa Maggiore nelle solennità, si aggiunge):

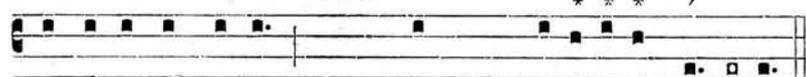


a) Párci-te fábu-lis. b) Si-lénti- um habé-te. c) Habé-te si-lénti- um.

A) Tono feriale

(Ferie quaresimali e messe da morto.)

Inizio.



In il-lo témpo-re :...

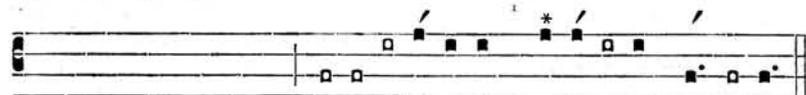
B) Tono festivo

(Domeniche, e ferie dell'anno.)



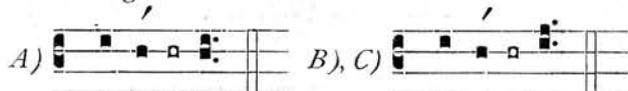
C) Tono solenne

(nelle solennità.)

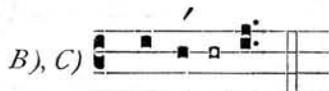


cum discí-pu-lis mé- is. ²

Punto interrogativo.



A) ... vo-bís- cum?

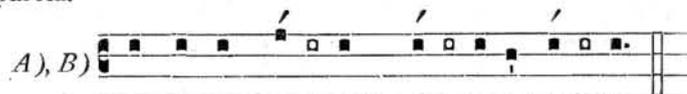


B), C) ... vo-bís- cum?

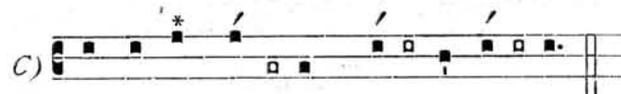
¹ Note preparatorie all'accento.

² Adattamento delle sillabe agli accenti melodici, come nella *Lezione Profetica*.

Conclusione. — Inizia sull'accento principale della terzultima parola.



A), B) intra in gáudi- um Dó- mi-ni tú- i.



C) intra in gáudi- um Dómi-ni tú- i.

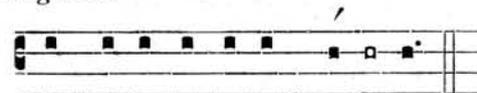
4°.

A) CANTO DEL « PASSIO D. N. J. C. »



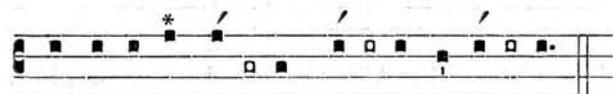
Pássio Dómini nóstri Jésu Chrí-sti se-cúndum Matthaé- um.
non sicut é- go vó- lo sed sic-ut tu.
tránsfer ca- lí- cem hunc a me.
báju-lans se-quí-mi- ni é- um.
dí- ci- tis qui- a é- go sum.
sálva te- met- í- psum et nos.
qui dí- ci- tur Gethséma- ni.
Lámma Sa- bacthá- ni.

Punto interrogativo.



non pót-est sálvum fá-ce-re?
tí- bi di- xé-runt de me?

Conclusione :



Et egréssus fó- ras, flé- vit amá- re.

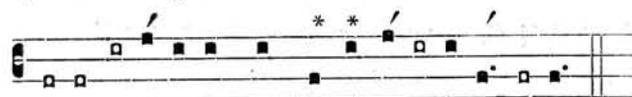
¹ Nota preparatoria all'accento.

² Nota come il *re* cade quando c'è una sillaba sola tra i due accenti tonici.

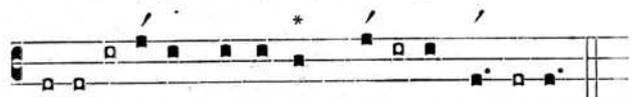
B) CANTO DEI « PASSIO ET DEPOSITIO » DEI SANTI :

1) *Martiri.*

Pássi-o B... et Márty-ris...
et Már-ty-ris Jo-án-nis.

2) *Confessori Pontefici.*

De-po-sí-ti-o et Confessó-ris...

3) *Sacerdoti o semplici Confessori e Vergini.*

B. Confes-só-ris Sá-ty-ri.
B. Vír-gi-nis Cha-tha-rí-nae.

Metrum come di sopra.

Il punto interrogativo si fa come nel tono di lezione C.

Conclusione :



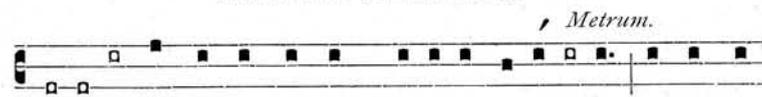
Regnánte D. N. Jé-su Chrísto, cu-i hónor et gló-ri-a



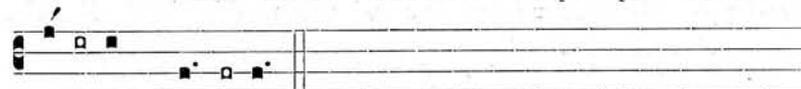
in saécu-la saecu-ló-rum. Amen.

5°.

CANTO DEI « SERMONES ».



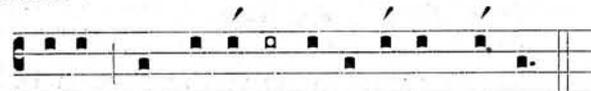
Sérmo Sáncti Ambró-si-i Epíscopi ad exhor-



tán-dam plé-bem.

Il punto interrogativo come nella Lezione Profetica festiva.

Conclusione :



in saécu-la saecu-ló-rum. Amen.
in ví-tam ae-térnam. Amen.

6°.

CANTO DEL SALUTO E DELLE ORAZIONI.



Ÿ. Dómi-nus vo-bíscum. R̄. Et cum spí-ri-tu tú-o, Dé-us

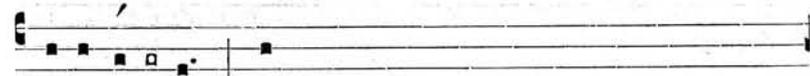
¹ La dominante *la*, tono maggiore, risponde alla vera tradizione ambrosiana degli antichi manoscritti. Lo stesso Perego, nel suo manoscritto originale, conserva ancora il *la*; solo dopo lo sbaglio tipografico nella sua edizione del 1622, (cambiamento di chiave) fu introdotto il *tono minore*, malgrado dissonasse dalla vera formula del *Dominus vobiscum*.

Le divisioni melodiche, secondo lo stesso Perego, sono due : « *mediana e di punto fermo* », che *a*) corrispondono esattamente ad altre formule antiche dei diversi riti; *b*) alla struttura letteraria, o *Cursus* tonico, liturgica e teologica dello stile delle orazioni, divise in due parti : 1° fondamento, o *laus*, della nostra preghiera, e 2° petizione, *expositio* più o meno sviluppata. Alla prima parte corrisponde la divisione indicata con la *Flexio*; e alla seconda il *Punctum*, melodia conclusiva. Si aggiunge la *terza parte*, o *Intercessio*, « Per Dominum » con una unica *flexio*, e rispettivo *punctum*.

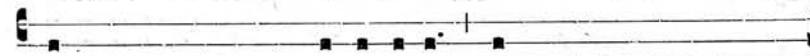


qui nóbis sub Sacraménto mirábili passiónis túae memóriam

Flessa.



re-liquí- sti : † tríbue quaésumus, ita nos Córporis et SÁNGUI-

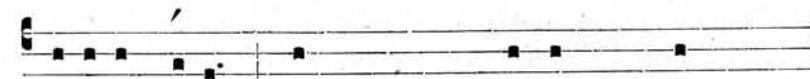


nis túi sÁcra mystéria ve-ne-rÁ-ri, ut redemptionis túae frú-

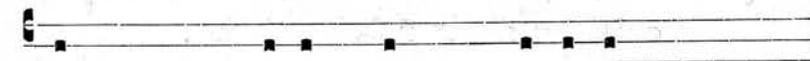


Conclusione.

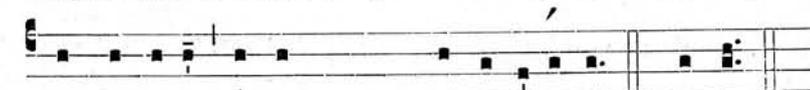
ctum in nóbis jú-gi-ter senti- á- mus. Per eúndem D. N. J. C.



FÍ-li- um tú- um † qui técum vívit et régnat [*vel* qui vívit et



régnat cum Déo PÁtre *vel* qui vívis et régnas] in unitáte Spíritus



SÁnci Dé- us per ómnia saécú-la saecu-ló-rum. R̄. Amen.

Quando l'orazione deve essere cantata in *tono prefaziale*, come in alcune *Benedizioni* solenni già indicate nel Messale o nel « Liber Pontificalis », si fanno le stesse *introduzioni, flesse e punti* come nel Prefazio.