

Elementi per lo studio del Canto Gregoriano



M° Emanuele Stracchi

una piccola guida “introduttiva” per il neofita

Indice

❖	Parte I	
	<i>Che cos'è il canto gregoriano.</i>	
	<i>Breve nota introduttiva.</i>	p. 3
❖	Parte II	
	<i>Cenni di storia del canto gregoriano</i>	p. 4
❖	Parte III	
	<i>Rapporti del canto gregoriano con la Sacra Liturgia</i>	p. 8
❖	Parte IV	
	<i>Neumologia e Semiografia</i>	p. 10
❖	Parte V	
	<i>I Modi</i>	p. 20
❖	Parte VI	
	<i>Armonizzazione di una melodia gregoriana</i>	p. 23
❖	Bibliografia e Sitografia	p. 24

Parte I

Che cos'è il canto gregoriano.

Breve nota introduttiva

Il *canto gregoriano* è l'insieme dei repertori musicali liturgici in lingua latina della Chiesa Cattolica Romana e rappresenta la “melodia” per eccellenza, in quanto canto vocale e monodico: di norma, il Gregoriano prevede l'assenza di un accompagnamento strumentale ma, qualora l'esecuzione fosse sostenuta dall'organo, quest'ultimo svolgerebbe semplicemente una funzione ausiliaria all'intonazione dei cantori. La purezza della melodia monodica/diatonica (priva di alterazioni e basata esclusivamente sugli otto modi ecclesiastici) ed il testo tratto dalla Sacra Scrittura guidano lo spirito verso la contemplazione: il legame indissolubile tra la musica ed il testo conferisce, infatti, al canto gregoriano il tipico carattere di “preghiera”.

Quanto detto finora potrebbe erroneamente indurre a pensare che l'origine del canto gregoriano sia da ricondurre alla semplice aggiunta di musica al testo sacro. In realtà, il seme da cui il Canto trae la propria essenza è la parola, intesa sia in senso lato sia in senso puramente religioso: muovendo dalle parole di un determinato testo sacro, delle quali riprende qualità ritmiche ed espressive, il Gregoriano si sviluppa esaltando la Parola nel suo significato più profondo. Dunque se, da una parte, il canto gregoriano nasce grazie al testo scritto e alla sua metrica, dall'altra esso è “esegesi” della Parola e, di conseguenza, portavoce della Sacra Scrittura.

Nel 1962 il Concilio Vaticano II ha confermato l'uso del canto gregoriano all'interno della liturgia ecclesiastica, affermando che:

«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» (S.C. 116).

Parte II

Cenni di storia del canto gregoriano

La storia del canto gregoriano si può dividere in quattro periodi¹.

- PRIMO PERIODO: *nascita - dal canto cristiano-giudaico a Papa Gregorio I*

Nei primi secoli i Cristiani, provenendo da regioni culturalmente differenti, concorsero a dar vita a riti e canti con caratteristiche diverse. La Chiesa di Roma era legata soprattutto alla cultura greca, della quale adottò lingua e canti derivanti dalla tradizione ebraico-giudaica e nati componendo semplici melodie sul testo dei Salmi.

Alla fine del IV secolo la Chiesa Romana elaborò un proprio rito in latino plasmando un nuovo stile di canto, detto “antico-romano”, influenzato principalmente dalla musica ebraica, greca e bizantina. Intorno al 753 d.C. gli antifonari romani (raccolte di testi letterari relativi a riti e canti) arrivarono in Gallia, dove le melodie romane furono adattate ai gusti locali. Sarebbero proprio queste le melodie che Papa Gregorio I, in cattedra dal 590 al 604 d.C., avrebbe fatto copiare e codificare nell’*Antiphonarium Cento*.

In merito a ciò, per secoli si sono seguite le indicazioni contenute nella “*Vita Gregorii*”, monografia su Gregorio Magno, del monaco di Montecassino Giovanni Diacono (lat. Iohannes Hymonides): nell’opera viene fornita una testimonianza imprecisa nella quale Gregorio è visto come l’autore delle melodie dell’antifonario e della conseguente creazione del patrimonio liturgico dell’Occidente. La leggenda inserita nella suddetta opera monografica narra che sarebbe stato addirittura lo Spirito Santo a sussurrare e cantare all’orecchio di Gregorio Magno la nuova musica universale²; in realtà, in assenza della notazione musicale (non ancora esistente), il Papa null’altro fece che riordinare i testi dei canti, tanto da essere identificato come “fondatore e patrono”³ della Scuola Romana.

¹ Nella redazione di questa sintesi si è vista l’ottima guida contenuta alla voce “gregoriano, canto”, in AA.VV., *Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, 1999, pp. 361-362

² Griffiths, P., *Breve storia della musica occidentale*, Einaudi, Torino, 2007, p.14

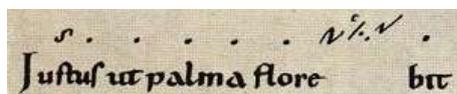
³ Cattin, G., *La monodia nel medioevo*, EDT, Torino, 1991, pp.63-68

La denominazione di “canto gregoriano” cominciò a comparire nelle fonti solo a partire dalla fine del VIII secolo: il repertorio di questo periodo iniziale è ritenuto il vero ed autentico canto gregoriano (definito “gallico-romano”), a cui appartengono i Responsori dell’Ufficio, le Antifone e gran parte dei canti del *Proprium Missae*.

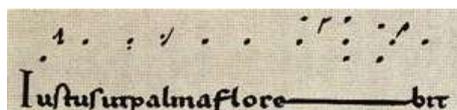
- SECONDO PERIODO: *fioritura - da Carlo Magno all’anno 1000*

Nel IX secolo Carlo Magno, in conformità al rito romano⁴, avviò nei domini franchi la riforma della liturgia che portò all’eliminazione progressiva degli altri riti, come il gallicano

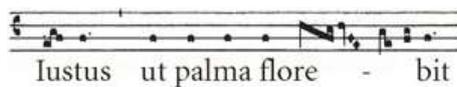
Notazione
Sangallese



Notazione
Aquitana



Notazione
quadrata



ed il mozarabico, andando a ledere anche il patrimonio dei canti.

In questo secondo periodo, diversi monasteri divennero centri fondamentali per la diffusione del Gregoriano: San Gallo, Einsiedeln, Fulda, Tours, Corbie, Nonantola e Montecassino; vennero elaborati i canti

dell’*Ordinarium Missae* e fiorirono i Tropi e le Sequenze.

Nella prima metà del IX secolo il processo di formalizzazione della notazione musicale rappresenta un passaggio di fondamentale importanza: con la nascita dei *neumi*, segni grafici sovrapposti alle parole per indicare l’andamento della melodia, si permise la definizione di un repertorio fisso e quasi immutabile, conferendo alla notazione musicale il merito di aver risolto, scongiurandoli, gli inevitabili condizionamenti cui i canti erano soggetti nella tradizione orale.

- TERZO PERIODO: *decadenza - dal XI al XIX secolo*

Dal 1100 il Gregoriano subì forti condizionamenti esterni da parte della musica trobadorica e della nascente polifonia, nella quale si affermò l’impiego di melodie gregoriane elaborate in maniera contrappuntistica.

⁴ Griffiths, P., *Breve storia della musica occidentale*, Einaudi, Torino, 2007, p.14

La decadenza cominciò con l'entrata in scena della musica "figurata" e l'introduzione delle durate proporzionali⁵. Nel Cinquecento, col fiorire del contrappunto rinascimentale (basato sul sistema modale e ispirato al canto gregoriano per il carattere e l'andamento), le melodie originarie subirono inevitabili mutilazioni e alterazioni.

Un esempio di tale fenomeno può essere individuato nell'*Editio Medicea* del "Graduale", testo contenente i canti della messa validi per tutto l'anno liturgico: nella suddetta edizione, risalente al 1614, i neumi vennero erroneamente interpretati in modo misurato, cioè senza la libertà ritmica originaria e abbreviando i lunghi melismi. In seguito ai cambiamenti apportati, l'edizione seicentesca del "Graduale" venne ingiustamente riconosciuta dall'autorità ecclesiastica di fine Ottocento come modello di riferimento per altre edizioni, segnando così la definitiva decadenza del Gregoriano puro.

- QUARTO PERIODO: *ripristino a livello filologico - dal 1850 ad oggi*

La "rinascita" del Gregoriano avvenne solo intorno al 1850, quando i monaci benedettini dell'abbazia di Solesmes ne avviarono un'opera di ripristino a livello filologico riportando il repertorio sacro all'integrità originaria, mondata da sovrastrutture e false interpretazioni. La scrittura neumatica in "minute zampe di mosca", cioè quella in campo aperto, era indecifrabile: nel 1847 fu scoperto per puro caso il Codice H159 di Montpellier nella biblioteca della Facoltà di Medicina, un codice databile attorno al XII secolo che contiene una doppia notazione (una prima notazione di tipo alfabetico nel sistema a-p, nella quale ciascuna lettera corrisponde ad una nota determinata e in più una scrittura neumatica francese in campo aperto). Come ha spiegato Fulvio Rampi, i monaci che aprirono la strada a tale recupero furono Dom Pothier e Dom Mocquereau: in alcuni decenni, essi riuscirono a conferire nuova credibilità al Gregoriano, al quale fu innanzitutto restituita la veste melodica originaria⁶. La metodologia applicata dai monaci si basava sullo studio ed il confronto dei codici più antichi, promuovendo sia un'interpretazione più precisa delle melodie sia una prassi esecutiva ispirata all'ideale di purezza e castità. Si avvertì, inoltre, l'esigenza di estendere la conoscenza dei

⁵ Cattin, G., *La monodia nel medioevo*, EDT, Torino, 1991, pp.113-115

⁶ Viene citato dall'articolo di Fulvio Rampi, esperto gregorianista, tratto dal sito web <http://www.cantorigregoriani.com/html/pensaregregoriano.htm>

codici ad un'ampia schiera di studiosi: tale intento venne realizzato nel 1889 tramite la pubblicazione delle copie fotostatiche degli antichi testi nei 22 volumi della "Paléographie Musicale". Un importante passo è rappresentato, inoltre, dal *Motu Proprio* di Pio X del 1903: attraverso tale carta costituzionale, alla musica sacra venne conferito il titolo di ancella della liturgia e parte integrante di quest'ultima. Nel 1905 la Santa Sede pubblicò la famosa *Editio Vaticana* delle melodie gregoriane ufficiali, scritte in notazione quadrata e prive di segni di interpretazione ritmica. Il problema della notazione quadrata è che con le sue limitazioni grafiche è insufficiente a raffigurare l'orizzonte più vasto dell'interpretazione ritmico-contenutistica. La varietà dei segni neumatici è strutturata nella stessa maniera nei codici provenienti da tutta Europa: questa riscoperta del valore ritmico dei neumi è collegata alle ricerche di Dom Eugène Cardine (m. 1988), monaco francese dell'abbazia di Solesmes che fu docente al PIMS e anche al Pontificio Ateneo S. Anselmo di Roma. Dopo alcune edizioni preparate a Solesmes nel secolo XIX le nuove edizioni con i brani gregoriani che hanno integrato pian piano questa riscoperta della tradizione più antica del gregoriano sono il *Graduale Romanum* (1908) per la messa e l'*Antiphonale Romanum* (1912) per la liturgia delle ore. Queste due edizioni del repertorio gregoriano sono state aggiornate alcune volte nel corso del Novecento. Per l'*Antiphonale* sono importanti l'Edizione del 1934 fatta da Solesmes (usata sino ad oggi a S. Anselmo e in altre abbazie) e anche la nuova edizione edita da Solesmes a partire dal 2005.

Un'edizione importantissima è il *Graduale Triplex* (1979) in cui ogni brano gregoriano è scritto in tre notazioni, la notazione quadrata vaticana al centro, i neumi Lorenesi sopra e i neumi di San Gallo sotto. Ad oggi, quest'ultimo rappresenta il testo di riferimento per quanti vogliono avvicinarsi il più possibile alla genesi del canto gregoriano.

Una nuovissima edizione del Graduale che considera le nuove ricerche melodiche è stata pubblicata come *Graduale Novum* in un primo volume del 2011: l'edizione è stata preparata dal gruppo per la restituzione melodica dell'AISCGre (Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano) che è stata fondata a Roma nel 1975.

Parte III

Rapporti del canto gregoriano con la Sacra Liturgia

Le forme più antiche di celebrazione eucaristica risalgono alla metà del II secolo e già all'epoca la Sacra Liturgia presentava due momenti distinti: la liturgia della Parola (detta anche messa dei *catecumeni*) e la liturgia sacrificale. Inizialmente flessibili, questi due elementi si evolsero in maniera sostanziale intorno al VII secolo, come attesta l'*Ordo Romanus I*, che contiene la descrizione di una messa papale celebrata a Roma. Questa celebrazione di cui l'*Ordo* ci fornisce testimonianza può essere considerata il prototipo della messa regolamentata nel Medioevo. La prassi rituale medioevale mostra due diverse linee di tendenza: da un lato, vennero accorciate alcune azioni originariamente comunitarie (processioni all'introito, all'offertorio e alla comunione) che, di conseguenza, divennero esclusivo appannaggio del clero in quanto svolte intorno all'altare; dall'altro, si assistette alla proliferazione e alla codificazione dei testi e del cerimoniale. A partire dalla metà del XI secolo la struttura della liturgia divenne relativamente stabile, anche se alcuni testi potevano variare a seconda delle diverse realtà geografiche.

Molteplici sono gli elementi che compongono una messa:

- letture;
- canti ;
- orazioni:
- *praeformatio* e canone della messa (preghiera eucaristica);
- gesti e riti affiancati a preghiere specifiche.

Alcuni di questi elementi rimangono invariati durante tutte le celebrazioni feriali e festive (*Ordinarium Missae*); altri, invece, subiscono modificazioni in quanto strettamente collegati alla singola occasione liturgica (*Proprium Missae*). Uno schema di massima può essere il seguente (le parti in maiuscoletto sono relative ai canti veri e propri):

Ordo Missae

Ordinario	Proprio
Riti introduttivi, comprendenti anche l'antifona per la benedizione dell'acqua lustrale Riti d'ingresso (preghiere di preparazione ai piedi dell'altare, comprendenti il Salmo 42 con antifona <i>Introito ad altare Dei</i> alternato tra il celebrante e i ministri, mentre nelle Messe solenni viene eseguito l'INTROITO, la confessione dei peccati - il Confiteor - le successive orazioni e l'incensazione dell'altare)	INTROITO
KYRIE	
GLORIA IN EXCELSIS	
	Colletta (prima orazione)
	Epistola (I Lettura)
	GRADUALE
	ALLELUIA (o TRATTO in periodo penitenziale)
	SEQUENZA
	Vangelo
CREDO	
	OFFERTORIO
	Secreta (seconda orazione)
Versicoli (Sursum corda, etc.)	
Praefatio (con interpolazioni specifiche per le diverse celebrazioni)	
SANCTUS e BENEDICTUS	
Canone (composto di varie parti oltre alla consacrazione del pane e del vino; veniva recitato dal celebrante a voce bassa)	
Conclusione dossologica del Canone (a voce alta)	
Pater Noster	
Rito della pace (Pax Domini)	
AGNUS DEI	
	COMMUNIO
	Post-Communio (terza orazione)
ITE MISSA EST (oppure BENEDICAMUS DOMINO, nelle messe in cui non si cantava il Gloria)	

Parte IV

*Neumologia e Semiografia*⁷

L'origine dei segni musicali detti "neumi" (dal greco *neuo* = *accenno*) fu scoperta intorno al 1852 dal musicologo francese De Coussemaker, secondo il quale i neumi erano segni grafici derivanti dalla trasformazione degli antichi accenti grammaticali.

Sul testo da cantare erano riportati segni simili agli accenti grammaticali: durante l'esecuzione, infatti, colui che parla alza la voce in corrispondenza di alcune sillabe e l'abbassa su altre. Questi movimenti, che equivalgono ad una sorta di ondulazione, vennero chiamati *accenti* ed indicati con 4 segni grafici:

1. accento acuto = innalzamento di voce;
2. accento grave = abbassamento di voce;
3. accento circonflesso;
4. accento anticirconflesso.

Gli ultimi due sono il risultato della diversa combinazione dei primi.

Nella scrittura neumatica l'accento acuto tenne la forma di una piccola asta [/] detta *virga*, mentre l'accento grave si trasformò in una breve linea orizzontale [–] o spesso in un semplice punto [.], il *punctum*. L'accento circonflesso e l'anticirconflesso mantennero, invece, la loro forma primitiva: il primo venne detto *clivis* ed il secondo prese il nome di *pes vel podatus*, per la sua forma simile ad un piede. Dalla combinazione di uno o più gruppi di accenti si formarono le varie figure neumatiche che costituiscono la notazione gregoriana.

Per quanto riguarda lo *jubilus* ed i salmi responsoriali, prima del VIII secolo ci è pervenuta solo qualche sommaria indicazione di melodie. I neumi posti al di sopra del testo, in "campo aperto", non erano molto esplicativi: mostravano semplicemente l'andamento del canto (che poteva "scendere" o "salire"), senza specificare quale intervallo intercorresse tra le note (notazione *adiastematica*, dal greco *diastema* = *intervallo*). Di conseguenza, il cantore

⁷ Per questa parte si è vista e sintetizzata la trattazione di Lattanzi, M., Rampi., F., *Manuale di canto gregoriano*, E.I.M.A., Milano, 1991, pp. 27-49 e Azzaroni, L., *Canone infinito: Lineamenti di teoria della musica*, CLUEB, Bologna, 2001, pp.69-77

doveva necessariamente conoscere a memoria la melodia e considerare la notazione del codice come semplice espediente mnemonico.

Quando nel XIX secolo si è voluto restaurare il gregoriano ci si è resi conto che la scrittura neumatica da sola non era sufficiente: l'esistenza di una versione scritta non significa che tutti i membri della Schola avessero i testi per cantare. I manoscritti neumatici adiastematici servivano solo in caso di consultazione. Il tempo dei manoscritti neumatici, in cui permane la trasmissione mnemonica della melodia, era il periodo aureo per il gregoriano, unica liturgia dell'unità imperiale. I centri di trasmissione di questi canto erano le Scuole delle grandi Abbazie benedettine. Di questa prima fase della trasmissione scritta del canto si può evidenziare la tradizione Sangallese, iniziata nelle Abbazie svizzere di S.Gallo e Einsiedeln. Il Codice S.Gallo 359, redatto intorno al 922, è il primo manoscritto musicale completo esistente al mondo. Accanto alla tradizione Sangallese esiste una seconda tradizione, quella Metense o Lorenese, con un proprio sistema di rappresentazione neumatica: è rappresentata dal Codice Laon 239, scritto intorno al 930 a Laon, nella Francia dell'Est.

Prima di arrivare ad una notazione definitiva e simile a quella moderna, passò molto tempo, circa cento anni, e furono teorizzati diversi sistemi di codificazione.

Un primo sistema fu elaborato da S. Ubaldo del monastero di S. Amando (840-930 d.C.). Egli mise a punto il “sistema delle linee”: scrivendo entro ampi spazi le singole sillabe di un testo in base alla loro altezza melodica, il monaco riuscì a determinare gli intervalli della scala e a contrassegnarli con i simboli S (*semitonus*) e T (*tonus*). Tale sistema, però, consentiva solamente la trascrizione di melodie sillabiche, escludendo quelle melismatiche.

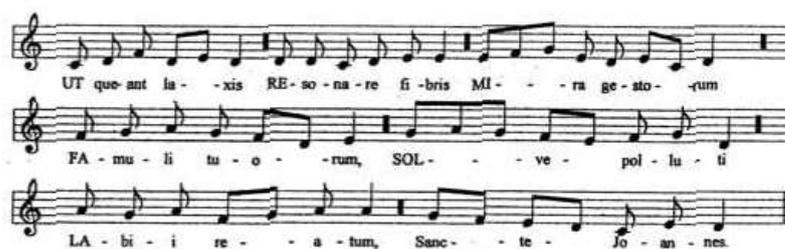
Un secondo sistema venne sviluppato utilizzando le lettere dell'alfabeto (“sistema della notazione alfabetica”). Il suono più grave della scala – il La – venne indicato con la A maiuscola, il Si fu contrassegnato con B, e così di seguito fino al Sol (segnato con la G maiuscola). Giunti al La medio cominciava una seconda scala, indicata con una *a* minuscola, e così via. Le lettere, da sole o insieme ai neumi, erano scritte sopra al testo.

Il sistema della notazione alfabetica deriva dalla Grecia classica e fu trasmesso al mondo latino mediante semplice traslitterazione dell'alfabeto (Boezio) oppure tramite un sistema grafico-letterale, detto “sistema dasiano” (IX secolo).

Un terzo sistema, ritenuto più efficace della notazione alfabetica in quanto prevedeva la disposizione dei neumi ad altezze diverse – in base alla differenza degli intervalli musicali – ,

è quello della “notazione aquitana a punti sovrapposti”. Il calligrafo tracciava una riga (di solito in rosso) attorno alla quale scriveva i neumi (“notazione diastematica imperfetta”); sulla sommità della linea veniva poi segnata la lettera corrispondente alla nota posta sulla riga stessa. Con questo metodo, però, i segni collocati lontano dalla suddetta riga di riferimento risultavano per il cantore ancora incerti e di difficile interpretazione. Per ovviare a tale problema e rendere sicura la lettura si decise, quindi, di aggiungere una seconda riga che determinasse il luogo della nota distante una quinta dalla prima linea.

Infine, l’invenzione del tetragramma – il rigo a 4 linee – fu opera del monaco benedettino e teorico della musica Guido d’Arezzo (+1050), il quale diede vita



alla *notazione diastematica perfetta* in cui il rigo di Fa era contrassegnato dal colore minio, mentre quello di Ut (Do) dal colore giallo. Guido, dopo aver introdotto il tetragramma nella pratica corale, per facilitare i suoi cantori perfezionò un sistema atto a memorizzare l’esatta intonazione delle note: utilizzando la prima strofa dell’Inno liturgico “*Ut queant laxis*”, dedicato a S. Giovanni Battista e scritto da Paolo Diacono, il monaco riuscì a definire i nomi dei sei suoni in successione, creando la scala chiamata *esacordo*.

In Guido d’Arezzo (1026 ca.) la scrittura musicale, che trae ispirazione da quella alfabetica di Oddone di Cluny, risulta essere esclusivamente letterale con l’adozione delle due forme *b molle* e *b duro*. Premettendo che l’esacordo veniva applicato ai canti in base alla posizione del semitono (che doveva sempre coincidere con le sillabe “Mi – Fa”), si ha un esacordo:

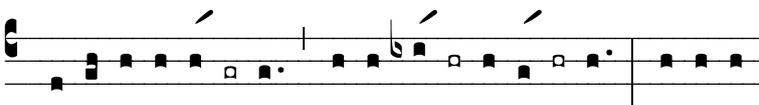
- *naturale* → se parte dalla nota Ut utilizzando solo note naturali, senza alterazioni;
- *molle* → se parte dalla nota Fa utilizzando il Si bemolle;
- *duro* → se parte dalla nota Sol utilizzando il Si bequadro.

L’introduzione del tetragramma, in grado di fissare suoni ed intervalli, aprì la strada ad una profonda rivoluzione nello studio e nell’esecuzione dei canti sacri: la memoria cedette il posto alla pergamena e le funzioni chironomiche del maestro passarono nelle mani dei cantori che, d’ora in avanti, focalizzeranno la loro attenzione sui segni grafici del libro corale.

La notazione quadrata odierna

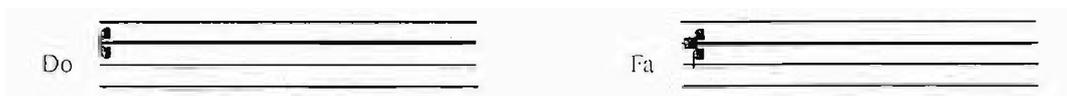
	Neumi in campo aperto	Notaz. Quadrata	Corrispondenza odierna
Virga			
Punctum			
Clivis			
Pes vel Podatus			
Torculus			
Porrectus			
Climacus			
Scandicus			
Quilisma			

Per rappresentare l'altezza delle note nella scrittura gregoriana attuale si usano i neumi, il cui elemento fondamentale è la *nota quadrata*; questo segno viene posto su un *tetragramma*



costituito da quattro righe parallele, come nell'esempio qui a fianco.

Per determinare il nome e la natura delle note all'inizio del tetragramma viene posta la chiave di Do (3 posizioni possibili) oppure la chiave di Fa (2 posizioni possibili):



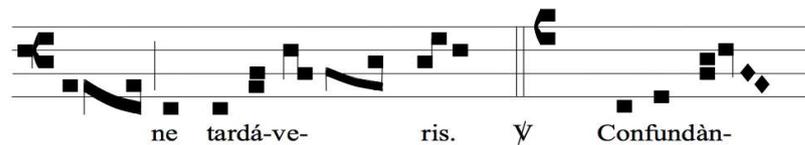


Si ottengono così 9 suoni, un'estensione sufficiente per le melodie gregoriane.

La nota sottostante alla chiave è sempre un intervallo di semitono e l'unica alterazione del repertorio gregoriano è il Si bemolle; la sua durata d'alterazione sarà sino alla stanghetta o respiro successivo dopo il quale, se non sarà ripetuto il segno bemolle, il Si sarà cantato naturale, cioè un semitono sotto il Do.

Quando è necessaria una maggiore estensione, si ricorre ad una stanghetta supplementare.

Se la melodia si sposta troppo sopra o troppo sotto il tetragramma, per evitare tagli e l'aggiunta di ulteriori stanghette, la chiave viene direttamente spostata su un altro rigo:



Per indicare la nota nel rigo successivo viene posta al termine del rigo precedente un segno chiamato "guida" o *Custos* (vedi rigo a fianco!)

Per segnare le pause ed i respiri vengono poste delle stanghette con valore diverso in base alla loro lunghezza in millimetri.

La stanghetta più corta è un respiro, cioè uno stacco breve. La stanghetta media, posta nelle due righe interne al tetragramma, è un respiro normale e non allungato, cioè quel tanto che basta a riprendere subito la semifrase successiva del canto. La stanghetta intera, quella che

percorre verticalmente il tetragramma, è un respiro o "pausa evidente" ovvero un attimo di silenzio. In ultimo, la doppia



stanghetta indica la conclusione dell'intera composizione o, in alternativa, soltanto della prima parte che è destinata ad essere seguita dal Salmo o dal Versetto.

Gli asterischi servono ad indicare il termine dell'esecuzione del solista, dopo la quale inizia il coro.

Il trattino posto sopra o sotto il neuma, chiamato *episema*, ha la funzione di leggero aumento del suono e allungamento di valore; invece il trattino verticale posto sotto il neuma si chiama *ictus* ed è un appoggio ritmico.



← ICTUS



↑
EPISEMA

Il *quilisma* è un segno speciale della notazione neumatica che indica un movimento melodico da effettuarsi tra due note, solitamente a intervallo di terza, come un vero e proprio ornamento. In questo senso il *quilisma* può essere classificato tra gli antecedenti dei moderni abbellimenti.



Introduzione alla scrittura neumatica di tipo Sangallese

Si entra adesso nei dettagli della scrittura di tipo Sangallese, che è il primo tentativo di conservare e trasmettere la tradizione orale. Il termine “Neuma” (= *gesto o cenno*) è comprensibile in senso paleografico come modo di rappresentazione di un movimento di un gruppo di note o di una nota singola. Nella forma musicale invece il neuma indica l'insieme di note in composizione che si trovano su un'unica sillaba. La forma specifica dei segni grafici ha probabilmente le sue radici nel movimento delle mani [la Chironomia] di un direttore di coro che ha voluto tracciare il corso melodico per la Schola Cantorum. Il neuma riesce a compiere questa prodezza di tradurre i gesti in scrittura come segni neumatici sulla pergamena del manoscritto adiaستمatico.

Un primo approccio al sistema neumatico Sangaliese riesce più facile attraverso una tavola dei neumi che ci mostra gli elementi essenziali, ovvero i neumi Monosonici e la loro congiunzione in neumi Plurisonici.

NEUMI MONOSONICI



Quasi tutte le forme neumatiche Sangallesi sono composte da questi tre neumi principali⁸. Mentre la Virga si alza come accento acuto, il Tractulus rappresenta un accento grave. Queste due forme monosoniche corrispondono anche alla melodia verbale con le sillabe articolate e non articolate di ogni parola. Il tractulus è seguito o preceduto da un tono più alto. Il Punctum è un segno che deve avere una esecuzione più rapida e scorrevole. Questi tre segni ci mostrano il sistema del cambiamento ritmico nei neumi Sangallesi.

Si conoscono tre possibilità per cambiare accentazione di un neuma. Quando si vuole cambiare per esempio il valore ritmico della Virga:

- si mette come “allargamento” un *episema* (è un piccolo tratto);
- si mette una lettera aggiuntiva (Littera Significativa): un C che sta per “celeriter” oppure un T che sta per “tenete”;
- oppure si cambia la grafia.

Lettere significative

A)	tenete	B)	celeriter
	τ		c

⁸ Tratto da Daniel Roesler, “Tavola dei Neumi di San Gallo”, Studi di Canto Gregoriano, Roma, Pontificio Ateneo S. Anselmo, 2015.

NEUMI PLURISONICI⁹

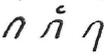
Neumi di due note

A) Pes (due note; ascendente) 

 due note abbreviate  seconda nota allargata

 due note allargate

B) Clivis (due note; discendente) 

 due note abbreviate  seconda nota allargata

 due note allargate  due note allargate (speciale)

Neumi di tre note

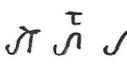
A) Porrectus (tre note; alto-basso-alto) 

 tre note abbreviate  terza nota allargata

 tre note allargate

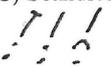
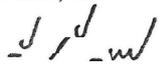
B) Torculus (tre note; basso-alto-basso) 

 tre note abbreviate  terza nota allargata

 tre note allargate  prima nota inizio debole

 prima nota allargata  seconda e terza nota allargate

C) Scandicus (tre note; ascendente) + Salicus (tre note; ascendente; salire) 

 terza nota allargata  prima e terza nota allargata

 tre note allargate  seconda e terza nota allargata

D) Climacus (tre note; discendente) 

 tre note abbreviate  prima nota allargata

 tre note allargate  terza nota allargata

 seconda e terza nota allargata

⁹ Per questa parte si è operata una sintesi, ottenuta dal materiale prodotto dal corso del Pontificio Ateneo S. Anselmo “Il canto Gregoriano nella formazione estetica, spirituale e psicologica” (Docenti: Manzocchi, Roesler, Sawicki, 2015) e dal corso di Gregoriano presso l’Abbazia di Farfa tenuto da Padre Matteo Ferraldeschi, 2015 e 2016.

LA LIQUESCENZA

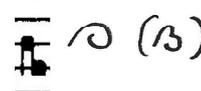
A) Epiphonus (ascendente)



B) Cephalicus (descendente)



C) Ancus (descendente)



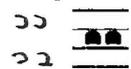
Il fenomeno della Liquescenza si

verifica al passaggio sillabico da un verbo ad un altro e non all'interno di un movimento melodico senza testo. Questo fatto indica una volta in più che il canto gregoriano è fondato sul valore sillabico. Come ultimo neuma di un movimento plurisonico, il neuma liquescente è un'articolazione particolare in caso di incontro di 2 o 3 consonanti (esempio: sal-vum) oppure dentro ai dittonghi (gau-dete; elei-son; eu-ge) o nell'ambito della lettera "i" (eius). L'indicazione della liquescenza è realizzata tramite modifica del segno: il secondo suono va eseguito più "fluente" e leggermente vibrato.

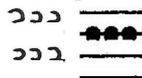
NEUMI DELL'UNISONO: neumi Ripercossi

Il fenomeno della ripercussione dei neumi unisoni che si susseguono uno dopo l'altro è uno dei più importanti e caratterizzanti per la composizione gregoriana in generale.

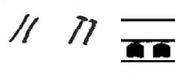
A) Bistropa



B) Tristropa



C) Bivirga



D) Trivirga



Questi tratti indicati sopra significano sequenze pulsanti, eseguite "corsive" sempre salvo non sia notato con un episema o con una lettera.

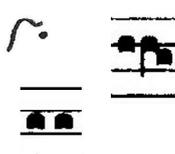
E) Trigon



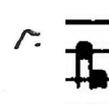
F) Virga strata



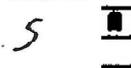
G) Pressus maior



H) Pressus minor



I) Oriscus



Il Trigon è scritto con tre punti disposti a triangolo (la notazione quadrata segue la stessa notazione del pressus!); il Pressus Maior è formato da due suoni unisoni ed un terzo suono discendente: quando si toglie il terzo elemento, allora si ottiene la Virga Strata, composta da due suoni unisonici. Il Pressus Minor si ottiene togliendo la nota iniziale al Pressus Maior: non compare mai isolato ed ha valore “leggero” in esecuzione. L’Oriscus è un neuma di conduzione melodica: prende posizione molto spesso fra una nota unisonica che lo precede ed una nota discendente che lo segue. Tramite questa funzione, l’Oriscus è parte del Pressus.



St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 390, p. 13 – **Antiphonarium officii** (Antifonario per la Liturgia delle Ore) (<http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0390/13>)

Parte V

I Modi

Il termine “modalità” viene impiegato nella teoria musicale per indicare un sistema di organizzazione degli intervalli musicali sul quale viene composta la musica. È denominato *modale* il sistema compositivo di culture antiche e orientali (cinese, araba e greca), basati su specifici modelli di scala musicale in cui ricorrono quarti di tono oppure note di intonazione non fissa.

Nella cultura musicale occidentale furono codificati due principali sistemi modali: il primo, greco, fu teorizzato da Boezio agli inizi del VI secolo sulla base dell’antica teoria musicale ellenica; il secondo, quello dell’*octoechos*, venne elaborato nel corso del IX secolo con la formazione del repertorio gregoriano. Il sistema modale dell’*octoechos*, pur classificando un repertorio orale di canti liturgici, gettava il suo fondamento teorico sia negli antichi modi codificati da Boezio sia nel sistema modale sviluppato all’interno della musica liturgica bizantina.

Le *corde madri* della modalità arcaica, che fungono sia da dominante che da finale, sono individuate in poche note¹⁰:

Mi – Re – Do

che rappresentano tre gradi congiunti con funzione embrionale.

Assieme alle note vicine (fatta eccezione per il Si, che è corda vuota), le suddette note diventano cellule-madri di una modalità più evoluta. Queste corde sono trasportabili:

Mi → La e Si

Re → Sol e La

Do → Fa e Sol

¹⁰ Voce “Gregoriano, Canto” di Felice Rainoldi in DEUMM, (= Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, dir. ALBERTO BASSO), II. Il lessico, UTET, Torino 1983 , p. 444

I teorici medievali, nel contesto della riforma carolingia, cercarono la sistematizzazione del gregoriano attraverso il legame con la musica greca: la terminologia divenne il criterio significativo della continuità fra la cultura antica e quella medievale¹¹.

Gli otto modi gregoriani corrispondono ad otto diverse tipologie di scale musicali, le quali vengono concepite come “congiunzione” di due tetracordi diatonici (il *tetracordo diatonico* è definito come “successione di quattro suoni congiunti che formano un intervallo di quarta giusta, cioè due toni e un semitono”) caratterizzati dalla diversa posizione del semitono e dall’assenza di intervalli più piccoli del semitono.

I canti gregoriani, con la riforma carolingia, vennero catalogati – senza tenere conto dell’origine e dello sviluppo del repertorio¹² – attraverso la teoria modale dell’*octoechos* che è punto di arrivo di un processo evolutivo.

I MODI GREGORIANI.

Il diagramma illustra i quattro modi gregoriani principali, divisi in due colonne e due righe. Ogni modo è rappresentato da una staffa musicale con note e linee che indicano gli intervalli. Le scale autentiche e plagali sono mostrate con i loro rispettivi intervalli: quinta centrale, quarta congiunta grave, quarta congiunta acuta.

Modo	Autentico	Plagale
Protus	Protus autentico (1° modo)	Protus plagale (2° modo)
Deuterus	Deuterus autentico (3° modo)	Deuterus plagale (4° modo)
Tritus	Tritus autentico (5° modo)	Tritus plagale (6° modo)
Tetrardus	Tetrardus autentico (7° modo)	Tetrardus plagale (8° modo)

¹¹ Turco, A., *Il canto gregoriano*, Vol. I, Corso Fondamentale, Edizioni Torre D’Orfeo, Roma, 1996, p. 291

¹² Turco, A., *Il canto gregoriano*, Vol. I, Corso Fondamentale, Edizioni Torre D’Orfeo, Roma, 1996, p. 299

Gli otto modi dell'*octoechos* vengono distinti in autentici (*protus, deuterus, tritus* e *tetrardus*, conosciuti anche come *dorico, frigio, lidio, misolidio* – nomi desunti erroneamente dalla modalità greca antica) e plagali (al cui nome è aggiunto il prefisso “*ipo-*”: *ipodorico, ipofrigio, ipolidio, ipomisolidio*).

I modi plagali sono collocati una quarta giusta sotto il rispettivo modo autentico e, per verificare se un modo va classificato nell'autentico oppure nel plagale, si deve osservare se la dominante di una composizione coincide con una delle due corde tonali scelte per il modo a cui appartiene.

Ogni modo è caratterizzato da una specifica nota detta *finalis* (che è comune sia al modo autentico sia al rispettivo plagale) e ad una nota peculiare detta *repercussio* o corda di recita¹³, attorno alla quale è organizzata la linea melodica. La modalità si definisce dalla cadenza finale.

Nel 1547 Glareano, autore del *Dodekachordon*, teorizzò altri quattro modi musicali: *eolio* (che corrisponde alla nostra moderna scala minore naturale), *ipoeolio, ionico* (che corrisponde alla nostra moderna scala maggiore) e *ipoionico*. Con lo sviluppo della nuova sensibilità armonica rimasero in uso solo due modi, corrispondenti alle tipologie di scala *eolia* e *ionica*, che divennero i nostri moderni modi maggiore e minore.

L'odierna scala maggiore deriva in parte dal VI modo erroneamente armonizzato da Padre Martini, il quale fu uno degli esponenti della codificazione della Regola dell'Ottava, nel periodo barocco.

¹³ Alberto Turco definisce la “Corda di recita” come tenore salmodico, che nei brani autentici è alla distanza di una quinta, nei plagali a distanza di una terza oppure di una quarta.

Parte VI

Armonizzazione di una melodia gregoriana

Nei secoli dell'arte rinascimentale, prima, e barocca, poi, si consolidano nuove relazioni all'interno delle scale modali: a lungo andare, la sovrapposizione di più linee melodiche crea modificazioni all'interno del rapporto sensibile-tonica proprio della strutturazione armonica e, a livello contrappuntistico, una inevitabile rete di relazioni verticali (accordi).

La linea melodica rinascimentale, che in Germania aveva prodotto la fioritura del Corale derivato dal *cantus prius factus*, in Italia giunge a piena maturazione attraverso la monodia accompagnata e lo sviluppo dell'armonia con il Basso Continuo che toccherà il suo trionfo nel Barocco. La monodia gregoriana viene sempre più spesso accompagnata all'organo e ciò determina una caduta modale: gli otto modi vengono assimilati alle tonalità maggiori e minori a loro più confacenti nella pratica tastieristica.

In conclusione:

Il I modo si trasforma in Re minore, il II in Sol minore, il III in La minore, il V in Do maggiore, il VI in Fa maggiore, il VII in Re maggiore. Solo i modi IV e VIII manterranno aspetti della loro natura originaria¹⁴.

Rapide indicazioni “pratiche” per l'esecutore:

Il numero romano indicato all'inizio di ogni canto contenuto nel “Graduale” spiega a quale modo fa riferimento la costruzione del canto. Mentre la tonalità moderna è il regno del rapporto dominante-tonica, quella gregoriana è il regno del rapporto sottodominante-tonica, che va sottolineato in fase di armonizzazione. Durante il canto del coro l'organo deve essere registrato con un 8' (ad esempio, il Principale) e, nell'armonizzazione estemporanea, vanno considerate le armonie latenti nella melodia del canto dato.

Come affermato da Giulio Bas: “*la tonalità gregoriana è un continuo ondeggiar nel vago*”.

¹⁴ Voce “Gregoriano, Canto” di Felice Rainoldi in DEUMM, (= Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, dir. ALBERTO BASSO), II. Il lessico, UTET, Torino 1983, p. 437

Bibliografia e Sitografia

Graduale triplex seu Graduale Romanum Pauli pp. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum, Abbaye Saint-Pierre, Solesmis MCMLXXIX

AA.VV., *Enciclopedia della Musica Garzanti*, Milano, 1999

Chiararamida, M., *Opus Alienum. Funzioni e Significati del Canto Gregoriano*, Armelin Editore, Padova

Apel, W., *Il Canto Gregoriano. Liturgia, Storia, Notazione, Modalità e Tecniche compositive*, LIM, Lucca, 1998

Azzaroni, L., *Canone infinito: Lineamenti di teoria della musica*, CLUEB, Bologna, 2001

Passalacqua, C., *Biografia del Gregoriano*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1963

Griffiths, P., *Breve storia della musica occidentale*, Einaudi, Torino, 2007

Cattin, G., *La monodia nel medioevo*, EDT, Torino, 1991

Bas, G., *Metodo per l'accompagnamento del Canto Gregoriano e per la composizione negli otto modi, con un'Appendice sulla Risposta nella Fuga*, S.t.e.n., Edizione Marcello Capra, n° 1506, Torino, 1920

Lattanzi, M., Rampi., F., *Manuale di canto gregoriano*, E.I.M.A., Milano, 1991

Turco, A., *Il canto gregoriano* (2 voll.), Edizioni Torre d'Orfeo, Roma 1996

Dionisi, R., Zanolini, B., *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano

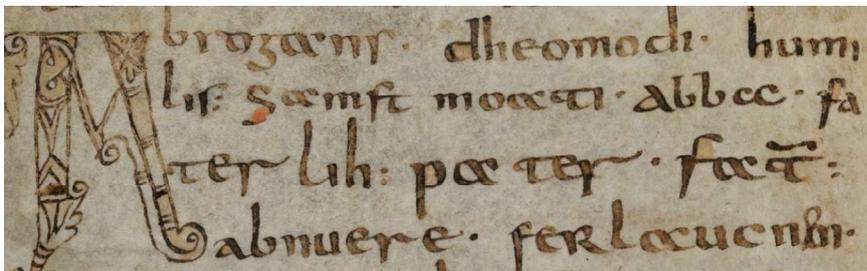
Voce "Liturgia" di Bonifacio Baroffio in DEUMM (= Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, dir. ALBERTO BASSO), II. Il lessico, UTET, Torino 1983, pp. 738-754

Voce “Gregoriano, Canto” di Felice Rainoldi in DEUMM, (= Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, dir. ALBERTO BASSO), II. Il lessico, UTET, Torino 1983 , pp. 422-446

G. Tannoia, *L'accompagnamento del canto gregoriano*, edizioni Berben, Ancona, 1995

Corso del Pontificio Ateneo S. Anselmo “Il canto Gregoriano nella formazione estetica, spirituale e psicologica” (Docenti: Manzocchi, Roesler, Sawicki, 2015)

Corso di Canto Gregoriano presso l’Abbazia S. Maria di Farfa tenuto da Padre Matteo Ferraldeschi, 2015 e 2016.



IV MRBCKS Ps. 112, 1

A L-le-lú-ia. V. Laudá-
te pú-e-ri Dómi-num, laudá-
te no-mén Dó-mi-ni.