

L'INTERPERTAZIONE DEL CANTO GREGORIANO TARDIVO ALLA LUCE DELLA SEMIOLOGIA

Juan Carlos Asensio Palacios (AHisCGre)
CSM (Salamanca)
ESMuC (Barcelona)

Dietro il titolo di questo intervento si nascondono alcuni enigmi che cercherò di svelare nel corso della trattazione, nonostante rimanga impossibile rispondere a quesiti ai quali solamente i copisti sarebbero stati in grado di fornirci delle informazioni. Innanzitutto il contesto in cui vide la luce una composizione gregoriana tardiva. Che cosa è il canto gregoriano tardivo? Quali criteri si applicano per classificare un canto alla “età d’oro” o al contrario, tardivo se non addirittura “decadente”? Parliamo di canto gregoriano tardivo perché composto “ad imitazione di quello autentico” o si tratta di canto gregoriano “autentico” notato con criteri notazionali “tardivi”? Senza dubbio, una volta stabilito il limite cronologico, la notazione utilizzata per scrivere questi canti “tardivi” è la stessa utilizzata nei canti originali? Tutto questo ci autorizza ad introdurre la parola semiologia. Questo importantissimo libro che raccoglie l’insegnamento di dom Eugène Cardine (+1988) definisce cosa significa lo studio semiologico dei neumi.

(...) bisogna cercare la ragione –logos- della diversità dei segni –semeion- per dedurne i principi fondamentali di un’interpretazione autentica ed oggettiva. Essa non consisterà in un’applicazione di concetti estetici o ritmici odierni, e quindi estranei all’epoca gregoriana, ma sarà guidata piuttosto dai fatti insegnatici dallo studio comparativo dei diversi segni: premessa più importante per l’esecuzione pratica.

(Introduzione, par.1)

Risiede nello studio dei manoscritti l’incontro con la base dei criteri di restaurazione del canto gregoriano che resero possibile l’apparizione del Graduale Romano ormai un secolo addietro, tema generale che ci ha riunito in questi giorni. Sarà dom Daniel Saulnier che si è occupato di stabilire le relazioni tra le prime scuole di interpretazione di Solesmes, a spiegare come prese avvio questa avventura di studio sistematico dei manoscritti e la loro notazione, e le posteriori influenze

nell'insegnamento semiologico di dom Cardine. Consentitemi tuttavia di citare il pensiero di uno dei suoi predecessori, dom André Mocquereau (+1930) che figura esposto in un luogo ben visibile nell'Atelier di Paleografia musicale di Solesmes:

Fare proprio il pensiero dei nostri padri. Accettarne l'interpretazione autentica. Sottomettere umilmente ad esso il nostro giudizio artistico. Questo è quello che ci è chiesto insieme all'amore che dobbiamo avere per la tradizione tanto melodica come ritmica e il rispetto a una forma d'arte perfetta nel suo genere.

In questa frase è contenuta parte dell'importante pensiero di dom Mocquereau a proposito dei propri criteri di restaurazione, una frase che in parte fece propria anche dom Cardine. Certo è che, solamente attraverso una esaustiva conoscenza della notazione musicale, è possibile accedere ad una "interpretazione autentica". Di qui l'importanza della semiologia affiancata tuttavia da altre discipline.

Senza dubbio uno dei compiti dello studio delle notazioni fu quello di presentare in maniera sistematica un abbondante, e interessante, affiancamento dei segni che arricchiscono in maniera considerevole la "povertà" dell'uniforme notazione quadrata. Non intendo con questo dire che la notazione quadrata, così come appare alla fine del XII sec. e all'inizio del XIII, sia in sé povera. Però la notazione quadrata costituisce un'importante semplificazione dei segni che fino ad allora utilizzavano le notazioni dei neumi totalmente "in campo aperto". È vero che in questa epoca i neumi "puri" subivano già segnali di decadenza e soltanto alcune scuole conservavano determinati dettagli che rivelavano gli splendori del passato. Sarà tuttavia a partire da questo momento, a causa dell'influenza della polifonia e con essa l'apparizione della *musica mensurabilis*, che la notazione del canto piano comincerà a "contaminarsi" con le forme neumatiche che indicavano precisi ritmi metrici.

Se lasciamo al margine alcune sopravvivenze specifiche, sarà gradualmente la notazione quadrata ad affermarsi: scrivendo tutto il corpus monodico e nel corso dei secoli XIII-XV essa assisterà al completo eclissarsi delle rimanenti scuole di notazione, ragione per cui in alcuni luoghi (la Spagna fra questi) si è cominciato nel XVI sec. a tentare una conservazione delle vestigia del passato.

Per questi motivi nella presente relazione approfondirò i dettagli notazionali “della prima epoca” che perdurarono concretamente nella tradizione manoscritta e come alcuni di questi dettagli, sia per comparazione, sia per semplice deduzione logica, ci mostrano la sopravvivenza di elementi notazionali molto arcaici.

La lezione del manoscritto risponde a diversi criteri:

- 1 Si tratta di un codice ampiamente conosciuto.
- 2 Il suo momento di copia coincide con un momento cruciale per la storia della musica occidentale.
- 3 Contiene composizioni tanto del repertorio gregoriano (originali e/o adattamenti) come del cosiddetto post-gregoriano (originali o adattati), ed inoltre un’ interessante appendice polifonica della quale non mi occuperò in questa occasione.
- 4 Il suo contenuto è altamente omogeneo e realizzato in gran parte da una mano.
- 5 La sua notazione è erede di una delle grandi scuole notazionali europee della prima epoca e
- 6 (e... non meno importante) si tratta di un manoscritto conservato in Spagna e la sua copia fu realizzata in Francia.

Come avrete capito mi riferisco al *Codex Calixtinus*, ed in particolare all’esemplare detto “el *Jacobus*” conservato nell’ Archivo della Cattedrale di San Giacomo di Compostela: l’unico di tutte le copie esistenti che contiene la musica propria per le celebrazioni del santo patrono di Spagna.

Il manoscritto.

Al suo stato attuale el *Jacobus*, copiato, secondo le caratteristiche del manoscritto attorno al 1163, è un codice che comprende 5 libri:

- Libro I: Ufficio e Messa dell’Apostolo. Un foglio apocrifo di introduzione è responsabile della falsa attribuzione a papa Callisto II e contiene i formulari liturgico-musicali necessari per la celebrazione della vigilia (24/VII) della festa (25/VII) e della sua ottava e dell’antica festa del *transitus* di san Giacomo (30/XII) che si celebrava nell’antica liturgia hispanica e che, nel passaggio di adozione della liturgia romana nella penisola, fu denominata Traslazione dell’Apostolo in Spagna. Da questo libro estrarremo le informazioni fondamentali per il presente intervento.

- Libro II: *Liber miraculorum sancti Jacobi* che contiene il racconto di 22 miracoli che rendono ragione del culto dell'Apostolo. Alcuni di essi sono cruciali per stabilire la datazione del codice.
- Libro III: Narrazione della traslazione del corpo di San Giacomo dal porto di Jaffa fino a Compostela, via Cartagena. Contiene anche un prologo di papa Callisto, un foglio di papa Leone I relativo alla festa di san Giacomo celebrata il 30 dicembre e la conferma da parte di Callisto delle tre feste di San Giacomo: il 25 luglio, martirio di San Giacomo da parte di Erode; 1 agosto festa universale della sua Ottava; 30 dicembre traslazione dei resti dell'apostolo nella penisola.
- Libro IV: aggiunto tardivamente (probabilmente nel XVI sec.) all'attuale *Jacobus*, contiene la narrazione del viaggio di Carlomagno in Spagna, scritta da Turpino monaco di Saint-Denis e più tardi vescovo Reims.
- Libro V: guida per i pellegrini per realizzare il Cammino di San Giacomo, scritto da Aimerico Picaud, presbitero di Partiniaco. In appendice a questo ultimo libro si trova una raccolta di 22 pezzi polifonici che ha reso famoso il manoscritto nel contesto della musica europea. L'ultima di queste composizioni, un'interessante esempio di "polifonia succesiva", è attribuita proprio ad Aimerico.

Come un'aggiunta posteriore, in chiusura del codice, appare un foglio recante un Inno copiato in una notazione apparentemente più arcaica rispetto al resto. Si tratta del celebre *Dum Pater familias*, inno jacobeo che include parole in altre lingue diverse dal latino (tedesco e galiziano antico). A sottolineare gli aspetti arcaici è sia una specie di notazione aquitana sia il testo sopra al quale essa è scritta, che furono redatti posteriormente rispetto al manoscritto. La sua origine è tanto incerta quanto sconosciuta.

La notazione musicale del Calixtinus.

Come definì Michel Huglo, «le forme neumatiche utilizzate nel Calixtinus sono quelle della notazione Lorena o notazione di Metz, in una dei quattro rami dell'Ordine Cisterciense dipendente dall'Abbazia di Morimondo; tuttavia furono utilizzati con alcune variazioni nelle regioni che univano la Lorena con la Valle della Loira, principalmente con St. Laurent-de-Longré, Troyes, St. Florentin e ancora Auxerre, Vézelay e Nevers. Infine, un manoscritto de Montier-en-Der contiene uno sconosciuto *conductus ad lectionem* per la festa di San Giacomo.

Come ha avuto modo di dimostrare Peter Wagner, la notazione di Nevers è la più prossima a quella del Calixtino. Analizzando le similitudini possiamo cominciare dal *custos* che, al termine di ogni rigo, indica il grado melodico del primo suono del rigo seguente. Il suo utilizzo si estese in Italia e al sud della Francia e risulta pressoché sconosciuto al nord della Francia. Si incontra solamente nei manoscritti della regione di Nevers e, un poco più a sud, in quelli di Lione. Parigi non utilizzò il *custos* prima della fine del XIII sec. e lo adottò, probabilmente, a imitazione delle consuetudini dei Domenicani dopo il 1255».

(M. Huglo. "The Origin of the Monodic Chants in the Codex Calixtinus»,

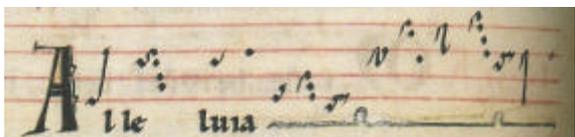
Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes,
a cura di Graeme M. Boone, Harvard University Press, 1995, pagg. 195-205).

Esempio 1.- *Punctum* , *virga* e *custos* (CCalix, f. 102)



La parte musicale monodica del Calixtinus è scritta su un tetragramma di color rosso, che è servito da base alla posteriore elaborazione della notazione che mostra quasi sempre la mano di un solo copista. A sostegno della similitudine tra la parte monodica e la parte polifonica dell'appendice finale, vi sono in comune alcuni tratti molto fini che dimostrano l'utilizzo della medesima penna.

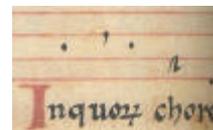
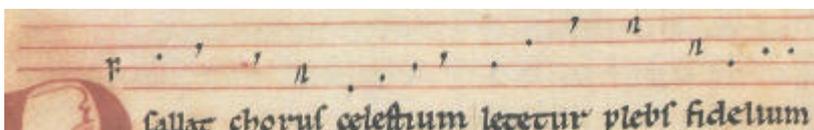
Esempio 2. *Alleluia Vocavit Iesus*. (CCalix, f. 119v e 218v)



Allo stesso modo si nota che il copista che tracciò i neumi della parte monodica, non fece lo stesso nella polifonica, utilizzando dunque criteri neumatici distinti e incluso alcune grafie differenti.

A sostegno della datazione della sua ricompilazione, il Calixtinus presenta alcuni dettagli che lo legano alla tradizione delle notazioni anteriori alla nascita del rigo. In alcuni casi questi dettagli si rifanno a questioni di tipo diastematico. Per esempio il fatto che pur essendo una notazione perfettamente organizzata sopra le linee, essa conserva l'alternanza tra *punctum* e virga per indicare discesa/ascesa melodica.

Esempio 3. Inno *Psallat chorus* (CCalix, f. 101v)

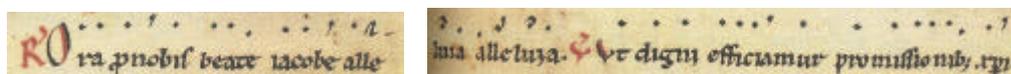


Uno sguardo attento all'incipit di questo inno, ci rivela che l'utilizzazione dell'alternanza accento grave/accento acuto non segue esattamente i medesimi principi delle notazioni primitive *in campo aperto*. La successione ascendente in *celestium* ed in *letetur* è notata unicamente con la virga posta al culmine del processo melodico. Questo principio non è però applicato dal notatore nella sezione finale di *fidelium*.

Senza dubbio ciò che ci appare applicato correttamente prima di una discesa melodica, come possiamo vedere in *Psallat chorus*, è in realtà un espediente, giacché nella ripetizione della prima parte dell'inno *In quorum choro* la successione virga-virga in questo contesto discendente si interrompe, ponendo invece un *punctum*. Il differente criterio del notatore nel momento di stabilire questa alternanza, si ripete nello spazio di tutta la sezione monodica del codice.

Nella mente del notatore, però, erano ben presenti gli antichi schemi grave/acuto e le relative rappresentazioni *punctum*/virga. Come esempio prendiamo l'atto pratico del copista nel momento di scrivere la melodia del Responsorio breve per l'ora di Prima. Senza dubbio non era necessario dover indicare una melodia così conosciuta così come la si vede nel contesto della pagina che interrompe il tracciato, per includervi le rubriche concernenti le ore minori. Ciononostante il notatore ha ritenuto di dover indicare come fosse un "codice *in campo aperto*" i neumi corrispondenti a questo responsorio e, quale risultato, ben si può vedere il rispetto dell'alternanza accento grave/accento acuto.

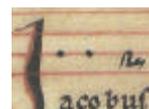
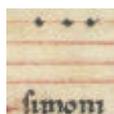
Esempio 4. Responsorio breve *Ora pro nobis* (CCalix, f. 103)



Si osservi anche l'inclusione del *custos* al termine della prima linea (*Alle-*). È questo un dettaglio che serve all'interpretazione nel caso di un dubbio melodico nonostante la melodia molto conosciuta.

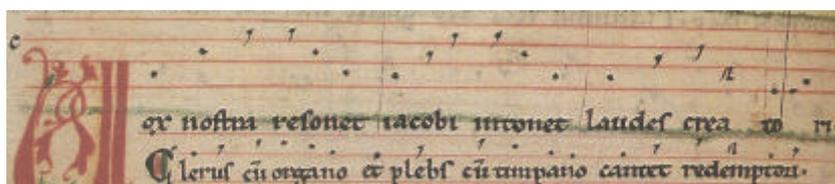
Al di fuori di questi particolari, per i neumi monosonici non si incontra nessun altro dettaglio che consenta di osservare modificazioni del neuma al di fuori delle liquescenze che vedremo più avanti. Vorrei unicamente richiamare l'attenzione su un piccolo dettaglio che appare occasionalmente in alcune sillabe importanti in contesti di recitativi, quando il neuma utilizzato è il *punctum* scritto molto prolungato, come a sottolineare che la sillaba importante non sono altre ma quella, o per essere la finale della parola o per avere più peso in relazione alle lettere da cui è costituita.

Esempio 5. Antifona *Imposuit Iesus* (CCalix, f. 102v) Antifona *Iacobus et Iohannes* (CCalix, f. 102v)



Nella sezione polifonica l'utilizzazione di tre neumi monosonici in contesto ascendente può causarci una certa confusione ed indurci a interpretare la successione come una sorta di salicus "disgregato" in tre sillabe, quando in realtà si tratta del "capriccio" del notatore che realizza graficamente in differenti maniere questa successione ascendente. In realtà ciascuna delle strofe è notata distintamente impiegando un neuma centrale simile all' *oriscus* nel contesto discendente, senza però essere elemento di conduzione.

Esempio 6. Versus *Vox nostra* (CCalix, f. 216v)



I manoscritti tardivi redatti già in notazione chiaramente diastematica – come è il caso del Calixtinus - non presentano particolari problemi quanto alla semplice lettura dei neumi. Nella maggior parte dei casi le sue forme neumatiche sono simili a quelle delle scuole di provenienza. Piuttosto hanno il vantaggio di non essersi trasformati nel loro aspetto, tantopiù in direzione della notazione quadrata, ciò che consente di vedere con facilità la loro origine. In questo senso presento qui di seguito una tabella riassuntiva dei neumi che appaiono nel Calixtinus.

Punctum		Virga	
Clivis		Pes	
Torculus		Climacus	
Climacus resupinus		Porrectus	
Torculus resupinus		Scandicus	
Scandicus flexus		Pes subpunctis	
Porrectus flexus		Porrectus subpunctis	

Come possiamo osservare, si tratta di grafie molto semplici che, confrontate con le tavole di Dom Cardine, equivarrebbero a quelle che comportano solamente movimento melodico. Alcune di queste grafie appaiono come neumi nel senso di congiunzione di suoni esclusivamente sopra una sola sillaba. Nei neumi di due suoni, fatta salva qualche differenza nel tracciato, non esiste nessun problema di interpretazione e, come già detto, questa notazione non comporta nessun tipo di aggiunta né modificazione (fatto salvo ciò che comporta il cambio di copista che include un cambio nel *ductus* o nella forma del neuma: in nessun caso comporta dettagli che influenzano intenzionalmente l'interpretazione). Con i neumi di tre, o al massimo quattro note, cominciano ad apparire alcuni raggruppamenti che potrebbero influenzare l'interpretazione e che sono il risultato di un'applicazione negligente da parte del copista o meglio, dell'utilizzazione "pluralistica" di grafie melodiche e ritmicamente equivalenti.

Per esempio, la seguente grafia di climacus  non comporta una speciale interpretazione derivante dalla sua similitudine con qualche neuma sangallese in cui la seconda nota richiede un valore maggiore. Allo stesso modo l'utilizzo delle quattro note ascendenti nello *scandicus* in forma di successione di due *podatus*  è la normale grafia nel manoscritto, dove non esiste l'equivalente di tre *puncta* + virga culminante. Ugualmente lo *scandicus flexus* si forma naturalmente con l'unione di un *pes* e una *clivis*  senza per questo, ugualmente al caso precedente, considerare nessun tipo di stacco neumatico che in effetti noi avremo nelle notazioni "in campo aperto" dove la grafia corsiva sarebbe formata dalla successione di due *puncta* + *clivis*. In seguito ci occuperemo dell'importante fenomeno dello stacco neumatico ai fini dell'interpretazione del canto gregoriano tardivo, alla luce di queste notazioni.

Neumi all'unisono.

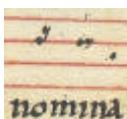
Un dettaglio interessante, che può aiutare all'interpretazione del canto gregoriano tardivo, o meglio i canti copiati con notazione tardiva, viene da ciò che nelle tavole di dom Cardine figura con nome di neumi che comportano uno sviluppo melodico all'unisono: *distophae/tristophae*, *bivirgae/trivirgae*. Conosciamo bene il loro significato ritmico (anche melodico p.es. il loro collocarsi di preferenza sulle corde soprasemitonali, ed anche il loro essere molto prossimi alla sonorità etimologicamente forte di Fa e Do) giacché si presenta chiaramente nelle principali notazioni "in campo

aperto”. Come comportarsi, però, quando i manoscritti più tardivi utilizzano un’unica grafia sia per indicare due o tre suoni brevi sia due o tre suoni più larghi? Prima di rispondere a questa domanda devo fare una considerazione.

In generale le serie di tre suoni soggiacciono alla consuetudine di essere “semplificati” in due, senza nessun tipo di distinzione circa l’ampiezza ritmica degli stessi.

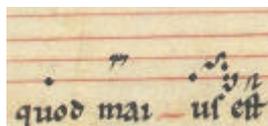
A influenzare questa scarsa attenzione è il fatto che sempre il secondo elemento tende ad avere una forma di “oriscus”, il quale tenta di unire in maniera particolarmente stretta l’ultimo elemento del neuma all’unisono con il seguente.

Esempio 7. A/. *Ascendens Iesus* (CCalix, f. 103)



In altri casi il primo elemento è una virga e il secondo è praticamente uguale a quanto abbiamo descritto prima e in questo caso la virga è motivata dall’ascesa melodica dopo l’entità anteriore (*quod*).

Esempio 8. A/. *Ad sepulcrum* (CCalix, f. 103v)



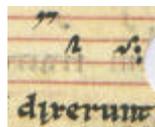
Indipendentemente dagli elementi neumatici che formano il neuma e della forma di questi (si osservi la chiara forma di *oriscus* del secondo elemento) si può applicare facilmente una norma in uso quando non si dispone di manoscritti con notazione “in campo aperto”, che distinguano chiaramente tra raggruppamenti di suoni all’unisono lunghi e brevi. Questo è un neuma (intendendo come tale il gruppo di suoni che sta sopra la sillaba) di due de suoni e sarà sempre equivalente a una bivirga (due suoni larghi), mentre uno dei tre lo sarà a una tristropa (tre suoni leggeri). Questa norma si può applicare agli esempi precedenti. Esistono però alcune eccezioni a questa regola delle quali conviene tenere conto.

Alcuni brani sono dei *contrafacta* di originali gregoriani anteriori. In questo caso la comparazione dei neumi tra le melodie gregoriane e l’adattamento potrebbe chiarire se si tratta di suoni di maggiore o minore lunghezza. Non sempre però è così, vi sono

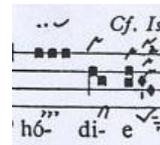
infatti molte occasioni in cui il procedimento del *contrafactum* comporta una *semplificazione*. In effetti quando l'originale presenta una tristropha, alcune volte l'adattamento presenta solamente due suoni. Si corre il rischio di interpretarle come se si trattasse di due suoni larghi (visto che si trovano isolati sopra una sillaba) quando, in realtà, l'origine era di tre suoni molto leggeri.

Un esempio di tutto questo l'abbiamo in questo codice nell'Introito *Iacobus et Iohannes dixerunt*, semplice adattamento melodico (e ritmico!) dell'introito della Messa dell'Aurora del giorno di Natale *Lux fulgebit hodie*.

Esempio 9.- Intr. *Iacobus et Iohannes* (CCalix, f. 114)

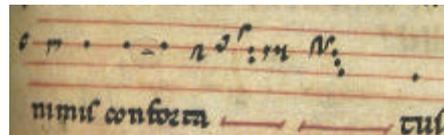


Intr. *Lux fulgebit* (GT, pág. 44)



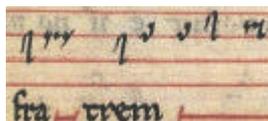
In altri casi si osserva il rispetto della presenza della bivruga sia nell'originale sia nell'adattamento, come si riscontra nella parte centrale del corpo del Graduale *Nimis honorati sunt...nimis confortatus* e nel suo originale gregoriano.

Esempio 10.- Gr. *Nimis* (CCalix, f. 115)

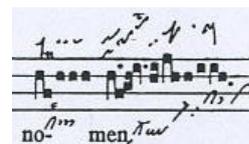


In altri casi ancora, la tristropha viene rispettata in tutta la sua estensione come si riscontra nel versicolo del Graduale *Misit Herodes...V/.Occidit autem...fratrem* e nel suo originale, il modello dei graduali di V modo *Christus factus est...V/. Propter quod...nomen...*

Esempio 11.- Gr. *Misit Herodes* (CCalix, f. 119)



Gr. *Christus factus est* (GT, pág. 148)



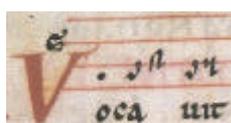
In questo caso, con il rispetto dei tre suoni del gruppo, è evidente che la tristropha è un elemento di un neuma maggiore. La scrittura del manoscritto jacobeo appare particolarmente interessante visto che annota la successione virga-punctum-virga. Si osservi che l'elemento finale non è un oriscus come invece si è riscontrato quando veniva utilizzata solamente la duplicazione dei suoni.

Neumi con elementi di conduzione.

Molti dei neumi che comportano unisono appaiono legati a processi cadenzali presentando pressus nelle sue due vesti: *maior* o *minor*. In questi casi possiamo vedere come il Calixtinus utilizzi una grafia di clivis finale che comporta un oriscus come primo elemento , in luogo dell'utilizzo della scrittura di clivis normale .

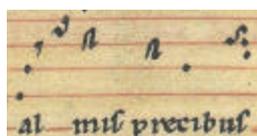
Esempio 11.- Tr. *Vocavit Ihesus* (CCalix, f. 114v)

Tr. *Sicut cervus* (GT, p. 190)



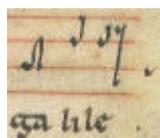
Nonostante si debba essere cauti nel valutare la presenza di oriscus come primo elemento di questa clivis, si deve constatare un comportamento costante ogni volta che il suono anteriore è all'unisono con il primo della clivis quando questa è un elemento neumatico di un neuma composto (gruppo neumatico). A seguire, un esempio di utilizzazione della clivis con grafia normale su cambio di sillaba con unisono verso il neuma precedente.

Esempio 12.- A/. *Honorabilem eximii...almis precibus* (CCalix, f. 105)



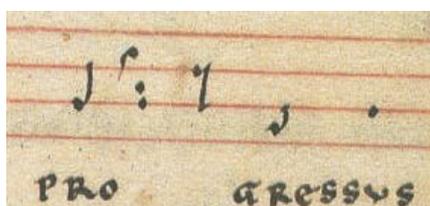
Nel cambio, quando esiste un unisono in composizione con il neuma anteriore, si suole utilizzare la grafia dell'oriscus in corrispondenza del primo suono del secondo elemento.

Esempio 13.- R/. *Salvador progressus... Galilee* (CCalix, f. 107)



L'obbligatorietà dell'unisono quando la clivis è in composizione è illustrata nell'esempio seguente quando, per errore del copista, è preceduta da un punctum che più tardi fu cancellato nella correzione finale del manoscritto, come è possibile riscontrare chiaramente all'inizio del Responsorio seguente nell'ultimo elemento neumatico della prima sillaba.

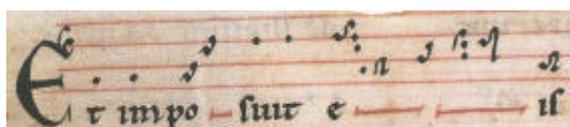
Esempio 14.- R/. *Salvador progressus...* (CCalix, f. 107)



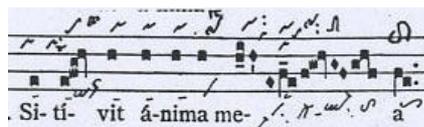
Dove però, senza dubbio, si nota la differenza è tra i neumi che comportano elementi di conduzione del tipo *quilisma* od *oriscus*. Nel primo dei casi la non esistenza di un neuma che comporta un occhiello (*boucle*), si riflette in maniera importante: la nota quilismatica è soppressa come possiamo vedere nella parte finale del versiculo del Graduale *Misit Herodes...fratrem* e nel suo originale del versiculo del Graduale *Christus factus est...nomen* che abbiamo riportato nell'esempio 10.

In altri casi l'elemento quilismatico è convertito in un suono normale (*punctum*) come accade nel versiculo del Tractus *Vocavit Ihesus...V/*. Et imposuit e nel suo modello, il cantico *Sicut cervus...V/*. *Sitivit anima mea*

Esempio 15.- Tr. *Vocavit Ihesus* (CCalix, f. 114v)



Tr. *Sicut cervus* (GT, p. 190)



Uno sguardo attento mostra che in questi casi il suono quilismatico più che essere una nota reale è un elemento nel quale si è effettuato uno stacco neumatico a metà del percorso ascendente, ponendo lo stacco precisamente alla nota del quilisma.

In nessuno dei due casi è stata utilizzata la grafia corsiva dello scandicus: nell' *Et impo...suit* perché, come abbiamo visto in precedenza, la grafia dello scandicus di quattro suoni è sempre formata da due pes e in *e...is* dove si sarebbe potuto scrivere uno scandicus corsivo subpunctis, la separazione della grafia può indurre a un errore.

Stacchi neumatici.

Se esiste un aspetto notazionale caratteristico dell'indagine semiologica questo è lo stacco neumatico, fenomeno comune a tutte le notazioni "in campo aperto" della prima epoca, non incluso nel contesto delle notazioni più tardive, ma che tuttavia conservano forme neumatiche riconoscibili (e quindi ad esso riconducibili *ndt*). Nonostante non sia oggetto di questa trattazione, mi piacerebbe richiamare l'attenzione su un fenomeno affine alla notazione della *musica mensurabilis* nella sua prima espressione in quella che viene chiamata Scuola di Nôtre-Dame. Una delle caratteristiche dello stacco neumatico, e che meglio la definisce, è quella che segnala l'interruzione nel tracciato del neuma con lo scopo di indicare un suono importante nel disegno melodico posto sopra una sillaba. Questa importanza è riflessa in molti dettagli secondo la loro posizione all'interno del neuma: stacco all'inizio - nota "sorgente" stacco a metà del percorso ascendente/discendente, stacco all'acuto che polarizza ciò che noi conosciamo come "punto cardine" (in spagnolo: nota eje/bisagra, che riceve il movimento dagli elementi neumatici anteriori e punto di articolazione dei suoni rimanenti). Da non trascurare gli stacchi al grave che, come già intuì Dom Cardine e in seguito dimostrato da Dom Saulnier, in alcuni contesti possono implicare una certa interpretazione espressiva.

Come già detto in precedenza, l'importanza di questo fenomeno è tale che non possiamo trascurare che la comparsa della notazione modale di tipologia quadrata e con pochi riferimenti agli abbondanti dettagli ritmici delle scritture precedenti, per perpetuare il repertorio della Scuola di Nôtre-Dame, ebbe negli stacchi neumatici un punto di riferimento per indicare quali note erano le più importanti (*longae*) nella successione dei valori. Certo è che se la sua caratteristica di mantenere una sorta di isocronia ha fatto perdere la varietà ritmica multifunzionale delle notazioni primitive, la conservazione di

alcuni dettagli potrebbe invece far considerare questi ultimi gli eredi delle antiche scuole di grafia. E non fu solamente il repertorio polifonico ad utilizzare questa notazione. Molti brani di canto gregoriano “tardivo” furono notati per la prima volta in questa notazione “quadrata”, per questo, benché non soggetti al ritmo “modale”, possiamo trarre dallo studio delle notazioni immediatamente anteriori interessanti dettagli.

Vediamo alcuni esempi dell’adeguamento dell’interruzione nella grafia con le note importanti di ogni impulso negli Organa e nelle Clausulae del repertorio di Nôtre-Dame. L’organum duplum *Viderunt omnes* nel manoscritto W1 (Wolfenbüttel, *Herzog August Bibliothek*, ms. 628) è un chiaro esempio di ciò che vogliamo dimostrare:



La voce superiore (duplum), che si sviluppa secondo le caratteristiche del I Modo (trocheo), presenta varie W “interruzioni”, tradotte nei fenomeni che conosciamo come *extensio modi* (pl. *extensiones modorum*) che fanno sì che la sequenza ritmica proceda nella maniera seguente:

$L_p - LB LB LB L_p - LB L$

dove: **B** = Breve, **L** = Longa, **L_p** = Longa perfecta ($L = 3B$)

mentre che l’alternanza LB fa che perda un terzo del valore in maniera che la congiunzione LB sia una perfecta.

Possiamo vedere un altro esempio nell’organum triplum *Descendit de celis* (Responsorium Matutinum in T. Nativitatis) dove questa volta è il modo dattilo (terzo) ad apparire dalla successione di una longa seguita da una serie di legature di tre note. L’esempio è tratto dal manoscritto F (Firenze, *Biblioteca Mediceo Laurenziana*, Pt. 29.I)



dove la successione è distinta: $L_p BB - L_p BB - L_p BB \dots L_p$.

In questo caso, sia la nota iniziale, sia la terza nota di ciascuna delle legature, sono Longae perfectae, e coincidono con una chiara separazione della grafia. Delle due Brevi medie la prima è *recta* (il valore è un terzo della L_p) e la seconda è *brevis altera* (due terzi della L_p).

E per utilizzare un'altra delle tre principali fonti del repertorio del *Magnus Liber Organi* prendiamo come esempio un altro degli *organa* per il Tempo di Natale. Questa volta il duplum *Iudea et Ierusalem* (Responsorium dei Primi Vespri di Natale) così come appare in W2 (Wolfenbüttel, *Herzog August Bibliothek*, ms. 1099) negli *ordines* che esprime un secondo modo (giambico) rappresentato dalla successione di una serie di legature di due note che termina prima della *pausatio* con una di tre note.

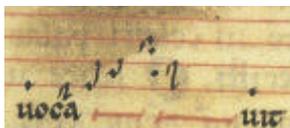


Possiamo chiaramente osservare come la seconda di ciascuna legatura è separata dalla prima del gruppo successivo: uno “stacco neumatico” che coincide con la nota di maggior valore questa volta nella successione $BL BL BL \dots B$

Evidentemente non si tratta della stessa cosa, tuttavia desidero porre in rilievo che uno degli aspetti importanti della Semiologia, la conoscenza dello stacco neumatico, è presente nelle notazioni posteriori con un preciso significato ritmico. Tornando al Codex Calixtinus, noi constatiamo una realtà un po' diversa spesso in cambiamento. Non possiamo affermare che lo stacco neumatico sia totalmente assente dai manoscritti tardivi, ma possiamo dire che l'utilizzo degli stacchi neumatici è molto limitata ed un poco ambigua in ragione della possibile perdita di conoscenza del significato reale del raggruppamento neumatico. Questa utilizzazione può essere casuale o meno, però, in qualche caso è reale. Come primo esempio utilizziamo la presenza di uno stacco neumatico all'acuto che è rispettato nel Jacobus (Codex Calixtinus). Si tratta di una

sezione cadenzale dell'Offertorium *Ascendens Ihesus*, contrafactum dell'Offertorium *Stetit Angelus* di probabile origine gallicana.

Esempio 16.- Of. *Ascendens Ihesus...vocavit* (CCalix, f. 121)

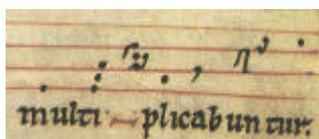


Of. *Stetit Angelus...templi* (GT, p. 610)



In primo luogo si osserva un piccolo adattamento melodico dovuta alla sillaba pretonica (vo-). Curiosamente lo stacco iniziale non trova riscontro. Il Calixtinus scrive una clivis quando in realtà potrebbe indicare uno stacco neumatico iniziale. Per questo di seguito non si utilizza uno *scandicus* (Einsiedeln 121 indica *salicus*, secondo l'uso abituale) fino alla successione clivis-pes, producendo uno stacco al grave. Al culmine di questo passaggio, nella prima parte del neuma, si produce uno stacco all'acuto nel *fa*, seguito da uno *scandicus* ben caratterizzato nelle notazioni primitive, tuttavia si riscontra un po' di confusione in *Jacobus*, dove invece di trovare uno *scandicus subpunctis* "corsivo", troviamo un pes + climacus che rende difficile comprendere che si tratta di uno stacco a metà percorso. In cambio è possibile individuare una voluta articolazione neumatica in ciò che accade alla fine del versiculo del Graduale *Nimis* dove consapevolmente sono stati separati *scandicus* e *climacus* intendendo chiaramente uno stacco a metà del percorso melodico.

Esempio 17.- Graduale *Nimis honorati... V/. Dinumerabo...multiplicabuntur* (CCalix, f. 115)



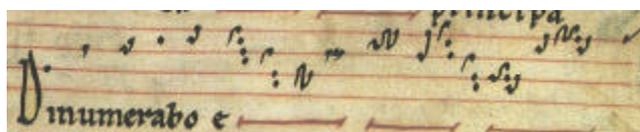
Senza dubbio gli stacchi sono casi pressoché sempre assenti, come possiamo vedere nell'intonazione dei cantici gregoriani di VIII modo e del suo contrafactum nel Tractus *Vocavit Iesus*.



In entrambi i casi gli stacchi iniziali non appaiono in *Jacobus*, e nel primo (-ca-) si utilizza la grafia dello *scandicus flexus* corsivo - così come descritto nei neumi semplici propri del manoscritto - che in nessun caso possiamo interpretare come indicatore di stacco neumatico a metà del percorso ascendente. L'analisi di tutti i casi di stacco iniziale dà un risultato simile. In nessun caso la comparazione con i brani originali porta ad un risultato soddisfacente. Un esempio simile, preso dallo stesso brano è l'inizio del versiculo, come possiamo vedere nell'esempio 15.

Malgrado tutto, le articolazioni fondamentali sono rispettate in maniera più o meno chiara, come possiamo vedere nel versiculo del Graduale *Nimis*.

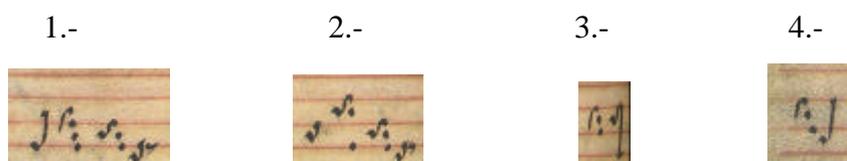
Esempio 19.- Gr. *Nimis honorati...V/. Dinumerabo eos...* (CCalix, f. 115)



Un caso particolarmente importante per lo studio dell'articolazione neumatica nelle fonti tardive come il Calixtinus, è costituito dall'apparizione di qualche melodia-tipo che permette di vedere in che misura è stata rispettata la "sillabazione" del melisma, rispettando l'articolazione interna del melisma. Nell'epoca d'oro della composizione e adattamento di questi canti, i buoni tropi si distinguevano dai meno buoni perché i primi rispettavano molto bene il ritmo del melisma, adattando scrupolosamente il testo e facendo coincidere le sillabe finali delle entità fraseologiche con le finali degli elementi neumatici. In *Jacobus* incontriamo un esempio interessante di questa pratica, benché sia chiaro che il "canto madre" è monodico e la prosula si incontra nell'appendice polifonica. Si tratta del melisma finale del corpo del Responsorium *O adjutor*, "unicum" del Calixtinus e "organizzato" a due voci nella sezione finale del codice.



Possiamo vedere qui di seguito che la prosula presenta una quadrupla divisione:



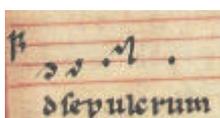
che è rispettata dalla verbalizzazione del melisma in ciascuna delle quattro divisioni. In più si osservi che ogni caso, incluso ciascun elemento neumatico, comporta una parola di senso compiuto. (*portum... et cum paraclito...purgati...Te duce...*)



Lo stesso che accade con le migliori “prosulationes” realizzate nell’epoca d’oro della composizione del canto gregoriano; e alcune di queste, rispettose della tradizione, le possiamo incontrare nel repertorio tardivo e ci possono orientare nel raggruppamento dei suoni all’interno di un melisma, il che ha per conseguenza la possibilità di interpretare “semiologicamente” un melisma trasmesso con una notazione tardiva.

Ci rimane di analizzare un caso particolare di stacco iniziale che si riscontra in Jacobus in alcune occasioni e che, per la tipologia della melodia, può essere imparentato con lo scandicus quilismatico flexus. Questa non è nulla di più che una ipotesi giacché, come abbiamo visto prima, l'elemento quilismatico scompare convertendosi in una "nota normale". Senza dubbio in questa nuova veste condividerà l'importanza della prima nota del neuma, ma scomparirà la caratteristica forma ad occhiello (boucle), come accade all'inizio dell'antifona *Ad sepulchrum*.

Esempio 21.- A/. *Ad sepulchrum* (CCalix, f. 103v)



In questo caso ed in altri che compaiono nel manoscritto, l'intenzionalità è ben chiara: far risaltare una "nota sorgente" che per sua importanza modale diviene la principale del neuma dalla quale parte il movimento verso le altre.

Liquescenze.

L'ultimo aspetto che, brevemente, vado a trattare si riferisce a una realtà tanto musicale quanto testuale. Dagli studi pionieristici di Dom Pothier e Dom Mocquereau, fino ai più avanzati di Dom Cardine e di Johannes B. Göschl, questa unione articolazione vocale-interpretazione musicale costituisce una delle prove più importanti dell'immaginazione che i copisti posero al servizio dell'interpretazione. Ciascuno dei differenti segni neumatici che legano le sillabe, assumono un aspetto speciale quando l'articolazione tra le stesse presenta una certa complessità. Una complessità che è la "sua" complessità", non la "nostra" complessità, ne consegue che incontriamo alcuni di questi segni speciali in luoghi non del tutto prevedibili (p.es. molte volte in un contesto ascendente sulla frequente parola *Do-minus* suole tracciare un segno di liquescenza probabilmente per la pronuncia molto sonora della "m").

Come in altri casi, il numero di liquescenze diminuisce man mano che le notazioni primitive lasciano il passo ad altre più "perfezionate(!)" melodicamente, le quali, però, poco a poco vanno perdendo questi dettagli intimamente legati al rapporto

testo-melodia. Con l'apparizione della *musica mensurabilis* e la sua predilezione per la notazione quadrata (David Hiley *dixit*), il fenomeno della liquescenza in alcuni casi diverrà ciò che si denomina Plica (soprattutto in opere che comportano un abbondante sviluppo testuale, come conductus e mottetti) e in altri - la maggior parte - la plica andrà a provocare il fenomeno della *fractio modi*, con la conseguente rottura dello schema ritmico di ciascuno dei modi.

Come esempio dell'utilizzazione della plica quale fenomeno di aiuto all'interpretazione di un passaggio che include un'articolazione silabica complessa, osserviamo la sezione centrale del conductus "sine cauda" *Frater iam prospicias* del manoscritto Ma (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 20486).

Esempio 22.- Conductus *Frater iam... obs...angustias* (Ma)



Le pliche, nella notazione quadrata, assumono questo aspetto  a volte più "arrotondato"  che in qualche caso, e in virtù della collocazione del tratto caratteristico più lungo a destra significano plica-longa o plica-breve, solamente se si incontrano nella voce inferiore, mentre nella superiore le note hanno un aspetto normale. L'articolazione (*obs--anxias...an-gustias*) è certamente complessa non solamente per una voce, ma per entrambi. Se analizziamo con attenzione la posizione della plica, noteremo che sta sempre collegando un salto di terza (e occasionalmente all'unisono) nella voce in cui appare, non però nella superiore. Nel caso della presenza di più pliche nella medesima composizione è necessario analizzare la loro posizione e la relazione con il testo e con la melodia.



Il contesto melodico è il medesimo. Nella voce inferiore, dove appare la plica, si riscontra sempre un salto di terza, mentre nell'altra voce il movimento melodico è distinto, molto spesso di seconda. Non voglio generalizzare, tuttavia l'equiparazione plica/liquescenza in determinati contesti deve essere fatta sempre con debita cautela.

Il caso più frequente di utilizzazione della plica, inesistente nel repertorio gregoriano, coincide con i grandi melismi delle “voci organali” e nelle grandi code dei conductus “cum littera”, contesti nei quali, ovviamente, non esiste nessun tipo di articolazione testuale. All'inizio del Responsorium “organizzato” a due voci *Iudea et Iherusalem* (F-Pt. 29-1) possiamo vedere l'apparizione della plica nella voce superiore, a metà del melisma della vox organalis.

Esempio 24.- Responsorio *Iudea et Iherusalem* (F)

Desidero ora sottolineare un dettaglio che affianca l'utilizzazione della plica a un fenomeno puramente testuale. Ben noto è lo stile proprio delle sezioni in *organum purum* di questi canti: ampie vocalizzazioni sopra una sola sillaba. Nel momento in cui il testo deve cambiare, si riscontra una circostanza speciale: è dunque possibile che l'apparizione di una plica immediatamente prima di una *pausatio* indichi che si debba cambiare il testo in prossimità di una larga sezione con una sillaba, come possiamo vedere nel passaggio di *Iu—dea*.

Al di fuori di questo contesto e in particolare della polifonia dei secoli XIII e XIV, e tornando al *Codex Calixtinus*, possiamo tuttavia riscontrare una notevole rappresentazione di neumi liquescenti derivati in maggior parte da grafie corsive, filtrate

in qualche caso dall'intervento di un altro copista o dal passaggio del correttore. Tuttavia *Jacobus* si mostra fedele al principio di articolazione complessa e situa queste grafie lì dove si produce questo fenomeno, allo stesso modo di come appare nei manoscritti anteriori, sebbene in numero più ridotto di casi e non con la stessa varietà di grafie.

Grafie liquescenti in *Jacobus*.

Clivis liquescente (Cephalicus)



Pes liquescente (Epiphonus)



Climacus liquescente (Ancus)



Torculus liquescente



Pes subbipunctis



Insieme a queste grafie vi sono quelle che possono relazionarsi con le liquescenze aumentative o diminutive di ciascun neuma

Virga



Punctum (aumentativa)



Pes (aumentativa)/Torculus (diminutiva)



Clivis (aumentativa)/Porrectus (diminutiva)



Torculus (aumentativa)



A queste bisogna aggiungere quelle che sono il risultato della giustapposizione di alcuni elementi, come per esempio l'unione di due "puncta", l'ultimo dei quali con liquescenza aumentativa , o l'unione di due clivis, delle quali la seconda "quassa", di rara apparizione come neuma . In alcuni casi è intervenuta una seconda mano che, essendo liquescente l'ultima delle caratteristiche, ha tracciato i neumi. È molto evidente, nel disegno completo del neuma  la visione della liquescenza aumentativa nel finale del porrectus. O un torculus seguito da clivis "quassa"  con caratteristiche di copia leggermente differenti dal precedente.

Conclusioni.

Senza la pretesa di essere stato esaustivo, ho presentato una serie di fatti notazionali che ci possono informare a proposito della pratica dei copisti in un'epoca relativamente tardiva e riferita a un solo manoscritto molto particolare. Abbiamo visto come si siano conservati alcuni dettagli delle antiche pratiche dei copisti delle notazioni “in campo aperto” nelle quali ci si riferisce all'alternanza di virga-punctum per indicare ascesa o discesa melodica. Diversamente, questa alternanza può essere “pericolosa” quando si tratta di manoscritti tardivi, con notazione quadrata e con la possibilità di presentare elementi di mensuralismo, soprattutto quando scrivono brani testualmente ritmici come Sequenze, Versus, conductus etc. In altri dettagli i criteri semiologici possono andare diluendosi, per esempio nella presenza di neumi che comportano movimento melodico all'unisono. Si sono perse le varietà di grafie che permettevano di conoscere il valore dei suoni (note). Sarà difficile sapere se ci troviamo davanti due/tre note di valore lungo o breve. Al di là della norma citata nella sezione corrispondente, all'interno del neuma molto sviluppato, sarà difficile trarre una conclusione valida nel caso che non si tratti di un adattamento di cui possiamo sempre verificare l'originale. Allo stesso modo vanno scomparendo gli elementi che indicano dettagli al servizio di una conduzione, per esempio oriscus o quilisma. In questi casi la prudenza consiglia – se non si hanno elementi di comparazione – di analizzare ciascun contesto, caso per caso: non tutti gli scandicus saranno tali, e visto che i salicus sono scomparsi, non abbiamo elementi di giudizio per sapere – nei brani che non sono dei contrafacta – come operare. Una intelligente analisi del discorso melodico può fornirci informazioni al proposito. E per ultimo, gli stacchi neumatici, che costituiscono un aspetto fondamentale della scienza semiologica, e che hanno perso nel canto gregoriano tardivo parte della loro funzione.

Il canto gregoriano tardivo fu composto a imitazione di quello “autentico”? Se così fu, i suoi criteri di fraseggio e articolazione neumatica interna sono i medesimi? I brani tardivi furono composti a imitazione di altri già esistenti e che stavano nella mente dei cantori/compositori. Per questo lo studio del repertorio originale, la sua comparazione e la conoscenza profonda della realtà “rotazionale” di ciascun manoscritto sono gli unici elementi utili che ci possono fornire la chiave per l'interpretazione del canto gregoriano tardivo con i criteri della semiologia.