

PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA

~~FACOLTÀ DI MAGISTERO
Istituto di Filologia Latina e Medioevale~~

~~INV. N. 5816~~

SEMIOLOGIA
GREGORIANA



NOTE RACCOLTE DALLE LEZIONI TENUTE DA
DOM EUGENE CARDINE

ROMA 1968


INTRODUZIONE

1) Paleografia e semiologia

La paleografia è lo studio critico delle antiche scritture con lo scopo di leggerle esattamente, localizzarle e datarle. Questo termine anzitutto si riferisce allo studio delle scritture greche e latine.

In senso analogo si può parlare anche di una paleografia musicale che si definisce: "la scienza delle antiche notazioni dei sistemi usati per tradurre la musica nel campo visivo. Nel senso più largo il suo soggetto è quindi la lettura degli antichi testi musicali per permettere la loro comprensione e, di conseguenza, la loro restituzione nel campo auditivo. In senso più preciso la paleografia musicale si restringe oggi allo studio delle sole grafie con le loro forme, la loro storia, la loro ripartizione geografica." (nota 1).

Per quanto riguarda il canto gregoriano, il lavoro paleografico nel senso citato sembra essere stato compiuto con l'edizione Vaticana. Basandosi sulle fonti più importanti di tutte le epoche e regioni, si è ottenuta una restituzione melodica abbastanza accurata e fedele del repertorio gregoriano autentico.

La Vaticana presenta però soltanto una parte di quello che esprimono i segni neumatici più antichi. Portando quasi a perfezione la riproduzione del disegno melodico e servendosi per questo di una grafia già esistente da diversi secoli, essa trascura, quasi del tutto, il fatto che per lo stesso disegno melodico le grafie più antiche avevano segni diversi. Così, per esempio, troviamo per il solo torculus almeno cinque segni ben distinti: . Riproducendoli tutti con il medesimo segno, la Vaticana non riconosce il loro significato differente che, trattandosi sempre dello stesso fenomeno melodico, non può essere altro che interpretativo.

Una notazione musicale non è perfetta quando segna solamente la parte materiale della musica, quando fissa cioè la serie dei suoni acustici soltanto diastematicamente. Quello che "forma" il materiale acustico e fa che il seguito di certi suoni diventi musica, e quindi arte, è il rapporto vigente tra i singoli suoni.

Gli scrittori più antichi del canto gregoriano pur essendo ancora imperfetti nel segnare il rapporto materiale acustico fra i singoli suoni (diastemazia degli intervalli), cercarono di essere più precisi nel fissare la parte espressiva, "musicale" della melodia. Le grafie più antiche avevano quindi questo doppio significato: melodico ed espressivo. Nei secoli seguenti si cercò di rappresentare sempre più perfettamente gli intervalli melodici, ma, ottenendo questo, si perdettero sempre più le particolarità e le finenze formali. Ben presto ogni nota scritta fu uguale all'altra. A causa di questo livellamento esteriore il canto gregoriano sembrò e diventò un "canto piano", privo cioè di ogni valore espressivo: nome, che in tante lingue ancora oggi si usa per designare il canto gregoriano e che contiene già il pericolo di un falso pregiudizio.

Di qui deriva la necessità di tornare ai manoscritti, la necessità del nostro studio. Il metodo che vogliamo seguire si baserà su due principi. Bisogna prima conoscere le diverse forme paleografiche dei segni neumatici e il loro significato melodico. In un secondo tempo comincia lo studio semiologico: 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.

2) L'origine dei neumi

I primi scrittori delle melodie gregoriane utilizzarono dei segni già usati nei testi letterari, conservando essenzialmente il loro significato originale o modificandolo in un senso analogo. L'accento acuto e grave dei

grammatici era già per sua natura adatto a distinguere le note alte dalle note basse: virga e tractulus. I segni di abbreviazione ' ˙ furono usati, a causa della finezza del loro disegno, per rappresentare i suoni leggermente ripercossi: stropha e trigon. I segni di contrazione ~ ˆ furono attribuiti ai suoni particolarmente legati a quelli vicini: oriscus. Il punto interrogativo w ˆ fu scelto per raffigurare un fenomeno vocale affine alla modulazione ascendente della frase interrogativa: quilisma.

Si constata così la cura di utilizzare parecchi mezzi grafici per esprimere la varietà delle note. Alla base del sistema si trova l'intenzione di tradurre una melodia mediante il gesto e di fissare il gesto per mezzo del segno grafico. Infatti il neuma è un gesto "inchiostrato" sulla pergamena.

3) Manoscritti

a) San Gallo

I manoscritti di S. Gallo, celebre abbazia svizzera, ci appaiono oggi come i più ricchi di segni neumatici differenziati. Conservati in gran numero, essi hanno il vantaggio di presentare una testimonianza imponente la cui coerenza è evidente. Lo studio della notazione sangallese s'impone dunque a chiunque voglia conoscere a fondo il canto gregoriano. I documenti più rappresentativi sono:

- San Gallo 359, Cantatorio di S. Gallo, inizio del X s. Il più antico, perfetto e preciso ms. della scuola sangallese. Esso contiene solo i pezzi del solista: Graduale, Alleluja, Tractus.
- Einsiedeln 121, Graduale di S. Gallo, XI s. Il più importante ms. completo perchè contiene pure l'Ant. dell'Intr., dell'Off. e del Com. È ricco di precisazioni aggiunte, cioè lettere.
- Bamberg, Staatl. Bibl., lit. 6. Graduale di S. Emmerano di Ratisbona, verso l'anno 1000. Uso quasi eccessivo degli episemi.
- San Gallo 339, Graduale di S. Gallo, XI s.
- San Gallo 390-391, Antifonario del B. Hartker, monaco di San Gallo, verso l'anno 1000. Meno perfetto. Senza lettere e con uso più frequente di episemi.

b) altre famiglie

Per chiarire i casi studiati ci serviremo anche di altri mss.

- Laon 239, Graduale scritto verso il 930 nei dintorni della città. Studi recenti hanno messo in luce il suo particolare valore per le indicazioni ritmiche.
- Chartres 47, Graduale, X s. Notazione bretone con numerose indicazioni ritmiche.
- Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine, H. 159, Graduale, XI s. Scritto a Digione per l'insegnamento musicale ha notazione doppia: neumatica e alfabetica.
- Benevento, Bibl. Cap., VI 34. Graduale, XI - XII s. scritto su linee a secco è prezioso per la traduzione melodica.
- Parigi, B.N., lat. 903, XI s. Graduale di Saint-Yrieix. Tradizione aquitana (Francia meridionale e Spagna) (nota 2).

4) Spiegazione della "Tavola dei neumi"

L'ordinamento di questa "Tavola" è duplice:

1° verticalmente: una triplice divisione che corrisponde ai segni diacritici utilizzati:

le grafie a base di accenti (1-12); poi i segni di elisione (13-16; il segno n. 17 è posto là perchè si oppone a 14 e 15); in fine i segni ondulati di contrazione (18-22) e quello del quilisma (23) derivato dal punto interrogativo. Quanto al pes stratus (24), esso rimane al margine come si vedrà più avanti.

2° orizzontalmente, accanto alle grafie semplici o di base (a), s'allineano le altre, differenziate da aggiunte, da diverse modificazioni della forma, in modo da significare sia sfumature ritmiche (b, c, d, e) che precisazioni d'ordine melodico (f) o fonetico (g, h).

La parte principale della tavola è costituita dalle quattro colonne b, c, d, e, ordinate seguendo l'ordine di scoperta del senso dei segni che vi si trovano. Grazie alle "lettere" (b), spiegate da Notkero (+912), si è compreso il significato degli episemi (c) e si è conosciuto il senso dei tratti angolosi, ri-torti e allargati (d); in seguito si è capito il valore degli stacchi (e).

TAVOLA DEI NEUMI DI SAN GALLO

| | Nomi dei neumi | Grafie semplici | Grafie differenziate per | | | | Grafie indicanti una particolarità d'ordine | | |
|----|----------------------|-----------------|--------------------------|------------|-------------|-------------------------|---|--------------|------------|
| | | | aggiunta | | modifica | | melodico | fonetico | |
| | | | di lettere | di episemi | del disegno | d. raggruppam. (stacco) | | Liquescenza | |
| | | | | | | | | augmentativa | diminutiva |
| | | a | b | c | d | e | f | g | h |
| 1 | Virga | / | ⸱ ⸱ | ⸱ | | | | ⸱ | |
| 2 | punctum et tractulus | · - | · - | · - | | | | · · | |
| 3 | clivis | ∩ | ∩ ∩ ∩ | ∩ [∩∩] | ∩ | | | ∩ ∩ ∩ | ∩ |
| 4 | pes | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ | | | ✓ ✓ ✓ | ✓ |
| 5 | porrectus | ∩ | ∩ | ∩ ∩ | | | | ∩ ∩ | ∩ |
| 6 | torculus | ∩ | ∩ ∩ ∩ | ∩ [∩∩] | ∩ ∩ ∩ | | | ∩ ∩ | ∩ |
| 7 | climacus | ∩ ∩ | ∩ ∩ | ∩ ∩ | ∩ ∩ [∩ ∩] | [∩ ∩] | | ∩ ∩ | ∩ |
| 8 | scandicus | (∩) ∩ | (∩) ∩ | (∩) ∩ | (∩) ∩ | (∩) ∩ | | (∩) ∩ | (∩) ∩ |
| 9 | porrectus flexus | ∩ | ∩ ∩ ∩ | ∩ | [∩] | ∩ | | ∩ ∩ | ∩ |
| 10 | pes subpunctis | ✓ | ✓ | [✓] ✓ ✓ | ✓ ✓ | ✓ ✓ | | ✓ ✓ | ✓ |
| 11 | scandicus flexus | (∩) ∩ | (∩) ∩ | (∩) ∩ | (∩) ∩ | (∩) ∩ | | (∩) ∩ | (∩) ∩ |
| 12 | torculus resupinus | ∩ | ∩ ∩ | [∩ ∩] | ∩ [∩ ∩] | ∩ [∩ ∩] | | ∩ ∩ | ∩ |
| 13 | apostropha | [∩] | | [∩] | [∩] | | | [∩] | |
| 14 | distropha | [∩∩] | [∩∩] | [∩∩] | | | | [∩∩] | |
| 15 | tristropha | [∩∩∩] | [∩∩∩] | [∩∩∩] | | | | [∩∩∩] | |
| 16 | trigon | [∩ ∩ ∩] | | | [∩ ∩ ∩] | | | [∩ ∩ ∩] | [∩ ∩ ∩] |
| 17 | bisvirga et trivirga | // /// | | // /// | | | | // /// | |
| 18 | pressus | ∩ [∩] | ∩ [∩] | ∩ | | | | ∩ [∩] | ∩ [∩] |
| 19 | virga strata | ∩ | ∩ | ∩ | | | | ∩ | ∩ |
| 20 | oriscus | ∩ | ∩ | ∩ | | | | ∩ | ∩ |
| 21 | salicus | ∩ | ∩ | ∩ | | | | ∩ | ∩ |
| 22 | pes quassus | ✓ | ✓ | ✓ | | | | ✓ | ✓ |
| 23 | quilisma | ∩ ∩ | ∩ ∩ | [∩ ∩] | | | | ∩ ∩ | ∩ ∩ |
| 24 | pes stratus | [∩] | | | | | | | |

Tra parentesi sono state segnate le forme utilizzate solo "in composizione"

E praticamente impossibile, e d'altronde inutile, presentare tutti i neumi composti che si incontrano nei manoscritti di S. Gallo. Le grafie presentate in questa tavola bastano ampiamente per spiegare e classificare tutto ciò che costituisce il sistema di notazione sangallese. L'interesse maggiore sta effettivamente nella classificazione delle forme che, pur senza poter rispondere a una logica assoluta, dà nondimeno un'idea abbastanza chiara del notevole lavoro fatto dai primi scrittori.

Le nozioni si preciseranno gradualmente nel corso dello studio che noi faremo di tutti questi neumi ed elementi neumatici presi singolarmente. Soltanto dopo questo studio potremo avere una idea del neuma stesso. Ma sin dall'inizio dobbiamo distinguere bene tra un segno che si trova "isolato" su una sillaba, e tra lo stesso segno unito ad altri su una sillaba, cioè "in composizione". Nel primo caso chiamiamo questo segno neuma, nel secondo caso elemento neumatico.

Capitolo I

NOTE ISOLATE

Virga, tractulus, punctum

Per segnare una nota isolata su una sillaba gli scrittori sangallesi usano due segni: la virga e il tractulus. Solo lo scrittore di C adopera un terzo segno: il punctum.

1) Segni paleografici

VIRGA: / /

Nella prima forma si riconosce facilmente l'accento acuto dei grammatici antichi: un tratto assai fine tirato dal basso all'alto, inclinato verso destra. Questo angolo di scrittura \wedge è caratteristico per tutta la grafia sangallese.

L'episema, un trattino perpendicolare, può essere aggiunto all'estremità superiore della virga. Qualche volta però non si può distinguere chiaramente se questo trattino sia voluto dallo scrittore, o se sia invece un residuo d'inchiostro.

TRACTULUS: - \ - \ - \ - \

L'accento grave dei grammatici è ancora riconoscibile nella seconda forma, usata raramente. Nel segno normale è stato ridotto a un piccolo trattino orizzontale, per ottenere probabilmente una maggiore rapidità nello scrivere. L'episema può essere aggiunto a tutt e due le forme. - L'ultima forma, tractulus con doppio episema, si trova in composizione e solo in C.


PUNCTUM: •

Incontriamo il punctum isolato soltanto in C. Gli altri manoscritti sangallesi non lo usano isolatamente, ma solo nei neumi di tre e più note, per es: / climacus; / pes subtripunctis.

2) Significato melodico


a) relazione melodica tra virga e tractulus

La virga indica una nota alta, il tractulus indica una nota bassa in relazione alla nota che precede o che segue:

1
Ant.  H 152/15
Tradetur enim et cruci-figendum.

Giudicando allo sia "ex parte ante" che "ex parte post", la virga significa sempre la nota più alta. La stessa doppia relazione vale per il tractulus centrale: sia "ex parte ante" che "ex parte post" esso è sempre più basso. Per il tractulus iniziale invece e per quello sulla penultima sillaba vale soltanto una relazione: il primo indica una nota che è più bassa "ex parte post"; l'altro una nota che è più bassa "ex parte ante". Un seguito di tractuli indica sempre note all'unisono.

Prendiamo un altro caso:

2
Ant.  H 307/13
Nativitas glor. ortæ de tri-bu Ju-da,


A prima vista sembra che dopo le due note all'unisono la virga su "tri-bu" indichi un innalzamento della melodia. La melodia però non si alza sulla sillaba "tri-". Anzi, malgrado la virga, la nota su "tri-" rimane all'unisono con le note precedenti. La virga allora non si spiega "ex parte ante", ma "ex parte post". Infatti la nota seguente sulla sillaba "tri-bu" è più bassa delle tre note precedenti all'unisono. La virga su "tri-" non vuol quindi dire: "alzare qui la voce" ma "attenzione! la nota seguente scende".

Secondo questo principio il semplice versetto "Os justi..." porta la seguente grafia:


3  H 24/15
Os justi medietati-bi-tur sapienti-am.

La virga si spiega "ex parte post"; è un preavviso: indica la discesa del suono seguente.

Questa relazione "ex parte post" si manifesta ancor più chiaramente nell'esempio seguente preso dal Grad. Ad Dominum dum tribularer:

4
Gr.  C 74/9
Ad Dom. clamá-vi, et ex-
 C 74/12
in-í-quis, et a

Le due cadenze sono identiche (nota 3), ma è differente l'inizio dell'in-ciso seguente: nel primo caso segue una nota più bassa (LA), nel secondo una nota più alta (DO). Questa differenza "ex parte post" provoca quindi una notazione differente del SI che conclude la frase precedente. Nel primo caso lo scrittore segna il SI con una virga, perchè dopo la melodia scende al LA. Nel secondo caso c'è un tractulus per il SI, perchè dopo segue il DO, che è più alto.

5
Ant.  H 24/15
Ecce Rex ipse auferet jugum cap-

Guardiamo prima la parte centrale: Sebbene le sillabe "auferet iugum cap-" siano ciascuna volta all'unisono, lo scrittore ha alternato virga e tractulus per indicare che la nota dopo la virga è più bassa.

Come si scrive allora una serie di note discendenti o ascendenti? - Guardiamo le parole "ipse auferet" nello stesso esempio. È chiaro che su "ipse" non può essere scritto altro che una virga: la nota è più alta della precedente e della seguente. Su "auferet" non ci può essere altro che un tractulus perchè la melodia parte dal basso; su "auferet" lo stesso perchè la melodia finisce in basso. Le note su "auferet" invece sono ambigue. Tutte e due sono: 1° più alte della nota seguente; 2° più basse della precedente. In questo

ed in altri casi ambigui lo scrittore normalmente usa la virga (nota 4).

Lo stesso vale per una serie di note ascendenti. Vedi "captivitas nostrae". Chiaro è il tractulus su "capti-" e "nostrae", chiara anche la virga su "-tis". Le due note ambigue su "-vitas" sono indicate con virghe.

E' innegabile la preferenza data dagli scrittori sangallesi alla virga. Con essa è possibile accennare almeno un pò alla diastemazia, come vediamo all'inizio dell'Ant. Cantate Domino:

- / / / / . H 25/10

6
Ant

C Antá-te Dómi-no

Bisogna aggiungere qui un accenno al manoscritto di Laon. La grafia di Laon conosce un solo segno per la nota isolata normale: un segno undulato piu o meno ampio ~ ~ ~ . Ogni volta che i sangallesi scrivono virga o tractulus per ragioni melodiche, a Laon si trova questo medesimo segno, disposto un pò diastematicamente.

b) forma inclinata del tractulus

Se la nota bassa, generalmente segnata con tractulus orizzontale, si trova notevolmente piu bassa di quello che ci si aspetterebbe, il tractulus viene talvolta scritto inclinato. Per es:

~ ~ ~ / H 367/7

7
Resp

Viri sancti co-ró-nas tri-umphá-les

~ ~ ~ / H 270/15

8
Ant

SPÍ-ri-tus Dómi-ni * replé-vit

c) uso melodico del punctum

Il punctum, usato solo da C, si trova solamente nei casi nei quali melodicamente sarebbe richiesto un tractulus, per segnare cioè una nota bassa. Dove però si deve mettere una virga, c'è la virga. Diamo due esempi da C mettendo sopra la grafia di E che, non conoscendo l'uso del punctum, scrive costantemente al suo posto il tractulus:

- / ✓ - E 200/3
- / ✓ - C 100/2

9
Tr

Eripe me Verúmtamen justi

- . ✓ E 101/3 - . ✓ E 101/5
- . ✓ C 65/12 - . ✓ C 65/13

10
Tr

Qui habitat V a negó-ti-o a ru-í-na

3) Significato interpretativo

a) relazione ritmica tra virga e tractulus

Certi studiosi vedono nella grafia del tractulus e della virga un accenno a un valore ritmico differente dei suoi segni (- = valore semplice, / = valore doppio). Troviamo il seguente esempio nel codice 381 di San Gallo (verso l'anno 1000) che contiene i versetti dei salmi cantati all'Introitus e al Communio, (terzo versetto all'Intr. Verba mea, p. 82 s.):

11

Et letentur omnes qui sperent in te in gternum exultabunt & habitabis in e-is

Se la 2^a parte del versetto è troppo lunga, oggi si divide per mezzo di una semplice mora vocis. A tale epoca invece si cantava un pes sulla sillaba accentata della parola che precede la cesura. Mentre prima del pes la recitazione all'unisono è scritta con virghe, dopo il pes, la cui seconda nota è più alta della corda di recita, le note vengono scritte con tractuli. E' del tutto impossibile che in questa recitazione salmodica le note prima del pes avessero il valore ritmico doppio di quelle che lo seguivano.

Possiamo quindi dire che la diversa grafia di virga e tractulus (entrambi rappresentano una nota isolata) non riguarda altro che il loro impiego melodico. Dal punto di vista ritmico non esiste alcuna differenza.

Se ci domandiamo quale sia il loro valore ritmico, dobbiamo dire che questi due segni, quando si trovano isolati su una sillaba, rappresentano il tempo sillabico, cioè un valore ritmico essenzialmente legato al testo e richiesto dalla giusta pronuncia del medesimo. Non esiste nel canto gregoriano un ritmo puramente teorico, apriori e assoluto. Poichè il canto gregoriano è esclusivamente musica vocale, il ritmo si realizza unicamente nell'insieme di parola e melodia, più precisamente: nell'insieme di sillaba e suono. Vedremo più avanti come questa legge valga anche per gli elementi neumatici nei melismi. Anche qui il tempo sillabico rimane fondamento e punto di riferimento dell'andamento ritmico. Questo tempo sillabico però non è affatto un tempo rigidamente misurato e assolutamente uguale. Esso gode di una certa flessibilità e variabilità, conosce pure delle modificazioni provenienti e imposte dalla varietà di "peso" delle sillabe stesse. Basta solo pronunciare semplicemente i seguenti esempi per accorgersi della diversità di lunghezza delle sillabe:

- 1^o Veni Domine
- 2^o non confundentur
- 3^o dii eorum - filii tui

1^o tutto a tempo sillabico normale; 2^o tutto pesante e allargato; 3^o tutto leggero e scorrevole.

Questa varietà di "durata fondamentale" tra sillaba e sillaba si sviluppa ulteriormente come si vedrà in b) e c).

b) virga e tractulus con episema

Il fatto che s'aggiunga l'episema alla grafia semplice della virga e del tractulus, indica già a sufficienza l'importanza di questa nota. La mano dello scrittore contrassegna il neuma con una piccola aggiunta.

1) Note episematiche sulle cadenze ridondanti

E' naturale dal punto di vista musicale che le cadenze, specialmente quelle ridondanti (nota 5), si eseguano con un certo ritardando. Vediamo come vengono trattate nei manoscritti:

12 Ant H 20/12
QUæri-te Dóminum, * dum inve-ní-ri pot-est :

13 Ant H 21/3
SI-on, * no-li ti-mé-re,

14 Ant H 14 2/3
Commendémus nosmet-ípsos

15 Ant H 14 2/3
Sicut fuit Jonas in ventre ceti

12: tutte e due le note della cadenza, come ci sembra naturale, sono contrassegnate con episemi.

13: soltanto la seconda nota della cadenza ridondante ha un segno di allargamento.

14: lo scrittore sottolinea la prima nota cadenzale, perchè c'è un altro RE all'inizio dell'inciso seguente.

15: solo l'ultima nota della cadenza è segnata.

Questo diverso trattamento dello stesso fenomeno melodico ci sembra poco logico perchè non abbiamo le stesse categorie dello scrittore.

I tre seguenti esempi ci dimostrano la stessa libertà nel trattare cadenze.

16 Ant H 431/11 - - H 432/1
Homo quidam et inci-dit in latró-nes : se-mi-vivo re-li-cto.

17 Ant H 82/5
Dñe, si tu vis potes me mundá-re : Vo-lo, mundá-re.

18 Ant Dne H 82/8 et 9
non sum dignus ut intres sub tectum me- um : et saná-bi-tur pu- er me- us.

Come vediamo, le cadenze intermedie portano l'episema su tutte e due le sillabe. Le cadenze finali invece non ne hanno. Con le nostre idee attuali ci aspetteremmo di vedere questi episemi di allungamento anzitutto sulle finali. Vediamo invece che più la finale è importante o evidente, con minor frequenza viene notato l'episema. Lo scrittore vuole piuttosto precisare le cadenze intermedie per impedire che si trascurino.

Un tale fatto però si concilia difficilmente con il concetto mensuralistico, che pretende un raddoppiamento rigido del valore ritmico semplice per i neumi episematici. Su quale criterio allora può appoggiarsi questa teoria, se vediamo che gli antichi scrittori facevano un uso talmente libero degli episemi? Un altro argomento contro questa ipotesi ci è fornito dagli esempi seguenti.

2) Note episematiche su monosillabi importanti, per es:

19 Ant H 25/5 TU es qui

20 Ant H 50/10 QUEM vi-dístis, *

21 Ant H 24/15 ECce Rex vé-ni- et *

22 Intra E 95/13
Dum clamarem ab his qui appro- pínquant

23 Intra E 268/1
De ventre vo-cá- vit me Dó-mi- nus

24 Gr C 46/3
Omnes de Saba au- rum et thus de-fe-réntes,

In tutti questi casi la virga episematica si trova su una parola che è senza dubbio di una certa importanza. L'episema mette in rilievo una parola che dovrebbe già essere rispettata nel discorso retorico. Possiamo ricordare che le edizioni attuali non sempre riproducono l'episema.

25 Ant H 134/16 Quid hic

26 Ant H 288/16 Nemo nos condú-xit. Gratia Dei semper in me ma-net.

Si tratta qui di due formule cadenzali che già melodicamente fanno sentire un certo flusso ritmico. Mentre nel primo caso l'episema sulla parola "nos" coincide con il ritmo melodico, nel secondo caso sembra piuttosto disturbarlo. Ma questo "disturbo" ci mostra chiaramente che l'allungamento non può essere che una sfumatura leggera (nota 6).

Prendiamo infine alcuni esempi della salmodia quale troviamo nel codice 381 di San Gallo:

27 60/5 II modo ps. Eructavit cor meum verbum bonum . . .

60/41 VI Eructavit cor meum verbum bonum . . .

119/6 IV Eructavit cor meum verbum bonum . . .

68/10 I modo ps. / / / / / / / / - m A.?

119/12 IV / / / / / / / / -
concupivit rex speciem tu-am

Questo fatto è ancora più interessante: malgrado il flusso della recitazione salmodica, lo scrittore non esita a mettere in evidenza certe parole importanti.

Concludendo: tutti gli esempi citati per dimostrare che parole monosillabiche sono messe in rilievo da una nota epistemica ci insegnano che in nessuno dei casi l'episema può essere concepito come indicazione ritmica rigida che provoca anche un raddoppiamento del valore ritmico del neuma semplice. Ma tutti ci insinuano che l'interpretazione dell'episema debba essere ispirata dalla pronuncia chiara della parola messa in rilievo da tale segno (nota 7).

c) Punctum

Abbiamo visto che il tempo sillabico conosce un certo allungamento e che rispetta o il ritardando di una formula cadenzale o, talvolta, l'importanza di una parola o quella della sillaba accentata di una parola (cf. nota 7). Vedremo ora che lo stesso tempo sillabico può essere pure alleggerito e un po' abbreviato. In questi casi il tractulus si riduce a un puntino la cui piccola dimensione già per se stessa esprime la leggerezza della sillaba sulla quale si trova.

28 Gr C 85/2

Eripe me V.Li-be-rá-tor me-us,

La leggerezza delle prime due sillabe si spiega dal fatto che essendo all'unisono, vengono quasi attratte dalla sillaba accentata. Questa, musicalmente, forma la base dalla quale parte dopo la melodia.

29 Gr C 137/6

AUdi, fi-li-a, * et vi-de,

Lo stesso fenomeno: recitazione all'unisono leggera che tende, insieme con i due neumi seguenti, verso l'accento di "vide". - Nei due casi dunque le note segnate per mezzo del punctum sono preparatorie e tendono con una certa rapidità e leggerezza verso l'accento.

Purtroppo anche in C il punctum è molto raro. La grafia di San Gallo infatti, indicando l'ondulazione melodica con l'uso relativo di virga e tractulus, limita l'uso del punctum, forma leggera del tractulus, a quei casi in cui è permesso l'uso del tractulus stesso. Dove invece una nota più alta richiede il segno dell'accento acuto, lo scrittore di C non può mettere altro che una virga, come abbiamo già detto a p.13. Ma, e questo è interessante per noi, per indicare che anche la virga deve essere della stessa rapidità e leggerezza del punctum, lo scrittore aggiunge alla virga un "c" (=celeriter), fatto che inoltre viene confermato dalla grafia di L:

L 12/11

C 29/5

30 Gr

PRO-pe est Dómi-nus

E' la stessa recitazione all'unisono leggera che abbiamo già visto nei due esempi precedenti. Al posto del punctum si trovano qui delle virghe perchè, dopo l'accento su "Dominus", la melodia scende al basso. L, conoscendo un solo segno (/) per le note isolate normali senza riguardo alla loro altezza, scrive conseguentemente - più preciso e costante - anche la loro forma leggera con un unico segno, cioè il punctum. C ottiene lo stesso effetto per mezzo del "celeriter".

L 91/5

C 92/11

31 Tr

Deus, Deus Qui timé-tis Dómi-num,

L 144/7
C 119/5

32
Gr

Clamaverunt his, qui tri-bu-lá- to sunt

Tutti gli altri scrittori della famiglia sangallese, che non conoscono nemmeno il punctum usato da C devono per forza ricorrere a questo c aggiunto (nota 8).

L 98/13
C 99/2
E 198/8

33
Tr

Eripe me ¶. Qui cogi- tavé- runt

L 22/10-12
E 34/10-13

34
Off

IN virtú- te tu-a, de-si-dé- ri- um tri-bu- í- sti

Quest'ultimo esempio ripete tre volte lo stesso disegno melodico: due note leggere che preparano la sillaba accentata sulla corda cadenzale. Vediamo però che E mette c solo la prima volta, le altre due mette il tractulus senza c, convinto che il cantore esegua tutte e tre le volte nella stessa maniera. Difatti non indica nessun cambiamento; dunque i tre casi sono uguali. Così probabilmente si spiegano molti altri casi dove L scrive dei punctum, mentre gli scrittori di San Gallo non aggiungono il c: il caso era tanto ovvio, la tradizione d'altra parte ancora tanto viva che non dovevano temere sbagli da parte dei cantori. Anche Ben conosce una grafia particolare per notare queste note leggere: il punto "fusolato" al posto del punctum ordinario.

Arrivati alla fine di questo primo capitolo riassumiamo brevemente i punti essenziali.

Per segnare una nota isolata a San Gallo si usavano tre segni differenti: virga, tractulus e punctum:

- melodicamente si oppongono $\begin{matrix} / \\ - e \cdot \end{matrix}$ = nota alta,
= nota bassa;
- ritmicamente si distinguono $\begin{matrix} / - \\ \cdot / - \\ / - \end{matrix}$ = tempo medio (t. sillabico),
= tempo diminuito,
= tempo aumentato.

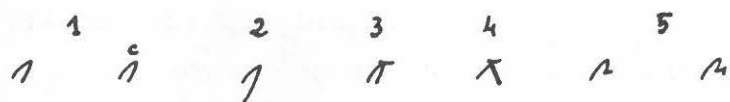
Abbiamo pure visto che l'uso di questi segni ritmicamente differenziati non ci permette di applicare a loro un sistema ritmico misurato rigido, nè di dedurre tale principio dal loro impiego paleografico (nota 9).

Capitolo II

C L I V I S

La clivis o flexa è un neuma di due note delle quali la seconda è più bassa della prima. La grafia si compone di due elementi: accento acuto e grave.

1) Segni paleografici



- 1: usato per tutti gli intervalli;
- 2: indica un intervallo di almeno una terza;
- 3: porta l'episema orizzontale;
- 4: forma angolosa e con episema, assai rara;
- 5: usato soltanto in composizione. E' una virga, alla quale si lega un tractulus (in C questo tractulus normalmente ha pure un episema).

2) Significato interpretativo

1: \frown La forma rotonda del segno insinua già dal punto di vista grafico la leggerezza delle note. Spesso vi si trova sovrapposto un c che conferma questo fatto.

35
Intr

E 108/1-3

2: \frown Lo stesso segno leggero con precisazione melodica della seconda nota.

36
Tr

C 85/16
E 165/13

3: \frown L'allungamento, richiesto dal sovrapposto episema, riguarda tutte e due le note e non soltanto la prima, anche se le edizioni ritmiche mettono l'episema solo sopra la prima nota (in casi più che rari sopra le due note, cf. Intr. Ad te levavi ... confido). La grafia di L rende ben visibile che si tratta di due note lunghe. Usando per la clivis leggera il segno \frown , per la forma lunga L scrive due segni ondulati \frown uno sotto l'altro. - Qualche volta, al posto dell'episema, i sangallesi aggiungono un \frown (=tenete), anzi si trova pure scritto \frown .

37
Com
Tollite

E 335/12

4: \frown La grafia ad angolo suggerisce una interpretazione più marcata, richiesta già dall'intervallo grande che vi si trova:

38
Ant

H 428/3

5: \frown L'allungamento si riferisce alla seconda nota mentre la prima rimane leggera. Normalmente questa seconda nota è all'unisono con quella che segue:

39
Tr

C 59/5
E 82/9

Capitolo III

P E S

Il pes o podatus è un neuma di due note delle quali la seconda è melodicamente più alta della prima. La grafia dei tre primi segni si compone di accento grave e acuto; l'accento grave è però assai ridotto.

1) Segni paleografici



- 1: pes rotundus;
- 2: lo stesso con episema sulla seconda nota;
- 3: pes quadratus;
- 4: segno più raro. L'uso si spiega soltanto per ragioni melodiche. In certi casi lo scrittore ritiene conveniente indicare che la prima nota del pes è più alta della precedente, e per questo usa il nostro segno. I segni 5, 6 e 7 sono composti da oriscus + virga e perciò vengono trattati insieme all'oriscus. Li abbiamo aggiunti qui, perchè la Vaticana traduce tutti e quanti con lo stesso segno del pes.

2) Significato interpretativo

1: ✓ leggero già secondo la grafia. Si scrive con una certa rapidità, come vediamo:

✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ C 65/2

40 Tr Qui habitat V. et re-fú- gi- um me- um, De- us me- us :

E' una recitazione ornata per mezzo di una serie di pes leggeri. Il secondo pes è la forma liquescente dello stesso segno.

2: ✓ L'episema sottolinea l'importanza della seconda nota. La mano dello scrittore tira con un tratto rapido dal basso all'alto e si ferma contrassegnando questa nota con un episema.

41 Ant Magi Hoc signum magni Re- gis est H 76/8

42 Gr Laetatus s. in his quae di- cta sunt mi- hi C 79/15

Dal punto di vista melodico tutti e due gli esempi sono molto chiari: con un leggero slancio dal basso la melodia raggiunge la corda importante. Pure la parola, messa così in rilievo, merita questa sottolineatura. Difatti la linea melodica ed appoggio ritmico esprimono lo stesso pensiero musicale (nota 10).

3: ✓ L'angolo impedisce una scrittura svelta e dà l'impressione di una certa solidità di questo neuma. Bisogna soltanto ripetere di mano propria i segni ✓✓ e ✓✓ per accorgersi della differenza. - Come nella clivis π anche in questo pes quadratus entrambe le note sono egualmente lunghe.

43 Gr Probasti V. Igne me C 129/8

44 Tr Deus, D. m. quare me de-re-li- quí- sti? C 90/12


Due pes appoggiati (la prima volta c'è il pes quadratus liquescente, richiesto dall'articolazione complessa di "igne") sottolineano questa parola importante nel Graduale della festa di S. Lorenzo e il "quare" del salmo "Deus, Deus meus".

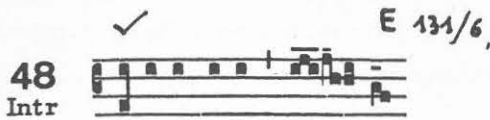
Spesso il pes quadratus si trova sulle sillabe accentate; per esempio:

45 Com IL-lú- mi- na * fá- ci- em tu- am E 84/6


46 Tr AD te le- vávi C 75/16


Molto ovvio dal punto di vista musicale (e modale) è questo pes quadratus all'inizio di brani di VII^o modo:


47  PU-ER * na- tus est no- bis,

48  Ocu-li me-i * sem- per

Ci sono infine dei casi in cui si susseguono dei pes quadratus, dei quali il seguente parte dal suono di arrivo del precedente:

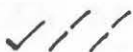
49  Elegerunt la-pi-davé- runt


50  Ego clamá- vi,

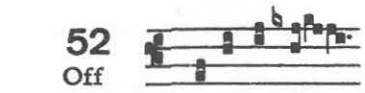
51  Illumina et salvum me fac




Questi segni mostrano una certa insistenza musicale sulle parole importanti che vengono così sottolineate (nota 11).

4: / Il valore interpretativo di questo segno corrisponde a quello del pes quadratus. Lo scrittore poteva usare questa grafia dove lo riteneva necessario per ragioni melodiche.



 B 9^o/19





 E 42/12

52  Anima n. e-répta est

Difatti: mentre B scrive , E ripete  con l'aggiunta di  (=levate), per indicare che il secondo pes parte una terza più alta della nota precedente.

* (=aequaliter) indica che l'ultima nota del pes precedente e la prima del seguente sono sulla stessa altezza.

Questa grafia ci offre un esempio dello "stacco neumatico" di cui dobbiamo parlare più avanti. Invece di scrivere il pes con un solo tratto , lo scrittore separa i due elementi e mette due virghe : una maniera di scrivere che già per se stessa fa vedere una certa lunghezza dei suoni (la penna si ferma per lasciare la pergamena e riprendere di nuovo).

Lo scrittore di L adopera tale principio dello stacco scrivendo sempre  al posto del pes quadratus sangallese, come pure mettendo  al posto della clivis lunga di S. Gallo: ambedue le volte due segni separati. Questa scrittura di L ci dà una prova evidente che nelle forme lunghe del pes e della clivis ( ) tutte e due le note sono della medesima lunghezza

CLIVIS E PES
E TEMPO SILLABICO

Adesso possiamo anche spiegare il rapporto fra il tempo sillabico, segnato per mezzo di virga e tractulus, e quello dei neumi di due note: ✓ o ∏.

Ricorriamo per questo a una melodia tipo delle antifone di IV modo:

| | | |
|-------------|------------------------------|----------|
| 143 | - / / / / - | H 43/2 |
| Ant | | |
| Exspectetur | et de- scén- det si- cut ros | |
| | ✓ / / / - | - 162/14 |
| Satiavit | de quin- que pá- ni- bus | |
| | - / / / ∏ | - 21/7 |
| Sion noli | ec- ce De- us tu- us | |
| | ✓ ∏ / - | - 164/1 |
| Vade mulier | si cre- dí- de- ris | |
| | ✓ ∏ ∏ | - 224/17 |
| O mors | mor- sus tu- us | |

- 1: Sotto ogni nota c'è una sillaba. Il ritmo segue allora il tempo sillabico (o base).
- 2: Contrazione delle due prime note per mancanza di una sillaba. I due tempi sillabici si uniscono sotto il segno ✓, pes quadratus.
- 3: Contrazione delle due ultime note in una clivis lunga ∏.

4: Contrazione delle due sillabe centrali.

5: I sei tempi sillabici del primo esempio sono adesso raggruppate a due a due e su tre sillabe per mezzo di un pes quadratus e due clivis lunghe.

Ci si ricordi che si tratta di una melodia tipo, il cui ritmo rimane essenzialmente lo stesso. Se al posto di due tempi sillabici viene messo ✓ o ∏, è quindi chiaro che questi segni rappresentano il valore di due tempi sillabici.

Come poi il tempo sillabico, rappresentato con - e /, può essere alleggerito (♩ e ♪), così i due tempi sillabici, espressi mediante i segni ✓ e ∏ possono essere anch'essi alleggeriti e si scrivono poi ✓ e ∏.

Ciò è dimostrato chiaramente dai seguenti esempi:

| | | |
|------|--------------|--------|
| | ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ | E 73/8 |
| | L 27/7 | |
| 144 | | |
| Intr | | |
| S | Uscé- pimus, | |
| | ✓ ✓ ✓ ✓ | E 75/4 |
| | L 28/4 | |
| 145 | | |
| Intr | | |
| G | Aude- á-mus | |

Le due note preparatorie leggere prima dell'accento sulla parole "Gaudemus" sono segnate da L per mezzo di due punctum. Sulla unica sillaba che precede l'accento in "Suscepimus", questi due tempi leggeri sono contratti in un pes leggero (L: √ E: ✓) (nota 12).

Capitolo IV

P O R R E C T U S

Il porrectus è un neuma di tre note delle quali la seconda è la più bassa. Il segno è formato dalla unione di un accento acuto, grave e di nuovo acuto.

1) Segno e significato melodico



1: Il neuma comincia col segno di una clivis. Il terzo elemento forma con il tratto discendente della clivis un angolo acuto che in questo caso facilita la scioltezza della grafia. Esso non ha però niente in comune con l'angolo quadrato e pesante. Il segno si usa per tutte le posizioni melodiche. La Vaticana lo riproduce **N**.

2: Questo segno si trova piuttosto in composizione, più raro isolato. La sola 3^a nota è contrassegnata con un episema.

3: Due elementi disgregati: una clivis lunga e una virga. La Vaticana di solito scrive questo segno come la precedente; raramente lo riproduce più fedelmente **N**, cf. Grad. Diffus est benedixit te.

4: Clivis lunga in unione con una virga. Sembra però che lo scrittore, in quei pochi casi dove si trova questa forma, si sia sbagliato. Invece di legare due elementi doveva staccarli **N**, come difatti in tale caso fanno gli altri manoscritti.

Rimane però un problema melodico che a prima vista non ci aspetteremmo in questo disegno tanto chiaro. Difatti il porrectus è ambiguo.

N può significare **N** ma pure **N** (unisono della seconda e terza nota!).

Questo doppio significato melodico dello stesso segno, oggi difficile a capire, è provato da diversi fatti:

1^o argomento:

Nel manoscritto M, che aggiunge ai segni neumatici il nome delle note, troviamo scritto:

I due ultimi segni sono uguali: due porrectus. Per la melodia del primo lo scrittore nota: lkl = RE DO RE; del secondo invece : lkk = RE DO DO.

2^o argomento:

Ci sono pure altri casi di unisono che non coincidono con l'apparenza della grafia. Prendiamo per esempio il Grad. di V modo Christus factus est. Troviamo sulla parola "illum" una melodia che torna nel repertorio antico altre sette volte. Vediamo in G le seguenti notazioni:

| | | | | |
|-------------|----------|-----------|---|-------|
| Gr. In Deum | M | M | G | 50/20 |
| Christus | M | ll | - | 70/3 |
| Exiit | N | N | - | 14/17 |
| Bonum est | N | N | - | 46/9 |

Ci accorgiamo che **ll** e **M** e **N** (=clivis + pressus minor) sono adoperati equivalentemente l'uno per l'altro. Siccome **N** esprime senza dubbio un unisono della seconda e terza nota (lovedremo quando studieremo il pressus), le stesse due note devono essere all'unisono anche nei casi in cui, allo stesso posto melodico, lo scrittore adopera **ll** e **M**. Se **ll** e **M** possono indicare un unisono tra la seconda e terza nota, sebbene le grafie al posto dell'unisono vadano giù e su (accento grave e acuto), ciò può verificarsi anche nel caso del porrectus **N**: seconda e terza nota sono all'unisono.

3° argomento:

Infine vediamo spesso l'alternanza tra *N* e *N*, (clivis + strofa).
Troviamo la stessa formula melodica scritta in queste due maniere:

55 Gr *N* *N* C 38/3 et 7
Tecum ex ú- te- ro V. tu- os

56 Gr *N* *N* C 36/15 et 37/4
Hodie vi- dé- bi- tis V. ap- pá- re

Uno studio particolare (nota 13) ha dimostrato che in C tutti i casi *N* sono all'unisono. Se per la stessa formula melodica il medesimo scrittore mette pure *N*, risulta chiaro che anche qui si trova l'unisono.

2) Significato interpretativo

1: *N* Forma leggera scritta mediante un tratto rapido. Spesso vi è aggiunto sopra un c, specialmente quando si seguono dei porrectus su sillabe contigue

sia in senso ascendente:

57 *N* *N* *N* E 33/6
Intr ET- E- NIM * se- dé- runt princi- pes,

sia in senso orizzontale:

58 *N* *N* E 136/10
Com Quis dabit exsultá- bit Jacob,

sia in senso discendente:

59 *N* *N* E 169/13
Intr Exspecta et sú- ti- ne

2: *N* Le prime due note sono leggere, mentre solo la terza è lunga perchè lo scrittore la contrassegna per mezzo di un episema. Questa grafia si usa più spesso in composizione.

60 *N* *N* C 97/9
Tr Dñe audivi V. a- ni- má- li- um

61 *N* C 89/16
Gr Tenuisti as- sumpsi- sti me.

3: *N* Tutte e tre le note sono lunghe. L ce lo conferma scrivendo il porrectus leggero *N*, il porrectus lungo invece del tutto separato *N*.

N *N* *N* L 153/12
N *N* *N* E 322/11

62 Com
Honora ut imple- án- tur hórr- a tu- a

Purtroppo - come ci mostra l'esempio - l'episema della edizione ritmica generalmente è messo soltanto sopra la prima nota. Solo nell'Ant. Mon. questo difetto è stato corretto e l'episema copre lì tutto il neuma.

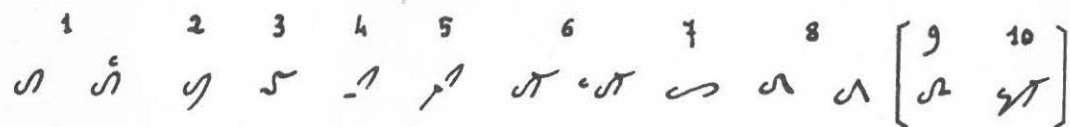
4: *N* Vedi la spiegazione data p. 28.

Capitolo V

T O R C U L U S

Il torculus è un neuma di tre note delle quali la seconda è la più alta.

1) Segni e significato melodico



- 1: Vi si riconoscono le forme del pes \checkmark e della clivis \nearrow ; talvolta con c ;
- 2: il trattino più lungo finale indica una discesa di almeno una terza;
- 3: scrittura ritorta;
- 4 e 5: forme che s'incontrano raramente isolate. La prima nota è staccata dalle due seguenti. La differenza tra le due grafie si spiega con la melodia. Quando la nota precedente è più alta della prima del torculus, lo scrittore comincia con un tractulus; quando invece è più bassa, qualcuno mette una virga;
- 6: vi si riconoscono i segni del pes leggero \checkmark e della clivis lunga \nearrow ; al posto dell'episema può essere scritto un τ (=tenete) e, all'inizio del neuma, pure un c ;
- 7 e 8: il primo elemento comincia normalmente. Viene variato il tratto della seconda e terza nota;
- 9 e 10: usati soltanto in composizione. Il segno 9 finisce con un tractulus (vedi clivis, forma n. 5), il segno 10 è composto da oriscus + clivis lunga.

2) Significato interpretativo

1: \curvearrowright La grafia sciolta e leggera richiede una interpretazione analoga; ad es.:

E 233/12

63
Com
Cantate sa-lu-tá-re e-jus,

2: \curvearrowright La stessa forma leggera con l'ultimo trattino prolungato per richiamare l'attenzione del cantore alla discesa melodica dell'ultima nota:

E 167/8

64
Com
Hoc corpus quod pro vo-bis tra-dé-tur

3: \curvearrowright Per fare questo segno ritorto la scrittore non poteva guidare la penna con la stessa scioltezza e rapidità come per i primi due segni. Ciò significa un andamento più lento nell'interpretazione. Così si spiega l'so di questo segno anzitutto sui diversi tipi di cadenza:

G 1/14 et 15

65
Intr
Ad te levavi non e-ru- bé-sciam non confun- dén-tur.

Fuori delle cadenze questo torculus lungo isolato s'incontra invece più raramente:

E 87/10

66
Com
Introibo ad altá-re De- i,

4 e 5: $\overset{\cdot}{\curvearrowright}$ La separazione della prima nota dalle altre due dà ad essa una certa predominanza. Lo stacco mette talmente in rilievo questa nota che anche nell'interpretazione dobbiamo tener conto di questo fenomeno. Se il compositore non avesse voluto esprimere questa particolarità, troveremmo scritto \curvearrowright , cioè la prima nota legata alle note seguenti:

✓ 2 5 11 E 269/12

67
Intr

Multae trib. ómni- a ossa e- ó- rum

Non c'è dubbio che la seconda e terza nota escono leggere dall'appoggio iniziale della prima.

6: \int La grafia indica chiaramente che dopo la prima nota scorrevole le altre due sono liù lunghe. Ciò è indicato dall'episema o dal τ sovrapposto.

✓ C 76/4

68
Tr

Ad te lev. ó- cu- li ancillae

7: \int L'allungamento della seconda e terza nota è segnato con la grafia più estesa di questi due elementi:

✓ 15 C 51/6

69
Gr

Gloriosus dexte- ra mánus

✓ C 113/16

70
Gr

CLama- vé-runt

8: \int \int Questi due segni sono equivalenti ai segni 6 e 7; l'importanza della seconda e terza nota si riconosce già dalla grafia stessa.

✓ / 22 5 E 205/1

71
Intr

RE-SURRE-XI,

✓ C 73/4

72
Gr

SAL- vum fac

Chiamiamo queste tre ultime forme del torculus

TORCULUS SPECIALE

Lo studieremo ora perchè ci propone dei problemi particolari. Tutte e tre le forme hanno come caratteristica la predominanza della seconda e terza nota sulla prima. Vengono impiegate quasi sempre nei seguenti tre casi: fine di parola, in intonazione e in un passaggio melodico.

1° Torculus a fine di parola

Partiamo da un esempio:

| | | |
|----------------------|----------------------|-------------|
| . . . 2 : | . . . 1 : | Y 50/8 |
| . . . \int \int | . . . \int \int | L 23/4 et 5 |
| - / \int \int | - / \int \int | G 26/20 |
| \int \int \int | \int \int \int | E 75/4 et 5 |

73
Intr

Gaudeamus sub honó- re passi- ó- ne

Tutte e due le parole - e precisamente in E e L - portano sulla sillaba finale il torculus speciale. E scrive chiaramente \int ; L, che scrive il torculus normale \int , adopera qui una forma speciale \int . Entrambi i manoscritti concordano quindi nell'esprimere la stessa particolarità : inizio leggero e sviluppo sulla seconda e terza nota. - G invece non ritiene necessario indicare questa particolarità. - Y presenta infine soltanto una clivis. La prima nota, la nota leggera di E e L, è quindi scomparsa.

Altri esempi ci possono rendere ancora più chiaro questo tipo di torculus.

Ma attenzione! La Vaticana in questi casi ci dà spesso una restituzione melodica assai arbitraria, stampando ora una clivis, ora un torculus senza un criterio preciso:

| | | |
|-------------|-----|-------------------|
| • • • 1 1 1 | Ben | 5/9 |
| • • • 1 1 1 | Y | 6/11 |
| • • • 1 1 1 | L | 11/6 |
| • • • 1 1 1 | G | 3/20 |
| • • • 1 1 1 | B | 2 ^v /6 |
| • • • 1 1 1 | E | 7/8 |

74
Intr
Gaudete pe-ti-ti-6-nes ve-strae

Abbiamo allora quattro torculus, due dei quali (il secondo e quarto) si trovano sull'ultima sillaba di una parola. Il primo e terzo torculus rimangono intatti in tutti i manoscritti; il secondo e quarto subiscono invece una variazione:

E mette τ sulla seconda e terza nota;

B scrive una volta c, l'altra volta τ ;

G non indica niente. Scrive quattro volte lo stesso segno normale leggero.

L mette al secondo torculus soltanto una clivis, al quarto invece un segno speciale \mathcal{S} : comincia con una forma speciale del pes (prima nota leggera, seconda ampliata), poi stacca la grafia e aggiunge il tractulus. Tra i due segni c'è la lettera "a" che significa "augete" e vale sempre per le due note fra le quali si trova.

Y e Ben scrivono soltanto una clivis al secondo e quarto torculus: la prima nota è scomparsa.

Dopo aver spiegato i primi due esempi, lasciamo i seguenti alla attenzione e comprensione del lettore:

| | | | | |
|---|---|---|---|--------------|
| : | : | : | Y | 89/9 et 10 |
| 1 | 1 | 1 | L | 57/1 et 2 |
| 1 | 1 | 1 | G | 44/18 |
| 1 | 1 | 1 | E | 125/10 et 11 |

75
Off
Precatus Qua-re, Dómi-ne, Par-ce irae á-nimae

| | | |
|---|---|-------|
| : | Y | 59/3 |
| 1 | L | 32/1 |
| 1 | G | 29/18 |
| 1 | E | 82/11 |
| 1 | C | 59/7 |

76
Tr
De profundis Fi-ant aures tu-ae

Nell'ultimo esempio troviamo in C (nel quale gli esempi precedenti naturalmente non erano contenuti) il segno \mathcal{S} (nota 14).

Mettiamo in fine due esempi per mostrare come la Vaticana tratti davvero arbitrariamente la riproduzione melodica del torculus speciale:

| | | |
|---|---|-------|
| 1 | L | 155/8 |
| 1 | E | 326/2 |

77
Intr
Inclina Dñe mi-se-ré-re mi-hi, Dó-mi-ne,

| | | |
|---|---|--------|
| 1 | L | 45/7 |
| 1 | E | 107/12 |

78
Com
Cum invoc. mi-se-ré-re mi-hi Dómi-ne,


Per questi due casi identici la Vaticana ha scelto una volta un torculus, l'altra volta una clivis e fa inoltre uno sbaglio melodico.

Conclusione:


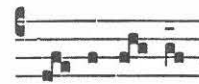
- In tutti i casi citati si tratta di un torculus che è
- 1° sulla sillaba finale di una parola (nota 15);
- 2° inserito in una melodia discendente;
- 3° "a gradi congiunti", che è composto cioè da due intervalli di seconda.

Abbiamo visto anche che i manoscritti sangallesi purtroppo non sempre esprimono con l'esattezza desiderabile l'importanza della seconda e terza nota di questo torculus speciale.

2° Torculus d'intonazione

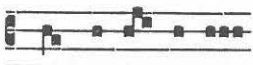

Si tratta di un torculus all'inizio di brano o di inciso:  E' sempre la seconda nota che raggiunge la corda modale importante con un salto di terza o di quarta.

| | | |
|--|---------|---------------------|
| | Y 84/2 | Y 14/8 |
| | B 23/14 | B 5 ^v /6 |
| | E 115/4 | E 24/8 |

| | | | |
|-----|---|-----|---|
| 79 |  | 80 |  |
| Com | | Com | |
| | E-ru-bé- scant, | | RE- ve-lá- bi- tur |

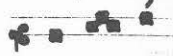
La Vaticana, mentre nel primo caso nota solo una clivis, nel secondo dà un torculus. Adesso ci sembra piuttosto contraddittorio che per lo stesso torculus un ms. scriva $\overset{\sim}{\text{N}}$, l'altro $\overset{\circ}{\text{N}}$. Questa diversità si spiega dal punto di vista musicale. Uno scrittore cerca di esprimere maggiormente l'importanza della seconda e terza nota, indicando ciò con $\overset{\sim}{\text{N}}$, l'altro invece raccomanda al cantore, per mezzo della scrittura $\overset{\circ}{\text{N}}$, il movimento essenzialmente leggero di questo torculus d'intonazione. Non c'è allora da meravigliarsi se da una parte la maggioranza degli scrittori preferisca il segno leggero $\overset{\circ}{\text{N}}$, talvolta non c, e se d'altra parte (soprattutto nei mss. del Sud della Francia e spagnoli) la prima nota sparisca completamente. - La Vaticana evidentemente in molti questi casi ha seguito quest'ultima tradizione, come ci dimostrano di nuovo gli ultimi esempi:

| | | |
|--|---------------------|---------|
| | Y 18/12 | Y 24/12 |
| | B 6 ^v /4 | B 7/8 |
| | E 30/8 | E 33/9 |

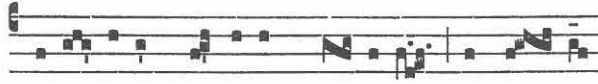
| | | | |
|------|---|--------|---|
| 81 |  | 82 |  |
| Intr | | Intr | |
| Puer | et vo-cá- bi- tur | Etenim | et in-í- qui |

Vediamo un "i" (=iusum) sulla prima nota del torculus di E, e (=equaliter) in B. Siccome l'inciso precedente termina sul LA, ciò significa che la prima nota del torculus è SOL in E e LA in B. Queste divergenze, molto numerose nella tradizione sangallese sul rigo, provano la debolezza e imprecisione della prima nota del torculus speciale.

3° Torculus di passaggio

Si tratta per lo più del passaggio dal FA al LA. La melodia, partendo dal FA, si lancia verso il LA (nota che porta la sillaba d'accento della parola) usando per il leggero passaggio il torculus ornamentale SOL-LA-SOL: 

| | |
|--|--------|
| | Y 65/9 |
| | L 37/5 |
| | E 93/ |

| | |
|------|---|
| 83 |  |
| Intr | |
| | MI-se- ré-ris * ómni- um, Dó- mi- ne, et ni- hil |

Agli scrittori sangallesi manca la possibilità di una espressione speciale per questo torculus; perciò troviamo soltanto $\overset{\circ}{\text{N}}$ o $\overset{\sim}{\text{N}}$. Ma abbiamo anche qui delle prove per mostrare la particolarità di questo torculus:



1ª prova: Sulla sillaba "ni-hil" abbiamo le stesse note che riscontriamo sulle tre sillabe di "misere-". Su "nihil" il SOL (che è la prima nota del nostro torculus) è divenuto un quilisma, il quale è un suono di passaggio essenzialmente leggero.

2ª prova: L in casi di questo genere scrive sempre il torculus speciale: $\overset{\circ}{\text{N}}$

3ª prova: I mss. aquitani ci danno soltanto una clivis; la prima nota del torculus è scomparsa.

Altri esempi:

| | | |
|--|----------|--------|
| | C 111/10 | C 28/8 |
|--|----------|--------|

| | | | |
|--------|---|--------|---|
| 84 |  | 85 |  |
| All | | All | |
| Emitte | et cre-a- bún- | Excita | et ve- |

Primo caso: sulle due sillabe di "crea-buntur" ci sono quattro note, una isolata più le tre del torculus. L'accento della parola cade sulla terza sillaba.

Secondo caso: una sola sillaba precede l'accento di "veni". Su di essa per conseguenza si riuniscono le quattro note della melodia e il SOL, che era la prima nota del torculus, è divenuto un quilisma (nota 16).

~ 8 ~ L 18/2
 ~ 8 ~ E 24/9

86
 Com
 Revelabitur sa-lu- tá- re

~ 1 ~ L 22/2
 ~ 8 ~ E 33/3

87
 Com
 Viderunt sa-lu- tá- re

Come si può mantenere un sistema ritmico fisso e rigido nei casi in cui L, nella medesima formula e nel medesimo testo, scrive ora un torculus (tre note), ora una clivis (due note)?

Ultimo esempio:

~ 1 ~ Ben 191^v/1
 ~ 2 ~ Y 185/8
 ~ 8 ~ L 127/2
 ~ 8 ~ B 56^v/17
 ~ 8 ~ G 94/2
 ~ 8 ~ E 258/7

88
 Intr
 AC-cí-pi-te * ju-cundi- tá- tem

Abbiamo tre torculus di seguito. Il 1° è un torculus di passaggio; il 2° un torculus normale; il 3° un torculus a fine di parola. I sangalle- si non segnano nessuna particolarità per il primo, per il terzo invece indicano concordamente il torculus speciale che allunga le due ultime note. - L distingue bene i due torculus speciali. - Y, come sempre, ha due clivis. - In tutte le famiglie però il secondo torculus conserva le sue tre note intatte. Ciò è una chiara prova che non tutti i torculus sono speciali, ma solo quelli che abbiamo presentati in categorie ben precise (nota 17).

Capitolo VI

C L I M A C U S

Il climacus è una serie di tre o più note discendenti, delle quali la prima è sempre scritta con l'accento acuto.

1) Segni paleografici

| | | | | | | | | |
|---|---|---|--------|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| ↙ | ↘ | ↙ | ↙ ↘ | ↘ | | ↘ | | |
| ↙ | ↘ | ↙ | ↙ ↘ | ↘ | ↘ | ↘ | ↘ | ↘ |

Abbiamo scritto due serie di climacus (a tre e a quattro note), perchè qualche forma si realizza soltanto con almeno quattro note. La maggioranza dei climacus si trova su gradi discendenti congiunti.

Ci sono soltanto due grafie da ricordare in modo speciale:

2: L'ultimo elemento è un accento grave. Esso indica un grado disgiunto tra l'ultima e la penultima nota; v. gr. (LA) SOL-FA-RE.

7: La virga è legata al primo tractulus.

2) Significato interpretativo

1: ↙. Tutte le note sono leggere. Ciò è confermato spesso da un "c" sovrapposto.

↙ E 68/9

89
 Off
 Dextera Dñi non mó-ri- ar,

2: / Le stesso con la precisazione melodica spiegata prima.

/ C 65/5

90
Tr

Qui habitat de láque- o

3: / L'episema sulla virga dimostra l'importanza della prima nota, le altre seguono leggere.

/ E 195/10

91
Com

DOmi- nus Je- sus,

4: / Tutte le note sono lunghe, anche se la virga non porta l'episema (4a, 4c)

/ E 317/13

92
Intr

- isolato: Dñs fortitudo Chri- sti su- i est:

- in composizione:

/ C 107/10

93
Gr

Haec dies bo- nus

5: / Solo l'ultima nota è prolungata. L'esempio che citiamo s'incontra in numerosi versetti dei Gr. di V modo:

/ C 96/16

94
Gr

6: / Le due ultime note sono più importanti delle prime due leggere.

/ C 43/44

95
All

Te MartyrumDó- mi- ne.

7: / Soltanto la prima nota, graficamente legata alla seconda, è leggera; le seguenti sono invece più ampie. Vedi al n. 9 un esempio per questa forma.

8: / Solo la seconda nota è messa in rilievo, le altre seguono leggere:

/ C 40/10 et 13

96
All

Dies sanct. il-lúxit no- bis descéndit lux ma- gna

9: / Le due prime note sono più ampie delle altre che seguono. La seconda grafia rende ancora più visibile la prevalenza della seconda nota (tractulus con due episemi). - Nel seguente esempio la grafia 9 è preceduta dalla 7:

/ C 66/8

97
Tr

Qui habitat ad lá- pi-dem

Abbiamo detto che le due grafie 4a / e / hanno lo stesso significato. Tutte e tre le note sono lunghe, ci sia o non ci sia un episema sulla virga. Allora / = /.

Ma se adesso torniamo alla grafia / , potrebbe sorgere una difficoltà. Per questo segno abbiamo indicato un'interpretazione del tutto leggera. La virga nel caso / rappresenta una nota leggera, nel caso / invece una nota lunga. Questo fatto ci potrebbe sembrare contraddittorio, se non ci ricordiamo di ciò che abbiamo detto sopra. La virga rappresenta una nota alta tanto rispetto al tractulus (tempo normale), quanto al punctum (tempo leggero), perchè il suo impiego è principalmente melodico. Nel caso del climacus ciò significa che nella grafia / la virga rappresenta un tempo leggero, perchè prende il posto del punctum più alto. Nella grafia / essa rappresenta un tempo più lungo, perchè prende il posto del tractulus più alto. La seconda nota precisa quindi il valore della virga.

Le altre grafie ce ne danno la prova. Spesso alla grafia semplice / è aggiunto un c . Se però la virga non partecipa alla leggerezza dei punctum che seguono, le viene aggiunto un episema. Se invece la virga non deve partecipare alla lunghezza delle note che seguono, essa viene legata con un tratto rapido alla seconda nota, cioè al primo tractulus. Vedi la grafia 5 della clivis / , che abbiamo interpretato come "segno leggero con appoggio sulla seconda nota". Questo segno si ritrova ora nel climacus 7 / . Dopo la prima nota leggera la melodia arriva su una corda modale importante e lo scrittore esprime questo per mezzo della grafia. Si ferma dopo la seconda nota marcandola con un tractulus, e poi continua con uno o due altri tractulus ben tirati / (es. 97), o con due punctum / (es. 96).

Allora è chiaro:

- $\text{f} \cdot$ = $\text{f} \cdot$: tutto leggero;
- $\text{f} \cdot$ = $\text{f} \cdot$: tutto lungo;
- $\text{f} \cdot$: lunga la prima, leggere le altre note;
- $\text{f} \cdot$: leggera la prima, lunghe le altre;
- $\text{f} \cdot$: lunga l'ultima.

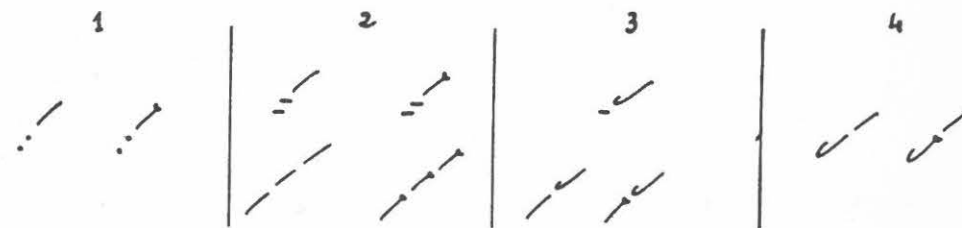
Quanto al penultimo disegno bisogna notare che l'ultima nota non è mai leggera, quando la penultima è lunga. La grafia $\text{f} \cdot$ quindi non esiste.

Capitolo VII

S C A N D I C U S

Lo scandicus è un neuma di tre o più note ascendenti. Praticamente però possiamo limitare lo studio allo scandicus di tre note.

1) Segni paleografici



- 1: Questa grafia non s'incontra mai isolata, ma solo in composizione.
- 2: I segni 2a e 2b (come anche 3a e 3b) differiscono perchè possono indicare, per mezzo della prima nota, il rapporto melodico che esiste tra la nota precedente e la prima nota dello scandicus.
- 3a, b: I suoni sono normalmente su gradi congiunti della scala.
- 4a, b: L'intervallo tra le due prime note è sempre almeno di una terza, tra le due ultime invece di una seconda.

2) Significato interpretativo

- 1: $\text{f} \cdot$ Il fatto che questa grafia non si trovi mai isolata, indica che ogni qual volta incontriamo uno scandicus isolato, una delle note, se non tutte e tre, deve essere messa in rilievo (nota 18).
- 2: $\text{f} \cdot$ Le tre note sono lunghe, come ci mostra la scrittura pesante:

98 Gr C 76/15 et 77/4 E 155/9
 Deus vitam in conspé- tri- bu- lá-
 99 Off BENE-dí- ci-te gen- tes

3 e 4: Questi due segni sono opposti quanto al raggruppamento delle note. E' molto importante capire bene questa differenza.

3: Lo scrittore separa la prima nota dalle due seguenti (=).

Non dobbiamo però volgere l'interesse principale al pes, come se fosse preparato da una nota isolata ("pes praepunctis"). La prima nota è separata per ricevere una certa importanza e le due seguenti escono leggermente da questo appoggio iniziale:

100 Com E 36/10
 VI- de- o * cae-los

L'episema verticale sotto la seconda nota - segno convenzionale della Vaticana per il salicus - è sbagliato. Soltanto più tardi si è conosciuto e restituito il vero significato del neuma, che nelle pubblicazioni posteriori (Settimana Santa, 1920 e Ant. Mon., 1934) si presenta così:

101 Resp H 179/4k JU-das
 102 Ant H 76/8 et 9 .MA-gi, * vi-dén- tes stellam, :e- ámus,

4: Lo scrittore unisce le prime due note e separa l'ultima. Al contrario che nella grafia precedente, la penna qui lega le prime due note con un solo tratto rapido, si ferma e riprende poi a scrivere l'ultima. Questa grafia indica chiaramente che la nota più importante è quella sulla quale si ferma la mano dello scrittore, la seconda del gruppo. Difatti troviamo spesso un episema all'estremità superiore del pes. Però, anche senza questo episema, il solo stacco grafico basta già a rendere ben chiara l'importanza della seconda nota.

103 Intr E 59/13
 STÁ- tu- it * e- i Dó- mi- nus

In entrambe le grafie (3 e 4) lo stacco traduce lo stesso fenomeno ritmico: la nota che lo precede è la più importante. Le grafie infatti traducono bene il senso musicale: Nel caso di "Video" il FA iniziale è appoggiato per dare l'impulso di partenza al movimento melodico che tende verso l'importante SOL sulla sillaba finale della parola. - Nel caso "Statuit" la melodia, partendo dal RE, si lancia subito al LA. Qui si appoggia prima di passare oltre al SI e ritornare poi subito sul LA. - Se non segue tale passaggio l'accento musicale rimane basso. Così si spiega il differente trattamento nei due casi di "Factus est":

104 Com E 314/7 FActus est Dómi- nus
 105 Com E 257/4 FActus est re-pénte


Questo fenomeno di slancio verso la seconda nota più alta si trova anche per l'intervallo di quarta e di terza:

106 Gr Exsurge C 93/6 et 7 Dñe et intende De- us me- us in cau- sam
 107 Ant H 120/10 Senex pu- er au-tem







Infine siano aggiunti degli esempi di scandicus a più di 3 note:

108 All E 350/9 C 150/3
 Qui timent jú- tor

Le due grafie rappresentano la stessa salita leggera. In tali casi sembra essere preferita dagli scrittori quella che termina con il pes, perchè così si legano le due uniche note che possono essere legate.

Più spesso uno scandicus a quattro note è notato . La virga strata che prende il posto di un pes leggero ha un significato melodico speciale, di cui parleremo nel capitolo della virga strata.

Ci sono anche grafie completamente lunghe o lunghe solo sulle due ultime note:




| | | | | |
|-------|---|--------|---|--|
| |  | E 96/7 |  | G 11/11 |
| |  | C 63/6 |  | E 30/7 |
| 109 |  | | 110 |  |
| Gr | | | Intr | |
| Jacta | in Dó- mi- no, | | Puer | cu- jus impé- ri- um |




Capitolo VIII




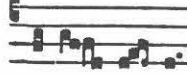
NEUMI SVILUPPATI DI QUATTRO O PIU' NOTE



Alla fine dei capitoli sui neumi derivati dagli accenti aggiungiamo i segni che presentano un aspetto più complesso.

PORRECTUS FLEXUS

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
|  |  |  |

1: La grafia semplice e leggera ha la stessa ambiguità melodica del porrectus. Come abbiamo visto  può significare  oppure  ; per es.:

| | | | | |
|--------|---|---------|---|---|
| |  | E 220/8 |  | E 222/10 |
| 111 |  | | 112 |  |
| Intr | | | Com | |
| Eduxit | Dó- mi- nus | | Data est alle- lú- ia : (euntes) | |

Spesso troviamo due clivis separate  al posto del porrectus flexus . In tutti i casi, come vedremo più avanti, si tratta di un unico neuma.

2: Queste due grafie indicano un allungamento della terza e quarta nota:

| | | |
|----------------------------|---|--------|
| |  | G 80/2 |
| 113 |  | |
| Off | | |
| Portas caeli alle- lú- ia. | | |

3: Questa grafia separa la prima nota dalle seguenti che escono con leggerezza da questo impulso iniziale:

| | | |
|-----------------------------|---|---------|
| |  | E 249/4 |
| 114 |  | |
| Intr | | |
| Viri Galilaei alle- lú- ia, | | |

PES SUBBIPUNCTIS

| | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| ✓. | ✓. | ✓. | ✓. | ✓. | ✓. | ✓. | ✓. |
| ✓. | ✓. | | | ✓. | | | ✓. |

Soltanto la prima o la seconda delle quattro note possono essere messe in rilievo, mai solo la terza perchè, in questo caso, l'ultima partecipa automaticamente alla lunghezza della precedente. La regola: l'ultima nota partecipa sempre alla lunghezza della penultima, si verifica sempre.

1: ✓. Tutte e quattro le note sono leggere.

115
Intr

Esto mihi quó-ni- am firmaméntum me- um,

2: ✓. La prima nota è lunga, le tre seguenti scendono dall'intervallo di terza con movimento leggero. La Vatica-

ticana purtroppo non segna quasi mai questo importante stacco iniziale(nota 19).

116
Intr

HO- di- e sci- é- tis,

3: ✓. La seconda nota è messa in rilievo con un episema.

117
Com

Inclina ut é- ru- as nos.

4: ✓. L'ultima nota è lunga.(Il tractulus inclinato della grafia lb non indica un allungamento, ma una discesa melodica a grado disgiunto!).

118
Gr

Ex Sion De- us

5: ✓. Le due prime note sono appoggiate, le altre due leggere. Questo segno viene usato per formule cadenzali.

119
Off

Sperent Dómi- ne: páupe- rum.

6: ✓. Le prime due note cominciano leggere, le ultime due si allargano:

120
Com

Tu es Petrus aedi- fi- cábo

7: ✓. Le ultime tre note sono lunghe. (È praticamente la forma 4 del climacus, preceduta da una nota leggera.

L'episema della edizione ritmica dovrebbe coprire anche la 2ª nota

121
Ant

Stella ista Ma- gi e- am vi- dé- runt,

8: ✓. Tutte e quattro le note sono ugualmente allargate.

122
Com

In splendoribus an- te lu- cí- fe- rum

Mettiamo infine un esempio con due forme diverse di seguito in composizione. I segni ritmici (puntini dopo ogni ultima nota) non corrispondono a tutto quello che esprimono i segni paleografici:

123
Gr

Constitues eos prin- ci- pes

fi- li- i :

SCANDICUS FLEXUS

| | | | | |
|----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| ✓. | ✓. | ✓. | ✓. | ✓. |

1: ✓. Neuma interamente leggero:

124
Intr

LUX fulgé- bit Admi- rá- bi- lis, non e- rit

2: ✓. Dalla prima nota appoggiata escono le tre seguenti con un leggero slancio. Questo neuma è tipico per l'intonazione dei Tractus di VIII modo .

125
Gr

Oculi omn. et tu das il- lis

126
Tr

Anté- mus

3: \checkmark^{\wedge} La seconda nota, che talvolta porta pure un episema, è appoggiata (nota 20). L'esempio in secondo luogo è una formula frequente dei Tractus di VIII modo.

127 \checkmark^{\wedge} E 99/6
Intr

128 \checkmark^{\wedge} C 72/1
Tr

Invocabit et glo-ri- fi-cá- bo Laudate e- jus :

4: \checkmark^{\wedge} Le prime due note sono lunghe, le altre due leggere.

129 \checkmark^{\wedge} C 97/16
Tr

Dne audivi De- us

5: \checkmark^{\wedge} Tutte le note sono lunghe.

130 \checkmark^{\wedge} E 56/1
Intr

Os justi ju-dí- ci- um :

TORCULUS RESUPINUS



1: \checkmark^{\wedge} Tutte le note sono leggere (nota 21).

131 \checkmark^{\wedge} E 73/11
Intr

Suscepimus in mé- di- o

Talvolta l'ultima nota è all'unisono con la precedente, come abbiamo visto, studiando il porrectus.

132 \checkmark^{\wedge} E 86/6
Off

Perfice gres- sus me- os

2: \checkmark^{\wedge} L'appoggio sulla prima nota (staccata) dà base per il movimento leggero delle tre seguenti.

133 \checkmark^{\wedge} E 336/10
Intr

In voluntate re-si- ste- re fe-ci- sti

3: \checkmark^{\wedge} Il movimento delle prime note leggere tende verso l'ultima nota su cui si appoggia. Questo segno si usa in composizione.

134 \checkmark^{\wedge} C 58/14
Gr

Adjutor Quó-ni- am non

4: \checkmark^{\wedge} Dopo le due prime note leggere seguono due allargate (l'ultima partecipa all'allungamento della penultima).

135 \checkmark^{\wedge} E 147/4
Intr

LAc-tá- re

6: \checkmark^{\wedge} Tutte e quattro le note sono lunghe.

136 \checkmark^{\wedge} C 58/13
Gr

Adjutor Dó- mi- ne.

137 \checkmark^{\wedge} C 90/5
Gr

Tenuisti pe- des,

5: \checkmark^{\wedge} \checkmark^{\wedge} \checkmark^{\wedge} \checkmark^{\wedge} Le quattro grafie esprimono la stessa particolarità e perciò vengono usate l'una per l'altra, come lo mostrano i seguenti esempi. Le tre ultime note sono sempre lunghe. La prima nota, leggera, si slancia verso le altre tre. Le differenti forme di questo segno sono riprodotte un pò stilizzate. Difatti non solo tra gli stessi scrittori sangallesi si nota una certa diversità di grafia, ma anche in un medesimo scrittore i segni non sono sempre costanti. L al contrario non conosce le diverse forme del segno 5, che si riscontrano nei mss. sangallesi! Esso adopera per questo neuma il segno \checkmark^{\wedge} (pes leggero + pes lungo), con o senza lettere, che corrisponde perfettamente al 5d \checkmark^{\wedge} di San Gallo. Da questo fatto si ha inoltre la prova che la diversità delle forme sangallesi non significa una diversità d'interpretazione.

| | | |
|--|--|---------------|
| | | L 25/12 |
| | | G 25/3 |
| | | E 70/2 et 3 |
| | | C 52/14 et 16 |

138
Gr

Posuisti V. tri-bu-í- sti e- i, la-bi-ó- rum e- jus

Possiamo notare che solo una volta due manoscritti sangallesi corrispondono allo stesso punto: E e G nel primo caso. Tutti gli altri segni si trovano indifferentemente. Molto interessante in C e G è l'alternanza di e a forma di croce. Si vede bene che il secondo segno riproduce con un solo tratto il primo. Il codice E invece cerca per il secondo caso una forma più differente. L scrive nei due casi i due pes diversi, aggiungendo sempre un τ sulla seconda nota del pes leggero, per evitare che si trascurasse l'importanza di quella nota. (Ma sappiamo bene che l'aggiunta del τ o dell'episema, che C mette nel primo caso, per se non sono necessarie. Il fatto che lo scrittore stacchi la grafia dopo la seconda nota del pes leggero rende già ben visibile l'importanza di questa nota. Se anch'essa fosse leggera, sarebbe legata alla seguente e avremmo (4)). - Questa formula melodica torna diverse volte nel repertorio.

Un ultimo esempio:

| | | |
|--|--|--------------|
| | | L 65/3 et 4 |
| | | G 50/3 et 4 |
| | | E 141/5 et 6 |
| | | B 28/3 |

139
Off

SI ambu-lá- ve- ro vi- vi- fi- cá-

Al posto di C, che non contiene questo brano, abbiamo messo B. C'è la stessa diversità. Mentre tutti gli altri mss. ripetono lo stesso segno, G lo modifica. - Questa volta la nostra attenzione si volge anche alla grafia della Vaticana. Ora troviamo due pes, mentre nell'esempio precedente essa ave-

va stampato due torculus resupinus.

Vediamo bene che con questo neuma, e precisamente con questa ultima grafia , abbiamo finito la rassegna dei neumi fondamentali (composti da accenti), che si possono distinguere e classificare con termini precisi. Pre-scindendo dal fatto che questa grafia si trovi in composizione, si può vedere che essa stessa, in un certo senso, è già composta da due elementi, cioè da due pes. Non bisogna andare avanti con denominazioni forzate per i neumi sviluppati. Di questo come del più lungo melisma, non si può dire altro che è un unico neuma costituito da tale e tale elemento neumatico.

Capitolo IX

LO STACCO NEUMATICO

Come abbiamo visto e dobbiamo di nuovo sottolineare, i segni della scrittura sangallese sono segni chironomici: fissano sulla carta il gesto della mano del direttore. I cantori, conoscendo le melodie a memoria, ricevevano dalla direzione accenni per l'andamento ritmico ed espressivo più che per l'andamento melodico. Così si spiega la differenza tra i numerosi segni che rappresentano le stesse note. Ora, oltre ai disegni che già graficamente rappresentano la leggerezza o l'importanza del neuma, ne abbiamo trovati anche altri che comportano la separazione di una nota del gruppo: ad es. il torculus $\overset{\curvearrowright}{\cdot}$, il porrectus flexus $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$, lo scandicus $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$ o anche $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$ e il pes subbipunctis $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$.

Siccome per tutti questi neumi esistono una o più grafie che legano i diversi elementi, il fatto della separazione di un elemento deve avere una ragione particolare. La mano dello scrittore (come già quella del direttore) si ferma su una nota rendendone visibile l'importanza. Vedi es. 67, 101-103, 114, 116, 125, 126 e 133 : sono tutti casi di separazione della nota iniziale. Gli es. 103 - 107 e 135: sono casi di separazione della nota terminale. Negli esempi 138 - 139 abbiamo poi incontrato una separazione al centro di un neuma a quattro note così che il gruppo $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$, chiamato normalmente torculus resupinus, nella forma separata $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$ si presenta piuttosto come due pes di seguito.

Se ora esaminiamo qualche neuma più sviluppato, possiamo senz'altro aspettare che anche qui il fenomeno di questo "stacco neumatico" (Neumentrennung) avrà il suo significato specifico. Esso comporta certamente delle innegabili conseguenze per quanto riguarda l'interpretazione.

Difatti, come vedremo, il raggruppamento nella scrittura dei suoni non era "ad libitum" dello scrittore. C'è un fattore che determina lo scrittore nella scelta della grafia: la melodia stessa. Essa esisteva già prima della sua fissa-

zione scritta. Fissando questo materiale acustico sui mss., gli scrittori devono tener conto della prevalenza di diverse note.

Cominciamo con esempi semplici, partendo dai citati casi di stacco iniziale. La figura $\overset{\curvearrowright}{\cdot}$ può prolungarsi alla fine. La prima nota continua a rimanere importante e le altre note escono leggermente da questo impulso iniziale:

140 Off E 256/7
Confirma mú- ne- ra,

141 Off E 11/2
CONfortá- mi- ni,

142 Off E 31/11
TU- I sunt cae- li,

Ma anche se altre note precedono questa nota iniziale, essa rimane la nota chiave. Per esempio:

143 All C 146/15
Eripe me..meus.. in me

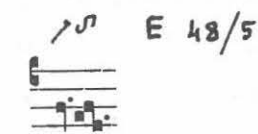
Tr C 80/8
Qui confidunt V. Montes

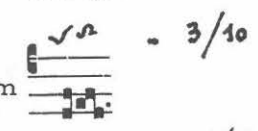
Gr E 40/1
Exiit sermo..manere

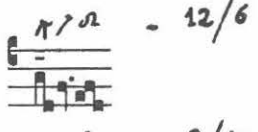
Tr C 69/8
De necessitatibus V. Eten.

Ancora degli esempi per lo sviluppo del porrectus flexus con stacco iniziale. Il motivo $\overset{\curvearrowright}{\curvearrowright}$ può essere preceduto da altre note, ma non c'è dubbio che

esse tendono alla stessa nota chiave. Vediamo purtroppo come i segni nelle edizioni ritmiche siano posti senza criterio. Tale procedimento sembra poco logico, se guardiamo attentamente l'analogia dei casi.

144 Com Revelabitur 

All Laetatus sum..in domum 

Off Ave Maria gratia 

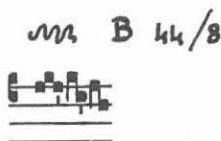
All Laetatus sum..Domini 

Intr Ex ore..inimicos tuos 

Fermiamoci su quest'ultimo esempio. La melodia ci dà le seguenti note:



Se prescindiamo dal fatto che le note hanno una altezza fissata, possiamo dire che si tratta del semplice seguito di basso-alto-basso-alto ecc. Un tale seguito di note potrebbe essere scritto anche con la grafia seguente *mn* che lega tutte le note con un tratto sciolto e leggero. E difatti troviamo un tale caso nel Off. Benedictus..Dominus

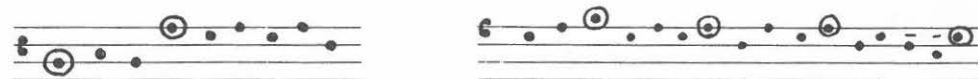
mn B 44/8 

Tuttavia la grafia dell' esempio precedente è ben diversa, e ciò in tutti i mss. ! Questa unanimità da parte degli scrittori non si spiega se non dal fatto che la melodia dello stesso seguito di basso-alto-basso-alto ha evidentemente una particolarità espressiva. Lo scrittore sente in essa due note importanti che vuole adeguatamente mettere in rilievo nella scrittura. In ciò segue senza dub-

bio il gesto del direttore che, da parte sua, con una certa mimica disegna sia l'andamento della melodia, che la sua struttura ritmica ed espressiva. E così la mano (e la penna) si fermano sulle note particolari separandole dalle seguenti, mentre legano le altre note il più possibile:

145  42/2
Intr
Ex ore tu- os.

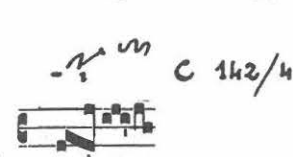
La nostra notazione moderna avrebbe probabilmente un raggruppamento assai diverso. Supponiamo che ci siano da notare con essa le due seguenti melodie con le rispettive note importanti:

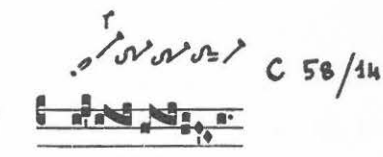


Come si scriverebbero queste note con il sistema odierno? Più o meno in modo tale che la nota chiave diventi la prima di ogni gruppo, perchè a tale posto avrebbe anche l'appoggio ritmico maggiore. Inoltre si potrebbe forse aggiungere un segno simile all'episema, che aumenterebbe tale appoggio.

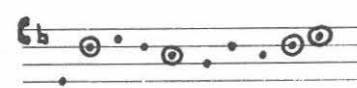



Gli scrittori sangallesi raggruppano le note diversamente, scrivendo:

146  C 142/4
Gr Benedi-
cam..laus ejus

147  C 58/14
Gr
Adjutor non

Ancora un esempio molto istruttivo. La melodia consiste nelle seguenti note:

 Oggi si
 scriverebbe:

Se tutte le note fossero ugualmente leggere, gli scrittori sangallesi avreb-

bero scritto $\dot{\cdot} \cdot \cdot \cdot$. (Nota bene: i puntini sciolti non sono altro che un disegno di note leggere!) Con questa grafia avrebbero però trascurato le note importanti. Rendendosi conto di essi scrivono unanimi:

148
Gr

EC- ce EC- ce (nota 22).

Ogni volta che la penna arriva a una nota importante, si ferma dopo averla scritta e la stacca da quelle seguenti, imitando così il fenomeno acustico. Lo stacco si effettua dunque dopo la nota importante, non davanti, come faremmo nella notazione odierna.



Lo stacco neumatico rivela l' espressione particolare della nota precedente: è dunque uno stacco "espressivo". I mss. aggiungono spesso un epi sema alla nota importante davanti allo stacco (vedi specialmente es. 147 $\dot{\cdot} \cdot \cdot \cdot$). Ma questo episema non è necessario. Già il fatto che lo scrittore interrompa il tratto grafico, dove lo potrebbe continuare senza interruzione, indica a sufficienza la particolare importanza della nota in questione. Gli episemi confermano e sottolineano il fenomeno già per se chiaro.

Naturalmente un lungo melisma non può essere tirato sempre con un tratto ininterrotto. Saranno necessarie suddivisioni, stacchi inevitabili, i quali, in un certo modo, raggruppano le note anche per facilitare la loro lettura visiva. Hanno tutti gli stacchi allora sempre lo stesso ruolo, tutte le note che precedono uno stacco una espressione particolare?

Torniamo al caso già citato:

$\cdot \cdot \cdot \cdot$ B 44/8
 $\cdot \cdot \cdot \cdot$ E 224/4
 $\cdot \cdot \cdot \cdot$ G 82/12
 $\cdot \cdot \cdot \cdot$ S. Gall. 340

149
Off

Bened. qui venit D6- mi- nus, (nota 23).

Come è possibile che gli scrittori, unanimi negli esempi precedenti, divergano adesso tanto tra di loro, staccando quasi arbitrariamente lo stesso gruppo neumatico? C'è allora una incertezza o varietà nella interpretazione di questo melisma, o piena libertà di legare o non legare singoli elementi neumatici? Avendo visto la loro unanimità negli esempi precedenti esitiamo di pensare ad una incertezza da parte degli scrittori.

Difatti possiamo notare che quelli che staccano il disegno, lo fanno sempre allo stesso posto: dopo l'una o l'altra nota bassa, mai dopo una nota alta. Inoltre è interessante vedere che le grafie concordano di nuovo quanto alle tre ultime note. In tutti i mss. troviamo qui un torculus dopo la clivis. Tutti scrivono $\cdot \cdot \cdot$, nessuno scrive $\dot{\cdot} \cdot \cdot$. Unanimemente si indica questa particolarità: la quart'ultima nota è importante e perciò viene graficamente separata dalle ultime tre.

Ci sono dunque diversi generi di stacchi neumatici. Essi si possono ridurre alle seguenti quattro figure possibili. Tuttavia per capire le leggi dello stacco non basta esaminare la nota dopo la quale si effettua lo stacco, ma bisogna vederla nel suo contesto melodico. Perciò abbiamo sovrapposto a ciascuna formula un piccolo disegno che indica a che punto della linea melodica si trova la nota alla quale segue lo stacco.

Nel 1° caso c'è lo stacco dopo la nota più alta della melodia; nel 2° caso a metà discesa; nel 3° caso a metà salita; nel 4° caso dopo la nota più bassa della linea melodica. Le grafie corrispondenti sono messe sotto le note.

Nei primi tre casi gli stacchi sono espressivi, funzionali: esprimono l'importanza della nota precedente. Se questa nota non avesse una espressione particolare, lo scrittore avrebbe dovuto scrivere:

$\cdot \cdot \cdot$ $\dot{\cdot} \cdot \cdot$ $\cdot \cdot \cdot$

La grafia del quarto esempio invece non può essere cambiata senza mettere in rilievo nello stesso tempo qualche nota. Il raggruppamento *Nⁿ* per es. sarebbe dovuto all'importanza della terza nota: sarebbe uno stacco a metà salita. Solo la grafia *ns*, cioè lo stacco in basso, rappresenta la leggerezza di tutte le note.

Ecco alcuni esempi. La colonna A con esempi di cinque note leggere. La colonna C con le prime due note importanti. Al centro la colonna B con lo stacco espressivo tra note leggere, cioè con la seconda nota importante: nella prima riga in alto, nella seconda riga a metà discesa, nella terza a metà salita della linea melodica.

| | | | |
|-----|------------------------|---------------------------|-------------------|
| | A | B | C |
| 150 | <i>ns</i> E 67/6 | <i>ns</i> E 152/10 | <i>ns</i> E 137/5 |
| 1 | | | |
| | AD-o rá-te * De- um | in os me- um | sub umbra |
| 2 | <i>ns</i> E 40/5 | <i>ns</i> E 53/5 | <i>ns</i> H 77/14 |
| | | | |
| | perhi- bet de his | Ange- ló- rum | myrrham, |
| 3 | <i>ns</i> E 187/10 | <i>ns</i> C 148/14 | <i>ns</i> G 21/11 |
| | | | |
| | De- us me- us Alleluja | bo- num us-que (nota 24). | |

Non abbiamo mai la stessa melodia, perchè le note non si possono staccare, cioè porre in risalto ad libitum. Ciò è richiesto dalla melodia stessa e non è lasciato all'arbitrarietà nè dello scrittore, nè dell'esecutore. L'analisi musicale dei singoli esempi ce lo dimostra a sufficienza.

Rimane allora il problema del ruolo dello stacco in basso. Abbiamo visto che nessuno scrittore trascura i cosiddetti "stacchi espressivi". Tutti generalmente li fanno, sottolineandoli spesso ancora con segni aggiunti. Per lo stacco in

basso invece gli scrittori non raramente divergono nel legare o non legare i singoli elementi neumatici. Anzi uno stesso scrittore può variare nel legare le note della medesima formula, per es.:

| | | | | |
|-----|-----------|-----------|-----------|-------------------|
| | <i>ns</i> | <i>ns</i> | <i>ns</i> | E 82/10-12 e 83/1 |
| | <i>ns</i> | <i>ns</i> | <i>ns</i> | C 59/6-9-11 |
| 151 | | | | |

È la formula finale dei versetti dei Tratti di VIII modo. La stessa formula si trova ancora altre dieci volte circa e gli stessi scrittori scambiano a piacere tra legatura o stacco delle due clivis.

Questo fenomeno ci autorizza a dire che in questo caso, cioè dopo la nota più bassa della curva melodica, lo stacco non può avere la medesima funzione che ha negli altri casi. Con altre parole: la nota bassa dopo la quale si effettua la separazione grafica non è della medesima importanza delle note che provocano lo stacco neumatico a un altro punto della linea melodica. Possiamo allora dire che in un contesto leggero lo stacco in basso, comparato con gli altri stacchi, è in un certo senso neutrale quanto alla sua espressione ritmica. In caso contrario gli scrittori non ne farebbero un uso talmente libero, come possiamo vedere in alcuni altri esempi

| | | | | | | | |
|---------------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------|-----------|-------------|
| | <i>ns</i> | <i>ns</i> | <i>ns</i> | B 33/13-14 | <i>ns</i> | <i>ns</i> | B 22/6 |
| | <i>ns</i> | <i>ns</i> | <i>ns</i> | G 59/12-13 | <i>ns</i> | <i>ns</i> | G 40/8-9 |
| | <i>ns</i> | <i>ns</i> | <i>ns</i> | E 168/9-11 | <i>ns</i> | <i>ns</i> | E 111/10-11 |
| | <i>ns</i> | <i>ns</i> | <i>ns</i> | C 86/11-13 | | | |
| 152 | | | | | 153 | | |
| Gr Deus | | | | | Off | | |
| exaudi. .tu-o | | tu-a | | | Immittet | vi- de- | Dó- |

Abbiamo detto consapevolmente che lo stacco in basso "comparato con gli altri stacchi" è "in un certo senso" neutrale. Perchè può darsi pure che il trattamento grafico di un neuma leggero non sia sempre del tutto arbitrario. Può darsi che talvolta la differenza quanto al legare o staccare i singoli elemen-

ti neumatici di un melisma leggero sia pure fatta deliberatamente. Perchè d'altronde anche in un disegno leggero non sono per se escluse delle note d'articolazione - anch' esse naturalmente leggere! - che indicano un fraseggio nella struttura melodica. Tale fraseggio verrà eseguito quasi inconsapevolmente, quando si conoscerà la struttura melodica nei suoi particolari. - In questo senso si potrebbe spiegare l'esempio seguente:

154 Tr

De prof. Dne intendentes Domine

Questa formula con tre clivis leggere di seguito (modificata solo leggermente quanto alle note precedenti) torna ancora cinque volte nel repertorio autentico. Ma nè C nè E non legano mai l'una o l'altra delle tre clivis. Questo fatto è tanto più interessante, se ci rendiamo conto che tale formula si trova nei medesimi Tratti di VIII modo dai quali abbiamo citato l'esempio 151. Lì gli stessi scrittori legano o staccano due clivis, qui staccano sempre.

Se invece la nota più bassa della curva melodica comporta una importanza particolare, gli scrittori la indicano generalmente con un segno aggiunto.

155 All

Pascha immo-lá- tūe

L'allungamento di tale nota bassa a qualche scrittore sembra talvolta tanto ovvio che non ritiene necessario indicarlo.

156 Tr Deus D. meus

V. Libera me

Due volte si ripete lo stesso piccolo motivo. C ed E scrivono due volte un climacus leggero, mentre L, scrivendo due tractulus, allarga un pò l'ultima nota del climacus.

Abbiamo solo accennato ad alcuni aspetti del fenomeno "stacco neumatico". Data la ricchezza dello stesso dovremo trattarlo nuovamente alla fine dei singoli capitoli seguenti.

Capitolo X

S T R O F A

Il segno **ꝛ**, chiamato apostrofa o strofa, era già usato dai grammatici antichi. Esso serviva a indicare l'elisione di una vocale (tun' = tune; tanton' me crimine dignum?) come si usa ancora oggi in diverse lingue. Gli scrittori della famiglia sangallese adoperano poi questo segno per rappresentare un fenomeno musicale: una o più note leggere. L'ultima strofa di un gruppo strofico porta spesso un episema aggiunto **ꝛ**.

1) Gruppi strofici

Per lo più le strofe si trovano raggruppate assieme in gruppi da due fino a cinque o sei, formando suoni all'unisono.

a) impiego melodico

Due strofe, chiamate BISTROFA, praticamente non esistono mai isolate su una sillaba. Normalmente precede almeno un'altra strofa più bassa (nota 25). In composizione la bistrofa può trovarsi anche in testa al gruppo neumatico.

, , E 24/12

157
Intr
Dominus dí- xit ad me :

E 68/4

158
Gr
Timebunt et vi-dé-bi- tur

Tre strofe, chiamate TRISTROFA, si incontrano spesso isolate e, con maggior frequenza in composizione con altri segni.

E 39/5-7

159
Intr
IN mé- di- o * Ecclé- si-ae apé- ru- it

Quattro o più strofe non sono tanto frequenti.

E 187/8

160
Off
Eripe me ad te confú- gi,

E 216/9-10

161
Off
Portas caeli pa-nem Ange-ló- rum

E 164/12

162
Gr
Eripe me vo- luntá- tem

b) significato interpretativo

Già dalla natura stessa del segno possiamo concludere che non si può trattare di note pesanti e appoggiate, ma leggere e sciolte. Questo fatto viene inoltre confermato dalla scrittura di L che, non conoscendo un segno speciale per la strofa sangallese, adoperava al suo posto i puntini leggeri.

Mentre la Vaticana non conosce una differenza tipografica tra tractulus, punctum e strofa, l' Antiphonale Monasticum ha una forma propria per la riproduzione delle strofe, che la distinguono da tractulus o punctum:

H 76/7

H 296/11

163
Ant
MA-rí- a et flúmi- na,

164
Resp
VI-di * et lí- lí- a

Questa leggerezza delle strofe rimane essenzialmente la stessa anche nei casi, dove esse vengono scritte per rappresentare le note di un apice melodico. L'interpretazione ispirata dai fatti paleografici deve quindi tener conto di queste indicazioni.

165
Gr
Sciant ut ro- tam

Non c'è alcun dubbio circa l'interpretazione leggera delle diverse forme strofiche. Rimane però ancora molto discusso il problema circa l'esecuzione pratica di tali segni. Essi potrebbero essere cantati "en bloc" oppure con una leggera ripercussione sulle singole note.

Cerchiamo di risolvere il problema partendo dagli esempi seguenti:

Es. 1°:

| | | | | |
|------|------|-------------|------|----------|
| ...✓ | ...✓ | L 154/10-11 | ...✓ | L 153/8 |
| ”✓ | ”✓ | B 65/16-17 | ”✓ | B 64/17 |
| ”✓ | ”✓ | G 119/10-11 | ”✓ | G 118/14 |
| ””✓ | ””✓ | E 324/8 | ””✓ | E 322/4 |

166 167
Intr Intr
Respice obli- viscá- ris vo- ces Deus in l. inha- bi- tá- re

Vediamo tre volte l'unisono di tre note più una nota più alta. La riproduzione tipografica della Vaticana scrive due note all'unisono e un pes che parte dalla stessa corda. I mss. invece presentano due scritture diverse: l'una (G e B) corrisponde al raggruppamento della Vaticana, l'altra (E) divide le tre note all'unisono dalla nota seguente; L adopera una volta la scrittura di G e B, l'altra volta quella di E. Seguendo la Vaticana, i metodi tradizionali ci insegnano l'esecuzione 2 + 2 note, cioè un suono "en bloc" all'unisono di due tempi e la ripercussione della terza nota sulla medesima corda (=la prima del pes). - Secondo la grafia di E invece bisognerebbe cantare un suono lungo di tre tempi + la nota seguente. Ma non è verosimile che gli uni cantassero 2 + 2, gli altri 3 + 1, o

- a L - una volta differente dall'altra. Se invece si fa la ripercussione della seconda e terza strofa, l'esecuzione non cambia e si elimina con ciò la difficoltà.

Es. 2°:

| | | |
|-----|---------|-----------|
| ”✓ | L 20/13 | L /// |
| ”” | B 64/4 | ”” B 94/9 |
| ””✓ | E 30/9 | ”” E 41/3 |
| ”” | G 11/18 | ”” G 15/9 |

168 169
Intr Com
Puer consi- li- i EX- i- it *

Lo stesso fenomeno con melodia discendente. (La Vaticana nel primo caso stampa una nota di più come in molti altri casi di incontro di due vocali uguali. G comunque fa lo stesso nel secondo caso, ma questo non ci riguarda). Mentre nei esempi di sopra i singoli mss. non cambiavano la grafia (E sempre ””/ , G sempre ”✓), vediamo che qui nel medesimo ms. si varia la grafia (2 + 2 note o 3 + 1). Di nuovo una variante ritmica o esecuzione diversa da un caso all'altro? Non sembra. È piuttosto un nuovo argomento per la ripercussione di ogni strofa: l'esecuzione rimane uguale (nota 26).

Es. 3°:

| | |
|-------|---------|
| ”...✓ | L 19/13 |
| ””” | E 28/3 |

170
Off
Deus enim pa- rá- ta

Nella mentalità odierna le due grafie indicherebbero che ogni volta si sottolinea una nota diversa: L la prima, i sangallesi la seconda delle tre all'unisono. Ma se il cantore ripercuote ogni DO, le due grafie coincidono (almeno per la raffigurazione delle tre note all'unisono).

Es. 4°:

Formule dei Graduali di III modo. Sette volte troviamo la formula seguente:

171




| | | | | |
|-----|---|---------|-------------|---------|
| C |  | , " " " | v. g. 75/11 | 4 volte |
| | | , " " " | - 48/3 | 2 - |
| L | | , " " " | - 47/16 | 1 - |
| Cha | | | - 60/8 | |





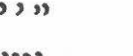




Come si cantavano allora li sei note all'unisono in questa formula? Come un suono a sei tempi? O le diverse grafie di C nella stessa formula significano che una volta si cantava un suono "en bloc" a sei tempi, due volte invece due suoni a tre tempi e quattro volte tre suoni a due tempi? - La risposta non può essere altra che si ripercuotevano ogni volta tutte e sei le note. Il raggruppamento per lo più spezzato di C facilita solo all'occhio la lettura, ma non pretende con questo una esecuzione diversa ogni volta.

Es. 5°:

Una formula dei Tractus di II modo. La formula torna circa 16 volte.

172






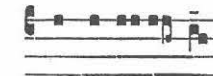


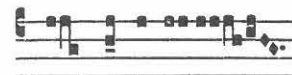


| | | | | |
|---|----------|---|--|--|
| | | me- | a | |
| C | 15 volte |  |  8 volte  4 -  2 -  1 - | |
| E | 16 - | | | |
| G | 16 - | | " " | |
| B | 15 - | |  14 volte  1 -  11 -  1 - | |
| L | 12 - | | | |

Anche Cha, M e Ben scrivono sempre cinque segni assieme. - Quindi non si tratta di un unico suono a cinque tempi, ma di cinque note ripercosse, rese solo più facilmente leggibili per la divisione grafica di G e B.

Ci sono pure altri esempi: due bistrofe o tristrofe di seguito, delle quali l'ultima di ogni gruppo porta un episema.

Es. 6°:

| | | | |
|-----------|--|---|---|
| |  L 22/4 |  L 71/11 | |
| |  E 33/9 |  E 154/5 | |
| 173 |  | 174 |  |
| Intr | | Intr | |
| Etenim | loquebán- tur | Dum sanct. | et effún- dam |
| | |  L 60/10 | |
| | |  C 75/15 | |
| 175 |  | | |
| Gr | | | |
| Exsurge.. | non a fá-ci e | | |

Questi esempi sono ben diversi. Mentre negli esempi citati prima le strofe erano uguali e il loro raggruppamento era piuttosto ad libitum dello scrittore, qui si tratta di gruppi ben distinti; i mss. sono unanimi nella disposizione dei segni.

Di solito si insegna di cantare un suono lungo di 2 + 2 tempi. Ma come si accorda questa abitudine con la grafia dei mss. che contrassegnano addirittura la seconda nota con un episema o un τ ? Il suono "en bloc" di due tempi, qui non è per nulla giusto, perchè c'è l'episema sulla seconda nota. Bisogna rendersi conto del fatto paleografico: ripercussione della seconda strofa che per di più sarà prolungata rispetto alla precedente.

L'esempio seguente presenta l'unico caso, dove troviamo due tristrofe trattate in quest'ultima maniera: due leggere, l'ultima con episema!

| | |
|-------------|---|
| |  L 58/7 |
| |  C 74/10 |
| 176 |  |
| Gr | |
| Dum tribul. | Dómi- ne, |

Se cantiamo le tre note per volta "en bloc", cosa significa allora l'indicazione c per le prime due e τ per la terza nota come fa L ?

A favore della ripercussione possiamo infine citare anche i numerosi altri casi in cui, al posto di una strofa, si trova in un altro ms. un neuma che implica il semitono inferiore.

Es. 7^o:

| | | | |
|-----|----------|-----|---------|
| ..1 | L 150/3 | ... | L 57/5 |
| "^ | G 416/7 | "^ | G 45/1 |
| .^ | E 345/10 | "^ | E 126/3 |

| | | | |
|------------|--------|----------|----------|
| 177 | | 178 | |
| Intr | | Off | |
| Respice in | me- um | Precatus | pó-pu-lo |

Qui la Vaticana nota le strofe, mentre spesso segue la tradizione semitonale evidentemente posteriore, ad. es.:

| | |
|-----|----------|
| ..^ | L 130/13 |
| "^ | G 97/11 |
| "^ | E 266/10 |

| | |
|-----------|---------------|
| 179 | |
| Intr | |
| Ne timeas | Za-cha-rí- a, |

Come si spiega il semitono al posto di una strofa all'unisono se non per il fatto che la ripercussione eseguita sì, ma non in maniera tecnica perfetta, dava all'orecchio dello scrittore l'impressione che il secondo suono nel primo esempio salisse (secondo E), il terzo invece nel secondo esempio (secondo G) scendesse di un semitono.

Dopo tutti questi esempi citati bisogna riconoscere che la ripercussione delle strofe all'unisono corrisponde unicamente alla pratica d'allora, mentre l'esecuzione di un suono "en bloc" passa i fatti paleografici.

Per completare questo paragrafo si aggiunga qualche esempio di stacco neumatico dopo bistrofa o tristrofa.

E 58/1

180
Off
Jubilate ju-bi-lá- te

L'esempio si spiega da se. La grande salita melodica è composta da quattro piccoli incisi dei quali ciascuno termina con un leggero allungamento dell'ultima strofa prima che la melodia riprenda lo slancio di nuovo da una nota più bassa. Oltre l'episema E aggiunge tre volte "x" (= exspectate).

La seguente formula è caratteristica delle melodie tipo degli Alleluja di II modo:

| | |
|-----|------------|
| ..^ | L 167/4-5 |
| "^ | C 40/10-12 |

181
All
Di- es qui- a hó- di- e

La melodia, slanciata dal RE al SOL, torna al RE, si ferma però con un suono leggermente ripercosso e allungato sul FA, prima che scenda al torculus cadenzale. L'ultima strofa porta sempre un episema (tranne un solo caso in C). - Oltre a questo stacco dopo la bistrofa, ce n'è un altro davanti: il SOL che precede la bistrofa è rappresentata da una virga episematica (L: una volta τ); anch' essa è allora lunga. Se la melodia non avesse queste particolarità, gli scrittori avrebbero potuto legare le quattro note SOL-FA-FA-RE con un unico tratto \mathcal{M} (porrectus flexus con unisono delle due note centrali). (nota 27)

Ci sono anche delle strofe delle quali l'ultima porta l'episema per dare alla sillaba una giusta articolazione prima del passaggio alla sillaba seguente. L come Cha prolungano in questo caso sempre l'ultima nota.

| | | |
|----------------|-----------|---------|
| 1 ^o | Cha 14/10 | E 60/9 |
| E 57/4 | | C 49/12 |

| | | | |
|----------------|--------|--------|-------------|
| 182 | | 183 | |
| Intr | | Gr | |
| Omnis terranó- | mi- ni | Inveni | in-imí- cus |

2) Apostrofa

La singola strofa non si trova mai isolata, ma sempre assieme ad altri elementi neumatici. Per lo più essa precede gruppi strofici o un altro segno che comporta anch'esso un unisono. Se l'apostrofa invece viene aggiunta a un altro segno, forma da parte sua un unisono con la nota che la precede.

a) apostrofa all'inizio di un neuma o in una linea ascendente

184 Off E 86/4
Perfice mo-ve-án-tur

185 Off E 89/13
Bened.es justi- fí-ca-ti- ó- nes tu-

186 Gr E 311/11 C 139/4
Bened.es V. Be-ne-dí- ctus es

Il fatto che in tanti casi una strofa sostituisca un punctum e viceversa, ci dimostra chiaramente che tutti e due i segni sono della stessa leggerezza.

b) apostrofa alla fine di un neuma

Già nel capitolo del porrectus abbiamo parlato di certi casi nei quali il segno N non significa N, ma N (unisono delle due ultime note). Proprio la comparazione tra le grafie N e N in C forniva la prova per questo porrectus all'unisono. Vediamo allora altri casi della apostrofa, aggiunta a una clivis o a un torculus.

| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|------------|
| | | | | | | Ben 43/1-3 |
| | | | | | | Y 40/3-5 |
| | | | | | | G 22/18-20 |
| | | | | | | E 63/8-11 |

187 Com
Feci et Dómi- ne, ó-mni- a di- ri-gé- bar, hábu- i.

Come ci dimostrano chiaramente le grafie di Ben e Y, l'apostrofa aggiunta è sempre all'unisono con la nota precedente. Tanto più ci appare strana l'arbitrarietà della Vaticana nella restituzione melodica di questi neumi. Da una parte possiamo constatare che essa, mentre per N usa N e N, traduce N sempre N mai N. La Vaticana ha quindi mescolata la tradizione autentica con una più tardiva.

Anche H scambia spesso tra porrectus e clivis + apostrofa e ciò nelle medesime formule. Per le formule finali dei Versetti nei Responsori di IV modo troviamo 66 volte N e altre 27 volte N. - In tutti i casi dove C scrive N, Ben ci da l'unisono delle due ultime note. In questi casi dobbiamo quindi spiegare il porrectus N per mezzo dell'apostrofa N e non viceversa.

Per le cadenze dei Responsori di IV modo H scrive anche N o N. Nel Resp. Dum ambularet... scrive "Galilae- ae" (torculus + pressus major). Ciò dimostra che le due note all'unisono erano ripercosse, altrimenti in questo caso, dove si seguono le stesse vocali (ae-ae), non si potrebbe unire il secondo FA alla clivis FA-MI. (Con ciò si prova viceversa anche la ripercussione del pressus!)

c) apostrofa tra due elementi neumatici

Se l'apostrofa si trova al centro di un neuma, la sua funzione è assai diversa dagli impieghi che essa ha nelle posizioni precedentemente spiegate. Se lì era una nota essenzialmente leggera, qui le viene attribuita una importanza particolare. Essa diventa in un certo senso nota conclusiva. Vediamo gli esempi:

| | | | |
|--|---------|--|---------|
| | L 24/10 | | L 129/5 |
| | E 67/12 | | E 263/7 |
| | C 52/3 | | C 120/1 |

188 Gr
Timebunt tu- am.

189 Gr
Vindica

Dopo l'arrivo in basso dell'ultima nota del climacus la nota rappresentata dall'apostrofa chiude l'ampio movimento discendente prime che si aggiunga

il leggero ornamento finale. Lo scrittore di E adoperava sempre la forma epise- matica speciale **z** ; C usa la forma semplice o la forma episematica **1** (nota 28).

| | | |
|--|-------------|------------|
| | $L \ 17/7$ | $L \ 18/7$ |
| | $G \ 9/9$ | $G \ 10/7$ |
| | $E \ 23/5$ | $E \ 25/4$ |
| | $C \ 36/15$ | $C \ 38/3$ |

| | | | |
|------------------|----------------|------------------|--------------|
| 190 Gr | | 191 Gr | |
| Hodie | vi-dé- bi- tis | Tecum | ex ú- te- ro |

Anche in questi due esempi di una formula dei Graduali di II modo l'apo- strofa al centro del neuma esercita una funzione analoga al caso precedente. Dopo il leggero segno dello scandicus flexus ¹ l'apostrofa sottolinea di nuo- vo l'importanza del DO, al quale si oppone poi il RE raddoppiato del pressus maior. I mss. mettono talvolta un episema all'apostrofa, talvolta no. (nota 29).

Nei seguenti due esempi di formule cadenzali l'apostrofa raddoppia la no- ta precedente e provoca uno stacco neumatico.

| | | | |
|--|-------------|--------------|-------------|
| | $E \ 246/5$ | $E \ 168/11$ | $C \ 86/13$ |
|--|-------------|--------------|-------------|

| | | | |
|--------------------|---------|------------------|--------------|
| 192 Intr | | 193 Gr | |
| Terribilis | cae-li: | Deus | exaudi tu- a |

Vedremo però più avanti che in queste formule l'orsicus sarebbe più ad- datto dell'apostrofa, come vediamo già in G e E.

Capitolo XI

T R I G O N



Il segno del trigon **∴** era, nel suo uso premusicale, un segno di punteggiatura o di abbreviazione (q: = quæ). Dal segno stesso dunque non si può trarre nessuna indicazione sulla posizione delle tre note.

1) Significato melodico

Il significato melodico del trigon è il primo problema che si impone. Difatti possiamo notare che la Vaticana a volta traduce il trigon a volta invece . Vediamo uno degli esempi più tipici. Nello stesso pezzo la se- guente formula torna tre volte:

| | | | | |
|------------------|--|--|--|--------------------|
| 194 Tr | | | | |
| De profundis | | | | $C \ 59/6-11$ |
| | | | | $E \ 82/10-83/1$ |
| | | | | $L \ 32/1-3$ |
| | | | | $Cha \ 20/14-16$ |
| | | | | $Ben \ 56^4/6-10$ |
| | | | | $Y \ 59/3-5$ |
| | | | | $M \ 132/12-133/5$ |

Abbiamo due volte un trigon, il primo preceduto da una nota lunga, il se- condo formato da quattro note delle quali le ultime due sono lunghe (la forma leggera sangallese è **∴**). Che cosa vediamo? Già dalla grafia di C ed E ap- pare che la prima nota (tractulus) di questa formula è più bassa della prima

nota del trigon. Vediamo ciò chiaramente anche dalla grafia di L che mostra inoltre l'unisono delle due prime note del trigon (nota 30). Ben e i mss. aquitani confermano da parte loro la posizione più bassa della nota precedente e l'unisono delle prime due note del trigon. - La Vaticana invece scrive , basandosi evidentemente su una tradizione più tardiva. La posizione autentica del primo gruppo era senza dubbio  (unisono delle prime due note del trigon), ciò che la Vaticana ammette per il secondo trigon contiguo.

Un altro argomento per l'unisono iniziale del trigon viene da una formula dei Graduali di III modo:

195 



Diamo l'elenco completo di tutti e undici i casi in cui questa formula si trova nel repertorio autentico. Vediamo come si scrivono le cinque note in questione:

| Gr | I Juravit | II Tu es | III Exsurge Dne non | IV Eripe | V Exaltabo | VI Exs Dne et | VII Benedicite | | | | |
|----|--------------|--------------|------------------------|--------------|---------------|------------------|-------------------|--------------|--------------|---------------|--------------|
| C | 47/16 ∴ ∴ | 48/3 ∴ ∴ | 61/8 ∴ ∴ | 75/11 ∴ ∴ | - /15 ∴ ∴ | 85/1 ∴ ∴ | 87/15 ∴ ∴ | 88/6 ∴ ∴ | 93/12 ∴ ∴ | 135/2 ∴ ∴ | - /7 ∴ ∴ |
| E | 56/6 ∴ ∴ | - /8 ∴ ∴ | 88/11 ∴ ∴ | 132/2 ∴ ∴ | - /6 ∴ ∴ | 164/12 ∴ ∴ | 172/11 ∴ ∴ | 173/5 ∴ ∴ | 187/6 ∴ ∴ | 302/6 ∴ ∴ | - /10 ∴ ∴ |
| B | 12/17 ∴ ∴ | - /19 ∴ ∴ | 18/16 ∴ ∴ | 26/12 ∴ ∴ | - /15 ∴ ∴ | 32/2 ∴ ∴ | 34/4 ∴ ∴ | - /9 ∴ ∴ | 37/1 ∴ ∴ | 60/2 ∴ ∴ | - /5 ∴ ∴ |
| G | 20/7 ∴ ∴ | - /8 ∴ ∴ | 32/2 ∴ ∴ | 47/3 ∴ ∴ | - /6 ∴ ∴ | 58/3 ∴ ∴ | 60/18 ∴ ∴ | 61/2 ∴ ∴ | 67/11 ∴ ∴ | 110/13 ∴ ∴ | - /16 ∴ ∴ |


La perfetta corrispondenza tra ∴ ∴ e ∴ ∴ prova chiaramente l'unisono delle prime due note scritte a volta con trigon, a volta con strofe: infatti non c'è alcun dubbio sull'unisono della bistrofa.

Questa corrispondenza dei segni che permette che siano scambiati tra di loro, ci dà inoltre la prova per la ripercussione delle prime due note all'uni-



sono del trigon. Infatti la ripercussione della bistrofa e delle strofe in genere, provata nel capitolo precedente, richiede conseguentemente lo stesso per il trigon, perchè esso si trova qui al posto di una bistrofa.


Interessante è inoltre il fatto che in tutti questi casi nè i mss. più tardi- vi, nè la Vaticana modificano mai l'unisono  in un torculus  come sopra, ma concordano perfettamente con le grafie antiche. La ragione è che qui non si trova un semitono sotto la nota superiore del trigon, la cui incertezza e debolezza potrebbe causare la flessione delle note ripercosse.

Un ulteriore argomento per l'unisono iniziale del trigon:

196  E 26/6
Off
Laetentur sa-lu-tá-re (V.2)

Si tratta del secondo versetto del Off. della prima Messa di Natale. La formula citata che ci interessa a causa del trigon, si trova già nel Off. stesso e anche alla fine del primo versetto. La grafia delle due formule però è modificata:

197  E 25/13  E 26/3
Off
Laetentur et exsúl-tet V.1: o-mnis

L'articolazione complessa delle due parole "exsúl-tet" e "omnis" fece sì che al posto del trigon normale fosse messa la sua forma liquescente  che consiste in due strofe, delle quali l'ultima è prolungata, indicando con ciò un terzo suono leggero, più basso. Dell'unisono delle due strofe non c'è dubbio. Anche le due prime note del trigon sulla parola "salutare" devono dunque cantarsi nella stessa maniera, cioè all'unisono.

2) Impiego melodico

Il trigon non è mai isolato su una sillaba. Quasi sempre gli precede almeno una nota, sia leggera che lunga.

198 Off E 86/7-9
Perfice vestí- gi- a me- a:

199 Gr C 27/16
Qui sedes su- per

Molto raramente il trigon si trova sull'attacco di una sillaba:

200 Gr C 62/16
Mis. mei li- be- rá- vit me:

Spesso precedono e seguono parecchie note, leggere o lunghe:

201 Gr C 69/16
Custodi Dó- mi- ne,

202 Off E 51/7
Reges reges A- ra- bum

3) Significato interpretativo

Per lo più il trigon è un neuma leggero: il suo aspetto lo prova a sufficienza. I contesti in cui si trova sono spesso pure leggeri:

203 Gr C 73/7
Gr Saluum tu- ae.
fac populum

204 All C 150/2
Qui ti- ment

Il trigon conserva questa leggerezza anche all'apice di una melodia. Ne diamo due esempi e mettiamo accanto di ciascuno un caso parallelo che consiste delle stesse note culminanti, questa volta però importanti ed ampie e perciò scritte con segni ben diversi:

205 Off L 13/12 E 12/7
Ave Mariabe-ne- dí- cta

206 Com L 78/8 E 167/11
Hoc corpusquo-ti- escúmque

207 Intr G 96/2 E 262/9
Sapientiam e- ó- rum vi- vent

208 Intr G 14/14 E 39/8
In medio et implé- vit e- um

Si trovano però eccezionalmente i seguenti casi in cui talvolta solo la prima nota del trigon è leggera, le altre invece lunghe:

209 Intr E 78/13
Sacerd. Dei De- um.

210 Off Diffusa E 70/13
saecu -li.

211 Gr E 135/6 C 76/16
Deus vitam tu- o. V...tribula-vit

4) Stacco neumatico dopo trigon

Se il trigon si trova a metà discesa della linea melodica, l'ultima nota diventa lunga secondo la legge dello stacco neumatico. Per spiegarci meglio aggiungiamo sotto i due esempi la grafia che dovrebbe essere scritta in tutti e due i casi, se non ci fosse nessuna nota particolarmente importante.

Handwritten musical notations and symbols:

- L 144/3
- E 261/13
- C 119/4
- L 164/1
- E 341/13
- C 145/10

212 Gr Clamav. ¶. Juxta est Dó- minus Liberasti

213 Gr

Ogni volta che la melodia passa il RE, lo mette in rilievo: prima per lo stacco iniziale dopo la virga, alla testa del primo melisma; poi per lo stacco dopo il trigon e di nuovo dopo il torculus. Lo stesso motivo si ripete subito, questa volta iniziato da un pes lungo. C segnala tutte e due le volte l'allungamento della ultima nota del trigon $\cdot\text{~}$; E lo fa nel primo caso, ma non nel secondo; L viceversa: mette il ~ solo la seconda volta. Bisogna però ripetere ciò che abbiamo già detto nel capitolo dello stacco: anche se gli scrittori non mettono in risalto l'ultima nota del trigon e scrivono la semplice forma leggera, quest'ultima nota deve essere lunga, perchè è staccata dal segno seguente. Se il RE finale del trigon non fosse importante, si scriverebbe la forma $\cdot\text{~}$ come l'abbiamo fatto nella grafia messa sotto.

La forma $\cdot\text{~}$ indica una discesa dell'ultima nota del trigon di almeno una terza. Abbiamo già visto lo stesso per il climacus ~ . Il trattino inclinato per se non significa un allungamento, ma è una indicazione e precisazione melodica.

Se l'ultima nota del trigon si trova al passaggio da una sillaba a un'altra, incontriamo a volte lo stesso fenomeno già mostrate per le strofe (es. 182 e 183): l'ultima nota si prolunga come è richiesto da una giusta articolazione.

214 Gr Si ambul. et bá- cu- lus

215 Gr Tenuisti pec- ca-tó- rum

Capitolo XII

BIVIRGA - TRIVIRGA

1) Segni e impiego melodico

A S. Gallo un punctum non si pone mai accanto ad un altro su una medesima sillaba per formare un bipunctum. Diverso è il caso della virga: questa può essere ripetuta una o due volte per formare una bivirga o una trivirga. La posizione orizzontale delle virga // (e non // nè /\) indica che le due o tre note erano cantate all'unisono. Nella maggior parte degli antichi mss. sangalesi la bivirga e trivirga sono sempre episematiche: // e // . Tali episemi sottolineano l'importanza del neuma e provano che la seconda e terza nota devono essere equiparate alla prima. Non s'incontra mai una bivirga con un unico episema sulla sola prima virga // . Il ms. E per lo più scrive la bivirga senza epesemi. Li adopera piuttosto per indicare una sfumatura speciale, ad es. per sottolineare bene la gerarchia della sillaba d'accento sulle altre sillabe:

216 In medio ín-du- it e- um.

Anche due sillabe consecutive possono ricevere ciascuna una bivirga in un unisono continuato. Anzi, questo è un ottimo modo per sottolineare una parola importante:

217 Off Dne Deus lae- tus ób- tu- li

218 Gr Deus ex. me fac,

L, come vediamo, non conosce la bivirga, ma scrive due tractulus, e inoltre mette in rilievo la prevalenza della sillaba d'accento scrivendovi sopra **a** .

La bivirga è molto più frequente della trivirga, tanto isolata quanto in composizione. Spesso la bivirga si incontra nei Graduali di II e V modo, per iniziare una recita all'unisono più o meno lunga, e sempre sulle corde importanti FA o DO:

219 Gr *C 30/13* *A* summo et ó-pe-ra má-nu-um e- jus Propitius et propter honó- rem

220 Gr *C 74/3* Propitius et propter honó- rem

Una bivirga può anche sottolineare il primo accento verbale di un pezzo o di un inciso:

221 Com *E 2/7* DO-mi- nus

222 Gr *C 52/1* Tímé- bunt gen- tes

223 Off *E 291/3* DE-si- dé- ri- um

La trivirga allo stato isolato è del tutto eccezionale.

224 Off *E 241/1* Repleti et de- le- ctá- ti su- mus,

225 Ant *H 33/15* Dns véniet De- us, fortis,

In composizione essa si trova raramente: l'esempio più frequente è al centro del melisma finale dei Trattati di VIII modo:

226 Cant *C 104/3 vol 11* Cantemus

Anche nel I e II modo si trova diverse volte la seguente formula finale (cor-de):

227 Off *E 65/1-2* Laetamini re- cti cor- de.

Non si incontrano mai più di tre virghe l'una accanto all'altra sulla medesima sillaba (all'opposto delle strofe che sono spesso più numerose).

Ci sono anche delle forme sviluppate della bivirga, per esempio:

228 Intr *G 1/13* AD te levá- vi * á- nimam

229 Intr *G 92/17* Spiritus *E 255/6* et hoc quod cón- ti- net

Qui precedono o seguono due note leggere:

230 Off *G 117/16* Sicut hó- di- e,

231 Intr *E 319/9* Esto mihi in De- um re- fú- gi- i,

Slancio melodico tra due bivirghe:

232 Com *E 208/13* Pascha í- ta- que

233 Intr *E 319/1* mnes

Spesso la corda importante attira la melodia per mezzo di una bivirga:

234 Gr *C 48/6* Misit ver- bum

235 Gr Tollite *C 29/3* mani- bus

2) Esecuzione pratica

Oggi la bivirga viene comunemente eseguita con un unico suono lungo di due tempi. Ma non sembra che questo corrisponda alla pratica originale. Infatti possiamo incontrare i seguenti casi:

$\text{G } 11\frac{1}{4}$ $\text{G } 3/15$
 $\text{E } 318/1$ $\text{E } 6/12$

236 **237**
 Intr Com
 Dns fort. pópu-lum tu- um Diffusa in lá- bi- is

In questi esempi si tratta di due vocali uguali adiacenti. Il ms. E mette tutte e due le volte due virghe isolate su ciascuna vocale, G invece scrive una bivirga. Se allora con la prima forma di scrittura cantiamo senz'altro due note, due suoni distinti, perchè non facciamo lo stesso anche per la seconda maniera di scrivere?

$\text{G } 22/8$ $\text{E } 198/4$
 $\text{E } 62/3$

238 **239**
 Tr Intr
 Eripe lá- bi- is Loquebar de testimóni- is

Paragonando la Vaticana con i mss. antichi vediamo qui lo stesso: nel primo esempio i mss. scrivono la prima nota all'unisono sulla sillaba "labi-" e solo la seconda nota sull'altra sillaba "-is", mentre la Vaticana scrive le due note all'unisono assieme sulla ultima sillaba "labi-is". Ma questo non prova che prima si cantassero due suoni ben distinti (su due sillabe "labi-is") ed in seguito fosse rappresentato nei mss. - seguiti in ciò dalla Vaticana - soltanto un suono di due tempi sull'ultima sillaba. Ammessa la ripercussione sparisce questa difficoltà (nota 31). - Lo stesso vale anche per l'altro esempio.

Un ulteriore argomento valido per la ripercussione di virga all'unisono sono i casi come i seguenti:

$\text{E } 286/2$ $\text{L } 12/8$
 $\text{C } 128/7$ $\text{C } 28/14$

240 **241**
 Gr Gr
 Timebunt e- um. Tollite ve- stras

Se al tempo dello scrittore si fosse già cantato un unico suono doppiamente lungo, non si spiegherebbe nè l'episema della prima virga, nè il c aggiunto alla virga seguente che inizia il movimento leggero del climacus (nota 32).

Ci sono infine dei casi in cui, anche nei migliori mss., al posto di una bivirga si trova un pes quadratus che parte dal semitono inferiore. Se la bivirga fosse stata eseguita come un suono "en bloc", non avrebbe mai potuto nascere l'impressione di due suoni su corde distinte; vedi per es.:

$\text{L } 82/7$ $\text{L } 34/12$
 $\text{E } 174/10$ $\text{E } 88/6$

242 **243**
 Intr Intr
 Omnia quae fe-císti no- bis, Dó-mi- ne, Esto mihi et re-fú-gi- um me- um

In altri casi solo i mss. più tardivi (già G!) cominciano a darci una bivirga al posto di un pes quadratus dei mss. antichi:

$\text{L } 155/2$ $\text{L } 76/9-10$
 $\text{G } 119/14$ $\text{G } 58/1$
 $\text{E } 325/3$ $\text{E } 164/4-5$

244 **245**
 Intr Intr
 PRo-té- ctor no- ster Judica me me- us, et forti- tú- do

La Vaticana in questi casi segue i mss. senza alcun criterio, stampando una volta ■■, l'altra volta ■. Tra gli sbagli più gravi di questo genere sarebbe da accennare a una formula conosciuta degli Alleluja di VIII modo. La Vaticana si oppone evidentemente alle tradizione più autentica.

$\text{Ben } 1/2$
 $\text{L } 166/3$
 $\text{G } 1/20$
 $\text{E } 1/3$
 $\text{C } 26/5$

246
 All
 Ostende tu- am

Possiamo però constatare che tale tendenza di modificare due note ascendenti in una bivirga si effettua solo nei casi di salita semitonale. Un pes quadratus di tono intero per esempio rimane sempre inalterato anche nei mss. più tardivi (nota 33).

Capitolo XIII

P R E S S U S


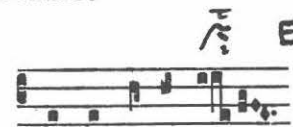
I seguenti capitoli tratteranno i neumi composti con l'oriscus ~ s n . Il segno dell'oriscus esisteva già nella letteratura e veniva usato per contrazioni, per es. mę, Dnũm, Dñe . Ancora oggi il segno si usa nella scrittura francese e spagnola.

Potrebbe sembrare più logico cominciare con l'oriscus stesso. La sua funzione speciale si conosce però meglio, se spieghiamo prima il pressus e la virga strata.

1) Pressus maior

a) segno e significato melodico

Il segno del pressus maior ^ è composto da tre elementi: virga, oriscus e punctum. Per quanto riguarda il significato melodico, il pressus comporta sempre un unisono dei primi due elementi. In altre parole (che valgono pure per il pressus minor): la nota specifica del pressus, l'oriscus, si trova sempre all'unisono con la nota che precede. L'ultima nota scende più basso, generalmente non più di una seconda o terza. Se essa scende inaspettatamente più basso del solito, l'aggiunto † (= inferius, iusum) o il già noto tractulus inclinato o tutti e due mettono in evidenza questo fatto.

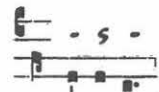
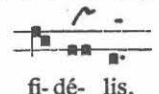
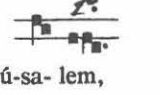
| | |
|--|--|
| <p>247 </p> <p>Ant Urbs et antemu-rá- le:</p> | <p>248 </p> <p>Off Eripe..Deus et ab insurgén- tibus</p> |
|--|--|

Per quanto riguarda la posizione melodica, il pressus può stare sia su corde basse che su corde alte. - Quanto alla relazione con il testo: il pressus maior si trova e isolato e in composizione.

b) significato interpretativo

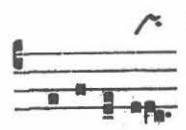

Generalmente si crede che il pressus sia un neuma che esprime note di un certo peso ("pressus" da "premere"). Ma uno studio più dettagliato ci mostra che questo segno contiene una vasta gamma di espressioni. Perciò è necessario elencare separatamente le diverse forme.

1° ^ = tre tempi sillabici

| | |
|--|--|
| <p>249 </p> <p>Ant Stans a d. candí-di- or,</p> | <p>381/1 </p> <p>Ant Euge serve fi-dé- lis,</p> |
| <p>420/5 </p> <p>Ant Super muros Je-rú-sa- lem,</p> | |

Si tratta tre volte della stessa cadenza tipo. Nel primo caso abbiamo tre sillabe per le ultime tre note: virga o tractulus (secondo le leggi della scelta tra i due) e oriscus all'unisono, più tractulus finale. Nel secondo caso per le tre note ci sono solo due sillabe: virga e oriscus si riuniscono in una virga strata. Nel terzo caso tutte e tre le note si contraggono su di un'unica sillaba: pressus maior. - Possiamo dunque concludere che questo pressus equivale a tre tempi sillabici.




In tale forma il pressus maior si incontra isolato su cadenze, per es.:

| | |
|--|--|
| <p>250 </p> <p>Ant Dns veniet dominá-tor,</p> | <p>251 </p> <p>Gr Adjuvabit lae-ti- fi- cat</p> |
|--|--|

Lo scrittore di E aggiunge con accuratezza un episema alla prima nota ed il T per le altre due. C scrive il segno del pressus maior senza alcuna aggiunta, dato che l'esecuzione corretta di questo neuma gli sembra ovvia. Da notare che il puntino rimane sempre tale e quale, anche quando quest'ultima


nota è lunga! Non si scrive mai $\overset{\curvearrowright}{\sim}$ per indicare l'allungamento dell'ultima nota. Il segno $\overset{\curvearrowright}{\sim}$ invece è la forma liquescente del pressus che indica l'articolazione complessa delle sillabe di sotto.

Bisogna citare qui anche le cosiddette cadenze calanti ("decalés"), cadenze nelle quali l'ultimo neuma scende un grado di più, creando un intimo legame con la nota e con l'inciso melodico seguente.

| | |
|--|--|
| <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ H 179/2</p> <p>252 Resp Ecce vid. in-iqui-tá-tes no-stras: *Cu-jus</p>  | <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ H 232/17</p> <p>253 Resp Surgens di-xit: *Pax</p>  |
| <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ H 179/1</p>  <p>et pro nobis do-let: ipse</p> | <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ H 232/17</p>  <p>Dómi-no, al-le-</p> |



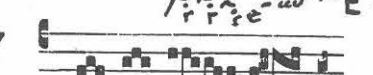
In questo tipo di cadenze il pressus maior prende il posto della solita clivis lunga che si trova nelle formule normali. Ritmicamente c'è però una evidente differenza tra la clivis e il pressus maior. Quella fa riposare la melodia sulla corda cadenzale. Il pressus maior invece sottolinea questa corda con un suono raddoppiato e ripercosso, scende con l'ultima nota un grado più basso e richiede che la melodia prosegua.

Tuttavia non si trova solo su cadenze il pressus maior isolato lungo (cioè di tre tempi sillabici). Lo vediamo anche in altre posizioni, per es.:

| |
|---|
| <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ G 97/1</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ E 264/13</p> <p>254 Com Posuerunt pu-ni-tó-rum.</p>  |
|---|

Il ms. E indica solo la lunghezza della prima nota, ma la grafia di G precisa che anche la seconda e terza nota sono lunghe.



Questo stesso pressus maior lungo si trova pure in composizione, per lo più all'inizio di un neuma:

| | |
|---|--|
| <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ L 49/1</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ E 114/2</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ C 71/3</p> <p>255 Gr Mis.mihi et á-nima me-a</p>  | <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ L 163/13</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ E 341/13</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ C 145/10</p> <p>256 Gr Liberasti etnó-mi-ni tu-o</p>  |
| <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ L 75/13</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ E 162/11</p> <p>257 Off Factus est li-be-rá-tor</p>  | |

Nell'ultimo esempio al pressus maior interamente lungo si susseguono due pressus minor. Il ms. E indica la lunghezza del pressus maior con aggiunte estrinseche (episema e lettera), la grafia di L invece è già chiara per se stessa: $\overset{\curvearrowright}{\sim}$ = tractulus, $\overset{\curvearrowright}{\sim}$ = oriscus; allora $\overset{\curvearrowright}{\sim}$ = $\overset{\curvearrowright}{\sim}$.

2° $\overset{\curvearrowright}{\sim}$ = prima nota lunga, le altre leggere

Questa forma di pressus maior isolata su una sillaba si trova molto raramente.

| | |
|---|--|
| <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ L 32/2-3</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ E 82/13</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ C 59/10</p> <p>258 Tr De prof. ∇.Si in-iqui-tá-tes</p>  | <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ L 162/10</p> <p>$\overset{\curvearrowright}{\sim}$ E 339/10</p> <p>259 Intr SI in-iqui-tá-tes</p>  |
|---|--|

I sangallesi contraggono le tre note delle due sillabe in un unico pressus a causa dei due i adiacenti. C mette l'episema sul primo elemento del pressus, mentre contrassegna le due altre note con un c. E e B mettono solo il c, G solo l'episema iniziale. L, che mette i segni distintamente sulle due sillabe, scrive sulla prima sillaba un tractulus, sull'altra una clivis leggera, il cui primo elemento nel primo esempio è un oriscus. Esso indica l'unisono con la nota precedente: ciò corrisponde al pressus dei sangallesi.

Questa forma ritmica con appoggio sulla prima nota si trova molto spesso in composizione, per es.:

$\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \dots \overset{\cdot}{\vee}$ L 9/5
 $\overline{\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \dots \overset{\cdot}{\vee}}$ E 3/5
 $\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \dots \overset{\cdot}{\vee}$ C 3/8

260
 Gr
 Ex Sion \vee . Congre-gá- te

Le indicazioni di C sono chiare. Il lungo \leftarrow di E non contraddice alle particolarità indicate dagli altri mss. Con questo E esprime solo l'essenziale leggerezza di tutto il neuma (nota 34). - L invece - anche se usa una altra grafia - corrisponde perfettamente a C. Esso mette una clivis, un porrectus e un'altra clivis. La prima note dei due ultimi elementi è un oriscus che indica l'unisone con la nota lunga (\vee) del disegno precedente.

Dagli esempi citati risulta allora che L in questi casi è più preciso. Per esprimere la lunghezza o leggerezza dell'uno o altro elemento i sangallesi devono ricorrere a segni aggiunti al neuma: episema, lettere τ o c , segni che naturalmente possono mancare. I segni di L invece contengono già nella stessa forma grafica il significato ritmico esatto.

3° $\overset{\cdot}{\vee}$ = tre note leggere

Questo tipo di pressus maior si trova raramente in posizione isolata.

$\overset{\cdot}{\vee}$ L 106/8
 $\overset{\cdot}{\vee}$ E 213/11

261
 Off
 Intonuit et Al-tís- si- mus

Si tratta di un pressus resupinus. La grafia di L ci conferma la sua leggerezza. Esso scrive un puntino seguito da un porrectus leggero, del quale la prima nota è l'oriscus.

Più spesso questo pressus a tre note leggere si incontra in composizione. Ricordiamo una formula dei Trattati di II modo:

$\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee}$ L 95/12-13
 $\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee}$ E 96/4
 $\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee}$ C 95/9-10
 $\overset{\cdot}{\vee}$ 96/4

262
 Tr
 Dne ex. a me: ad me cor me- um:

Il pressus maior si trova in un contesto del tutto leggero. Specialmente L indica in modo chiaro tre note leggere: un puntino + una clivis leggera, della quale il primo elemento è un oriscus.

4° pressus maior di due note leggere, l'ultima lunga

Questo tipo di pressus maior si incontra solo in composizione.

$\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee}$ L 109/3
 $\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee}$ E 219/5

263
 Off
 In die sol. in ter- ram

Anche ora L scrive chiaramente le due prime note leggere e alla terza mette un τ .

2) Pressus minor

a) segno e significato melodico

Il pressus minor \sim è composto da due elementi: oriscus e punctum. Non si trova mai isolato su una sillaba, ma sempre in composizione con altri elementi neumatici. L aprima nota del pressus minor è sempre all'unisone con la nota precedente: $\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee}$. Quando il neuma precedente è una clivis o un torculus, l'oriscus può essere legato ad essa: $\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee}$. Nella rapidità della scrittura questo $\overset{\cdot}{\vee}$ è divenuto $\overset{\cdot}{\vee} \overset{\cdot}{\vee}$ in qualche ms. tardivo; ma questo non significa mai una clivis + pressus maior. Sono soltanto quattro note.

Dal punto di vista grafico il pressus minor può essere considerato indipendentemente, ma melodicamente esso rimane sempre legato alla nota che lo precede, con la quale è all'unisono.

b) significato interpretativo

Anche qui ci sono diverse possibilità di lunghezza e leggerezza del pressus minor e della nota precedente.

1° nota precedente e pressus minor: tre note lunghe

Un esempio tipico si trova all'inizio delle Antifone "O", per es.:

Dopo la prima nota leggera che slancia la melodia verso l'alto si cantano con suoni ampi le due note seguenti, cioè la seconda (episematica) del pes e l'oriscus, entrambe sulla corda principale. Così pure l'ultima nota che scende di un semitono. Il τ vale per tutte e due le note del pressus minor, sebbene si esprime sempre l'ultima nota con il puntino. - L scrive al posto del pressus minor sangallese due tractulus, cioè una clivis lunga.

Ripetiamo e completiamo l'esempio già citato:

Sulla sillaba "libera-tor" seguono a un pressus maior due altri pressus minor, anche essi lunghi. Il ms.E lo indica per mezzo del τ sovrapposto e tirato lungo. La grafia di L invece contiene già per se questa particolarità in-

terpretativa: scrive tre volte α per le prime sei note, mentre la forma leggera dello stesso segno sarebbe η . - La sillaba "in e-um" porta di nuovo dopo il pressus maior iniziale e dopo un pressus minor lungo. Che sia lungo risulta però solo dalla esatta grafia di L; E non mette il τ . Inoltre è necessario ricordare che qui i due pressus, come su "liberator" i tre, si susseguono incate- nandosi in linea discendente: il puntino finale della prima figura è all'unisono con la prima nota della seguente, e così via. Sono allora sempre tre note lunghe: il puntino del pressus maior + il pressus minor, il cui puntino (nel primo caso) a sua volta costituisce di nuovo la nota lunga che precede l'ultimo pressus minor. - Quanto al secondo pressus minor su "e-um" α , la seconda nota della clivis, con la quale si unisce il pressus minor, è leggera, mentre il pressus minor stesso è lungo. Il terzo pressus minor invece segue a un pes subbipunctis, lungo sulle ultime due note α . Il pressus minor è pure lungo, come lo indica la grafia di L e il τ di E. Il \times di E all'ultima nota del pes subbipunctis mette particolarmente in rilievo il FA.

2° nota precedente lunga, pressus minor leggero

Questo tipo di pressus minor si incontra in una formula melodica di quasi tutti i versetti dei Graduali di II modo:

C scrive due pressus minor leggeri, preceduti sempre da una nota lunga all'unisono (α e α). Il pressus maior tra questi due pressus minor è lungo sulla prima nota, leggero sulle due altre. Questo pressus maior però nella grafia di E è distinto nei suoi elementi: virga episematica e oriscus. L che preferisce anche qui il disegno del porrectus con oriscus a testa, conferma da parte sua la leggerezza delle due note dei pressus minor sangallesi e la lunghezza delle note precedenti. - L' episema delle edizioni ritmiche sull'ultimo

pressus minor è quindi sbagliato.

268 Gr
 Tenuisti Isra-el De- us

Abbiamo lo stesso fenomeno: due pressus minor leggeri (il secondo di C con indicazione melodica) preceduti da una nota lunga all'unisono (C oltre 22 aggiunge pure X). Di nuovo è sbagliato l'episema nelle edizioni ritmiche, come succede spesso in questi casi di un pressus minor dopo una bistrofa.

3° nota precedente lunga, pressus minor lungo

Abbiamo già visto un caso di questo tipo nel es. 266; un altro caso è:

269 Gr
 Tenu- isti *ma- num

Alla clivis leggera è legato il pressus minor con τ .

A questo gruppo appartengono anche tutti gli Alleluja di IV modo con la loro formula seguente:

270 All
 V. Excita AL-le-lú-ia.

L mette * tra oriscus e tractulus; C in questo caso non mette niente. Talvolta però anche C e E scrivono più chiaramente √. ̄, per es. nell' Alleluja "Laudate Deum" (C 48; E 302).

4° nota precedente leggera e pressus minor leggero

Il seguente esempio ci offre un caso eccezionale: tre pressus minor leggeri di seguito:

271 Gr
 Mis. mihi Conturbá-ta

I due c di C e la grafia legata di L concordano. - Lo stesso tipo di pressus minor leggero si trova anche nelle formule dei Trattati di VIII modo:

272 Tr
 De prof. est,

5° ultima nota del pressus minor lunga

In quest' ultimo caso si tratta di una particolarità d'espressione che non si potrebbe riconoscere in base alla sola grafia sangallese. Infatti sappiamo che -eccetto il trattino inclinato- i sangallesi come ultima nota del pressus non mettono altro che un puntino. Solo L, aggiungendo una lettera, può rivelarci un eventuale allungamento di quest'ultima nota. Nel secondo esempio C fa lo stesso, mettendo x .

273 Gr
 Respice Exsúrge Dómi-ne,

274 Gr
 Diffusa et mansu- e-tú-di-nem

L'ultima nota del pressus minor chiude sempre l'arco melodico del breve motivo con un allungamento, prima che la virga seguente isolata inizi la nuova entità. Questo allungamento dell'ultima nota di ogni pressus minor rappresenta una sfumatura particolare di difficile esecuzione.

3) Forme sviluppate

Molto raramente il pressus maior porta un prolungamento verso il basso:

N E 358/8

275
All
Multifarie AL-le- lú- ia.

Questo Alleluja è già un po' tardivo.

Qualche volta il pressus minor si presenta prolungato:

N H 30/9

276
Ant
Tu es páupe- res

N H 125/12

277
Ant
Sac. et P. pó-pu-lo :

N L 21/2

N E 30/13

N C 40/4

278
Gr
Viderunt ter- ra.

Il pressus minor, notato solo da E, indica al cantore l'unisono di questa nota con la precedente. Gli altri sangallesi e L notano un climacus normale. La formula torna diverse volte nel repertorio ed E stesso usa sia la grafia del pressus minor che quella del climacus.

Qualche volta dopo il pressus minor segue una nota più alta:

N L 31/11

N C 58/16

279
Gr
Adjutor páu- pe- rum

N L 11/2

N E 6/13

280
Com
Diffusa proptér- e- a

4) Ripercussione della nota all'unisono

Molti sono convinti che le note all'unisono del pressus si uniscano in un suono unico di due tempi (nota 35). Opponiamo a questa teoria alcuni esempi fra i tanti:

1° argomento:

N L 120/12

N G 89/4

N E 246/9

281
Gr
Locus inae- stimá- bi- le

N L 153/11

N G 118/18

N E 322/10

282
Com
Honora et de primí- ti- is

Si tratta di una formula di cadenza ben nota, che nel Gr "Locus iste." distribuisce le note su due sillabe (-bi-le). Nel Com. "Honora" le due sillabe si congiungono con due vocali uguali. Mentre E nel secondo esempio conserva la stessa grafia, G lega la terz'ultima nota alle due ultime, formando un unico segno di pressus maior. Anche L è chiaro in proposito. La formula è adesso o ritmicamente deformata, o c'è la ripercussione delle due note all'unisono del pressus: le due grafie in questo caso sono ritmicamente uguali.

2° argomento

283 Tr De prof. *ŷ*. Si in-iqui-tá-tes

 284 Intr SI in-iqui-tá-tes

Come abbiamo già visto, L scrive le note separatamente sulle due sillabe (anzi nel primo caso su due righe diverse). C ed E invece uniscono le tre note in un unico pressus maior. O cantavano diversamente, cioè L due i, C ed E invece un solo i; o C ed E ripercuotevano le note all'unisono. Inoltre: che significato avrebbe la grafia di C, che aggiunge alla prima nota un epistema, mentre sopra la seconda mette una *o*, valori che corrispondono esattamente alla notazione di L. Come può cantarsi un unico suono lungo in due tempi diversi? Nota bene: tutta la classificazione precedente delle diverse forme di pressus, si basa sulle indicazioni ritmiche riguardanti le due note all'unisono. Esse per lo più richiedono un trattamento ritmico ben distinto. A che scopo queste particolarità dei mss., se l'esecuzione pratica non ne teneva conto?

3° argomento:

Nelle cadenze finali dei Responsori di II modo abbiamo 20 casi della formula *ŷ* *ŷ*. 19 casi si presentano così, perchè le vocali delle due sillabe sono diverse; mentre in un caso la parola "me-æ" offre la possibilità di crasis. In questo caso H scrive *ŷ* *ŷ*.

Lo stesso nei versetti dei Responsori di III modo. 70 volte le cadenze finali sono scritte

Una volta anche qui sulla pa-

rola "me-æ" scrive *ŷ* *ŷ*

4° argomento:

285 Intr Gaudete Dómi-nus pro-pe est.

La Vaticana segue G, mentre B unisce l'ultima nota del gruppo quilismatico alle due seguenti, formando un pressus maior. Il ms. E, scrivendo tutto il neuma sulla sillaba "prope", lascia la virga al gruppo precedente e aggiunge un pressus minor. Allora: Secondo E si cantava forse "propest"? Secondo B e G "prope est", ma in maniera ritmicamente differente? - Se si ripercuotevano le note all'unisono dei pressus, tutti cantavano lo stesso.

5° argomento:

Anche noi senza rendercene conto adoperiamo in tanti casi la ripercussione, dove i mss. segnano un pressus. Di più: anche coloro che difendono l'esecuzione "en bloc" delle note all'unisono dei pressus, a causa del loro sistema, praticano spesso la ripercussione. Ricordiamo due esempi già visti:

286 Gr Tenuisti Isra-el De-us

Abbiamo già detto (es. 268) che nelle edizioni ritmiche i due episemi sulle clivis sono messe arbitrariamente. Ma anche se non ci fossero, secondo l'uso comune la prima nota delle clivis riceverebbe una ripercussione per mantenere il ritmo.

Lo stesso accade nella seguente formula dei Graduali di II modo, per es.:

287 Gr Tollite e-jus?

Anche qui l'episema nella edizione ritmica non corrisponde ai segni paleografici. Se si pratica oggi la ripercussione tra la bistrofa e l'ultimo pressus minor, allora perchè non anche prima, tra climacus e pressus minor, e al pressus maior?

6° argomento:

Molti pensano che un argomento forte per la fusione delle note all'unisono del pressus sia il $c\tilde{o}$ (= conjunguntur) che talvolta si trova sopra il segno del pressus. Abbiamo però il seguente caso:

288 Gr *AN A* C 31/11
Excita tu- am,

289 Gr *AN A* E 15/3
AN | cō C 30/16
In sole su- um :

290 Gr *AN* E 15/12
AN C 31/6
Dne D.virt. nos :

Si riconosce subito una formula tipica dei Graduali di II modo. Nel primo caso la melodia si divide su due sillabe ("tu-am"), come sempre in questa formula. A volte, per mancanza di un'altra sillaba, tutte le note si uniscono su di una unica sillaba (terzo esempio). Secondo la teoria ritmica diffusa, le due note all'unisono si cantano "en bloc", ciò modifica però la struttura ritmica della formula. Infine c'è pure un caso (secondo esempio) dove, a causa delle due vocali uguali "su-um", C scrive un pressus minor e mette sopra $c\tilde{o}$. Sebbene in altri casi questo $c\tilde{o}$ sia per alcuni una prova valida a favore del suono "en bloc", qui gli stessi ritengono meglio di trascurare tale indicazione e cantano due note ben distinte, cioè ripercosse (nota 36).

Per concludere domandiamoci allora quale sia l'espressione particolare del pressus, il suo significato specifico. Sicuramente non è un fenomeno così straordinario quanto alla sua indicazione espressiva. Esagera certamente chi attribuisce al pressus tale importanza. Basta ricorrere all'es. 54, dove è dimostrato la corrispondenza tra $\mathcal{N} = \mathcal{N} = \mathcal{N}$. Esagera a sua volta chi considera il pressus se non una variante grafica della clivis. Difatti possiamo constatare che il pressus indica un legame speciale tra le due ultime note (tra oriscus e punctum), una direzione melodica necessaria. Come abbiamo già visto, la nota che segue l'oriscus è sempre più bassa dello stesso. Questa ultima relazione tra oriscus e nota seguente ci apparirà ancora più chiara nello studio della virga strata.(nota 37).

Capitolo XIV

VIRGA STRATA

La virga strata \frown è composta da due elementi: virga + oriscus. È cioè il segno del pressus senza puntino, la dieresi del pressus. La relazione con il puntino è però rimasta, dato che esso, non più come puntino ma come tractulus, segue separatamente su una propria sillaba. C'è però una differenza con il pressus. In esso le due prime note sono sempre all'unisono, mentre si incontra la virga strata in due impieghi melodici diversi: 1° come due note all'unisono; 2° come gruppo equivalente al pes. In ogni caso la nota che segue è sempre più bassa dell'oriscus.

1) Virga strata come due note all'unisono

Ant \frown - s - H 442/9
Stans a d. candi-di-or,

Ant \frown - - 384/1
Euge serve fi-dé-lis,

Ant \frown - - 420/8
Super muros Je-rú-sa-lem,

Vediamo che il secondo esempio riunisce sotto il segno della virga strata le due note all'unisono della cadenza proparossitona. Possiamo allora concludere che la virga strata, in questo caso, ha il valore di due tempi sillabici. Su molte parole parossitone troviamo questo trattamento melodico, specialmente in formule cadenzali di Antifone di I modo:

291 Ant \frown - - H 385/11-12
Simile est regnum cae-ló-rum marga-rí-tas ómni-a su-a,

La virga strata con il tractulus seguente conclude la frase o l'inciso melodico.

Tuttavia l'impiego della virga strata non si restringe a tali formule conclusive. Anzi in molti casi la virga strata isolata all'unisono è neuma di legame melodico:

L 158/12 E 332/3 H 40/4 E 98/13

292 Com \frown - - Mense s. ta-berná-cu-lis ha-bi-tá-re

293 Com \frown - - Servite ne per-e-átis de vi-a

Da una parte abbiamo l'arrivo della melodia sulle corde DO e SOL. Esso coincide anche con la sillaba finale della parola. La virga strata conclude questo piccolo fraseggio con due note all'unisono. - D'altra parte essa, grazie della sua stretta relazione con la nota più bassa che la segue, lega tanto la melodia quanto il testo seguente a quello precedente e unifica così la frase melodica e testuale. - L scrive un tractulus + oriscus, esprimendo così tanto il valore di due tempi sillabici del neuma, quanto l'unisono delle due note.

Vediamo lo stesso fenomeno in certi casi di melodie tipo, dove la virga strata appare al posto di due note all'unisono, che si trovano normalmente divise su due sillabe diverse.

294 Ant \frown - - H 37/9
Emítte Agnum, Dómi-ne, *domi-na-tó-rem ter-rae,

295 Ant \frown - - H 37/12
DA mercédem, Dómi-ne, *susti-nénti-bus te,

Così anche i seguenti due esempi giustificano l'uso della virga strata, sebbene al primo colpo d'occhio sembrino contrari a quanto abbiamo detto sopra.

~ x ✓ H 50/11 ~ - H 265/5

296 **297**
Ant Ant

Quem vid. quis appá-ru- it? Na-tum Viri Gal. in cæ- lum? Hic Je- sus,

La virga strata si trova qui alla fine di un inciso; non la segue quindi immediatamente un'altra nota alla quale, come abbiamo detto, la virga strata è sempre intimamente legata. L'apparente anomalia si spiega però facilmente: Melodicamente la virga strata chiude un fraseggio musicale indipendente. Ma il testo non è ancora concluso. Si tratta tutte e due le volte di una interrogazione che aspetta la risposta. Ed ecco che la virga strata fa apparire questo legame tra le due frasi testuali e lo sottolinea contro l'apparente indipendenza melodica degli incisi.

Abbiamo lo stesso caso nell'esempio seguente. Oltre al fatto del legame melodico che esegue la virga strata, esso ci dà anche una convincente prova per la ripercussione delle due note all'unisono.

~ E 248/13

298
All

In die re-sur-re-cti- ó-nis me-ae, di- cit

Lo scrittore esprime le due vocali uguali della parola "me-æ" con l'unico segno della virga strata (la Vaticana è stata corretta).

Un ultimo esempio per dimostrare la ripercussione della virga strata all'unisono:

~ s G 9/16
~ r E 24/1

299
Off

Tollite por- tae ae- ter- ná- les,

Abbiamo restituito nella Vaticana la nota dell'oriscus che mancava. Si accostano qui due vocali uguali. Mentre E raggruppa le note come la Vaticana,

na, cioè le due note all'unisono della virga strata + la clivis precedente su "ae-ternales", G scrive questa clivis più una nota delle due all'unisono su "por-tae" e lascia sulla sillaba "ae-ternales" sola l'ultima, cioè l'oriscus. O c'era un ritmo differente o si faceva la ripercussione della virga strata.

2) Virga strata come pes

Molto spesso la virga strata è usata al posto di un pes. Ma dobbiamo distinguere: a) pes di un semitono, caso più normale; b) pes di un tono intero. Anche qui dopo la virga strata, cioè dopo l'oriscus, la melodia torna sempre in basso.

a) virga strata come pes di semitono

1° isolata, uguale a un pes leggero

Come abbiamo già detto, i sangallesi dividevano la seconda parte di un versetto di salmo, se troppo lungo, per mezzo di un pes sulla sillaba accentuata della parola della quale noi oggi allunghiamo solo l'ultima nota. Il Versicolario SG 381 usa in questo caso sempre il pes leggero ✓. C'è però una eccezione costante: per i versetti di III modo usa la virga strata. Se il pes in tutti gli altri toni salmodici indica un intervallo di un tono intero, l'uso di un neuma speciale (virga strata) corrisponde allora a un intervallo diverso, il semitono. A questo tempo difatti la corda di recita dei versetti di III modo era il SI, non il DO come oggi. Ciò è dimostrato anche da tutto l'andamento melodico.

300 E 115/11
Domine de-us salutis mē-ae in di-e clamavi et nocte coram te.

Si trova pure la virga strata, come pes leggero di semitono, all'inizio del secondo inciso dei singoli versetti nei Trattati di II modo. Secondo il numero e la qualità delle sillabe che precedono il primo accento verbale, la melodia viene modificata, per es.:

301 Tr $\frac{C}{66/2}$ $\frac{L}{66/13}$
 Qui hab. ti-bi au- tem pró-tegam e-
 $\frac{L}{64/15}$ $\frac{L}{65/8}$
 in pro-TECTI-Ó- ne et sub pennis e-

Il segno dell'ultimo esempio è la forma liquescente (aumentativa) della virga strata, dovuta all'articolazione complessa "pennis".

La Vaticana sbaglia nei primi due e costantemente in tutti i casi simili, mettendo il pes leggero su MI-FA. Ben ci conferma che questo pes sta sul tono intero RE-MI, mentre solo la virga strata alla quale precedono una o due note (e sillaba) pretoniche, sta sul semitono MI-FA. In tutti i casi dove la prima sillaba è accentuata sarebbe allora giusto:

ti-bi au- tem pró-tegam e-

Troviamo la virga strata anche nei Tratti di VIII modo sul semitono SI-DO:

302 Cant $\frac{L}{101/4}$ $\frac{C}{103/15-16}$
 Cantemus Hic De- us me- us, et hono-rábo e- um :

L scrive il pes leggero. In altri posti invece adopera il segno .^{w} = punctum + oriscus = pes leggero, per es.:

303 Cant $\frac{L}{101/13}$ $\frac{C}{104/15}$
 Attende Exspecté- tur sic-ut plúvi- a e-lóqui-um

Nei due esempi abbiamo corretto la Vaticana, restituendo la recita sul SI come indicano chiaramente i mss., altrimenti non si spiegherebbe affatto l'impiego della virga strata. Essa richiede necessariamente che la nota seguente sia più bassa, come lo provano i tractulus.

Altri esempi per l'impiego della virga strata:

304 Intr $\frac{L}{45/9}$ $\frac{E}{103/4}$
 REmi- níscere * mi-
 305 Com $\frac{L}{94/12}$ $\frac{E}{190/10}$
 Adv. me o-ra-ti- ó-nem me- am

Anche qui nel primo caso abbiamo corretto la Vaticana. L adopera la prima volta il pes leggero, nell'altro esempio .^{w} , esprimendo sempre la leggerezza delle due note.

2° in composizione

La virga strata si incontra anche in composizione alla fine di un gruppo neumatico, sostituendo un pes di semitono, dopo il quale la melodia scende. Possiamo capire che qui, alla fine di un gruppo neumatico, il ritmo riprende il tempo sillabico. La virga strata equivale ora a un pes lungo.

306 Gr $\frac{L}{65/4}$ $\frac{E}{144/4}$ $\frac{C}{78/7}$
 Oculi in témpo- re
 307 Gr $\frac{L}{77/2}$ $\frac{G}{58/5}$ $\frac{C}{85/6}$
 Eripe ex- altá- bis me :
 $\frac{L}{72/4}$ $\frac{E}{155/6}$ $\frac{C}{82/10}$
 308 Gr
 Beata gens Verbo Dó- mi- ni

Nel primo e terzo esempio C mette un episema alla virga strata, L scrive un pes lungo normale. Lo scrittore di E non indica la lunghezza. Il c sopra la virga strata del primo esempio ci dimostra anzi che la concepiva in questo caso piuttosto come un pes semitonale leggero. - Nel secondo esempio G separa l'oriscus dalla virga strata che rimane legata al torculus, ma lo stacco dopo questa virga (che porta pure un episema) conferma bene la lunghezza delle due note. C con la "m" (=mediocriter) accenna che questo pes non dovrebbe cantarsi troppo pesante.

b) virga strata come pes di un tono intero

1° isolato

In modo meno sistematico e conseguente, e solo in pochi casi, la virga strata può sostituire anche un pes di un tono intero.

\sim - G 46/20
 $\dot{\sim}$ - E 131/9

309
 Intr
 Oculi et mi-se-ré-re me- i,

Il ms. E mette un pes leggero. La virga strata, adoperata da G, oltre la leggerezza delle due note, indica pure che la melodia ritorna in basso.

2° in composizione

Qui ci sono da mettere le formule "Veni", "ecce" ecc. che hanno l'aspetto di uno scandicus leggero:

| | | |
|--|--|--|
| <p>$\dot{\sim}$ L 15/2</p> <p>$\dot{\sim}$ / - B 3⁴/13</p> <p>$\dot{\sim}$ / - G 5/19</p> <p>$\dot{\sim}$ / - E 14/9</p> <p>310 Intr VE-ni, et</p> | <p>$\dot{\sim}$ - B 11⁴/14</p> <p>$\dot{\sim}$ - G 19/6</p> <p>$\dot{\sim}$ - E 53/6</p> <p>311 Intr In excelso ec-ce</p> | <p>$\dot{\sim}$ L 33/3</p> <p>$\dot{\sim}$ - B 17⁴/9</p> <p>$\dot{\sim}$ - G 30/15</p> <p>$\dot{\sim}$ - E 85/1</p> <p>312 Intr Exsurge qua-re</p> |
|--|--|--|

Il neuma è leggero. In E e G puntini precedono la virga strata. In B è difficile giudicare se si tratta di puntini o piccoli trattini. Ma questo è una difficoltà generale che vale per tutto il ms. B. Comunque nel terzo esempio il c aggiunto richiede espressamente un movimento leggero per la virga strata. L scrive due volte uno scandicus leggero. B nel primo caso ci da tre puntini + oriscus. Ma data la tendenza degli scrittori sangallesi di legare il più possibile le note, è più naturale la forma $\dot{\sim}$.

Altri casi dell'impiego della virga strata come pes di tono intero sono molto rari.

| | |
|---|--|
| <p>$\dot{\sim}$ / / - E 297/5</p> <p>$\dot{\sim}$ / / - C 132/16</p> <p>313 Gr Dne praevpé- ti- it, et</p> | <p>$\dot{\sim}$ V² r . L 154/4</p> <p>$\dot{\sim}$ r² - - E 323/6</p> <p>$\dot{\sim}$ r² - C 142/6</p> <p>314 Gr Benedicam áudi- antmansu-éti</p> |
| <p>$\dot{\sim}$ r L 80/1</p> <p>$\dot{\sim}$ r² E 170/6</p> <p>$\dot{\sim}$ r² - C 87/6</p> <p>315 Gr Discerne i-psa me</p> | |

Capitolo XV

O R I S C U S

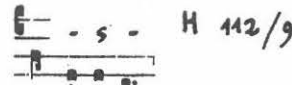


Come segno l'oriscus indipendente si presenta adesso in un'altra maniera. Legato alla virga, la prolungava come segno orizzontale ondulato. Ora, indipendente dalla virga, si scrive con ondulazione verticale § .

Quanto riguarda l'impiego melodico, vedremo che c'è una perfetta coerenza tra l'oriscus indipendente e le forme composte viste nei capitoli precedenti.

1) Oriscus isolato




L'oriscus indipendente si incontra in due significati diversi. Il suo primo impiego ricorda il ruolo che esso aveva nel disegno del pressus maior. Là era all'unisono con la virga alla quale era legato orizzontalmente, e più alto del puntino che lo seguiva. Questa relazione rimane anche nel caso del l'oriscus isolato. Esso è all'unisono con la nota che precede e viene seguito da una nota più bassa.

Ecco il nostro esempio:

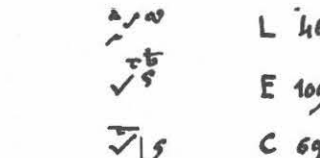
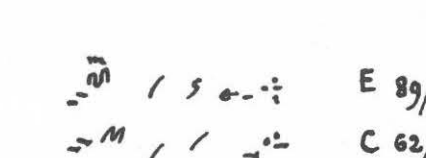
Ant  H 112/9
 Stans a d. candi-di- or,
 Ant  H 381/1
 Euge serve fi-dé- lis,
 Ant  H 420/5
 Super muros Je-rú-sa-lem,

Il primo dei tre casi che ci interessa adesso è quindi la dieresi perfetta dell'ultimo: le tre note, raggruppate lì nel disegno del pressus su una unica sillaba, si trovano qui separate su tre sillabe diverse.

Ne troviamo molti casi nell'Antiphonale, per es.:

316  H 265/10
 Ant Videntibus in cæ-lo, alle-lú- ia.
 317  H 253/12
 Ant Sancti tui sic-ut lí-li- um, al- le-lú- ia :
 318  H 70/17
 Ant QUando na-tus es * inef-fa-bí-li-ter ex Virgi-ne,

Siccome i segni / e § sono pure la dieresi della virga strata (che nella forma all'unisono veniva ripercossa), è naturale che li troviamo anche all'incontro di due vocali uguali:

L 46/7
 E 109/7
 C 69/9-10
 319  L 46/7
 Tr De nec. qui te exspé- ctant,
 E 89/7
 C 62/2
 320  E 89/7
 Tr Jubilate i- pse est De-

Dopo l'oriscus la melodia deve scendere: vedi il tractulus davanti al trigon (nota 38). La melodia restituita dalla Vaticana nel secondo esempio è quindi falsa. La Vaticana avrebbe dovuto scrivere:


 i- pse est De-

2) Oriscus in composizione

In composizione con altri elementi neumatici l'oriscus indipendente ricorda il ruolo che aveva nel disegno della virga strata: Come la virga strata può essere un neuma che rappresenta due note all'unisono o prende il posto di un pes, così l'oriscus in composizione può trovarsi all'unisono con la nota precedente o più alto di essa.

a) all'unisono con la nota precedente

In questo impiego melodico l'oriscus indipendente si incontra sia alla fine che al centro di un neuma.

1° alla fine di un neuma

Tale oriscus all'unisono si trova spesso nelle antifone di I modo alla fine di una formula tipo:

321 *Nv.s* - H 62/3
Ant
Exiit inter fra-tres quod disci-pu-lus

322 *Nv.s* - E 91/12
Com
Manducav. a de-si-dé-ri-o

323 *Nv.s* - E 321/9
Off
Oravi e-go Dá-ni-el,

Il caso seguente mostra che l'oriscus all'unisono era ripercosso:

324 *Nv.s* - H 258/10
Ant
Adoramus te Chri-ste, et be-ne-dí-ci-mus

Un ultimo esempio:

325 *Nv* B 62/4
Nv E 30/3
Intr
Puer da-tus est no-bis :

La melodia scende su "no-bis". B indica questo per mezzo dell'oriscus, E, pur potendo scrivere l'oriscus, mette un torculus resupinus. - Quando invece la melodia non scende, non si trova mai l'oriscus. In tal caso c'è o *N* o *Ns*, per es.:

Ns B 292/11-12
Ns G 53/5-6
Ns E 150/3-5

326
Com
Jerus. quae ascendé- runt Dómi- ne.

2° tra due elementi neumatici

Ns L 12/3
Ns E 9/6-7

327
Com
Dicite confortá- mi- ni, et no- lí- te timé- re :

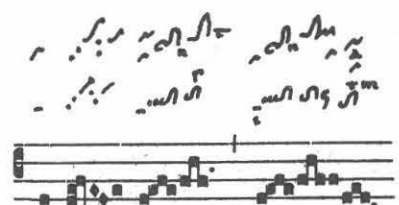
L'oriscus si trova tra due torculus, elementi dello stesso neuma. Anche qui esso è all'unisono con l'ultima nota del primo torculus e più alto della prima nota del secondo torculus. È importante notare che qui si effettua lo stacco neumatico. L'importanza della seconda nota all'unisono (oriscus) provoca lo stacco. Nota bene il *τ* di L sulla prima formula! - Il legame melodico con il torculus seguente, che sta più basso, invita lo scrittore (non lo obbliga) a mettere l'oriscus. Vediamo nell'esempio seguente che i diversi scrittori usano o non usano questa possibilità.

Ns L 55/6
Ns B 24/16
Ns G 43/14
Ns E 122/9

328
Off
Mis. mihi Dó- mi- ne

La stessa formula come sopra. G la scrive nella maniera normale, cioè con l'oriscus. B mette l'apostrofa che non è falsa, ma melodicamente meno precisa, nel senso che non indica la relazione melodica di questa nota con

quella seguente. E scrive eccezionalmente \mathcal{N} , ma per avvertire il cantore che l'ultima nota è lunga - come lo indica già lo stacco neumatico - mette un \times , e alla prima nota del torculus seguente un \downarrow , per indicare la discesa melodica. L adopera lo stesso segno del torculus resupinus come E, e non come in altri casi il torculus con oriscus \mathcal{N} .

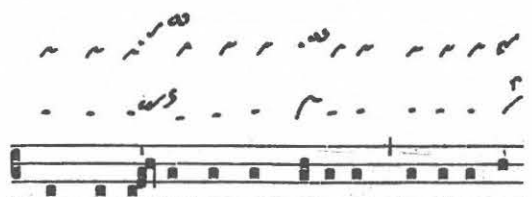


 L 152/4
 E 319/11
329
 Off
 Sicut Dómi- ne.

Una formula interessante che mette bene in rilievo l'importanza dell'oriscus all'unisono come nota conclusiva dell'elemento neumatico precedente. Il primo arco melodico arriva fino al LA. La melodia riprende poi, le stesse note, ma ora, prima di oltrepassare il LA, lo mette in rilievo per mezzo dello stacco e conclude sul FA finale. - Secondo i metodi odierni si canterebbe tutte e due le volte nello stesso ritmo: $\blacksquare \blacksquare$: l'ultima nota = due tempi; $\blacksquare \blacksquare$: le due ultime note = due tempi. Allora perché la differenza nei mss. ?


b) più alto della nota precedente

In qualità di dieresi della virga strata, la quale talvolta sostituisce un pes, anche l'oriscus conseguentemente può essere più alto della nota che lo precede. Come nel caso della virga strata (es. 302), si deve correggere la Vaticana nella maggioranza dei casi semitonali. Ricordiamo un esempio già citato: l'inizio dei versetti dei Tratti o Cantici di VIII modo, in cui la Vaticana segue sul DO le note di recita:




 L 101/13
 C 104/15
330
 Cant
 Attende Exspecté- tur sic-ut plúvi- a e-lóqui- um

Altri esempi per l'oriscus alla fine di un neuma e più alto della nota precedente:



 E 319/6-10
331
 Off
 Sic- ut tau- ró- rum, et sic- ut no- strum ti- bi:

L'oriscus non si scrive mai, se la nota seguente si trova sulla stessa corda:



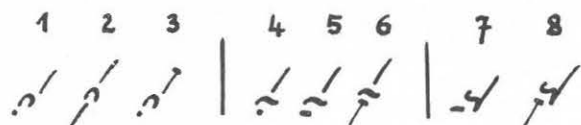
 E 140/9
332
 Intr
 Salus ad me, e- os:

Capitolo XVI

S A L I C U S

Il salicus è un neuma ascendente di almeno tre note, delle quali la penultima è un oriscus.

1) Segni e significato melodico



Il secondo gruppo (4-6) conserva la forma originale dell'oriscus, il quale, nel primo gruppo, appare graficamente diminuito. I segni 7 e 8 sono composti da virga o tractulus + pes quassus.

I segni 2, 6 e 8 per ragioni melodiche hanno come primo elemento una virga.

Nel suo impiego melodico il salicus si usa per esempio per gradi congiunti fino all'intervallo di quinta ascendente. Spesso però si trova anche il salicus all'unisono, cioè con le prime due note sulla stessa corda. La terza nota in questo caso si alza solo di una seconda (semitono o tono intero).

2) Significato interpretativo

Secondo la pratica vigente si allunga generalmente la penultima nota del salicus, precisamente quella che è raffigurata dall'oriscus. A causa del segno speciale di questa nota si crede di trovare in essa la nota più importante di tutto il gruppo. Ciò ha come conseguenza, che nelle edizioni ritmiche si cercava di renderla riconoscibile. Si metteva quindi come contrassegno l'episema verticale sotto la nota in questione ■. Bisogna però dire che

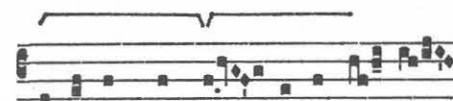
questo concetto dell'oriscus, come la nota più importante nel salicus (e nel pes quassus), non può mantenersi davanti ai fatti paleografici. Lo studio semio- logico dei diversi segni del salicus e la comparazione delle grafie usate nei principali mss. allo stesso posto, mostrano che la maggiore importanza deve attribuirsi alla nota che segue immediatamente all'oriscus. Esso stesso invece risulta piuttosto un segno che indica la tensione melodica verso la nota seguente. Questa affermazione si appoggia sui seguenti argomenti:

a) prove dell'importanza della nota dopo l'oriscus

Il primo argomento si basa sulle grafie sangallesi stesse che evidentemente parlano a favore della nota dopo l'oriscus. L'analisi musicale di tali casi conferma altrettanto questo fatto. - Il secondo argomento presenta grafie sangallesi di salicus isolato che mostrano la tensione melodica verso l'ultima nota. - I due altri argomenti vengono forniti tanto dalla scrittura di L quanto dalle varianti di scrittura dei Mss. sangallesi.

1° salicus all'inizio di un neuma

Le melodie tipo nei Graduali di II modo ci offrono il primo esempio:



La melodia che si trova sia alla fine del Graduale che alla fine del ver- setto, consiste in una formula che normalmente inizia sul penultimo accento verbale e parte della nota LA. L'inciso stesso comincia dal FA e già sulla seconda sillaba il movimento melodico viene portato al LA, sia per mezzo di un pes leggero, sia per mezzo di un salicus (vedi: "usque ad" e "ut salvos"). Arrivata al LA la melodia in casi di testi lunghi si stabilisce su questa corda e recita le altre sillabe fino al penultimo accento, cioè fino all'inizio della formula conclusiva. Essa parte dopo un solido appoggio sul LA, nota che fu contrassegnata nelle edizioni ritmiche da un puntino d'allungamento.

L 15/3
 C 31/1

333
 Gr
 In sole pro-cé-dens de thá- lamo su- o.

L 15/4
 C 30/10

334
 Gr
 A summo usque ad sum- mum e- jus.

L 15/12-13
 C 31/13

335
 Gr
 Excita ut salvos fá- ci- as nos.

L 15/10
 C 31/3

336
 Gr
 Dne D. virt. et sal- vi é-ri- mus.

L 13/3
 C 38/4

337
 Gr
 Tecum gé- nu- i te.

Negli esempi scelti il numero delle sillabe diminuisce sempre di più. Nell'ultimo esempio, per mancanza di ogni altra sillaba, si raggruppano tutte le note su di un'unica sillaba. In essa sono uniti sia il movimento iniziale e preparatorio dal FA la LA, che la partenza della formula finale dallo stesso LA. Nessun dubbio, quanto agli esempi precedenti, che il LA sia veramente il nucleo del movimento finale verso il quale si slancia la recita delle sillabe preparatorie. Questo LA, nota chiave, riceve sempre il puntino d'allungamento nelle edizioni ritmiche. Come mai allora questo stesso LA ha perduto tutta la sua importanza nell'ultimo esempio, nel quale tutte le note sono unite in un

unico disegno, e una delle note prima preparatorie ha preso il suo posto? Difatti non si vede più il puntino d'allungamento sul LA di partenza. Anzi: la seconda nota del salicus, il SOL, prende il posto di questa nota chiave, cosicchè adesso lo slancio finale sorpassa e trascura del tutto il LA, ridotto a una semplice nota di passaggio.

Che cosa ne dicono i mss. ? Quanto alla prepotenza della seconda nota del salicus (figurata dall'oriscus): nell'ultimo esempio il ms. C contrassegna due volte la terza nota, il LA, con l'episema. L che trascura del tutto l'oriscus, mettendo al suo posto un semplice puntino, scrive per la terza nota ascendente un lunga virga, aggiungendo una volta addirittura una τ .

Quindi tutti e due i mss. sottolineano l'importanza del LA, non il SOL. I segni ritmici delle edizioni correnti, sui quali generalmente si basa l'interpretazione, si oppongono tanto al movimento melodico, quanto agli stessi mss. D'altra parte, sia l'analisi musicale che le precise indicazioni paleografiche sono perfettamente concordi.

Altri esempi a favore della prevalenza melodica della nota che segue all'oriscus:

C 33/11

338
 All
 Veni Dne re-lá- xa

C 149/12

339
 All
 Paratum cantá- bo,

C 158/1

340
 All
 Adducentur post e- am :

I mss. ci danno per i primi due casi un solo tractulus sulla prima sillaba. La Vaticana invece mette due volte un pes. L'abbiamo coretta.

Partendo dal FA, la melodia nei primi due casi si appoggia subito sul LA, dal quale si slancia il gruppo neumatico seguente. Nel terzo caso il movimento melodico FA-LA si effettua sulla stessa sillaba per mezzo di un salicus. Le edizioni ritmiche che contrassegnano le due prime volte il LA con

un puntino d'allungamento adesso omettono questo puntino. Esse indicano invece, per mezzo dell'episema verticale sulla seconda nota del salicus l'importanza esclusiva di questa nota SOL, la quale non figurava neppure nelle prime due formule. La grafia di C comunque ci conferma che il LA non ha perduto il suo valore di nota chiave: anche la terza volta esso è munito di un episema.

341 All C 146/15-16
Eripe et ab insurgenti- bus

Evidentemente la melodia tende la prima volta con grande slancio verso il SOL sull'accento della parola. Nella ripresa dello stesso motivo è evidente che il SOL deve conservare la sua importanza.

Formule melodiche negli Alleluja di II modo:

342 All C 41/9 L 167/7
Video a dex- tris

343 All C 40/12 L 167/5
Dies qui- a hó- di- e

La corda importante di questo inciso è senza dubbio il SOL il quale, dopo la breve salita della melodia dal RE, viene ornato leggermente dalla clivis e dal pressus minor resupinus, dominando di nuovo con virga episematica prima della corsa discendente. Nessun paragone quindi tra questo solido SOL e la nota di passaggio FA sulla quale si trova l'oriscus del salicus. C scrive il salicus, ma - come sempre in queste formule - con un episema sulla terza nota. L omette l'oriscus e passa leggermente dal RE al SOL, virga + ♮. Non c'è allora da meravigliarsi se nell'ultimo caso nel quale la stessa formula torna separata su due sillabe distinte, C continui a contrassegnare il SOL, cioè la terza nota del salicus, con un episema.

2° salicus isolato con episema

Sebbene si scriva normalmente il salicus isolato senza episema sulla virga, si trovano parecchi casi, dove E (e raramente anche C) contrassegna- no quest'ultima nota con un episema, per es.

sulla sillaba finale di una parola:

344 Intr L 155/2 E 325/4
Protector in fá- ci- em Chri- sti

345 Com L 157/4 E 329/2
Vovete spí-ri-tum prin- ci- pum

su monosillabi:

346 Intr L 149/11 E 314/10
Factus est salvum me fe- cit,

347 All E 366/11
Posuisti de lá- pi-de

nella parola stessa:

348 Intr L 155/12-13 E 326/10-11
Miser. ad te clamá- vi to- ta di- e : su- á- vis ac mi- tis es,

349 Com L 154/13 - 155/1 E 324/12-13
Panem omne de- le-cta- mén- tum, su- a- vi- tá- tis.

3° la scrittura di L

L conosce una grafia propria per il salicus: . Tuttavia in 50 % circa dei casi in cui i sangallesi mettono il salicus, L scrive solo uno scandicus leggero . Le prime due note hanno lo stesso puntino leggero. Nulla indica una prevalenza della seconda nota. Vedi la maggioranza dei casi già citati. - Anche quando L mette il salicus, non raramente, aggiunge all'oriscus un c :

350 Off L 48/10 LActéntur

351 Gr L 84/8 Exaltabo salvá-sti me

352 Com L 105/12 SUrré- xit

Vedremo più avanti che L ancora più spesso aggiunge il c all'oriscus del salicus all'unisono.

4° varianti di scrittura dei mss. sangallesi

Non solo L scrive talvolta, al posto del salicus, un semplice scandicus con la virga lunga in fine. Pure i sangallesi, anche se molto raramente, fanno lo stesso, come ci dimostrano i due esempi seguenti:

L 21/2

G 41/20

E 30/43

C 40/4

L 84/8

G 62/46

E 478/6

C 89/5

353 Gr Viderunt ter-ra.

354 Gr Pacifice mi- hi.

Nel primo caso C e G omettono l'oriscus, nel secondo G.

Viceversa può anche capitare che gli scrittori mettano un salicus dove di solito c'è uno scandicus.

355 All VIII modo AL-le- lú- ia.

| C | E | L |
|-------|-------|-------|
| 26/3 | 1/1 | 166/2 |
| 111/9 | 223/4 | 111/4 |

Dei quattro segni sangallesi E scrive una volta il salicus. L invece scrive l'oriscus tutte e due le volte. Il segno è la forma liquescente della virga.

356 All IV modo

| C | E | L |
|--------|--------|-------|
| 49/2 | 303/4 | 168/5 |
| 117/12 | 255/11 | 170/4 |
| 116/9 | 249/8 | /// |

Adesso mette proprio L due volte lo scandicus leggero a quattro note; il terzo caso manca nel ms.- C scrive una volta il salicus, le due altre volte lo scandicus; E invece mette tutte e tre le volte l'oriscus che nel primo caso è legato alla virga (= pes quassus).

Gli esempi scelti tra tutti gli Alleluja di VIII e IV modo con la stessa melodia danno più o meno un'idea della proporzione tra le due grafia. Se la differenza tra salicus e scandicus a quel tempo fosse stata altrettanto grande come oggi, gli scrittori non avrebbero potuto adoperare i due segni indistintamente.

In una formula cadenzale dei Graduali di III modo si trova il seguente neu- ma al cui centro riconosciamo il pes quassus. Come vedremo nel capitolo seguente, esso prende talvolta il posto delle due ultime note del salicus, quando questo si trova assieme ad altri elementi neumatici.

357 Gr III modo

| Grad. | C | E | G |
|------------------|-------|--------|------|
| Tu es.. tuam | 61/8 | /// | 32/2 |
| Exs. n. pr.. tuo | 75/11 | 132/2 | 47/3 |
| Exaltabo.. me | 87/15 | 172/11 | /// |

C scrive tutte le volte un pes leggero del quale la nota superiore è lunga e provoca lo stacco seguente; non di meno aggiunge ancora un episema. - Il ms. E per esprimere la tensione melodica verso questa nota superiore adopera il pes quassus. G usa l'una e l'altra forma. - L'episema delle edizioni ritmiche mette in rilievo una nota che non lo merita, trascura invece il LA, unica nota da sottolineare.

Conclusione: Non è più necessario riassumere ciò che gli esempi delle pagine precedenti ci hanno dimostrato. Ci hanno a sufficienza insegnato che l'oriscus nella grafia del salicus non può essere la nota più importante. Esso guida la melodia alla nota seguente e indica al cantore, per mezzo del suo disegno speciale, la particolare importanza della nota più alta. È impossibile negare questo fatto evidente.

b) salicus all'unisono

Si tratta di una frequente forma del salicus, nel quale le prime due note sono all'unisono. Dal punto di vista interpretativo vale lo stesso: le prime due note all'unisono, leggere e ripercosse, tendono verso la terza.

Questo neuma si trova spesso all'inizio di brani in "deuterus". Un esempio noto:

358
Intr
VO- cem jucundi- tá-tis

359
Com
BE- ne-dí- ci- te

L'esecuzione corretta, che fa apparire il movimento del salicus iniziale verso il FA, dà il giusto avvio al pezzo. Al contrario la pratica vigente, che canta "en bloc" le due note all'unisono senza tensione, blocca completamente lo slancio iniziale. - Difatti la grafia di L in molti di questi casi di salicus all'unisono aggiunge un c all'oriscus.

360
Off
Oravi De- um me- um e- go tu- i :

361
Gr
Ego au- tem,

362
Com
E go sum * pa- stor bo- nus,

363
Com
Dilexisti pro- pter- e- a

L mette nell'ultimo esempio la lettera **a** all'ultimo dei tre oriscus. Lo scrittore, allargando le due ultime note di questo salicus finale, vuole ottenere un arrotondamento del fraseggio melodico.

Del resto, se questo salicus all'unisono non tendesse alla nota superiore, che differenza ci sarebbe tra le seguenti due formule iniziali?

364
Gr
CHri- stus * factus est

365
Intr
EX- áudi, * Dó- mi- ne,

La prima formula si appoggia sul FA iniziale la cui ripercussione inizia un pes leggero di ornamento. La melodia in queste formule d'intonazione torna sempre al FA. - Nella seconda formula i due suoni leggeri e ripercossi sul debole semitono MI tendono verso il FA. (Nel nostro esempio eccezionalmente la chiave è spostata; si tratta qui naturalmente di LA e SI.) La melodia scende poi al RE (qui SOL) dal quale si inizia un nuovo slancio melodico.

Il caso inverso delle formule d'intonazione sono le cosiddette "cadenze rovesciate". Invece di posarsi sulla corda cadenzale per mezzo di una clivis lunga, la melodia si alza di un grado. Così si lascia in sospeso il riposo cadenzale e si crea un intimo legame con la melodia che segue.

366
Com
Acceptabis ju- sti- ti- ae,
tu- um, Dómi- ne.

E 97/1

367
Resp
Ecce cor- de: et vi-ri iusti
iu- stus, et ne- mo

H 223/12

Affini a queste cadenze rovesciate sono le seguenti formule:

L 124/3
E 252/9

368
Com
PA- ter, * cum es- sem

L 39/2
E 97/1

369
Com
AC- ce- ptá- bis * sacri- fi- ci- um

c) forme speciali

Oltre alla forma ordinaria leggera del salicus *o' o'*, si trovano anche altre grafie. Esse sono però meno frequenti. Esitiamo un po' a chiamarle semplicemente "forme lunghe". Questa denominazione potrebbe causare l'impressione che adesso sia cambiata la struttura particolare delle tre note ascendenti, ma anche tutte queste grafie riconoscono la prevalenza della virga finale. Esse però sottolineano anche le prime due note, come dimostrano le diverse forme delle grafie. Rimane però ancora difficile spiegare con che criterio gli scrittori adoperavano l'una o l'altra forma. Occorre per questo ancora uno studio specificato.

| | | |
|----------------|----------------|----------------|
| <i>L 13/1</i> | <i>L 56/3</i> | <i>L 33/4</i> |
| <i>B 3/7</i> | <i>B 24/7</i> | <i>B 17/10</i> |
| <i>G 4/20</i> | <i>G 44/5</i> | <i>G 30/16</i> |
| <i>E 11/1</i> | <i>E 124/3</i> | <i>E 85/2</i> |
| <i>C 29/10</i> | <i>C 73/10</i> | |

370 Gr Prope o-mnis
371 Gr Salv. f. p. et e- ro
372 Intr Exsurge tri- bu- la- ti- ó- nem

Nel primo esempio tutti i mss. scrivono uno scandicus lungo. L mette una *a* tra le due ultime note, G contrassegna l'ultima con un episema. Solo E adopera l'oriscus che indica l'importanza particolare della nota seguente. - Nel secondo esempio concordano solo C e L quanto allo scandicus lungo. Gli altri danno la preferenza a una grafia del salicus, modificata per esprimere l'ampiezza di tutte e tre le note; E dà evidentemente più importanza alla prima nota (virga episematica), ciò che non fanno gli altri. L'oriscus viene poi legato alla nota seguente, formando così il segno del pes quassus, segno che per se non precisa la funzione ritmica dell'oriscus (lo vedremo meglio nel capitolo seguente). G invece modifica la grafia normale solo per l'oriscus *o'→o'*, ciò potrebbe insinuare un eventuale allargando della seconda nota, un leggero "crescendo" dalla prima all'ultima nota del gruppo ascendente. - Nel terzo esempio, la cui posizione melodica è assai differente, nessun ms. comincia la grafia del salicus con una virga, perchè la melodia scende alla prima nota del salicus. Come L, anche E scrive questa volta lo scandicus lungo; da notare però l'aggiunta di *p*, che sembra ridurre un po' l'importanza della seconda nota (nel secondo esempio C mette alla virga una *k* (=klangor) per sottolineare l'ampiezza di questa nota culminante). Le grafie di G e B nel terzo esempio, per mezzo dell'oriscus, indicano la tensione verso la nota più alta del gruppo.

| | |
|----------------|----------------|
| <i>L 21/6</i> | <i>L 66/2</i> |
| <i>B 6/16</i> | <i>B 28/17</i> |
| <i>G 12/6</i> | <i>G 50/16</i> |
| <i>E 31/13</i> | <i>E 143/1</i> |

373 Off Tui sunt e- jus tu fundá- sti: Fac mecum ut ví- de- ant qui me odé- runt,
374 Intr

La melodia viene tutte e due le volte dal RE e si posa con la prima nota del salicus sulla corda importante FA. Sono due casi tipici per l'impiego del salicus: l'intervallo di quinta nel primo e l'unisono delle prime due note del secondo esempio. Perciò nessuno scrittore trascura l'oriscus che esprima la tensione melodica evidente. Differenti sono però le grafie *o'* e *o'*: l'oriscus è una volta separato, l'altra volta legato alla virga. Lo scrittore di

E ha segnato la forma normale dell'oriscus *n* e aggiunge poi con la penna un piccolo trattino a destra *n*. Gli sembra forse insufficiente quest'altra forma semplice, ricordandosi di aver scritto solo poche pagine prima *n*, cioè un segno più ampio per la seconda nota. - La lettera *f* (=fragor) che B mette alla virga del secondo pes quassus ha lo stesso significato come la *k* di C nell'esempio sopra.

| | | | | |
|--|--|------------|--|----------|
| | | L 114/7 | | L 137/1 |
| | | G 84/16-17 | | B 55 1/3 |
| | | E 231/8-11 | | G 102/5 |
| | | | | E 279/3 |

| | | | |
|--------------------|--------------------|--------------------|------------|
| 375 Intr | | 376 Intr | |
| C | Antá-te Dó-mi- no | | JUdi- cant |
| | fe-cit Dó-mi- nus, | | |

Sebbene in questi tre casi L ci dia una salicus leggero all'unisono, i saggalesi (tranne la prima grafia di G) concordano nello scrivere un neuma differente dalla grafia leggera. (È stato restituito nel primo esempio il salicus all'unisono che la Vaticana erroneamente riproduce MI-FA-SOL).

L'ultimo esempio di queste forme speciali del salicus si trova nell'Alleluja del giorno di Pasqua:

| | | |
|--|--|-------------|
| | | L 103/9-10 |
| | | G 76/17-18 |
| | | E 207/4-7 |
| | | C 107/13-16 |

| | | |
|-------------------|--------------------------------|-----------|
| 377 All | | |
| A | L-le-lú- ia. V. Pascha nostrum | Christus. |

Varietà di forme grafiche e ricchezza di segni aggiunti. La melodia si slancia verso il DO con un attacco quasi violento (C e B scrivono *f*!).

Nessun dubbio che in tutti gli esempi citati il salicus venga concepito da quasi tutti gli scrittori più ampio del solito. Vige però una evidente incertezza quanto al raffigurare la seconda nota (e anche la prima). Questo fenomeno ci indica però bene che, per il valore, questa nota non era del tutto uguale, nè alla prima, nè all'ultima del gruppo. Ogni scrittore sperimenta un po' le varie possibilità senza poter decidersi chiaramente per una grafia da adoperare poi coerentemente (nota 39). L' oriscus è qui una nota di passaggio che da una parte, nel disegno del salicus lungo, deve allungarsi proporzionalmente, d'altra parte però non deve essere uniformato alle altre due note. Torneremo su questo problema ancora una volta dopo aver spiegato il quilisma.

d) forme sviluppate

Si sono anche salicus di più di tre note; spesso a quattro note. In essi l'oriscus può trovarsi sia come seconda che come terza nota. Bisogna notare naturalmente che anche qui non è importante l'oriscus, ma la nota che lo segue.

| | | | |
|--|--|---------|---------|
| | | L 155/3 | L 97/4 |
| | | E 325/6 | C 96/13 |

| | | | |
|--------------------|-------------------|------------------|--------------------------|
| 378 Intr | | 379 Gr | |
| | Protector su- per | | Christus mor- tem au-tem |

Quando l'oriscus è seconda nota, la quarta partecipa dell'importanza della terza e viene anch'essa allungata.

| | |
|--|---------|
| | L 30/12 |
| | E 79/ |

| | |
|-------------------|-------------------------|
| 380 Com | |
| Fidelis | trí- ti- ci mensú- ram. |

Come anche nel caso dello scandicus, così pure il salicus può essere seguito da una o più note più basse. In queste forme i mss. scambiano a volta salicus e scandicus.

Vediamo che C nei primi due esempi scrive $\overset{\wedge}{\cdot} \overset{\wedge}{\cdot}$, negli ultimi due invece $\overset{\wedge}{\cdot} \overset{\wedge}{\cdot}$. L'analisi musicale spiega bene la ragione. Con la c lo scrittore vuole impedire che si allunghino troppo le due note in questione che non sono della medesima importanza come quelle di sopra (nota 40).

Capitolo XVIII

P E S Q U A S S U S

Il pes quassus è un neuma di due note ascendenti ed è composto da due elementi: oriscus + virga.

1) Segno e significato melodico

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| ✓ | ✓ | ✓ |

La forma 2, contrassegnata da un episema, si trova raramente isolata. La forma 3 è forse la correzione di uno sbaglio. Lo scrittore aveva scritto un pes quadratus che voleva correggere o precisare, scrivendo sopra l'accento grave un oriscus.

2) Significato interpretativo

Per quanto riguarda la lunghezza delle due note, il pes quassus nei mss. sangallesi è impiegato con diversi significati. Per vederli meglio facciamo le seguenti suddivisioni:

a) pes quassus isolato

1° come neuma di fraseggio

Le antifone di I modo svolgono la loro melodia generalmente tra FA e LA, corde più importanti della modalità. Nell'esempio seguente riscontriamo tre pes sulla parola "firmiter" dei quali l'ultimo in forma di pes quassus indica la prevalenza del LA:

386
Ant

HÆC est domus Dómi-ni * fir-mi-ter ædi-fi-cá-ta :

Secondo gli episemi che l'edizione ritmica mette su "firmiter", si appoggia tutte e tre le volte il pes sulla prima nota; il LA invece rimane sempre nota secondaria. Non gli viene mai attribuita l'importanza che gli conviene dal punto di vista melodico-strutturale.

Non ci dobbiamo meravigliare allora nel trovare quasi sempre il pes quassus per sottolineare l'importanza del LA in queste formule delle antifone di I modo. In realtà già i primi due pes su "fir-mi-ter" rispettano importanza del LA. Come pes quadratus ognuno di loro è allargato su tutte e due le note. Pure il terzo pes è lungo ma, come lo mette in evidenza il segni del pes quassus, più importante adesso è la seconda nota.

Incontriamo molti casi simili, per es.:

387 Ant H 267/4

388 Ant H 428/2

389 Ant H 381/1

Non vos vado, et vé-ni- o Estote ergosic-ut et Pater Euge servequi- a in pauca

Nell'ultimo esempio H scrive soltanto un pes quadratus. Egli presuppone che il cantore sottolinei il LA anche senza il preavviso dell'oriscus, essendo già abituato ad eseguire naturalmente questo fenomeno. Comunque il pes quadratus è ancora contrassegnato per mezzo di un episema sulla seconda nota.

Anche nella seguente formula dei Graduali di V modo il pes quassus isolato corrisponde, quanto alla lunghezza, a un pes quadratus.

| | | | | | |
|--|---|-------|--|---|-------|
| | L | 24/11 | | L | 56/12 |
| | G | 24/9 | | G | 44/15 |
| | E | 68/2 | | E | 125/6 |
| | C | 52/6 | | C | 74/5 |

390
Gr

Timebunt in ma-jestá- te *su- a.

391
Gr

Propitius lí- be-ra nos.

La melodia dell'ultimo inciso parte dal FA e tende verso il LA il quale sulla penultima sillaba inizia la formula finale: fatto analogo alla formula finale del es. 333. Proprio un pes quassus sulla terz'ultima sillaba spinge la melodia con forza su tale nota perno (nota 41). Non si può dubitare che il LA del pes quassus abbia un'importanza strutturale che gli rimane anche se qualche ms., al posto del più chiaro pes quassus, scrive solo un pes lungo. Nota benecome C, avendo scritto un pes quadratus, lo corregga con l'aggiunta dell'oriscus !

2° pes quassus come neuma d'intonazione

La parentela del pes quassus con il salicus, per quanto riguarda la tensione dell'oriscus verso la più importante nota che lo segue, appare molto bene nell'esempio seguente:

392
Intr

VO- cem jucundi- tá-tis

E 233/1-3

nunti- á-te

Lo slancio melodico nasce due volte dal semitono MI. La prima volta, come prima nota del brano, questo MI viene leggermente raddoppiato (con riperussione), la seconda volta no. Ma tutte e due le volte il FA superiore è la nota più importante.

In intonazioni semitonali (sempre però all'interno del brano) i mss. talvolta divergono nel darci due note leggere davanti alla nota importante, cioè un salicus all'unisono ossia un pes quassus:

| | | | | | |
|--|---|-----------|--|---|-------|
| | L | 124/4 | | L | 60/8 |
| | G | 91/16 | | E | 132/3 |
| | E | 252/10-11 | | C | 75/12 |

393
Com

Pater nunc au-tem ad te vé- ni- o:

394
Gr

Exs. non In convertén- do

3° pes quassus come neuma cadenzale

Come neuma finale il pes quassus si incontra nei versetti salmodici di III modo:

395 Jubilate deo... date glori-am laudi e-jus *E 233/7*

Questa importanza della nota superiore ci fa capire perchè spesso il pes quassus si trova anche su cadenze rovesciate. Un esempio ben noto di questo genere è

396 *E 7/5-7*

Intr Gaudete ómni-bus ho-mi- ni- bus : sol-lí- ci- ti si- tis :

Su "hominibus" troviamo la cadenza normale. Il periodo melodico si conclude sul FA della sillaba finale. Su "sitis" in vece c'è questa cadenza rovesciata: la melodia va dal FA al SOL. Con ciò si ottiene una forte tenzione. La melodia rimane aperta, chiede il proseguimento.

Troviamo spesso lo stesso trattamento davanti a incisi melodici (nota 42).

397 *H 51/4* 398 *H 366/13*

Ant Gloria in excélsis De-o, et in Isti s. s. et in sánqui-ne Agni lavé-runt

399 *L 7/4 G 1/13*

Intr Ad le lev. De- us me- us in te confi- do,

Conclusione:

In tutti gli esempi precedenti e nei casi affini il pes quassus corrisponde al pes quadratus. Entrambe le note sono ampie, tuttavia la seconda è particolarmente importante.

b) pes quassus in composizione

In composizione il pes quassus può trovarsi: 1° all'inizio di un neuma; 2° come "salicus in composizione" all'interno o alla fine di un neuma leggero; 3° all'unisono con la nota precedente.

1° all'inizio di un neuma

Caso tipico è la formula dei Graduali di III modo:

400 *L 35/1 G 32/1 E 88/10 C 61/6*

Gr Tu es so- lus :

Il movimento melodico della formula citata inizia sul SOL che viene subito attirato al LA; ciò è espresso bene dal pes quassus (C: \checkmark , E: \checkmark , L: \checkmark). Nota bene: lo stesso LA viene di nuovo sottolineato nella sua importanza dallo stacco dopo il quilisma-pes.

Negli otto brani del repertorio antico, nei quali questa formula si trova complessivamente 12 volte, gli scrittori alternano pes quassus e pes quadratus, come lo dimostra lo schema seguente:

| Grad. | C | E | G | L |
|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|
| 1. Juravit | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark |
| 2. Tu es | \checkmark | \checkmark | \checkmark | \checkmark |
| 3. Exsurge non praevaleat | \checkmark | \checkmark | \checkmark | \checkmark |
| 4. Deus vitam | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark |
| 5. Eripe me | \checkmark | \checkmark | \checkmark | \checkmark |
| 6. Deus exaudi | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark |
| 7. Exaltabo te | \checkmark | \checkmark | \checkmark | \checkmark |
| 8. Benedicite | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark | \checkmark \checkmark |

Degli 36 segni sangallesi, sono 19 pes quassus, 17 pes quadratus. Da notare che nel Gr. Juravit, nel quale la formula occorre per la prima volta, tutti scrivono unanimamente un pes quassus. L, le cui pagine purtroppo mancano dalla festa di S. Stefano sino alla terza domenica dopo Epifania circa, scrive il pes quassus nel Gr. Tu es. Solo nel Gr. Eripe i tre sangallesi concordano ancora una volta nel segnare il pes quassus. Negli altri casi mettono al suo posto il pes quadratus.

Siccome l'oriscus di per se è un segno con un significato melodico proprio, - esso indica infatti la tensione verso la nota seguente - la sua sostituzione per mezzo di un pes lungo precisa il significato ritmico di questo neuma. Lo scambio tra \checkmark e \checkmark non è allora una contraddizione ma una precisazione vicendevole: \checkmark indica la tendenza melodica vigente tra le due note; \checkmark precisa il loro valore ritmico corrispondente.

Un altro esempio:

\checkmark \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark L 31/9
 \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark G 29/12
 \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark E 81/13
 \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark \checkmark C 58/12

401
GR
Adjutor quó-ni-am non

I mss. sangallesi danno un pes quassus. L invece mette un salicus all'unisono. Entrambe le grafie mettono comunque in risalto l'importanza del DO.

2° pes quassus come "salicus in composizione" in mezzo o alla fine di un neuma

Se note leggere discendenti precedono un salicus, qualche volta sorge un problema grafico per gli scrittori sangallesi. In tal caso la legge dello stacco non permette loro di scrivere il solito segno \checkmark . Al suo posto appare il pes quassus e la prima nota leggera del salicus fa parte del gruppo leggero discen-

dente. Il segno \checkmark forma per loro una tale unità grafica che per es. la grafia \checkmark avrebbe creato l'impressione di uno stacco a metà discesa. Ciò avrebbe messo in evidenza la quart'ultima nota, e perciò preferiscono scrivere \checkmark (vedi es. 406).

Il seguente esempio ci spiega bene il problema.

\checkmark \checkmark \checkmark \checkmark C 153/12
 402
 All
 Beatus v.q.s. co-ró-nam

Se an San Gallo, sulle prime due sillabe, avessero adoperato la solita grafia del salicus, sulla seconda sillaba avrebbero dovuto legare il primo puntino alla virga, scrivendo \checkmark . Con questo raggruppamento però la terza nota (=quart'ultima) avrebbe ricevuto una importanza non corrispondente all'andamento melodico. Perciò i sangallesi tracciano la linea leggera discendente fino al punto più basso, legando poi l'oriscus alla virga \checkmark . Solo così la melodia si muove leggermente tra i due MI: punto di partenza e di arrivo del piccolo neuma (nota 43).

Se invece la quart'ultima nota è davvero importante, il pes quassus cede al salicus normale. Vedi i due esempi seguenti:

\checkmark L 46/3
 \checkmark C 68/15
 403
 Tr
 De necess. é-ri-pe me,

\checkmark L 39/4
 \checkmark E 93/7
 404
 Intr
 Audivit et mi-sér-tus

Si tratta due volte delle stesse note FA-MI-FA-SOL. La prima grafia lega le prime due note leggere FA-MI e aggiunge alla clivis leggera il pes quassus. La seconda grafia mette in rilievo il FA, questa volta melodicamente importante, e così le altre tre note si possono scrivere come il salicus (stacco espressivo!).

Gr 70/2
 E 195/5
 C 96/14

405
Gr
Christus cru- cis.

Stacco espressivo dopo l'ultima nota dello scandicus subbipunctis come lo dimostra la grafia del salicus. G che concepisce leggera la discesa, non esclude però l'importanza della quinta nota, sebbene la scrive solo con un puntino. Il salicus, concepito come unità grafica, fa apparire lo stesso stacco che separa la quart'ultima nota dalle tre seguenti. Essa è resa così altrettanto importante quanto in C ed E.

È allora sempre la quart'ultima nota la cui leggerezza o importanza decide sull'impiego di pes quassus o salicus. (nota 44).

La grafia dei sangallesi non ci dice sempre con precisione se si tratta in questi casi di un pes quassus leggero, cioè equivalente al ✓, o di un pes quassus lungo, equivalente a ✓. Per questo bisogna consultare L, per es.:

L 11/9
 E 8/1
 C 28/3

406
Gr
Qui sedes. Qui re- gis Isra- el,

La melodia si alza sul "Qui" con un grande salto da SOL a RE. Da questa nota procede poi un grande melisma che termina con un pes quassus sullo stesso RE, perno di tutto il periodo. Tale nota è la meta del melisma e base per l'apice melodico che segue su "Israel". Il c di L a fianco dell'oriscus indica che il pes quassus sangallese equivale a un pes leggero con tensione alla nota superiore. È quindi sbagliato l'episema delle edizioni ritmiche che sottolinea il DO.

Il primo pes quassus ha la funzione di recuperare la prevalenza del RE. Esso la cedeva difatti nella prima parte del melisma al DO. L'ultimo inciso comincia sul DO, seguito all'unisono da un pes quassus che spinge la melodia verso il RE. Qualunque sia il dosaggio di questo appoggio sul DO (L: ..✓; C: ✓; E: ✓), non c'è dubbio che il RE sia la nota più importante (L: τ; E: x).

Aggiungiamo ancora due altri esempi la cui struttura melodica richiede innegabilmente l'attenzione maggiore per la seconda nota dei pes quassus, la prima è leggera.

L 76/13
 C 85/2

407
Gr
Eripe Li-berá-tor me- us,

L'occhio scorge subito la ripetizione delle stesse note alla fine del rigo. Difatti il terzo inciso ripete il piccolo motivo dell'inciso precedente. Tuttavia nella ripresa l'ornamento iniziale Do-SI-DO-RE è stato tralasciato ed è rimasto solo il RE il quale è reso visibilmente nota chiave del gruppo per mezzo dello stacco iniziale. La prima volta questo RE è preparato da tre (difatti da otto) note leggere, ha però la stessa funzione. La grafia del pes quassus lo rende ben visibile come nota perno alla quale tende l'ornamento delle note precedenti e dal cui impulso escono le note seguenti. La ripresa del motivo rassomiglia allora quasi a una ripetizione retorica: più insistente e ridotta al contenuto essenziale. - Da notare come dopo l'appoggio sul SI iniziale la melodia oscilla tra LA e i due RE dei pes quassus. Già il primo LA, ultima nota del primo torculus, è messo in rilievo (C: ✓; L: ✓) e così anche, sebbene solo secondo la grafia esatta di L, i due LA alla fine del secondo e terzo inciso. Il puntino d'allungamento, messo dalla Vaticana dopo il SOL, contraddice invece al c che mette L a questo punto. Perciò sono davvero otto note leggere che preparano il RE del primo pes quassus.

Un allungamento del DO, come lo suggerisce l'episema della edizione ritmica, distruggerebbe senza dubbio tutta la coerente struttura musicale.

L 144/8
 E 262/2
 C 119/6

408
Gr
Clamav. cor- de

La melodia oscilla intorno al RE sul quale essa si appoggia ogniqualvolta lo tocca. Questo RE, messo in rilievo dallo stacco iniziale, slancia le note seguenti e le attira di nuovo su di se per mezzo del pes quassus $\text{N}\checkmark$. Dopo un leggero MI, lo stesso movimento si ripete: dal RE (E: N^x) di nuovo al RE. Malgrado tutte le chiarissime indicazioni dei mss. (episemi sulla virga del pes quassus sangallese, N alla virga di L) l'edizione ritmica purtroppo non sottolinea nessun RE, ma mette l'episema addirittura sotto i due DO dell'oriscus, da L espressamente contrassegnati da due c (nota 45).

3° pes quassus all'unisono con la nota precedente

Se note leggere precedono a un salicus all'unisono, esso diventa pes quassus per le ragioni già spiegate. Il puntino iniziale diventa l'ultima nota nel segno delle note precedenti.

G 19/12
 E 54/4
 G 21/1
 E 58/6

409 Off Jubi- lá- te De- o

410 Off Jubilate..u. quanta fe- cit Dó-mi- nus

Manca purtroppo la grafia di L per questi brani. C'è però un caso simile di cui possiamo citare pure L:

L 106/8
 E 213/11

411 Off Intonuit et Al-tís- si- mus

Si tratta quindi, come ci spiega L, di un neuma leggero che tende verso l'ultima nota. La grafia intera del salicus all'unisono in questi casi avrebbe potuto essere scritta dai sangallesi solo se la nota immediatamente precedente (= la quart'ultima) fosse stata lunga. Avrebbero allora potuto scrivere $\checkmark.\text{N}'$. Sembra però che tale neuma non si trova mai (si trova però $\checkmark.\text{N}'$ nel Gr. Viderunt a metà del melisma su "Dó-minus").

L 101/2
 C 103/11

412 Cant CANTÉ- MUS * Dó- mi- no :

Non abbiamo qui altro che una delle grafie speciali del salicus e precisamente \checkmark , preceduta però da una nota leggera. La seconda nota del pes, con la quale la melodia raggiunge il DO, è lunga. Segue il pes quassus che spinge la melodia verso il RE. L'oriscus (il secondo DO) partecipa proporzionalmente all'ampiezza delle note lunghe tra le quali si trova. "Proporzionalmente": perchè è più importante la nota che lo segue. L'esecuzione giusta quindi non potrà fare a meno di ripercuotere il secondo DO, assai diverso dal primo, quanto alla funzione melodica.

L 31/5
 E 81/5
 L 60/4
 G 46/19
 E 131/7

413 Intr Circumdederunt me

414 Intr Ocu-li me- i * sem- per

Una o più note lunghe precedono immediatamente il salicus all'unisono. Praticamente si tratta della forma del salicus \checkmark + la nota precedente più alta che viene legata al tractulus $\text{N}\checkmark$. Interessante notare come L nel primo esempio per mezzo della lettera m (= mediocriter) cerchi di impedire un'esecuzione troppo ampia dell'oriscus, la quale farebbe sparire il suo ruolo di nota che dirige la melodia verso la seguente. La m che mette E sulla virga liquescente del pes quassus ricorda il cantore di non allungare troppo la nota culminante.

Conclusione:

Abbiamo visto che l'oriscus nel salicus e nel pes quassus comporta una evidente tensione melodica verso la nota superiore. La nota, raffigurata dall'oriscus, non prevale mai sulla seguente nè paleograficamente, nè melodicamente. Si può omettere addirittura l'oriscus al cui posto si scrive poi un semplice puntino. L'oriscus può anche essere contrassegnato da un *c*, mentre l'importanza della nota seguente viene spesso richiamata da un episema o da un *τ* aggiunto. Nei casi di salicus o pes quassus lungo, la nota dell'oriscus può essere allargata, specialmente quando anche la nota precedente è lunga, ma questo non cambia la prevalenza dell'ultima nota.

Per poter restituire la vera intenzione del compositore che manifesta un profondo e raffinato senso per l'espressione monodica, bisogna quindi correggere i segni delle edizioni ritmiche.

Capitolo XVIII

Q U I L I S M A

1) Segno e significato melodico

Il quilisma è composto da due o tre piccoli semicerchi *u u*. Come tale esso non compare però mai. Lo si trova infatti sempre unito ad una virga più alta *u u*. Il tale caso abbiamo il quilismapes (nota 46).

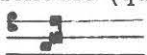
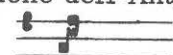
Anche il quilismapes normalmente è preceduto da una nota di solito più bassa (nota 47). Per lo più questa nota inizia la grafia del gruppo quilismatico (scandicus quilismaticus) ma talvolta appartiene al neuma precedente e allora il quilisma si trova all'attacco sillabico.

Il quilismapes deriva dal punto d'interrogazione, usato dai grammatici. Il segno *u* era impiegato a Corbie nella seconda metà del VIII s., alla fine delle frasi interrogative. È quella probabilmente la prima utilizzazione del segno, dato che a quell'epoca non possiamo provare che esistesse una notazione musicale che si servisse del *u*.

È anche interessante osservare che alla medesima epoca il segno interrogativo a Tours *u* annuncia il quilismapes metense. Nelle due scuole, la sangallese e la metense, si risalirebbe dunque a una fonte comune.

Nel più antico ms. sangallese (C), le due forme del quilismapes sono distinte volutamente. C impiega il quilismapes a due semicerchi per l'intervallo di un tono intero tra le note. Quello a tre semicerchi può trovarsi a piacere in tutti i casi. Gli altri mss. sangallesi conoscono le due forme, ma le usano indistintamente.

Quanto alla posizione melodica, il quilismapes si pone di prefe-

renza sulla terza minore. Nei manoscritti aquitani pare che questa legge sia rigorosa. Tuttavia si trovano anche dei quilismapes scritti sulla terza maggiore o sulla quarta. Ma in quest'ultimo caso vi è a volta difficoltà nel precisare il posto del suono intermedio (quello del quilisma). Nella intonazione dell'Ant. Veni sponsa Christi  bisognerebbe forse scrivere: 

2) Significato interpretativo

Prima di poter dire come si debba interpretare il quilisma stesso, bisogna vedere come si comporta e la nota precedente e quella seguente.

a) la nota che precede il quilisma

La nota o le note che precedono dal basso sono sempre scritte con tractus o virga, sono quindi lunghe.

415 Com  *L 8/1* *E 110/7-9* *G 1/14*
 INTél-li-ge quó-ni-am

416 Intr 
 Ad te levavi in-imí-ci me- i:

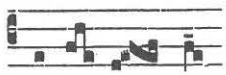
417 Intr  *E 44/7*
 Sacerd, tui Chri- sti tu- i.


418 Cant  *L 101/3* *C 103/13*
 Cantemus ascen- só- rem

419 Intr  *L 68/5* *E 147/8*
 Laetare conso-la-ti- ó- nis ve- strae.

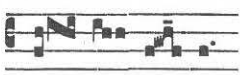
b) la nota che segue il quilisma

Per vedere come si comporta la nota che segue immediatamente il quilisma, bisogna esaminare le forme più sviluppate:

420 Off  *L 56/13* *E 125/7*
 PRé-cá- tus est


421 Intr  *L 28/4* *E 15/3*
 Gaudeamus omnes in Dó- mi- no,

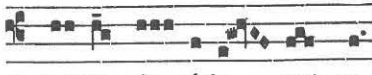
È chiaro che la melodia tende verso la nota che segue il quilisma. Questa viene messa in rilievo dall'ornamento che segue e dal fatto che viene ripresa di nuovo sulla sillaba seguente.

422 Intr  *L 154/10* *E 324/7*
 Respice cau- sam tu- am

423 Intr  *L 155/7* *E 325/13*
 Inclina et ex- áudi me:

Nei mss. sangallesi in questi casi la nota che segue il quilisma viene messa in rilievo dall'episema sopra il disegno della clivis che naturalmente viene allungata anche sulla seconda nota, la cui allungamento però nella grafia di E viene un po' ridotto per mezzo dell'aggiunto m. - Bisogna dire che nei casi *uwl* l'allungamento delle due note della clivis è tanto naturale che gli scrittori sangallesi spesso omettono l'episema senza paura che le due note non venissero eseguite nella maniera giusta. L esprime la lunghezza delle due note con lo stacco dopo la nota superiore, talvolta aggiunge pure a.

424 Off  *L 44/12* *E 106/11*
 In te sp. Tu es De- us

425 Off  *L 8/7* *E 1/8*
 Ad te levavi ne-que ir- rí-de- ant me

In questi casi i sangallesi scrivono quasi sempre l'episema sulla nota che segue il quilisma, mettendola così in rilievo.

Negli esempi precedenti la nota che segue il quilisma era la più alta del neuma. Ci sono naturalmente anche dei casi in cui la virga dopo il quilisma viene oltrapassata da una o due note più alte, sia leggere sia lunghe. La nota dopo il quilisma rimane però sempre importante, perché, come vedremo, tutte le grafie staccano dopo di essa, contrassegnandola non raramente ancora con un episema.

Mettiamo prima due esempi in cui il quilismapes viene oltrapassato da note leggere. Nota bene il piccolo episema di E e il ∇ di L aggiunti alla virga del quilismapes.

426 Off L 96/7 E 193/9
 Dne exaudi o-ra-ti-6-nem

427 Gr L 12/8 E 10/2 C 28/14
 Tollite ve-stras:

Nell'esempio seguente il quilismapes viene oltrapassato da un oriscus dopo il quale la melodia torna alla corda di recita.

428 Tr L 401/8 E 202/10 C 104/5
 Vinea ∇ . Et ma-cé-ri-am

Talvolta la nota che oltrapassa il quilismapes è ancora più importante.

429 All L 167/6 E 34/8 C 41/8
 .Vi-de-o

430 Gr L 97/6 E 195/7 C 97/4
 Christus no-men,

Tuttavia il fatto che alla nota superiore del quilismapes segua ancora un'altra nota importante non annulla l'importanza della nota precedente, preparata dal quilisma.

c) il quilisma

La nota rappresentata dal segno quilismatico è leggera. - Argomenti:

- 1° Aspetto melodico: il quilisma è una nota di passaggio e, come tale, non ha una speciale importanza.
- 2° In certi casi il quilisma viene aggiunto come nota complementare tra le due note di un pes. Non appartiene allora alla struttura melodica essenziale:

431 Ant H 33/13
 Ecce ven. de-si-de-rá-tus

433 Ant H 100/15
 Regnum tu-um, Dó-mi-ne, regnum

432 Ant H 425/9
 DEpó-su-it pot-éntes,

434 Ant H 271/4
 LOquebántur *vá-riis linguis

3° L normalmente traduce — con — , ma non di rado tralascia il quilisma e lo sostituisce con un semplice puntino · . L'abbiamo già visto nell'es.

428. Qui ancora un altro:

435 Intr L 103/4 E 206/6
 Resurrexi sci-én-ti-a

4° Il fatto già trattato nel capitolo del torculus: se in una formula, per mancanza di una sillaba, le note del torculus speciale (lungo sulla seconda e terza nota!) e la nota precedente vengono contratte in un unico disegno, la prima nota debole dello stesso torculus speciale viene sostituita da un quilisma. Vedi es. 83, 84, 85.

5° Il quilisma e la prima nota di questo troculus speciale sono le prime note che spariscono nei mss.;

436 Off E 166/4-5
 Confitebor vi-vam, et custó-di-am

437 Intr E 56/4
 Os justi loqué-tur ju-dí-ci-um:

3) Il quilismapes isolato

Generalmente il quilismapes è preceduto da una nota più bassa. Ci sono però anche non rari casi in cui un quilismapes si trova isolato su una sillaba.

438 Com E 332/2
M Ense sépti-mo

439 Intr E 88/1-2
Esto mi-hi in De- um

Qui non è altro che una dieresi di *u*, causata dall'incontro di due vocali uguali.

Ci sono altri casi in cui un quilismapes è isolato. In H troviamo i seguenti casi per le formule finali delle Antifone "O".

440 Ant H 40/4
O Sapientia vi-am prudénti-æ.

441 Ant H 40/17
O Rex quem de limo formásti.

Possiamo costatare: la melodia tende dal DO al FA (nota importante nel II modo: tono di recita, terza alla finale) passando di sfuggita sul debole MI. Il passaggio MI-FA viene espresso sia dal pes leggero (due volte *✓*, due volte la forma liquescente *u*) sia dal quilismapes (una volta *u*, due volte la forma liquescente *u*). Come abbiamo visto, il quilisma è una nota debole, una nota di passaggio che tende verso la nota seguente più importante. Esso conserva questo suo carattere anche quando, come quilismapes, si trova isolato. Così non c'è da stupirsi se H in questa formula adoperi il quilismapes al posto del pes leggero. Con esso esprime ancora più chiaramente il ruolo di tensione della prima nota debole e l'importanza della seconda. - Perciò lo stesso H ad-

opera volentieri il quilismapes per i semitoni SI-DO, MI-FA, ciò che nell'esempio seguente fanno anche gli altri scrittori sangallesi, perché la stessa Antifona si trova anche come Com. nel Missale:

B 61/6
G 111/20
E 305/7
H 289/9-10

442 Ant
Vos qui sec. tri-bus Isra-el, di-cit Dóminus.

Purtroppo l'Ant. Mon. ha messo quasi sempre (tranne che nelle Antifone "O" e in alcuni altri casi) l'episema sotto la prima nota del pes. Ciò è impossibile per la natura del quilisma.

443 Ant H 50/17
Facta est multi-túdo cæ-léstis

444 Ant H 230/4
Angelus aut. revólvit lá-pi-dem

In alcuni casi l'Ant. Mon. traduce il quilismapes con una sola nota, DO o FA, cioè con la seconda nota del quilismapes. Nei mss. seguiti dall'Ant. Mon. era già scomparsa la prima nota, quella debole.

445 Ant H 271/15-16
Sic Deus ut omnis qui cre-dit

446 Ant H 428/2
Estó-te ergo

In altri casi l'Ant. Mon., seguendo forse mss. tardivi, ha solo la prima nota, cioè il debole elemento quilismatico, mentre l'importante virga finale, testimoniata chiaramente da H, è stata soppressa.

447 Ant H 50/11
Quem vid. in terris quis appá-ru-it?

448 Ant H 76/4
Ante lucif. múdo appá-ru-it.

Il quilismapes isolato si trova inoltre alla fine della salmodia di VII modo:

449 Qui regis Isra-el intende qui deducis velut ovem Ioseph. E 3/2

4) Contesti speciali

A volte, molto raramente, il quilisma si trova al seguito di qualche nota all'unisono: Tali rari casi non presentano difficoltà nell'esecuzione, se si fa regolarmente la ripercussione.

450 Off E 133/4
Justitiae re-ctae,

451 Com E 261/3
Non vos alle-lú-ia,

Casi piuttosto eccezionali sono i seguenti contesti:

452 Ant H 76/15
Lux de luce alle-lú-ia,

453 Com E 171/13
Redime me me-is.

5) Scandicus quilismaticus e salicus

Il quilisma e l'oriscus nel disegno del salicus sono paragonabili tra loro: tutti e due sono note di passaggio in un neuma ascendente che portano alla nota che segue (più alta e di una certa importanza). Si distinguono tuttavia l'uno dall'altro, secondo la qualità dei gradi della scala musicale su cui li incontriamo:

Il quilisma è una nota di passaggio, preceduta da una o più note allargate, posto normalmente sui gradi deboli della scala musicale: MI e SI;

L'oriscus nel salicus è una nota di passaggio, preceduta da una o più note leggere, posto sui gradi più importanti FA e DO.

Troviamo anche dei casi in cui un ms. mette un salicus, un altro invece allo stesso posto un quilisma.

454 Off L 24/12 G 24/11 E 68/7
Dextera fe-cit vir-tú-tem,

455 Off L 70/11 G 54/1 E 152/7
Exspectans exspectá-vi

456 Gr L 35/2 C 61/7
Tu es vir-tú-tem

457 Gr L 31/11 C 58/16
Adjutor páu-pe-rum

In tutti e quattro gli esempi L scrive l'oriscus, usa quindi la grafia del salicus per esprimere così la tensione verso la nota più alta del gruppo. Nei due primi casi E fa lo stesso, mentre G, e nei due altri esempi anche C, scrivono il quilisma. Non c'è dubbio che tutte e due le grafie esprimono la stessa particolarità melodica ed espressiva quanto alla nota dopo l'elemento specifico. La sola differenza tra le due grafie riguarda la nota che precede questo elemento specifico. Perchè la nota davanti all'elemento quilismatico è sempre lunga, la nota invece che precede l'oriscus è leggera.

L'ultimo esempio ci porta il caso di uno scandicus quilismatico e salicus oltrappassati da una nota più alta. Questo caso dà a qualcuno l'occasione di mettere in dubbio la validità generale della legge dello stacco neumatico. Si dice difatti che dopo la virga finale del salicus e del quilismapes non sia possibile una legatura grafica con una nota più alta e che perciò sia necessaria la separazione grafica. Potrebbe però darsi che la penultima nota non sia importante e che lo scrittore non abbia avuto altra possibilità grafica che fare lo stacco (tra essa e l'ultima nota). In tale caso allora lo stacco, sebbene a metà salita, non sarebbe espressivo.

Bisogna rispondere che questa obiezione non è "ad rem". Essa rovescia

le cose. La melodia preesisteva e lo scrittore doveva fissarla per mezzo dei segni. Lui ha scelto queste grafie per poter raffigurare proprio questa particolarità melodica: tensione verso una nota importante alla quale segue ancora un' altra nota importante. La grafia è determinata dalla qualità delle note - non viceversa! Se difatti dopo una nota bassa importante c'è una serie ascendente di note leggere, lo scrittore non adopera il quilisma. Ciò viene provato dall'opposizione di due casi che si trovano nello stesso pezzo:

L 23/4
C 51/1-3

458
Gr

Gloriosus mi- rá-bi- lis pro- dí-gi- a.

La prima volta il FA al quale tende lo scandicus quilismatico viene oltrepassato da un SOL, altrettanto importante. Il pes quadratus che segue conferma la parità espressiva delle due note, delle quali il FA nel neuma seguente riconquista la sua prevalenza. - La seconda volta la melodia culmina su "prodi-gia" sul LA, scende dal FA al RE e si slancia da questo ancora una volta fino al SOL, oltrepassando leggermente il FA.

Riconoscendo allora la legge dello stacco, non facciamo altro che scoprire e riconoscere la vera intenzione del compositore, e non diamo alla melodia una espressività estranea.

Capitolo XIX

L I Q U E S C E N Z A

1) Definizione ed impiego

La liquescenza è un fenomeno vocale causato da un'articolazione sillabica complessa. Questa fa assumere agli organi vocali una posizione transitoria che diminuisce e soffoca un po' il suono.

Tale fenomeno nei mss. viene espresso per mezzo di segni più o meno precisi, che devono essere oggetto di particolare attenzione.

Data la sua natura non si troverà la liquescenza in mezzo ad un melisma (nota 49), nè al passaggio da una vocale ad un'altra, e neppure in articolazioni sillabiche semplici. Nell'ultimo caso ci sono delle eccezioni dovute ad un certo grado di complessità di alcune consonanti, ad es. m, g.

I segni liquescenti di G, studiati da D. Mocquereau, P.M.II, mettono in evidenza il fatto. Ne troviamo in moltissimi punti ed in base a loro distingueremo diversi aspetti del fenomeno.

A) Due o tre consonanti

- 1^a classe: 2 o 3 consonanti di cui la prima è liquida (l, m, n, r);
ad es.: salvi, omnia, ostende, cordis.
- 2^a classe: 2 consonanti di cui la prima è dentale esplosiva (d, t);
ad es.: ad lapidem, et semitas.
- 3^a classe: 2 consonanti di cui la prima è sibilante (s);
ad es.: filius Dei, Israel.
- 4^a classe: gruppo consonantico gn;
ad es.: magni.
- 5^a classe: 2 consonanti di cui la seconda è j; la prima può variare (b, d, m, n, r, s, t; anche l, ma non in G);
ad es.: adjutor, ovem Joseph, injuste, et jam.

B) Consonanti m e g tra due vocali

1ª classe: m (liquescentis antecedens, perchè si fa sentire alla fine della sillaba precedente); ac es.: petra melle, altissimus.

2ª classe: g; ad es.: regit. (nota 50).

C) Dittongo au, ei, eu; ad es.: gaudete, aures, eleison; euge (= B2).

D) j tra due vocali; ad es.: ejus, cujus, majestas, alleluja.

Il fenomeno è relativo, nel senso che la liquescenza non è stata sempre segnata con neumi liquescenti in modo uniforme e costante. A tal riguardo c'è una grande varietà tra le diverse scuole. Benevento è la più ricca di segni liquescenti.

Un altro aspetto di relatività è rivelato dal fatto che la medesima articolazione complessa non ha uguale trattamento nello stesso ms. Ad esempio: nella salmodia di I modo si trova su "misericordias" in E 60/4 ρ ; 308/8 ρ .

2) Ambiguità e polivalenza

Il segno liquescente è dato da una modificazione del neuma normale. Essa generalmente consiste in un leggero occhiello finale (cfr. Tabella dei segni neumatici, col. g-h).

Uno studio delle forme melodiche mostra, con evidenza che, almeno a San Gallo, un unico segno liquescente può corrispondere a due differenti segni neumatici normali. Ciò è chiaro dall'esempio seguente, in cui il segno ρ (cephalicus) corrisponde rispettivamente ad una virga ed a una clivis:

| | |
|--|--|
| <p>459 Ant</p> <p>H 137/8</p> <p>SI ve-re, fratres,</p> | <p>460 Ant</p> <p>H 380/4</p> <p>NON est invéntus</p> |
| <p>461 Ant</p> <p>H 37/4</p> <p>Egredietur de loco sancto su- o:</p> | <p>462 Ant</p> <p>H 37/9</p> <p>Emitte Agn. domi-na-tó-rem ter-ræ,</p> |

In simili casi per interpretare il segno liquescente bisogna ricorrere ai casi paralleli, quando si tratta di una melodia tipo, o alla testimonianza di altri mss. Se mancassero queste due possibilità, si potrà difficilmente arrivare ad una sicura restituzione melodica.

Analoghi casi di ambiguità:

ρ = 1 nota ρ oppure 2 note ρ
 ρ = 2 note ρ oppure 3 note ρ
 ρ = 2 note ρ oppure 3 note ρ (nota 51).

Il segno ρ sembra essere il più polivalente. Si trova normalmente come forma aumentata di ρ e forma diminuta di ρ . Ma può pure indicare il salicus ρ ed anche lo scandicus con appoggio sulla seconda nota ρ . I seguenti esempi mostrano ciò con evidenza:

| | |
|--|--|
| <p>463 All</p> <p>C 152/12</p> <p>B. vir qui cu-pit nimis.</p> | <p>464 Gr</p> <p>C 55/12</p> <p>Adjuvabit Al-tis- simus.</p> |
| <p>465 Intr</p> <p>E 336/9</p> <p>In voluntate et non est</p> | <p>466 Gr</p> <p>E 286/2</p> <p>Timete timén- ti-bus</p> |

Si riscontrano pure dei casi nei quali un neuma normale può avere diverse interpretazioni liquescenti:

| | |
|--|---|
| <p>467 Ant</p> <p>H 43/12</p> <p>Rex pacificus u-ni-vér-sa ter-ra.</p> | <p>468 Ant</p> <p>H 43/11</p> <p>Scitote qui- a non tardá- bit.</p> |
| <p>469 Ant</p> <p>H 176/3</p> <p>TI-bi re-ve-lá-vi</p> | <p>470 Ant</p> <p>H 158/4</p> <p>Ubi du- o vel tres</p> |

Nel primo esempio al pes (leggero ρ) corrisponde il segno liquescente ρ . La seconda nota SOL è solo anticipazione del seguente SOL cadenzale, e perciò

può essere sfuggita. - Nell'altro caso invece la seconda nota del pes (quadr. ✓) è importante. Il segno \checkmark indica conseguentemente che il MI deve essere cantato in tutta la sua pienezza e che solo dopo ha luogo la liquescenza richiesta dall'articolazione complessa.

3) Aumento e diminuzione

In base a quanto abbiamo visto nel paragrafo precedente, possiamo dire che la liquescenza causa praticamente un aumento o una diminuzione del neuma normale. Si aumenta una nota importante e si diminuisce una nota debole. Il termine "aumento" e "diminuzione" sono naturalmente relativi, non devono mai essere riferiti al segno liquescente preso in se.

Riepilogando: Anche se a prima vista sembrerebbe il contrario - dato che il secondo significato ha un valore maggiore del primo! - ρ può essere un aumento oppure una diminuzione. ρ è difatti aumento di \bullet ; ρ è diminuzione di ρ . Analogamente si devono considerare gli altri segni.

In alcuni casi la diminuzione e l'aumento sorpassano i limiti normali e danno origine a modificazioni esagerate:

A) L'ultima nota del gruppo normale sparisce completamente e la diminuzione riguarda ora la nota precedente:

471 Resp $\pi \rho$ $\pi \rho$ H 218/14

Tenebrae exclamavit Jesus voce magna:

B) All'ultima nota del gruppo si aggiungono altre note, e viene diminuita l'ultima di queste:

472 Resp $\pi \rho$ H 218/14

Tenebrae horram nam

473 Resp $\pi \rho$ H 390/15

Dne q. ven. me abscondam

Nel caso della liquescenza diminutiva, per quanto riguarda il valore della nota liquescente, la nota "piccola" delle edizioni, bisogna fare una giusta distinzione: Essa risulta realmente ridotta sul piano sonoro a causa dell'otturamento momentaneo dell'organo vocale. Ma sul piano ritmico la nota liquescente conserva il valore normale, press'a poco uguale a quello delle note vicine. Per se stessa certamente essa non è allungata. Sarebbe piuttosto lievemente accorciata per il fatto che un suono debole ha tendenza naturale ad assottigliarsi. Sarà però prudente di non cercare questo abbreviamento, ma di lasciare che si formi da solo, come conseguenza di una articolazione eseguita in modo naturale. Insomma, basta pronunciare bene, articolare chiaramente e la liquescenza è salva.

Nel caso della liquescenza aumentativa invece, l'ultima nota del segno liquescente risulta un po' allungata. Infatti l'articolazione deve seguire la nota eseguita in tutta la sua ampiezza, senza tuttavia arrivare a dare origine ad un secondo suono, sia melodicamente che ritmicamente. In tal caso infatti non avremmo più liquescenza aumentativa, ma quella diminutiva del neuma che ha una nota di più.

4) Melodia e liquescenza

Molte analisi sul rapporto fra liquescenza e melodia hanno dato il seguente risultato:

- A) Non si scrive mai il segno liquescente
 - 1) su sillaba finale (sia di pezzo che di inciso);
 - 2) sulla sillaba accentuata della cadenza ridondante;
 - 3) in recitazioni all'unisono
 - 4) in linea melodica ascendente, quando la sillaba seguente è su un grado più alto.
- B) Non si scrive quasi mai il segno liquescente
 - 5) su posizione mediana in linea melodica discendente (cioè quando la sillaba è meno elevata della precedente, ma più alta della seguente). In questa posizione si trovano spesso liquescenze sulla sillaba che precede quella cadenzale.

C) Con una certa conseguenza logica si scrive il segno liquescente

6) su leggeri ornamenti superiori.

Normalmente si trova la liquescenza diminutiva quando l'ornamento non ha alcuna importanza, la liquescenza aumentativa quando l'ornamento ha una certa importanza strutturale.

D) Si scrive quasi sempre il segno liquescente (d'aumento!)

7) su note culminanti, sia isolate che alla fine di un neuma.

E) Si scrive sempre il segno liquescente (di diminuzione!)

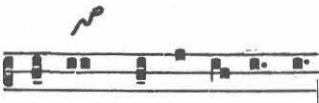
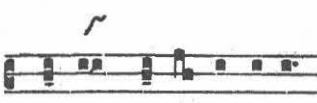
8) sulla clivis leggera al punto più basso di un arco melodico (quando la sillaba seguente è più alta della seconda nota della clivis).

La liquescenza diminutiva si trova normalmente nei tre casi:

- a) nel punto più basso di un arco melodico;
- b) nelle anticipazioni;
- c) nel leggero ornamento semplice d'accento.

5) Espressione musicale e liquescenza

Rimane da studiare la liquescenza in funzione di una particolare espressione musicale. Questa infatti può giustificare la scelta dello scrittore in casi come questi:

| | |
|--|---|
| <p>474 Ant</p>  <p>Si-on, no-li time-re</p> | <p>475 Ant</p>  <p>Si-on reno-vaberis</p> |
|--|---|

Il diverso trattamento della stessa articolazione sillabica mostra chiaramente la funzione della liquescenza usata nel primo caso. L'espressione concisa e pressante del testo viene messa in risalto dal segno liquescente che, fra l'altro, unisce più intimamente i singoli vocaboli. In modo analogo vengono sottolineate con liquescenze parole particolari, ad es.: magister, Johannis ecc.


Una eccellente applicazione della liquescenza si trova inoltre in H nei versetti dei Responsori. Abbiamo qui un'opposizione fra la cadenza mediana (più leggera, costruita su un accento con tre sillabe di preparazione) e quel-

la finale (più ampia, costruita sul cursus planus).

Un ultimo esempio - in cui si confrontano tre versioni dello stesso inciso testuale - confermerà ulteriormente il ruolo espressivo della liquescenza.

u / M s - G 1/15


476
Intr



Ad te levavi non confun- dén-tur.

p v w N S . 2 . / N E 1/10-11


477
Off



Ad te levavi non confun- dén- tur.

f r s m / u - u r C 32/6

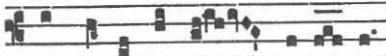
478
Gr



Venite non con- fundéntur.

f r s m . N / S - C 25/15

479
Gr



Universi non confundéntur, Dómi- ne.

Conclusione:

La diversa combinazione dei tre elementi: testo, melodia ed espressione, spiega il carattere più o meno facoltativo della liquescenza scritta. La nostra mentalità logica moderna ha forse qualche difficoltà per comprenderla. Tuttavia, anche se non possiamo stabilire leggi ferree, vediamo almeno alcune tendenze che si armonizzano bene fra di loro. Solo studi condotti su scala più ampia permetteranno affermazioni più precise e categoriche.

LETTERE SIGNIFICATIVE

Eccardo IV, cronista di S. Gallo (+ 1036) attribuisce al monaco Romano l'introduzione di particolari lettere che si trovano nei mss. musicali. Notkero (+ 912) in una lettera spiega il loro significato (nota 52).

Hanno significato

melodico: ascendente: s(ursum), a(ltius), l(evate);
di unisono: e(qualiter);
discendente: i(nferius, iusum), d(eprimatur);

ritmico: rallentamento: t(enete);
accelerazione: c(eleriter);

di modificazione melodica e ritmica:

b(ene, tb: tenete bene), m(ediocriter, sm: sursum medio-
criter), p(arvum), v(alde, iv: inferius valde).

Sembrano riguardare la tecnica vocale per la diversa accentuazione delle note ornamentali:

f(remitus, frangor), g(uttur), k(lamor, klangor).

Hanno significato più o meno preciso:

cō(njunguntur, conjunctim; si trova in relazione col pressus),
st(atim), simul (riguarda l'unisono), x(exspectate).

Si trovano inoltre:

fid(eliter, fidenter), len(iter), moll(iter),
par(atim), per(fecte), pulcre.

Mentre alcune lettere sono usate spesso: s, l, a (soprattutto la s) e pure c, t, e, altre - specialmente le ultime prese in considerazione - si trovano molto raramente.

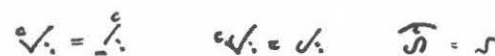
L'effetto di tre lettere: e, t, c, può essere prolungato su più segni neumatici. In tal caso si prolunga la grafia: e — c — t

Nel considerare le lettere bisogna osservare bene la loro posizione rispetto alle singole note dei neumi, e. g.:



Alcune lettere, come abbiamo già detto, non hanno un significato ben preciso; in questi casi è difficile e incerta la loro interpretazione.

A volte le lettere servono a correggere la grafia neumatica:



Le lettere possono assumere pure un significato contrario a quello usuale. Spieghiamo questo fatto con esempi pratici: In \mathcal{N}_1 oppure \mathcal{N}_2 (non abbiamo mai visto \mathcal{N}_3) la seconda nota è certamente più bassa che la nota precedente. Si è usata però la lettera ascendente (s, a) per indicare che la nota scende il meno possibile, di solito mezzo tono.

Altre volte si spiega l'uso contrario della lettera considerando tutto il contesto. La lettera ha allora un significato relativo, deve essere vista in relazione con altre lettere usate nel senso usuale. Ad es., nei Trattati di II modo:

480 Tr Audi filia re- gum in honó-re E 8o/9

La i è giustificata per sua natura sulla prima nota dei pes, per relazione (alla s) invece sulla seconda nota dei due primi pes. Infatti in questi l'inter-

vallo (DO-RE) è più piccolo dell'intervallo espresso con la s (DO-FA). - Vedi ancora:

481
Gr
Audi filia vi- de,

tu- am :

E 306/13 e
307/14

Il caso dell'Intr. Miserere mihi quoniam... in cui la s è segnata dopo la clivis DO-LA, si spiega ricorrendo al caso parallelo. La melodia identica fino alla clivis considerata, scende nel secondo caso di una quarta, dove allora è naturale che ci sia la i :

482
Intr
Miserere m. quó-ni- am trí- bu- lor

483
Intr
Miserere m. quó-ni- am ad te clamávi

Un altro esempio di relazione fra diverse note si trova nel

484
Gr
Beata gens si-bi.

Vediamo qui opposizione tra l-p, e tra i-s. Come i è più bassa di s, anche p è più bassa di l.

Conclusione:

Come si è visto le lettere di Romano danno alcune sfumature e precisazioni assai importanti sia per la restituzione delle melodie gregoriane che per la loro interpretazione. Ciò giustifica l'uso abbondante che ne fanno alcuni mss.

A N N O T A Z I O N I

1: G. Hourlier, Paleografia musicale, in Enciclopedia cattolica IX 580-585.

2: Per i codici citati, pubblicati quasi tutti nella collana solesmense "Paléographie Musicale" (=P.M.), useremo le seguenti sigle:

- B = Bamberg
- C = Cantatorio, P.M., 2^a serie, II.
- E = Einsiedeln, P.M. IV.
- G = San Gallo 339, P.M. I.
- H = Hartker, P.M., 2^a serie, I.
- L = Laon 239, P.M. X.
- M = Montpellier, P.M. VIII.
- Y = S. Yrieix, P.M. XIII.
- Ben = Benevento, P.M. XV.
- Cha = Chartres, P.M. XI.

Le Ant. saranno sempre citate secondo l'Ant. Mon.

3: Per non complicare le cose, abbiamo restituito qui la nota finale giusta SI, mentre la Vaticana, seguendo codici più tardivi, ha messo DO.

4: Ci sono però dei casi nei quali lo scrittore usa un tractulus già prima che l'arco melodico arrivi in basso. Lo fa talvolta sulla sillaba finale di una parola per rispettare l'entità verbale, nella quale l'ultima sillaba è più bassa ex parte ante anche se non ex parte post. Per es.:

485
Ant
Sion renov. et vi-dé-bis justum tu- um,

5: Parliamo di cadenza ridondante quando la sillaba accentata dell'ultima parola è posta sulla corda cadenzale: la sillaba accentata si posa e la sillaba finale conclude sul medesimo grado melodico. In tal modo l'ultimo accento è integrato alla cadenza.

6: La stessa incoerenza, quanto al ritmo concepito rigidamente (/ = un valore ritmico, /> = due valori) si avrebbe nella seguente formula fissa:

486 Ant H 24/17

Su- per té, Je- ru-sa-lem - 24/15

Ec-ce réx vé-ni-et - 25/7

Qui post mé vé-nit

- 1° caso: 2+2 tempi prima dell'accento importante, verso il quale tendono testo e melodia.
- 2° caso: 2+2 tempi (dato, non concesso, che / valga per due tempi).
- 3° caso: 2+1 solo tempo prima dell'accento. La parola "me", non ugualmente importante come "rex", non porta episema.

Abbiamo allora il caso di una formula evidentemente fissa, senza ritmo preciso, misurato, ma piuttosto con ritmo libero, corrispondente sempre alla parola.

7: Possiamo citare pure dei casi nei quali la sillaba accentata di una parola è sottolineata da un episema:

487 Off E 145/12 C 69/16

Gressus me-os C Ustó-di me,

489 Intr E 161/10

SI-ti-éntes 490 Com E 296/1

Principes laetábor ego

L'episema musicale corrisponde all'accento retorico, che ritmicamente non ha il valore doppio del tempo sillabico semplice.

- 8: La Vaticana scrive . Noi invece abbiamo restituito la recita all'unisono, come si fa a S. Gallo, dove altrimenti ci sarebbe // - / .
- 9: Ancora due esempi per illustrare i due ultimi punti. Il primo esempio ci dimostra molto bene la differenza puramente melodica tra virga,

tractulus e punctum:

C 61/9

E 88/12

L 35/3

491 Gr

Tu es Deus V. Li-be-rásti

Due sillabe leggere preparano e tendono verso l'accento della parola, che da parte sua lancia la melodia dal SOL al SI. Come negli esempi 28 ss, L mette il punctum; E e C invece divergono. E scrive dei tractulus per ragioni melodiche ex parte post. C invece, per la stessa ragione, ma ex parte ante, mette due virghe, perchè l'ultimo suono del versetto precedente era più basso del Sol iniziale. Tutti e due gli scrittori però aggiungono il c per ricordare la leggerezza dei suoni scritti diversamente.

Il secondo esempio ci mostra la piena libertà con la quale gli scrittori impiegano i segni ritmicamente differenziati. Si tratta dello inizio di cinque versetti di Grad. di V modo melodicamente identici, più un caso leggermente modificato, ma identico per le due note iniziali.

492 Gr C 68/11

Tribulationes V. . et laborem

Propter veritatem V. Audi filia - 130/15

Justorum animae V. Visi sunt - 114/14

Bonum est confidere V. Bonum est - 83/13

Unam petii V. Ut videam - 64/1

- 43/6

Anima nostra V. Laqueus

Questi sei casi presentano quattro diverse maniere di notare le medesime note leggere FA-LA: due volte tractulus e virga; due altre volte lo stesso con c ; poi una volta punctum e virga e infine lo stesso con c ! Come può giustificarsi allora una interpretazione ritmicamente rigida davanti a un tale fatto?

10: In E 147/10 vediamo sopra "in his" un semplice pes leggero ✓, senza episema all'estremità superiore. Questo non vuol dire che E non conosca la particolarità espressa da C per mezzo della grafia ✓. Lo scrittore di E non credeva piuttosto necessario di indicarla, sicuro che il cantore non potesse trascurare tale fenomeno musicale. Difatti ci sono parecchi casi nei quali la nota superiore del pes (qui il Do) ha tale forza d'attrazione, che in manoscritti più tardivi la prima nota sparisce del tutto. Vedi per esempio:

Ben. n. 33: 9v. C 48/8 et 11

493
Gr
Misit et saná- vit V. mi-se-ri- córdi- ae

11: Abbiamo visto lo stesso con una serie di clivis nell'esempio 37. Non sempre però in casi di questo tipo pes o clivis di seguito sono appoggiati. Possono pure essere leggeri, per esempio:

E 53/3 E 79/11

494 **495**
Intr Com
In excelso quem adó- rat Fidelis super fa-mí-li- am su- am

12: Il tempo sillabico, rappresentato da - e / rimane essenzialmente punto di riferimento per tutti i neumi "lunghi", per es.:

= 3 tempi sillabici (L:); = 3 tempi sillabici alleggeriti (L:).
 = 3 tempi sillabici (L:); = 3 tempi sillabici alleggeriti (L:).
 = 3 tempi sillabici (L:); = 3 tempi sillabici alleggeriti (L in composizione).

13: B. Pugliese, La strofa di apposizione nel codice di San Gallo 359, Roma 1960 (dattilo).

Y 151/4 et 8 L 101/13 et 102/5
B 39^v/16 et 21 C 104/16 et 105/8

a) b)

496
Tr
Attende me- um in-íqui- tas :

La formula a) si trova parecchie volte nei Tractus di VIII modo. Vediamo poi come questa formula fissa venga modificata nell'adattamento a una parola proparossitona; caso b): Le prime quattro note, delle quali in a) solo la prima era lunga, diventano qui tutte lunghe. Evidentemente il pes quadratus sottolinea l'accento della parola, cosa che le edizioni ritmiche non fanno vedere. Esse trascurano questo importante pes, contrassegnando invece con un episema la clivis sulla seguente sillaba debole. - Ma soprattutto ci interessa la fine della melodia; nel caso a) l'ultima sillaba porta il segno del torculus speciale; nel caso b) a causa della mancanza di una sillaba propria per questo torculus esso viene invece ridotto a una clivis lunga: esempio convincente per l'intimo legame tra parola e musica anche in casi di formule melodiche fisse.

15: Il seguente esempio corrisponde bene a ciò che abbiamo precisato:

Y 179/8 et 9 L 124/4 et 5
B 49/17 et 18 E 252/9 et 11

497
Com Pater
cum essem ego servá- bam e- os, non ro- go ut tol- las e- os

Due torculus con le medesime note: SOL-LA-SOL. Il primo è un torculus speciale, perchè si trova sulla sillaba finale e la melodia viene dall'alto. Il secondo invece è un torculus normale, cui per conseguenza non viene troncata la nota iniziale, neanche nella tradizione di Y.

16: Se si deve creare una messa "gregoriana" nuova, è necessario cercare una melodia che si possa adattare a un nuovo testo. Bisogna però stare attenti, per esempio, anche a questa particolarità del torculus di passaggio. Perciò è sbagliato il trattamento nel Communio della Messa della S. Famiglia:

498
Com
Descendit et e- rat sarebbe giusto: et e- rat

17: La tradizione manoscritta può trattare nella medesima maniera qualche altro eventuale caso, più o meno affine alle categorie ora spiegate.

18: Nei due unici casi in cui C scrive \cdot isolatamente, si tratta probabilmente di una inavvertenza dello scrittore. In numerosi casi simili lo stesso scrittore di C mette un salicus, come fanno gli altri sangallesi anche per questi due casi:

| | | |
|---------------------|-----------------|------------------|
| | \cdot E 196/8 | \cdot E 203/4 |
| | \cdot C 97/8 | \cdot C 105/11 |
| 499 | | 500 |
| Tr | | Tr |
| Dne audivi du-6-rum | | Sicut cerv. i-ta |

19: Solo raramente la Vaticana scrive questo neuma in maniera corrispondente alla tradizione autentica dei mss.:

| | | | |
|----------------------------------|---------|---------|------------------|
| | \cdot | \cdot | \cdot C 146/15 |
| | | | 147/1 |
| 501 | | | |
| All | | | |
| Eripe me me-us: in me libera me. | | | |

20: Purtroppo la Vaticana non conosce una grafia differente per \cdot (tutto leggero) e \cdot (appoggio sulla sola seconda nota). Essa riproduce entrambi i segni con \cdot . Per quanto riguarda gli stacchi neumatici questo spezzamento delle note ascendenti in gruppi binari è l'unico difetto grave della Vaticana.

21: Bisogna notare che il segno \cdot può essere pure un torculus resupinus speciale. Come abbiamo visto, esistono dei casi nei quali il torculus speciale non è espressamente contrassegnato (esempi 80, 81, 82). Per il torculus resupinus troviamo difatti questo caso:

| | |
|---------|-----------|
| \cdot | Cha 15/20 |
| \cdot | Y 39/5 |
| \cdot | E 62/8 |
| \cdot | C 50/5 |

502

Gr

Specia tua intén- de,

Ritroviamo qui lo stesso fenomeno che abbiamo visto parlando del torculus di passaggio. Il torculus resupinus rappresenta qui la crasis del torculus speciale con la virga che segue, perchè c'è una sola sillaba prima dell'accento invece di due (esempio 83 "misere-"; qui "intén-"). Per conseguenza anche qui i medesimi manoscritti omettono la prima nota debole.

22: Lo schema seguente dimostra non solo l'unanimità perfetta tra gli scrittori sangallesi nello scrivere i tre esempi citati, ma anche tra la famiglia sangallese e altri mss. di famiglie e regioni assai differenti. *Shoooc uuuuuu*

| | | | |
|--------------------|-------|----|----------|
| 503 | | | |
| S. Gall 339 | 15 | 29 | 98 |
| Emisied. 121 | 41 | 81 | 270 |
| S. Gall 359 | | 58 | 122 |
| Graz Un. 807 | 20 | 40 | 134 |
| Leon 239 | | 31 | 132 |
| Roma Aug. 123 | 36 | 59 | 165 |
| Chartres 47 | 10 | 20 | 75 |
| Mt. Renaud | 6 (?) | 12 | 29 |
| Paris Mazoz. 384 | 13 | 47 | 147 |
| " B.N. Lat. 10.511 | 156 | 27 | 152, 188 |
| " " 776 | 18 | 31 | 100 |
| Bonar. VI. 34 | 26 | 56 | 201 |
| Sarum | 17 | 24 | 214 |

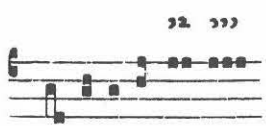
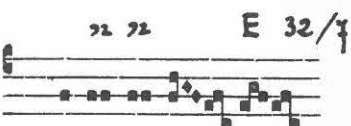
23: Il SI (quinta nota di "Dominus") dovrebbe essere un DO, come ci conferma il codice Ben il quale, adoperando le due righe FA e DO, segna le note con una diastemia assai precisa. Ma questo fatto non altera il nostro problema.

24: Comparando gli esempi di A e B con quelli di C si vede più chiaro che mai la necessità di allungare la clivis lunga o il pes lungo su tutte e due le note. Nella pratica di oggi questo allungamento si restringe piuttosto alla prima nota, mentre la seconda, proprio quella che precede lo stacco, torna già al ritmo leggero. Tale andamento ritmico corrisponde alle grafie con uno stacco iniziale, ma non a quelle della serie C.

Gli esempi dello schema sono presi dai seguenti brani:

A1: Intr. Adorate Deum; B1: Off. Exspectans; C1: Intr. Ego clamavi;
B2: All. Hic est discipulus; B2: Intr. In excelso; C2: Ant. Ab Oriente;
A3: Off. Eripe me; B3: All. Quoniam Deus; C3: Com. Dicit Dns: Implete.

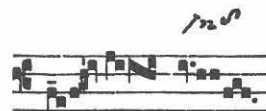
25: Due casi eccezionali di bistrofa isolata si trovano nei versetti degli Offer-tori seguenti:

504 Off  505 Off 

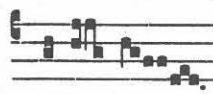
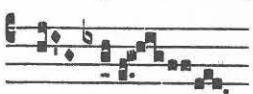
Benedixisti V. 2. mi-se-ri-cordi-am Tui sunt V. 2. Mi-se-ri-cór-

26: Vedi: E. Cardine, Théoriciens et théoriciens, Etudes Grégoriennes II, 1957, 29-35.


27: Quest'ultimo esempio con la formula finale








si trova anche in forme variate. Al SOL importante e staccato dalla bistrofa seguente possono precedere una o più note leggere senza cambiare la struttura ritmica della formula. Rimangono sempre due stacchi neumatici a metà discesa: uno prima, l'altro dopo la bistrofa:

506 Intr  507 Gr  508 Gr 
ad6- ret est.. sperare Tu es so- lus:

L'edizione ritmica però non contrassegna più il SOL con un puntino d'allungamento, malgrado l'indicazioni chiare paleografiche e l'evidente analogia dei casi.

28: Se quest'apostrofa fosse leggera, gli scrittori l'avrebbero legato al climacus seguente scrivendo  (vedi la stampa erronea della Vaticana nel es. 209).

29: È interessante notare che L che non conosce il segno della strofa scrive la prima volta in cui compare questa formula: . Il trattino orizzontale che termina il disegno della clivis leggera esprime visibilmente l'unisono con la nota precedente (Gr. Tollite. .aeternales). Sembra però che questa grafia ostacolasse la scioltezza nello scrivere, perchè lo scrittore la modificò, usando nel caso successivo , e finalmente  cioè il segno del por-rectus normale.

30: L neanche per il trigon sangallese conosce un segno speciale. Scrive, come abbiamo visto, le strofe, " = , il trigon conseguentemente " = .






31: Vedi: E. Cardine, Théoriciens et théoriciens, Études Gregoriennes II, 1957, 27-35.


32: La ripercussione stessa in ultima analisi non è tanto difficile come sembra a prima vista. Spesso facciamo delle ripercussioni senza saperlo er es., quando diciamo Aaron, meae, filii, cooperuit, tum; nel caso di "et Zee-bee, et Salmana", oppure "filii Israel" facciamo una tristrofa.

Basta osservare ciò che facciamo quando pronunciamo "tu-um" oppure "me-ae" poi ripetere parecchie volte il medesimo fenomeno

tu-u-u-u-um
me-e-e-e-ae.

33: Strofe, bivirga e trivirga (e virga strata) nelle edizioni attuali.

È facile l'identificazione di  e ;  e  e  negli antichi mss., ma non nelle edizioni moderne. Nella notazione dei neumi è stato fatto un progresso dall'edizione vaticana (se ne ha la prova nel "Liber usualis" che è una collezione tratta da parecchi libri ufficiali):

Nel Graduale Romano (1908), bivirga e trivirga sono state tradotte da due o tre punctum ordinari , salvo in casi rarissimi (in composizione, v. g. Off. Emitte Spiritum... in saecula) e le edizioni ritmiche non vi hanno aggiunto nulla.

Nel Antifonario (1912), l'edizione ufficiale ha conservato questa grafia impre cisa; ma le edizioni ritmiche hanno scritto su questi punctum degli episemi orizzontali.

In quanto poi ai libri editi a cominciare dal 1922 (Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae), essi danno un'immagine molto più esatta della tradizione, scrivendo questi neumi con delle virghe a coda ¶¶ , sormontate naturalmente dall'episema nelle edizioni ritmiche ¶¶ .

Ancora migliore è l'Antiphonale Monastico (1934) il quale per

| | | |
|-----|--------|-----|
| // | stampa | ¶¶ |
| /// | | ¶¶¶ |
| ~ | | •• |
| ” | | ” |

Tuttavia, anche nel Graduale, si può riconoscere la maggioranza delle bivirghe. Infatti, quando due note all'unisono (senza aggiunta di nessun'altra nota) s'incontrano su di una sola sillaba, si può essere quasi sicuri che si tratta di una bivirga; le eccezioni a questa regola sono estremamente rare. Tutt'al più se ne contano quattro casi del genere nel repertorio autentico in cui i mss. utilizzano la virga strata ~ invece della bivirga // :

- Com. Vox in Rama
- Com. Servite Domino...pereatis
- Com. Mense septimo...tabernaculis
- Com. Vos qui secuti.

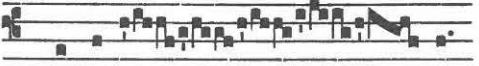
Vi sono poi i casi di ✓ = •• , ma qui l'esecuzione pratica di una bivirga è giusta (già negli antichi mss. ✓ <> //).

Quando ci sono invece 3 note all'unisono , isolate su una sillaba, si tratta sempre di una tristrofa (eccetto il caso già citato dell'Off. Repleti... delectati sumus). Il rischio di sbagliare, per chi ignora queste eccezioni, è dunque minimo, praticamente nullo. In quanto all'identificazione di bivirga e trivirga "in composizione" nel Graduale, la cosa è generalmente impossibile se non si ricorre ai mss.

34: Talvolta si trova un c tirato lungo sopra un grande neuma ~ , sebbene bene esso consista di elementi ritmicamente ben diversi. Questo c allora non vuol ugualizzare le note o correggere una grafia sbagliata, ma ricorda il cantore di cantare tutto il melisma in maniera sciolta e scorrevole, senza però livellare l'espressività dei singoli elementi. Ecco un altro esempio:

$\frac{f}{\text{N}} \quad \frac{f}{\text{N}} \quad \frac{f}{\text{N}} \quad \frac{f}{\text{N}} \quad \text{~}$

E 192/3

509 Tr 

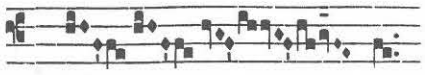
Dne exaudi V. Ne avér- tas

35: Vedi A. Mocquereau, N. M., I, p. 304 (argomenti a favore della fusione del suono).

36: Uno degli argomenti di D. Mocquereau a favore del pressus come suono


"en bloc" si appoggiava sul fatto che la medesima formula si presenta paleograficamente in due grafie diverse. Vediamo un caso:

C 65/16

510 Tr 

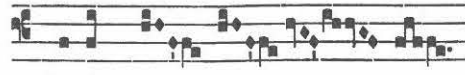
Qui habitat mil- le,

C 69/5

511 Tr 

De necess. non e-rubé- scam :

C 95/16

512 Tr 

Dne exaudi di- es me- i :

Come si spiega che i due gruppi melodici identici si presentino nel 1° e 3° caso con 5 note e nel 2° caso (che anche cronologicamente fu scritto come secondo) con 6 note (e questo non solo in tutti mss. sangallesi, ma anche in L e un po' dappertutto nella tradizione manoscritta)?

Dobbiamo ammettere che l'amanuense dell'archetipo ha scritto diversamente questi tre esempi della stessa formula, e che la maggioranza dei copisti ha riprodotta la scrittura originale. Ma questo non è un vero argomento in favore dell'unione delle due note all'unisono, perchè quando una nota è ampia e solida, come è nel nostro caso il RE, (penultima nota dei primi due gruppi) i cantori, abituati a praticare la ripercussione, ripetono questa nota facilmente e senza accorgersene per esprimerne meglio l'importanza. L'esperienza lo dimostra con chiarezza.

37: Molto raramente si trova un caso di stacco neumatico dopo un pressus:

C 148/1

513 All 

Dne Deus sal. AL-le- lú- ia. * ij.

38: La lettera e (= equaliter) che si trova tra l'oriscus e tractulus non contraddice alla nostra restituzione melodica, perchè bisogna sapere che gli scrittori usavano questa lettera anche per l'indicazione di un semitono.

39: Il seguente schema delle grafie adoperate da H ci dimostra bene l'indecisione davanti alle diverse grafie. Egli scrive la medesima formula:

| | | | |
|------|------------------------------|--|----------|
| 514 | | | |
| Resp | Vidi Dominum ..plena erat | | H 416/8 |
| Resp | Gaude Maria ..erubescat | | - 119/3 |
| Ant | Ecce nunc ..in his | | - 147/15 |
| Resp | Deus meus ..eripe me | | - 165/9 |
| Resp | Super salutem ..caelorum | | - 189/2 |
| Resp | Sancti tui ..validis | | - 367/15 |
| Ant | Ab Oriente ..magi | | - 77/12 |

40: Il salicus nella stampa della Vaticana

Il salicus nella edizione Vaticana non è riconoscibile. Normalmente la Vaticana traduce il salicus con questo segno . - Per rendere visibile il salicus, le edizioni ritmiche hanno messo l'episema verticale sotto la seconda nota, ritenuta la più importante .

La Vaticana però non adopera sempre questo raggruppamento. Talvolta stampa: segno già adoperato per esprimere lo scandicus . Qui le edizioni ritmiche non potevano far altro che mettere l'episema verticale sopra la seconda nota (p. es. Intr. Ecce advenit...et imperium) come avevano fatto per lo scandicus di tipo "Statuit" (=es. 103): .

Inoltre le edizioni ritmiche mettono l'episema verticale sotto la seconda nota: anche per la forma dello scandicus (vedi es. 100). L'A. M. ha cercato di migliorare la situazione. Da una parte ha fatto vedere l'importanza della prima nota, stampando = , ma purtroppo non ha messo lo "spazio bianco" tra punctum e pes, come fa normalmente per le forme più sviluppate. Al contrario lo "spazio bianco" è stato riservato - come pure nell'ed. Vat. - per rappresentare il salicus dove non è giustificato.

41: Un altro esempio per il pes quassus come neuma di fraseggio si trova in una formula dei Graduali di III modo. Qui il pes quassus però non è isolato ma fa parte di un neuma più grande:

N. 114 $\frac{2}{2}$ C 58/14

515
Gr
Adjutor (non)

42: All'incontro di due vocali uguali il pes quassus può spezzarsi in due segni distinti; per es.:

L 55/1 L 44/10
G 38/5
E 121/11 C 68/2

516 517
Com Gr
Dne Dns n. quam admira-bi-le est Dirigatur manu-um

43: L non conosce tale problema. Esso conserva la forma normale del salicus, se all'oriscus precede un punctum (discesa di almeno tre note):

L 11/12
E 8/12

518
Off
Benedixisti ple- bis

Se invece precede un torculus o una clivis (discesa di due note) L lega lo oriscus al segno precedente $\text{NV} = \text{NV}$, $\text{NV} = \text{NV}$.

44: Vedi pag. seguente

45: Vedi pag. seguente

46: Nel ms. E il quilismapes si presenta così: . Si tratta però sempre di due note, anche se la virga non risulta.

47: Molto raramente il quilisma si trova all'unisono con la nota precedente:

H 179/1-2

519
Resp
Ecce et pro nobis do- let : no- stras :

44: Un caso analogo del ruolo decisivo della quart'ultima nota riscontriamo anche in certe formule finali o semifinali:

| | | |
|----------------------|-------------------------------|----------------------------------|
| 520 | quart' ultima nota leggera | quart' ultima nota importante |
| | Ed. Vatic. H 169/6 | correzione C 64/16 |
| | | |
| | 11/11 C 65/3 | 11/11 C 65/10 |
| | | |
| 11/11 E 58/2 23/4 | 11/11 E 28/4 | |
| | | |
| 11/11 E 49/1 49/3 | 11/11 C 38/12 | |
| | | |
| 11/11 E 172/4 | 11/11 C 38/9 | |
| | | |

45: Casi speciali sono le seguenti formule finali. Le grafie *114* e *11'* si corrispondono; ciò significa che le due ultime note sono lunghe. Il pes quasus però esprime meglio la evidente tensione alla nota superiore dopo la quale la melodia sulla sillaba seguente scende.

| | | C | E | G | B | L |
|------|--------------------------|---|---|---|---|---|
| Intr | Caritas Dei ..diffusa | | | | | |
| Intr | Etenim ..persecuti | | | | | |
| Intr | Esto mihi ..enutries | | | | | |
| Gr | Fuit homo ..parare | | | | | |

48: Uno dei rari casi in cui il quilismapes viene oltrepassato da due note lunghe ci offre la seguente formula che torna alcune volte nel repertorio:

522
Com

L 162/8
E 339/8

In salutari De- us me- us.

49: L'errore della Vaticana nel Gr. Sciant gentes... omnem è dovuto al fatto che essa in questo punto ha ricopiato tale e quale il Liber Gradualis di Dom Pothier (Solesmes 1895), sebbene Dom Mocquereau avesse nel frattempo (Liber Usualis 1903) restituito la melodia secondo i mss.

50: Ciò mostra che la pronuncia romana odierna è quella che corrisponde meglio ai fatti costatati (ge, gi), anche in mss. di regioni germaniche.

51: La Vaticana purtroppo segna solo la liquescenza diminutiva (con una "notina"). Nell'ancus (forma diminutiva del climacus) essa segna la seconda e terza nota con rombi più piccoli di quelli usati per il climacus (ad es.: Off. Tollite... portae; Off. Exaltabo te... super me). È chiaro che solo l'ultima nota è diminuita. La nota centrale è scritta con un rombo piccolo soltanto per ragioni di estetica visuale. - L'Ant. Mon., oltre alle liquescenze diminutive, segnate dalla Vaticana, traduce con *u* sia *u* che *u*. Tale è giusto solo nel primo caso. *u* avrebbe dovuto essere tradotto *u*. Analogamente avrebbero dovuto essere introdotti altri segni, e.g. *u* *u* *u*.

52: Vedi: J. Froger, L'épître de Notker sur les "letteres significatives". Edition critique, ÉtGrég V, 1962, 23-71.

Pes stratus *u*

Il pes stratus è composto da un pes leggero cui è legato un oriscus. A mala pena lo si può considerare un segno sangallesi. Lo si trova infatti quasi unicamente nei pezzi "importati" dall'occidente (Spagna, Aquitania, Gallia, Inghilterra), ad es.: Off. Elegerunt... plenum... lapidaverunt. In realtà, nel suo uso più normale (in fine di inciso o di entità melodica, molto spesso alla fine delle strofe nelle sequenze) l'oriscus non ha per nulla il carattere di tensione verso la nota seguente quale ha nelle grafie autenticamente sangallesi.

I N D I C E

INTRODUZIONE

| | |
|---|---|
| 1) Paleografia e semiologia | 3 |
| 2) L'origine dei neumi | 4 |
| 3) Manoscritti | 5 |
| a) San Gallo | 5 |
| b) altre famiglie | 6 |
| 4) Spiegazione della "Tavola dei Neumi" | 6 |

Capitolo I: NOTE ISOLATE

| | |
|---|----|
| 1) Segni paleografici | 9 |
| 2) Significato melodico | 10 |
| a) relazione melodica tra virga e tractulus | 10 |
| b) forma inclinata del tractulus | 12 |
| c) uso melodico del punctum | 13 |
| 3) Significato interpretativo | 13 |
| a) relazione ritmica tra virga e tractulus | 13 |
| b) virga e tractulus con episema | 15 |
| c) punctum | 18 |

Capitolo II: CLIVIS

| | |
|-------------------------------|----|
| 1) Segni paleografici | 22 |
| 2) Significato interpretativo | 22 |

Capitolo III: PES

| | |
|-------------------------------|----|
| 1) Segni paleografici | 24 |
| 2) Significato interpretativo | 24 |

CLIVIS E PES E TEMPO SILLABICO 27a

Capitolo IV: PORRECTUS 28

| | |
|---------------------------------|----|
| 1) Segni e significato melodico | 28 |
| 2) Significato interpretativo | 30 |

Capitolo V: TORCULUS

| | |
|---------------------------------|----|
| 1) Segni e significato melodico | 32 |
| 2) Significato interpretativo | 33 |
| 3) Torculus speciale | 35 |

Capitolo VI: CLIMACUS

| | |
|-------------------------------|----|
| 1) Segni paleografici | 41 |
| 2) Significato interpretativo | 41 |

Capitolo VII: SCANDICUS

| | |
|-------------------------------|----|
| 1) Segni paleografici | 45 |
| 2) Significato interpretativo | 45 |

Capitolo VIII: NEUMI SVILUPPATI DI QUATTRO E PIU NOTE

| | |
|-----------------------|----|
| 1) Porrectus flexus | 49 |
| 2) Pes subbipunctis | 50 |
| 3) Scandicus flexus | 51 |
| 4) Torculus resupinus | 52 |

Capitolo IX: LO STACCO NEUMATICO 56

Capitolo X: STROFA

| | |
|---|----|
| 1) Gruppi strofici | 66 |
| a) impiego melodico | 66 |
| b) significato interpretativo | 67 |
| 2) Apostrofa | 74 |
| a) all'inizio di un neuma o in una linea ascendente | 74 |
| b) alla fine di un neuma | 74 |
| c) tra due elementi neumatici | 75 |

Capitolo XI: TRIGON

| | |
|---------------------------------|----|
| 1) Significato melodico | 77 |
| 2) Impiego melodico | 80 |
| 3) Significato interpretativo | 80 |
| 4) Stacco neumatico dopo trigon | 81 |

Capitolo XII: BIVIRGA - TRIVIRGA 83

Capitolo XIII: PRESSUS

| | |
|---|----|
| 1) Pressus maior | 88 |
| a) segno e significato melodico | 88 |
| b) significato interpretativo | 89 |
| 2) Pressus minor | 93 |
| a) segno e significato melodico | 93 |
| b) significato interpretativo | 94 |
| 3) Forme sviluppate | 98 |
| 4) Ripercussione della nota all'unisono | 99 |

Capitolo XIV: VIRGA STRATA

| | |
|---|-----|
| 1) Virga strata come due note all'unisono | 104 |
| 2) Virga strata come pes | 107 |
| a) come pes di semitono | 107 |
| b) come pes di un tono intero | 110 |

Capitolo XV: ORISCUS

| | |
|----------------------------|-----|
| 1) Oriscus isolato | 112 |
| 2) Oriscus in composizione | 113 |

Capitolo XVI: SALICUS

| | |
|--|-----|
| 1) Segni e significato melodico | 118 |
| 2) Significato interpretativo | 118 |
| a) prove dell'importanza della nota dopo l'oriscus | 119 |
| b) salicus all'unisono | 126 |
| c) forme speciali | 128 |
| d) forme sviluppate | 131 |

Capitolo XVII: PES QUASSUS

| | |
|---------------------------------|-----|
| 1) Segni e significato melodico | 133 |
| 2) Significato interpretativo | 133 |
| a) pes quassus isolato | 133 |
| b) pes quassus in composizione | 137 |

Capitolo XVIII: QUILISMA

| | |
|---------------------------------|-----|
| 1) Segno e significato melodico | 145 |
|---------------------------------|-----|

| | |
|-------------------------------------|-----|
| 2) Significato interpretativo | 146 |
| a) la nota che precede il quilisma | 146 |
| b) la nota che segue il quilisma | 147 |
| c) il quilisma | 149 |
| 3) Il quilismapes isolato | 150 |
| 4) Contesti speciali | 152 |
| 5) Scandicus quilismatico e salicus | 152 |

Capitolo XIX: LIQUESCENZA

| | |
|---------------------------------------|-----|
| 1) Definizione ed impiego | 155 |
| 2) Ambiguità e polivalenza | 156 |
| 3) Aumento e diminuzione | 158 |
| 4) Melodia e liquescenza | 159 |
| 5) Espressione musicale e liquescenza | 160 |

Capitolo XX: LETTERE

ANNOTAZIONI

| |
|-----|
| 162 |
| 165 |

Ho piacere di esprimere la mia viva gratitudine a Dom Godehard Joppich. Egli non solo ha avuto la idea di questa pubblicazione, ma ha curato la redazione, la presentazione e la realizzazione con tanta intelligenza e arte quanto coraggiosa costanza.

La mia riconoscenza si estende a tutti coloro che l'hanno aiutato in questo lavoro di pazienza con suggerimenti come pure con critiche. Un grazie speciale a Dom Rupert Fischer, i cui lavori precisi hanno facilitato molto la raccolta degli esempi, e a fr. Bonifacio Baroffio che ha messo a punto il testo italiano. A tutti il mio più fraterno ringraziamento.

E. C.

Roma, Festa di S. Gregorio Magno 1968