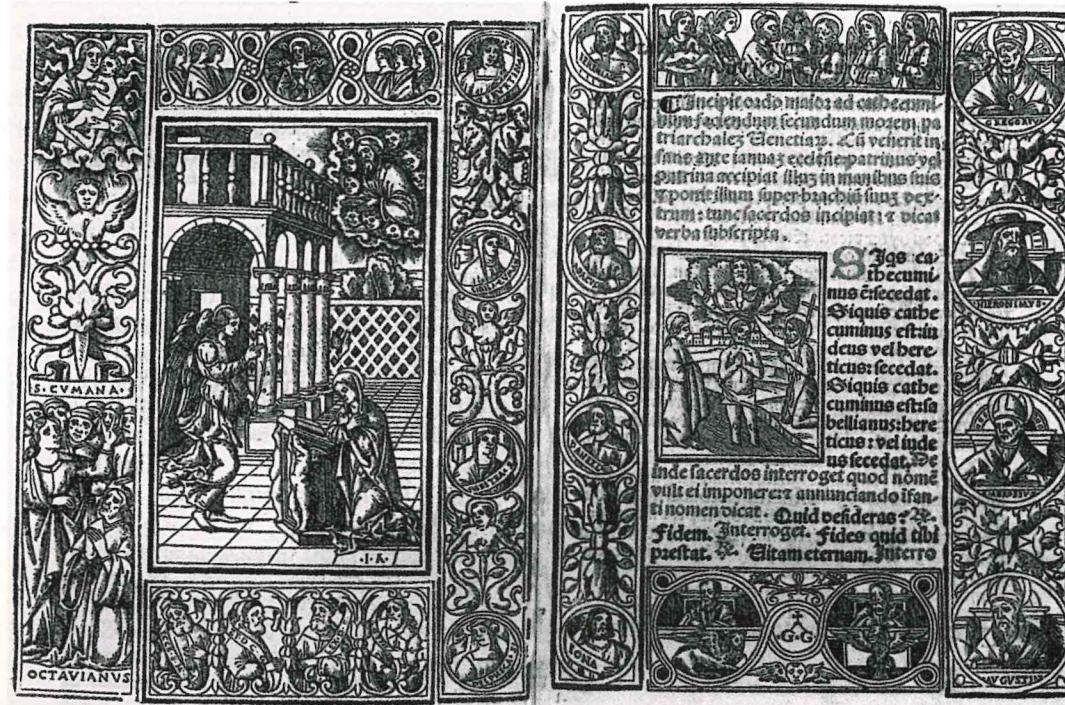


Con la stampa dei libri liturgici riti, o testi, o canti passano da una zona all'altra, ed è un fenomeno che merita studio e attenzione. Che sia possibile fare un simile studio a Trento è dovuto essenzialmente alla raccolta che Feininger ha messo insieme. Per quanto riguarda le edizioni, l'enorme numero di libri stampati che Feininger ha raccolto consente comparazioni, studi genetici, suddivisione delle attenzioni per inseguire singoli testi o materiali. L'influsso del mezzo della stampa sulla tradizione melodica è anch'esso tutto da studiare, e la raccolta Feininger lo consente. Vi è un titolo di una raccolta di studi che assomiglia molto a quello del nostro convegno: "il gregoriano nell'epoca della polifonia", noi potremmo dire che ci interessa in particolare "il gregoriano stampato nell'epoca della polifonia". Quando, per esempio, in alcuni libri a stampa troviamo dei testi che sappiamo dai manoscritti essere nati a due o tre voci e che

vengono riproposti a una sola voce, siamo di fronte a fenomeni tutti da indagare e da accettare, e che possono essere seguiti nel tempo, anche all'interno della stessa opera, come accade per il *Liber Sacerdotalis* di Castellani, che viene ristampato e modificato innumerevoli volte dal 1525 sino alla metà del Seicento. Questo è lo scenario entro cui si colloca il nostro convegno di studi, sostenuto dal Servizio beni librari e archivistici della Provincia Autonoma di Trento.

Si tratta solo di un primo passo, ma significativo, verso la comprensione di alcuni di quegli aspetti, ancora poco indagati, menzionati più sopra.

GIULIO CATTIN  
Presidente del comitato scientifico della  
Fondazione Ugo e Olga Levi



Pagine iniziali del *Cathecuminorum liber* per il patriarcato di Venezia, stampato da De Gregori nel 1520. Nella pagina di sinistra xilografia dell'annunciazione siglata "I.A." (Andrea Vavassore) entro cornice (Bibl. Feininger, FSV 19).

## I LIBRI CON MUSICA: SONO LIBRI DI MUSICA?

Giacomo Baroffio

Trattando un paio di anni or sono la problematica "oraliità e scrittura nella tradizione del canto gregoriano" - è in stampa l'intervento fatto durante un convegno al Goethe-Institut di Roma<sup>1</sup> - ho accennato alla questione della natura propria dei libri liturgici con notazione musicale. Oggi vorrei ritornare sull'argomento portando alcuni indizi a favore di un'ipotesi di lavoro che ritengo degna di attenzione e provocatrice in vista di ulteriori ricerche, verifiche ed eventuali rettifiche.

La presenza di neumi o comunque di notazione musicale in tutta una serie di libri liturgici a partire dall'alto medioevo (sec. IX-X), farebbe pensare a prima vista - e la cosa appare senz'altro ovvia - che si tratti di libri di musica veri e propri, di sussidi cioè utilizzati per eseguire il repertorio musicale durante le celebrazioni. La situazione che si aveva nei secoli X-XII è tuttavia molto differente rispetto all'epoca moderna e alla nostra esperienza personale di cantori: oggi - e ciò vale anche per gli ultimi secoli - i libri sono considerati il passaggio obbligato per entrare nell'universo liturgico-musicale. Senza di essi, di fatto, si ritiene che non si possa conoscere il repertorio e non si sia in grado di cantarlo. Su questo punto ritornerò tra breve.

Prima vorrei sottolineare un fatto: qualsiasi persona oggi può introdursi da sola o essere introdotta nel mondo gregoriano attraverso lo studio dei libri liturgici, indipendentemente dalla tradizione o dal contesto culturale in cui si trovi. Qui sta la fondamentale differenza rispetto al passato quando la musica non veniva imparata in un processo di lettura, bensì era assimilata grazie alla frequentazione di

maestri e di cori che cantavano a memoria il repertorio. Prima dell'introduzione della grafia neumatica - anno 800 circa secondo Kenneth Levy<sup>2</sup> - la trasmissione orale era l'unica scuola di apprendimento del *thesaurus* liturgico, una scuola mirata a educare futuri maestri e cantori in grado di trasmettere a loro volta l'intero patrimonio. Una volta introdotta la grafia neumatica (sec. IX) e anche dopo l'utilizzazione sistematica del rigo musicale (sec. XI 2/4-XI m.), la trasmissione musicale non si riduce per nulla a un fatto librario, ma continua ad avvalersi anche del processo orale in un intreccio di relazioni e contaminazioni tra le due forme - orale e scritta - del repertorio. Non si dimentichi che in ambito austriaco ci sono testimoni con neumi in campo aperto sino a tutto il sec. XIV se non oltre.

Oggi vorrei sottolineare un particolare che ritengo alquanto importante nella trasmissione del repertorio gregoriano, e cioè la forte relattività o, se si vuole, la limitata importanza delle fonti scritte che sembrano non aver avuto una funzione primaria nel processo non soltanto della formazione del repertorio agli inizi - quando non esistevano fonti scritte se non, al massimo, a livello di appunti - , ma anche nei secoli successivi. La situazione potrebbe suggerire la seguente affermazione paradossale: "I libri con musica non sono libri di musica". Non vorrei sottoscrivere, almeno per il momento, una sentenza così assoluta perché rischierebbe di travisare la verità storica. Ma certamente si possono trovare vari elementi - tra prove e indizi - che limitano in modo cospicuo la funzione musicale del codice liturgico con notazione.

Parlo volutamente di "funzione musicale" perché riterrei interessante indagare su un ampio ventaglio di funzioni possibili attribuite ai codici liturgici. Spesso il libro liturgico è in primo luogo simbolo di ricchezza e potenza sociale che si riflette nei frequenti sontuosi apparati iconografici. Altre volte il codice semplicemente nella sua esistenza materiale - prima ancora di essere aperto e letto da cantori e cori salmodianti - costituisce un punto di riferimento ideale per un'identità ecclesiale e culturale. Non si può escludere certamente che attraverso lo scritto si radichi e si mantenga viva la coscienza della propria tradizione liturgi-

<sup>1</sup> Si tratta di un convegno organizzato da "Nuova Consonanza" nel dicembre 1996; gli Atti sono in corso di stampa.

<sup>2</sup> KENNETH LEVY, *On the origin of neumes*, "Early Music History", 7 (1987), pp. 59-90.

ca (es. uffici dei santi patroni locali). A livello musicale la situazione è però estremamente precaria.

Ciò che meraviglia nell'esame dei codici musicali è il fatto che non sono corretti o non sono omologati in vista di un'esecuzione. Mi spiego: troppi codici sono pieni di sbagli tanto da essere considerati non appropriati per costituire la base di un'esecuzione. Un esempio tra i tanti: l'antifonario romano antico, ms Capitolo S. Pietro B 79. Per questo libro, come per altri, è vero che si notano correzioni e integrazioni, ma ci sono ancora troppi errori e omissioni.<sup>3</sup>

Un altro particolare degno di nota è l'esistenza di codici senza nessun segno di "si bemolle", mentre è chiaro che tale alterazione veniva cantata. Inoltre, chi ha un minimo di familiarità con la tradizione manoscritta dei secoli XI-XIII sa bene quanto spesso ci sia una notevole sfasatura di posizione delle note relativamente alla sillaba del testo su cui dovrebbero essere cantate. Tutto tende a evidenziare una fondamentale autonomia del cantore rispetto al testo scritto a favore della tradizione orale.

Una situazione ancora più eloquente ed esplicita è costituita dai codici **gemelli**.<sup>4</sup> In riferimento alla nostra problematica non ritengo che sia rilevante la relazione genetica dei codici gemelli, cioè se entrambi siano copie di un unico modello o se un gemello dipenda da un altro gemello.

Un primo sondaggio sistematico l'ho potuto fare l'anno scorso su due *Kyriali* di Lodi attualmente a New York, Pierpont Morgan Library M.683 e M.685.<sup>5</sup> Il primo codice comincia a non presentare nessun bemolle, ma certamente



■ Pagina di Graduale spagnolo del secolo XV (Biblioteca musicale L. Feininger, FC 10, c. XCIVv).

esso doveva essere cantato almeno nei punti in cui il suo gemello 685 lo prescrive esplicitamente. Inoltre tra i due manoscritti ci sono divergenze riguardo vari casi: il raddoppio che indica il prolungamento di una nota, l'omissione o, viceversa, l'aggiunta di una nota, la diversità di una o più note.

A proposito dei codici laudensi si potrebbe dire che essi sono stati commissionati dal vescovo Pallavicino, ma è ancora da dimostrare che entrambi siano stati utilizzati contemporaneamente nella cattedrale di Lodi. Di fatto occorre dire che l'identità di un'unica committenza, la medesima tipologia liturgica e la stessa manifattura non necessariamente garantiscono una medesima ed unica destinazione e neppure l'unico uso reale. Occorre quindi dissipare eventuali incertezze lasciate in sospeso dai *Kyriali* gemelli Pallavicino.

<sup>3</sup> Basta controllare la riproduzione fotografica in *Biblioteca Apostolica Vaticana. Archivio S. Pietro B 79. Antifonario della basilica di S. Pietro (Sec. XII)*, 2 voll. a cura di B. G. BAROFFIO - S. J. KIM, presentazione di L. E. BOYLE, Roma, Torre d'Orfeo, 1995 (Musica Italicae Liturgica, 1).

<sup>4</sup> Codici gemelli sono da ritenersi le copie di due o tre esemplari "identici" che servivano per la lettura contemporanea da parte dei mebri di un coro di vaste dimensioni. Si pensi che nel coro di San Domenico a Bologna potevano celebrare la liturgia delle Ore e della messa oltre 150 frati raccolti negli stalli del coro ligneo situato nell'abside dell'edificio di culto.

<sup>5</sup> Cfr. GIACOMO BAROFFIO - EUN JU KIM, *I libri corali Pallavicino. Aspetti liturgico-musicali*, in *L'Oro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, a cura di M. MARUBBI, [Cinisello Balsamo - MI], Silvana ed., 1998, pp. 129-136.

Un'indagine campione effettuata sui libri corali della Cattedrale di S. Maria di Novara conferma tuttavia la situazione riscontrata precedentemente a Lodi. A Novara ho considerato due coppie di gemelli del sec. XV, tomi di un graduale-kyriale, i mss VI e VI bis (avvento-quaresima), VII e VII bis (Ottava di Pentecoste e domeniche dopo Pentecoste). In questo caso si tratta di coppie di gemelli che sono stati scritti e utilizzati per la stessa chiesa. Degni di nota sono i numerosi interventi di revisione del testo melodico, soprattutto la riduzione dei melismi: interventi compiuti dalla stessa mano con il medesimo artificio grafico: una doppia barra nera con spazio interno colorato di blu all'inizio della cesura; piccola mano con indice teso al momento della ripresa.

Le divergenze tra i gemelli novaresi presentano la medesima tipologia riscontrata nei corali di Lodi; a Novara essa si riferisce ai canti più elaborati del proprio.

La situazione ora delineata suggerisce una conclusione assai semplice: i gemelli non potevano costituire la fonte principale per le esecuzioni durante la liturgia, a meno che non si ammetta una cacofonia più o meno frequente e stridente. Probabilmente ci si trovava in passato in una situazione pressoché identica al presente: il libro di fronte o nelle mani del cantore serve principalmente per

sapere quale brano va eseguito, e può suggerire qualche aiuto alla memoria delineando la linea melodica che viene tuttavia cantata a orecchio secondo gli usi appresi nella pratica delle consuetudini locali proprie di ogni cappella musicale.<sup>6</sup>

Che il libro scritto serva da modello generico per l'esecuzione e sia comunque subalterno alla tradizione orale, lo suggerisce anche un canto diffuso ancora oggi nelle nostre assemblee liturgiche: la *Salve Regina* nella versione melodica semplice. La tradizione diffusa in molte regioni italiane differisce da tutti i libri a stampa moderni che servono come libro di base (*Liber Usualis* etc.). Su "gementes ET flentes" gli stampati hanno "mi sol la DO la sol", mentre da noi spesso si canta "SI".

Prese tutte le riserve del caso e allontanata la fascinosa tentazione della **grafolatria**, occorre riprendere con maggior cura le indagini sulla tradizione musicale del passato, cercando di integrare i dati dei manoscritti con tutti gli elementi che possono essere suggeriti da discipline complementari. Vale tuttavia la pena ricordare che **ogni forma grafica per sua natura è artificiosa e radicalmente inadeguata a esprimere la realtà musicale**, non solo la notazione "a palline", ma anche quelle quadrate in vigore per alcuni secoli e, ancor prima, le notazioni neumatiche.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Nel dibattito seguito al presente intervento, Salvatore de Salvo ha ricordato a Trento lo stupore di un viaggiatore che nel secolo scorso ha sentito e visto da vicino i cantori della Cappella Sistina eseguire il gregoriano: i cantori iniziavano a cantare secondo il libro, ma poi eseguivano una musica diversa dallo scritto. Ciò fa pensare che una delle funzioni principali del libro fosse la memoria delle celebrazioni e dei singoli brani da eseguire, non tanto la linea melodica particolare che si era appresa all'interno della tradizione locale e che si sapeva ormai a memoria.

<sup>7</sup> Sotto questo aspetto è bene chiarire alcune posizioni di lana caprina sostenute da vari gregoriani "semiologi", ad esempio, NINO ALBAROSA, "Il Saggiatore Musicale", 4/1 (1997), p. 215. Nella "Scheda critica" relativa al manuale di DAVID HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, come altri suoi colleghi egli contrappone la "notazione classica, con tetragramma e chiavi antiche" a quella "moderna a palline su pentagramma e con chiave di violino". La conclusione è che la "notazione a palline

deforma obiettivamente, perché artificiosa, il senso storico dei movimenti melodici". Condivido pienamente l'affermazione di Albarosa sulla artificiosità della notazione a palline a condizione però che la si estenda a tutte le grafie che tentano di rappresentare e trasmettere in qualche modo le melodie gregoriane, comprese pertanto anche le quadrate e le neumatiche. A mio avviso il problema non è grafico, ma psicologico. Chi da sempre è abituato, come il sottoscritto, a cantare il gregoriano con la notazione quadrata, trova senz'altro più agevole e immediata la lettura in tale notazione. È però una mera questione di abitudine personale, non di altra natura. In tale senso ritengo non solo utile, ma anche doveroso, in opere di alta diffusione e volgarizzazione pubblicare le melodie gregoriane e medioevali nel modo che le renda il più possibile accessibili alla maggioranza dei fruitori. Tutta la problematica che nel gregoriano esiste tra creazione - improvvisazione - oralità - scrittura ed esecuzione va comunque riconsiderata anche alla luce di recenti approfondimenti in altri settori. Cfr. NICOLA TANGARI, *Alcuni rapporti tra notazione musicale e scrittura verbale*, "Testo & Senso", (1999), pp. 99-120.

## APPENDICE

New York, Pierpont Morgan Library M.683 (A) e M.685 (B): *Kyriali di Lodi*

c. 1<sup>r</sup> **Kyrie - Christe**  
 "A": DG ac chaG - [c. 1<sup>v</sup>] ac chaG  
 "B": ..... acc ..... chaGF

c. 3<sup>r</sup> **Gloria - sancti Spiritus**  
 "A": FGF  
 "B": FG

c. 6<sup>v</sup> **Agnus (3) - tollis**  
 "A": feed  
 "B": fed

c. 7<sup>r</sup> ["B" c. 6<sup>v</sup>] **Kyrie [Vat. IV]**  
 "A": aGFDE(+ D) - EGaE  
 "B": aGFDE EGaD

c. 8<sup>r</sup> **Gloria [Vat. IV] - agimus - peccata mundi**  
 "A": F Mancano note  
 "B": FF DC

c. 11<sup>v</sup> e 12<sup>r</sup> **Agnus (1 e 2) [Vat. IV] - nobis**  
 "A": Ga ha  
 "B": .... haa  
**Agnus (3) - nobis**  
 "A": Gahaa G  
 "B": ..... a

c. 13<sup>r</sup> **Kyrie [Vat. VI] - Christe (3) - leyson**  
 "A": ah a [2 + 1]  
 "B": aba a [3 + 1]

c. 16<sup>v</sup> **Gloria [Vat. II] - Christe**  
 "A": aGa F  
 "B": FEF D

c. 17<sup>v</sup> **Sanctus [Vat. XVIII] - qui venit**  
 "A": dc  
 "B": d

NB: "A" c. 17<sup>r</sup> **Sanctus [Vat. XVIII] - <ple>ni sunt celi et terra chiave sbagliata = G Fga**



## THE 1485 PONTIFICALE ROMANUM AND ITS CHANTS

James Borders

Pontificals are books of rubrics, prayers, and chants for liturgical services over which only a bishop can preside. These services include the dedication of a church, the consecration of an altar, clerical ordinations, and the veiling of nuns.<sup>1</sup> The pontifical of the Franco-Roman rite emerged in the tenth century and reached definitive form in the late thirteenth when Guillaume Durandus, the renowned canonist and scholar of the liturgy, reorganized and revised its contents. Durandus's recension became the foundation for all later pontificals of the Roman rite, including the first printed edition issued in Rome in 1485. The editors of this *editio princeps* were Agostino Patrizi Piccolomini, master of ceremonies under Pope Sixtus IV, and Johannes Burckhard, Patrizi's colleague and eventual successor.

Attracting our attention to the 1485 print is the fact that over one-third of its notated chants - 43 of 117 - differ musically from settings of the same texts for the same liturgical functions in the vast majority of older manuscript pontificals. Some printed chant texts also differ slightly from most earlier written versions. Given this state of affairs, it is tempting to dismiss these forty-odd printed chants as mistakes, but I want to urge that we take a closer look. Instead of rejecting these pieces out of hand, I shall present a case for their authenticity and connection with the sacred musical practice of Renaissance Italy, especially Rome. We shall then attempt to trace the backgrounds of these 43

printed chants and explore the possibility that at least some stem from prior manuscript readings as yet undiscovered. Other variant melodies in the *editio princeps*, however, have a different origin, as I shall argue. If my hypothesis is correct, these settings were conscious products of a music editorial process that anticipated by more than a century the reworking of chant associated with 'reform' editions like the *editio Medicea* of 1614 and 1615 and the lesser known *Graduale Romanum* of Angelo Gardane printed in Venice in 1591. Finally, I shall describe the factors that contributed to the printing of the *Pontificale Romanum* in 1485, and how these may have contributed to the state in which we find these chants.

The non-conforming chants in the *editio princeps* are listed in Table 1. These represent various liturgical genres - antiphons, responsories, chants of the Mass Proper - and eight pontifical services. Musically, the melodies fall into two categories and the table is divided to reflect this distinction. The first group of chants in table 1a comprises settings that differ in contour and mode from those normally found in earlier manuscript pontificals; the second category, in table 1b, consists of chants that differ from the standard ones in shape, but share the same mode. Let us examine three of these chants, two from the first category and one from the second.

Settings of the antiphon *Pax aeterna* (listed eighth in Table 1a) are compared in example 1. The 1485 print features a mode VII melody that is unlike the mode I setting found in the vast majority of earlier manuscript pontificals. Note that the printed chant is neither an obvious variant of the standard one, nor does it seem to derive from other seventh mode antiphons in the Gregorian repertory. The intonation, with its opening descent from d to G, is almost never found in medieval chants of mode VII, according to Bryden and Hughes's *Index of Gregorian Chant*.<sup>2</sup> Not only are the contours and textures of the two settings different,

<sup>1</sup> On the pontifical and its development, see CYRILLE VOGEL, *Medieval liturgy: an introduction to the sources*, translated and revised by William Storey and Niels Rasmussen, Washington, Pastoral Press, 1986. On the place of the pontifical in medieval music history, see DAVID HILEY, *Western plainchant: a handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 324; and *Pontifical*, in NG.

<sup>2</sup> A similar gesture is found in only one traditional Gregorian melody, the Responsory verse *Mortem enim quam salvator* (Resp. *Lapides torrentes*). See JOHN R. BRYDEN - DAVID G. HUGHES, *An index of Gregorian chant*, 2 vols., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969, II, p. 37.