

# La nuova immagine del canto cristiano liturgico. Elementi ritmici, polifonia semplice e contesti rituali nella storia del cosiddetto gregoriano

*Marco Gozzi*

Il canto cristiano liturgico di rito latino ha conosciuto nella sua storia bimillenaria numerosissimi mutamenti nello stile, nelle forme e nella prassi esecutiva. Questo repertorio non può essere considerato semplicemente «musica»; è comprensibile nella sua compiutezza e pienezza solo in un'esperienza di gioiosa vita cristiana e i pronunciamenti dei papi in questa materia hanno sempre voluto privilegiare l'aspetto devozionale del repertorio, il suo essere preghiera prima che musica.

L'immagine del canto cristiano liturgico, così come ci è stata consegnata e come è ancora ampiamente diffusa dai manuali per i Conservatori e dalle storie della musica, è però assai distante dalla realtà storica e mostra scarsissima attenzione proprio al contesto vitale che ha sempre generato e nutrito quel canto: l'azione liturgica.

Si tende poi a dimenticare che il canto cristiano liturgico è vivo e dinamico anche nei secoli successivi al XV, mentre nelle trattazioni manualistiche (e non solo) se ne parla nei primi capitoli e poi scompare dall'orizzonte storico, come se fosse un episodio della storia musicale che non supera il medioevo, o che lo supera ma ormai in una forma talmente decaduta e insignificante che non incide minimamente nella realtà artistica e antropologica. Ma questo è assolutamente falso. Il canto liturgico continua a rinnovarsi, continua ad essere composto, fra l'altro, e il repertorio è in continuo divenire, anche dopo il Concilio di Trento (si scrivono nuovi Uffici e nuove Messe per i santi appena canonizzati, si continuano a inventare nuove melodie dell'*Ordinarium*, si rinnovano gli antichi Uffici dei santi patroni). Un qualsiasi uomo che abitava una piccola città europea nel 1540 ascoltava in chiesa assai più canto piano (biscantato o secundato) che non polifonia d'arte.

Gli studi dei monaci di Solesmes e gli studi semiologici hanno svolto un compito fondamentale nello svelare molti particolari del momento più antico che possiamo indagare della storia del canto liturgico, quello del IX-X secolo, così come emerge dalle prime testimonianze scritte (con notazione neumatica) di questo repertorio. Più indietro non si può andare, se non con ipotesi. Ma anche tutte le evidenze dello studio delle più antiche grafie neumatiche, in particolare la notazione sangaliese

e quella metense, non permettono di avere un quadro completo di quel repertorio, soprattutto riguardo ad alcune questioni fondamentali come i tipi di temperamento utilizzati, i diversi modi di pronuncia del latino, i diversi tipi di emissione vocale, le invenzioni estemporanee, la prassi dell'ornamentazione utilizzata dai solisti, il ruolo degli strumenti, il contesto dell'azione liturgica nelle singole realtà locali e via dicendo. Le vicende e le caratteristiche fondamentali della storia tarda del canto liturgico (dal XIV al XX secolo), poi, sono ancora assai poco indagate.

Alcuni studi recenti hanno evidenziato una nuova immagine del canto cristiano liturgico che oscura la vecchia rappresentazione di un Medioevo liturgico monodico o monofonico, ossia di un canto cristiano intonato da cantori maschi e adulti all'unisono, così come si trova scritto nei libri. La realtà era diversa. E per scoprire questa diversa realtà, come per evidenziare le peculiarità sia locali sia diffuse in tutta Europa nel campo del canto liturgico, ci si è rivolti soprattutto allo studio di manoscritti non musicati come gli Ordinari;<sup>1</sup> certamente anche lo studio di Rituali e Cerimoniali, ancora troppo poco editi e analizzati, potrebbe portare a nuove scoperte. Non deve essere trascurata poi la valutazione delle *edizioni* di libri liturgici (Messali, Breviari, Graduali, Antifonari, Salteri, Innari, Processionali, Pontificali, Rituali, *Officia* della Settimana santa, Cantorini, ecc.) che, pur appartenendo talvolta al pieno Cinquecento, possono tramandare canti (o solo testi di canti) e usi rituali molto antichi.

Due fenomeni sinora trascurati che riguardano il canto piano e che concorrono a ricostruire la nuova immagine del canto liturgico sono testimoniati da manoscritti e da edizioni liturgiche: il primo è la polifonia semplice, il secondo il *cantus fractus*.

I libri Ordinari italiani, come ha mostrato Giulio Cattin, abbondano di riferimenti alla prassi della polifonia semplice, ossia a quel modo di cantare estemporaneamente una *vox organalis* aggiunta alla melodia gregoriana tradizionale, solitamente nota contro nota. Questa prassi, dapprima chiamata dagli studiosi «cantus planus binatim», poi «polifonia primitiva», oggi è di solito chiamata «polifonia semplice».<sup>2</sup>

Si consideri, ad esempio, un breve passo tratto dal *Liber Ordinarius* della cattedrale di Pistoia, databile alla fine del Duecento o primi anni del Trecento (Pistoia, Archivio capitolare, ms. C 102, c. 66r), dove ritorna insistentemente il verbo *succinere* con il significato di accompagnare simultaneamente un'altra voce formando un *organum*, ossia cantare in polifonia semplice:

De Nativitate beate virginis Marie [...] In Vesperis [...] *Regali ex progenie*, cuius responsorii principium succinitur sed non repetitur a choro; versus et *Ora pro nobis sancta Dei genitrix*

1 Giulio Cattin, «Secundare» e «succinere». Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento, in: *Musica e storia* 3 (1995), pp. 41–120.

2 Sul tema si vedano almeno *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli, Roma 1989; *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, a cura di Giulio Cattin e F. Alberto Gallo, Venezia/Bologna 2002 (Quaderni di musica e storia 3); *Polifonie semplici. Atti del convegno internazionale di studi Arezzo, 28–30 dicembre 2001*, a cura di Francesco Facchin, Arezzo 2003; Angelo Rusconi, *La polifonia semplice: alcune osservazioni*, in: *Musica e storia* 12/1 (2003), pp. 7–50.

succinitur; antiphona ad Magnificat *Celeste beneficium*, que prius canitur et post succinitur, et Benedicamus succinitur. Et attende quod hec festivitas sollempniter celebratur, nam *Venite* succinitur, et antiphone in quolibet nocturno ante psalmos cantantur et post succinitur; similiter versus et versiculi et antiphone ad Ben. et ad Magn. et *Benedicamus* succinitur. In Missa Kyrie, Sanctus et Agnus Dei succinitur.<sup>3</sup>

Notizia della prassi di accompagnare la voce base con una o più voci aggiunte esternamente si trova già in due Messali della fine del X secolo (o inizio XI) dell'Italia centrale, ora conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana: il Vat. lat. 4770 e il Barb. lat. 560. Nelle rubriche che riguardano l'ultima lettura (*Prophetia*) della veglia pasquale di quest'ultimo codice si legge (c. 66r):

»Lectio libri Danihelis prophetæ [...] in medio ignis dixerunt«, hic muta sonum in cantico »Benedictus es Domine [...] per orbem terrarum«, et incipit legere in sono priore: »Et non cessabant qui immiserant eos [...] nec quicquam molestie intulit«. Hic canere incipit clerus cum organis: »Tunc hi tres ex uno ore laudabant [...] superexaltate eum in saecula«, et respondent omnes in choro: »Amen«.<sup>4</sup>

Di certo questo fenomeno di *amplificatio* del canto cristiano è assai antico, dato che già nel VII secolo gli *Ordines* romani citano i »parafonisti«, ossia coloro che cantano la seconda voce.<sup>5</sup> Normalmente la *vox organalis* non è messa per iscritto; solo in pochissimi codici, spesso di utilizzo didattico, affiorano alcuni esempi che possono illustrare lo stile di questa prassi.<sup>6</sup>

**3** Natività della beata vergine Maria [...] ai vesperi [...] *Regali ex progenie*, l'inizio del quale responsorio si canta in polifonia semplice e non è ripetuto dal coro; il versetto e l'*Ora pro nobis sancta Dei genitrix* si cantano in polifonia semplice; l'antifona al Magnificat *Celeste beneficium* prima si canta e poi si accompagna con altra voce, e anche il *Benedicamus* si canta in polifonia semplice. E fai attenzione che questa festività sia celebrata solennemente, infatti [l'invitatorio] *Venite* si canta in polifonia semplice e le antifone di ogni notturno si cantano prima dei salmi e nella ripetizione si accompagnano; allo stesso modo si cantano in polifonia semplice i versetti, i versicoli, le antifone al *Benedictus* e al *Magnificat* e il *Benedicamus Domino*. Nella Messa si cantano in polifonia semplice Kyrie, Sanctus e Agnus. Cattin, »*Secundare*« e »*succinere*« (vedi nota 1), p. 119.

**4** »Lettura del libro del profeta Daniele [...] in mezzo al fuoco dissero« [Dan. 3, 1–25], qui cambia la melodia nel cantico »Benedetto sei tu, Signore [...] per tutta la terra« [Dan. 3, 26–45], e si inizia a cantare con la melodia principale: »E coloro che li avevano gettati dentro non cessavano [...] né [il fuoco] diede loro alcuna molestia« [Dan. 3, 46–50]. Qui il clero inizia a cantare in polifonia semplice: »Allora quei tre a una sola voce si misero a lodare [...] esaltatelo nei secoli« [Dan. 3, 51–75], e tutti rispondono in coro »Amen«. I due importanti testimoni sono citati in Bonifacio Baroffio, *Cristiana Antonelli, La passione nella liturgia della Chiesa cattolica fino all'epoca di Johann Sebastian Bach*, in: *Ritorno a Bach. Dramma e ritualità delle passioni*, a cura di Elena Povellato, Venezia 1986, p. 16, e in Giacomo Baroffio, *Le polifonie primitive nella tradizione manoscritta italiana. Appunti di ricerca*, in: *Un millennio di polifonia liturgica* (vedi nota 2), pp. 201–208; 201.

**5** Cfr. Guido Milanese, *Paraphonia-paraphonista dalla lessicografia greca alla tarda antichità romana*, in: *Curiositas. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, Napoli 2002, pp. 407–421.

**6** Un primo elenco di manoscritti di origine italiana di polifonia sacra fino al 1300 circa si trova in Susan Rankin, *Between oral and written: 13th-century Italian sources of polyphony*, in: *Un millennio di polifonia liturgica* (vedi nota 2), pp. 75–98; 93–95.

La tecnica utilizzata per l'amplificazione polifonica estemporanea operata dai cantori (non dai compositori!) è mostrata o descritta da molti trattati musicali medievali, a partire dal manualetto *Musica enchiriadis* del IX secolo, per arrivare al *Micrologus* di Guido d'Arezzo (1030 circa),<sup>7</sup> al trattato *Ad organum faciendum* (seconda metà dell'XI secolo), al *De musica cum tonario* di Johannes Affligemensis (secolo XIII), al trattato conosciuto come «anonimo di San Marziale» o «anonimo De La Fage», forse del XII secolo, ma tramandato da manoscritti italiani e spagnoli del XIV secolo, sino ad arrivare alle *Expositiones tractatus [...] magistri Johannis de Muris* di Prosdócimo de Beldemandis (che utilizza la locuzione *cantus planus binatim* per descrivere il fenomeno), alla *Practica musice* di Franchino Gaffurio e al *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris.<sup>8</sup>

Oltre agli Ordinari, ai libri di canto e alle testimonianze teoriche, la prassi di cantare *super librum* (chiamata anche *biscantare* o *discantare*, *organizare*, *tenere organum*, *secundare*, *succinere*) è testimoniata anche da fonti cronachistiche e letterarie. Propongo un solo breve esempio, derivato dalla *Cronica* di Salimbene da Parma (composta negli anni ottanta del Duecento, ma che si riferisce ad eventi lontani anche di oltre cinquant'anni), che può servire ad avere un'idea della diffusione del fenomeno in Italia. Scrive Salimbene:

Frater Henricus Pisanus [...] de resurrectione Domini fecit sequentiam, litteram et cantum, scilicet *Natus, passus Dominus resurrexit hodie*. Secundum vero cantum, qui ibi est, id est contracantum, fecit frater Vita ex Ordine fratrum Minorum de civitate Lucensi, melior cantor de mundo tempore suo in utroque cantu, scilicet firmo et fracto. [...] Hic fecit illam sequentiam: *Ave, mundi spes, Maria*, litteram et cantum. Hic fecit multas cantilenas de cantu melodiato sive fracto, in quibus clerici seculares maxime delectantur. Hic fuit meus magister in cantu in civitate sua Lucensi eo anno quo sol ita horribiliter obscuratus fuit, MCCXXXIX.<sup>9</sup>

Salimbene parla assai spesso del «secondo canto» (o *contracantum*) da aggiungere alle sequenze di nuova composizione. Anche la sequenza, dunque, già attorno agli inizi del Duecento conosceva una diffusa prassi polivocale, ma nessun manoscritto ci ha tramandato, ad esempio, la citata sequenza *Ave, mundi spes, Maria* (*Analecta hymnica*

**7** Recente traduzione con commento in *Guido d'Arezzo: le opere*, introduzione, traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze 2005 (contiene: *Micrologus*, *Regulae rhythmicae*, *Prologus in Antiphonarium*, *Epistola ad Michaellem*, *Epistola ad archiepiscopum mediolanensem*).

**8** Cfr. Marco Gozzi, *Le polifonie semplici del Codex 457 di Innsbruck e la loro edizione critica e pratica*, in: *Polifonie semplici* (vedi nota 2), pp. 65–108. I testi dei trattati sono accessibili on-line nel *Thesaurus Musicarum Latinarum* all'indirizzo: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>.

**9** Frate Enrico Pisano [...] compose testo e musica di una sequenza per la resurrezione del Signore, cioè *Natus, passus Dominus resurrexit hodie*. Il secondo canto, cioè il controcanto, lo compose frate Vita dei Francescani di Lucca, il migliore cantore del mondo al tempo suo in entrambi i canti: liturgico e misurato. [...] Egli [frate Vita] compose testo e musica della sequenza *Ave, mundi spes, Maria*. Compose poi molti canti mensurali, dei quali si diletano molto i sacerdoti secolari. Egli è stato mio maestro di canto nella sua città, Lucca, in quell'anno in cui avvenne una terribile eclissi solare: il 1239. Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di Giuseppe Scalia, 2 voll., Bari 1966, vol. 1, pp. 264 s.

32,38 e 54,340) a due voci, che pure possiede una tradizione manoscritta piuttosto ampia.<sup>10</sup>

Se i libri Ordinari di Padova, di Siena, di Lucca, di Pistoia e di Firenze testimoniano una diffusa prassi di polifonia semplice, che non lascia quasi nessuna celebrazione in queste cattedrali priva di amplificazione con l'aggiunta della seconda voce, gli esempi notati di questo genere presenti in manoscritti italiani superstiti sono al confronto estremamente ridotti: in assoluta prevalenza si incontrano *Benedicamus Domino* (spesso tropati) e sezioni di *Ordinarium Missae* (Kyrie, in maggioranza, e Sanctus e Agnus); rare sono le sezioni di *Proprium missae*. Un primo elenco di manoscritti italiani che tramandano polifonia semplice è stato allestito da F. Alberto Gallo,<sup>11</sup> ma nuove fonti continuano ad affiorare.

Il secondo importante aspetto da sottolineare nella tradizione del canto cristiano liturgico italiano è la copiosa presenza di esempi di composizioni scritte con notazione ritmico-proporzionale, ossia esempi di *cantus fractus*. E certamente la prassi di esecuzione mensurale di melodie liturgiche è stata assai più diffusa di quanto non ci facciano credere le poche testimonianze scritte rimaste, perché ciò che è scritto sul libro può essere molto diverso da ciò che si canta, in una tradizione che ha sempre vissuto di trasmissione orale.

Il canto cristiano liturgico conosce molto presto esecuzioni con valori proporzionali, soprattutto per quanto riguarda i testi metrici (inni e poi sequenze), ma nei primi anni del Trecento compare in Francia meridionale un nuovo tipo di repertorio che si diffonde rapidamente in Italia e poi in tutta Europa: in questo periodo si compongono infatti dei Credo con notazione mensurale, i più importanti e diffusi dei quali sono il cosiddetto Credo *Cardinalis* e il cosiddetto Credo *Regis* o *Apostolorum*. Se il primo è abbastanza conosciuto e la sua melodia compare ancora nelle edizioni vaticane come Credo IV (ma privato del mensuralismo originario), il secondo è meno noto e tuttavia assai presente nella tradizione manoscritta e a stampa.

Il Credo *Apostolorum*<sup>12</sup> è composto unicamente da brevi e semibrevi (Figura 1), e di questo Credo conosciamo anche l'autore: il re di Sicilia Roberto d'Angiò (1278, morto a Napoli nel 1343). L'identificazione con Roberto d'Angiò è confortata dall'appellativo *Regis* che si incontra in diversi codici, dalla rubrica di un manoscritto italiano del XVI secolo ora a Cleveland (Ohio, Museum of Art, Ms. 21.140, c. 78r) che recita: «Patrem cum suo cantu ordinatum per regem Robertum» e da un'altra rubrica che si incontra nel manoscritto F di Parma, Abbazia di San Giovanni Evan-

**10** Lo stesso si può dire della sequenza *Natus, passus Dominus*; cfr. Galliano Ciliberti, *Musica e liturgia nelle chiese e conventi dell'Umbria (secoli X–XV)*, Perugia, Università degli Studi, 1994, pp. 47–50.

**11** F. Alberto Gallo, *The practice of «Cantus planus binatim» in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century*, in: *Le polifonie primitive* (vedi nota 2), pp. 13–30.

**12** Cfr. Tadeusz Miazga, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche: eine Untersuchung der Melodien in den handschriftlichen Überlieferungen mit besonderer Berücksichtigung der polnischen Handschriften*, Graz 1976, n. 319, p. 81.

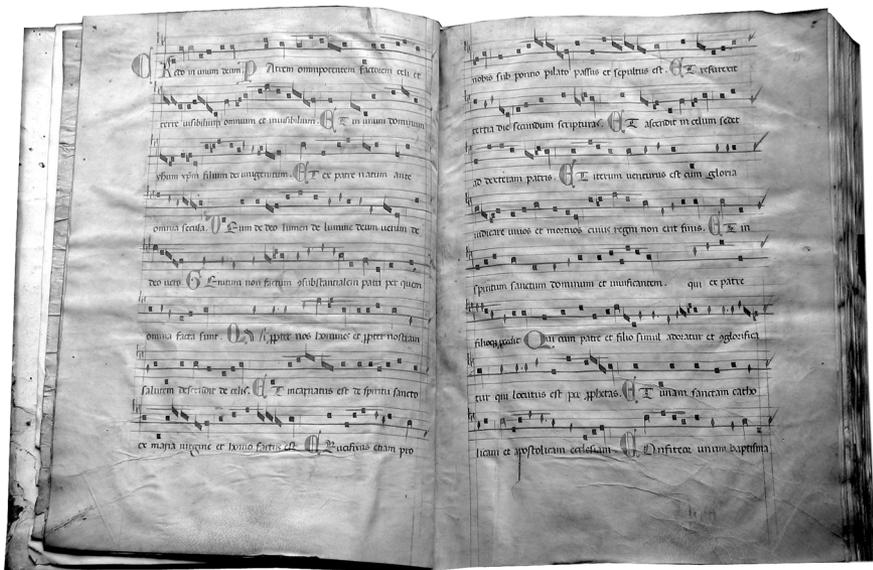


Figura 1: Inizio del Credo *Apostolorum* di Roberto d'Angiò, come compare nel codice Monza, Biblioteca Capitolare, ms. L. 12 (secolo XIV), cc. 3v–4r.

gelista (c. 37v),<sup>13</sup> che per lo stesso Credo indica »Regis Siciliae«, ma soprattutto è provata dall'opera *Sermone de fortitudine* di Gabrio de' Zamorei, amico del Petrarca, che afferma che re Roberto compose una nuova melodia sul Simbolo.<sup>14</sup>

Per cinque anni (1319–1324) Roberto d'Angiò dimorò ad Avignone, ed è probabilmente in questi anni di soggiorno avignonese che egli compose il Credo, forse in gara con un cardinale che inventò l'altra famosa melodia del Credo cosiddetto *Cardinalis* (del Cardinale). Ricordo che papa Giovanni XXII era stato precettore del piccolo Roberto e fra i due vi era dunque una consolidata amicizia.

Attorno al 1324 maturano ad Avignone la costituzione apostolica *Docta sanctorum patrum* e il Credo di Roberto d'Angiò. E con ogni probabilità la fortuna del Credo *Apostolorum* (e del suo doppio divenuto ancora più famoso – il Credo *Cardinalis*) non è affatto estranea al dettato della Costituzione, che biasima le composizioni »in semibreui e minime« o che fanno uso dell'*oquetus* (e biasima inoltre l'aggiunta di discanti fioriti, e di testi in volgare nelle composizioni liturgiche), ma che si conclude solennemente con un elogio della polifonia semplice. È chiaro dunque che la costituzione ha sostenuto e lanciato questo nuovo stile liturgico essenziale, che era comunque in linea con la tradizione e ne ha permesso la rapidissima diffusione non solo in Italia. Ma la costituzione nulla avrebbe potuto se attorno alla curia avignonese e a Roberto d'Angiò non si fossero mossi molti musicisti, compositori e can-

13 Fotografato da Romina Sani Brenelli per il progetto Raphael.

14 Cfr. Carla Vivarelli, »Di una pretesa scuola napoletana«: sowing the seeds of the *Ars nova* at the court of Robert of Anjou, in: *Journal of musicology* 24/2 (2007), pp. 272–296: 281 (e nota 29).



Figura 2: Inizio del Credo *Apostolorum* di Roberto d'Angiò, come compare nella versione a due voci del codice Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-9 (secolo XIV), cc. 140v–141r.

tori, che diffusero questi nuovi Credo in Europa. Si ricordi che la corte napoletana di re Roberto era un luogo straordinariamente fertile nel campo della produzione e del consumo musicale, sia sacro sia profano e che Marchetto da Padova dedicò a re Roberto il suo *Pomerium*.

Il Credo di re Roberto è tramandato da moltissimi codici, soprattutto italiani; si può dire che nessun Graduale con Kyriale databile dalla prima metà del Trecento ne è privo (e talvolta il Credo è appaiato ad un Gloria con lo stesso stile). Qui di seguito si citano solo alcuni testimoni del XIV e XV secolo:

Arezzo, Museo diocesano, s. n., c. 216; Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms. 35, c. 202; Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms. 58, c. 344r; Gorizia, Biblioteca del Seminario, ms. H, c. 274; Gubbio, Archivio di Stato, Fondo S. Domenico, Corale O, 109v–112r; Lucca, Biblioteca Statale, 1 061, c. 19; Modena, Biblioteca Estense, ms. α R.1.6, cc. 193v–194v; Monza, Biblioteca Capitolare, ms. L 12, c. 3v; Monza, Biblioteca Capitolare, ms. L 13, c. 141; Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 46, cc. 249v–253r; Padova, Biblioteca Capitolare, ms. A 20, c. 83v; Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-09, cc. 136v–140r; Piacenza, Archivio Capitolare, ms 65, c. 449; Piacenza, Archivio Capitolare, ms D, c. 285; Piacenza, Archivio Capitolare, ms D, c. 302; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 657, c. 419v; Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Lat. 10 654, c. 29; Todi, Biblioteca comunale, ms. 73, cc. 6v–8r; Trento, Biblioteca San Bernardino dei Francescani, ms. 319, c. 48r; Udine, Archivio Capitolare, ms. 10, c. 398; Udine, Archivio Capitolare, ms. 27, c. 83.

Ma ciò che importa è che questo stesso Credo è tramandato anche in versioni a due voci, che testimoniano la già ricordata prassi della polifonia semplice: Città del Vati-

cano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 657, cc. 419v–423, e Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-09, cc. 140v–148.<sup>15</sup>

La Figura 2 riproduce l'inizio di una di queste realizzazioni polifoniche, tratta dal codice Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-09. La *vox principalis*, composta da re Roberto, usa solo valori di breve e semibreve (semiminime e crome nella trascrizione) e si trova nella facciata di sinistra del libro aperto. La *vox organalis* si muove nello stesso ambito della *principalis*, omoritmicamente, e non mostra alcuna ricercatezza contrappuntistica: molte note sono all'unisono, nei punti cadenzali si incontrano solo intervalli di unisono, quinta o ottava; le voci si muovono prevalentemente per moto contrario, in alcuni brevi tratti anche per terze.

La voce base possiede una strutturazione assai studiata. Ogni piccola sezione sintattica del testo è caratterizzata da una chiara organizzazione ritmico-melodica conclusa da una clausola cadenzale. Molte cadenze si concludono con una, due o tre *ligaturae cum opposita proprietate* seguite da una *brevis*. Il Credo è suddiviso nei classici diciotto versetti, quasi tutti con cadenza a *sol*; solo cinque (*Patrem omnipotentem, Et in unum, Deum de Deo, Et unam, Et expecto*) terminano alla *subfinalis fa*. Si nota una certa tendenza a considerare le frasi melodiche a due a due, con richiami melodico-ritmici evidenti fra le coppie di frasi; la seconda frase della coppia si configura come ripetizione variata della prima. Il *sol* è certamente la nota più importante del pezzo e quella attorno a cui ruota tutto il discorso melodico. Frequente è la ripetizione del pattern melodico *la sib la sol*, che circola per tutto il pezzo, caratterizzandolo come *protus* plagale trasposto alla quarta superiore. Ricorrente è anche il salto di quinta *do-sol*, assai percepibile all'ascolto, che ritorna per ben dieci volte; il *do*, ogni volta che compare (a parte la seconda) è sempre seguito dal *sol* e nove volte su dieci anche preceduto dal *sol*. Alcuni incisi sono identici, come «Et ex Patre natum» (uguale a «Crucifixus etiam»), «Genitum non factum» (uguale a «simul adoratur»), «ante omnia secula» (assai vicino a «passus et sepultus est»).

Questo Credo ha avuto un'enorme diffusione e assieme al Credo *Cardinalis* ha superato in popolarità l'unica altra melodia nota per il Credo prima del Trecento: il Credo Vaticano I, che però in molti manoscritti successivi al 1300 si trova anch'esso mensuralizzato.

Il Credo *Cardinalis* è anch'esso diffusissimo nella sua forma monodica,<sup>16</sup> e si incontra in alcuni codici del secolo XIV scritto con la notazione italiana nera del Trecento, con regolari pontelli (o punti di divisione), come nel Cantorino della Biblioteca di San Bernardino dei Francescani di Trento (Figura 3),<sup>17</sup> o come in Padova,

**15** La trascrizione moderna di entrambe le versioni si trova in *Italian sacred music*, a cura di Kurt von Fischer e F. Alberto Gallo, Monaco 1976 (*Polyphonic music of the fourteenth century* 12), pp. 49–52, nn. 11a e 11b.

**16** Miazga, *Die Melodien des einstimmigen Credo* (vedi nota 12), n. 279, Vat. IV. Cfr. Marco Gozzi, *Alle origini del canto fratto: il «Credo Cardinalis»*, in: *Musica e storia* XIV/2 (2006), pp. 245–302.

**17** Descrizione del manoscritto e facsimile integrale del Credo in Giulia Gabrielli, *Il canto fratto nei manoscritti della Fondazione Biblioteca S. Bernardino di Trento*, Trento 2005 (Patrimonio storico e artistico del Trentino 28).



Figura 3: Inizio del Credo *Cardinalis* nella versione del codice Trento, Biblioteca San Bernardino dei Francescani, ms. 310 (secolo XIV), cc. 45v-46r.

Biblioteca capitolare, A 20\*, c. 85r. Si conoscono anche dieci testimoni tra Trecento e Quattrocento che tramandano il Credo *Cardinalis* a due voci, ma se la voce base (quella normalmente tramandata dai libri manoscritti o a stampa) è sempre uguale e trasmessa con piccolissime varianti, la voce di controcanto aggiunta è spesso diversa. Ecco i dieci testimoni raggruppati secondo le diverse versioni della voce aggiunta:

- I. Palma di Maiorca, Archivio Capitolare, Cantoral de la Concepció, s. s. (XIV-XV); Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms. 79, cc. Bv-Cr (secolo XV); Gemona (UD), Tesoro del Duomo, Graduale del Patriarca Bertrando, cc. 295v-296v (secolo XV)
- II. Siena, Biblioteca Comunale, Ms. H.1.10, cc. 321v-323r (secolo XV); Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Urb. lat. 1419, cc. 84v-85r (XV secolo, solo contrappunto); Guardiagrele (Chieti), Archivio della Collegiata di S. Maria, corale 2, cc. 53r-54v (secolo XV)
- III. Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-09, cc. A-D (secolo XV); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27, cc. 84v-86r (secolo XV, notazione mensurale bianca)
- IV. Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale, 73, cc. 338v-339v (XV secolo?)
- V. Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-09, cc. Q-U (fine XV secolo)

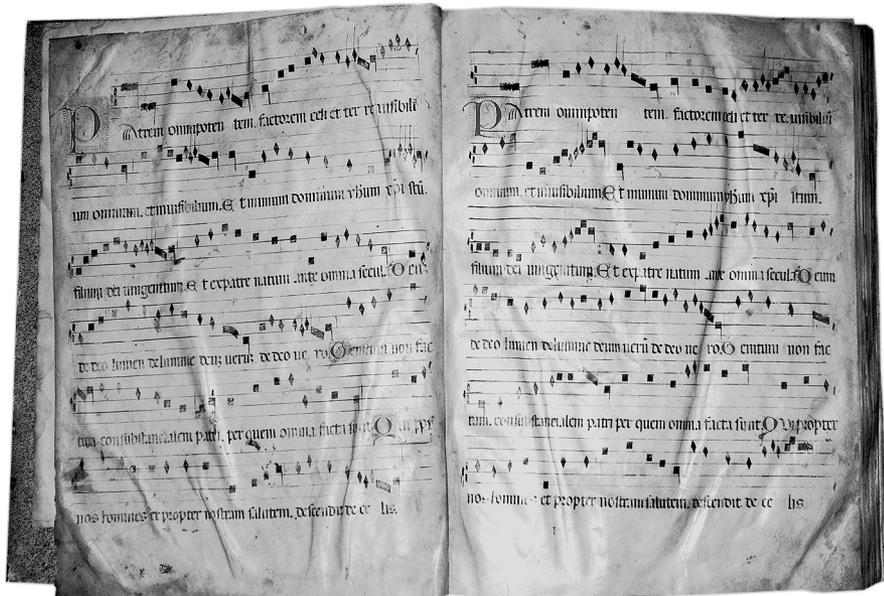


Figura 4: Inizio del Credo *Cardinalis* nella prima versione a due voci del codice Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-09 (carte di guardia iniziali, secolo XIV).



Figura 5: Inizio del Credo *Cardinalis* nella seconda versione a due voci del codice Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-09 (carte di guardia finali, ca. 1490).

La funzione della seconda voce è quella di rendere attuale e nello stesso tempo peculiare di una determinata chiesa l'intonazione del Credo. Questa amplificazione della melodia base permette che l'intonazione del Credo diventi propria di una determinata comunità e soprattutto che possa cambiare quando cambia il gusto musicale, fa sì che l'intonazione sia sempre attuale, sempre appropriata al gusto musicale del tempo e del luogo in cui è utilizzata. Un solo esempio: il codice Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, Ms F-09 contiene all'inizio e alla fine del corpo principale del manoscritto due inserzioni con due versioni diverse del Credo *Cardinalis* secundato: la prima, mostrata dalla Figura 4 è trecentesca, la seconda (Figura 5), è invece del tardo Quattrocento. Dal confronto fra le due versioni (reperibili entrambe in trascrizione moderna nel tredicesimo volume della collana *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*)<sup>18</sup> si nota immediatamente la diversità stilistica fra i due contro-canti: il primo è quasi sempre al grave, in linea con la consueta prassi medievale del *cantus planus binatim* nota contro nota, il secondo è più libero, evidentemente composto da qualche polifonista attivo nella cattedrale di Parma, interessante musicalmente e non sempre nota contro nota. Il ritmo proporzionale applicato alla melodia che accompagna il lungo testo del Credo ha la funzione di rendere più agevole, definita e regolata l'esecuzione polifonica, oltre a quella di variare maggiormente il procedere melodico.

Il Credo *Cardinalis* e il Credo *Apostolorum* di Roberto d'Angiò (come anche il più tardo Credo *Angelorum*, anch'esso nato in *cantus fractus* e che il popolo cantava in chiesa fino a qualche anno fa nella cosiddetta *Missa de Angelis*) dimorano comunque stabilmente nei Graduali con Kyriale dal Trecento in poi; anche il Credo vaticano I – forse l'unica intonazione in uso prima del Trecento – si trova spesso scritto con notazione mensurale nei manoscritti e nelle edizioni. Ma è importante evidenziare come il valore delle singole lezioni musicali tramandate dai libri sia relativo: la prassi non segue fedelmente il segno scritto, vive nell'oralità.<sup>19</sup>

Nel periodo barocco, soprattutto sotto l'impulso dei Francescani, si compongono interi Kyriali (raccolte di Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus) nello stile del canto fratto, talvolta anche a due o tre voci. Il ciclo è di solito derivato dal materiale melodico e ritmico del Credo. Nel repertorio sacro entrano così stilemi propri della musica vocale e strumentale dell'epoca (progressioni, salti di ottava, impianto tonale, alterazioni cromatiche, ornamentazioni virtuosistiche, eccetera). Propongo un solo esempio di questo tipo, tratto da un codice della Biblioteca di San Bernardino dei Francescani di Trento (Figure 6 e 7).<sup>20</sup>

**18** *Italian Sacred and Ceremonial Music*, a cura di Kurt von Fischer, F. Alberto Gallo, Monaco 1987 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 13), pp. 163–165, 166–169, nn. 26 e 27.

**19** Giacomo Baroffio, *I libri con musica sono libri di musica?*, in: Il canto piano nell'era della stampa, a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti, Marco Gozzi, Trento 1999, pp. 9–12.

**20** Il repertorio in canto fratto contenuto nei libri liturgici della biblioteca è studiato e riprodotto in facsimile nel già citato volume di Giulia Gabrielli, *Il canto fratto* (vedi nota 17).

The image displays two pages of a handwritten musical score for a two-voice Kyrie. The left page is headed 'Kyrie eleison' and the right page is headed 'Kyrie eleison'. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in Latin and include 'Kyrie eleison', 'Christe eleison', and 'Kyrie eleison'. The manuscript features decorative initials and markings for 'toto' and 'tutti'.

Figura 6: Il Kyrie della Missa a due voci »La Regina« dal codice Trento, Biblioteca San Bernardino dei Francescani, ms. sala 101 (secolo XVIII), pp.45–46.

La musica sacra anche monodica cerca di »aggiornarsi«, di essere al passo con i tempi, di dilettere oltre che di aiutare a pregare. Gli esiti non sono sempre artisticamente eccellenti e di sublime profondità spirituale, ma è errato considerare tutto questo repertorio come decadente o spurio: è una delle tante forme di canto sacro che la tradizione ci ha consegnato, degna di essere almeno conosciuta e giudicata nella sua specificità, e non di rado tra queste nuove composizioni si incontrano ottimi esempi di alto artigianato musicale.

Tenore I

Tenore II

5

T. I

T. II

11

T. I

T. II

16

T. I

T. II

22

T. I

T. II

31

T. I

T. II

39

T. I

T. II

48

T. I

T. II

Ky - ri - e e - le - i - son, e - - - - -

Ky - ri - e e - le - i - son, e - - - - -

-le - i - son, e - - - - - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

-le - i - son, e - - - - - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

-le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste,

-le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste,

Chri - ste e - le - i - son, e - - - - -

Chri - ste e - le - i - son, e - - - - -

Solo Tutti

- le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, e -

- le - i - son, e - le - i - son, e -

le - i - son, e - - - - - le - i - son, Solo

le - i - son, e - - - - - le - i - son. Chri - ste, Chri - ste e - le - i -

e - - - - - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

Tutti

son, e - - - - - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

57

T. I Ky - ri - e e - - - - - le - i - son. Ky - ri - e e -

T. II Ky - ri - e e - - - - - - - - - - - le - i - son. Ky - ri - e e -

62

T. I le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

T. II le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

68

T. I le - i - son.

T. II le - i - son.

Figura 7: trascrizione del Kyrie settecentesco a due voci della *Missa* «La Regina» dal codice Trento, Biblioteca San Bernardino dei Francescani, ms. sala 101.