

MARCO GOZZI

## Repertori trascurati di canto liturgico

A partire dall'edizione 2001 la direzione artistica del Concorso Polifonico Internazionale "Guido d'Arezzo" ha voluto estendere le prove della categoria 'canto monodico cristiano', con il lodevole intento di promuovere lo studio e l'esecuzione di repertori provenienti da diverse tradizioni, comprese le forme di amplificazione polifonica.

Se dal punto di vista musicologico questi repertori sono abbastanza conosciuti, e sono stati l'oggetto – in alcuni casi – di studi approfonditi, non si può dire che gli esecutori abbiano affrontato e divulgato fruttuosamente le composizioni appartenenti a questi ambiti. È evidente che la responsabilità di un simile stato di cose non riguarda in primo luogo i direttori di coro, ma gli studiosi, che non hanno avuto la preoccupazione di coinvolgere nelle loro scoperte esecutori preparati e sensibili. Qualcosa, però, sta cambiando.

Nel corso della tavola rotonda del 24 agosto 2001 gli autorevoli membri della direzione artistica del Concorso "Guido d'Arezzo" si sono impegnati a fornire dei sussidi che permettano a tutti i maestri di coro che lo desiderino di praticare composizioni appartenenti alle diverse tradizioni di canto liturgico citate nel bando; questa promessa è già stata mantenuta con l'edizione di un quaderno di trascrizioni e facsimili, distribuito a cura della Fondazione, che costituisce un primo passo importante verso la conoscenza di repertori finora poco o nulla praticati. Ma altri strumenti sono in preparazione: nel prossimo numero di questa rivista si fornirà una bibliografia ragionata, che conterrà indicazioni sulle principali edizioni esistenti (trascrizioni o facsimili) dei canti delle diverse tradizioni indicate nel bando, e si attende la pubblicazione di una fondamentale antologia di canti liturgici.

Il presente articolo intende, più modestamente, sollevare alcune questioni sul gregoriano ed esemplificare certe categorie di canto monodico cristiano trascurate da editori, storici della musica ed esecutori, nel tentativo di offrire un contributo al dibattito in corso e una piccola antologia per i maestri di coro.

L'autore, in sintonia con alcune preoccupazioni espresse dalla direzione artistica del concorso, ritiene necessario un allargamento delle proposte esecutive che riguardano la più antica e più duratura esperienza religiosa e artistica della storia della musica colta occidentale.

L'encomiabile lavoro dei monaci di Solesmes e dei grandi semiologi ha portato ad una conoscenza approfondita del valore dei segni neumatici dei più antichi manoscritti che tramandano il repertorio gregoriano, ma questi studi,

nel ricercare la purezza originaria e l'autenticità, hanno talvolta generato un dogmatismo culturale che ha escluso dall'orizzonte tutta la ricchezza del canto liturgico dei secoli seguenti, provocando anche – forse involontariamente – una fissazione di rigide regole esecutive, che hanno imbalsamato l'esecuzione del gregoriano e proposto un modello scientifico chiuso a nuovi apporti interpretativi.

E se per altri generi musicali medievali (la *canso* provenzale, la lauda, la *cantiga* galego-portoghese, ad esempio) si ascoltano nelle esecuzioni discografiche e in concerto proposte esageratamente fantasiose e spesso somme falsificazioni, il gregoriano dei gruppi specializzati non conosce (qualcuno potrebbe dire: fortunatamente) grandi divaricazioni espressive o approcci fortemente diversificati. Siamo dunque finalmente giunti ad un gregoriano autentico? Possiamo dire con soddisfazione che alcuni ensemble oggi propongono il gregoriano come si cantava nel X secolo?

La filologia e la semiologia sono amiche della musica, al contrario di quanto pensano molti esecutori, tuttavia sappiamo ancora troppo poco di ciò che i segni dei manoscritti del X-XI secolo ci indicano. Le infinite sfumature del canto liturgico che gli scribi hanno voluto mettere per iscritto nei più antichi codici superstiti non possono essere ricostruite con certezza. Come era eseguito un quilisma a Laon nel X secolo? Come erano eseguite le liquefazioni a San Gallo? Nell'Italia del sud, dove i manoscritti erano ricchissimi di liquefazioni, i cantori le eseguivano come avveniva in Francia? Che tipo di emissione usavano i monaci, come pronunciavano le 'u', le altre vocali e le consonanti? Come si comportavano con la dinamica? E gli interrogativi potrebbero continuare all'infinito.

Certo ogni realtà locale avrà avuto le sue tradizioni, il suo 'suono', le sue consuetudini. Ma se anche riuscissimo a ricostruire esattamente il canto con le sfumature di allora (pronuncia del latino compresa), siamo sicuri che questo tipo di interpretazione sarebbe ancora di nostro gusto? Apprezzeremmo gli strofici ribattuti veloci? Ci piacerebbe una pronuncia nasalizzata? Perché per altri repertori l'interprete viene lasciato libero di reinventare e di attualizzare, mentre per il gregoriano tolleriamo un solo tipo di esecuzione? E poi, vogliamo riproporre unicamente il gregoriano 'autentico' del X secolo? E quello del XIV o del XV secolo è un gregoriano-spazzatura? E il gregoriano che cantava Josquin era 'fasullo'? E quello che cantava Lutero nel convento degli agostiniani di Erfurt nel 1508 era 'apocrifo'?

Il buon manuale di Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*, ha un paragrafo del capitolo sul canto gregoriano intitolato *Decadenza e restaurazione*<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> GIULIO CATTIN, *La monodia nel medioevo*, Torino, EDT, 1991 (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), pp. 113-121.

dove si leggono duri giudizi sulla prassi del gregoriano tardo («si faceva strada un nuovo metodo di esecuzione, dal quale ebbe infausta origine il canto gregoriano *fractus* – come si soleva dire – martellato a battuta»; «ancor peggio quando il gregoriano, sfasciato ormai nel suo ritmo, servì nota per nota a fondamento di più elaborate costruzioni polifoniche»; «il trionfo della polifonia andò di pari passo con la progressiva trascuratezza nella teoria e nella pratica del gregoriano. Preceduto da tanto sfacelo, maturò nel 1577 l'infausto tentativo di papa Gregorio XIII di emendare i canti tradizionali»; «i secoli XVIII e XIX videro la più aberrante esperienza nella pratica del gregoriano»). Alcuni di questi giudizi sono da rivedere, o almeno da ripensare in una diversa prospettiva storiografica. Di fatto, se decadenza c'è stata, questa è avvenuta assai presto, attorno all'XI secolo, con la perdita della ricchezza ritmica testimoniata solo dai primi manoscritti. Lo stesso Cattin ha poi evidenziato che il canto liturgico, nelle principali cattedrali d'Europa, era spesso 'secundato',<sup>2</sup> ossia cantato a due o tre voci, e il fenomeno può essere considerato molto antico, se già nel VII secolo gli *Ordines* romani citano i 'parafonisti'; è questo forse un fenomeno di decadenza? Quella che allora era vista come forma di *amplificatio* noi dobbiamo considerarla *corruptio*? Forse che dall'XI al XX secolo il canto ufficiale della Chiesa cattolica ha vissuto in uno stato di decadenza e di degrado sempre maggiore? No. Solo oggi, e da una quarantina d'anni, il gregoriano vive la sua stagione più triste e degradata, poiché è stato sradicato dal suo ambiente naturale: la liturgia. Fino a quando il canto liturgico è stato praticato in tutte le chiese, in tutti i monasteri e in tutti i conventi d'Europa, ha vissuto vivacemente, accrescendo il numero e la forma dei suoi canti, partecipando di innumerevoli cambiamenti esecutivi (non sempre sublimi, non sempre apprezzabili, certo), ma servendo egregiamente la liturgia cattolica e aiutando i fedeli a pregare. Si può discutere sulla diversa qualità estetica delle sue varie espressioni, ma non si può sbrigativamente dichiarare 'infausta' tutta l'esperienza – ad esempio – del *cantus fractus*, che contiene composizioni assai godibili, certo lontane dalla profondità dello strato per così dire originario del repertorio, ma non per questo esecrabili a priori.

Il desiderio di queste poche righe è quello di mostrare, attraverso qualche esempio tratto dai libri liturgici conservati nella Biblioteca musicale Laurence Feininger, una minuscola porzione di questo tesoro trascurato di bellezza e di fede, che attende di essere valorizzato dalle esecuzioni di professionisti, di appassionati e di credenti illuminati, perché tale patrimonio prezioso non venga dimenticato e spazzato via assieme alla sua lingua, il latino, che sempre meno è studiata e praticata nel mondo.

Agli amici che chiedono lumi per insegnare ai loro cori non professionisti

<sup>2</sup> GIULIO CATTIN, "Secundare" e "succinere": polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento, «Musica e storia», I (1995), pp. 41-120.

«un po' di gregoriano» consiglio sempre – per cominciare – di cimentarsi con inni, sequenze e alcuni tropi, non con le parti del *Proprium missae* (Introiti, Graduali, Alleluia, Tratti, Offertori e *Communiones*) e neppure con brani di Ordinario, che sono stati concepiti per dei professionisti, o almeno per persone che vivevano cantando.

Se per gli inni esiste una buona edizione pratica facilmente raggiungibile e ancora in commercio,<sup>3</sup> chi voglia dedicarsi allo straordinario mondo delle sequenze e dei tropi deve faticare non poco per trovare edizioni moderne accessibili.<sup>4</sup>

Le sequenze medievali sono capolavori assoluti dell'universo culturale medievale.<sup>5</sup> Per la loro struttura melodica modernissima, costituita di frasi-verso accoppiate, plasticamente e sillabicamente modellate sui versetti di testo (dapprima in prosa e più tardi metrici) sono agevolmente memorizzabili e di facile esecuzione. Il ritmo testuale (generalmente trocaico e ben rilevato, almeno nelle sequenze tarde) e il fluire melodico che prevalentemente si muove per grado congiunto favoriscono un'esecuzione di grande fascino anche agli orecchi moderni. La profondità teologica e spirituale dei testi permette di utilizzare le sequenze per la catechesi e per un'introduzione al ricchissimo mondo spirituale medievale, con nessi culturali che spaziano in molteplici direzioni (dall'approfondimento biblico alla comprensione di raffigurazioni pittoriche, dalla simbologia allo studio sociologico e del costume, dalla storia del pensiero filosofico all'analisi dell'atteggiamento morale e pastorale dell'epoca). L'esempio musicale 1 (1a: facsimile, 1b: trascrizione) mostra per l'appunto una celebre sequenza, tratta da un prosario domenicano del XV secolo. Il prosario fu utilizzato nel convento trentino di S. Lorenzo ed è ora conservato nella Biblioteca musicale Laurence Feininger del Castello del Buonconsiglio di Trento (FC 103).<sup>6</sup>

<sup>3</sup> *Liber Hymnarius cum Invitatoriis et aliquibus Responsoriis*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1983. Il libro può essere acquistato direttamente dal sito <<http://www.solesmes.com>>.

<sup>4</sup> I vecchi volumi di CARL ALLAN MOBERG, *Über die schwedischen Sequenzen*, 2 voll., Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1927 (sulle sequenze svedesi), di BENYAMIN RAJECZKY - POLIKÁRP RADÓ, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I: Hymnuszok és Sequentiák; Hymnen und Sequenzen*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1956 (edizione di circa cento sequenze ungheresi) e di RICHARD CROCKER, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley, University of California Press, 1977 (edizione delle 33 sequenze di Notker, più altre 24 sequenze francesi con simile melodia), sono ormai fuori commercio da tempo. Ulteriori indicazioni bibliografiche si trovano nell'*Iter liturgicum Italicum: repertori e sussidi per la ricerca* di Giacomo Baroffio all'indirizzo internet: <<http://spfm.unipv.it/baroffio/Repertori.html>> (voce SEQUENZIARIO).

<sup>5</sup> Per una prima informazione sulla forma e sulla storia della sequenza si vedano i due manuali di DAVID HILEY, *Western Plainchant, a handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 172-195 e di WILLI APEL, *Il Canto Gregoriano: liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, edizione tradotta, riveduta e aggiornata da Marco Della Sciucca, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998 (Musica ragionata, 10), pp. 558-581.

<sup>6</sup> Per una descrizione del manoscritto si vedano CESARINO RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger*, vol. I, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1998, pp. 238-239 e ELISA MICHELA CAMPANARO, *Il prosario domenicano della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento (sec. XV)*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Padova, A.A. 1997-98.

Il testo, con traduzione italiana, è il seguente:

<p>1a. Verbum bonum et suave personemus illud 'ave', per quod Christi fit conclave virgo, mater, filia.</p>	<p>Cantiamo quell' "Ave", la parola buona e soave per cui divenne custode di Cristo la Vergine, (che è) madre e figlia.</p>
<p>1b. Per quod 'ave' salutata, Imox concepit fecundata virgo David stirpe nata, inter spinas lilia.</p>	<p>Salutata da quell' "Ave" a Vergine divenne madre e subito concepì, nata dalla stirpe di Davide, giglio tra le spine.</p>
<p>2a. Ave, veri Salominis Mater, vellus Gedeonis Cuius magi tribus donis Laudant puerperium.</p>	<p>Ave, madre del vero Salomone, vello di Gedeone: i magi onorarono tuo figlio con i loro tre doni.</p>
<p>2b. Ave, solem genuisti, ave, prolem protulisti, mundo lapso contulisti vitam et imperium.</p>	<p>Ave, tu che hai fatto nascere il Sole, ave, tu che hai generato il Figlio e al mondo caduto nel peccato hai recato la vita e il potere regale.</p>
<p>3a. Ave, mater verbi summi, maris portus, signum dumi, aromatum virga fumi, angelorum domina.</p>	<p>Ave, madre del verbo altissimo, porto del mare, immagine del rovetto, virgulto profumato, signora degli angeli.</p>
<p>3b. Supplicamus nos emenda, emendatos nos commenda tuo nato ad habenda sempiterna gaudia. Amen.</p>	<p>Ti supplichiamo: correggi i nostri errori e, dopo averci corretto, affidaci a tuo Figlio, affinché possiamo godere dell'eterna beatitudine. Così sia.</p>

Il componimento, destinato ai sabati di Avvento (dedicati a Maria), ripercorre il mistero dell'incarnazione partendo dal saluto dell'angelo Gabriele alla Vergine nell'Annunciazione (raccontata in Lc 1, 28): quell'ave che è protagonista anche di altre celebri sequenze, come *Ave, mundi spes, Maria*. Al posto della dossologia finale (consueta negli inni) compare una supplica accorata, che parafrasa quella che conclude l'*Ave Maria*.

Nessuna edizione di sequenze in trascrizione moderna riporta la traduzione del testo, ma nel momento in cui l'edizione si rivolge all'esecutore (e dovrebbe essere la regola, anziché l'eccezione) la traduzione è quasi sempre indispensabile.

Qui, come in moltissime altre sequenze, esistono poi problemi di esegesi del contenuto, a prescindere dalla traduzione; sarebbe disonesto consegnare agli esecutori un testo, seppur corredato di traduzione, completamente privo di annotazioni che ne permettano la comprensione. Meglio ancora sarebbe corredare la traduzione di un breve commento esegetico, scritto da uno specialista.

Qui due passi possono essere oscuri per chi non conosca il simbolismo medievale: quello riguardante il vello di Gedeone (versetto 2a) e quello che ricorda il roveto (versetto 3a).

L'episodio del vello di Gedeone si legge nel libro dei Giudici (cap. VI, 36-40) e il simbolo si riferisce alla verginità di Maria: come lei è rimasta Vergine dopo il parto ed è l'unica immacolata tra tutti gli uomini, così il vello la seconda volta restò asciutto mentre c'era rugiada su tutto il terreno.

Il dogma e il culto della verginità di Maria, che hanno accompagnato fin dai primi secoli la fede e la religiosità del popolo di Dio, hanno avuto un riflesso immediato nell'arte sacra: è fiorita, attorno alla verginità della Madonna, una simbologia ricchissima e complessa. Molti di questi simboli sono ricavati dall'Antico Testamento: il roveto ardente, la roccia percossa da Mosè, la verga d'Aronne, il vello di Gedeone, il giardino chiuso, la verga di Iesse, la porta chiusa di Ezechiele e la montagna dalla quale si stacca la pietra del libro di Daniele.<sup>7</sup>

Anche in un'altra sequenza mariana, *Hodierna lux diei*, si trova un accenno a questa frequente immagine: «Fusa caeli rore tellus, / fusum Gedeonis vellus / deitatis pluvia».

La brina che miracolosamente discende sul vello di Gedeone disteso per terra ricorda che la Vergine fu un vello simbolico sul quale scese la rugiada dall'alto (il celebre *versus* di Avvento, il cui testo di Isaia è ripreso nell'introito della quarta domenica d'Avvento, chiede proprio questo: *Rorate caeli desuper, et nubes pluant iustum*: Stillate cieli dall'alto e le nubi facciano piovere il Giusto). Ogni particolare apparentemente insignificante di un testo medievale possiede infiniti nessi culturali e simbolici, ogni forma è vivificata da un'intensa spiritualità.

Per quanto riguarda invece il *signum dumii*, ossia l'immagine del roveto ardente (che deriva dal racconto biblico: cfr. Es. 3,2 e Deut. 33,16), ci viene in aiuto il secondo versetto della sequenza di Natale *Ave, mundi spes, Maria*, che recita:

---

<sup>7</sup> Cfr. ANNA MANZINI, *La verginità di Maria nell'arte figurativa*, «Vivens homo», 2 (1991), pp. 127-140.

Ave, virgo singularis,  
que per rubum designaris  
non passum incendia.

Ti saluto, vergine unica,  
prefigurata nell'immagine del rovetto  
che arde e non brucia.

L'immagine è dunque svelata: la miracolosa verginità di Maria anche dopo il parto è simboleggiata già nel rovetto ardente che per miracolo non si consuma.

Come accade per la stragrande maggioranza delle sequenze, la struttura musicale presenta ripetizioni di frasi accoppiate: la forma testuale, composta da sei strofe di quattro versi trocaici ciascuna (8+8+8+7 sillabe) unite a due a due dalla rima del verso finale (1a, 1b, 2a, 2b, 3a e 3b), trova corrispondenza nella forma musicale AABBC. Se però analizziamo le singole frasi-verso di questa struttura di strofe accoppiate riconosciamo alcuni ritorni melodici significativi: già nella prima strofa (A) vediamo che il primo emistichio del secondo verso (*personemus*, poi *mox concepit*) ha la stessa melodia del primo emistichio dell'ultimo verso (*virgo, mater*, poi *inter spinas*). L'intero secondo verso della prima copula è poi ripetuto identico nel terzo verso della seconda copula ed è anche utilizzato, con la sola variazione della nota iniziale come terzo verso della terza copula (la melodia dei versi: *personemus illud 'ave', mox concepit fecundata, cuius magi tribus donis, mundo lapsu contulisti* è perciò uguale e si ripete, con la sola variazione del *do* iniziale al posto del *la*, nei versi *aromatum virga fumi* e *tuo nato ad habenda*). Le melodie B e C sono strutturate in modo simmetrico: il secondo verso di ciascuna riprende integralmente la melodia del primo verso; la frase B è l'unica che non è strettamente sillabica: ciascun emistichio mostra due note su ciascuna delle due sillabe iniziali; si tratta di un principio di ornamentazione, sapientemente posto nel cuore della forma. Il verso finale della copula numero 2 (frase musicale B) è una variazione del terzo verso della frase A (ossia *laudant puerperium* è variazione di *per quod Christi fit conclave*), mentre la frase C (e dunque tutta la sequenza) si conclude come la frase A (*sempiterna gaudia* è melodicamente uguale a *virgo, mater, filia*). Riassumendo – e attribuendo ad ogni frase-verso una lettera minuscola dell'alfabeto – otteniamo lo schema:  
*a b c d a b c d // e e b c' e e b c' // f f b' d f f b' d* (dove *b* inizia come *d* e *b'* inizia come *a* finisce).

Queste frequenti ripetizioni rendono la sequenza facilmente memorizzabile, attribuiscono alla struttura melodica una coesione interna notevole e rivelano una studiata architettura che utilizza la tecnica della variazione.

Dal punto di vista formale si nota poi che gli ottonari trocaici del testo sono tutti divisibili in due emistichi simmetrici di quattro sillabe ciascuno: non c'è nessuna parola che inizi nel primo emistichio e si concluda nel secondo. Il fenomeno di collegamento fra i due emistichi avviene invece nei soli

versi finali sdrucchioli della copula numero 2: *Laudant puerperium e vitam et imperium*, a testimoniare la concezione unitaria (anche melodica) dei versi conclusivi delle copule.

Un'esecuzione basata sul principio dell'isosillabismo permette una chiara comprensione del testo e tutela l'equilibrata distribuzione melodica delle frasi-verso. Ciascuna sillaba metrica del testo deve perciò essere eseguita con un valore all'incirca uguale, ad eccezione della seconda sillaba della frase A ('Ver-bum' e poi 'Per quod'), che lo scriba ha voluto indicare con due note parigrado, a significare, probabilmente, un certo indugio su quella sillaba e fors'anche a voler scoraggiare un'interpretazione ternaria (lunga-breve, lunga-breve) sempre possibile in un contesto di versificazione trocaica.

Il principio dell'isosillabismo deve essere certamente applicato senza rigidità ed evitando pesanti accentuazioni ripetitive assolutamente fuori luogo (*Vèr-bum bò-num èt su-à-ve*): il testo, nella sua chiara strutturazione ritmico-metrica, permetterà un'esecuzione morbida ed equilibrata delle frasi-verso melodiche, conferendo al canto la giusta, soave irregolarità all'interno dello schema astratto di periodicità generato dal metro.

Una simile esecuzione permette di evidenziare la straordinaria bellezza melodica della sequenza e la sua adeguatezza estetica anche dopo sei secoli.

I libri liturgici dal Duecento al Cinquecento, sia manoscritti sia a stampa, sono ricchi di capolavori simili a *Verbum bonum*. Oggi si possono ascoltare solo rarissimamente. Che ne è stato di questo diffuso patrimonio di sequenze? Nei paesi di lingua tedesca, ancora nel Cinquecento, quasi ogni festa aveva la sua sequenza propria.<sup>8</sup> In Italia probabilmente era già iniziato un certo declino nell'uso di queste forme, dato che Brunner elenca ben 265 sequenze utilizzate fino al XIII secolo,<sup>9</sup> mentre nei Graduali a stampa italiani (a cominciare dalla splendida edizione Giunta del 1499) le sequenze sono assai ridotte di numero. A sancire ufficialmente questo dato di fatto arrivò nel 1570 il messale postconciliare di Pio V,<sup>10</sup> che conteneva solo quattro sequenze: *Victimae paschali laudes* (per la messa di Pasqua), *Veni sancte Spiritus* (per la Pentecoste), *Lauda Sion salvatorem* (per la festa del *Corpus Domini*) e *Dies irae, dies illa* (per i defunti). Nella liturgia attuale sono presenti ancora le stesse quattro sequenze, ma il *Dies irae* – abolito – ha lasciato il posto allo *Sta-*

<sup>8</sup> Si vedano, ad esempio, le novantatrè sequenze contenute nel *Graduale Pataviense (Wien 1511): Faksimile*, herausgegeben von Christian Väterlein, Kassel, Bärenreiter, 1982 (Das Erbe deutscher Musik, Band 87), cc. 195-287v.

<sup>9</sup> LANCE BRUNNER, *Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200*, «Rivista italiana di musicologia», 20/2 (1985), pp. 191-276.

<sup>10</sup> Ora facilmente accessibile in ristampa anastatica: *Missale Romanum editio princeps (1570)* a cura di MANLIO SODI - ACHILLE TRIACCA, Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticana, 1998.

*bat mater* (da cantare il 15 settembre nella memoria facoltativa della Beata Vergine Maria Addolorata).

Gli esempi musicali 2 e 3 testimoniano le profonde trasformazioni che una di queste sequenze – forse la più famosa in assoluto – ha subito nei secoli. Non si tratta di un caso isolato: cambiamenti di questo tipo appartengono alla storia di gran parte delle composizioni cosiddette ‘gregoriane’, tuttavia quasi mai i libri liturgici con notazione registrano le modificazioni esecutive, al massimo presentano piccole varianti melodiche, ma la tradizione, almeno ad uno sguardo superficiale, si mostra assai compatta e omogenea.

L'esempio musicale 2 (2a: facsimile, 2b: trascrizione) mostra la sequenza *Victimae paschali laudes* nella versione che si legge in un libro di ambiente riformato: *Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris Ecclesiae selecta ... per Lucam Lossium Luneburgensem*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (esemplare nella Biblioteca Feininger di Trento, FSV 83).<sup>11</sup>

Quest'opera, uscita nella sua prima edizione nel 1553 con una prefazione di Filippo Melantone, contiene il repertorio in uso nella chiesa di Lüneburg, dove operava l'autore, che era anche rettore del locale ginnasio. I libri liturgici luterani tramandano molte composizioni gregoriane nella forma in uso in Germania prima della riforma (comprese le sequenze e alcuni tropi) e si può dire che congelino una buona parte del repertorio cattolico in latino, tramandandolo ben oltre la fine del Concilio di Trento. Questi libri, pur essendo interessantissimi dal punto di vista critico e storico, sono quasi completamente trascurati dagli studiosi.

La versione di *Victimae* che si legge nel libro di Lossius mostra la melodia nel ‘dialetto’ dei paesi tedeschi, con le cadenze leggermente fiorite: *fa mi-fa re* al posto del consueto *fa mi re*. Queste piccole varianti, reiterate più volte, sono sufficienti per dare alla melodia un respiro assai diverso e le attribuiscono un sapore meno drammatico, più gioioso. Le varianti sono riconoscibili già nelle prime attestazioni neumatiche di area tedesca: nei sequenzari adiaستمatici più antichi (come quello contenuto nel codice di Castel Tirolo),<sup>12</sup> le frasi si concludono con un *pes* seguito da un *punctum*, avvalorando la lezione indicata.

Il testo della sequenza è noto, ma in questa versione mantiene il penultimo versetto antiebraico (4a), che fu abolito da Pio V, non essendo più presente nella versione cattolica ufficiale del messale del 1570:

<sup>11</sup> Sul libro cfr. MARCO GOZZI, ‘*Cantus planus*’ e ‘*Kirchengesenge Deudtsch*’, quali dipendenze?, in *Lutero e i linguaggi dell'Occidente*, a cura di Giuseppe Beschin, Trento, Università degli Studi di Trento, in stampa.

<sup>12</sup> Breve descrizione del codice in MARCO GOZZI, *Zur Musikgeschichte der Region Trient bis etwa 1600*, in *Musikgeschichte Tirols, Band I: Von den Anfängen bis 1600*, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2001 (Schlern-Schriften), pp. 467-593: 544 (n. 13).

1a. Victimae paschali laudes immolent Cristiani.	Alla vittima pasquale i cristiani offrano inni di lode.
2a. Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.	L'Agnello ha redento il suo gregge: Christo innocente ha riconciliato al Padre i peccatori.
2b. Mors et vita duello confluxere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus.	Morte e vita hanno combattuto In un duello prodigioso, il Signore della vita era morto: ora è vivo e trionfa.
3a. Dic nobis, Maria: quid vidisti in via? Sepulchrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis:	“Raccontaci, Maria, che cosa hai visto lungo il cammino?” “Ho visto il sepolcro del Cristo vivente e la gloria del Cristo risorto;
3b. angelicos testes, sudarium et vestes. Surrexit Christus spes mea: praecedet suos in Galilaeam.	ho visto gli angeli suoi testimoni, e il sudario e le vesti. È risorto Cristo, mia speranza, precederà i suoi discepoli in Galilea”.
4a. Credendum est magis soli Mariae veraci quam Iudaeorum turbae fallaci.	Si deve prestar fede alla luminosa e vera testimonianza di Maria, più che alla folla dei Giudei in errore.
4b. Scimus Christum surrexisse a mortuis vere: tu nobis, victor Rex, miserere.	Noi sappiamo che Cristo è risorto dai morti realmente: tu, Re di vittoria, abbi pietà di noi.

Questo testo è generalmente attribuito al sacerdote Wipone (cappellano degli imperatori Corrado II ed Enrico III, morto attorno al 1050), e pur non possedendo una struttura metrica definita, mostra rime e assonanze soprattutto nella seconda parte.

La struttura del testo è tripartita: una prima sezione invita al canto e annuncia il grandioso fatto della resurrezione, la seconda sezione è un dialogo in prima persona fra alcuni discepoli e Maria di Magdala (la prima testimone della resurrezione), la terza è il commento a questo episodio: si deve prestar fede a Maria, non ai Giudei che negano la resurrezione. I vangeli sono leggermente discordi nel racconto della testimonianza di Maria: Giovanni (Gv 20, 1-3) afferma che Maria di Magdala, avendo trovato il sepolcro vuoto, corse da Pietro e da Giovanni dicendo «Hanno portato via il Signore e non sappiamo dove l'hanno posto!»; Luca (Lc 24, 1-11) ci rac-

conta che le donne videro nel sepolcro due angeli che annunciarono loro la resurrezione, esse riferirono il fatto agli apostoli che non credettero alle loro parole, ritenendole dei vaneggiamenti. Marco, infine (Mc 16, 8), afferma addirittura che le pie donne «non dissero niente a nessuno, perché avevano paura». In ogni caso il testo della sequenza, riportandoci attraverso il discorso diretto a quei momenti di grande emozione – come se accadessero ora –, afferma che si deve prestar fede a Maria di Magdala, al contrario di quanto accadde allora. È evidente che la sequenza, privata del versetto cardine, possiede un senso monco e certamente anche la struttura musicale ne soffre, perché viene a mancare il primo versetto della *copula* finale: nella versione emendata non c'è dunque ripetizione melodica, come avviene invece per ciascuna delle strofe precedenti.

La sezione centrale – dialogata – della sequenza è assai interessante anche per il cambio evidente nella modalità: dal *protus* autentico si passa al plagale. In molte fonti di area tedesca<sup>13</sup> questa parte risulta effettivamente eseguita al termine del mattutino di Pasqua in forma drammatizzata: il coro ripete il ritornello *Dic nobis, Maria...* mentre il cantore che impersona Maria intercala i tre brevi versetti. Dopo la *copula* 4 (a + b) eseguita dal coro, tutto il popolo canta in tedesco *Christ ist erstanden* (Cristo è risorto) e l'Ufficio si conclude con un solenne *Te Deum*.

Per documentare come l'esecuzione di un pezzo gregoriano possa cambiare a seconda delle zone geografiche e della cronologia, l'esempio musicale 3 (3a: facsimile, 3b: trascrizione) riporta la stessa sequenza, così come è tramandata da un Graduale-Antifonario spagnolo del Settecento (Biblioteca musicale Feininger, FC 116, pp. 243-246).<sup>14</sup>

Si possono notare subito alcune macroscopiche differenze: a) mancano i versetti 2b, 3b e 4a (l'ultimo era stato abolito da tempo, gli altri mancano per la consueta prassi dell'alternanza con l'organo, e devono essere reintegrati in fase di edizione e di esecuzione); b) la notazione è mensurale, ossia sono indicati con esattezza i valori delle note; c) la melodia è deformata dalla presenza di cinque *do diesis*, totalmente estranei alla struttura modale originaria del pezzo, mentre si è eliminata la commistione di autentico e plagale attraverso l'eliminazione del *la grave* all'inizio del versetto *Dic nobis Maria*.

<sup>13</sup> Si vedano ad esempio l'*Agenda* per la diocesi di Passau stampata a Passau da Johannes Petri nel 1490 (cc. XCIV-XCVI) e l'*Antiphonale Pataviense*, Wien, Winterburger, 1519, c. 55v-56: ristampa anastatica a cura di KARLHEINZ SCHLAGER, *Antiphonale Pataviense (Wien, 1519)*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1985 (Das Erbe Deutscher Musik, Band 88).

<sup>14</sup> Per una descrizione del manoscritto si veda CESARINO RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger*, vol. I, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1998, pp. 264-265.

Di certo si tratta di una versione che snatura vistosamente la struttura melodico/ritmica originaria, ma viene da chiedersi quanto sia antico questo tipo di interventi sul testo musicale: forse in epoca anche assai remota la sequenza è stata eseguita con un ritmo assai simile a questo, nonostante la notazione sia rimasta priva di indicazioni mensurali per molto tempo. Qui c'è comunque evidentemente un netto mutamento del gusto ed anche la scrittura, con l'introduzione del *do diesis* (che tradisce il forte desiderio di rendere 'tonale' una melodia che è nata modale) e del chiaro ritmo mensurale, cerca di tradurre con esattezza la nuova attitudine esecutiva.

Si nota un certo sforzo dell'ignoto elaboratore per ottenere una corretta corrispondenza fra accenti testuali e accenti musicali, ma restano alcune anomalie che costringono a pronunciare qualche parola 'alla francese': *Agnùs, nobis, gloriàm vidì*.

Siamo di fronte ad un chiaro esempio del cosiddetto 'canto fratto', ossia ad un tipo di gregoriano che indica con esattezza i valori delle note e che possiede un'organizzazione ritmico-metrica ben precisa, al contrario di quanto accadeva al gregoriano tramandato dai più antichi manoscritti. I primi esempi di canto fratto si trovano in codici del XIV secolo e sono spesso associati alle melodie del Credo o degli inni.

Talvolta, come si è visto nell'esempio 3, il tipo di notazione è facilmente interpretabile dal punto di vista ritmico, ma non sempre è così. L'esempio musicale 4 (4a: facsimile, 4b: trascrizione) mostra la sequenza di Pentecoste *Veni sancte Spiritus* in canto fratto derivata da un Graduale spagnolo del Cinquecento (Biblioteca musicale Feininger, FC 81).<sup>15</sup> In questo caso il tipo di notazione non è di immediata interpretazione ritmica.

A prima vista sembrerebbe che la notazione sottolinei il ritmo trocaico del testo latino con una alternanza *longa - brevis* al posto della consueta alternanza breve – semibreve; la gamba della longa parrebbe talvolta verso l'alto, come avviene sul primo suono. Ad un attento esame, tuttavia, questa interpretazione ritmica non regge: se le *ligaturae* hanno il tradizionale valore che è loro attribuito a partire dal Trecento, si troverebbero troppe anomalie ritmiche. Vi sono poi alcuni gruppi formati da una semibreve avvicinata ad una 'longa' (sempre con intervallo di grado congiunto discendente tra loro), che si configurerebbero come una sorta di *imperfectio a parte ante*, ma in un contesto binario (la prima occorrenza si incontra sulla prima sillaba della terza parola: 'Spiritus'); è più economico pensare che il nota-tore abbia voluto marcare le sillabe accentate con una gamba e, in presenza del gruppo di due note abbia scelto questa soluzione (adottare per questa figura, in una moderna trascrizione in 3/4, una cromia seguita da una semi-

---

<sup>15</sup> Per la descrizione del manoscritto si veda RUINI, *I manoscritti liturgici*, vol. I, pp. 194-195.

minima puntata, sarebbe introdurre un ritmo anomalo e di difficile esecuzione).

Il tipo di notazione sembra dunque essere misto: alcune caratteristiche sono mutate dalla notazione quadrata utilizzata in Spagna attorno al Quattrocento (come la sottolineatura degli accenti ritmici del testo attraverso *caudae* ai *puncta*), altre sono riprese dalla notazione mensurale; vi sono però anche incongruenze interne o errori di copiatura, e il fenomeno è evidenziato nella ripetizione delle frasi melodiche: si confronti la quartina su *hospes* con la *ligatura* su *estu*, oppure il gruppo cadenzale su *refrigerium*, forse da ricondurre al suo omologo *solatium*, eccetera. La nota finale di ciascun verso è indicata talvolta senza gamba e talvolta con gamba, ed è dunque evidente che il segno non ha valore mensurale.

La trascrizione proposta, in metro binario (cfr. esempio musicale 4b), non ha comunque valore di restituzione certa, ma è congetturale; sembra tuttavia una soluzione adeguata all'interpretazione dei segni del manoscritto. Certamente l'esecuzione richiede un *tactus* elastico, rispettoso della pronuncia e dell'accentuazione del testo latino, con cadenze morbide e leggermente rallentate alla fine delle strofe.

Il testo della celebre sequenza, forse da attribuire all'arcivescovo di Canterbury Stephen Langton (inizio del XIII secolo), è formato da cinque coppie di strofe di tre versi eptasillabi sdrucchioli a base trocaica (aax bbx).

1a. Veni Sancte Spiritus,  
et emitte caelitus  
lucis tuae radium.

1b. Veni pater pauperum,  
veni dator munerum,  
veni lumen cordium.

2a. Consolator optime,  
dulcis hospes animae,  
dulce refrigerium.

2b. In labore requies,  
in aestu temperies,  
in fletu solatium.

3a. O lux beatissima,  
reple cordis intima  
tuorum fidelium.

3b. Sine tuo numine,  
nihil est in homine,  
nihil est innoxium.

Vieni, o Santo Spirito,  
e diffondi dal cielo  
un raggio della tua luce.

Vieni, o padre dei poveri,  
vieni, dispensatore di beni,  
vieni, luce dei cuori.

Magnifico consolatore,  
ospite dolce dell'anima,  
soave refrigerio.

Riposo nella fatica,  
ristoro nell'arsura,  
solievo nel pianto.

O beatissima luce,  
riempi l'intimità del cuore  
dei tuoi fedeli.

Senza la tua guida  
nell'uomo nulla c'è di buono,  
nulla che non lo danneggi.

4a. Lava quod est sordidum, Riga quod est aridum, sana quod est saucium.	Purifica ciò che è immondo, irriga ciò che è arido, risana ciò che è ferito.
4b. Flecte quod est rigidum, fove quod est frigidum, rege quod est devium.	Piega ciò che è rigido, scalda quanto è freddo, sorreggi ciò che è sviato.
5a. Da tuis fidelibus in te confidentibus sacrum septenarium.	Dà ai tuoi fedeli, che in te confidano, i tuoi sacri sette doni. <sup>16</sup>
5b. Da virtutis meritum, da salutis exitum, da perenne gaudium. Amen.	Concedi il premio della virtù, schiudi la porta della salvezza, dona la gioia perenne. Così sia.

La melodia è facilmente confrontabile con la versione fornita nel *Graduale Triplex*.<sup>17</sup> Il confronto rivela non poche varianti, e persino la struttura globale del pezzo è mutata. Il seguente schema riassume la struttura formale (le lettere maiuscole indicano le frasi melodiche che coprono tre versi).

<i>Strofa</i>	<i>Ms. FC 81</i>	<i>Triplex</i>
1a. Veni Sancte Spiritus,	A	A (inizio <i>do re mi fa</i> anziché <i>do re fa mi</i> )
1b. Veni pater pauperum	A	A
2a. Consolator optime	B	B (con varianti nel 2° e 3° verso)
2b. In labore requies	B	B
3a. O lux beatissima	C	C (piccola variante all'inizio del 3° verso)
3b. Sine tuo numine	C	C
4a. Lava quod est sordidum	D	X (frase completamente diversa)
4b. Flecte quod est rigidum	C	X
5a. Da tuis fidelibus	D	D (perfetta identità di lettura melodica con FC 81)
5b. Da virtutis meritum	D	D

È evidente che il testo musicale è corrotto nella *copula* numero 4: al posto della consueta coppia nuova di frasi (come mostra il *Triplex*), si trova una riproposizione di due frasi della sequenza diverse fra loro, quella della *copula* finale, seguita da quella della *copula* precedente. Si tratta forse di un inter-

<sup>16</sup> I sette doni dello Spirito Santo, secondo la dottrina cattolica, sono la sapienza, l'intelletto, il consiglio, la forza, la scienza, la pietà e il timore di Dio.

<sup>17</sup> *Graduale Triplex seu Graduale romanum Pauli PP.VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, pp. 253-255.

vento, avvenuto in qualche punto della trasmissione, volto a sanare una lacuna della notazione di questa copula. Il risultato è comunque singolare, e mostra come i libri liturgici debbano essere attentamente indagati anche nelle loro lezioni melodiche: la presenza di un testo noto non garantisce l'identità della melodia rispetto ai repertori normalmente utilizzati.

Gli esempi musicali 3 e 4 mostrano inoltre come sotto l'etichetta di 'canto fratto' si celino in realtà tipi di scrittura musicale assai diversi e non sempre di facile interpretazione (dato che manca ancora un censimento delle diverse forme e addirittura mancano dati statistici che attestino il grado di diffusione del fenomeno). Il canto fratto (nelle sue diverse forme) è utilizzato per alcuni Credo, che sin dal loro primo apparire nella tradizione manoscritta sono redatti con notazione mensurale. Uno di questi Credo si trova nell'esempio musicale 5 (5a: facsimile, 5b: trascrizione): era chiamato *Credo Cardinalis* e utilizzato per le festività maggiori (*in festis duplicibus*). Risale presumibilmente al secolo XV. Nello splendido Graduale giuntino in due volumi del 1499-1500, da cui è tratto l'esempio, compare come *Credo maior* all'inizio di una serie di tre Credo mensurali (gli altri due recano la rubrica *De Apostolis* e *De dominica*). Nelle edizioni vaticane si trova indicato come Credo IV,<sup>18</sup> ma con notazione muta dal punto di vista ritmico, mentre compare in canto fratto anche nella celebre *Editio medicaea* del 1614,<sup>19</sup> come secondo Credo di una serie di quattro. Una precedente versione si legge nel Graduale pubblicato da Angelo Gardano a Venezia nel 1591:<sup>20</sup> si tratta di una versione importante in quanto il libro è stato curato da Andrea Gabrieli, Ludovico Balbi e Orazio Vecchi e deve essere utilizzata nello studio del Credo della messa organistica di Andrea Gabrieli, basato su questa melodia.<sup>21</sup>

Un passo di grande interesse del celebre teorico italiano Franchino Gaffurio cita il *Credo Cardinalis*, chiamato *Symbolum cardineum*, come prototi-

<sup>18</sup> Si veda, ad esempio, il *Graduale Triplex*, pp. 776-779. Tre altri facsimili di questo Credo (Giunta 1516, ms. FC 40 della Biblioteca Feininger, Asola 1592) si trovano in DANIELE TORELLI, *Il canto piano nell'ecdotica della musica sacra tra Rinascimento e Barocco*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di S. Campagnolo, Lucca, LIM, 2000, pp. 113-115.

<sup>19</sup> Cfr. *Graduale de sanctis iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, Editio princeps (1614-1615)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di G. BAROFFIO – E. JU KIM, *Città del Vaticano*, Libreria Editrice Vaticana, 2001, cc. 333-335.

<sup>20</sup> Sull'edizione si veda MARCO GOZZI, *Il Graduale di Angelo Gardano (1591)*, in LAURA DAL PRÀ (a cura di), *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, Trento, Provincia autonoma di Trento. Servizio Beni Culturali, 1995, pp. 399-414.

<sup>21</sup> Il facsimile integrale del *Credo Cardinalis* del Graduale di Gardano si trova in ANNARITA INDINO, *Il graduale stampato da Angelo Gardano (1591)*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, a cura di GIULIO CATTIN, DANILO CURTI e MARCO GOZZI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, p. 221.

po di *cantus planus* scritto con il tipo di notazione mutuato dal ‘canto figurato’ (fatto di lunghe, brevi e semibrevis):

Sunt et qui notulas huiusmodi plani cantus aequae describunt et commensurant figuris mensurabilis consideratio sicut longas, breves ac semibreves, ut constat in Symbolo cardineo et nonnullis prosis atque hymnis: quod Galli potissime ad orationem modulorum pronunciationem ipsa diversitate concipiendam celeberrime prosequuntur.<sup>22</sup>

Trenta anni dopo il sacerdote veronese Biagio Rossetti riprende quasi testualmente il concetto da Gaffurio nel suo *Libellus de rudimentis musices* (1529), e associa nuovamente l’uso della notazione mensurale al *Credo Cardinalis* (indicato qui anche con l’inedito aggettivo ‘patriarchino’), alle sequenze (*prosaes*) e agli inni:

Notas aequae describunt et commensurant figuris cantus mensurabilis, ut longas, breves ac semibreves, ut constat in *Symbolo cardineo* vel *patriarchino*, et in prosis et hymnis.<sup>23</sup>

Il testo del Credo non ha bisogno di essere riportato né di essere commentato, ma è doveroso invece soffermarsi un poco sulla struttura musicale di questo pezzo.

Lo stile, come nella stragrande maggioranza dei Credo, è semisillabico: brevi melismi si trovano spesso prima delle cadenze, in particolare associati ad uno stilema ritmico-melodico ricorrente nella prima parte (*mi re-mi re do re*, oppure *la-si la sol la*: cfr. batt. 4, 15, 26, 41, 61, 78, 90, 93). Tutti i versetti (da cantare con la prassi dell’alternanza da parte dei due semicori) si concludono con una chiara cadenza; su diciannove cadenze undici sono a *re*, cinque a *la*, due a *mi* (bb. 33 e 73) e una a *fa* (b. 148), e dimostrano come il pezzo sia saldamente impiantato nel primo modo autentico, con chiara polarità fra *finalis* e *repercussio* (polarità evidentemente ritenuta essenziale al *modus* dall’ignoto compositore quattrocentesco).

La melodia si muove prevalentemente per grado congiunto, ma sono assai frequenti anche i salti di quinta, sia discendenti, sia ascendenti (*la-re* o *re-la*), a cominciare dal solenne *incipit* declamatorio.<sup>24</sup> Relativamente frequenti sono anche i salti di ottava ascendente<sup>25</sup> *re-re*, che si incontrano però solo tra la nota

<sup>22</sup> FRANCHINO GAFFURIO, *Practica Musicae*, Milano, Giovanni Pietro de Lomazio, 1496 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1972), citato da TORELLI, *Il canto piano*, p. 108.

<sup>23</sup> Citato da ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII*, in *Il canto piano nell’era della stampa*, a cura di GIULIO CATTIN, DANILO CURTI e MARCO GOZZI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, pp. 99-114: 101.

<sup>24</sup> Altri salti di quinta discendente *la-re* si trovano alle batt. 17-18, 31, 50, 57, 80, 115-116, 138, 149-150; salti di quinta ascendenti *re-la* alle batt. 31-32, 42-43, 52-53, 126-127, 155-156, 169.

<sup>25</sup> Già sottolineati, come caratteristica rara di «alcuni canti molto tardivi», in WILLI APEL, *Il*

finale di un versetto e quella iniziale del successivo (batt. 62-63, 85-86, 140).

Nonostante l'uso di materiale melodico-ritmico ben delimitato e stereotipato (uso prevalente di minime e semiminime, ricorso frequente a figurazioni che nascono dalla fioritura di un suono tenuto, tipo: *sol-la-sol-fa* oppure *la-sol-la-si*, o ancora scale ascendenti o discendenti) il pezzo non mostra vere e proprie ripetizioni di singole frasi, configurandosi come continua rielaborazione tematica di alcune semplici linee melodiche elementari.

Il rispetto degli accenti testuali non è molto curato, segno forse di una scarsa preoccupazione dell'autore nei confronti del testo liturgico; questo fatto tradisce anche un modo di comporre che privilegia l'adattamento delle sillabe ad una linea melodico-ritmica inventata precedentemente, anziché rivelare una scrittura che parte dal testo per la costruzione del materiale melodico-ritmico, come invece è certamente avvenuto per lo strato più antico del gregoriano.

In ogni caso si tratta di una composizione musicale importante, che ebbe grande diffusione in Europa, che probabilmente fu anche cantata a due voci (secondo una prassi diffusa) e che mostra una fiorente tradizione sia manoscritta sia a stampa.

Le molte melodie esistenti di Credo mensurali, solo in piccola parte censite nel repertorio di Miazga,<sup>26</sup> attendono ancora di essere pubblicate e studiate.

Un altro grande settore del repertorio gregoriano trascurato da editori ed esecutori è il mondo dei tropi. L'esempio musicale 6a mostra due pagine del *Missale iuxta usum et ordinem almae Bracarensis Ecclesiae*: un messale della diocesi portoghese di Braga stampato da Petrus Fradin a Lione nel 1558 (l'esemplare riprodotto è conservato a Trento, nella Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44).<sup>27</sup>

Qui incontriamo due esempi di tropo al *Benedicamus*. Il *Benedicamus Domino* è un breve versetto, il cui responsorio è *Deo gratias*, utilizzato di solito al posto dell'*Ite missa est* nelle Messe mancanti del Gloria (per esem-

---

*Canto Gregoriano: liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, a cura di MARCO DELLA SCIUCCA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998 (Musica ragionata, 10), p. 334.

<sup>26</sup> TADEUSZ MIAZGA, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche: eine Untersuchung der Melodien im den handschriftlichen Überlieferungen mit besonderer Berücksichtigung der polnischen Handschriften*, Graz, Akademische Druck, 1976. È in atto un censimento delle melodie di Credo nei manoscritti italiani da parte di Giacomo Baroffio.

<sup>27</sup> Cfr. MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca Musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia autonoma di Trento. Servizio Beni librari e archivistici, 1994 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 17), vol. II, pp. 578-579.

pio durante la Quaresima) o seguite da una processione; può essere cantato anche alla fine di ciascuna ora dell'Ufficio.

Nella pagina di sinistra dell'esempio musicale 6a compaiono otto diverse intonazioni del *Benedicamus Domino*: subito dopo compaiono i due tropi monodici preceduti dalle seguenti rubriche:

In die Nativitatis Domini, loco 'Ite missa est', usque ad diem Circumcisionis Domini inclusive dicatur, si placuerit.	Si canti, se si desidera, dal giorno di Natale, al posto dell' <i>Ite, missa est</i> , fino al giorno della Circoncisione [1 gennaio] compreso.
---	---

In die Epiphaniae Domini, loco 'Ite missa est', si placuerit, dicatur.	Si canti, se si desidera, nel giorno dell'Epifania, al posto dell' <i>Ite, missa est</i> .
---	---

Sono dunque due tropi destinati al periodo natalizio; il primo (*Verbum Patris hodie*) è noto e si conoscono molti manoscritti che lo tramandano, sia in versione monodica,<sup>28</sup> sia polifonica.<sup>29</sup> Un censimento delle presenze del tropo nella tradizione a stampa non è mai stato fatto.

Il testo si riferisce alla gioiosa esultanza degli angeli nel giorno di Natale ed è composto da due strofe di cinque versi eptasillabi sdrucchioli a base trocaica con assonanze più che rime (aaabb // cccdd).

Verbum Patris hodie Processit ex Virgine; virtutes angelicae, cum canoro iubilo, benedicunt Domino.	Oggi il Verbo del Padre è stato partorito dalla Vergine: le Virtù angeliche, <sup>30</sup> con esultanza canora, benedicono il Signore.
Pacem nobis omnibus Nuntiavit angelus, refulsit pastoribus veri solis claritas; reddunt Deo gratias.	L'angelo annunciava la pace a noi tutti, il fulgore del vero sole innondò i pastori; essi rendono grazie a Dio.

Altre versioni del testo mantengono al verso finale di ciascuna strofa la

<sup>28</sup> WULF ARLT, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, 2 voll., Köln, Arno Volk, 1970, pp. 176-179 e 205, nota 2.

<sup>29</sup> CESARINO RUINI, *Lo strano caso del tropo "Verbum patris hodie"*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa: atti del congresso internazionale: Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, a cura di C. CORSI – P. PETROBELLI, Roma, Torre d'Orfeo, 1989, pp. 295-310.

<sup>30</sup> Sotto l'influsso di speculazioni neoplatoniche lo pseudo-Dionigi Areopagita definì le gerarchie degli angeli suddividendole in tre ordini, ciascuno a sua volta diviso in tre cori: Serafini, Cherubini, Troni; Dominazioni, Virtù, Potenze; Principati, Arcangeli, Angeli.

forma originaria (*Benedicamus Domino / Deo dicamus gratias*), che risulta però ipermetra.<sup>31</sup>

La semplice melodia, impiantata in *protus* autentico, si muove prevalentemente per grado congiunto e sillabicamente (con melismi solo nell'ultimo verso) e mostra alcune ripetizioni melodiche: la melodia dell'incipit *Verbum patris* è ripresa all'inizio del quarto verso (*cum canoro*), ma è anche riproposta una quinta sopra all'inizio del secondo verso (*processit ex*), che conclude, poi, esattamente come il primo (*fa sol la*).

Non si può non rilevare la stretta parentele di questa melodia con quella dell'antifona *Pueri Hebraeorum*, che apre la processione della Domenica delle Palme.<sup>32</sup>

La notazione, come accade in tutte le fonti spagnole di questo periodo, è ricca di forme plicate. La plica, il cui valore è noto nella notazione mensurale (dato che ne parlano diversi teorici), è invece nel canto piano un segno che indica un fenomeno simile alla liquescenza, ma qui si trova talvolta in luoghi incongrui (come la sillaba *Pa* di 'Pacem', all'inizio della seconda strofa). Nella trascrizione si è scelto di indicare le note interessate dalla plica con una virgola aggiunta, in modo che l'esecutore accorto faccia risuonare una piccola semivocale fra le due note interessate dal fenomeno, come i suoni della parola *Ver(e)bum*, oppure nasalizzi la *m* finale della parola che termina con nota plicata (di nuovo in 'Verbum' e in 'cum'). L'occorrenza della plica e il suo significato nel canto piano sono comunque questioni aperte e degne di studi specifici.

Nella pagina di destra dell'esempio musicale 6a si trova una versione del tropo *Verbum Patris*, melodicamente identica, ma con testo diverso: un testo ovviamente strutturato con il medesimo metro, ma per la festa dell'Epifania.<sup>33</sup>

Stella fulget hodie	Oggi risplende una stella
Que ducit ad presepe	che conduce al presepe
Magos ab oriente	i Magi dall'Oriente:
Qui invento puero	essi, trovato il bambino,
Benedicunt Domino.	lodano il Signore.

<sup>31</sup> Si legga, ad esempio, la versione fornita da RUINI, *Lo strano caso del tropo "Verbum patris hodie"*, p. 296.

<sup>32</sup> Cfr. *Graduale triplex*, pp. 138-139.

<sup>33</sup> Facsimile anche in *Jubilate Deo, miniature e melodie gregoriane: testimonianze della Biblioteca L. Feininger*; a cura di G. BAROFFIO, D. CURTI e M. GOZZI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2000, p. 286.

Adorantes puerum,  
offerentes thus et aurum,  
mirramque mortalium,  
reversi sunt ad patriam,  
reddunt Deo gratias.

Dopo aver adorato il bambino e  
dopo aver offerto i doni dell'umanità:  
incenso, oro e mirra,  
sono tornati alla loro patria  
e rendono grazie a Dio.

La semplicità del racconto e del lessico attribuiscono al tropo un sapore ancora più cantabile e 'popolare' del suo più illustre progenitore (*Verbum Patris*) e lo rendono assai adatto per un'esecuzione anche da parte di cori non professionistici e di assemblee liturgiche.

Il tropo *Stella fulget* nell'esemplare di Trento mostra una diastemazia assai imprecisa (anziché *re fa re do fa sol la* l'incipit sembra *re mi re do mi fa sol*): il fatto è dovuto alla tecnica della doppia impressione (dapprima il rigo in inchiostro rosso, poi le note e il testo in nero); se il foglio non era inserito esattamente nella stessa posizione l'allineamento delle note nel rigo poteva essere assai impreciso, come è avvenuto in questo caso.

La trascrizione (esempio musicale 6b) è interpretativa, ossia mostra una possibile traduzione ritmica destinata agli esecutori. Il segno della plica è tradotto in questo caso con una nota di breve durata che riempie l'intervallo di terza che si viene a creare con il suono successivo (come avviene nella polifonia misurata). Il risultato permette anche ad un maestro poco istruito (che non ha alcuna familiarità con la notazione quadrata) di eseguire il pezzo, e di insegnarlo, per imitazione, ai suoi cantori.

I due brevi tropi appena esemplificati sono solo una delle innumerevoli forme di tropatura presenti nel repertorio gregoriano. A questa grande famiglia appartengono capolavori assoluti che dimostrano l'inesauribile creatività dell'uomo medievale. Uno di questi monumenti è il tropo al Sanctus che funge da esempio di chiusura di questo intervento (cfr. esempio musicale n. 7). Si trova in un Graduale spagnolo del Quattrocento conservato nella Biblioteca musicale L. Feininger (FC 92), alle carte CCXLIVv-CCXLVIv. La melodia è quella indicata nel repertorio di Thannabaur al numero 199 e il tropo, testuale e musicale, riguarda solo l'*Osanna in excelsis*.

Eccone il testo integrale, con il tropo (formato da versi piani assonanzati) evidenziato in corsivo.

Sanctus, sanctus, sanctus  
Dominus Deus sabaoth.  
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Santo, santo, santo  
È il Signore, Dio degli eserciti.  
I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.

Osanna, *Pater, per omnia  
quì continent polum et arva.*

Osanna, o Padre, per tutte le cose  
Che la volta celeste e la terra contengono.

*Tibi petimus melodia  
ut deleas facinora nostra  
in aeterna laetitia in excelsis.*

Ti supplichiamo con una melodia,  
affinché tu cancelli i nostri peccati  
nell'eterna letizia dei cieli.

Benedictus qui venit  
in nomine Domini.

Benedetto colui che viene  
Nel nome del Signore.

*Osanna, Deus creator omnium,  
Tu qui es lux, pax et veritas,  
Tu super omnes feminas  
elegisti virginem unam  
per angelum Gabrielem salutatam:*

Osanna, Dio creatore di tutte le cose,  
Tu che sei luce, pace e verità,  
scegliesti fra tutte le donne  
una sola vergine  
salutata [così] dall'angelo Gabriele:

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Natalis Christi gaudia  
Deo excelsis gloria  
Reges offerunt tria:  
aurum, thus et mirrham.*

“Ti saluto, Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te, o tu benedetta”.  
Le gioie della nascita di Cristo:  
gloria a Dio nell'alto dei cieli!  
I re [magi] offrono tre cose:  
oro, incenso e mirra.

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Pueri Hebraeorum  
occurrunt ei obviam  
cum ramis et vestimenta  
expandunt in via.*

“Ti saluto, Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te, o tu benedetta”.  
I fanciulli ebrei  
gli corrono incontro  
con rami e stendono  
tappeti sulla strada.

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Ad te clamantes  
'Filio David Osanna',  
in throno Patris  
ad dexteram in excelsis.*

“Ti saluto, Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te, o tu benedetta”.  
Ti acclamano:  
'Osanna al figlio di Davide'  
alla destra del trono del Padre  
nel più alto dei cieli.

La rubrica che precede questo Sanctus recita: *De Beata Maria, in diebus sabbatis et in festivitibus*, ed è infatti evidente che il tropo ha una forte connotazione mariana, con il saluto dell'angelo Gabriele ripetuto tre volte. Il tropo enfatizza però anche il contesto originale della seconda parte del Sanctus, che riguarda ciò che – secondo il racconto dell'evangelista Matteo (Mt, 21, 9) – la folla gridava all'entrata di Gesù a Gerusa-

lemme.<sup>34</sup> Le ultime due strofe del tropo riprendono infatti, parafrasandole, le antifone processionali previste per la domenica delle Palme: «Pueri Hebraeorum, tollentes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: “Hosanna in excelsis”» e «Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant dicentes: “Hosanna filio David: benedictus qui venit in nomine Domini”».

La struttura musicale mostra alcune ripetizioni significative: il tropo del primo *Osanna* ha la struttura AAB: la melodia di *Osanna Pater per omnia* (due frasi-verso) è ripetuta a *Tibi petimus melodia* (altre due frasi-verso); la frase-verso B, su *In aeterna leticia*, è una sorta di contrazione variata della frase A e conclude questa prima espansione del pezzo originale. Il tropo sul secondo *Osanna* è assai più esteso, ed è formato unicamente da tre frasi: C, D e E, ripetute con le variazioni necessarie all’adattamento al testo, secondo il seguente schema:

Osanna Deus creator	C (11 sillabe)
Tu qui es lux	D (11 sillabe)
Tu super omnes foeminas	C (17 sillabe)
Per angelum Gabrilem	D (12 sillabe)

Ave Maria, gratia plena	E (10 sillabe)
Dominus tecum	E' (11 sillabe)
Natalis Christi gaudia	C (16 sillabe)
Reges offerunt tria	D (13 sillabe)

Ave Maria, gratia plena	E (10 sillabe)
Dominus tecum	E' (11 sillabe)
Pueri Hebraeorum	C (15 sillabe)
Cun ramis et vestimenta	D (14 sillabe)

Ave Maria, gratia plena	E (10 sillabe)
Dominus tecum	E' (11 sillabe)
Ad te clamantes	D (12 sillabe)
In throno Patris	D (13 sillabe)

Le due frasi-verso E ed E' sono ripetute tre volte identiche sullo stesso testo (*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, o tu benedicta*), come una sorta di giaculatoria, all’inizio dei tre gruppi melodici conclusivi. La frase D, con la quale termina il pezzo, si può considerare una forma varia-

<sup>34</sup> La prima parte è invece tratta dalle parole che pronunciano i serafini in una visione del profeta Isaia (6, 3).

ta di B (che conclude invece il tropo del primo Osanna). Si osserva poi una formula cadenzale ricorrente (*do re mi fa fa re* o sue variazioni), che si trova a conclusione di tutte le frasi, sia del primo tropo (*polum et arva, facinora nostra* e – variata – alla conclusione: *in excelsis*), sia del secondo (*et veritas, salutata, tu benedicta* – ripetuta tre volte – , *aurum thus et mirrham, expandunt in via, osanna, in excelsis*), rivelando una costruzione formale complessa e ricca di reminescenze melodiche (mai letterali) derivate dal Sanctus originario. Sono pochissime le edizioni moderne di tropi e conseguentemente anche le edizioni discografiche.

Per concludere mi sia consentito riassumere i tre ambiti qui esemplificati che necessitano ancora di studi, di ricerche e soprattutto di edizioni destinate ai pratici: a) il mondo delle sequenze e dei tropi, di grande valore estetico, spirituale e culturale, ancor oggi proponibile e utilizzabile nella liturgia, in modo da rivalutare uno straordinario tesoro di bellezza e di fede; b) il vasto repertorio in canto fratto, che cela anche composizioni di un certo valore artistico e di facile esecuzione; c) le edizioni di canto liturgico (anche quelle di ambiente riformato), che contengono spesso composizioni del tutto dimenticate, ma degne di essere rivalutate e rieseguite.

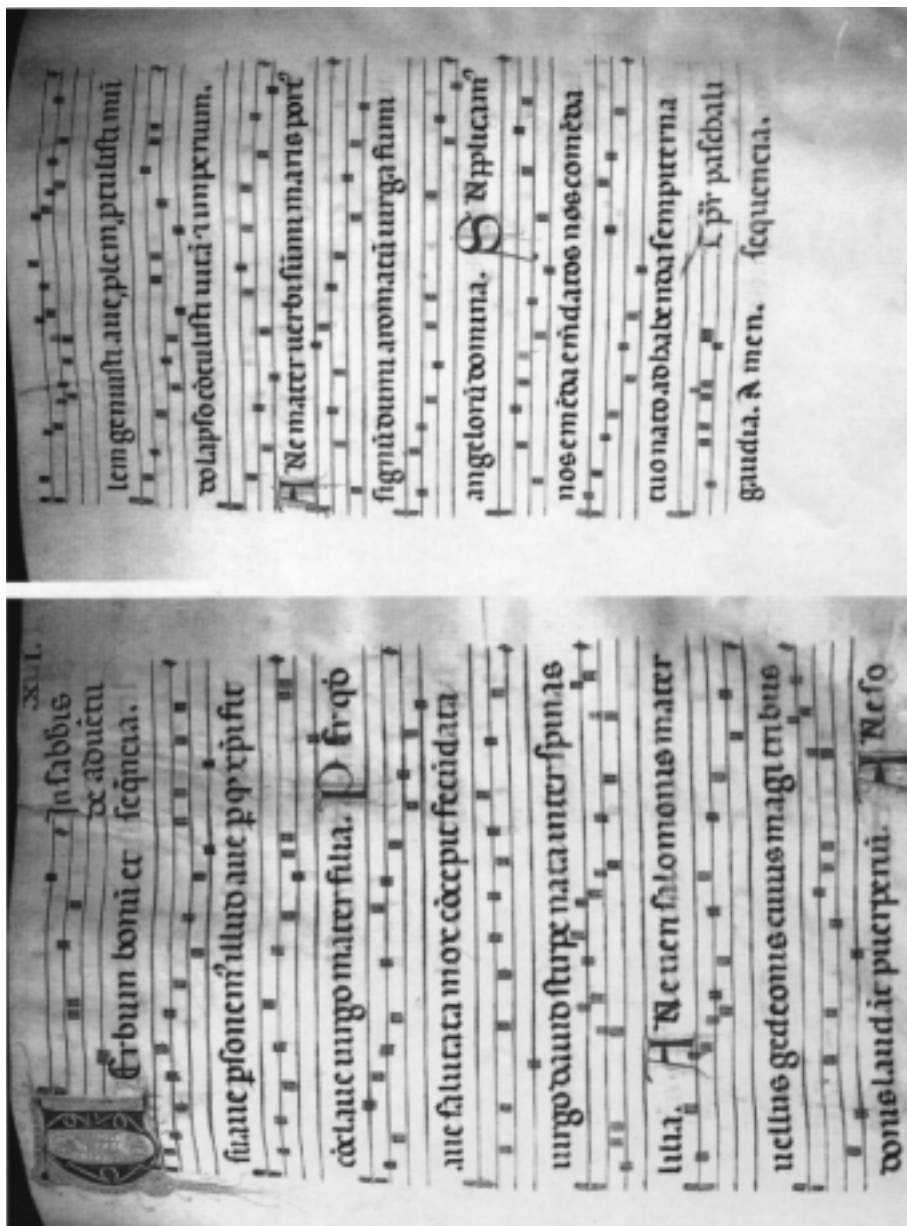
La pubblicazione di trascrizioni in notazione moderna di composizioni appartenenti agli ambiti indicati è quantomai auspicabile. È necessario poi che queste edizioni si rivolgano in primo luogo agli esecutori, ossia possiedano tutte le informazioni utili per una corretta interpretazione dei testi musicali e facilitino in tutti i modi l'accesso al tipo di repertorio pubblicato (con traduzioni italiane e brevi annotazioni esegetiche dei testi, con apposizione del testo completo sotto le note – anche nel caso di testi strofici –, con integrazione di eventuali versetti mancanti, con note critiche che aiutino a collocare i pezzi nel loro contesto liturgico e culturale). Per questo è assolutamente necessario che queste edizioni non siano improvvisate, ma siano curate da studiosi esperti di paleografia e di critica testuale, con solide basi di storia della musica e di storia della liturgia.

Molti degli esempi forniti in questo contributo provengono dall'area ispanica, e come tali possono essere proposti nel concorso aretino (che prevede una categoria specifica per quest'area), ma vi sono vasti repertori non ancora compresi nel bando di concorso, come le diverse tradizioni dei maggiori ordini religiosi (benedettini, cistercensi, domenicani e francescani, ad esempio), molte espressioni di 'canto fratto' e tutte le composizioni tarde (oltre al neo-gregoriano e allo pseudo-gregoriano, anche i canti del *Proprium*, dell'*Ordinarium* e dell'Ufficio nelle versioni sette e ottocentesche, spesso ricche di alterazioni, di materiale centonizzato e di

indicazioni ritmiche – se non addirittura mensurali –), che hanno permesso al cosiddetto gregoriano di mantenersi vivo e vitale in contesti storici e culturali diversissimi per oltre un millennio.

Speriamo che nei prossimi bandi siano compresi anche questi repertori di grande rilevanza e di enorme interesse storico ed estetico.

ESEMPIO MUSICALE 1a / MUSIC EXAMPLE 1a



Facsimile della prima pagina della Sequenza *Verbum bonum et suave* dal prosario Trento, Biblioteca musicale L. Feinger, FC 103 (sec. XV), c. 41

Facsimile of the first page of the Sequence *Verbum bonum et suave* from the prosary Trento, Biblioteca musicale L. Feinger, FC 103 (15th c.), fol. 41

ESEMPIO MUSICALE 1b / MUSIC EXAMPLE 1b

Ver - bum bo - num et su - a - ve per - so - ne - mus il - lud 'A - ve',  
 Per quod 'a - ve' sa - lu - ta - ta, mox con - ce - pi fe - cun - da - ta

per quod Chri - sti fit con - cla - ve vir - go, ma - ter, fi - li - a.  
 vir - go Da - vid stir - pe na - ta, in - ter spi - nas li - li - a.

A - ve ve - ri Sa - lo - mo - nis ma - ter vel - lus Ge - de - o - nis,  
 A - ve So - lem ge - nu - i - sti, a - ve pro - lem pro - tu - li - sti,

cu - ius ma - gi tri - bus do - nis lau - dant pu - er - pe - ri - um.  
 mun - do la - pso con - tu - li - sti vi - tam et im - pe - ri - um.

A - ve, ma - ter ver - bi sum - mi, ma - ris por - tus, si - gnum du - mi,  
 Sup - pli - ca - mus nos e - men - da, e - men - da - tos nos com - men - da

a - ro - ma - tum vir - ga fu - mi, an - ge - lo - rum do - mi - na.  
 tu - o na - to ad ha - ben - da sem - pi - ter - na gau - di - a.

A - men.

Trascrizione della Sequenza *Verbum bonum et suave* dal prosario Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 103 (sec. XV), c. 41

Transcription of the Sequence *Verbum bonum et suave* from the prosary Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 103 (15th c.), fol. 41

ESEMPIO MUSICALE 2a / MUSIC EXAMPLE 2a

Victimae paschali laudes immolent Christiani,  
 ni, Agnus redemit oves, Christus innocens  
 Patri reconciliavit peccatores. Mors & vita  
 duello confixere mirando, dux vitae mortuus  
 regnat vitus. Dic nobis Maria, quid videris in  
 via: sepulchrū Christi viventis, & gloriam vi-  
 di refurgētis. Angelicos testes, sudarium &  
 vestes: surrexit Christus spes mea, praecedet  
 suos in Galilaeam. Credendum est magis soli

Mariae veraci, quam Iudaeorum turbae fallaci.  
 Scimus Christū surrexisse à mortuis ve-  
 re. Tu nobis victor Rex miserere.

Facsimile della Sequenza *Victimae paschali laudes* da: *Psalmodia, hoc est cantica sacra*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSV 83), cc. 108r-109r

Facsimile of the Sequence *Victimae paschali laudes* from: *Psalmodia, hoc est cantica sacra*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSV 83), fols. 108r-109r

## ESEMPIO MUSICALE 2b / MUSIC EXAMPLE 2b

Vi - cti - mae pas - cha - li lau - des im - mo - lent Chri - sti - a - ni

A - gnus re - de - mit o - ves, Chri - tus in - no - cens Pa - tri re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res.

Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do, dux vi - tae mor - tu - us re - gnat vi - vus.

Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?

Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis.

An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um et ves - tes:

sur - re - xit Chri - tus spes me - a, pre - ce - det su - os in Ga - li - lae - am.

Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - ae ve - ra - ci,

quam Iu - dae - o - rum tur - bae fal - la - ci.

Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se a mor - tu - is ve - re.

Tu, no - bis vic - tor Rex, mi - se - re - re.

Trascrizione della Sequenza *Victimae paschali laudes* da: *Psalmodia, hoc est cantica sacra*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (Trento, Biblioteca musicale L. Feiningher, FSV 83), cc. 108r-109r

Transcription of the Sequence *Victimae paschali laudes* from: *Psalmodia, hoc est cantica sacra*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (Trento, Biblioteca musicale L. Feiningher, FSV 83), fols. 108r-109r

ESEMPIO MUSICALE 3a / MUSIC EXAMPLE 3a

245

témur in e a.

Se - cūen - cia. **V** Ictimæ Pas - chali laudes immolent Christi ani. Agnus redē - mit oves: Christus in -

244

nocens Patri reconcili - avit peccatores. Dic nobis Maria quid vi - disti in vi a? Sepul - chru Christi viventis.

245

gloriam vidi resurgē - tis. Scimus Christum surrexisse à mortuis verè: tu nobis victor Rex miserere. Amen.

246

Allelu ja. Comunio. **P** A scha nostrum immolâ tus est Christus, alle lu ja: i - taque emul'

Facsimile della Sequenza *Victimæ paschali laudes* dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 116 (sec. XVIII), pp. 243-246

Facsimile of the Sequence *Victimæ paschali laudes* from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 116 (18th c.), pp. 243-246

ESEMPIO MUSICALE 3b / MUSIC EXAMPLE 3b

Vic - ti - mae pas - cha - li lau - des im - mo - lent Chri - sti - a - ni.

A - gnus re - de - mit o - ves: Chri - stus in - no - cens Pa - tri re - con -

ci - li - a - vit pec - ca - to - res. [Mors et]

Dic no - bis Ma - ri - a quid vi - di - sti in vi -

a? Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re - sur -

gen - tis. [Angelicos]

[Surrexit]

Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se a mor - tu - is

ve - re: tu no - bis, vic - tor Rex, mi - se - re - re. A - men. Al - le - lu - ia.

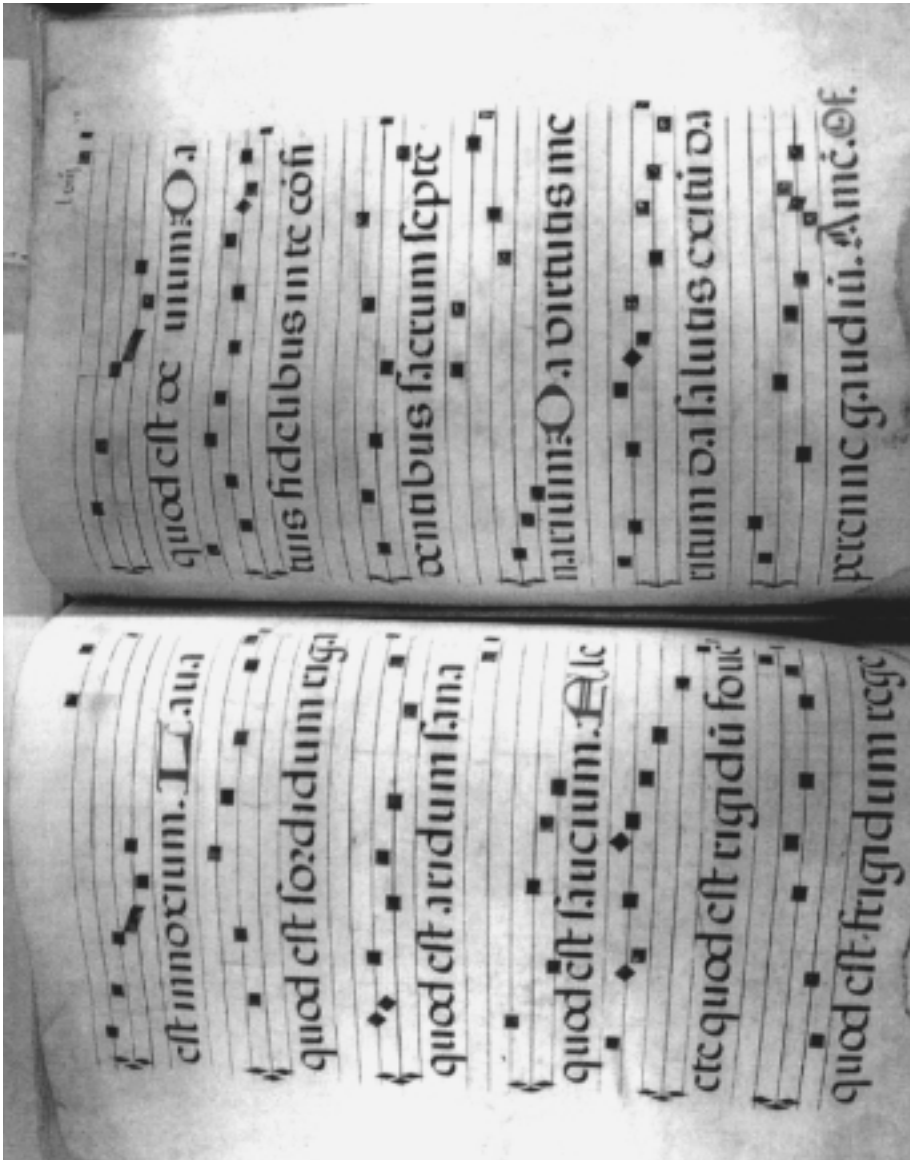
Trascrizione della Sequenza *Victimae paschali laudes* dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 116 (sec. XVIII), pp. 243-246

Transcription of the Sequence *Victimae paschali laudes* from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 116 (18th c.), pp. 243-246

ESEMPIO MUSICALE 4a / MUSIC EXAMPLE 4a







Facsimile della Sequenza *Veni sancte Spiritus* dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 81 (sec. XVI), cc. 56v-57r

Facsimile of the Sequence *Veni sancte Spiritus* from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 81 (16th c.), fols. 56v-57r

ESEMPIO MUSICALE 4b / *MUSIC EXAMPLE 4b*

Ve - ni san - cte Spi - ri - tus, et e - mit - te cae - li - tus

lu - cis tu - ae ra - di - um. Ve - ni pa - ter pau - pe - rum,

ve - ni da - tor mu - ne - rum, ve - ni lu - men cor - di - um.

Con - so - la - tor o - pti - me, dul - cis ho - spes a - ni - mac,

dul - ce re - - fri - ge - ri - um. In la - bo - re re - qui - es,

in ae - stu tem - pe - ri - es, in fle - tu so - la - ti - um.

O lux be - a - tis - si - ma, re - ple cor - dis in - ti - ma

tu - o - rum fi - de - li - um. Si - ne tu - o nu - mi - ne



Trascrizione della Sequenza *Veni sancte Spiritus* dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 81 (sec. XVI), cc. 56v-57r

Transcription of the Sequence *Veni sancte Spiritus* from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 81 (16th c.), fols. 56v-57r

ESEMPIO MUSICALE 5a / MUSIC EXAMPLE 5a

CCCL

A tre oipoten tez fa  
ctoꝛē celi ⁊ ter re visi  
biliū omniū et inuisibi liū. Et  
in vnū dñz iesūz chꝛistū filiū dei  
vnigenitū Et ex patre natū ante  
oīa secula. O enīz de deo lumē de  
lumine deū venīū de deo ve ro.

Facsimile della prima pagina del *Credo* 'cardinalis' da: *Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie*, Venezia, Giunta, 1499 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSG 2, c. 350r)

Facsimile of the first page of the *Credo* "cardinalis" from: *Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie*, Venezia, Giunta, 1499 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSG 2, fol. 350r)

ESEMPIO MUSICALE 5b / MUSIC EXAMPLE 5b

# Credo maior

Graduale Giunta 1499, cc. CCCL-CCCLII

Trascr. di Marco Gozzi

Pa- trem om - ni - po - ten- tem, fac - to - rem cae - li et ter -  
 rae vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um  
 Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De -  
 i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a  
 se - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o  
 ve - ro Ge - ni - tum non fa - ctum, con - substan - ti - a - lem Pa - tri:  
 per quem om - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et prop - ter  
 no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus  
 est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fac - tus  
 est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti -  
 o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

90 95

ter-ti-a di-e se-cundum scrip-tu-ras. Et a-scen-dit in

100

coe-lum se-det ad dex-te-ras Pa-tris. Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a,

105 110

iu-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os: cu-ius re-gni non e-

115 120

rit fi-nis. Et in Spi-ri-tum San-ctum Do-mi-num et vi-vi-fi-

125

can-tem qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-

130 135

tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur: qui lo-

140

cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam san-ctam ca-tho-li-cam

145 150

et a-po-sto-li-cam ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-num-bap-ti-sma in re-mis-si-

155 160

o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-pec-to re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-

165

o-rum. Et vi-tam ven-tu-ri se-cu-li. A-

men.

Trascrizione del *Credo 'cardinalis'* da: Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie, Venezia, Giunta, 1499 (Trento, Biblioteca musicale L. Feinger, FSG 2, cc. 350r-352r)

Transcription of the *Credo "cardinalis"* from: Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie, Venezia, Giunta, 1499 (Trento, Biblioteca musicale L. Feinger, FSG 2, fols. 350r-352r)



ESEMPIO MUSICALE 6b / MUSIC EXAMPLE 6b

Ver-bum pa - tris ho - di - e pro - ces - sit ex Vir - gi - ne; vir - tu - tes an - ge - li - cae,  
 cum ca - no - ro iu - bi - lo be - ne - di - cunt Do - mi - no.  
 Pa - cem no - bis om - ni - bus nun - ti - a - vit an - ge - lus, re - ful - sit pa - sto - ri - bus  
 ve - ri - so - lis cla - ri - tas; red - dunt De - o gra - ti - as.

Trascrizione del tropo al *Benedicamus* «Verbum patris hodie» da: Missale Bracarense Ecclesiae, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, c. CXXXVv)

Transcription of the *Benedicamus* trope “Verbum patris hodie” from: Missale Bracarense Ecclesiae, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, fol. CXXXVv)

ESEMPIO MUSICALE 6c / MUSIC EXAMPLE 6c

Stel - la ful - get ho - di - e que du - cit ad præ - se - pe Ma - gos ab o - ri - en - te

qui in - ven - to pu - e - ro, be - ne di - cunt Do - mi - no.

A - do - ran - tes pu - e - rum, of - fe - ren - tes thus et au - rum, mir - ram - que mor - ta - li - um, re -

ver - si sunt ad pa - tri - am red - dunt De - o gra - ti - as.

Trascrizione del tropo al *Benedicamus* «Stella fulget hodie» da: *Missale Bracarenis Ecclesiae*, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, c. CXXVIr)

Transcription of the *Benedicamus* trope “Stella fulget hodie” from: *Missale Bracarenis Ecclesiae*, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, fol. CXXVIr)

ESEMPIO MUSICALE 7 / MUSIC EXAMPLE 7

San - ctus, San - ctus,

San - ctus Do-mi-nus De - us sa - ba - oth.

Ple - ni sunt ce - li et ter - ra

glo - ri - a tu - a

O - san - na Pa - ter per om - ni - a, qui con - ti - nent po - lum et ar - va.

Ti - bi pe - ti - mus me - lo - di - a ut de - le - as fa - ci - no - ra no - stra.

In e - ter - na le - ti - ci - a in ex - cel - sis. Be - ne - dic - tus qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni.

O - san - na De - us cre - a - tor om - ni - um tu qui es lux pax et vi - a et ve - ri - tas.

Tu su - per om - nes fe - mi - nas e - le - gi - sti vir - gi - nem u - nam per an - ge - lum

Ga - bri - e - lem sa - lu - ta - tam. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Do - mi - nus te - cum, o tu be - ne - dic - ta. Na - ta - lis Chri - sti gau - di - a

De - o ex - cel - sis glo - ri - a re - ges of - fe - runt tri - a

au - rum thus et mir - rham. A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na,

Do - mi - nus te - cum, o tu be - ne - dic - ta. Pu - e - ri He - bre - o - rum

oc - cur - runt e - i ob - vi - am cum ra - mis et ve - sti - men - ta

ex - pan - dunt in vi - a. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Do - mi - nus te - cum, o tu be - ne - dic - ta. Ad te cla - man - tes

fi - li Da - vid o - san - na. In thro - no Pa - tris

ad dex - te - ram in ex - cel - sis.

Trascrizione del *Sanctus* tropato «Pater per omnia» dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 92, cc. 244v-246v

Transcription of the troped *Sanctus* “Pater per omnia” from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 92, fols. 244v-246v