

FULVIO RAMPI

La liquescenza

Premessa

Il ritmo gregoriano rivelatoci dalle antiche fonti manoscritte è l'esito di una proclamazione sonora del testo sacro. L'associazione o la contrapposizione del binomio testo-musica non trovano, nel fenomeno espressivo del canto gregoriano, ragione di essere; anzi, a ben vedere, è in realtà lo stesso binomio a rivelarsi equivoco perché fondato sul falso presupposto dell'esistenza di due entità, per quanto vicine, distinte e isolabili. Paradossalmente, il celebre motto - tanto caro agli studiosi degli ultimi decenni - che presentava il canto gregoriano come 'simbiosi testo-melodia', non faceva che rimarcare di fatto, anche se non nelle intenzioni, tale costitutiva distanza.

Il recupero, dal 1908 in poi, di una versione melodica vicina all'originale e la contemporanea grave lacuna rimasta per troppo tempo a segnare negativamente il versante ritmico, non hanno di certo facilitato l'impellente esigenza di sintesi reclamata dalle prime notazioni alineari; il loro studio ha di norma condotto a valutazioni di ordine prettamente musicale, riuscendo sì a ridurre sensibilmente la distanza fra una ricomposta (anche se non compiuta) versione melodica e una sua veste ritmica, ma non riuscendo, se non in parte, a ricondurre ogni nuova acquisizione sul versante esegetico. Il prodigioso cammino percorso dalla semiologia lungo tutta la seconda metà del XX secolo, pur segnato da contraddizioni e visioni parziali, è comunque servito a porre le basi per una comprensione radicale delle antiche scritture neumatiche: quei segni, più che un codice ritmico, sono l'estrema sintesi di tutto ciò che concorre a *spiegare* quel testo. Il canto gregoriano non si preoccupa di 'recitare' un testo, ma di 'farne l'esegesi': è il passaggio da una materialità a un significato, da un presupposto a un fine, da una conformazione fonetica a un senso.

Le riflessioni sul fenomeno della liquescenza muovono dalla suddetta premessa perché hanno a che fare non solo con la concreta materialità del testo, ma con un ritmo che ne traduce il significato.

Cos'è la liquescenza?

Il fenomeno della liquescenza è la conferma più evidente del fatto che il ritmo gregoriano è fondato sul *valore sillabico*. La sillaba, come si è sempre e giustamente sostenuto, rappresenta una sorta di cellula ritmica: l'assimilazione

del valore sillabico consente di maturare innanzitutto un atteggiamento corretto nei confronti del testo in ordine alla sua materialità fonetica. In altre parole, è importante che il testo, analizzato per così dire ‘a motore spento’, sia liberato da ogni reale pericolo di mensuralismo e di isocronismo a vantaggio di una ‘semplice pronuncia’ che sappia cogliere, senza alcuna enfasi o particolare sottolineatura, le minime ma determinanti differenze di valore fra le sillabe, differenze causate dalla loro conformazione vocalica e consonantica nonché dalla loro rilevanza costitutiva (sillaba d’accento, atona, finale, etc.) all’interno della parola.

È la prima operazione, questa, da condursi in modo molto concreto e che da semplice recitazione può mutarsi con naturalezza in ‘cantillazione salmodica’. Nulla più del canto della salmodia semplice manifesta la primordiale esigenza di un ritmo sillabico cantato capace di avvicinarsi il più possibile a una corretta pronuncia e null’altro. La pratica della salmodia, così semplice nella sua concezione e altrettanto complessa ed esigente nella sua realizzazione, è la *forma mentis* del cantore (esercitato da una lunga e paziente pratica quotidiana) nonché presupposto assolutamente scontato per l’antico amanuense.

Se dunque la prima attenzione va rivolta al testo in quanto realtà fonetica, va da sé che un nodo cruciale del ritmo risieda nel fenomeno dell’articolazione, dunque nel passaggio da un’entità sillabica alla successiva (articolazione sillabica) o da una parola all’altra (articolazione verbale).

La liquescenza interessa proprio questo nodo ritmico, laddove l’accostamento di sillabe con particolare conformazione vocalica e consonantica risulta di pronuncia particolarmente complessa. È un fenomeno di enorme portata che, valutato segnatamente sotto questo aspetto, apre alcuni spazi di ricerca (non considerati nel presente contributo) sulla diversa pronuncia del testo nelle varie aree geografiche e nelle varie epoche.

Gli antichi notatori traducono questo fenomeno attraverso una vera e propria modifica della parte conclusiva del neuma. Verificata questa preziosa peculiarità dell’apparato grafico di ciascuna scuola di notazione, non possiamo non rilevare subito un fatto assolutamente evidente e di importanza decisiva: a medesimi contesti di articolazione sillabica complessa non corrispondono automaticamente forme neumatiche liquescenti. Per fare un esempio, ci accorgiamo facilmente che articolazioni sillabiche complesse all’interno di parole come *omnes, cordis, salvi*, a volte presentano grafie liquescenti e altre volte no. La parola è la stessa, dunque la conformazione fonetica non cambia, ma la liquescenza molte volte non è scritta. È del tutto evidente, dunque, che la grafia liquescente non asseconda una pura esigenza fonetica, ma, servendosi di quest’ultima quale presupposto, sottende una logica di altro tipo.¹

¹ Di notevole spessore, a tale riguardo, è il lavoro di GODEHARD JOPPICH, *Die rhetorische Kom-*

La natura espressiva della liquescenza

Quanto appena affermato diventa motivo di riflessione una volta maturata la consapevolezza inerente alla natura espressiva di una grafia liquescente. È nota la tradizionale distinzione fra liquescenza aumentativa e liquescenza diminutiva, così come è nota l'ambivalenza di una medesima forma liquescente delle notazioni in campo aperto.

La doppia possibilità (es. mus. 1) per un *cephalicus* sangallese (come, ovviamente, per ogni altra forma liquescente in ogni scuola di notazione) di indicare un solo suono (*virga*) o due suoni (*clivis*) non dice nulla sulla natura espressiva del segno e, al contrario, rischia di generare un grave malinteso causato in buona parte da una terminologia ambigua che contraddice la vera intenzione del fenomeno liquescente nella sua realtà grafica. L'ambiguità sta nel supporre, per uno stesso segno, la segnalazione di due fenomeni opposti: aumentazione se si guarda alla *virga* (un solo suono) e diminuzione se si guarda alla *clivis* (due suoni, dei quali il secondo a valore ridotto).

Se la valutazione del contesto liquescente riguardasse il puro aspetto 'numerico' dei suoni, non c'è dubbio che lo stesso segno vada considerato potenzialmente bivalente; ma se dalla semplice conta dei suoni passiamo, attraverso l'indagine semiologica, a una più matura ricerca della loro natura e della loro strutturalità, il discorso cambia radicalmente. È ciò che succede, *mutatis mutandis*, nei neumi *initio debilis*, laddove cioè la prima nota del gruppo neumatico rappresenta una sorta di 'legame melodico' senza alcuna valenza di ordine strutturale. Si osservi (es. mus. 2) come su «*audivit*» è posto da Laon (notazione metense) un *torculus* di intonazione, mentre Einsiedeln (notazione sangallese) omette il primo suono e traccia una *clivis*. Su «*veni*», al contrario, è Laon a omettere il primo suono del *pes* sangallese (verosimilmente *La-Do*), suono peraltro scomparso anche nella notazione Vaticana. Sono due casi di neumi *initio debilis*. Orbene, se la comparazione fra le due notazioni in campo aperto riguardasse il numero di suoni, dovremmo ammettere che la differenza esiste ed è notevole: *clivis* contro *torculus* (due suoni contro tre) e *pes* contro *uncinus* (due suoni contro uno). Ma l'analisi ritmico-strutturale di questi contesti chiarisce come, a causa del valore minimo in

ponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln, in *Codex 121 Einsiedeln: Kommentar zum Faksimile*, herausgegeben von Odo Lang, mit Beiträgen von Gunilla Björkwall [et al.], Weinheim, VCH, 1991, pp. 119-188, la cui traduzione italiana a cura dei Cantori Gregoriani è in «*Note gregoriane*», II, 1993, pp. 7-86. Nel suo contributo, l'autore affronta l'analisi di numerosi contesti liquescenti suggerendone una lettura approfondita in chiave retorica. Ne risulta innanzitutto una comprensione unitaria e, al contempo, articolata del fenomeno, in perfetta coesione con le finalità espressive che caratterizzano le grafie liquescenti sangallesi nei diversi ambiti di fraseggio.

simili situazioni della nota d'attacco, in effetti vi sia sostanziale concordanza fra le due versioni neumatiche. In definitiva, il *numero* di note risulta assolutamente ininfluenza sulla reale struttura e sulle caratteristiche salienti del neuma. Qualcosa di simile accade, questa volta nella parte conclusiva del neuma, con la grafia liquescente.

Per tornare al nostro *cephalicus*, qui addotto a esempio di ogni forma liquescente, la preoccupazione di stabilire se l'arricciamento della sua parte conclusiva comporti l'aumentazione dell'unica nota segnalata dalla virga oppure preveda la presenza di un secondo suono più grave a valore ridotto, non deve in realtà far perdere di vista l'unica intenzione espressiva connessa alla precisa scelta di una grafia liquescente. Questo compito spetta alla semiologia, ossia a un metodo d'indagine capace di cogliere implicazioni ritmiche nella differenziazione del segno.

Sarà bene soffermarsi un poco sul reale rapporto fra il metodo semiologico e il valore delle grafie neumatiche. In altre parole, va ricordato con precisione l'ambito della semiologia in ordine al problema del ritmo. L'assunto fondamentale della ricerca semiologica è, a ben vedere, la dichiarazione del proprio limite e ciò è evidente soprattutto in riferimento, come si dirà, alla notazione sangallese.

La semiologia, infatti, è in grado di rivelare se una grafia - qualsiasi grafia - è in 'forma semplice' o in 'forma complessa', ciò che di norma viene classificato come 'grafìa corsiva' o 'grafìa non corsiva'. Va sottolineato con decisione che sul valore delle note non si può andare oltre: attraverso questa indagine è possibile sapere se un neuma - e, all'interno del neuma, ogni singola nota - è semplice o complesso. La terminologia in merito è fin troppo variegata: per la grafìa semplice si parla di neuma corsivo, leggero, scorrevole, a valore tendenzialmente diminuito; per la grafìa complessa si parla di neuma non corsivo, allargato, a valore tendenzialmente aumentato e così via. Ne è esempio paradigmatico il neuma monosonico sangallese (es. mus. 3). La grafìa 1 è la forma semplice della virga (il discorso vale, ovviamente, anche per il *tractulus*) e la grafìa 2 ne rappresenta la forma complessa, ottenuta con l'aggiunta dell'*episema*. La forma complessa di altri neumi, com'è noto, si può ottenere anche attraverso una modifica del tracciato (es. mus. 4). La forma semplice del *pes* (*pes* rotondo, a valori leggeri) diventa complessa (*pes* angoloso, a valori larghi) e così dicasi per il *torculus* corsivo che diventa, aumentando il suo valore, *torculus* ritorto.

Sono le prime acquisizioni fondamentali della semiologia, ormai universalmente note e accolte; esse stigmatizzano una logica del valore del segno che tentiamo di riassumere nel seguente modo: ogni intervento sulla forma 'semplice' di una grafìa neumatica rende necessariamente 'complessa' la stessa grafìa. In termini di valori potremmo dire che ogni modifica della forma semplice, ossia di un valore tendenzialmente leggero, produce sempre un

aumento del valore della forma complessa che ne risulta. La forma semplice (grafia corsiva) è infatti la prima e più elementare possibilità ritmica per ogni neuma, punto di partenza e costante riferimento per la costruzione dell'impianto notazionale.

Ma cos'è la liquescenza se non una modifica intenzionale del tracciato neumatico?

Se ne deduce che ogni grafia liquescente presenta l'articolazione conclusiva del neuma in una forma 'complessa', dunque sempre con valore allargato. E ciò ben prima di qualsiasi altra valutazione sul numero di suoni implicati in tale passaggio ad altra sillaba.

Il notatore che sceglie di porre una liquescenza alla conclusione di un neuma (una volta verificati, si intende, i presupposti di ordine fonetico) sceglie una grafia complessa per aggiungere peso a quell'articolazione sillabica e mai per ridurne l'importanza e, con essa, il valore. La liquescenza, dunque, non può mai presentarsi come fenomeno 'diminutivo', ma esclusivamente e squisitamente 'aumentativo'.²

Per tornare alla grafia del *cephalicus* sangallese ρ , l'arricciamento alla sommità della virga va inteso come passaggio dalla forma semplice del neuma monosonico alla forma complessa della sua versione liquescente. La nota significata dalla virga sangallese (indifferentemente neuma monosonico o elemento conclusivo di un neuma plurisonico) subisce un allargamento, un aumento di valore, una sottolineatura espressiva che, nella prassi esecutiva, si realizza con una 'dilatata pronuncia' di un'articolazione sillabica foneticamente complessa. Orbene, tale aumentazione può limitarsi all'unica nota segnalata dalla virga (il classico caso di liquescenza definita *aumentativa*) o coinvolgere un altro suono che, nel caso di *cephalicus*, sarà melodicamente più grave. Il malinteso inizia proprio qui: questa seconda nota, irrilevante ai fini strutturali e di valore estremamente ridotto, non può e non deve far pensare ad un nuovo neuma, nella fattispecie ad una *clivis*, la cui natura ritmica non trova corrispondenza - se non, come già ricordato, nel puro e insufficiente dato numerico - nelle due note discendenti che si determinano. Questo perché non è possibile, per i motivi appena esposti, intervenire sulla forma semplice della *clivis* per ricavarne un medesimo neuma con la nota conclusiva a valore ridotto. La forma semplice non può dunque in nessun modo 'retrocedere' verso una grafia diminuita perché la creazione di una scrittura lique-

² La definizione 'liquescenza diminutiva' è contestabile, a ben vedere, non solo nell'aggettivo, ma perfino nel sostantivo. La liquescenza, infatti, si presenta come fenomeno tutt'altro che 'liquido'. Il testo, per restare all'immagine evocata dalla terminologia, non viene 'sciolto' affine di ottenerne eleganti, fluide e morbide articolazioni. Esso, al contrario, viene ulteriormente caricato di suono (dunque di significato) che la sua conformazione fonetica consente, ma solo quando è necessario, di realizzare.

scente è già, di per sé, una scrittura dichiaratamente aumentativa.

Rimanendo al *cephalicus* sangallese, esso è, in definitiva, sempre da intendere come liquescenza aumentativa della nota corrispondente alla virga: tale aumentazione può interessare unicamente la stessa nota o concludersi con l'accento di una nuova nota, di un 'suono aggiunto',³ che, per così dire, completa la realizzazione di un contesto comunque aumentativo. Il peso strutturale, pertanto, sarà sempre da ricercarsi nella nota indicata dalla virga.

Lo stesso dicasi, ovviamente, per le altre scritture liquescenti isolate o in composizione; aggiungiamo solo qualche considerazione sulla grafia dell'*epiphonus* sangallese (es. mus. 5). Esso realizza l'aumentazione di un *tractulus* (—), aumentazione che può concludersi con un secondo suono più acuto. Vale forse la pena sottolineare che, anche in questo caso, a maggior ragione, non è opportuno parlare di un neuma di due note, ossia di un 'pes diminuito'. Fra le acquisizioni più solide e illuminanti della semiologia gregoriana va ricordata la natura ritmica del *pes*, vera pietra miliare della rinnovata concezione del ritmo gregoriano. La tensione di questo neuma, dimostrata senza tema di smentita da Rupert Fischer,⁴ mostra in tutta evidenza la netta *distanza strutturale* tra due grafie apparentemente simili (es. mus. 6). L'*epiphonus* non è un 'pes diminuito': la sua natura ritmica, anche quando è composto da due note ascendenti, non ha nulla a che vedere con il *pes*. La liquescenza, anche in questo caso, non può essere l'esito di una retrocessione, di un accorciamento.

Si impone invece una logica contraria che riconosce nel segno liquescente una qualità espressiva superiore a ciò che veniva ambigualmente definito 'neuma fonte'.⁵

Si osservino, a tale proposito, i seguenti casi (es. mus. 7). L'*epiphonus* su «*omnem*» appartiene a un contesto estremamente chiaro di melodia-tipo (i

³ La terminologia 'suono aggiunto' non è nuova: essa appartiene alla tradizione semiologica, anche se tale definizione interessava solo neumi liquescenti per i quali l'ultimo suono - a valore ridotto - non compare nel neuma fonte di riferimento. Si tratta, secondo questa visione, di una nota estranea (aggiunta, appunto) alla configurazione del neuma da cui deriva. Il presente contributo intende viceversa applicare la medesima terminologia a ciò che tradizionalmente viene definita liquescenza diminutiva. La piccola nota che conclude neumi *diminutivi* è già, in realtà, un suono aggiunto che completa un fenomeno aumentativo. Il neuma fonte, in questi casi, non viene ridotto, ma radicalmente mutato nella struttura ritmica e, al tempo stesso, mantenuto inalterato nel numero di suoni.

⁴ RUPERT FISCHER, *Die rhythmische Natur des Pes*, in *Ut mens concordet voci: Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, herausgegeben von Johannes Berchmans Göschl, Sankt Ottilien, EOS Verlag, 1980, pp. 34-136. I punti più importanti della ricerca sono riassunti, dallo stesso autore, in ID., *Semiologische Bedeutung und Interpretation des 'Pes'-Neume*, «Rivista internazionale di musica sacra», II, 1986, 1, pp. 5-25.

⁵ Vedi la nota 3 nel presente contributo.

Graduali di II modo) che, come mostra l'esempio a fianco, prevede in quel punto un pes corsivo. L'epiphonus, visto in questa luce, appare una 'riduzione' del pes - definito appunto 'neuma fonte' - perché da esso deriva.

In realtà, la scelta della grafia liquescente, pur rispettando pienamente la logica formulare nel 'numero di note', interviene profondamente sulla 'natura strutturale' degli stessi suoni. Va ricordato che proprio la semiologia ha contribuito a dimostrare come la formula non sia sinonimo di stereotipo e che, nonostante le apparenze, sono le esigenze del testo a prevalere. Esigenze, però, già orientate al significato e non appiattite sulla fonetica perché, se così fosse, all'articolazione sillabica «om-nem» dovrebbe sempre corrispondere una scrittura liquescente: sappiamo bene che non è così (vedere alcuni esempi sul *Graduale Triplex*, pp. 435,2 o 450,2 e altri ancora).

Ciò che accade su «omnem» non è un 'incidente' fonetico che, lasciando inalterato uno schema compositivo, sacrifica semplicemente una parte della seconda nota del pes formulare: siamo invece di fronte a una vera e propria 'mutazione agogico-strutturale' nell'ambito di una formula comunque rispettata nel numero di suoni. Al pes corsivo - elemento fluido di ridotta valenza strutturale nello specifico contesto - viene sostituito un 'nuovo neuma' che, nella fattispecie, inverte la natura ritmica del 'neuma fonte' conferendo strutturalità alla prima nota aumentandone il valore e concludendo questa aumentazione sulla nota successiva più acuta prevista dalla formula. Ne risulta un ritmo verbale radicalmente mutato a vantaggio della sillaba liquescente, vero punto di mira, nuovo momento accentuativo nell'economia dell'intero arco formulare che, di norma, non prevede sottolineature in quel punto.

Si osservi ora (es. mus. 8) come il notatore sangallese pone su «*benedixit*» un'alternativa alla semplice 'cantillazione' ornata dai due pes corsivi: sulla sillaba tonica propone la sostituzione del pes con l'epiphonus, intendendo in tal modo dare maggiore rilevanza (e non sottrarre peso) all'intera parola.

La liquescenza nella notazione vaticana

La Vaticana, com'è noto (diversamente da molte edizioni solesmensi che adottano, per la notazione quadrata, una varietà grafica anche in merito alla liquescenza), conosce solamente la liquescenza diminutiva, notata con il rimpicciolimento della parte conclusiva del neuma. Compagno pertanto le grafie qui esemplificate (es. mus. 9).

Di certo questa grafia quadrata non ci aiuta a leggere, nella scelta liquescente, un'intenzione aumentativa: può facilmente farsi strada la convinzione che il neuma 'intero' valga di più del neuma 'ridotto'. Si osservi (es. mus 10) come la sillaba tonica «*virgo*» è interessata, in entrambe le notazioni in campo aperto, dalla liquescenza (epiphonus), ma così non è nella Vaticana che trac-

cia un pes intero. La discrepanza è sostanziale, perché così facendo essa rinuncia a segnalare un contesto liquescente, vanificando di fatto un'importante sottolineatura dell'accento. Pertanto, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, l'assenza della liquescenza (diminutiva) nella Vaticana - laddove segnalato dai codici adiaematici - comporta una mancata sottolineatura dell'articolazione sillabica, dunque una perdita di densità espressiva del testo. Nella fattispecie, l'importante 'aumentazione' riservata attraverso l'epiphonus al termine «virgo» (siamo alla conclusione del tempo di Avvento, nel Communion che, all'interno della stessa messa, segue l'Offertorio *Ave Maria*) risulta sfumata e non rimarcata dalla forma intera del pes nella notazione quadrata.

Si osservino ora i seguenti due casi paralleli (es. mus. 11): siamo in presenza di un contesto formulare: il primo caso (appartenente all'introito *Ne timeas Zacharia* per la vigilia della nascita di Giovanni Battista) è una chiara allusione al communion *Dicite pusillanimes* (esempio a fianco) della terza domenica di Avvento. I frequenti richiami formulari fra i brani di Giovanni Battista e i brani di Avvento Natale sono evidenti e tendono a mostrare il forte e specialissimo legame fra la figura del Battista e il Cristo. Diverso, tuttavia, è il trattamento dell'articolazione verbale che precede l'ultima parola della formula ora in esame: la liquescenza, ossia il massimo grado di amplificazione, è riservata al brano di Avvento («ecce Deus noster veniet»); da notare, infine, particolare non secondario, che in questo caso la liquescenza non sostituisce un pes corsivo bensì un pes angoloso, ovvero a valori larghi. La liquescenza, pertanto, figura qui un'aumentazione di un contesto formulare già allargato. Anche in questo caso, su «noster», la Vaticana omette la scrittura liquescente dell'epiphonus: il pes 'intero' non dà ragione del diverso trattamento dei due contesti.

Scritture liquescenti a confronto

Anche se il ricorso a grafie liquescenti accompagna la lunga evoluzione della notazione gregoriana, va detto che la scelta di tale forma grafica sottintende - nelle diverse famiglie neumatiche e, al loro interno, nelle testimonianze manoscritte succedutesi lungo i secoli - presupposti e finalità fra loro differenti.

Non è questa la sede per un'analisi dettagliata del percorso evolutivo della grafia liquescente, anche se è auspicabile uno studio, a tutt'oggi assente e del quale non va taciuta la complessità, in questa direzione.

A livello macroscopico, certamente un po' superficiale, ma comunque significativo, è possibile accomunare il mutato interesse connesso al passaggio su rigo dalla notazione in campo aperto con la progressiva trasformatio-

ne della logica che sorregge una scrittura liquescente. Possiamo leggere l'evoluzione secolare della notazione gregoriana come il progressivo passaggio da una preoccupazione di trasmissione di senso alla precisa fissazione di una materialità sonora. Certo, bene si sa quanto la distinzione non sia così netta e come in ogni epoca convivano entrambe le prospettive, ma il percorso è ugualmente chiaro e ben riconoscibile nelle sue coordinate fondamentali. Tutto ciò trova eloquente conferma nell'impiego della liquescenza: essa, infatti, ha direttamente a che fare, come già ricordato, sia con la materialità del testo che con il suo significato.

La presenza di una forma neumatica liquescente avverte sempre di una complessità fonetica nel contesto di un'articolazione sillabica, ma la sua qualità espressiva più profonda sta nella capacità di sublimare una necessità materiale rendendola parte integrante e strutturale di un fraseggio. Quest'ultimo, com'è noto, è infatti definito dai momenti di tensione e distensione connessi alle scritture corsive o non corsive. Posto dunque che la grafia liquescente nasce ed è da interpretarsi in chiave aumentativa (non corsiva), il suo utilizzo in risposta a una semplice esigenza fonetica finirebbe col sistematizzare, impoverendolo, un fenomeno assai più profondo nella sua comprensione originale. Il corretto fraseggio, ossia il massimo grado di attenzione al testo nella sua dimensione esegetica, si realizza spesso evitando di fissare l'attenzione su una complessità di pronuncia.

Ciò che è appena stato affermato sembrerebbe sfiorare il paradosso, ma proprio qui sta la ricchezza della liquescenza e, in generale, la chiave di volta per la comprensione della radice esegetica, posta in essere con raffinata arte retorica, del canto gregoriano.

Con questo viene anche toccato un argomento molto concreto che interessa, a ben vedere, in modo ampio la prassi esecutiva del canto corale. Ai cantori è solitamente chiesto di 'pronunciare bene il testo' in modo da renderlo il più possibile intellegibile: il canto gregoriano, che pure parte da un simile presupposto, richiede una pronuncia consapevole fatta anche di liquescenze intenzionalmente evitate. Sono esattamente queste volontarie omissioni (quando dunque non compare la scrittura liquescente allorché si verificano idonee condizioni di ordine fonetico) a qualificare l'uso della liquescenza e a garantirne la matrice ritmico-espressiva.

Se è vero che il fenomeno liquescente costituisce un'enorme risorsa nel repertorio gregoriano, va pure sottolineato come le notazioni che ne fanno ampio utilizzo siano da considerare con grande cautela. È il caso della scuola beneventana, che gli studi paleografici hanno collocato fra le illustri testimonianze su rigo più vicine alla versione melodica presupposta dalle prime testimonianze alinearli: essa è notoriamente non solo ricchissima di liquescenze, ma anche attenta a una 'gradualità' di scrittura.

La virga beneventana (es. mus. 12) è dotata di vari 'gradi' di liquescenza:

le aggiunte liquescenti sono via via più consistenti, in una diversificazione di dimensioni che pone la segnalazione di tale fenomeno in un'ottica segnatamente (anche se non esclusivamente) materiale. I diversi 'valori' della liquescenza danno testimonianza di una estrema raffinatezza notazionale: l'apparato liquescente di ogni neuma viene enormemente arricchito e diversificato quasi a ottenerne una 'notazione nella notazione'. Si va da un leggero accenno di scrittura liquescente fino a un pronunciato e quasi eccessivo tratto grafico ostentatamente evidente.

Ma proprio in questo fiorire di forme (e di contesti) liquescenti troviamo conferma di una profonda mutazione di logica notazionale in rapporto alle migliori notazioni adiaematiche. In S. Gallo, come in Laon, la scelta dell'amanuense si pone in modo netto: la liquescenza è tracciata o evitata, segno inequivocabile, intenzionale e senza 'misure' di una sottolineatura testuale o meno. La notazione in campo aperto esaurisce il suo compito indicando nella trasformazione liquescente del neuma un punto di mira significativo.

S. Gallo e Laon a confronto

Il metodo semiologico, che ha visto nella realizzazione del *Graduale Triplex* (1979) uno dei suoi momenti più alti, ha indirizzato in modo specifico la ricerca verso le due notazioni trascritte sopra e sotto il tetragramma della Vaticana, ovvero le notazioni sangallese e metense, riconosciuti simboli dell'originale e autentica comprensione del canto gregoriano.

Stupisce sempre la loro straordinaria sintonia, testimonianza assoluta di un repertorio unitario diffuso su un'area geografica tanto vasta, sintonia che si traduce anche in sostanziale concordanza di risultati in merito all'impiego di grafie liquescenti.

Questo sguardo macroscopico è sufficiente a far intendere una comune comprensione del fenomeno stesso, ma non basta a esimerci dal necessario confronto fra due notazioni che, a un'indagine più approfondita, scopriamo diverse.

La tentazione di vedere in S. Gallo e in Laon un'unica notazione è sottile ma reale e nasconde forti insidie sul versante ermeneutico. Non va discusso il loro 'esito finale', nel senso che, come detto, a una accurata indagine semiologica risulta sostanzialmente una medesima comprensione esegetica dei sacri testi liturgici. Va da sé che tale sintonia non possa dirsi contraddetta dalle pur numerose varianti ritmiche - anche in ordine alla liquescenza - che la comparazione delle due grafie pone in evidenza: si tratta semplicemente del risultato di legittime sfumature espressive differenti che non intaccano la solida unità strutturale complessiva. Ciò che va discusso, invece, è l'apparato notazionale del quale ciascuna delle due scuole si è dotata per giungere poi, come

detto, a una sostanziale e profonda unità di intenti espressivi. La questione, in sostanza, non va posta tanto sulle differenze di fraseggio (ossia di senso) fra l'una e l'altra notazione - fatto assolutamente normale e, di più, ricco di connotazioni positive - quanto piuttosto su una troppo sottovalutata differenza di natura espressiva fra queste due notazioni in campo aperto.

Per comprendere i termini del problema, confrontiamo le 'cellule notazionali' sangallesi e metensi, ovvero il neuma monosonico (es. mus. 13). Consideriamo la scrittura sangallese: la virga e il tractulus sono modificati dall'aggiunta dell'*episema* (es. mus. 14). Ma cos'è l'*episema* se non la segnalazione precisa dell'importanza di quel suono? S. Gallo non conosce altre possibilità: quel suono (quella sillaba quando è neuma monosonico) è posto in evidenza (con *episema*) oppure no (senza *episema*). Non vi sono misure, dimensioni grafiche intenzionalmente diversificate, gradazioni di valore: in altre parole, S. Gallo radicalizza in modo estremo un'informazione ritmica ponendola unicamente sul piano del fraseggio attraverso un sistema, per così dire, a 'linguaggio binario'. Questo vale, si intende, sia nel caso di aggiunta di *episema* che nel caso di passaggio dalla grafia corsiva alla grafia non corsiva (es. mus. 15).

Potremmo dunque sintetizzare affermando che, nella logica sangallese, il valore dei suoni è la conseguenza concreta, libera e consapevole della loro determinazione sul piano strutturale. Questa notazione parla un linguaggio chiaro, netto, essenziale, fatto di 'sì' (*episema*, grafia non corsiva) e di 'no' (grafica semplice, assenza di *episema*). Siamo lontani da presunte indicazioni di prassi esecutiva, estranee alla *forma mentis* del notatore sangallese.

Ad una 'ritmica di valori' viene anteposta una 'ritmica di direzione', risposta alta di una notazione fondata su una indispensabile maturità dell'interprete già in grado, oggi come allora, di diversificare i valori sillabici in modo naturale senza attendersi dalla notazione superflue risposte a ciò che viene considerato semplice presupposto.

L'attualità e la costante novità della notazione sangallese sta proprio nell'immutabilità di una ritmica di direzione (esegesi del testo comunicata attraverso la netta segnalazione dell'allargamento o meno di ogni suono) capace di tradursi ogni volta con novità, libertà, concretezza e, soprattutto, con fedeltà in ritmica di valori.

Per la notazione metense valgono altre considerazioni. Il codice Laon 239 (il testimone più illustre di questa altissima scuola), come si preoccupava di dire la semiologia, non conosce l'*episema*. Ma è, più in generale, la logica sottesa da questo 'segno aggiuntivo' a mancare e a essere sostituita da un sistema grafico di natura differente.

Consideriamo, anche per la scrittura metense, il neuma monosonico, l'*uncinus*. Ciò che distingue nettamente questo neuma dal corrispondente elemento monosonico sangallese è la possibilità di variarne la dimensione. Non

che per questo si possa né si debba fissare uno schema preciso di questa mobilità grafica, ma il comportamento rimane evidente (es. mus. 16). L'esempio, va ribadito, non mostra un rigido schema delle dimensioni precise dell'uncinus, ma suggerisce piuttosto una tendenza grafica e offre al contempo una chiave di lettura della logica notazionale metense. La rappresentazione 'a fisarmonica' del neuma monosonico, che dall'uncinus di grandi dimensioni si riduce fino a diventare un punto (sarebbe preferibile chiamarlo anch'esso uncinus, seppure di ridottissime dimensioni) sfugge ad un linguaggio ritmico binario (il sì e il no della notazione sangallese) per piegarsi più direttamente e concretamente alla traduzione grafica del valore di quel suono. Una corrispondenza, questa, da leggersi con intelligenza, non misurabile o schematizzabile, ma reale. L'intero sistema metense si regge su una ritmica di valori, assecondando la quale si realizza, in sostanziale convergenza con la scrittura sangallese, una ritmica di direzione.

Il percorso, comunque, è inverso: S. Gallo parte da una strutturalità disegnata a contorni netti, ricca di presupposti e assolutamente priva di misure; Laon, dal canto suo, preferisce disegnare i valori dei suoni suggerendone spesso le lievi differenze, le sfumature, perfino disponendo a volte la propria scrittura in modo da potervi leggere significativi germi di diastemazia. Si direbbe che le due notazioni, pur raggiungendo i medesimi obiettivi, percorrano strade di natura diversa. Un semplice esempio valga per tutti (es. mus. 17): si tratta di un noto caso di contesto proclitico, situazione assai frequente nell'estetica gregoriana. Le due fonti in campo aperto sono assolutamente concordi nel segnalare con decisione, attraverso una rapida successione delle prime due sillabe di intonazione, la meta accentuativa della sillaba tonica. La scorrevolezza iniziale, indispensabile alla costruzione di tale fenomeno proclitico, vede in Laon una piccola ma significativa precisazione. Sulla sillaba pretonica «*man-duc*at», infatti, proprio Laon non dimentica che, pur trattandosi di un contesto strutturalmente leggero - solitamente notato con due punti (l'estrema riduzione dell'uncinus) - si è in presenza di una sillaba dotata di conformazione fonetica e successiva articolazione complessa. In sostanza, la materialità del testo, anche senza compromettere la struttura ritmica complessiva, dà motivo al notatore metense di indugiare sulla sillaba pretonica e di indicare così la concreta *diversità di valore* fra le due sillabe di intonazione.

S. Gallo si disinteressa del problema perché totalmente ininfluente ai fini del fraseggio: una eventuale diversificazione delle prime due sillabe avrebbe inoltre comportato varianti strutturali assai significative. A S. Gallo interessa la segnalazione di un contesto proclitico (fraseggio) mentre Laon traduce in valori concreti la stessa intenzione. Ai nostri occhi, preoccupati innanzitutto di trovare risposte al problema della prassi esecutiva, Laon sembrerebbe di qualità superiore a S. Gallo: la varietà grafica metense e il suo costante sug-

gerimento del valore dei singoli elementi compositivi assecondano la nostra sensibilità musicale. In realtà non è così: Laon, pur fornendo precise informazioni ritmiche, rischia di ridurre lo spazio interpretativo. Seguire la notazione metense significa rispettare una pur preziosa e variegata scrittura di valori; seguire S. Gallo significa invece comprenderne il fraseggio formulato in linguaggio binario dandone forma sonora con la consapevole libertà di chi ne ha già assimilato i presupposti.

In margine alle suddette considerazioni sia consentita una breve riflessione di ordine metodologico. Il *Graduale Triplex* va davvero studiato in ‘triplice’ modo: esiste una ‘frattura’ tra le due notazioni adiaematiche che non va ricomposta frettolosamente ma che va sanata solo alla conclusione del percorso interpretativo. Se identica può dirsi la matrice esegetica dei sacri testi, gli strumenti impiegati dalle due notazioni sono invece diversi. Uno studio semiologico della grafia sangallese basato sulla ricerca di valori è colmo di equivoci. Vi è una netta distanza fra un’ipotesi di significato dell’apparato neumatico secondo una logica di valore (comprendendo con questo sia l’aspetto ritmico che melodico) o secondo una logica di fraseggio. Si pensi, per fare solo un esempio fra tanti, al senso delle lettere aggiuntive: esse si affollano nelle migliori testimonianze sangallesi facendo corpo con una ‘notazione di fraseggio’. Se accettassimo una loro lettura ‘musicale’ a senso unico secondo le tradizionali categorie del ritmo (*tenete, celeriter*, etc.) e della melodia (*sursum, iusum, equaliter*, etc.), dovremmo rilevare una inaccettabile schizofrenia notazionale.

Il differente sguardo delle nostre due notazioni sull’unica realtà esegetica del canto gregoriano, l’attenzione di Laon segnatamente rivolta, in alcuni casi, al testo nella sua concreta realtà fonetica, trovano nella scrittura liquescente evidente conferma. Si osservi (es. mus. 18) come la complessità fonetica, ignorata da S. Gallo in questi due casi per i motivi appena ricordati, catturi invece l’attenzione del notatore metense: sulle sillabe «*iter, faciens*» (primo caso) e «*in*» (secondo caso) compare l’arrotondamento aumentativo della liquescenza. Abbiamo incontrato una simile situazione fonetica in un precedente esempio all’articolazione sillabica «*man-duc*» (vedi alle pagine precedenti). In effetti, tale passaggio è potenzialmente liquescente, nel senso che vengono soddisfatti i presupposti di ordine fonetico per un possibile utilizzo di una liquescenza.⁶ Troviamo infatti con una certa facilità, all’interno del *Graduale Triplex*, identici contesti fonetici provvisti di liquescenza (es.

⁶ Non va dimenticato anche il fatto che, in alcuni casi, la liquescenza è posta da S. Gallo e non da Laon. Non esistono, a tutt’oggi, significativi studi in proposito, ma è bene precisare che le motivazioni di tali differenze (opposte rispetto ai due casi appena considerati) non vanno ridotte alla logica metense.

p. 278): dunque, perché Laon, verificate le suddette condizioni, non ha scritto anche nel caso appena ricordato la grafia *liquescente*?

La stessa cosa succede anche in altri casi. La 'frenata' su «*im-perium*» (es. mus. 19), voluta anche ora solo da Laon, è perfettamente accostabile all'indugio su «*man-ducatur*». Ma anche in questo caso constatiamo che il contesto di articolazione, pur essendo potenzialmente *liquescente* (si confronti la stessa parola provvista di *liquescenza* sangallese (!) nell'introito *Ecce advenit, Graduale Triplex* p. 56) viene ancora una volta notato con un piccolo *uncinus*.

La comparazione dei pochi casi qui presentati basta a svelare la logica metense, pienamente confermata da uno studio sistematico, così sintetizzabile: a parità di contesti foneticamente complessi (per i quali è spesso verificabile la presenza della grafia *liquescente*), la *liquescenza* è indicata solo quando è preceduta da valori non diminuiti. In presenza di contesti diminuiti (successione di punti) l'arrotondamento dell'articolazione sillabica è più semplicemente rappresentato da una più pronunciata dimensione dell'*uncinus*, senza che con questo si passi ad una forma neumatica *liquescente*.

È ciò che succede anche nell'esempio seguente (es. mus. 20).

I suddetti casi («*auribus*», «*eius*»), potenzialmente *liquescenti* (si veda la *liquescenza* su «*auribus*» a p. 107 del *Graduale Triplex*) fanno tuttavia parte di contesti ritmici assai diversi. La sillaba tonica, sottolineata questa volta in modo compatto da entrambe le notazioni in campo aperto, è preceduta da valori scorrevoli nel primo caso («*auribus*») e da valori non scorrevoli nel secondo caso («*eius*»).

Nel comportamento stigmatizzato efficacemente da questi due casi, trova ulteriore conferma la natura aumentativa della *liquescenza*. Non può sfuggire il fatto che essa è posta a sottolineare un contesto già tendenzialmente allargato; la gradualità di valori che contraddistingue la notazione metense si manifesta nuovamente: la *liquescenza* è la massima aumentazione del valore connesso ad un'articolazione sillabica e non viene reputata necessaria quando si è in presenza di un contesto a valori leggeri. In quest'ultima situazione, infatti, è sufficiente diversificare la sillaba interessata aumentando le dimensioni dell'*uncinus*.

Possiamo forse supporre, pur con la dovuta cautela - e sempre alla luce dei due ultimi esempi, testimoni di un comportamento assolutamente ordinario - che anche S. Gallo consideri l'aggiunta *liquescente* una scelta di fraseggio persino più significativa di una grafia *episemata*.

Un'ultima osservazione. La riflessione fin qui condotta ha interessato la natura del fenomeno *liquescente* - momento espressivo comunque decisivo nell'edificio gregoriano - e le differenti prospettive connesse alle varie scuole di notazione. Non rientra nelle finalità del presente contributo la ricerca delle motivazioni tanto della presenza quanto, soprattutto, dell'assenza di tale particolarità grafica in contesti potenzialmente *liquescenti*. Si

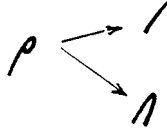
tratta, in tutta evidenza, di un ambito di ricerca di enorme complessità, teso a 'dar senso' ad un fenomeno radicalmente coinvolto nella dimensione esegetica del testo che viene presentato in forma sonora. I perché della grafia liquescente come della mancata (benché potenziale) liquescenza vanno comunque mantenuti nello spazio dell'intenzionalità e non della semplice necessità. Il notatore non asseconda una sorta di automatismo posto in essere da contesti fonetici o da situazioni di altro tipo. Allo stesso modo va contestata una spiegazione della scelta o meno della liquescenza come conseguenza di un comportamento melodico.⁷

La logica è opposta: il contesto melodico non può considerarsi *causa* di una forma neumatica, sia essa liquescente o meno, ma 'effetto' della comprensione e del significato di un testo. In altre parole, essendo la melodia la forma sonora del testo stesso, partecipa del suo significato, non lo precede e non lo subisce passivamente. Si tratta, a ben vedere, di superare ancora una volta il falso dualismo testo-melodia già contestato all'inizio del presente contributo. Testo e melodia sono un'unica realtà che non va decomposta e che proprio nella liquescenza trova esplicita conferma.

⁷ La stretta relazione fra situazione melodica e scelta della liquescenza è una costante della ricerca semiologica e trova piena applicazione negli studi di J.B. Göschl; si veda in particolare JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Il fenomeno semiologico ed estetico delle note liquescenti*, in *L'interpretazione del canto gregoriano oggi*, Atti del convegno Internazionale di Canto Gregoriano, Arezzo, 26-27 agosto 1983, a cura di Domenico Cieri, Roma, Pro Musica Studium, 1984, pp. 97-152 e ID., *Lo stato attuale della ricerca semiologica*, «Studi gregoriani», II, 1986, pp. 3-56. Lo studioso, leggendo in chiave semiologica la tradizionale duplice classificazione della grafia liquescente, antepone regolarmente il dato melodico alle motivazioni della scelta.

Esempi musicali
Musical examples

Es. / Ex. 1

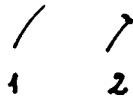


Es. / Ex. 2

IN. VII
BCKS
A
Ū-dí- vit Dó- mi-nus,
68,1

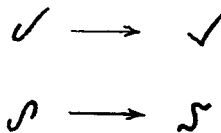
Lá-za- re, ve-ni fo-ras :
124,3

Es. / Ex. 3



Virga sangallese semplice e con episema

Es. / Ex. 4



Pes e torculus sangallese in forma semplice o complessa

Es. / Ex. 5

U

Epiphonus di S. Gallo

Es. / Ex. 6

U epiphonus

✓ pes corsivo

Epiphonus e pes corsivo sangallese

Es. / Ex. 7

GR. II
MBCKS
I
N omnem ter- rām
427,1

Detailed description: A musical staff in G-clef (GR. II) with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a mensural line with square neumes. A large Roman numeral 'I' is placed below the staff. The text 'N omnem ter- rām' is written below the neumes. Handwritten annotations include a 'u' above the first neume and various rhythmic markings above the staff.

GR. II
MRBCKS
I
N so-le pō- su- it
30,2

Detailed description: A musical staff in G-clef (GR. II) with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a mensural line with square neumes. A large Roman numeral 'I' is placed below the staff. The text 'N so-le pō- su- it' is written below the neumes. Handwritten annotations include a 'u' above the first neume and various rhythmic markings above the staff.

In omnem terram, 427 - In sole posuit, avvento, GR II modo

Es. / Ex. 8

CO VI
Diffusa est
is . proptér- e- a bene-dí-xit te De- us
423,5


Detailed description: A musical staff in C-clef (CO VI) with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a mensural line with square neumes. A large Roman numeral 'I' is placed below the staff. The text 'is . proptér- e- a bene-dí-xit te De- us' is written below the neumes. Handwritten annotations include 'CO VI' and 'Diffusa est' in the left margin, and various rhythmic markings above the staff.

Diffusa est...propterea benedixit te, p. 423

Es. / Ex. 9

 cephalicus

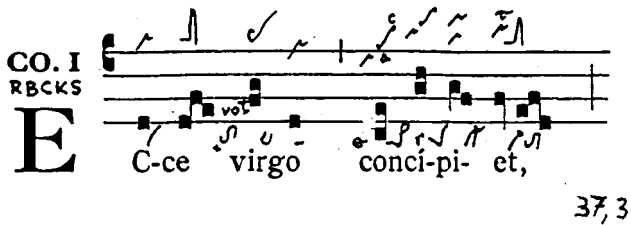
 epiphonus

 ancus

Cephalicus, epiphonus, ancus della vaticana

Es. / Ex. 10

CO. I
RBCKS
E



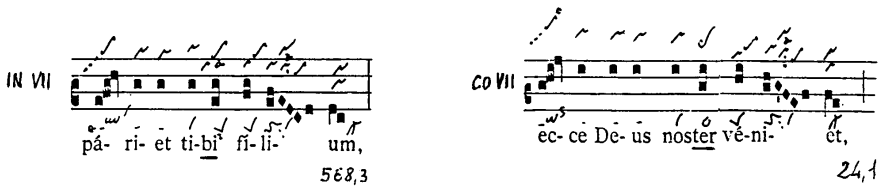
C-ce virgo concipi-et,

37,3

Ecce virgo concipiet, p. 37

Es. / Ex. 11

IN VI



pá-ri-et ti-bi' fi-li-um,

568,3

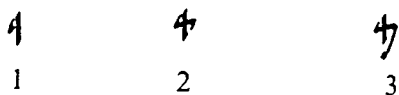
CO VII

ec-ce De-us noster vē-ni-et,

24,1

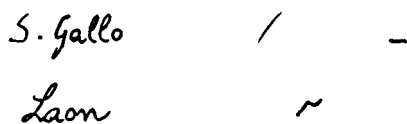
Pariet tibi filium, p. 568,6 - Ecce deus noster veniet, p. 24,1

Es. / Ex. 12



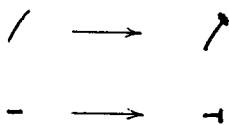
Virga beneventana e forme liquescenti

Es. / Ex. 13



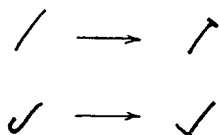
Neuma monosonico: virga e tractulus simplici - uncinus

Es. / Ex. 14



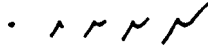
Virga episemata e tractulus episemato

Es. / Ex. 15



Virga senza e con episema - pes rotondo e pes quadrato

Es. / Ex. 16



Uncini metensi di varie dimensioni

Es. / Ex. 17

CO. VI
4BCKS
Q

QUI manducat carnem meam, 383,3

Qui manducat carnem meam, p. 383

Es. / Ex. 18

i-ter fa-ci-ens e-is, 244,6

V. Quo-ni- am in me spe-ra-, 75,9

Iter faciens eis, uncini e liq., p. 244,6 - *Quoniam in me*, uncini e liq., p. 75,9

Es. / Ex. 19

cu-ius impè-ri-um su-per 47,7

Cuius imperium, Puer natus

Es. / Ex. 20

IN. V
RBCKS
V
Erba me- a áuri-bus
83,2

CO
IV
cu-ius parti- ci-pá-ti- o e-ius in id-ípsum :
370,4

Verba mea auribus, p. 83 - Cuius participatio eius in idipsum, p. 370,4