

ANGELO RUSCONI

## La revisione delle melodie gregoriane nei teorici del XVI secolo

La storiografia ha ormai delimitato con una certa chiarezza i termini reali degli effetti – o dei non effetti – prodotti sulla pratica musicale ecclesiastica dai canoni sulla musica formulati dal Concilio di Trento. Quanto ai criteri che hanno ispirato la promulgazione della revisione dei libri di canto liturgico e la loro concreta realizzazione, si è cominciato da poco ad andare oltre la condanna generica di edizioni famose e famigerate come la Medicea, andando a indagarne i tratti costitutivi. Si possono individuare situazioni molto diverse fra i diversi tipi di libro e anche fra libri uguali. Riguardo al Messale del 1570, Giacomo Baroffio ha sintetizzato così il tipo di operazione perseguita: «La riforma tridentina in primo luogo interessa i testi, non tanto la versione melodica».<sup>1</sup> La componente testuale, starei per dire letteraria, è preminente nel repertorio innologico, il cui latino suonava barbaro alle orecchie della cultura umanistica contemporanea, protesa alla riscoperta della classicità. La revisione e la correzione dei libri di canto rivela, com'è naturale, preoccupazioni maggiormente legate a fatti musicali.

Una prima osservazione: tale operazione è stata regolarmente affidata a musicisti puri, per la precisione a importanti compositori contemporanei, non a teorici: Palestrina e Annibale Zoilo, Soriano e Anerio, Marenzio, Nanino, Dragoni e altri a Roma; Balbi, Gabrieli e Orazio Vecchi a Venezia. Celebri polifonisti, autori di 'musica contemporanea', non storici o studiosi o noti specialisti del gregoriano. Da parte degli editori come Gardano, che pubblica a Venezia il Graduale del 1591, c'è stata di sicuro, anche se non esclusivamente, una considerazione di tipo commerciale: fin dagli anni Quaranta aveva preso piede nell'editoria l'abitudine di affidare la cura di una pubblicazione a musicisti di rinomata competenza (e ad annunciarla con evidenza nei frontespizi e nelle dedicatorie), in modo da attirare gli acquirenti con la garanzia di una diligente supervisione.<sup>2</sup> Forse affidarsi a musicisti impegnati in prima

---

<sup>1</sup> BONIFACIO GIACOMO BAROFFIO, *Il Concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17: 12.

<sup>2</sup> Cfr. IAIN FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Mario Armellini, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 102 (ed. orig.: *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*, London, The British Library, 1995).

linea nella pratica quotidiana delle cappelle musicali e dei cori ecclesiastici fu anche un segno di realismo e di attenzione alla realtà concreta.

Secondo quali criteri questi musicisti svilupparono la loro azione? Da una parte potrebbero aver applicato tendenze in vigore nella pratica dell'epoca, come si vedrà. Al tempo stesso non è da trascurare l'esplorazione del retroterra ideologico e culturale. In generale, esso va individuato – si diceva – nella mentalità umanistica del tempo; nello specifico, sono i teorici della musica a trasferire sul piano tecnico gli orientamenti culturali contemporanei. Cercheremo pertanto di 'leggere' le melodie revisionate alla luce della trattatistica rinascimentale, partendo dal Breve del 1577 con cui Gregorio XIII incaricava Palestrina e Zoilo di correggere i libri musicali, al fine di eliminare «quamplurimi barbarismi, obscuritates, contrarietates ac superfluitates».<sup>3</sup>

Nella grammatica, si ha un barbarismo quando si confondono sillabe brevi e lunghe, cioè a dire, a quest'epoca, sillabe atone e toniche. Nella tradizione teorico-musicale ciò significa che non devono darsi suoni tenuti su sillabe brevi e viceversa, specialmente nelle cantillazioni. L'attenzione su questo punto è richiamata da Guido d'Arezzo:

Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, alia iambico more decurrit, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexametram cernas, et multa alia ad hunc modum. Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscoenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare.<sup>4</sup>

Questo tipo di errore è designato tecnicamente col termine *barbarismus* già nel *Metrologus*, commentario del *Micrologus* scritto da un anonimo del secolo XIV:

Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscoenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare propter barbarismum, nam in cantu saepe oportet barbarizare. Barbarismus autem fit scripto et pronuntiatione. Scripto quattuor modis: si quis in verbo litteram

<sup>3</sup> Testo edito in RAPHAEL MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 voll., Leipzig, Leuckart, 1901-1902, I: *Die Choral-Reform unter Gregor XIII*, p. 297.

<sup>4</sup> GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, s.l., American Institute of Musicology, 1955 (*Corpus scriptorum de musica*, 4), pp. 173-174.

vel syllabam adiciat, mutet, transmutet vel minuat. Pronuntiatione vero fit in temporibus et tonis; per tempora quippe fit barbarismus si pro longa syllaba brevis ponatur aut pro brevi longa, sicut iam supra diximus per tonos plagas proti, si accentus in aliam syllabam commutetur.<sup>5</sup>

Senza andare ad indagare le fonti remote,<sup>6</sup> è da sottolineare che sia Guido sia il suo commentatore giudicano il barbarismo un fenomeno pressoché inevitabile nel canto liturgico.

L'autore della *Summa musicae*, operante nel XIII secolo, propone una diversa accezione. A suo dire, si verifica quando, per prendere fiato, interrompiamo un melisma, inserendo una pausa/interruzione prima di essere arrivati alla sillaba successiva:

Item cantor clausulam sive congeriem notularum per se canat distincte, et anhelitum recipiendo pausans nequaquam syllabam incipiat post pausam nisi forte prima fuerit dictionis; talis enim scissio in cantando faceret barbarismum et sic incongruam ostensionem.<sup>7</sup>

Se l'interruzione indebita di lunghi melismi accadeva di frequente, forse emerge qui una delle cause che favorirono la tendenza ad abbreviare i melismi stessi, palese nelle revisioni cinque-secentesche, ma in atto da tempo, come vedremo.

Venendo all'epoca che c'interessa, l'attenzione torna a concentrarsi sul rapporto lunga/breve (tonica/atona): è significativa, ad esempio, l'exasperante insistenza di Jerzy Liban, nel suo trattato non a caso dedicato all'accentuazione<sup>8</sup>. Analogamente ne parlano Salinas, Guillaume Guerson, Stefano Vaneo, Stoquerus, la cui precettistica si può facilmente verificare mediante i sussidi elettronici del *Thesaurus Musicarum Latinarum*. Autorevolissimo in ambito italiano è Zarlino:

<sup>5</sup> *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1957 (Musicologica Medii Aevi, 1), p. 88.

<sup>6</sup> Una fonte *lato sensu* musicografica potrebbe essere ad esempio il *De musica* di Agostino, che accenna ai barbarismi in II, 2.

<sup>7</sup> *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, ed. Christopher Page, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (Cambridge Musical Texts and Monographs), p. 171.

<sup>8</sup> JERZY LIBAN, *De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione, scilicet Lectionali, Epistolari, et Euangelico, Libellus omnibus sacris iniciatis, Vicarijs et Ecclesiae Ministris, non minus Vtilis quam necessarius*, Cracow, Scharffenberg, 1539 (ed. in facsimile: Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975).

Ma etiandio dovemo osseruare, di accommodare in tal maniera le parole della Oratione alle figure cantabili, con tali Numeri, che non si oda alcun Barbarismo; si come quando si fa proferire nel canto una sillaba longa, che si dovrebbe far proferir breve: o per il contrario una breve, che si dovrebbe far proferir longa; come in infinite cantilene si ode ogni giorno; il che veramente è cosa vergognosa. Ne si ritrova questo vizio solamente nelli Canti figurati; ma anco nelli Canti fermi, si come è manifesto a tutti coloro, che hanno giuditio: Conciosia che pochi sono quelli, che non siano pieni di simili barbarismi; et che in essi infinite volte non si odi proferire le penultime sillabe di queste parole Dominus, Angelus, Filius, Miraculum, Gloria, et molte altre, che passano presto, con longhezza di tempo; il che sarebbe cosa molto lodevole, et tanto facile da correggere, che mutandoli poco poco, si accommodarebbe la cantilena; ne per questo mutarebbe la sua prima forma: essendo che consiste solamente nella Legatura di molte figure, o note, che si pongono sotto le dette sillabe brevi, che senza alcun proposito le fanno lunghe; quando sarebbe sufficiente una sola figura.<sup>9</sup>

Si deve anche evitare di sottoporre le sillabe a note troppo brevi, raccomandazione evidentemente dettata dalla preoccupazione, notoriamente viva, di salvaguardare l'intelligibilità e la chiarezza del testo cantato:

La Prima Regola adunque sarà, di porre sempre sotto la sillaba longa, o breve una figura conveniente, di maniera, che non si odi alcuno barbarismo: percioche nel Canto figurato ogni figura cantabile, che sia distinta, et non legata (eccettuando la Semiminima, et tutte quelle, che sono di lei minori) porta seco la sua sillaba; il che si osserva etiandio nel Canto fermo: essendo che in ogni figura quadrata si accomoda la sua sillaba; eccettuando alcune volte le mezzane, che si mandano come le Minime; et anche come le Semiminime; come si comprende in molte cantilene, et massimamente nel Credo in unum Deum, il quale chiamano Cardinalesco.<sup>10</sup>

Non presenta il termine barbarismo, ma dedica dettagliate esemplificazioni alla corretta pronuncia il *Libellus* di Biagio Rossetti, del 1529, che vale la pena di citare per esteso come esemplare dell'attenzione umanistica all'aspetto linguistico in sede liturgica:

---

<sup>9</sup> GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, parte IV, cap. 32, p. 340. Su questo passo e sui 'barbarismi' si veda MARCO GOZZI, *L'edizione veneziana del Graduale curata da Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591)*, «Polifonie» V/2, 2005, pp. 9-31: 19 e segg.

<sup>10</sup> ZARLINO, *Le istituzioni*, cit., p. 341.

Idque fiet, si cuncta debite proferentes singulas quasque dictiones suis accentibus pronunciemus, non plures ad invicem collidentes, aut unam in duas secantes, semper unam normam pronunciationis servantes ne velocius principium, medio, fineve versus psalmi inveniatur, ut nonnullorum est abusus, qui absorbentes litteras collidunt, aut certo finalem litteram unius dictionis alteri annectentes significata confundunt, ut verbi gratia, quum aequaliter psalmodiam concinere oporteat et distincta, ut hic patet:

Bene: [cfr. Tavola I, primo esempio]

Isti e diverso hoc modo pronunciantes et grammaticam et musicam confundunt, dicentes:

Male: [cfr. Tavola I, secondo esempio]

Qui abusus omnino abolendus est. Namque vides in priori exemplo, ut dicentes “Domine labia mea aperies”, illa syllabam “Do” pronunciamus cum minima et puncto, quo aptius breviter illa syllaba “mi” subsequens, quae naturaliter brevis est. Esto et illa syllaba “Do” sit natura brevis, sed utcumque producit propter initium orationis, et sic undique venustiorum pronunciationem et veriorem in priori exemplo reperies quam in posteriore. Modo non contineatur aliquando spiritus sub palato, et post violentius evomatur, quod in plerisque non absque dedecore videmus. Qui et dentes aliquando comprimunt, aliquando spiritu vehementiore proloquuntur, quod neutique est laudabile, quia in talibus non est reperire aequalitatem contentus aut vocis. Sed et vide ut foedas in secundo exemplo litterae finales copulentur cum dictione sequenti, summe ergo cavendum ne tales abusus praevalent. Sed duobus his exemplis minus contenti pauculas pronunciationes subiiciemus, quibus facile laudabiles et veri modi psallendi comprobabuntur, et abusus facile diiudicabuntur.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> BIAGIO ROSSETTI, *Libellus de rudimentis musices*, ed. Albert Seay, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981 (Critical Texts, 12), *De choro et organo compendium*, VII, pp. 73-74.

CCMP/CT12:74,1

Domine labia mea aperies; & os meum annuntiabit laudem tuam.

Deus tu adiutor meus intende Domine ad adiuuandum me festina

gloria patri & filio & spiritui sancto sicut erat in principio

& nunc & semper & in secula seculorum amen alleluia laus tibi

Domine rex eterne glorie

CCMP/CT12:74,2

Domine labia mea aperies Deus in adiutorio meo intende Domine

in uocatum me festina gloria patri & filio & spiritui sancto sicut erat in

principio & nunc & semper & in secula seculorum amen alleluia

Ricordo che anche l'adozione di figure con significato di durata temporale differenziata è sostanzialmente legato alla corretta pronuncia del latino e, nel caso degli inni, al legame con il ritmo poetico.<sup>12</sup>

Non risulta una precisa valenza tecnica per i due successivi lemmi enunciati nel Breve: *obscuritates* e *contrarietates*. Il secondo si trova in Guido d'Arezzo e nel *Commentarius* anonimo del XII secolo in relazione alle deformazioni modali prodotte dal si bemolle,<sup>13</sup> mentre *obscuritates* richiama di solito la scarsa chiarezza con cui gli antichi musicisti hanno affrontato la teoria musicale.<sup>14</sup> Anche *superfluitates* è generico, ma contiene un principio di fondo costantemente ribadito: *ars* è incompatibile con *superfluitas*, sinonimo di disordine e in ultima analisi di irrazionalità: «cum superfluitas in arte vicium reputetur», scrive l'autore della *Summa musicae*.<sup>15</sup> L'*ars* è per definizione aliena dalla licenza; oltre a *superfluitates*, darebbe luogo a situazioni confuse e ambigue assimilabili alle precedenti *obscuritates* e *contrarietates*, soprattutto nel campo della modalità:

Si autem duorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur haec ars nullo fine concludi, nullis certis terminis coarctari. Quod quam sit absurdum, nullus ignorat, cum semper sapientia confusa quaeque et infinita sponte repudiet.<sup>16</sup>

Un caso interessante di *superfluitas* si riscontra, a dire dei Cisterciensi, nelle cadenze salmodiche (le *differentiae*):

<sup>12</sup> Una valutazione della reale valenza delle diverse figure delle note nella teoria e nella pratica del gregoriano fra XVII e XVIII secolo, con riferimenti anche al periodo qui considerato, è in ANGELO RUSCONI, *Il ritmo del canto gregoriano nei trattati italiani del Seicento e del Settecento*, in *Il canto fratto*. Atti del convegno di Parma-Arezzo, a cura di Francesco Luisi e Marco Gozzi, Roma, Torre d'Orfeo, in corso di stampa.

<sup>13</sup> *Expositiones in Micrologum*, cit., p. 123.

<sup>14</sup> GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, cit., p. 95; HERMANNI CONTRACTI *Musica*, ed. and trans. Leonard Ellinwood, Rochester-New York, Eastman School of Music, 1936 (Eastman School of Music Studies, 2), p. 41.

<sup>15</sup> *The Summa Musicae*, cit., p. 155 (che contiene altre osservazioni di tenore analogo).

<sup>16</sup> GUIDONIS ARETINI *Epistola ad Michaellem*, 161-162, in Id., *Le opere (Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem)*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2005 (La tradizione musicale, 10; Le regole della musica, 1), p. 148. Infatti, la scala ottenuta con la prima divisione del monocordo potrebbe continuare a oltranza «nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret» (*Micrologus*, cit., cap. III, p. 98).

D. Quot differentias habet?

M. Exclusis multiplicium, quae ab aliis canuntur superfluitatibus, differentiae tres quibusdam videntur necessariae. Prima, quae maturis et gravibus; secunda, quae levibus et acutis; tertia, quae mediocribus habeat subservire principiis.<sup>17</sup>

In conclusione, *barbarismus* è il solo termine del Breve di Leone XIII che trovi un riscontro preciso nella terminologia tecnica teorico-musicale. Tuttavia, gli altri termini, nella loro apparente genericità, hanno nella tradizione teorica un ambito di riferimento abbastanza preciso, al quale un musicista poteva facilmente richiamarsi. Un breve saggio di lessico cistercense informerà che il canto è viziato da *absurditas, falsitatum spurcitia, licentiae, confusio, gravis dissimilitudo, inconsulta trasmutatio*, che lo rendono *vitiosum et incompositum nimis*.<sup>18</sup> Si verifica confusione modale perché molti canti non cominciano né finiscono con le note appropriate, esorbitano al grave o all'acuto dell'*ambitus* regolare, sono attribuiti ora ad uno ora a un altro modo; il bemolle non è utilizzato in modo corretto; i notatori non stanno attenti a congiungere e disgiungere le note. Operando una ricerca su questi e analoghi termini nella trattatistica rinascimentale, non si farà fatica a ritrovare una casistica analoga riferita ai medesimi problemi. Anche la ripetizione delle parole nel canto piano, censurata dai Cisterciensi, si riscontra ad esempio in Zarlino:

Nel Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno; cosa veramente biasimevole.<sup>19</sup>

Effettivamente i revisori delle melodie liturgiche sembrano aver interpretato il loro compito sulla base di principi non dissimili. Scrivendo a Filippo II sui criteri con cui s'intendeva procedere alla riforma dei libri di canto, il musicista Fernando de las Infantas spiegava che si sarebbero mutate «alcune cose che all'apparenza non osservano il tono, altre che non osservano l'accento e un gran numero di melismi, cambiamenti che servono per evitare prolissità».<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> *Tonale Sancti Bernardi*, in MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* [...], 3 voll., Sankt Blasien, 1774 (ed. anast. Hildesheim, Olms, 1963), II, p. 269.

<sup>18</sup> Terminologia tratta da: *Epistola S. Bernardi De revisione cantus Cisterciensis, et Tractatus Cantum quem Cisterciensis Ordinis ecclesiae cantare*, ed. Francis J. Guentner, s.l., American Institute of Musicology, 1974 (*Corpus scriptorum de musica*, 24).

<sup>19</sup> ZARLINO, *Le istituzioni armoniche*, cit., p. 341. Non è chiaro se si riferisca a brani del repertorio antico o a nuove ufficiature scritte modernamente.

<sup>20</sup> Citato da MARCO GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, in *Musica e liturgia*, cit., pp. 39-55: 44.

Per una verifica, analizzeremo gli stessi fenomeni individuati da Giacomo Baroffio nell'analisi musicale delle melodie revisionate:<sup>21</sup>

- 1) riduzione della *tristropa* a una sola nota;
- 2) spostamento degli abbellimenti sulla sillaba tonica delle parole;
- 3) particolare trattamento delle parole ebraiche;
- 4) allineamento delle cadenze intermedie alla nota fondamentale e finale;<sup>22</sup>
- 5) esclusione delle note eccedenti l'ambito teorico dei modi.
- 6) contrazione o soppressione dei melismi (ciò si verifica regolarmente nella sola Medicea).

È chiaro che tali fenomeni sono espressione di situazioni differenti. La riduzione delle *tristropae* sarà presumibilmente un adeguamento alla prassi invalsa, anzi è possibile che molti dei manoscritti presi come base per le revisioni ne fossero già parzialmente privi. Maggiormente legato a un fatto culturale è il punto 2, volto a sopprimere il barbarismo generato da una fioritura melodica su sillaba breve. Riguardo al punto 3, la questione è abbastanza complessa e richiederebbe un approfondimento specifico. Nel graduale *Ex Sion* preso in esame da Baroffio, la Medicea e le edizioni veneziane concordemente spostano il melisma sulla prima sillaba, contro le fonti tradizionali che accentuano la sillaba finale. Ora, i musicografi rinascimentali, attenti come sono alla lingua, si preoccupano di regolamentare anche le parole ebraiche. Ne trattano nel contesto della salmodia o della cantillazione, stabilendo che nelle parole ebraiche e greche non declinabili alla latina si faccia l'allungamento sull'ultima sillaba:

Quum vero intercantandum in dictiones monosyllabas incideris, ut sunt me, te, se, sum, es, est, fac, nos, et vos. Ex hebraicis. Iesus, Daud, Syon, Hierusalem, Moyses, Aaron, Abraam, Isaac, Jacob, Israel, Esau, Esaias, et reliqua id genus, eas utique dictiones in penultima scandente notula, ultima relictā, defines instar interrogative pronunciationis.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> GIACOMO BAROFFIO, *La trasmissione delle melodie gregoriane nell'Editio Medicea e nelle fonti parallele*, nel prossimo numero di questa rivista.

<sup>22</sup> Nota Baroffio che all'interno della tradizione trova talvolta una forma di omogeneizzazione in senso opposto.

<sup>23</sup> STEFANO VANNEO, *Recanetum de musica aurea*, Roma, Valerius Doricus, 1533 (facsimile: Bologna, Forni, 1969), c. 37r. Quasi tutti i trattatisti nordici si diffondono sull'argomento.

Ancora:

Haec autem posui, non ut per tales mensuras choraliter semper cantetur, sed ut proportionum longae et breves et semibreves aequaliter cantando differantur. Sed etiam in lecturis ecclesiasticis et sermonibus publicis, si recte intelligi debeant, oportet syllabas quasdam aliis teneri longius, primas scilicet semper post silentium, ne in aperitione oris leviter tunc sileant, et dominantes; quae sunt in monosyllabis dictionibus ipsamet dictio, in dissyllabis latinis semper prima, in polysyllabis longa ultimae proxima, in hebraicis vero et graecis semper ultima.<sup>24</sup>

Forse i revisori italiani non hanno fatto altro che applicare una pronuncia corrente, senza tener conto della grammatica o, più probabilmente, erano convinti di effettuare un intervento grammaticalmente corretto, ignorando che *Sion*, anche quando è declinato alla latina, vuole l'appoggio sulla *-o* lunga. Erano celebri maestri di cappella, non teorici ed eruditi, e le loro competenze linguistiche forse non erano sempre inappuntabili. Certo è che la circostanza sarà da tener ben presente valutando la natura dei loro interventi.

Come nel caso del barbarismo, la ricerca dell'unità modale, perseguita omologando le cadenze intermedie alla *finalis* del brano, si ispira a un principio teorico tutt'altro che nuovo, risalente ancora una volta (almeno) a Guido d'Arezzo:

Item [proponat sibi musicus] ut ad principalem vocem, id est finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando sicut et vox neumas omnes aut perplures distinctiones finiat, aliquando et incipiat, qualia apud Ambrosium si curiosus sis, invenire licebit.<sup>25</sup>

I Cisterciensi sembrano aver ripreso questo principio, ma Cristiano Veroli ha dimostrato che bisogna essere molto prudenti nel valutare la portata del loro intervento, dal momento che recensioni melodiche apparentemente 'cisterciensi' si riscontrano nella maggior parte dei casi anche in testimoni 'tradizionali'.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar*, ed. Heinrich Hüschen, Köln, Staufen, 1952 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 2), p. 46.

<sup>25</sup> GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, cit., pp. 170-171.

<sup>26</sup> CRISTIANO VEROLI, *La revisione musicale bernardina e il graduale cistercense*, extractum e Periodico «Analecta Cisterciensia», 47, 1991; 48, 1992; 49, 1993 [= I, II, III], Roma, Editiones Cistercienses, s.d., in particolare I, pp. 118-121. Qui Veroli fa riferimento soprattutto ad

Già ben sperimentata è pure la regolarizzazione dell'*ambitus* delle melodie: è applicata in maniera notevolmente rigorosa e sistematica nei libri cisterciensi, ma alcuni canti risultano già modificati in altre tradizioni secondo le indicazioni dei teorici.<sup>27</sup> Un esempio noto è l'antifona *O beatum pontificem*, sovente mutilata della frase «O sanctissima anima».<sup>28</sup>

Perfino nel caso della soppressione di melismi si deve parlare, come risulta dalle tabelle di Baroffio, di un processo in atto da tempo e riscontrabile in molti libri manoscritti. Per i secoli precedenti, non c'è solo la riforma cisterciense: ancora una volta, Veroli ha mostrato che, eccetto il caso particolare degli alleluia, le semplificazioni melodiche si ritrovano in manoscritti 'normali', dove talora risultano ancor più pesanti. La constatazione sposta l'asse dalla teoria verso le tendenze invalse nella pratica: se infatti i trattatisti si soffermano abitualmente sulla problematica modale (seppur senza introdurre, di solito, grandi novità rispetto all'impostazione medioevale), nessuno, a mia conoscenza, teorizza e professa rielaborazioni melodiche di questo tipo. Negli stessi scritti cisterciensi si ha un unico riferimento, di controversa interpretazione.<sup>29</sup> Tanto più ciò è evidente all'altezza del Cinque-Seicento, quando le preoccupazioni dei teorici si spostano sulla qualità dell'esecuzione e insistono sugli elementi primi della musica, sulla modalità, sulla salmodia: ne sono un chiaro esempio i due più diffusi sommari teorici, il *Compendium musices*, recentemente edito da David Crawford,<sup>30</sup> e il *Compendium* che a partire dagli

---

alcuni testimoni tardi provenienti dal Nord Est della Francia (tardi, s'intende, nel senso di vicini al sec. XII), ma riscontra casi anche, ad esempio, nella tradizione aquitana. Va dunque parzialmente ridimensionato quanto afferma DOMINIQUE DELALANDE, *Le Graduel des Prêcheurs. Vers la version authentique du Graduel Grégorien: Recherches sur les sources et la valeur de son texte musical*, Paris, Les Editions du Cerf, 1949 (Bibliothèque d'histoire dominicaine, 2), p. 45.

<sup>27</sup> VEROLI, *La revisione*, cit., II, p. 26 e segg.

<sup>28</sup> Teorici di diverse epoche – dall'autore del *Dialogus de musica* (sec. XI) ad Engelbert di Admont († 1331), senza dimenticare i compilatori di vari Tonari – hanno preso di mira la presunta anomalia di questa antifona: sulla frase «O Martine dulcedo» la melodia esce dall'ambito del secondo modo (*Protus* plagale), sconfinando nella regione tonale propria del primo modo (*Protus* autentico); la medesima frase melodica si ripete subito dopo sulle parole «O sanctissima anima», che viene soppressa per evitare l'insistenza su un procedimento giudicato irregolare. Il commento del *Dialogus* si legge nell'edizione di GERBERT, *Scriptores*, cit., I, p. 256b; quello di Engelbert nell'edizione di PIA ERNSTBRUNNER, *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331)*, Tutzing, Schneider, 1998 (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis, 2), p. 323. Per le indicazioni dei Tonari si veda MICHEL HUGLO, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris, Société Française de Musicologie-Heugel et C<sup>ie</sup>, 1971 (Publications de la Société Française de Musicologie, Troisième Série, Tome II), pp. 214-216. Il taglio risulta ancora nell'*Antiphonale monasticum* solesmense del 1934.

<sup>29</sup> VEROLI, *La revisione*, cit., I, pp. 34-35; II, p. 38 e segg.

<sup>30</sup> *Compendium musices, Venetiis, 1499-1597*, ed. David Crawford, s.l., American Institute of Musicology, 1985 (Corpus scriptorum de musica, 33).

anni '30 circa del Cinquecento fa la sua comparsa nei Processionali domenicani, restando invariato per secoli.

Non è semplice, insomma, decifrare l'azione dei revisori nei suoi rapporti di causa ed effetto. Per quel che riguarda l'accentuazione e la modalità, potevano appoggiarsi a una tradizione teorica piuttosto dettagliata; ma non c'erano testi a cui riferirsi per la tradizione melodica in senso stretto, specialmente per la semplificazione o soppressione dei melismi. È possibile che questa tendenza, verificabile da tempo in tanti manoscritti e dovuta probabilmente alla sempre maggiore incomprendimento – e anche insofferenza – del linguaggio musicale gregoriano, si sia incontrata, legittimandosi, con l'idea di una purificazione da presunti 'goticismi', tipica della temperie culturale contemporanea e interpretata in maniera autonoma, talora estrema, come nella Medicea.

È pur vero che le dichiarazioni di accuratissima correzione sbandierate da revisori ed editori nelle prefazioni dei libri liturgico-musicali non devono essere sempre prese alla lettera: fa sorridere il tono teatrale di Gardano, quando, a proposito del suo Graduale curato da Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591), spergiura di non aver tralasciato nulla quanto ad «expensis, vigiliis et aerumnis». Sono esattamente le stesse dichiarazioni che i tipografi appongono su centinaia di edizioni letterarie per sollecitare l'interesse dei potenziali acquirenti, anche se si tratta di uno specchio per le allodole. La stessa cosa avviene nel campo musicale per le stampe polifoniche:

Sempre più spesso e con sempre maggior enfasi stampatori e editori non esitavano nei frontespizi o nelle lettere dedicatorie a sottolineare, più o meno veritieramente, quanto si fossero prodigati per restituire al suo primo stato un testo musicale corrotto dalla trascuratezza, dall'avidità o dall'ignoranza di mestieranti senza scrupoli.<sup>31</sup>

Preso questa precauzione, va osservato, con Marco Gozzi, che numerosi interventi radicali sono stati effettivamente apportati alle melodie liturgiche. Spesso questi interventi radicali non sono accettati nell'uso e scompaiono pure dalla successiva tradizione a stampa,<sup>32</sup> fatto piuttosto evidente per la Medicea, ma anche per il Graduale di Vecchi, Gabrieli e Balbi: qui, dunque, si dovrebbe pensare a interventi a tavolino più che a riflessi di una prassi. Altrettanto vero è che pesanti abbreviazioni si trovano segnate nei manoscritti dell'epoca (mediante cancellature, tratti di penna, strisce di carta), come abbiamo più volte sottolineato. È probabile che si debba fare un lavoro più

---

<sup>31</sup> FENLON, *Musica e stampa*, cit., p. 102.

<sup>32</sup> GOZZI, *L'edizione*, cit., pp. 21-22.

sottile di analisi: forse la tradizione pratica non accetta stravolgimenti nei brani più noti del Kyriale mentre è incline a semplificare brani complessi del Proprio, talora in maniera radicale, come avviene, sorprendentemente, anche in ambiente ambrosiano.<sup>33</sup>

Esaminate dalla prospettiva della letteratura musicografica, le modalità di revisione dei libri di canto liturgico trovano solo in parte appoggio e giustificazione nel verbo dei teorici. Verosimilmente si sovrappongono più livelli di apporti, intrecciando precetti presenti da secoli nella teoria musicale con usi correnti nella pratica e traduzioni personali di orientamenti ideologici della cultura contemporanea.

---

<sup>33</sup> Cfr. ANGELO RUSCONI, *Esempi di canto neo-ambrosiano*, in preparazione per la rivista «Musica e storia».