

SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
TORINO - MILANO - GENOVA - PARMA - ROMA - CATANIA

Publicazioni in Canto Gregoriano

Cantus choraes maioris hebdomadae. Ex editione vaticana.

Fascicolo in-8 di pagine 100. Bella stampa . . . L. 4—

Contiene tutto quello che si deve cantare nella Settimana Santa (Domenica delle Palme, Giovedì, Venerdì e Sabato Santo, Domenica di Pasqua). Utilissimo dunque ai cantori di coro.

Cantus communes in Missa et in Vesp. Ex. edit. typica vaticana . . . » 0,40

Cantus liturgici. Cantici, hymni, psalmi, etc. . . » 0,30

Missa de Angelis in festis duplicibus 5. Ex editione typica vaticana . . . » 0,50

Missa in festo S. Francisci Salesii 29 Ianuarii, cum cantu. *Editione Solesmense* . . . » 0,10

Missa pro Defunctis cum absoluteione et exequiis defuncti. Ex editione typica vaticana . . . » 1—

Novena del Santo Natale in canto gregoriano secondo l'edizione vaticana . . .

Officium maioris hebdomadae a Dominica in Sabbatum in Albis iuxta ordinem Breviarii, tificialis Romani *cum cantu* iuxta editionem ty

Con legatura in tela, flessibile, fogli rossi .

Con legatura in pelle nera, flessibile, fogli ro

Te Deum laudamus (Tonus simplex). Pro gratiarum actione . . . » 5,50

Prezzo del presente volume: L. 6—



GIOVANNI M. RINALDI

ELEMENTI DI CANTO GREGORIANO

AGCRS
Biblioteca



00508

00508

SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
TORINO - MILANO - GENOVA - PARMA - ROMA - CATANIA

e. M.



00508

GIOVANNI M. RINALDI

ELEMENTI DI CANTO
GREGORIANO

TORINO
SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
Corso Regina Margherita, 176

TORINO, via Garibaldi, 20 - MILANO, piazza Duomo, 16 - GENOVA, via Petrarca, 22-24r.
PARMA, via al Duomo, 14-22 - ROMA, via Duc Macelli, 52-54
CATANIA, via Vittorio Emanuele, 145-149

*Ai miei piccoli alunni di Cherasco,
nell'attesa del giorno in cui saranno maestri.*

*Proprietà riservata alla Società
Editrice Internazionale di Torino*

Torino, 1935 - Tip. della S. E. I.

(M. E. 9284)

PREFAZIONE

Il contenuto di questo libretto in origine circolò in forma di appunti manoscritti per aiuto della memoria in una scuola di ragazzi. Sono quindi costretto a dirlo nato nella scuola, quantunque questa frase, a dispetto della sua scadenza a luogo comune, nasconda parecchie pretese. Ma non intendo che il mio modesto lavoro ne abbia alcuna, fuorchè questa: di poter cooperare alla formazione liturgica dei giovani, che nei Seminari e nelle Case religiose si preparano al ministero dell'altare.

L'esposizione in alcuni punti risente dei due manuali da me usati per l'insegnamento, cioè quello dell'abate Ferretti, e quello del P. Leone O. S. B. Il primo specialmente, il grande Maestro negli studi gregorianisti in Italia, mi servì di guida per la trattazione teorica della modalità e del ritmo; l'altro mi fu utile per la pratica.

Nella scelta del materiale per gli appunti, quando questi dovevano servire immediatamente per le lezioni, fra diverse maniere di esporre ho preferito sempre quella che a mio giudizio rendeva più semplice e chiara l'intelligenza dell'idea centrale, anche a scapito della completezza. Nel coordinare la materia per la pubblicazione ho applicato lo stesso criterio di alleggerimento, mirando solo alla pratica.

Negli esercizi in fine del volume non ho ecceduto: la miglior raccolta è il Liber Usualis. Accanto a questo sono molto da raccomandarsi i libri di estetica gregoriana, fra cui eccelle quello recentissimo del FERRETTI: per gli alunni è utile il libricino del LE GUEVELLO, Analisi pratiche di Canti Gregoriani (Bergamo, 1932). Vi si troveranno garbate analisi delle melodie gregoriane, qua e là osservazioni acute, interessantissime, che serviranno ad affinare la sensibilità artistica ed a formare il gusto.

Mi auguro che il mio opuscolo e i sussidi che esso offre servano efficacemente a semplificare la paziente, talvolta incompresa, ma sempre benemerita opera dei Maestri di Canto gregoriano.

Ai giovani che intraprendono il cammino i più larghi incoraggiamenti: il Graduale, il Vesperale, l'Antifonario sono una parte cospicua della preziosa eredità che hanno lasciato i secoli cristiani agli alunni del santuario. Quanto più generosi saranno i loro sforzi in principio, tanto migliori saranno i frutti. « Senectus eorum, qui adolescentiam suam honestis artibus instruxerunt aetate fit doctior, usu tritior, processu temporis sapientior, et veterum studiorum dulcissimos fructus metit ». (S. GIROLAMO, Ep. 52).

Cherasco, nella festa della Natività di M. V., 1933.

P. G. RINALDI

C. R. S.

Antifona "Repleatur".

Da cantarsi prima e dopo la lezione di musica, con la preghiera unita. («Rassegna Gregor.», XIII, 462). Si faccia un crescendo alla prima frase (*repleatur*) e alla sua imitazione (*gaudebunt*), diminuendo prima delle stanghette, rallentando in fine.

Re-ple - a - tur os me - um lau - de tu - a ut pos - sim can - ta - re gau - debunt

la - bi - a me - a dum can - ta ve - ro ti - - bi (T.P.) Al - le - lu - ja.

Ÿ Laudabo Dominum in vita mea (T. P. Alleluia).

℞ Psallam Deo meo quamdiu fuero (T. P. Alleluia).

Oremus.

Suscipe, quaesumus Domine, sacrificium labiorum nostrorum: et intercedentibus sanctis tuis Gregorio, atque Caecilia, tua nobis pietate concede, ut quam offerimus laudem peregrinantes in terris, hanc tibi perpetuo concinere mereamur in coelis. Per Christum Dominum nostrum.

℞ Amen. (*Indulgenza 300 giorni, Pio X, 3 gennaio 1913*).

CAPO I

NOZIONI INTRODUTTIVE

1. — La *musica* è l'arte e la scienza dei suoni.

2. — I *suoni* si distinguono secondo l'altezza e secondo la durata. — La distanza minima fra due suoni si chiama *semitono*. — Il doppio del semitono si chiama *tono*.

3. — *Scala*. - La differente altezza dei suoni permette di stabilirli in ordine ascendente (o discendente); il loro insieme si dice *successione naturale* dei suoni. Nel percorrerla con la voce siamo portati per inclinazione naturale a porre fra alcuni suoni la distanza di un tono, fra altri quella di un semitono. Tale disposizione di toni e semitoni non avviene in modo capriccioso, ma in ordine costante, si trova cioè che ogni sette note si ripete periodicamente. Questo periodo di sette suoni (o gradi) si chiama *scala naturale maggiore* (o *gamma*), e i suoni si chiamano: do, re, mi, fa, sol, la, si.

4. — Anticamente si usò pure chiamare le note con le *lettere dell'alfabeto*: questo sistema è ancora usato dai Tedeschi, e nei libri liturgici ha qualche applicazione, per cui conviene conoscerlo:

la	si	do	re	mi	fa	sol
a	b	c	d	e	f	g

5. — *Scala naturale maggiore.* - Di questo tratteremo meglio parlando dei modi gregoriani. Per ora basti sapere che comprende cinque toni e due semitoni così disposti:

do	>	tono	c	1/2	do
re	>	tono	b	1	si
mi	>	semitono	a	1	la
fa	>	tono	g	1	sol
sol	>	tono	f	1/2	fa
la	>	tono	e	1	mi
si	>	semitono	d	1	re
do			c	1	do

6. — Il *Canto gregoriano* è il canto usato nella liturgia romana, così detto perchè fu riorganizzato e ridotto in forma stabile dal papa S. Gregorio Magno (590-604).

7. — Il Canto gregoriano ha le seguenti *caratteristiche*: è monodico, ha ritmo libero, si basa su tonalità proprie.

CAPO II

SCRITTURA DEL CANTO GREGORIANO

8. — Per rappresentare in iscritto il Canto gregoriano si usano appositi segni, che sono: il rigo, le note, le chiavi, le stanghette, la guida, gli asterischi, gli accidenti.

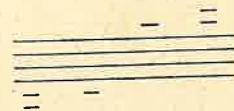
1 - Il rigo.

9. — Il *rigo* è l'insieme di quattro linee, fra le quali si trovano tre spazi: sulle linee e negli spazi si scrivono le note.

10. — Le linee del rigo e gli spazi si contano dal basso all'alto

_____	4 ^a linea
_____	3 ^a linea
_____	2 ^a linea
_____	1 ^a linea

11. — Quando i suoni si estendono tanto, che non possono essere indicati nel rigo di quattro linee, tanto per l'acuto, quanto per il grave, si aggiungono altre lineette, dette *tagli addizionali*.



2 - Note e neumi.

12. — Le *note* sono i segni con cui si rappresentano per iscritto i suoni.

13. — Le note del Canto gregoriano possono essere isolate, o riunite in gruppi.

14. — Le note isolate sono di due forme: quadrata e codata, che si chiamano con nomi latini *punctum quadratum* e *virga*.



15. — I gruppi di due o più note si chiamano con voce greca *neumi* (lat. *neumae*).

16. — Le note nei neumi per lo più sono unite; sono staccate in un caso speciale di suoni discendenti, ed allora si trova una terza forma di note separate, quella *rombica* (*punctum inclinatum*. V. § 19, b).



17. — *Specie di neumi*. - I neumi possono essere di due o più note, e variano forma e nome a seconda del numero e disposizione di esse.

18. — *Neumi di due suoni*:

- a) *Clivis*: due suoni discendenti.
- b) *Podatus*: due suoni ascendenti.



19. — *Neumi di tre suoni*:

- a) *Scandicus*: tre suoni ascendenti (cfr. anche § 20 e 21). Ha la forma di un podatus più una virga.
- b) *Climacus*: tre suoni discendenti (cfr. anche § 20).
- c) *Salicus*: tre suoni ascendenti, costituito da una virga seguita da due rombi (cfr. § 21).
- d) *Torculus*: tre suoni, di cui il secondo più acuto.
- e) *Porrectus*: contrario del *torculus*.



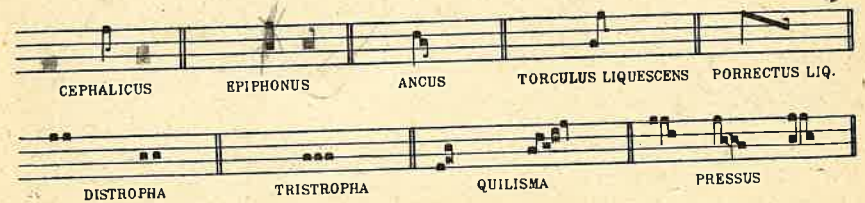
20. — *NOTA 1.* - I nomi *scandicus* e il *climacus* indicano tutti gli altri gruppi analoghi con più note.



21. — *NOTA 2.* - Ciò che veramente costituisce la differenza fra lo *scandicus* e il *salicus* non è tanto la figurazione, quanto piuttosto l'accento, che nel primo caso cade sulla prima nota, nel secondo sulla seconda. Ciò dipende in parte dalla interpretazione ritmica del gruppo, in cui il neuma si trova (cfr. § 122, a).

22. — *Altre specie di neumi*.

- a) I *liquescenti*, in cui l'ultima nota, scritta più in piccolo, si deve eseguire più smorzata (cfr. § 128), distinti con vari nomi a seconda della forma.
- b) La *distropha* e *tristropha*, ossia gruppi di due o tre note unisone sulla stessa sillaba; ogni nota si chiama *apostropha* (cfr. § 129).
- c) Il *quilisma*, nota dentellata, che si trova sempre fra due altre (cfr. § 132).
- d) *Pressus*: due note unisone, sulla stessa sillaba; la seconda nota fa parte da un neuma che segue (cfr. § 131).



23. — *NOTA.* - Esistono poi i neumi subpuntati, i neumi flessi, i neumi resupini, che si impareranno con la pratica.

3 - Le chiavi.

24. — Per indicare la *posizione delle note* sul rigo si fissa la posizione di una di esse, su una linea conveniente; questa nota si potrebbe chiamare nota di partenza. Da essa si conoscono le altre, assegnandole secondo l'ordine che occupano sulla scala nelle linee e spazi successivi. La nota di partenza si segna con le chiavi.

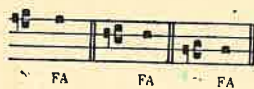
25. — Le note che furono scelte a fissarsi sono il *do* e il *fa*.



26. — La *chiave di do* si trova sulla 4^a, 3^a o 2^a linea (mai sulla 1^a).



27. — La *chiave di fa* si trova generalmente sulla 2^a o 3^a linea, qualche volta sulla 4^a.



28. — Di queste diverse posizioni si sceglie la più conveniente perché la melodia sia contenuta il più possibile entro il rigo. Ne risulta che i diversi modi gregoriani (vedi cap. VI) preferiscono chi l'una e chi l'altra chiave o posizione.

4 - Le stanghette.

29. — Le *stanghette* sono linee verticali sul rigo, che indicano le pause e distinguono le parti componenti delle melodie.

30. — Ve ne sono quattro differenti, dette doppia stanghetta, stanghetta, mezza stanghetta, quarto di stanghetta.



31. — La *doppia stanghetta* indica la fine del canto e serve anche a distinguere le parti che devono cantarsi alternativamente dal coro.

32. — La *stanghetta* indica la fine del periodo melodico, con breve pausa.

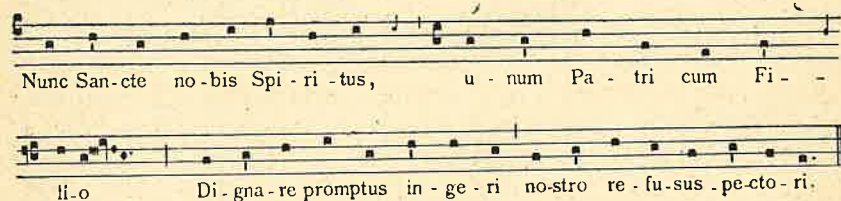
33. — La *mezza stanghetta* indica la fine di una frase melodica, con respiro.

34. — Il *quarto di stanghetta* separa gli incisi di frase; la separazione nel canto si indica col semplice stacco della voce, o breve respiro.

5 - La guida.

35. — La *guida* è una piccola nota, con una coda, posta in fondo al rigo, per designare al cantore la nota che troverà andando da capo. (Vedi esercizi 40, 41 ecc.).

36. — Alle volte la guida si trova in mezzo al rigo, immediatamente prima del cambiamento di chiave, per indicare al cantore, scritta nella chiave che sta leggendo, la prima nota che troverà dopo la nuova chiave.



6 - Gli asterischi.

37. — Nel testo sottoposto alla musica si trova talvolta l'*asterisco* (*) o il *doppio asterisco* (**).

38. — L'*asterisco* serve ad indicare il limite tra l'intonazione, assegnata ad uno o pochi cantori, e il rimanente del canto, che vien proseguito da tutto il coro; o viceversa; o l'unione di due cori separati.

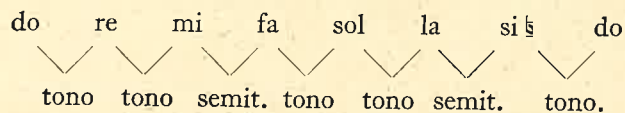
39. — Il *doppio asterisco* nell'ultimo *Kyrie* indica il punto in cui i due cori debbono unirsi, dopo di essersi alternati.



7 - Gli accidenti.

40. — Gli *accidenti musicali* del Canto gregoriano sono il bemolle e il bequadro.

41. — Il *bemolle* è il segno \flat , che si pone davanti alla nota *si*, quando si deve eseguire mezzo tono più basso di quello che sarebbe naturalmente: si ha cioè la seguente scala:



42. — Il *bequadro* annulla l'effetto del bemolle.



43. — NOTA. - Altri segni sono: gli *episemi* e la *mora vocis* (fermata della voce), di cui si parlerà più avanti.

CAPO III

ELEMENTI FISIOLÓGICI DEL CANTO

1 - L'atteggiamento.

44. — Di regola chi canta deve essere *in piedi*, e in tale posizione si devono fare gli esercizi.

45. — Il cantore eviti di stare appoggiato su un fianco, lasciando cascare le membra, come se fosse spossato dalla fatica; di guardare in qua e in là per la chiesa, di chiacchierare. Tutti questi difetti rivelano per lo più inettitudine spirituale, mancanza di voglia, incapacità di apprezzare la dignità del cantore nei divini uffici e poca educazione.

46. — Tutte le parti del corpo siano libere e in posizione naturale. Quindi: a) La persona sia eretta, ma con disinvoltura, cioè senza rigidità.

b) La testa sia volta un tantino verso l'alto, perchè la gola formi un canale retto, in cui la voce scorra liberamente. Le alterazioni di questa naturale posizione della gola producono anche sgradevoli alterazioni al suono, nell'altezza e nel timbro.

c) Per favorire questa posizione della gola, si tenga il libro quasi all'altezza delle spalle, perchè vi si possa leggere, mantenendo la testa nella posizione che s'è detta.

d) Per ottenere una voce limpida si tengano i denti bene aperti e non si mettano le mani davanti o vicino alla bocca, nè con esse si tocchi la faccia o la gola; i muscoli della faccia siano come atteggiati al sorriso.

2 - Respirazione.

47. — La respirazione è importante nel canto, perchè con essa si ottiene la gradazione nell'intensità del suono (piano, forte, ecc.) e quindi l'espressione propria di ciascun pensiero melodico.

48. — Regole della respirazione:

a) L'aspirazione dell'aria sia *rapida* (non però in modo da somigliare ad un sussulto) e *abbondante* quanto più è possibile, in modo che i polmoni ricevano tutta l'aria che sono capaci di contenere.

b) L'emissione dell'aria sia *lenta*, ossia si faccia a poco a poco.

c) Per aspirare di nuovo non si aspetti che i polmoni siano del tutto vuoti.

49. — L'emissione di una parte dell'aria per le fosse nasali (aperture della retrobocca, in comunicazione colle narici) produce la *voce nasale*; si corregge aprendo bene la cavità della bocca, specialmente quando si cantano le vocali *a, i, u* (che non devono essere quasi *o, e, ü*).

50. — L'emissione dell'aria contro le pareti della gola dà luogo alla *voce gutturale*, simile ad un leggero gargarismo. Si corregge tale difetto abbassando la lingua in fondo alla bocca.

51. — L'emissione dell'aria contro i denti dà luogo alla *voce metallica*, difetto questo assai comune. Si corregge aprendo bene i denti.

3 - La voce.

52. — Per l'*attacco* dei suoni in generale si cerchi di ottenere subito la nota giusta ed evitare inutile dispersione di fiato.

È facile avvertire il difetto, perchè accanto al suono si sente una specie di soffio, caratteristico degli sfiatamenti.

53. — Perciò si attacchi: a) con *chiarezza*, cioè si prepari l'aria, e, aperta la bocca, si produca il suono; b) con *decisione*, cioè si faccia subito la nota, senza preparazione con suoni incerti o strisciati; c) con *delicatezza*. Generalmente si comincia con un filo di voce e si cresce. Questa norma si deve seguire per la preparazione delle note acute.

54. — L'*intensità* della voce ha diverse gradazioni, dal pianissimo al fortissimo. L'uso di queste diverse intensità è uno dei principali mezzi dell'espressione del canto, che si ammette anche nel Canto gregoriano.

55. — La voce deve essere pieghevole, elastica, pastosa; il suono risultare naturale e fluido. Ciò è necessario per poter dare al Canto

gregoriano la sua vera espressione di canto sacro per eccellenza, destinato esclusivamente al servizio divino, e degnamente sostituibile solo con i capolavori della musica di genere differente da esso.

Per raggiungere questa padronanza ideale della voce sono necessari al cantore *gli esercizi* che servono ad educare la voce, da farsi « frequenter, diligenter et fortiter ». I pregi della voce raramente son dono della natura; il più delle volte sono frutto di paziente esercizio. Perciò tutti, anche coloro che hanno buona voce e buone disposizioni, devono esercitarsi con costanza. Gli esercizi in principio sono monotoni e riescono assai noiosi, specialmente ai ragazzi, ma se si pensa alla grandezza dell'ufficio del cantore in chiesa, alla nobiltà dello scopo di chi si esercita nelle melodie gregoriane, in gran parte frutto di un'arte che fu e dev'essere ancora preghiera, non si troverà mai eccessiva la fatica spesa in queste prove e sforzi.

56. — *Legati e staccati*. - I suoni di cui si compone una melodia possono succedersi in due modi diversi: legato e staccato.

57. — Lo *staccato*, per cui ogni suono è prodotto con un nuovo impulso di aria negli organi della voce, è assolutamente da escludersi dal Canto gregoriano.

58. — Il *legamento dei suoni* è la prima condizione perchè possano aversi le caratteristiche di una buona esecuzione del Canto gregoriano, cioè la *naturalezza*, la *fluidità*, il dolce ondulare nel vago, per cui esso riesce una delle più alte espressioni della preghiera, come elevazione dell'anima a Dio.

59. — Si chiama *vocalizzo* (o melisma) una formula melodica, da eseguirsi sopra una sola vocale, con i suoni ben legati tra loro. I melismi, di cui sono ricchi soprattutto i canti della Messa, sono tra i più meravigliosi prodotti dell'arte gregoriana, provocati dall'esuberanza del sentimento, che trabocca in quegli slanci di pura sonorità, come espressioni di gioia, di dolore, di riconoscenza, di preghiera. Dalla loro esecuzione non va disgiunta qualche difficoltà di tecnica e d'interpretazione per cui sono necessarie delle regole pratiche.

60. — Regole particolari per l'esecuzione dei melismi:

a) Il movimento della melodia non sia accompagnato da movimento della bocca, nè del capo, ma si movano solo gli organi vocali (glottide), quel tanto che è necessario per la produzione del suono.

— *b*) La vocale si pronunci chiara: *i* non sia *e*, *a* non sia *o* ecc. —
c) Negli esercizi le note abbiano lo stesso valore, nelle esecuzioni si osservino le regole dell'espressione e del ritmo. — *d*) Evitare il martellamento delle note ed i portamenti di voce.

61. — Uno dei più gravi difetti del canto è la *stonatura*, o cambiamento di tono, che nelle masse corali si manifesta nelle due forme del calare e del crescere.

62. — Il primo, più comune e pericoloso, può derivare da molte cause e ha molti rimedi che furono indicati con acutezza in un articolo del *Bollettino Ceciliano* (1929, pag. 99). Ma le cause che l'esperienza indica come principali provocatrici del calare dei ragazzi sono: *a*) la disattenzione; *b*) la mancanza di slancio nelle note acute, che per una specie di pigrizia della voce non vengono eseguite all'altezza giusta, dando subito il senso di una tonalità più bassa. Abituarsi a passare con facilità dalla voce di petto a quella di testa.

CAPO IV

ELEMENTI TECNICI DEL CANTO

1 - Il solfeggio.

63. — Il *sofeggio* è la lettura musicale ritmica delle note di una melodia, col loro nome. Si distingue in *letto* e *cantato*.

64. — Il solfeggio è uno dei più importanti esercizi: chi per tempo ne prende l'abitudine e la pratica si troverà spianata la via all'esecuzione delle più difficili melodie gregoriane.

2 - Declamazione (pronuncia del testo).

65. — Curare molto la *pronuncia* giusta delle vocali e finali, in modo che non si abbia, per es., *De profondi* per *De profundis*, *kerie* per *kyrie*, *E com sperito tuo* per *Et cum Spiritu tuo*, *Daminus vobiscum* per *Dominus vobiscum*, *Aremus* per *Oremus*, ecc.

66. — Si distinguano bene le sillabe negli incontri *i-a*, *i-e*, *i-o*, *i-u*, specialmente nei recitativi (salmodia, parti dei ministri sacri).

67. — Il latino non ha l'elisione, come sarebbe *Kyrie 'leison*, *T'ergo quaesumus*, ecc.

68. — « L'accento (tonico) deve essere *semplice* e *delicato*, quasi *spirituale*... Praticamente il difetto comune consiste non già nel non accentuare, ma nell'emettere con *egual forza* tutte le sillabe d'una stessa parola... I cantori si abituino ad emettere debolmente le sillabe che seguono o precedono l'accento, piuttosto che rivolgere la loro attenzione alle sillabe da accentuarsi ». (FERRETTI, pag. 40, nota).

69. — Prima di eseguire un brano i ragazzi si esercitino sempre a declamare a voce spiegata e *recto tono* il testo da cantarsi.

CAPO V

ELEMENTI COSTITUTIVI DELLE MELODIE GREGORIANE

70. — Si chiama *melodia* un insieme di suoni, considerati successivamente, non simultaneamente come negli accordi.

71. — Gli *elementi essenziali* di cui risultano formate le melodie gregoriane sono: *a*) la successione dei suoni a differenti altezze (§ 72); — *b*) la modalità (cap. VI); — *c*) il ritmo (cap. VII).

Gl'intervalli.

72. — S'è già visto (§ 2) che i suoni si distinguono per le loro differenti altezze: la distanza tra due suoni di diversa altezza si chiama *intervallo*. Gli esempi in *A* sono intervalli, in *B* non lo sono.



73. — *Nome degli intervalli.* - Gl'intervalli si chiamano di *seconda*, di *terza*, ecc. secondo che tra una nota e l'altra, contando anche quella di partenza e di arrivo, vi sono *due*, *tre*, ecc. gradi. Si distinguono poi in *ascendenti* e *discendenti*.



74. — *Intervalli di quarta.* - Un intervallo di quarta si chiama *quarta giusta* se contiene due toni e un semitono, *tritone* se ha tre toni.



75. — *NOTA.* - Il tritono nella scala naturale è solo possibile tra il *fa* e il *si*: quando è diretto è antimelodico, quindi si evita col bemollizzare il *si*.

76. — *Intervalli di quinta.* - Un intervallo di quinta si dice *quinta giusta* se contiene tre toni e un semitono, si dice *quinta diminuita* se contiene due toni e due semitoni.



77. — *NOTA.* - Le quinte diminuite dirette danno una particolare impressione di mollezza, per cui vengono utilizzate nella musica moderna drammatica, ma sono del tutto escluse dal Canto gregoriano.

78. — *Intervalli di sesta.* - Sono assai rari nel Canto gregoriano; per lo più dopo una pausa. Es.: 1ª Strofa della Sequenza di Pentecoste.



79. — *Intervalli di settima.* - Non se ne hanno esempi nel gregoriano.

80. — *Intervalli di ottava.* - Usati raramente e solo dopo una pausa, come quelli di sesta.



CAPO VI

CENNI SULLA MODALITÀ

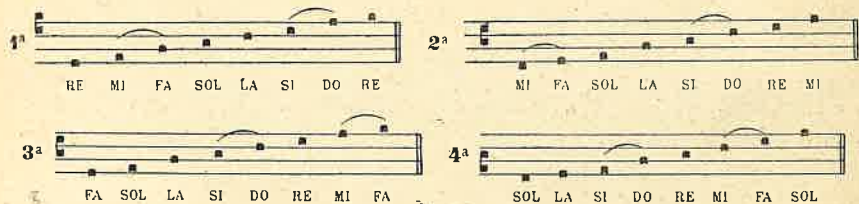
81. — Per comprendere la teoria della modalità occorre prima aver ben capito che cosa sia una scala musicale. Se ad un ragazzo, che conosca già quel tanto di musica, che si insegna nelle scuole elementari, si dice di « fare la scala » egli eseguirà dei suoni per gradi congiunti, cioè passando da una nota a quella che il suo senso musicale gli dà come la più vicina, e così di seguito, sempre nella stessa direzione. Se va dal grave all'acuto eseguisce la *scala ascendente*, se va dall'acuto al grave quella *discendente*.

82. — Questa scala è detta *naturale*, o *diatonica*. Ne abbiamo già (§ 5) accennata la costituzione. In essa: *a*) I due semitoni sono tra il 3^o-4^o grado e fra il 7^o-8^o. — *b*) I suoni furono detti: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*.



I - I modi gregoriani.

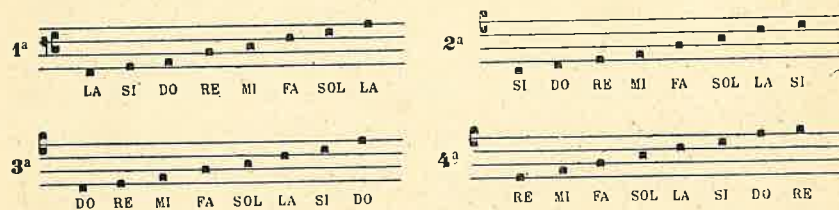
83. — La scala naturale ha come punto di partenza (base) il *do*. Prendiamo come base le note *re, mi, fa, sol*: avremo le seguenti quattro scale, dette scala di *re, mi, fa, sol* (il segno superiore indica la posizione dei semitoni).



84. — Queste quattro scale appartengono a quattro modi, usati nel Canto gregoriano, detti *modi autentici*, rispettivamente chiamati modo I, III, V, e VII (numeri dispari), cioè:

il modo I è il modo autentico di re
 » III » mi
 » V » fa
 » VII » sol.

85. — Se in queste quattro scale le quattro note superiori si trasportano in basso, si avranno altre quattro scale, corrispondenti rispettivamente alle quattro da cui derivano, e indicanti altri quattro modi.



86. — Queste quattro scale appartengono a quattro modi, usati nel Canto gregoriano, e sono detti *modi plagali*, rispettivamente chiamati modo II, IV, VI e VIII (numeri pari), cioè:

il modo II è il modo plagale di re
 » IV » mi
 » VI » fa
 » VIII » sol.

87. — Nei paragrafi seguenti useremo come convertibili tra loro i termini *modo* e *scala* di re, mi, ecc. (sia autentico, che plagale).

2 - Note di riposo e di movimento.

88. — In ogni scala vi sono due tipi di suoni: *a*) quelli verso i quali la melodia tende ad andare come per riposarvi (infatti quando vi si arriva si ha un senso di riposo, ci si può fermare); — *b*) quelli dai quali la melodia tende a scostarsi, standovi come a disagio, cioè non in riposo, donde il senso di movimento.

89. — *Tonica e dominante.* - Tutte le note della scala possiedono in diverso grado l'una o l'altra di queste caratteristiche, ma una possiede in grado massimo il carattere di riposo (*tonica*, o *finale*, perchè in essa si riposa, termina la melodia), un'altra il carattere di movimento (*dominante*, perchè è anche la nota che ritorna più spesso).

Es.: nella seguente melodia la tonica è *re*, dominante *la*.

Si quis mi - hi mi - ni - stra - ve - rit, ho - no - ri - fi - ca - bit e - um

Pa - ter me - us qui est in cœ - lis di - cit Do - mi - nus.

90. — I *modi plagali* hanno la stessa tonica del modo autentico da cui derivano.

91. — *La dominante* a) nei modi autentici è la 5^a rispetto alla tonica; — b) nei plagali è la 3^a, eccetto il IV e l'VIII in cui è la 4^a (in questo secondo caso si doveva evitare che fosse dominante il *si*).

92. — *Tabella dei modi, loro tonica e dominante.*

I:	Modo autentico di Re;	Tonica: Re;	Dominante La
II:	» plagale »	Re »	Fa
III:	» autentico »	Mi »	Do
IV:	» plagale »	Mi »	La
V:	» autentico »	Fa »	Do
VI:	» plagale »	Fa »	La
VII:	» autentico »	Sol »	Re
VIII:	» plagale »	Sol »	Do

93. — *NOTA.* - Il Medioevo, che amava molto condensare la scienza in versi, ci ha lasciato in quattro esametri lo schema visto al § precedente:

« Re-la vult primus, re-fa retinetque secundus,
Vult mi-do tritus, mi-la gaudere quaternus,
Fa-do quintus amat, fa-la sibi sextus adoptat,
Septimus esto sol-re, sol-do octavus habebit ».

94. — *Carattere espressivo dei modi gregoriani.* — « Generalmente si può dire che gli autentici sono più slanciati e snelli dei plagali ». (FERRETTI, pag. 154). Il *pathos* delle modalità gregoriane è in qualche modo espresso dai seguenti versi di Adamo da Fulda:

« Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus;
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus;
Quintum da laetis, sextum pietate probatis;
Septimus est iuvenum, sed postremus sapientum ».

I quali versi come idea generale possono essere accettati, ma le eccezioni sono molte e illustri.

95. — *NOTA 1. - Distinzione dei modi autentici dai rispettivi plagali.* — Un modo autentico si distingue dal suo plagale per la diversa dominante. Ma « tutto sommato si deve dire che è la tradizione quella che ha determinato il modo (se autentico o plagale) di alcune melodie; obbiettivamente considerate potrebbero essere tanto autentiche che plagali ». (FERRETTI, pag. 154, nota f). La ragione intima della diversità va ricercata nel movimento melodico. Nei modi autentici la melodia cerca il riposo volgendosi alle estremità; nei modi plagali invece volgendosi verso il centro. Questi muovono al grave (dove la loro particolare attitudine ad espressioni di mestizia, pietà, soavità. V. § 94) e per il riposo tornano al centro: esaminando infatti la scala si vede che la tonica sta in essi nel mezzo. Quindi la differenza tra un qualsiasi modo autentico e il suo plagale consiste specialmente in questo che negli autentici se la voce sale dalla tonica (in basso) alla dominante e poi all'ottava, per cercare riposo deve scendere al grave. Invece nei plagali la voce partendo dalla tonica si può dirigere a cercare la dominante posta alle estremità, ma per cercare riposo deve dirigersi al centro.

96. — *NOTA 2. - Modulazioni.* — Vi sono delle melodie che durante il loro svolgimento cambiano modalità, ritornando poi al modo donde sono partite (modul. transitorie), o non tornandovi più (modul. stabili). Cfr. Antif. *Immutemur* (Esercizio 54).

3 - Riconoscimento dei modi.

97. — Nei libri liturgici in principio del pezzo è segnato il modo a cui esso appartiene.

98. — Ma per rendersi conto dell'assegnazione del modo: a) si osservi la nota finale (tonica): se la melodia termina in *re*, sarà di I, o II modo; se in *mi*, sarà di III, o IV, ecc. — b) Si osservi l'andamento della melodia: essa nei modi autentici non va oltre la terza sotto la

tonica (finale), e si svolge fino all'ottava sopra di essa; nei modi plagali va fino alla quarta sotto la tonica (finale) e non oltre la sesta sopra di essa. Quindi: una melodia che termini col *re* e nell'acuto si estenda fino al *do*, nel grave non arriva mai fino al *si* è del modo I; un'altra melodia che termini pure col *re* ma non si estenda oltre il *la* nell'acuto e viceversa giunga al *la* nel grave è del modo II.

99. — Le regole suddette sono non strettamente applicabili a tutti i casi, soprattutto per le melodie sovrabbondanti e quelle imperfette.

100. — *Melodie sovrabbondanti.* - Sono quelle in cui sono oltrepassati i limiti assegnati al modo, ossia offrono ascese all'acuto oltre la sesta sulla tonica, il che le fa apparire di modo autentico, e discese nel grave, oltre la seconda sotto la tonica, il che le fa apparire di modo plagale. In realtà può trattarsi di melodie plurimodali. Cfr. *Communio Laetabitur* (Esercizio 52), l'Antif. *Beata Agnes* (L. U., 1230), ecc.

101. — *Melodie imperfette.* - Sono quelle che non discendono sotto la tonica, onde possono apparire di modo autentico, e non ascendono oltre la quinta, il che le fa sembrare di modo plagale. In generale le composizioni imperfette sono brevi, specialmente le antifone dell'ufficio, cfr., per es., l'Antifona *Gloria Libani* (Esercizio 50) adattata ad uno schema melodico del modo 8° assai sfruttato: essa non scende oltre la seconda oltre la tonica, come negli autentici; l'Introito *Dominus dixit* della prima messa di Natale (Esercizio 48), l'Antifona *Tanto pondere* (Esercizio 51), ecc.

4 - Nota complementare.

102. — Nel presente capitolo si è giunti alla nozione di modo per via della costituzione delle scale, e queste sono state presentate nella loro formazione materiale, cioè nella disposizione dei toni e semitoni, senza riferimento all'intima ragione di tali disposizioni, che è la *natura stessa*, manifestata nella melodia. Questo metodo è usato da molti, perchè schematizza i risultati delle lunghe ricerche su quest'argomento in poche e brevi formole. Resti inteso però che esso non può essere che provvisorio e a scopo propeudeutico. Il presente manuale, supponendo di rivolgersi alla media capacità dei ragazzi, non deve diffondersi in lunghe esposizioni, ma il Maestro, se ne ha alcuni particolarmente disposti ad estendere le loro cognizioni nel Canto gregoriano, li avvii sulla vera strada che conduce a far capire a fondo questa materia. Si daranno anzitutto alcune idee introduttive. Avvicinare i due concetti di melodia e scala, notandone i caratteri comuni e quelli differenziali; rilevare soprattutto il carattere naturale dell'una e quello convenzionale dell'altra; prendere una melodia di una modalità e la scala della

modalità stessa e osservare come in ambedue la stessa nota indichi riposo e movimento; rifare lo stesso lavoro con una melodia e la scala di un'altra modalità; in seguito si potranno dare le seguenti indicazioni.

Il modo deve avere alcuni elementi, e ubbidire a certe leggi generali che non possiamo qui fermarci a dimostrare; basti enunciarle e osservare che esse provengono dalle esigenze dell'orecchio. È necessario che:

- 1) La tonica (nota di partenza della scala) dia chiaro il senso del riposo.
- 2) La quinta (dominante) abbia carattere di movimento.
- 3) Tra la tonica e il quinto grado e fra il quarto grado e l'ottava vi sia un intervallo di quinta giusta (e non di quinta diminuita).
- 4) Tra la tonica e il quarto grado e fra il quinto grado e l'ottava vi sia una quarta giusta (e non un tritono).
- 5) Tra il quarto e il quinto grado vi sia un tono intero, detto tono centrale (e non un semitono).

Ora prendiamo come tonica ognuna delle sette note della scala musicale: avremo sette modi autentici naturali, cioè:

- a) Modo autentico di *do*: do, re, mi, fa, sol, la, si, do
- b) » » » *re*: re, mi, fa, sol, la, si, do, re
- c) » » » *mi*: mi, fa, sol, la, si, do, re, mi
- d) » » » *fa*: fa, sol, la, si, do, re, mi, fa
- e) » » » *sol*: sol, la, si, do, re, mi, fa, sol
- f) » » » *la*: la, si, do, re, mi, fa, sol, la
- g) » » » *si*: si, do, re, mi, fa, sol, la, si

Questi modi così come sono costruiti sono veramente modi musicali? Ossia: vi si possono costruire sopra delle melodie? Basta vedere se essi ubbidiscono alle leggi suesposte:

- a) Il modo di *do* ubbidisce a tutte le leggi: esso dunque sussiste e, come vedremo, è usato nel gregoriano.
- b) Il modo di *re* ubbidisce anch'esso a quelle leggi: è il modo I gregoriano.
- c) Il modo di *mi* ubbidisce alle suddette leggi: è il modo III gregoriano.
- d) Il modo di *fa* non ubbidisce alla terza legge, perchè fra il quarto grado e l'ottava (si-fa) vi è una quinta diminuita, nè alla quarta legge perchè fra la tonica e il quarto grado (fa-si) vi è un tritono, nè alla quinta legge, per il semitono si-do. Si può anche notare che non sono osservate le prime

due leggi, perchè eseguendo la scala quando si arriva alla quinta (do) si ha il senso di completo riposo, mentre si dovrebbe avere quello di movimento e viceversa sull'ottava (fa) si ha non senso di riposo, ma bisogno di movimento. Si ovvia subito a questi inconvenienti ponendo *si*b invece di *si* naturale; ma allora si ha una scala in cui i toni e i semitoni sono disposti perfettamente come nella scala di do. Si osservi questo schema:

Do, re, mi, ^{fa}, sol, la, si, ^{do}
 Fa, sol, la, ^{si}b, do, re, mi, ^{fa}

Insomma si avrebbe il modo di *do* innalzato di una quarta.

Nonostante le osservazioni fatte sopra, il Canto gregoriano ha saputo utilizzare anche il modo naturale di *fa*, ma il *si* non sempre si mantiene naturale: spesso esso è bemollizzato, come abbiamo detto, per togliere la durezza di salti (tritone) e della scala stessa. È il modo V gregoriano.

e) Il modo di *sol* risponde a tutte le leggi enunciate: è il modo VII gregoriano.

f) Il modo *la* sussiste pure, perchè non va contro nessuna delle cinque leggi, e, come vedremo è usato pure in gregoriano.

g) Il modo di *si* ha inconvenienti analoghi a quelli del modo di *fa*. Esso non ubbidisce alla terza legge per l'intervallo *si*-*fa* di quinta diminuita, nè alla quarta per il tritone *fa*-*si*, nè alla quinta per il semitono *mi*-*fa*, e in fondo neanche ubbidisce alle prime due leggi, perchè la quinta dà il senso di riposo e non di movimento, e l'ottava dà il senso di movimento e non di riposo. Il rimedio che si potrebbe trovare col *fa diesis* in luogo del *fa* naturale, non farebbe che dare una scala di *mi* trasportata una quinta sopra. La scala (autentica) di *si* non fu usata nel gregoriano, mentre lo poté essere la sua plagale.

* * *

Costruendo ora i modi plagali col metodo suggerito sopra (§ 85) si avrebbero i sette modi plagali, aventi per tonica ciascuna delle sette note naturali.

- a) Modo plagale di *do*: sol, la, si, *do*, re, mi, fa
- b) » » » *re*: la, si, do, *re*, mi, fa, sol
- c) » » » *mi*: si, do, re, *mi*, fa, sol, la
- d) » » » *fa*: do, re, mi, *fa*, sol, la, si
- e) » » » *sol*: re, mi, fa, *sol*, la, si, do
- f) » » » *la*: mi, fa, sol, *la*, si, do, re
- g) » » » *si*: fa, sol, la, *si*, do, re, mi

Ripetiamo che i modi autentici non sono confondibili con i loro plagali, a motivo della tonica, che negli autentici è nelle estremità, nei plagali è al centro, e della dominante che negli autentici è al centro, nei plagali è alle estremità; il che porta la conseguenza che « negli autentici vi ha una forza *centrifuga*, che dal centro porta la voce alle due estremità; al contrario nei plagali vi ha una forza *centripeta* la quale da ambo gli estremi conduce la voce alla tonica che occupa il centro ». (FERRETTI p. 149).

Respingendo o accettando un modo autentico si dovrebbe respingere o accettare anche il suo plagale. Ora come s'è detto il modo autentico di *fa* fu usato. Lo fu assai di più il suo plagale, capace di espressioni dolcissime, specialmente a causa delle prime quattro note do - re - mi - fa, che conducono a riposare perfettamente sulla tonica *fa*. È il VI modo gregoriano.

Si hanno inoltre esempi del plagale di *si*. Così si ottengono i seguenti quattordici modi.

Autentico di Re:	modo I
Plagale di Re:	» II
Autentico di Mi:	» III
Plagale di Mi:	» IV
Autentico di Fa:	» V
Plagale di Fa:	» VI
Autentico di Sol:	» VII
Plagale di Sol:	» VIII
Autentico di La:	» IX
Plagale di La:	» X
Autentico di Si:	» XI
Plagale di Si:	» XII
Autentico di Do:	» XIII
Plagale di Do:	» XIV

Di tutti questi nel gregoriano sono usati tredici, perchè mancano esempi del modo XI (*si* autentico), ma la numerazione tradizionale non ne offre che otto. Perchè avviene ciò? Ciò avviene perchè i due modi di *la* entrano coi modi di *re* (I e II); i due modi di *si* entrano coi modi di *mi* (III e IV); i due modi di *do* entrano coi modi di *fa* (V e VI). Per questo i modi di *la*, *si*, *do* si dicono affini dei modi di *re*, *mi*, *fa*; si noti bene, *affini* e non eguali.

C'è da osservare qualche cosa per la scrittura. Le melodie appartenenti ai modi affini talvolta sono scritte al loro giusto posto: allora sono ben riconoscibili dalla tonica (finale). Ma ciò per lo più non si fa, per ragioni di comodità: infatti occorrerebbero troppi tagli addizionali fuori del rigo. Allora si scrivono abbassati di una quinta. Questa trasposizione fa che il *si* debba essere bemollizzato (come nella musica moderna per la trasposizione da do maggiore a fa maggiore). Sicchè se in una melodia il *si* è sempre

bemollizzato, vuol dire che essa è trasportata una quinta in basso, e invece di essere del modo di *re, mi, fa*, come indicherebbe la finale, sarà del modo *la, si, do*. Così abbiamo il seguente schema. (La tonica è scritta in **grassetto**, la dominante in *corsivo* si noti però la differenza tra uno dei toni affini, e la sua trasposizione al basso. Il modo autentico di *si*, affine al III, non si trova nello schema, perchè non fu mai usato).

Modo I:	Re	Re , mi, fa, sol <i>la</i> , si, do, re
	La	La , si, do, re, <i>mi</i> , fa, sol, la
	La abbassato	Re , mi, fa, sol, <i>la</i> , <i>sib</i> , do, re
Modo II:	Re	La, si, do, re , mi, fa, sol, <i>la</i>
	La	Mi, fa, sol, la , si, do, re, <i>mi</i>
	La abbassato	La, <i>sib</i> do, re , mi, fa, sol, <i>la</i>
Modo III:	Mi	Mi , fa, sol, <i>la</i> , <i>si</i> , do, re, mi
Modo IV:	Mi	Si, do, re, mi , fa, sol, <i>la</i> , <i>si</i>
	Si	Fa, sol, <i>la</i> , si , do, re, mi, <i>fa</i>
	Si abbassato	<i>Sib</i> do, re, mi , fa, sol, <i>la</i> , <i>sib</i>
Modo V:	Fa	Fa , sol, <i>la</i> , <i>si</i> , <i>do</i> , re, mi, fa
	Do	Do , re, mi, fa, <i>sol</i> , <i>la</i> , <i>si</i> , do
	Do abbassato	Fa , sol, <i>la</i> , <i>si</i> , <i>do</i> , re, mi, fa
Modo VI:	Fa	Do, re, mi, fa , sol, <i>la</i> , <i>si</i> , do
	Do	Sol, <i>la</i> , <i>si</i> , do , re, mi, fa, sol
	Do abbassato	Do, re, mi, fa , sol, <i>la</i> , <i>si</i> , do
Modo VII:	Sol	Sol , <i>la</i> , <i>si</i> , do, <i>re</i> , mi, fa, sol
Modo VIII:	Sol	Re, mi, fa, sol , <i>la</i> , <i>si</i> , do, re

Credo utile indicare alcuni esempi nel *Liber usualis* per lo studio dei singoli modi:

RE AUTENTICO: Introiti *Exurge* (L. U., pag. 452), *Etenim sederunt* (381), il Communio *Beati mundo corde* (1485).

RE PLAGALE: Introito *Terribilis* (1078), verso alleluatico *Qui sequitur me* (967), Comm. *Jerusalem surge* (307).

MI AUTENT.: *Kyrie fons bonitatis* (17), Intr. *Sacerdotes* (1014), verso allel. *Jubilate* (430), Offert. *Filiae regum* (1046).

MI PLAGALE: Intr. *Resurrexi* (689), vers. allel. *Amavit eum* (1019), Comm. *Pater, cum essem* (753).

FA AUTENT.: Intr. *Laetare* (498), Grad. *Christus* (572), Comm. *Quinque prudentes* (1056), il commovente responsorio *Plange quasi virgo* (1° notturno del Sabato Santo).

FA PLAGALE: Intr. *Omnes gentes* (843), Comm. *Posuisti Domine* (963).

SOL AUTENT.: Intr. *Puer* (374), verso allel. *Adorabo* (1079), Comm. *Fidelis* (1013).

SOL PLAGALE: Intr. *Spiritus Domini* (762), Ant. *Vidi aquam* (10), verso allel. *Tu es sacerdos* (1011).

LA AUTENT.: Comm. *Passer invenit* (495: vedi eserc. 55), *Gloria fons bonitatis* (17: trasportato).

LA PLAGALE: Comm. *Exiit sermo* (390), Offert. *Meditabor* (488).

SI PLAGALE: *Gloria, Sanctus e Agnus, Lux et Origo* (14), *Kyrie Dominator* (54), Comm. *Dilexisti* (1069).

DO AUTENT.: Allel. *Te Martyrum* (999), Antif. *Ave regina* (277).

DO PLAGALE: Offert. *In virtute* (1033), Antif. *Adorna thalamum tuum* (1246).

CAPO VII

CENNI SUL RITMO GREGORIANO

I - Concetto del ritmo.

103. — *Discorso e canto.* - Si sa da tutti l'intimo rapporto di somiglianza che esiste tra il *discorso* e il *canto*; il canto è uno sviluppo fiorito sul discorso, dapprima naturalmente, poi secondo particolari norme artistiche, sempre più perfezionate.

104. — *Osservazioni sul discorso.* - Convieni dunque esaminare la costituzione di un discorso, in quelle parti in cui offre analogia con un canto.
a) Il più piccolo *componente* del discorso è la sillaba; la somma di sillabe dà la parola, che è già qualcosa di *completo*; le parole dànno frasi, queste periodi: l'insieme dei periodi è il discorso. — b) Nel discorso *alcune* sillabe hanno l'accento principale, unico in ogni parola (accento tonico), *altre* portano un accento secondario, che necessariamente, cioè per legge naturale, si fa sentire ogni due o tre sillabe al massimo; *altre* non hanno accento (sillabe atone). Es.: (' accento tonico, ^ secondario).

quel | ràmo del | làgo di | Còmo che | vòlge
an | dàndose | nè di | quì mi | disse
glòrifi | càmus | tè
mùltipli | càbi | tûr in | dòmo | Dòmini.

c) Gli accenti possono susseguirsi a distanza fissa (esempio A; poesia), o no (es. B; prosa).

Esempio A: Son piccin, cornuto e bruno,
Me ne sto fra l'erbe e i fior:
Sotto un giunco, o sotto un pruno
La mia casa è da signor.

Esempio B: Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime ineguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, ecc.

d) Se un brano vien declamato con arte e naturalezza insieme si sentirà che non tutti gli accenti tonici e secondari delle parole sono pronunciati con uguale forza, ma la sillaba tonica di alcune parole emerge sulle altre.

Così nell'*Addio, monti* si distinguono gli accenti delle parole, « monti, acque, cielo, cime » ecc. Inoltre un bravo declamatore qui unisce di più le parole, là fa una breve pausa, altrove una pausa più lunga.

105. — *Legge dell'ordine e dell'armonia.* — Ora alla base di questi fatti sta la legge generale dell'ordine e dell'armonia che regola tutti i prodotti artistici; senza quest'ordine non si ha arte, ma ammassamento informe, indeterminato, morto, di cose, siano parole, o colori, o suoni. Nell'arte nostra, cioè nel canto gregoriano, non solo esiste, ma ha importanza capitale questa legge dell'ordine. Essa è molto complessa, e contiene molte nozioni o elementi, che servono a ordinare i suoni, e si comprendono nella parola *ritmo*.

106. — *Definizione del ritmo.* - Delle molte definizioni che furono date, nessuna è utile ai giovani a cui è diretto questo libro: basti per essi riflettere che il *ritmo* è in musica ciò che la *regola dell'accentuazione* è in poesia (o anche nella prosa artistica), oppure ciò che è la *simmetria e bella disposizione* delle parti in una chiesa, o in un palazzo, o un disegno, o un quadro.

2 - Elementi del ritmo gregoriano.

107. — Gli elementi che dànno ordine al canto sono: la *durata* delle note e gli *accenti* da darsi ad esse.

108. — *Misura dei tempi.* — La durata delle note si calcola in *tempi primi* (unità di misura; cfr. la sillaba nel discorso; il millimetro nelle lunghezze, ecc.). La somma di tempi primi si chiama *tempo composto*.

109. — *Il valore (durata) del tempo primo* non si può fissare in modo assoluto, anzi esso è relativo al movimento generale che si deve dare alla melodia: solo che una volta scelto, bisogna mantenerlo invariato fino alla fine, in modo che esso sia veramente unità di misura. Per intendersi si dice che il tempo primo corrisponde all'ottavo di battuta nel tempo ordinario della musica moderna ($\frac{4}{4}$), ed è rappresentato dalla croma.

110. — *Rappresentazione gregoriana del tempo primo.* — Il tempo primo nel gregoriano è rappresentato dal punto quadrato, dal punto inclinato, e dalla virga, che di regola hanno lo stesso valore.



NOTAZIONE GREGORIANA



NOTAZIONE MODERNA

111. — *Legge generale del tempo primo.* - Il tempo primo è indivisibile: quindi in un tempo primo non si possono cantare due sillabe, o far sentire due suoni diversi. « È questa indivisibilità del tempo primo che dà alla musica gregoriana un movimento ed un ritmo calmo, sereno e maestoso ». (FERRETTI, pag. 46).

112. — *Eccezione.* - Il tempo primo talvolta è allargato, per speciale esigenza del disegno melodico o della pronunzia del testo: tale allargamento è segnato sulla nota con un trattino orizzontale, detto *episema orizzontale*.



113. — *Tempi composti.* - I tempi composti constano di due (tempi binari) o tre (ternari) tempi primi.



114. — *NOTA.* - I gruppi in cui i suoni sono più di tre si scompongono in gruppi di tempi semplici, binari e ternari (cfr. esempi al § 104, b).

115. — *Ictus.* - L'accentuazione (secondo elemento del ritmo, § 107) nelle melodie si chiama con nome proprio *ictus*, cioè colpo, perchè è come un colpo fatto con gli organi produttivi della voce. Ve ne sono due: a) *l'ictus individuale*: è quello che si emette naturalmente per la produzione di un suono, quindi ce l'hanno tutti i suoni di una melodia. Se uno stesso suono vien prolungato, l'ictus individuale è sempre quello iniziale, se invece vien ripetuto, si hanno tanti ictus individuali quante sono le ripetizioni; — b) *l'ictus ritmico*, è il colpo che si dà ad una delle note di un gruppo composto, e che caratterizza naturalmente il gruppo (tempo semplice, gruppo binario, ternario), quindi non ce l'hanno tutte le note, ma solo alcune.



116. — *Segno dell'ictus ritmico.* - Nelle edizioni di Solesmes esso è segnato con l'*episema verticale*.



117. — *Il piccolo e grande ritmo.* - Torniamo ancora all'analogia del discorso col canto e precisamente all'osservazione del § 104, d): nel Canto gregoriano bisogna pure curare l'esecuzione degli accenti per ogni gruppo binario o ternario, ma più che questi bisogna saper far spiccare gli accenti che caratterizzano le frasi musicali, e unire e separare i piccoli gruppi composti in maniera che ne risulti un senso melodico. Si tratta dunque di due ritmi distinti, che crediamo utile chiamare *piccolo e grande ritmo*.

3 - Il piccolo ritmo in generale.

118. — Sul piccolo ritmo si tenga presente: a) I neumi di più di tre suoni devono essere suddivisi ritmicamente in movimenti binari e ternari (cfr. § 104, b).

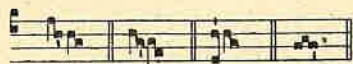
b) Nel punto in cui avviene la divisione si ha un *ictus* ritmico che di regola dev'essere leggerissimo, veloce, appena dare il senso della divisione binaria o ternaria.

119. — *NOTA.* - Questa divisione, ma soprattutto la giusta esecuzione degli *ictus* principali e secondari, costituisce la vera difficoltà pratica del ritmo gregoriano. Nei paragrafi che seguono si cerca di spianare la via alla prima di esse indicando quali note, o quali incontri esigono l'*ictus* ritmico. Dell'altro si parlerà con la trattazione del grande ritmo.

120. — *Ritmo misurato e ritmo libero.* - Si chiama misurato il ritmo in cui tutte le parti sono distribuite simmetricamente, cioè gli accenti si ripetono a distanze eguali, come nella musica figurata moderna, ove il movimento è chiuso entro la battuta. Il Canto gregoriano è invece a ritmo libero, cioè le sillabe accentate e quelle atone non si succedono e non ritornano ad intervalli fissi (cfr. § 104, c). Ma è necessario avere ben chiaro in mente che se il *ritmo gregoriano è libero, non è però arbitrario*: esso anzi è regolato da leggi fisse, di cui le principali sono le seguenti:

121. — Hanno l'ictus ritmico:

a) i *pressus* e le note con *mora vocis*;



b) la prima nota di tutti i gruppi binari, ternari o multipli (vedi eccezioni al § seguente);



c) nei gruppi di molte note, se si ha un seguito di neumi binari o ternari (semplici) ognuno di questi ha l'accento sulla prima; se i gruppi binari e ternari non sono chiaramente espressi in neumi semplici, la scomposizione si fa seguendo il contesto melodico e dando la preferenza alla virga, quindi alla nota tonica e dominante del modo a cui appartiene la melodia;



d) la nota precedente il quilisma, mentre il quilisma stesso non lo porta;



re-cti oor - de

e) la prima di due note isolate, sia in principio della melodia, che nel corpo di essa (tra gruppi neumatici);



Gaude -amus Ky-ri-e Di-co vobis

f) nella successione di molte note isolate (melodie sillabiche) si fa la divisione in gruppi binari e ternari, aiutandosi cogli accenti primari e secondari delle parole.



Su-per u-nopec-cato-re Et in unum Dominum Jesum Christum Patrem omni-po-ten - tem

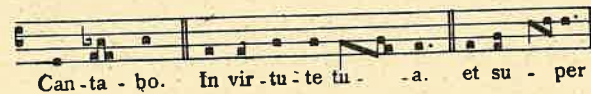
122. — Non hanno l'ictus ritmico (sono atone):

a) la prima nota di un gruppo binario che faccia parte di un *pressus*, la prima nota di un *salicus*, e una nota isolata in principio di una melodia, subito seguita da un neuma (note protoniche; anacrusi):



Gau-de - a - mus

NOTA. — In questo consiste la differenza fra lo *scandicus* (ternario; accento sulla prima) e il *salicus* (binario, con nota protonica);



Can-ta - to. In vir - tu - te tu - a. et su - per

b) le note isolate tra due neumi, che generalmente si eseguono come se facessero parte del neuma precedente;



c) il quilisma (vedi §§ 121, d; 124).

4 - Il piccolo ritmo in alcuni neumi particolari.

123. — La *mora vocis*. — Non è un neuma nel senso che abbiamo stabilito più sopra, ma per il suo valore viene ad essere il più semplice dei neumi binari, che si segna con un puntino a destra della nota. Esso vale due tempi primi, con un solo ictus ritmico sul primo. In alcune edizioni il puntino (che si chiama anche *mora vocis*) non è

segnato: bisogna allora che si provveda a segnarlo prima dell'esecuzione. In fondo la *mora vocis* non dovrebbe essere altro che un allargamento del tempo primo, ma per il principio dell'indivisibilità di esso (§ 111) questo allargamento viene ad essere raddoppiamento.

124. — La *mora vocis* si pone alle note secondo certe norme generali: per es. l'ultima nota d'una melodia ha sempre *mora vocis*; così pure ambedue le note di un *podatus* o una *clivis* finale; per lo più ha *mora vocis* una *virga* isolata; ce l'ha sempre la prima nota di una *clivis*, o *pes* che preceda immediatamente un *quilisma*.

ex-al-ta-bi-tur sæ-cu-lo-rum A-men. Do-mi-nus Ad-versum me
me-am ter-ram tu-am vir-tu-tum
e-um o-mni-a

125. — *Avvisi sulla mora vocis.* — Si procuri di non esagerarne la portata, per non danneggiare la scorrevolezza della melodia. Quando la *mora vocis* è finale, praticamente nei due tempi primi di essa si cerchi di includere la pausa della mezza stanghetta, e un po' anche della stanghetta. Se il brano contiene molte piccole frasi (avviene di frequente nei *Gloria* sillabici), non si insista molto sulle *morae vocis* finali di ognuno di esse, e, se il senso lo permette, si cerchi di collegarle a gruppi, lasciando la *mora vocis* all'ultima.

126. — *Neumi liquescenti.* — Secondo gli antichi trattatisti, in certe parole la pronunzia corrente portava ad inserire un suono non indicato nella scrittura, per es. *Sacerdos* si sarebbe pronunziato quasi *Sacéredos*. Queste sillabe addizionali avevano la nota liquescente. Si è osservato che queste si trovano a) tra due consonanti, specialmente se la prima è una liquida (l, r) o nasale (m, n); — b) nel dittongo au.

Tu es Sa-cer-dos tu-o-rum Do-mi-ne et tur-tur ni-dum
Da eseguirsi press'a poco come se fosse:
Tu es Sa-ce-ré-dos tu-o-ru-mé Do-mi-ne e-té-tu-ré-tu-ré

127. — *NOTA.* - Questo fatto è provocato unicamente dal bisogno di ben pronunciare il testo. Si osservino queste due coppie di esempi:

ha-bet or-bem o-mnes gen-tes - Ex-au-di Do-mine

Le due frasi *A, B* appartengono alla stessa melodia (Intr. Pentec.) e sono parallele: la liquescenza della seconda viene dal bisogno di pronunciare *or-bem*, non *o-rbem*; le frasi *C, D* sono identiche, ma nella *D* il bisogno di far sentire l'*u* provoca la liquescenza, quasi fosse

Ex-a-u-di Do-mine etc.

128. — *Avvisi sulle note liquescenti.* - In pratica si eviti con gran cura ogni affettazione. Un coro di ragazzi eseguirà bene le note liquescenti facendole più dolci, smorzate. Importante: la notina liquescente ha la stessa durata delle altre, e quanto al ritmo segue le regole generali.

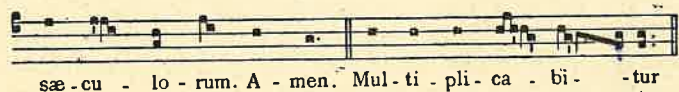
129. — *Strophici.* - Gli strophici si eseguiscono con una leggera e rapida ripercussione di due (*distropha*) o tre (*tristropha*) tempi primi, il primo dei quali ha l'*ictus* ritmico. Nella *tristropha* anche la terza nota ha un leggero *ictus*, secondario. Per i cori di ragazzi, essendo difficile la ripercussione, basta far tenere il suono per due o tre tempi, con un leggero tremolo della voce.

A-qui-lae

130. — *Avvisi sugli strophici.* - L'impressione delle frasi in cui entrano gli strophici dev'essere di grande leggerezza, contrariamente a quello che parrebbe dopo un'osservazione superficiale (si provi ad ottenerla nell'esempio precedente).

ad-te Do-mi-ne

131. — *Pressus*. - Le due note del *pressus* costituiscono un solo suono, non ondulato, e all'impressione generale pesante (*pressus*: da premere). Per il ritmo: *a*) la prima nota di esso ha *sempre l'ictus*, anche se con ciò si oppone ad altre regole; *b*) la nota che segue il *pressus* riceve l'*ictus* solo nel caso che lo segua una pausa, oppure una nota atona, con cui viene a costituire un gruppo binario (vedi secondo esempio).



132. — *Quilisma*. - La maniera di eseguire questa nota è una delle liti, che sono sempre *sub iudice*. In pratica la nota precedente il quilisma si eseguisce come se avesse insieme l'episema verticale (*ictus*) e orizzontale (appoggio, rallentamento) (cfr. § 122, c).



5 - Il grande ritmo e l'espressione.

133. — Una trattazione qualsiasi di quello che intendiamo per grande ritmo non può trovar posto in questo opuscolo elementare. Bastino alcuni avvisi pratici.

La conoscenza dei piccoli elementi ritmici descritti nei due articoli precedenti è indispensabile per l'acquisto del senso di ritmo in gregoriano: essi sono come materiali offerti per una costruzione d'arte, di cui è necessario impadronirsi per tempo. In realtà però all'esecuzione del gregoriano, all'opera d'arte non sono sufficienti quei materiali: occorre quel soffio caldo di sentimento, che si manifesta nel grande ritmo. A questo soprattutto bisogna perciò avere l'orecchio quando si canta.

Dei piccoli gruppi ritmici si curi molto l'esecuzione, specialmente il legato. Come è naturale, quando la melodia si alza si faccia il crescendo, e viceversa quando la melodia discende. Noi Italiani badiamo molto alla posizione dell'accento tonico del testo latino; del resto avviene quasi sempre che alle sillabe accentuate corrispondano nella melodia le note o gruppi più acuti (cfr. Introito dell'Epifania, Esercizio 53).

Molta cura va posta anche per il respiro: l'ideale sarebbe che si respirasse solo alle stanghette, ma la lunghezza di certe frasi non consente la

resistenza necessaria ai cantori poco esercitati, specialmente se in numero esiguo. In generale si ritenga illecito respirare a mezzo di una parola: ciò romperebbe quell'unità melodica che esiste sempre fra i neumi componenti la melodia sovrapposta ad un solo vocabolo. A questo proposito non è superfluo ripetere che le melodie gregoriane traggono il loro sovrano valore estetico da quella meravigliosa, insuperabile, intima fusione fra linea melodica e testo, che esso solo possiede e può possedere, per il genere del suo ritmo (libero), la sua tonalità (assai ricca di modi) e il movimento generale. Lo sforzo di comprendere la melodia per via di una chiara intelligenza del testo è uno dei mezzi della buona esecuzione.

134. — Qual è il *movimento* del canto gregoriano? È uniforme? No, anch'esso ha il *presto*, l'*adagio*, l'*accelerato*, il *rallentando*. Siccome però i testi liturgici non danno speciali indicazioni, sarà necessario ricorrere a particolari indizi.

a) Un buon aiuto alla scelta del movimento viene dal *senso del testo*. — *b*) I *cori più esperti* possono avere un movimento piuttosto agile, non consentito ai meno istruiti ed affiatati. — *c*) La sveltezza del movimento è inversamente proporzionale al *numero dei cantori* e alla *grandezza dell'ambiente* in cui si canta. — *d*) Viceversa essa dovrebbe essere direttamente proporzionale alla ricchezza del suo *sviluppo neumatico*. «Dando a questi canti (neumatici) un movimento lento, diventerebbero pesanti, noiosi, e si sarebbe costretti a prender fiato troppo frequentemente, con danno dell'unità, ecc. A chi non fosse pratico possiamo suggerire la regola che danno alcuni autori, ed è di cantare in modo da poter eseguire dalle 120 alle 130 note in un minuto primo». (FERRETTI, pag. 98). — *e*) Va tenuto conto anche del *momento liturgico* a cui è assegnato il pezzo: l'Introito piuttosto solenne; *Kyrie* e *Gloria* agili (coi necessari rallentamenti); Graduale, Alleluia, *Tractus* vivaci; *Credo* a voce più spiegata (*Et incarnatus* sommesso), Offertorio e Communiono devoto; *Sanctus* piuttosto adagio, ecc.

135. — Non mai abbastanza curata sarà l'*espressione finale* di ogni melodia gregoriana, a cui sono indispensabili due elementi: rallentare e smorzare. L'una e l'altra cosa devono essere *preparate* più o meno da lontano, ma sempre. Il più difficile da ottenersi con garbo è lo *smorzamento*, che per una parte è sempre necessario, per l'altra, se è affettato, prodotto da una brusca chiusura della bocca, è peggiore del suo opposto: la pratica insegnerà se farlo sull'ultima nota soltanto

o l'ultimo neuma ecc. Ciò del resto deriva anche dalle regole di una buona declamazione. Fra le due esecuzioni seguenti:



la prima, assai comune, è un controsenso, perchè — a parte altre considerazioni — suppone nel testo *Kyriè elei-son*.

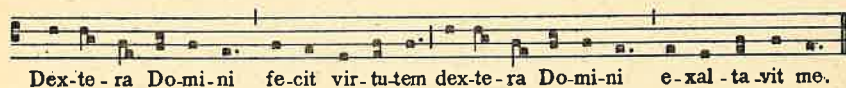
136. — Alla esatta esecuzione dei crescendo e diminuendo, degli accenti patetici e logici, e dei vari mezzi con cui si produce il colorito — cose tutte su cui non possiamo intrattenerci — sarebbe conveniente conoscere la *struttura* delle composizioni gregoriane (cfr. § 104 b: analogia col discorso). Basti qui qualche esempio. L'analogia del canto col discorso, più volte ricordata, ci aiuta a riconoscere anche nel primo dei periodi, frasi, membri, incisi. Si usa dire che la scomposizione di un periodo gregoriano in questi suoi componenti è indicata dalle stanghette: certo esse aiutano molto in questa ricerca, ma non indicano tutto. Esempio:



Nelle melodie neumatiche questa distinzione è più difficile.

137. — a) Importa osservare come nel canto gregoriano, arte somma, non possano mancare certi mezzi di espressione, necessari al linguaggio del sentimento, quali il parallelismo dei membri, le ripetizioni, le imitazioni, ecc.

b) Esempio di parallelismo dei membri:



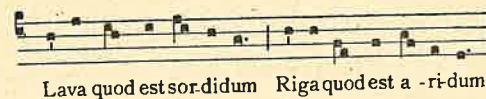
c) Esempio di ripetizioni (il secondo si eseguisce più sommesso).



d) Le seguenti frasi contengono una *eco*, da eseguirsi ben legata e come una risposta sommessa.



e) Esempio di imitazione melodica.



CAPO VIII

LA SALMODIA

I - Generalità.

138. — *La salmodia* è il canto dei Salmi e dei Cantici, composizioni della Bibbia, che la Chiesa ha adottato come principale espressione della sua preghiera.

139. — *I Salmi si dividono in versetti*, ogni versetto è diviso in due emistichi; il segno di separazione è l'asterisco.

140. — Prima di passare a spiegare brevemente il canto dei salmi ci sia consentito rivolgere ai giovani lettori una viva *esortazione*, affinché di buon'ora imparino ad amare questa parte importante del divino ufficio. Per chi sa aprire l'anima alle caste bellezze della liturgia, sa sollevare il suo spirito nell'elevazione comune di tutta la Chiesa per mezzo dei sacri riti, poche cose appariranno solenni, grandiose, commoventi come il canto dei salmi, nella varietà dei suoi toni e delle sue cadenze, eseguite da un coro ben preparato, attento e concorde. Un coro che salmeggia con queste disposizioni dà l'impressione di attendere non a cantare, ma a pregare. E la prima regola del canto dei salmi è appunto questa: pregate cantando; fate uso delle regole dell'arte come di altrettanti mezzi di elevazione a Dio.

141. — Il canto dei salmi nell'ufficio è preceduto e seguito dal canto delle antifone; dal *modo* in cui è scritta l'antifona si desume in quale *tono* si debba cantare il Salmo.

142. — *Formole salmodiche*. — I Salmi si cantano secondo otto melodie (dette Toni) caratteristiche, corrispondenti agli otto modi gregoriani; vi sono inoltre il *Tono peregrino*, il *Tono in directum*, e il *Tono pasquale*, usati in circostanze speciali. Per il *Magnificat* nelle feste principali si possono usare otto *Toni solennes* (L. U. 218), diversi dai toni comuni nella cadenza di mezzo.

143. — *Parti delle formole salmodiche*. — Sono cinque: 1) Inizio o intonazione. — 2) Tenore o corda di recita. — 3) Flexa. — 4) Mediante o cadenza di mezzo. — 5) Finale.

144. — *Indole dei canti salmodici*. — a) I canti salmodici sono prevalentemente di carattere recitativo: tutte le sillabe siano pronunciate con chiarezza e spiccate, senza martellamento. — b) Si incontrano talvolta dei gruppi (*clivis, podatus*): si tenga ben presente che essi devono essere cantati su una sola sillaba, e non è mai lecito dividerli in due.

2 - Osservazioni sull'inizio, il tenore, la "flexa".

145. — *L'inizio* è un brevissimo disegno melodico con cui si intona il Salmo.

146. — Gli *inizi* di tre note staccate si cantano con tre sillabe, gli altri con due sole (cfr. § 144, b).

1,6

SBAGLIATO GIUSTO TONO 3º TONO 8º

Di-xit Do-minus... Di-xit Dominus... Di-xit Dominus... Di-xit Do-minus...

147. — *L'inizio* si eseguisce solo al 1º versetto (i versetti seguenti si cominciano dal tenore) eccetto che per il *Magnificat* e il *Benedictus*, nei quali l'inizio si fa sentire a tutti i versetti.

(Osservare la variante del 1º versetto del *Magnificat* e *Benedictus* nel modo II e VIII e le varianti nei *Toni solennes* al modo 2, 8 e 7).

148. — Il *tenore* è l'unisono su cui si canta il versetto dall'intonazione fino alla medianta e dalla medianta alla finale.

149. — Il tenore è la *dominante* del modo dell'antifona; nel tono peregrino ve ne sono due (*la, sol*).

150. — Il canto del tenore — strano a dirsi — è il più difficile a farsi bene, anzi «generalmente è il più maltrattato». (FERRETTI, 163). Non parliamo degli strafalcioni di pronuncia ai quali sarebbe tanto facile ovviare con un po' di preparazione: si scivola sulle note, se ne allungano alcune, altre se ne accorciano, altre addirittura si mangiano. Bisogna invece fare tutte le note uguali, lisce, leggere; la voce deve essere qui, come in ogni recitativo, piana, avere qualche cosa della maestà sacerdotale, al cui ufficio partecipa ogni cantore dei salmi nella liturgia.

151. — Quando un emistichio è troppo lungo nei libri liturgici a un certo punto di esso è segnata una crocetta: vi si fa la *flexa*.

152. — Invece della *flexa* si può fare la *mora vocis*, è un brevissimo respiro (L. U., 107, nota).

3 - Le cadenze.

153. — Si chiama *cadenza* un piccolo disegno melodico che accenna riposo: quella del primo emistichio si chiama *mediante*, quella del secondo *finale*.

154. — Le medianti sono 8, le finali 31.

155. — Le *finali* si distinguono per mezzo di lettere, che ne indicano la nota ultima (§ 4): se questa nota è anche la finale dell'antifona, la lettera è maiuscola, altrimenti è minuscola. — Nei libri liturgici prima dell'antifona vi è l'indicazione del tono e finale da farsi al Salmo. — In alcune edizioni la finale è segnata con le lettere *euouae* (= saeculorum. Amen).

156. — La cadenza ha una o due note con accento ritmico (cadenze a uno o due accenti), dette forti; le altre sono deboli. La cadenza comincia da una nota forte.

157. — L'inflessione di voce prima della nota forte, se c'è, si chiama *preparazione* della cadenza.

Esempio: Tono 6°.

158. — Della *preparazione* basti dire che ciascuna nota, o gruppo (vedi § 144, b) deve avere una sola sillaba, anche se ciò sembra urtare il senso ritmico proveniente dal testo: quindi le preparazioni di una nota non possono essere fatte con due sillabe. In questo si sbaglia molto.

159. — *Cadenze ad un accento*. - Possono avere i seguenti schemi:

- 1) $\overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad}$ tūos (cad. spondaica)
- 2) $\overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad} \underline{\quad}$ Fīlio (cad. dattilica).

160. — *Cadenze a due accenti*. - Schemi possibili:

- 3) $\overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad} | \overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad}$ inimīcos tūos (spondaica)
- 4) $\overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad} | \overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad} \underline{\quad}$ vīs Dōmini (spondaico-dattilica)
- 5) $\overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad} \underline{\quad} | \overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad} \underline{\quad}$ saeculum saeculi (dattilica)
- 6) $\overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad} \underline{\quad} | \overset{\prime}{\underline{\quad}} \underline{\quad}$ Spiritui Sāccto (dattilico-spondaica).

161. — *Accenti*. - Gli schemi possibili di cadenze sono solo quelli dei due paragrafi precedenti (non meno di due e non più di sei sillabe); ove l'accento tonico non favorisca questa disposizione si usano gli accenti secondari che si trovano: (negli esempi sono segnati con ^)

a) sui monosillabi;

b) sulle finali delle sdrucciole: *genuâ te*;

c) sulla seconda sillaba davanti all'accento tonico: *omnipotèntem*.

Esempio: per le parole *in Domino speravi* la cadenza spondaica a due accenti non sarebbe

in Dò-mi-no-spe-rà-vi

ma

in Do-mi-nò-spe-rà-vi

SBAGLIATO GIUSTO

in Do-mi-no spe-ra-vi in Do-mi-nò spe-ra-vi

COSÌ PURE:

in ge-ne-ra-ti-o-nem et ge-ne-râ-ti-o-nem

ge-nu-î-te me-di-ta-bor in te

162. — *Cadenze dattiliche*. - Qualche difficoltà presentano le finali dattiliche, perchè le cadenze strettamente parlando sono fatte per le finali spondaiche (sia al I che al II accento). Per queste si seguono le seguenti regole:

a) la sillaba tonica va sotto la nota o sillaba forte;

b) l'ultima nota va sotto la sillaba debole;

c) la sillaba di mezzo, detta *sopranumeraria*, generalmente va colla nota debole.

8. SBAGLIATO GIUSTO

pu-e-ri Do-mi-num pu-e-ri Do-mi-num

8. SBAGLIATO GIUSTO

lau-da-te no-men Do-mi-ni lau-da-te no-men Do-mi-ni

7. SBAGLIATO GIUSTO

mā-net in sæ-cu-lum sæ-cu-li mā-net in sæ-cu-lum sæ-cu-li

163. — *Eccezioni al terzo caso*. - La nota sopranumeraria:

a) talvolta si canta come la nota forte, ma senza accento (finale a, b del 3°; peregr.; secondo accento di tutte le finali del 7);

3. 7.

lau-da-te no-men Do-mi-ni lau-da-te no-men Do-mi-ni

b) talvolta si canta come la nota forte ed ha l'accento (mediante del 3 e medianti solenni del 1, 3, 6, 7);

3. 1.

ser-vum tu-um Do-mi-ne a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es
fe-cit mi-hi ma-gna qui po-tenset

c) talvolta si canta come la nota debole ed ha l'accento (fin. D² del 1 ed E del 4).

1. D²

Do-mi-ni al-tis si-mi

164. — Nel *Liber Usualis* le note della preparazione sono scritte in corsivo, quelle forti (coll'ictus) in grassetto, quelle deboli in tondo.

4 - Formule salmodiche.

Primo Tono

TENORE PREPAR. FINALE

INT. TENORE MEDIANTE

Secondo Tono

INT. TENORE MEDIANTE TENORE PREP. FINALE

Terzo Tono

TENORE PREPAR. FINALE

INT. TENORE MEDIANTE

Quarto Tono

TENORE PREPAR. FINALE

INT. TEN. PREP. MEDIANTE

(1)

(1) Spesso il quarto tono si trova trasportato con la dominante *re* e le finali *c*, *A* ovvero *A**.

Quinto Tono

INT. TEN. MEDIANTE TEN. FINALE

Sesto Tono

INT. TEN. PREP. MEDIANTE TEN. PREP. FINALE

Settimo Tono

INT. TEN. MEDIANTE TEN. FINALE

a b c c² d

Ottavo Tono

INT. TEN. MEDIANTE TEN. PREP. FINALE

G G* c

Tono Peregrino

INT. TEN. PREPAR. MEDIANTE INIZIO TENORE PREP. FINALE

Tono in directum

TENORE PREPAR. MEDIANTE TENORE FINALE

Tono Pasquale

INIZIO TENORE PREP. MEDIANTE TENORE PREP. FINALE

Altro Tono

INIZIO TENORE MEDIANTE TENORE PREP. FINALE

5 - Formule solenni.

Tono 1 e 6

INIZIO TENORE PREPAR. MEDIANTE

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Tono 2

INIZIO TENORE PREPARAZ. MEDIANTE TENORE

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - - us etc.

Tono 3

INIZIO TENORE MEDIANTE

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus meus

Tono 4

INIZIO TENORE PREPAR. MEDIANTE

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Tono 5

INIZIO TENORE PREP. MEDIANTE

Et ex-ul - ta-vit spi-ri-tus me - us

Tono 7

INIZIO TENORE MEDIANTE

Et ex - ul-ta-vit spi-ri-tus me - us

Tono 8

INIZIO TENORE PREPARAZ. MEDIANTE

Et ex-ul - ta-vit spi-ri-tus me - us

6 - Osservazioni varie.

165. — *Tono 1°* — Osservare il comportamento della sopranumeraria nella finale *Dz* e nella medianta solenne.

166. — *Tono 2°* — Il primo versetto del *Magnificat* ha sempre l'inizio come nel *Tonus solemnis*, mentre gli altri hanno quello comune.

167. — *Tono 3°* — Osservare il comportamento della sopranumeraria al secondo accento della medianta, sia comune che solenne, e nelle finali *a, b*.

SBAGLIATO GIUSTO

et mi-se - ra-tor Do-mi-nus et mi-se - ra-tor Do-mi-nus

168. — *Tono 4°* — Preparazione della medianta solenne di tre sillabe: dà sempre una impressione di maestosa calma.

169. — *Tono 5°* — Medianta solenne uguale a quella comune, ma con una sillaba di preparazione: si eseguisca con eleganza.

170. — *Tono 6°* — La medianta può essere come nel 1°: quella riportata nella tavola è *recentior* (*L. U.*, 117).

171. — *Tono 7°* — *a)* Si eviti bene di fare la sopranumeraria del 2° accento della medianta come la nota forte.

b) Osservare il comportamento delle sopranumerarie nel secondo accento delle finali, e della medianta solenne.

172. — *Tono 8°* — *a)* Per il *Magnificat* vale la regola data per il tono 2° (§ 166).

b) Osservare la differenza fra le preparazioni *G, G** e la *c*.

c) I ragazzi quando sono distratti nel tono 8 *c*, fanno la medianta uguale alla finale.

173. — *Tono peregrino*. — Si usa con antifone di modo 1° e 8° per i Salmi *In exitu* (Vespri della Domenica) e *Laudate pueri* (alcuni Vespri).

174. — *Tonus «in directum»*. — Questo e i tre seguenti, assai suggestivi per il loro sapore arcaico, si usano poco. Il tono in dir. serve per quei casi in cui si canta un salmo senza antifona.

175. — *Tono pasquale*. — Si può usare a Compieta di Sabato Santo e alle ore minori dell'ufficio di Pasqua (Salmi senza antifona). Nella finale non si prolunga la nota forte.

176. — *L'altro tono* si può usare per le ore e compieta il 2 novembre.

7 - Movimento della salmodia.

177. — La salmodia come andamento generale dev'essere leggera e svelta, con un rallentamento alla fine del versetto.

178. — Si ponga attenzione a cominciare e finire tutti insieme.

179. — All'asterisco (mediante) si faccia la pausa di due tempi primi, o più se la chiesa è vasta (si dica mentalmente: 1, 2), tra un versetto e l'altro la pausa di un tempo primo.

1° CORO 11° CORO

A solis ortu usque ad oc-ca-sum laudabile nomen Do-mi-ni Ex-cel-sus etc

180. — Si eviti il difetto di alcuni cori che prolungano la nota forte della cadenza, lasciando un'impressione di noia e pesantezza.

181. — La nota o le due note dell'ultima sillaba hanno sempre *mora vocis*.

182. — Il primo vers. del *Magnificat* manca di mediante in tutti i toni, ma l'ultima sillaba (-cat) ha la *mora vocis* in compenso.

183. — Il *Magnificat* si canta un po' più adagio dei Salmi, e in una tonalità più alta.

184. — Le parole *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, Sit nomen Domini benedictum*, e in genere le parole a cui i Ministri scoprono il capo, si cantino sottovoce.

CAPO IX

I CANTI DELLA MESSA E DEL VESPRO

I - Canti della Messa.

185. — I Canti della Messa sono contenuti nell'*Ordinarium Missae* (volgarmente: parti fisse) e nel *Proprium Missae* (parti variabili).

186. — *Parti fisse* sono: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.*

187. — *Parti variabili* sono: Introito, Graduale, Verso alleluiatico (o Tratto), Sequenza (in alcune feste), Offertorio, Comunione; inoltre quasi tutte le parti dei ministri sacri.

Sopravvive la pessima usanza, già condannata da antiche leggi ecclesiastiche, di tralasciare queste parti variabili. Ove non si possano eseguire come sono scritte nel Graduale, se ne adattino le parole ai toni salmodici, o simili (cfr. le belle melodie proposte per i Graduali e Alleluia nel *Liber cantus* dell'A. I. S. C.), ma non si omettano mai.

188. — È assai utile ai giovani cantori conoscere l'origine e il carattere proprio di questi canti. Vi provveda il Maestro (cfr. per es. VENDEUR, *La S. Messa*; SCHUSTER, *Storia delle melodie gregoriane*).

189. — In quello che segue per *cantori* intenderemo un gruppo di pochi (aventi l'ufficio di intonare), cioè uno, o due, o quattro, secondo il coro e la solennità (*L. U.*, XXVI), per *coro* (diviso in primo e secondo) gli altri; per *tutti* il coro e i cantori insieme.

190. — L'*Introito* è intonato dai cantori fino all'asterisco, dopo il quale entra il coro. I cantori eseguono pure la prima metà del versetto salmodico e del *Gloria Patri*; il coro la seconda metà del versetto e il *Sicut erat*. Poi tutti riprendono da capo.

191. — Le invocazioni del *Kyrie* sono cantate alternativamente dai cantori e del coro. L'ultimo *Kyrie* è intonato dai cantori fino all'asterisco,

proseguito dal coro fino alla fine. Se v'è l'asterisco semplice e doppio prima cantano i cantori, poi il coro, poi tutti. Invece che *cantori* e *coro* può esservi 1° coro, 2° coro (L. U., XXVI).

192. — Il *Gloria* è intonato dal celebrante, e alternato poi fra cantori e coro, o 1° e 2° coro (cfr. § 179).

193. — Il *Graduale* è composto di due versetti, ognuno dei quali è diviso in due parti. I cantori intonano fino all'asterisco, poi il coro (o meglio pochi scelti) continua. I cantori in numero doppio di prima intonano il secondo versetto; tutti proseguono.

194. — Il *verso alleluatico* consta della parola *Alleluia*, la cui melodia a un punto, dopo la sillaba *a* è segnata coll'asterisco: questa seconda parte (solo vocalizzo sull'*a*) è detta *iubilus*. Segue un versetto, pur esso verso la fine segnato di asterisco. I cantori cantano *alleluia* fino all'asterisco (escluso il *iubilus*): il coro ripete da capo e prosegue il *iubilus*. I cantori eseguono il versetto fino all'asterisco, ove entra il coro. I cantori ripetono *Alleluia* fino all'asterisco, tutti proseguono il *iubilus*.

195. — Nelle *Sequenze* i vari periodi si cantano alternativamente tra i cantori e il coro, o tra il 1° e 2° coro.

196. — Il *Tractus* consta di due o più versetti, di cui il primo e l'ultimo divisi dall'asterisco. I cantori eseguono il primo fino all'asterisco, e lasciano proseguire il coro. I versetti seguenti sono alternati. L'ultimo versetto è eseguito dai cantori fino all'asterisco, e proseguito da tutti.

197. — Il *Credo* viene intonato dal celebrante: sarebbe bene che fosse proseguito da tutto il coro (e se possibile da tutto il popolo). Però si può stare alla consuetudine di alternarlo come il *Gloria*, e di lasciare l'*Et incarnatus* a sole voci bianche.

198. — L'*Offertorio* è intonato dai cantori fino all'asterisco, proseguito da tutti. Nella Messa dei Defunti i cantori intonano; il 1° coro prosegue dal *Rex gloriae* al *Ÿ Quam olim*, ove invece entra il 2°; *Hostias* è ripreso dal 1°, *Ÿ Quam olim* dal 2°.

199. — Dopo il prefazio i cantori cantano il 1° *Sanctus*, poi tutti proseguono fino al *Benedictus* escluso.

200. — Dopo l'elevazione e non prima (L. U., XXVII, nota) i cantori cantano la parola *Benedictus*, poi tutti proseguono fino alla fine.

201. — Dopo la risposta del *Pax Domini* i cantori cantano le parole *Agnus Dei*, e il coro prosegue così ciascuna delle tre invocazioni. Alle parole *dona nobis pacem* (o *sempiternam*) si uniscono tutti.

202. — Appena finita la comunione del Calice i cantori intonano la *comunione*, fino all'asterisco: tutti proseguono.

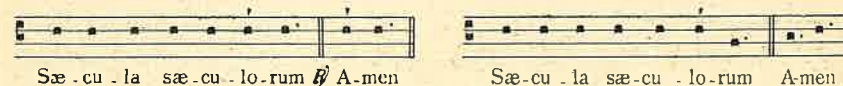
2 - Le risposte del coro ai Ministri.

203. — Tra la fine del canto dei Ministri e la risposta basta l'aspetto di un tempo primo (§ 179).

204. — Nei versetti le sillabe siano uguali, chiare, senza fermate o strascichi.

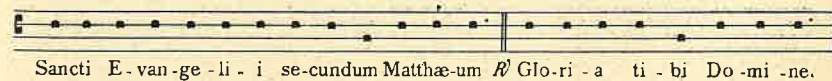
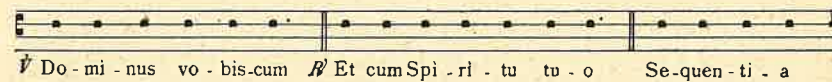


205. — Si osservi la maniera di rispondere *Amen*.



206. — Al *Vangelo* vi sono due modi: fare tutti i tempi uguali.

Tono comune



Tono ad libitum

♩ Do-mi-nus vo-bis-cum. *R* Et cum Spi-ri-tu tu-o Se-quen-ti-a San-cti

E-van-ge-li-i se-cun-dum Jo-an-nem. Glo-ri-a ti-bi Do-mi-ne

207. — Al Prefazio vi sono due modi principali, da distinguersi bene, perchè servono a caratterizzare la solennità della liturgia del giorno. Non si allungino le note (fuori della finale), specialmente l'a di *amen*, e le sillabe toniche (tuo, Dóminum, dignum), nè si mangino le note deboli (*Spiritu, Dominum*),^r ecc.

Tono solenne

Per om-ni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum. *R* Amen. *V* Do-mi-nus vo-bis-cum.

R Et cum Spi-ri-tu tu-o. *V* Sursum cor-da. *R* Ha-be-mus ad Do-mi-num.

V Gra-ti-as a-ga-mus Do-mi-no De-o nostro. *R* Dignum et ju-stum est.

Tono feriale

Per om-ni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum. *R* Amen. *V* Do-mi-nus vo-bi-scum.

R Et cum spi-ri-tu tu-o. *V* Sur-sum cor-da. *R* Ha-be-mus ad Do-mi-num.

V Gra-ti-as a-ga-mus Do-mi-no De-o no-stro. *R* Di-gnum et ju-stum est.

208. — Al *Pater noster*: avvisi come al Prefazio.

Per om-ni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum. *R* Amen. *V* Et ne nos in-du-cas

in ten-ta-ti-o-nem. *R* Sed li-be-ra nos a ma-lo.

209. — Prima dell'*Agnus Dei*: avvisi come sopra. Non si confonda l'*Et cum Spiritu tuo* con quello del Prefazio feriale.

Per om-ni-a sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum. *R* Amen. *V* Pax Do-mi-ni sit

sem-per vo-bis-cum. *V* Et cum Spi-ri-tu tu-o.

3 - Canti del Vespro.

210. — Diamo un cenno delle cose principali; la parte preponderante del Vespro è la salmodia, di cui tratta il cap. VIII.

211. — Nel *Deus in adiutorium* (Tono festivo) si abbia cura di praticare tutte le regole date, per avere un buon recitativo. Non fare se non le pause segnate, e anche quelle farle brevi. Il *Gloria Patri* sottovoce. Conservare il *recto* al *Semper*. Rallentare l'*Alleluia*.

Il sacerdote canta il *V Deus*; tutto il coro canta dal *Domine* alla fine.

V De-us in a-diu-to-ri-um me-um in-ten-de Do-mi-ne

ad ad-iu-van-dum me fe-sti-na Glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o

et Spi-ri-tu-i San-cto Si-cut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et

sem-per et in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum A-men Al-le-lu-ja.

Invece dell' *Alleluia* da Settuagesima a Pasqua si canta:



212. — Le *antifone* prima del Salmo sono intonate (fino all'asterisco) dai cantori; ma la prima dal celebrante; il resto è proseguito dal coro; dopo il Salmo tutto il coro ripete l'antifona dal principio.

213. — Se all'antifona si ha da aggiungere l' *Alleluia*, prima si faccia la *mora vocis*, salvo che il testo esiga diverso.

214. — I *Salmi* sono intonati (1° emistichio del 1° versetto) da un cantore, e proseguiti dal coro alternativamente. Si segue questa regola anche nel caso che si susseguano più salmi senza antifona (*L. U.*, XIII: *Si plures cum Gloria* etc.), come per es. a Compieta (*L. U.*, p. 270).

215. — Le varie strofe degli *inni* si cantano alternativamente fra i due cori, che alla dossologia (ultima strofa) si uniscono insieme.

216. — Qualche difficoltà presentano le sillabe soprannumerarie, provenienti dall'elisione metrica (es. A) o dalla soluzione (es. B) di una lunga in due brevi.

Esempio A: Cum Patre et almo Spiritu.

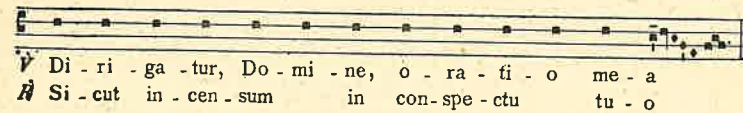
» B: ōcūlos in altum tollite.

Gli antichi elidevano anche nel canto: ora ciò è proibito. La sillaba soprannumeraria va cantata, utilizzando la nota di un gruppo, se c'è, o inserendone una come la precedente o la seguente. Il *Liber Usualis* mette tutte le strofe per disteso: bisogna sempre prepararle prima.

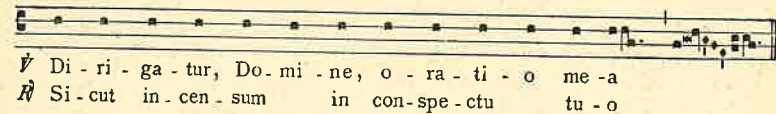
217. — Regole per l'esecuzione degli inni:

- a) Movimento generale vivace, rallentando un poco all'ultima strofa (dossologia). — b) Non esagerare gli *ictus* nelle melodie sillabiche. — c) Se gli accenti del testo e della melodia non combinano, dare la preferenza ai secondi, senza esagerare. — d) Tra il 1° e 2°, e tra il 3° e 4° verso fare un brevissimo distacco, tra il 2° e 3° un bel respiro. — e) Tra una strofa e l'altra un solo tempo primo (§ 179). — f) Prima dell' *Amen* si respiri. — g) L' *Amen* si eseguisca con un elegante crescendo e diminuendo.

218. — I versetti neumatici sono di due specie:



USO PIÙ RECENTE



NOTA. — Le feste solenni (Epifania, Pentecoste, ecc.) hanno una cadenza più ricca. V. *Liber Usualis*.

219. — Per le commemorazioni (e la Benedizione Eucaristica) si usa quello semplice. Non si facciano pause a metà. La sillaba tonica (mèam, èis) sia breve. Tra il versetto e la risposta basta il distacco di tempo primo (cfr. § 179).



CAPO X

ALCUNI AVVISI PRATICI

220. — *La preparazione.* — Improvvisare non è consentito a un coro in nessun genere di musica, ma meno che in qualunque altro nel Canto gregoriano. A parte le difficoltà di esso — chi la nega dà una prova della sua incompetenza — non è decoroso che si ammetta al divino servizio quell'improvvisazione facilona e praticona, che non si ammetterebbe nel più democratico dei teatri. E purtroppo — *pudet dicere* — di questa preparazione si fa poco conto anche in alcuni dei cori sacri. Se si canterà il motettino a due voci bisogna fare cento prove: benissimo fatto, a condizione che prima si sia dato il debito tempo alla preparazione di tutto il Canto gregoriano.

221. — Questa preparazione comprende: a) *Lo studio del testo.* I ragazzi stiano attenti alla spiegazione che il maestro fa delle parole. Il senso di queste ha guidato il compositore nella scelta del modo da darsi alla melodia, e delle note di cui esso è rivestito: lo stesso senso dunque deve guidare l'esecutore nell'intelligenza e soprattutto nell'espressione del pensiero musicale. — b) *Lo studio della melodia.* Questo studio, il più importante per chi vuole essere un vero Gregorianista, deve svolgersi periodicamente e con impegno, non essere riservato alla vigilia della festa, con la fretta e furia dell'ultimo momento.

222. — È bene indicare i momenti principali in cui si svolge questo studio:

a) *Conoscenza delle note.* La cosa più importante, che si suppone sempre, è l'esecuzione materiale della nota. Inutile parlare di espressione, di sentimenti ecc. quando si canta una cosa per un'altra. A questa conoscenza si arriva con l'esercizio costante del *soffeggio generale* e *soffeggio particolare* dei singoli canti da eseguirsi per una festa. Quando si è molto abituato l'occhio e la voce a questo esercizio si giunge a una specie di percezione interna, o intuizione dei suoni e degli intervalli, che permette di eseguire senza fatica qualsiasi canto e soprattutto libera il cantore da ogni preoccupazione per la nota, lasciando che la sua attenzione si volga ad esprimere il sentimento e la passione dell'anima.

b) *Conoscenza della costituzione melodica del pezzo* ossia distinzione delle frasi, dei membri, degli incisi, di cui è costituito ogni periodo musi-

cale, ricerca dei motivi più salienti — da farsi spiccare cantando — dei motivi ripetuti, dei motivi imitati. Si è in ciò guidati dalle spiegazioni del Maestro, che diletteranno gli alunni, interrompendo la fatica dell'esercizio, dalle stanghette, dagli episeimi, dalle *morae vocis*. Chi ha un testo senza questi segni, come sono in molte edizioni, bisogna che con pazienza prima se li metta tutti, per poter seguire bene il coro, e stare all'uniformità.

c) *Determinazione dei punti* in cui si ha da crescere, da diminuire, da far pausa, respirare, della durata delle pause; della posizione degli accenti principali, e della loro varia intensità.

Preparando così il canto si è sicuri di dare a ciascun passo il senso speciale che gli spetta; e non sempre lo stesso, per tutte le frasi, per tutti gli incisi, sempre la stessa pausa, ecc. È l'impreparazione da parte dei cantori che fa dire da certuni che il canto gregoriano è uniforme, monotono, insensibile.

223. — Il Maestro procuri di non rimproverare gli alunni in pubblico, per difetti aventi origine in una disposizione fisica. Cerchi invece tutti i mezzi per vincere la ripugnanza che alcuni hanno a far sentire da soli la propria voce. Molti individui passano per stonati, solo perchè non furono mai abituati a cantare, tanto che il sentire la propria voce fa meraviglia a loro stessi. Invece si può dire che ogni voce, educata con pazienza, può esser utile in un coro per il Canto gregoriano, o almeno per le più semplici tra le sue parti.

224. — Il Canto gregoriano è per eccellenza il *Canto Corale*: qui l'assolo non ha importanza e l'individuo non conta. Bisogna perciò che si rinunci alle vane velleità di comparire, e alle proprie vedute. Durante le prove tutti possono dire i loro pareri, ma durante l'esecuzione devono stare alle regole date dal direttore del coro, seguire i suoi cenni, conformarsi all'interpretazione voluta da lui.

225. — Dice uno scrittore medioevale in un discorso:

« Bonos cantores faciunt tria: bonae vocis instrumentum, artis documentum, usus exercitamentum ».

Poi spiega i tre punti:

« Ad bonam vocem tria sunt necessaria: rheumatis expurgatio, pectoris dilatatio, oris aperitio. — Ad artis documentum tria sunt necessaria: ut scias vocem levare, deprimere, concordare. — Ad usus exercitamentum tria sunt necessaria: ut cantes frequenter, diligenter, fortiter ».

226. — Si richiamino tutte le norme altrove spiegate circa il *movimento* da darsi al canto gregoriano. Soprattutto si tenga presente che l'agilità non è precipitazione, nè la solennità è pesantezza, e che le ragioni del Canto gregoriano non hanno nulla a che fare con quelle della musica figurata.

Certi cori per ottenere leggerezza vanno in un modo capriccioso, guastando così tutto il canto; certi altri tentano invece di inquadrare il Gregoriano come in una battuta. Questi ultimi specialmente di Canto gregoriano capiscono ben poco, e la loro esecuzione corrisponde appunto alla superficialità o nullità della loro scienza gregorianista.

227. — Le pause devono essere sempre giustificate o dalla costituzione melodica del pezzo o da un vero e reale bisogno di respirare. Più si sta al testo (stanghette) e più avrà risalto l'unità delle frasi e incisi.

228. — La voce in generale sia solo mezza. I crescendo fino al fortissimo possono star bene, anzi esser richiesti dal senso della melodia, ma appena ottenuto lo scopo si deve diminuire. Ai ragazzi non si raccomanderà mai abbastanza di cantare sottovoce e far le note alte (dal *la* di mezzo in su) con voce di testa.

229. — *Andamento di un'esecuzione:*

a) Prima di cantare si disponga bene la persona e soprattutto gli organi vocali ad una bella voce. Le labbra siano atteggiate al sorriso.

b) Appena i cantori hanno dato l'intonazione, il coro deve entrare; perciò procuri di trovarsi pronto al momento giusto. L'attacco sarà fatto con un filo di voce. Viene naturale allungare un po' la prima nota, quando si entra, durante la quale in un attimo tutti fanno attenzione per capire se si è a posto: però non si esageri.

c) Durante il canto si stia bene attenti al libro e al Direttore del coro.

d) Le finali poi, sia di frasi, come di periodi, siano sempre rallentate e finite sottovoce. Il Canto gregoriano non termina mai nè brusco, nè forte.

230. — Alcuni anni fa Mons. Della Libera scriveva (*Boll. Cec.* 1924, pag. 21): «La voce educata dei fanciulli è necessaria a ben esprimere la preghiera liturgica. La tradizione ecclesiastica non ammette dubbi: *pare che le melodie gregoriane siano state scritte per loro*; non per le sole voci virili, che sono ordinariamente più dure da educare e da sole riescono monotone, mentre nell'insieme danno solidità e severità alla costruzione vocale; non per le voci femminili, che hanno caratteri di mollezza».

Queste parole sono un incoraggiamento per i maestri e per i fanciulli stessi, che, debitamente istruiti, tanto comprendono e sentono l'arte gregoriana, che vengono ad amarla, a desiderarla: ed è giusto, perchè non vi è nulla di più vicino all'anima dei giovani che certi canti sillabici, ingenui e sublimi, di certe melodie del Kyriale, antifone, sequenze. La loro voce pieghevole, non inclinata ad artifizi teatrali, è particolarmente atta a tradurre in espressione sensibile il sentimento della religione, della pietà,

senza sforzo, e quindi a dare anche il senso di naturale serenità, direi quasi di contemplazione mistica, che riesce veramente a fare del canto gregoriano una solenne preghiera.

Laudemus viros gloriosos... in peritia sua requirentes modos musicos (*Eccli.*, 44, 1. 5).

In conspectu angelorum psallam tibi (*Ps.*, 137, 1).

Cenno di divisione della materia in tre corsi.

I

Esercizi per la voce (vocalizzi, crescendo e diminuendo, respiro, voce di testa) — La scala: chiavi, principali segni neumatici — Semplici solfeggi cantati — Canto del Vespro: salmodia pratica, principali inni — Risposte nella Messa e nei Vespri — Messa *Cum iubilo* — Credo IV — Messa *pro Defunctis*.

II

Esercizi per la voce come nel I. — Esercizi ritmici, per la preparazione agli sviluppi melismatici — Neumi — Segni ritmici e d'espressione — Salmodia: teoria delle cadenze — Solfeggio ed esecuzione delle Antifone dei Vespri delle domeniche e feste dell'anno e di qualche facile brano del Graduale (Introiti, Sequenze).

III

Nozioni complementari della materia precedente. (divisione ritmica, *mora vocis*, quilisma, *pressus*, *strophici*, note liquescenti — frasi e incisi — Salmodia solenne — solfeggio a memoria delle formule salmodiche, e principali cadenze, sillabe soprannumerarie, note di preparazione, accenti). — Parti della messa e vespro. — Nozioni sulla modalità. — Esercizi sul *Liber Usualis*.

ESERCIZI

I pochi esercizi proposti nella presente raccolta sono diretti ai soli principianti. A parte le difficoltà che si oppongono ad una raccolta sistematica e lunga, credo che i migliori libri di esercizi siano i libri liturgici. Quelli qui indicati sono divisi in due serie: 1) Educazione della voce. — 2) Metodo. I primi, sebbene meno numerosi e vari, sono i più importanti e non si dovranno mai tralasciare; gli altri seguono il Metodo e serviranno a far l'applicazione pratica della teoria.

1^a Serie: Educazione della voce.

(§§ 44-62).

Esercizio 1 — Stando in posizione eretta, senza sforzo aspirare ed emettere l'aria più adagio che sia possibile. Scopo: rinforzare i polmoni e abituare a utilizzare tutta l'aria aspirata.

Esercizio 2 — Attaccare un suono al cenno del maestro e tenerlo a lungo il più che sia possibile, piuttosto piano. Scopo: abituare all'attacco giusto (§ 53, *b*) e alla fermezza della voce. Si scelga una nota media e possibilmente vi sia il sostegno dell'armonio.

Esercizio 3 — Cantare prima *pp* e adagio, poi in varie graduazioni di forza e in varie velocità a cenno del maestro. Curare molto il legato. Meglio con varie vocali, che col nome delle note. Ripetere.



Esercizio 4 — Gli esercizi 4, 5, 6 servono per il passaggio dalla voce di petto a quella di testa e viceversa. « Cautela fondamentale: non lasciar mai che i ragazzi gridino, perchè il passaggio dall'un registro all'altro diventa impossibile quando la gola s'irrigidisce, come avviene sforzando la voce » (Boll. Cec., 1925, 5). Possibilmente ci sia l'aiuto di un armonio. Il momento del passaggio è all'altezza del *la-do*.



Si trasponga l'esercizio mezzo tono per volta in alto e in basso, in modo da trovarsi a differenti altezze; sempre *pp* al momento del passaggio. La prima nota: *a)* finchè si parte dal *sol*, *fa diesis*, *fa* non si faccia far pianissimo, se no i ragazzi cercheranno subito di prenderla di testa: appena fatto l'attacco il maestro farà subito diminuire; — *b)* invece partendo da note superiori al *sol* si attaccherà pianissimo.

Esercizio 5 — Vedi esercizio precedente.



Esercizio 6 — Ripetere i due esercizi precedenti, con una nota o due di più.

Esercizio 7 — Completare l'esercizio 3 per le note acute. Sempre pianissimo, variando poi le vocali, la velocità e il grado di intensità.



Esercizio 8 — Ripetere l'esercizio precedente facendo sentire un crescendo e diminuendo.

Esercizio 9 — Si faccia sempre pianissimo e le note si prolunghino quanto più è possibile. Questo e i tre seguenti esercizi hanno il vantaggio di far conoscere ai ragazzi la vera capacità dei polmoni, e li inizieranno all'arte di saper utilizzare tutto il loro fiato, per quando dovranno eseguire frasi

lunghe. Si ripeta con diverse vocali. Se la rozzezza degli alunni non permettesse di ottenere il pianissimo iniziale si faccia prima l'esercizio 11, poi si ricomincerà dal 9. (Dal FERRETTI).



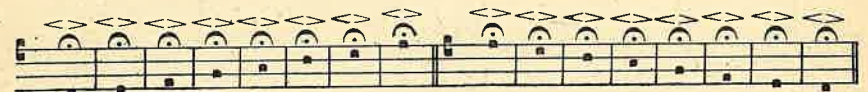
Esercizio 10 — Cominciare ogni nota *pp* e terminarla *ff*, prolungando quanto più si può.



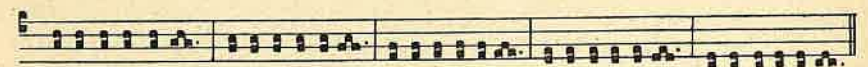
Esercizio 11 — Dal fortissimo al pianissimo.



Esercizio 12 — Dal pianissimo al fortissimo e ritorno al pianissimo.



Esercizio 13 — In questo e negli esercizi seguenti si curi molto il legato; voce sempre delicata. Cantare diverse vocali. Movimento binario. (Dal FERRETTI).



Esercizio 14 — Movimento binario.

Musical score for Exercise 14, consisting of three staves of music in a binary meter. The first two staves are joined by a brace on the left. The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower voice and a melody in the upper voice.

Esercizio 15 — Movimento binario.

Musical score for Exercise 15, consisting of three staves of music in a binary meter. The first two staves are joined by a brace on the left. The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower voice and a melody in the upper voice.

Esercizio 16 — Movimento binario.

Musical score for Exercise 16, consisting of three staves of music in a binary meter. The first two staves are joined by a brace on the left. The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower voice and a melody in the upper voice. Dynamic markings '(h)' are present above the first and second staves.

Esercizio 17 — Movimento binario.

Musical score for Exercise 17, consisting of three staves of music in a binary meter. The first two staves are joined by a brace on the left. The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower voice and a melody in the upper voice.

Esercizio 18 — Movimento ternario; sempre ben legato, note chiare.

Musical score for Exercise 18, consisting of two staves of music in a ternary meter. The music is marked 'sempre legato' and 'a...'. The first staff has a slur over the first few notes. The second staff is joined to the first by a brace on the left.

Esercizio 19 — Movimento ternario.

Musical score for Exercise 19, consisting of three staves of music in a ternary meter. The first two staves are joined by a brace on the left. The music features a steady eighth-note accompaniment in the lower voice and a melody in the upper voice.

Esercizio 20

Musical score for Exercise 20, consisting of one staff of music in a ternary meter. The music features a steady eighth-note accompaniment and a melody.



Esercizio 21



2ª Serie: Metodo.

Esercizio 22 — (Studiare i §§ 9-11; 12-14; 24-26; 63-64). Solfeggio parlato e cantato. Chiave di *do* in 4ª linea.



Esercizio 23 — Solfeggio parlato e cantato: a) ritmo ternario; — b) ritmo binario.



Esercizio 24 — Solfeggio parlato e cantato. Chiave di *do* in 3ª linea. (Dal FERRETTI).



Esercizio 25 — Come sopra. Chiave di *do* in 2ª linea.



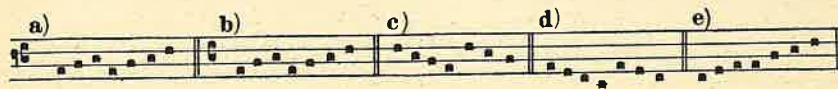
Esercizio 26 (§ 27). — Solfeggio parlato e cantato. Chiave di *fa* in 3^a linea.



Esercizio 27 (§ 40-42) per il *si b*.



Esercizio 28 (§ 72-73). — Per la preparazione degl'intervalli. Passaggio alla voce di testa.



Esercizio 29 — Intervalli di terza, con preparazione.



Esercizio 30 — Intervalli di terza senza preparazione.



Esercizio 31 (§ 74-80). — Intervalli di quarta con preparazione.



Esercizio 32 — Intervalli di quarta con preparazione.



Esercizio 33 — Intervalli di quarta senza preparazione.



Esercizio 34 — Intervalli di quinta con preparazione.



Esercizio 35 — Intervalli di quinta con preparazione.



Esercizio 36 — Intervalli di quinta con preparazione.



Esercizio 37 — Intervalli di quinta senza preparazione.



Esercizio 38 (§§ 65-69). — Declamare a voce spiegata il testo dei quattro brani seguenti.

Esercizio 39 (§§ 15-18; 22, a; 29-36). — Nei brani seguenti: a) denominare i neumi di due suoni; — b) gl'intervalli; — c) solfeggiare; — d) osservare gli altri segni.

Esercizio 40 — Si eseguisca con molta agilità e grazia.


elo
Salve mater misericordia
 Sal-ve ma-ter mi-se-ri-cor-di-æ, Ma-ter De-i, et ma-ter ve-ni-æ,
 Ma-ter spe-i, et ma-ter gra-ti-æ, Ma-ter ple-na sanctæ læ-ti-ti-æ, O Ma-ri-al
Si ripete Salve mater
 1. Sal-ve de-cus hu-ma-ni ge-ne-ris, Sal-ve vir-go di-gni-or ce-te-ris,

Quæ vir-gi-nes omnestrangre-deris, Et al-ti-us sedes in su-pe-ris, O Ma-ri-al Salve.
 2. Sal-ve fe-lix Vir-go pu-er-pe-ra: Nam qui se-det in Pa-tris dex-te-ra,
 Cæ-lum re-gens, terram et æ-the-ra, In-tra tu-a se-clausit vi-sce-ra, O Ma-ri-al Salve.
 3. E-sto, Ma-ter, nostrum so-la-ti-um; Nōstrum es-to, tu Vir-go, gau-di-um;
 Et nos tan-dem post hoc ex-si-li-um, Læ-tos jun-ge choris cæ-le-sti-um, O Ma-ri-al Salve.

Esercizio 41 — La composizione seguente nell'insieme è anche troppo infantile: per rinforzarne l'effetto non si esagerino gli ictus. I versetti stanno bene per un coro di soli ragazzi.

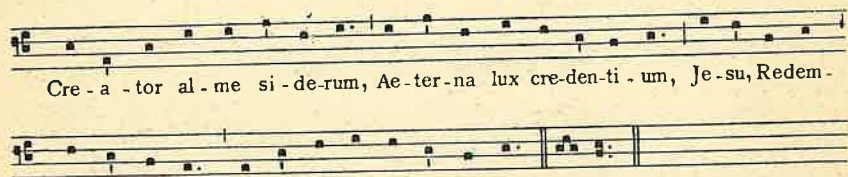
Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja *Al* All. O fi-li-i et fi-
 -li-æ Rex cœ-lestis, rex glo-ri-æ mor-te sur-re-xit ho-di-e Al-le-lu-ja *Al* All.
 In al-bis se-dens An-ge-lus Præ-di-xit mu-li-e-ri-bus in Ga-li-læ-a
 est Do-mi-nus Al-le-lu-ja *Al* All. In hoc fe-sto Sanctis-si-mo Sit laus
 et ju-bi-la-ti-o, be-ne-di-camus Do-mi-no Al-le-lu-ja *Al* All.

Esercizio 42 — Melodia del sec. X, assai suggestiva per austera semplicità. Su di essa fiorì nel sec. XIII quella più comunemente usata nelle Domeniche. Questa si può usare *ad libitum*, con il tono 7° del Salmo e del *Gloria Patri*, come per l'altra. Osservare il parallelismo dei membri: *Asperges me - lavabis me; Domine, etc. - et super, etc.*



Asperges me Domine hyssopo et mundabor lava-bis me et super ni vem de-al-ba-bor.


Esercizio 43



Cre - a - tor al - me si - de - rum, Ae - ter - na lux cre - den - ti - um, Je - su, Redem -
- ptor om - ni - um, In - ten - de vo - tis sup - pli - cum. A - men.

Esercizio 44 (§§ 19-21). — Riconoscere i neumi di tre o più suoni nei due brani seguenti. Solfeggiare.

Esercizio 45.



Tantum er - go Sacramen - tum ve - ne - remur cer - nu - i: et an - ti - quum do - cumentum
no - vo ce - dat ri - tu - i: præstet fi - des sup - ple - men - tum sen - su - um de - fe - ctu - i.

Esercizio 46 — Si appoggi leggermente la prima nota (*ut*) e si faccia sentire con garbo l'*ictus* sulla prima nota di *labii*.



Ut que - ant la - xis Re - so - na - re fi - bris Mi - ra ge - storum Fa - mu - li tu - o - rum
Sol - ve pol - lu - ti la - bi - i re - a - tum San - cte Jo - an - nes.

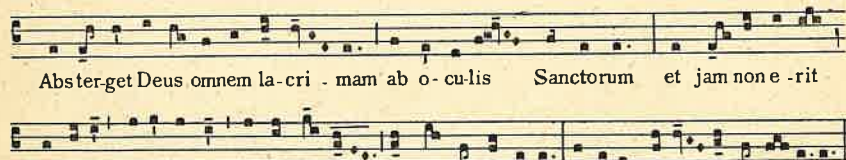
Esercizio 47 (§§ 22-23). — Riconoscere i neumi liquescenti, ornamentali e subpuntati nei brani seguenti.

Esercizio 48.



Do - mi - nus* di - xit ad me: Fi - li - us me - us es tu, e - go
ho - di - e ge - nu - i fe.

Esercizio 49 — Si facciano ben sentire gli appoggi sulla parola *lacrimam*; *ictus* senza prolungamento sul primo sol di *sanctorum*; rallentare alla parola *amplius*; piano *neque luctus*; crescendo e accel. al *clamor*, con energico appoggio e rall. sul neuma dell'ultima sillaba. Intonazione generale calma e serena.



Abster - get Deus omnem la - cri - mam ab o - cu - lis Sanctorum et jam non e - rit
amplius neque luctus neque clamor sed nec ul - lus dolor quoniam prio - ra tran - si - erunt

Esercizio 50.



Glo - ri - a Li - ba - ni da - ta est e - i, de cor Car - me - li et Sa - ron, al - le - lu - ja

Esercizio 51 — Negli esercizi seguenti proponiamo alcuni brani, che, a giudizio del maestro, serviranno per lo studio dei capitoli VI e VII. La seguente antifona di modo 7, è *imperfetta* (§ 101).



Tan - to pon - de - re e - am fi - xit* Spi - ri - tus San - ctus ut Vir - go Do - mi - ni
im - mo - bi - lis per - ma - ne - ret.

Esercizio 52 — Melodia *sovrabbondante* (§ 100): si esprima anche la sovrabbondanza del sentimento, che si riversa all'acuto negli slanci più arditi (*sperabit, alleluia*), e al grave in un'espressione di profonda pietà (*laudabuntur*).

Læ-ta - bi - tur ju - stus* in Do - mi - no, et spe-ra - bit
 in e - o: et lau-da-bun - tur omnes re-cti cor - de, al-leluja,
 al-le - lu - ja.

Esercizio 53 — Si dia il senso di una grazia velata, non insistendo troppo sugli *strophici* e i *pressus*; alla frase *in manu eius* crescere un po' e accel.; rall. in fine.

Ec-ce* ad-ve - nit domi-na-tor Do - mi - nus et regnum
 in ma - nu e - jus, et pot - es-tas et impe - ri - um.

Esercizio 54 — Prima antifona che canta il coro durante la distribuzione delle Ceneri. Si osservi come comincia chiaramente col modo 8 (*sol* plagale); alla parola *ieiunemus* il *la* dà l'impressione del modo I (dominante) e la melodia passa appunto in questo modo restandovi fino alla fine (§ 96).

Im-mu-te-mur ha - bi - tu in ci - ne - re et ci - li - ci - o:
 ie-iu-nemus et plo-re-mus ante Do - mi - num qui - a
 mul-tum mi-se - ri-cors est dimit-te-re pec-ca-ta no - stra De-us no - ster

Esercizio 55.

Passer^{is} in-ve-nit si-bi domum et tur-tur ni-dum u-bi re-po - nat pul - los su - os
 al-ta-ri-a tu-a Do-mi-ne vir-tu - tum, Rex me - us et De-us me - us
 be-a-ti qui ha-bi-tant in domo tu - a in sæ-culum sæ-culi lau - dabunt te.

Esercizio 56.

Al-le - lu - ja.* *ij.*
 Te Mar - tyrum can - di - da - tus lau - dat
 ex - er - ci - tus,* Do - mi - ne,

INDICE ALFABETICO

(Il numero indica il paragrafo).

A

accelerando 134.
accenti 107.
accento tonico 68, 133, 135.
accidenti 40 sqq.
adagio 134.
Adamo da Fulda 94.
Agnus Dei 201, 209.
Alleluia 194.
Alleluia nelle Antifone 213.
Amen 205.
Amen degli inni 217 g.
anacrusi 122 a.
ancus 22.
antifone 141, 212.
apostropha 22.
asterisco 38 sqq.
asterisco nei Salmi 179.
atone (sillabe) 122.
attacco 52.
atteggiamento 44 sqq.
autentici (modi) 84 sqq., 95.

B

battuta 120.
bemolle 41.
Benedictus 200.
bequadro 42.
binari (tempi) 113 sqq., 121 b.

C

cadenze 153 sqq.
calare 61 sqq.
cantici 138.
canti neumatici 134 d.
centrifuga (forza) 102.
centripeta (forza) 102.
cephalicus 22.
chiavi 24 sqq.
climacus 19, 20.
clivis 18.
Communio 202.
Credo 197.
crescere 61 sqq.
croma 109.

D

dattiliche (cadenze) 159 sqq.
declamazione 65.
Deus in adiutorium 211.
diatonica: vedi scala.
discorso 103 sqq.
distropha 22, 129.
dominante 89 sqq., 91.
dossologia 215.

E

eco 137 d.
elisione 67, 216.

epiphonus 22.
episema orizzontale 112.
episema verticale 116.

F

fanciulli 230.
finale 89 sqq.
finali 153 sqq, 229 *d*.
finali (note) 135.
flexa 151 sqq.
frase 104, 136, 222 *b*.

G

gamma 3.
Gloria 192.
grado 3.
Graduale 193.
grande ritmo 177 sqq., 133 sqq.
Gregorio (S.) 6.
gruppi nei Salmi 146 *b*.
guida 35 sqq.

K

Kyrie 191.

I

ictus 115 sqq.
imitazione melodica 137 *e*.
imperfette (melodie) 101.
inciso 104, 136, 222 *b*.
indivisibilità del tempo primo 111,
113.
inizio 145 sqq.
inni 215 sqq.
intervalli 72 sqq.
Introito 190.
iubilus 194.

L

legato 56 sqq.
lettere dell'alfabeto 4.
lettura 65.
linee 9 seg.
liquescenza 22, 120 sqq.

M

Magnificat (inizio al) 147.
mediante 153 sqq.
melisma 59.
melodia 70.
melodie sillabiche 121 *f*., 125.
melodie (struttura delle) 136, 222 *b*.
membro 104, 136, 222 *b*.
modalità 71, 81 sqq.
modulazioni 96.
mora vocis 121 *a*, 123.
movimento 88 sqq. 134, 226.
movimento della salmodia 177.
musica 1.

N

neumi 15.
neumi liquescenti 22, 120 sqq.
note 12.
note isolate 121 *e*.

O

offertorio 198.
ordine (legge dell') 105.
ottava (interv. di) 80.

P

parallelismo 137 *b*.
parti fisse 186.
parti variabili 187.
Pater noster 208.
pathos dei modi 93.
pause 227.
periodo 104, 136, 222 *b*.
piccolo ritmo 117 sqq.
plagali (modi) 86 sqq., 90 - 95.
podatus 18.
porrectus 19.
prefazio 207.
preparazione 220 sqq.
preparazione delle cadenze 157.
pressus 22, 121 *a*, 131.
presto 134.

pronuncia 65.
protoniche (note) 122 *a*.
punctum inclinatum 16, 110.
punctum quadratum 14, 110.

Q

quarta (intervallo di) 74.
quilisma 22, 121 *d*, 132.
quinta (interv. di) 76, 77.

R

rallentando 134.
respirazione 47 sqq., 133.
rigo 9 seg.
ripercussione 129.
ripetizione 137 *c*.
riposo 88 sqq.
risposte 203 sqq.
ritmo 71, 103 sqq., 106.
ritmo libero e misurato 120.

S

salicus 19, 21, 122 *a*.
salmi 138, 214.
salmodia 138 sqq.
Sanctus 199.
scala 3, 5, 81 sqq.
scandicus 19, 20, 21, 122 *a*.
semitono 2, 5.
sequenze 195.
sesta (intervallo di) 78.
settima (interv. di) 79.
sillaba 104 sqq.
simmetria 106.
smorzamento 135.

solfeggio 63, 222 *a*.
sopranumeraria (nota) 162 sqq.
sopranumeraria (negli inni) 215 sqq.
sovrrabbondanti (melodie) 100.
spazi 9 seg.
spondaiche (cadenze) 159 sqq.
staccato 56 sqq.
stanghette 29 sqq.
stonatura 61.
strophici 22, 199.
struttura delle melodie 136.

T

tagli addizionali 11.
tempo primo 108.
tenore 148 sqq.
ternari (tempi) 113 sqq. 121 *b*.
tonica 89 sqq.
toni dei Salmi 142.
tono 2, 5.
tono pasquale 175.
tono peregrino 173.
tonus in directum 174.
torculus 19.
tractus 196.
tristropa 22, 129.
tritone 74, 75.

V

Vangelo 206.
versetti 204, 218 sqq.
Vespro 210.
virga 14, 110.
vocalizzo 59.
voce 52 sqq., 218.
voce di testa 62.

INDICE

PREFAZIONE	Pag. VII
Antifona <i>Repleatur</i>	» I
CAPO I — <i>Nozioni introduttive</i>	» 3
CAPO II — <i>La scrittura del Canto gregoriano</i>	» 5
1) Il rigo	» 5
2) Note e neumi	» 5
3) Le chiavi	» 7
4) Le stanghette	» 8
5) La guida	» 9
6) Gli asterischi	» 9
7) Gli accidenti	» 10
CAPO III — <i>Elementi fisiologici del canto</i>	» 11
1) L'atteggiamento	» 11
2) Respirazione	» 11
3) La voce	» 12
CAPO IV — <i>Elementi tecnici del canto</i>	» 15
1) Il solfeggio	» 15
2) Declamazione	» 15
CAPO V — <i>Elementi costitutivi delle melodie gregoriane</i>	» 16
Gl'intervalli	» 16
CAPO VI — <i>Cenni sulla modalità</i>	» 18
1) I modi gregoriani	» 18
2) Note di riposo e di movimento	» 19
3) Riconoscimento dei modi	» 21
4) Nota complementare	» 22

CAPO VII — <i>Cenni sul ritmo gregoriano</i>	pag. 28
1) Concetto del ritmo	» 28
2) Elementi del ritmo gregoriano	» 29
3) Il piccolo ritmo in generale	» 31
4) Il piccolo ritmo in alcuni neumi particolari	» 33
5) Il grande ritmo e l'espressione	» 36
CAPO VIII — <i>La salmodia</i>	» 40
1) Generalità	» 40
2) Osservazioni sull'inizio, il tenore, la <i>flexa</i>	» 41
3) Le cadenze	» 42
4) Formule salmodiche	» 46
5) Formule solenni	» 49
6) Osservazioni varie	» 50
7) Movimento della salmodia	» 51
CAPO IX — <i>Canti della Messa e del Vespro</i>	» 53
1) I canti della Messa	» 53
2) Le risposte del coro ai Ministri	» 55
3) Canti del Vespro	» 57
CAPO X — <i>Alcuni avvisi pratici</i>	» 60
<i>Esercizi</i>	» 65
1 ^a Serie: Educazione della voce	» 65
2 ^a Serie: Metodo	» 70
Indice alfabetico	» 81