

2.  
G.  
261

# EXSULTET

## LA CHIESA CANTA LA SUA FEDE

CODICI E PARTITURE MUSICALI  
DAL VI AL XVIII SECOLO

a cura di  
Bonifacio Baroffio O.S.B.  
Marco Carminati  
Marco Gemmani  
Antonello Lazzerini

*Foto di copertina:  
Napoli, Antifonario Domenicano, sec. XVI.*

*musica e storia  
e storia della musica  
di Bologna*

 **SOPIN**

  
**MEETING PER L'AMICIZIA  
FRA I POPOLI**  
VIA DELLA LONTRA 2 - 47037 RIMINI (ITALY)  
CASELLA POSTALE 1106 - TEL. 0541/751717

# INTRODUZIONE

La mostra risponde ad alcune esigenze fondamentali.

In primo luogo si è inteso valorizzare il millenario patrimonio musicale della Chiesa dalle forme più antiche del canto monodico, alla polifonia, alla musica d'organo attraverso l'espansione del "veicolo" della partitura musicale. Ammirare nei manoscritti e nei libri a stampa la ricca produzione di musica liturgica del passato, non è un fatto solo estetico, ma vuole essere un forte invito alla comprensione della capacità che l'azione musicale ha di manifestare e richiamare il sacro e il mistero. Fatto che nella fede cristiana si arricchisce di una particolare valenza orizzontale nell'unificazione delle voci, nel canto corale e popolare.

Guardare al passato può essere uno stimolo, non ad una anacronistica imitazione ma una educazione alla qualità, al gusto e al valore dell'azione musicale nella vita liturgica del nostro tempo.

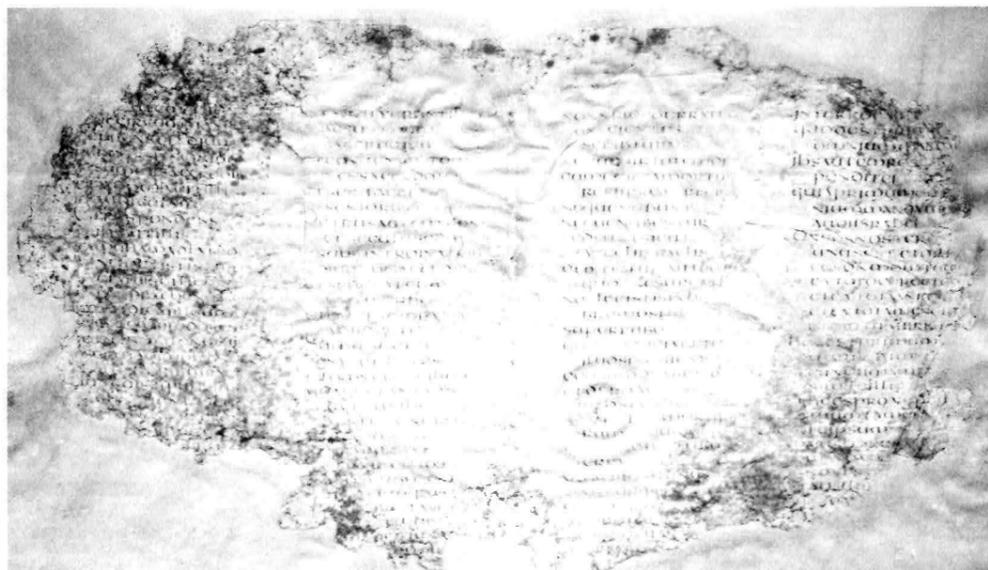
In secondo luogo si sono ordinati i codici e gli stampati in modo che risultino suddivisi in tre sezioni:

La neumatica, con l'esposizione degli antichi codici (evangelari, antifonari, innari, graduali, etc.), affiancati da una sezione didattica composta da fotografie attraverso le quali è possibile

osservare l'evoluzione della scrittura neumatica dalle forme più antiche alle soglie della moderna scrittura musicale.

La polifonia, con la presenza di partiture a stampa e manoscritte dei principali maestri europei, da Josquin des Prés a De Victoria a Claudio Monteverdi. Gli spartiti presenti illustrano in modo sufficientemente esaustivo i due fondamentali generi della polifonia sacra, la messa (suddivisa nelle cinque parti canoniche, kyrie, gloria, credo, sanctus, agnus dei), e il motetto. L'organistica, illustrata con partiture di insigni organisti tra cui spicca un brano di Gerolamo Cavazzoni. Completa la sezione un gruppo di immagini esemplificative di organi storici e uno spaccato di organo a canne che mostra al visitatore il complesso funzionamento del re degli strumenti.

Negli ambienti della mostra viene diffusa alternativamente musica gregoriana, polifonica e organistica, cosicché si possa percepire sonoramente come l'antica melodia risulti nata in funzione dell'esaltazione della Parola, come la sovrapposizione delle voci voglia significare l'unità delle persone intorno al mistero, e come infine la potenza dello strumento renda affascinante ed esalti la partecipazione all'atto sacramentale.



Ancona, Bibl. Dioc. - Evangelario di S. Marcellino (sec. VI).

# IL MONDO DELLA LITURGIA E LE SUE FONTI MANOSCRITTE

## LINEE STRUTTURALI DELLA LITURGIA CRISTIANA

La liturgia è un'azione dialogica in cui Dio interpella l'uomo e lo coinvolge nel suo stesso destino. Il centro di questo incontro è Gesù Cristo, vero Dio e vero uomo, il grande liturgo le cui parole e i cui gesti la Chiesa prolunga nel tempo e nello spazio giungendo al cuore di tutti gli uomini.

Questo cammino della Chiesa alla sequela del suo Signore è l'anno liturgico che si innesta sulla Pasqua, memoria della passione-morte-risurrezione di Cristo. La celebrazione liturgica fa memoria di questi eventi di salvezza non con una semplice riflessione intellettuale o una ripetizione drammatica. La memoria liturgica è azione nella forza dello Spirito del Risorto che "riattualizza" nel presente storico l'azione del Signore morto e risorto affinché gli uomini avessero la vita e l'avessero in abbondanza.

L'inesauribile ricchezza della vita redentrice di Gesù è comunicata ai credenti attraverso molteplici situazioni e mediazioni che progressivamente hanno avuto un'articolazione particolareggiata in cui emergono linee strutturali di carattere essenziale e altri aspetti secondari che meglio si adattano alle varie esigenze culturali e teologiche delle singole assemblee.

La liturgia, pertanto, celebra Cristo nei suoi misteri e fa memoria degli interventi salvifici di Dio manifestatisi nella vita evangelica di tante persone - i santi -, rivelatori dei *magnalia Dei* e della sua santità.

Culmine e fonte di questa economia della salvezza nella storia del popolo di Dio è l'Eucaristia, memoriale del banchetto sacrificale di Gesù Cristo. Inoltre, accanto ai sacramenti e agli altri momenti liturgici, nella Chiesa da sempre è stata oggetto di particolare attenzione la preghiera che capillarmente si estende lungo l'arco della giornata associando a Cristo orante i suoi discepoli. Si tratta della *liturgia delle ore* che vede più volte al giorno la comunità cristiana stringersi intorno al suo Signore e dare voce

ai suoi sentimenti.

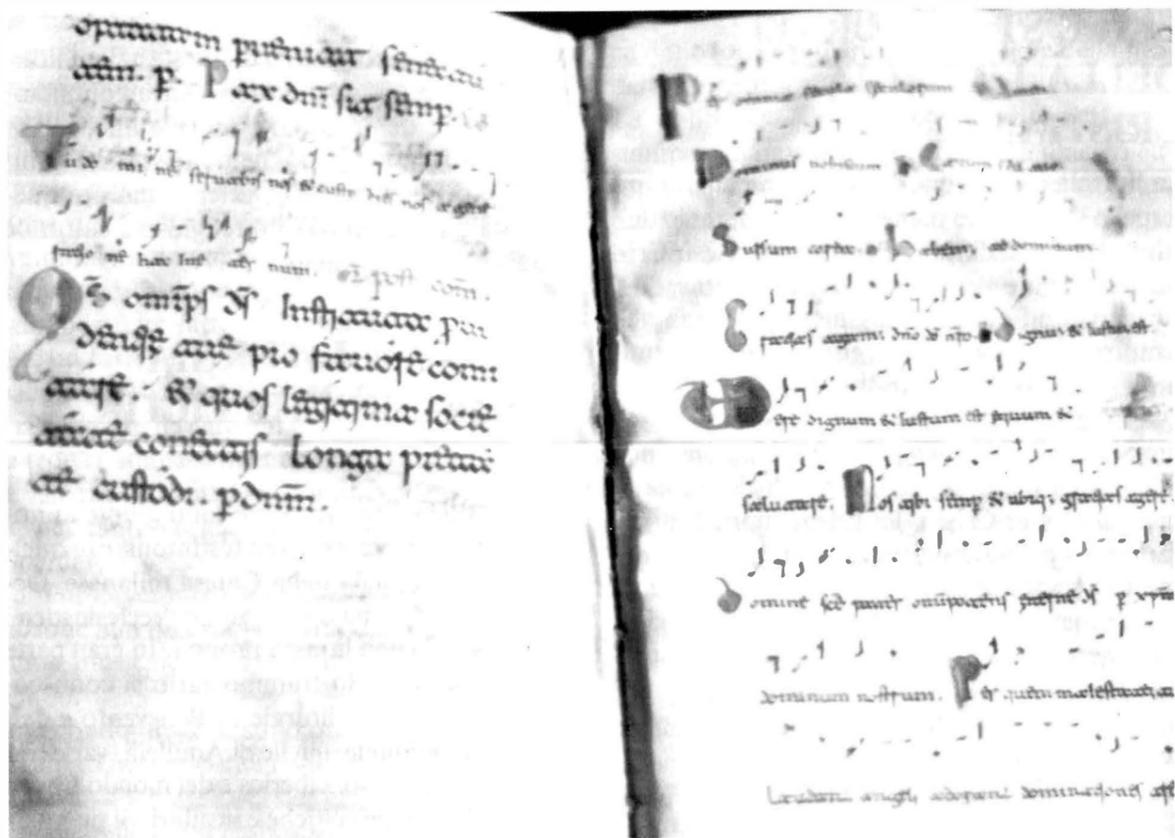
Mentre le linee strutturali di queste azioni liturgiche presentano una straordinaria comunanza tra l'Occidente e l'Oriente cristiano, all'interno dei singoli riti possiamo osservare significative differenze che caratterizzano ora questo, ora quell'altro ambito religioso e culturale lungo tutto l'arco dei secoli.

## UN'UNICA LITURGIA IN UNA MOLTEPLICITA' DI RITI

Delle antiche liturgie latine sono giunte ai nostri giorni con ricchezza di testimonianze quella romana e quella della Chiesa milanese. Occorre ricordare che ogni regione "ecclesiastica" aveva almeno una liturgia propria. In gran parte o soltanto in modo frammentario si conoscono, ad esempio, le liturgie di Benevento e dell'Italia meridionale, quelle di Aquileia, varie tradizioni della penisola iberica e del mondo franco gallicano, liturgie celtiche e insulari. Si può parlare, nell'ambito liturgico, di vere e proprie famiglie con una complessa rete di relazioni e di influssi. Sul piano musicale si può ricordare soltanto un fatto significativo: a Roma tra l'VIII e il XII secolo esistevano due repertori musicali liturgici. Uno è il noto "canto gregoriano", l'altro è conosciuto come canto "romano-antico". Entrambi i repertori non sono più conservati nella loro fisionomia originale, ma hanno subito varie modifiche a causa di un complesso processo di contaminazione reciproca e di influssi esterni (soprattutto dal mondo gallico che abbraccia le liturgie milanese, gallicana e ispanica).

## I CANTI DELLA CHIESA DI ROMA

Analisi comparative delle diverse tradizioni latine delineano l'evoluzione dei repertori liturgici romani secondo la seguente successione cro-



Macerata, Bibl. Com. - Pontificale Beneventano (sec. XII-XIII).

nologica, anche se purtroppo finora non si hanno fonti proprie delle due prime tradizioni segnalate: a) un canto “proto-romano-antico” stabilizzatosi definitivamente prima del sec. VII o all’inizio del secolo; b) un canto “proto-gregoriano” che risulta dalla rielaborazione sistematica del repertorio precedente, immane lavoro redazionale compiuto a Roma verso la metà del sec. VII (probabilmente sotto papa Vitaliano); c) il canto “gregoriano” come lo conosciamo noi oggi e che in pratica è una redazione delle melodie precedenti (b) avvenuta in terra franca; per questo motivo si parla di canto “romano-franco”; d) il canto “romano-antico” tramandato dagli unici codici conosciuti che risalgono ai secoli XI-XIII. I repertori “romano-antico” e “gregoriano” hanno praticamente la medesima struttura liturgica, gli stessi testi, ma si differenziano a causa delle melodie.

## L'EUCARISTIA E LE SUE FONTI MANOSCRITTE

La celebrazione liturgica più conosciuta è la S. Messa. Essa si compone di due parti principali: a) una liturgia della Parola durante la quale sono proclamate almeno due letture di cui la seconda è sempre tratta dai Vangeli; b) la liturgia eucaristica (dall’offertorio alla comunione) il cui testo principale è la preghiera eucaristica. La S. Messa si articola in un’armonica successione di parola, musica e silenzio. Celebrata in una comunità, l’eucaristia vede la partecipazione dei credenti, ciascuno dei quali svolge una funzione specifica.

Tutta l’assemblea partecipa con fede: ascolta, canta alcune parti, interviene nel dialogo con i ministri. Nel medioevo ogni singola persona o gruppo omogeneo di celebranti aveva a disposizione un suo specifico libro liturgico che conteneva i “pezzi” propri.

Per le letture il suddiacono/lettore disponeva di un *epistolario* o *comes* che conteneva le letture non evangeliche della S. Messa. Il diacono a sua volta proclama il Vangelo del giorno che trova ricopiato nell’*evangelistario*, in mancanza del

quale utilizza o un Nuovo Testamento integro o la raccolta integrale dei quattro Vangeli (*evangelario*).

Per quanto riguarda le operazioni, esse sono contenute nel *sacramentario*, un importante libro liturgico di cui sono varie tradizioni (*libelli* del Veronese, gelasiano, gregoriano...). Si possono ricordare i nomi dei principali testi euclologici (cioè di preghiera): all’inizio della celebrazione la *collecta/oratio* (a Milano *super populum*); *super oblata/secreta* all’offertorio, il prefazio (*praefatio*, *Vere dignum*) che introduce la preghiera eucaristica (*canon Missae*) e l’orazione dopo la comunione (*postcommunio*, *ad complendum*). Le formule solenni di congedo alla conclusione dell’Eucaristia, le *benedizioni episcopali/pontificali* (*benedictiones sollemnes*), si trovano inserite in libri più ampi, come il sacramentario, oppure sono raccolte in apposite collezioni autonome: i *benedizionali*.

I pezzi di canto della celebrazione eucaristica si distinguono in due categorie in base al testo: i canti dell’*ordinario* mantengono inalterato il testo in ogni S. Messa; i principali sono il *Kyrie eleison*, il *Gloria in excelsis*, il *Credo*, il *Sanctus* e l’*Agnus Dei*. I canti del *proprio*, invece, hanno un testo proprio per ogni formulario, di solito tratto dal salterio. Si pensi ai versetti del salmo 24 che costituiscono il canto d’ingresso della I domenica d’avvento: *Ad te, Domine, levavi animam meam*.

Un’altra serie di distinzioni interessa la funzione dei canti e il loro stile musicale. All’inizio della S. Messa si esegue un canto relativamente facile, un’*antifona*, chiamata *introito* (*introitus*, *antiphona*, *officium* nelle fonti romane; *ingressa* nei codici milanesi e beneventani). Il canto interlezionale, corrispondente all’attuale *salmo responsoriale*, è un pezzo assai fiorito, la cui esecuzione era affidata a un gruppo solistico: (*responsorium*) *graduale* a Roma, *psalmellus* a Milano. Segue, quale acclamazione al Vangelo il canto dell’*alleluia* con un *versus*: canto anch’esso assai fiorito in cui all’acclamazione (*alleluia*) di tutta l’assemblea risponde il *versus* del solista. Nei tempi penitenziali (ad esempio, in quaresima), l’*alleluia* è sostituito dal *tractus*

(a Milano: *cantus*). La liturgia ambrosiana conosce due canti in più rispetto a Roma: sono le due antifone *ante* e *post evangelium*. Il canto che accompagna la liturgia dell'offertorio (*offertorium/offereda*) nella forma attuale del repertorio gregoriano è forse il canto più recente, oltremodo complesso nella struttura musicale che lo distingue da tutte le altre melodie gregoriane. Al momento della comunione c'è un canto assai semplice (benchè ci siano tracce di pezzi complessi derivati o comunque in rapporto con i responsori della liturgia delle ore): l'antifona chiamata semplicemente *communio*. A Milano questo canto prende il nome di *transitorium*, mentre, subito prima del *Padre nostro*, al momento della frazione del pane consacrato, si esegue il *confractorium*.

I canti sono stati trasmessi in vari codici liturgici che talora possono essere congiunti dando origine a un libro più completo. I canti gregoriani per l'assemblea, per il gruppo del coro "guida" (la *schola*) e per i solisti sono presenti nel *graduale*. I pezzi dei solisti (versetti del *graduale*, *alleluia*, *offertorio*) sono tuttavia contenuti anche in un libro proprio, il *cantatorio*.

## TROPI E SEQUENZE

I pezzi prodotti a partire dall'epoca carolingia, i *tropi* e le *sequenze* possono dare origine a libri specifici, rispettivamente i *tropari* e i *sequenziari*, ma spesso tali pezzi sono inseriti nel *graduale*, in una sezione distinta a mo' di appendice o al posto "giusto" nel loro formulario. Tropi e sequenze hanno un'importanza eccezionale sia sul piano musicale che teologico. Lasciato intatto il patrimonio tradizionale, si è sentita l'esigenza di integrare i dati "oggettivi" del repertorio romano con le espressioni più consoni e familiari delle tradizioni musicali e religiose locali. Nel caso dei *tropi* si tratta di incisi testuali e musicali che sono aggiunti ai pezzi liturgici tradizionali come frasi d'introduzione, parafrasi delle varie sezioni, conclusione: ogni canto liturgico è stato praticamente rielaborato con l'aggiunta di tropi e questi ultimi hanno formule strutturali assai differenziate.

Le *sequenze*, a loro volta, sono ampliamenti del canto dell'*alleluia*: nella forma "classica" testo e musica procedono per strofe appaiate (aa, bb, cc...).

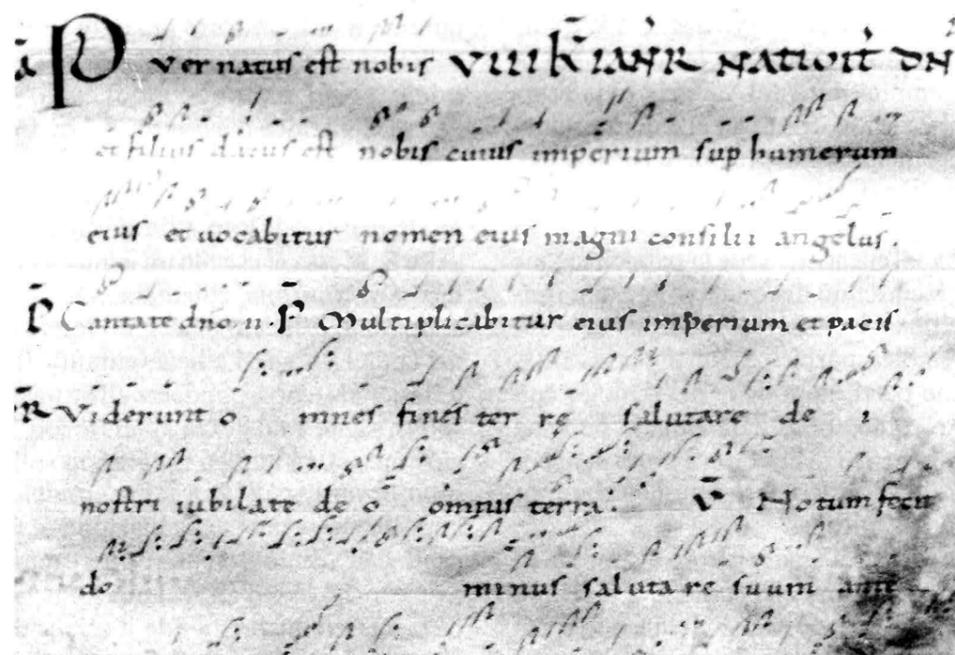
## LA LITURGIA DELLE ORE E LE SUE FONTI MANOSCRITTE

Il processo di ampliamento dei pezzi liturgici originali mediante la tecnica dei tropi, non riguarda il solo repertorio della S. Messa, ma investe anche i pezzi della liturgia delle ore, soprattutto i *responsori*.

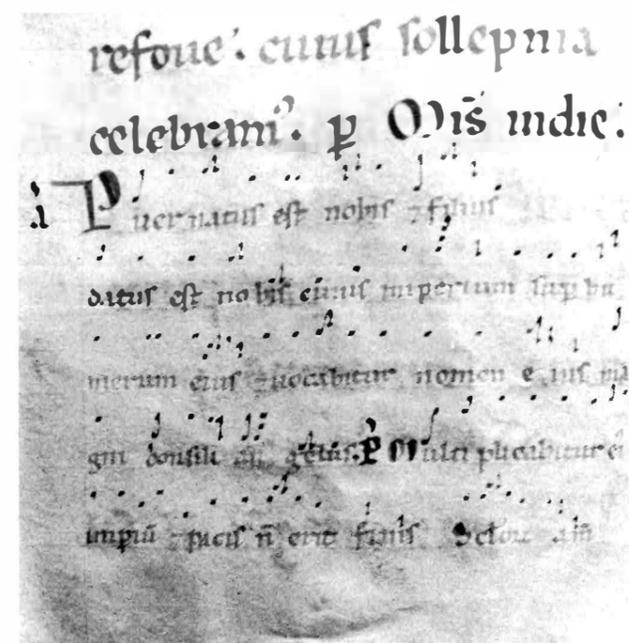
La liturgia delle ore (*officium, breviarium*), come dice il termine, è la liturgia della Chiesa che copre l'arco dell'intera giornata con vari momenti di preghiera, possibilmente con celebrazioni comunitarie. La vita orante della comunità cristiana è scandita da una preghiera notturna o celebrata al mattino molto presto (*matutinum, vigiliae, nocturni*); la preghiera dell'alba, in cui si fa memoria particolare della risurrezione del Signore (*laudes, matutinae laudes*); quattro ore *minori* che corrispondono alle rispettive ore diurne della giornata romana, all'incirca alle sei, nove, dodici e quindici (*prima, tertia, sexta, nona*); al tramonto si celebrano i vesperi (*vesperae*) che nelle solennità sono pre-

gati due volte: la sera precedente (chiamata *vigilia*) e il giorno stesso; *compieta (completorium)* conclude la giornata e si prega prima del riposo notturno. Alla fine di *compieta* è invalso l'uso di cantare un'antifona mariana (es., *Alma Redemptoris mater, Salve regina*).

Nonostante i diversi nomi e il differente materiale utilizzato, la struttura delle ore è sempre uguale. Ogni ora liturgica prevede una struttura-base identica che si articola in un'introduzione (a mattutino questa è più ampia, l'*invitorium*); un cantico lirico a strofe che ripetono sempre la stessa melodia: l'inno (*hymnus*); una sezione costituita da salmi (a mattutino le sezioni salmiche, molto ampie, sono due; nelle ore minori tutto è ridotto, anche il numero e la lunghezza dei salmi); una lettura biblica (*lectio*; nelle ore diurne *lectio brevis/capitulum*; a mattutino ci sono anche letture patristiche e agiografiche); ogni lettura è seguita da un canto di meditazione e di risposta: il *responsorio (responsorium; responsorium breve* nelle ore diurne) che vede l'alternarsi di un solista e dell'intera assemblea. Le ore cardine della giornata - lodi e vesperi - hanno una lunghezza intermedia tra



Monza, Biblioteca Capitolare, Messale del XII secolo.



Monza, Biblioteca Capitolare, Graduale del XI secolo.

# IL MONDO DEI NEUMI DALLA TRADIZIONE ORALE ALLE RECENSIONI SCRITTE

il mattutino e le ore minori e sono caratterizzati per la presenza di due cantici evangelici (*Benedictus* alle lodi, *Magnificat* ai vesperi), preghiere d'intercessione e il *Padre nostro*, la preghiera propria del cristiano la cui ripetizione durante la giornata sostituisce la preghiera dello *S'ema Israel* della comunità israelitica; una preghiera conclusiva che spesso è identica alla colletta della S. Messa.

Ogni tipo di testo/canto utilizzato nella liturgia delle ore è stato raccolto in corrispondenti libri che si chiamano perciò innario, salterio, lezionario, capitolaro (contiene le letture brevi che si chiamano *capitulum*), orazionale, responsoriale, antifonario. Tali libelli indipendenti l'uno dall'altro sono stati successivamente uniti in un unico libro: in un primo tempo hanno mantenuto la propria autonomia, poi i pezzi di ciascuna celebrazione sono stati raccolti in formulari organici dove ogni testo/canto si trovava al suo posto, nella giusta successione della celebrazione. Tale evoluzione dei libri liturgici - da una molteplicità di libelli a un unico codice onnicomprensivo - si è verificata sia nella liturgia

delle ore (dando origine al *breviario*) che nella S. Messa (*messale*). A questo sviluppo del libro liturgico corrisponde una precisa modifica sul piano celebrativo che vede progressivamente ridursi il numero dei vari servizi specifici che sono assorbiti dal solo celebrante principale, il sacerdote, considerato erroneamente col tempo l'unico celebrante perché di fatto aveva preso il posto di tutto il popolo celebrante relegato ad "ascoltare" da lontano una liturgia sempre più estranea. A questo proposito non è in gioco il problema della lingua latina, bensì la responsabilità dei pastori che hanno trascurato la catechesi e la formazione spirituale del popolo di Dio.

La diversificazione dei libri liturgici, avviata dalla recente riforma conciliare - si pensi alla distinzione dei libri per l'Eucaristia - ha senso soltanto se il popolo cristiano sarà aiutato nella comprensione orante dei misteri che celebra e potrà assumere tutte le responsabilità che gli competono quale popolo santo, sacerdozio regale, popolo eletto da Dio.

Bonifacio G. Baroffio OSB

I primitivi repertori liturgico-musicali si sono sviluppati in un ambito di cultura orale, per trasmissione e ampliamento del *thesaurus* musicale da maestro a discepolo. In questa situazione più che le singole note delle melodie avevano rilevanza particolare le grandi strutture dei pezzi definiti sotto vari aspetti: il genere musicale (antifona, responsorio, inno...), lo stile (sillabico - una nota su ciascuna sillaba del testo, melismatico - più note su una sillaba; in certi pezzi arditi di alcuni repertori, come l'ispanico o il milanese, saranno alcune centinaia!), la modalità, cioè la particolare ossatura dei brani liturgici in base alla relazione delle note tra di loro e all'importanza assunta da alcune di queste note.

Tenendo presenti queste linee strutturali, un cantore era in grado di eseguire e/o di comporre un pezzo senza troppe difficoltà nel pieno rispetto della tradizione che, secondo la mentalità della cultura antica, veniva rispettata e venerata.

La progressiva elaborazione e l'arricchimento notevole dei repertori liturgici, la più precisa caratterizzazione dei brani musicali in base alla loro specifica funzione liturgica, gli influssi incrociati di altri repertori paralleli hanno suggerito di fissare per iscritto le melodie, ben consci, con un Isidoro di Siviglia, che la musica non può essere scritta.

La musica esiste nel momento in cui risuona viva; qualsiasi scrittura non è mai adeguata a esprimere la realtà musicale.

Il codice musicale e quello grafico parlano linguaggi diversi.

Già alla fine del sec. VIII potrebbero essere esistite delle versioni scritte di melodie liturgiche, forse anche prima se si ammette la possibilità di indicazioni "stenografiche" che riguardavano, appunto, non le singole note, ma le principali caratteristiche dei canti con alcune indicazioni di massima come, quella assai importante, dell'inizio delle melodie.

Considerando i codici tardivi (dal secolo IX in poi), quando la scrittura musicale è ormai affermata e diffusa, si vede come i segni (*neumi*) utilizzati per fissare le melodie, siano segni già

noti e impiegati ampiamente nella trasmissione dei testi letterari. Si tratta, prevalentemente, di accenti e di segni d'interpunzione.

Nel sec. X sono ben delineati alcuni modelli grafici che caratterizzano singole aree culturali o singoli centri scrittori. A seconda della diffusione di particolari grafie musicali, si parla pertanto di neumi paleofranchi (Francia del nord - Renania), bretoni (Bretagna), messini (regione di Metz), sangallesi (dall'abbazia svizzera di S. Gallo), nonantolana (dall'importante centro monastico vicino a Modena), cassinese-beneventana... Praticamente ogni centro scrittore aveva o una sua peculiare grafica musicale o almeno un suo specifico modo di scrivere i neumi diffusi anche altrove. Interessante è tutta la regione padana, la più ricca di presenze grafiche che rivelano, accanto a moduli tipici locali ma sempre ben differenziati tra l'area occidentale e quella orientale, relazioni con le regioni ispanica, gallica, svizzera e germanica.

Una particolarità delle antiche grafie musicali dell'Occidente latino, è che i segni delineano l'andamento della melodia senza precisarla, tuttavia, in modo preciso. I neumi, in sostanza, dicono che la melodia procede sulla stessa nota, si alza o si abbassa, ma non dicono quanto grandi sono gli intervalli (scrittura adiaستمatica). Fino all'inizio del sec. XI, ma in certe regioni ben oltre, i neumi erano scritti in "campo aperto", senza nessun riferimento a linee che esplicitassero l'altezza delle note. Con Guido d'Arezzo, per facilitare sia l'apprendimento delle melodie che la loro esecuzione, abbiamo l'introduzione di un sistema di linee sulle quali sono fissate le note in modo tale che tutti i suoni della scala siano scritti alternativamente ma in modo continuo su una riga, nel successivo spazio, sulla riga seguente ecc. Ulteriore facilitazione nella lettura della musica era derivata dal colore di queste righe: solitamente il rosso per la riga dove sarebbero stati scritti i *fa*, il giallo per i *do*. Inoltre determinate righe avevano una chiave all'inizio: una lettera corrispondente alla nota che sarebbe stata scritta sulla riga stessa (a: la, c: do, d: re, f: fa, g: sol). Alla fine di ogni rigo musicale (formato da una o due linee colorate



Urbana. Antifonario Franciscano (sec. XIII).

# SCHEDE 1<sup>a</sup> SEZIONE

## CANTO FERMO

ed eventuali altre imprese a secco sulla pergamena) un segno (*custos, guida, guidone*) indicava l'altezza della prima nota del rigo seguente. Nel sec. XIII si afferma un nuovo tipo di notazione, quella *quadrata*, che sarà diffusa soprattutto nell'Europa mediterranea e nelle isole inglesi. Ogni nota è riprodotta con un quadrato che progressivamente diventerà più grande e ri-proporrà tutta una gamma di varianti grafiche a seconda delle regioni e dell'epoca. Se l'uso diverso della penna (d'oca), il suo taglio, l'inclinazione hanno inciso sugli sviluppi della grafia quadrata, un'altra serie di fattori hanno determinato l'ingrandimento del formato dei libri liturgici: il venir meno della memoria, la necessità di vedere dagli stalli del coro la medesima

melodia o testo posta su un leggio al centro dello stesso coro. Spesso, anzi, c'era un leggio a due facce su cui erano posti due codici "gemelli" di proporzioni sempre più grandi e, paradossalmente, con un contenuto sempre più ridotto per pagina. Si pensi che il materiale di un unico codice di medie dimensioni del sec. XI-XII nel sec. XV e XVI potrà essere distribuito in cinque o più manoscritti. E quando alla fine del sec. XV si affermerà la stampa, i primi esemplari tipografici riprodurranno fedelmente i modelli manoscritti, mentre in seguito, nei secoli XVIII e XIX molti manoscritti saranno copie degli stampati allora affermatasi in modo definitivo.

Bonifacio G. Baroffio OSB



Casorate Primo (Pavia), Archivio parrocchiale di S. Vittore, Antifonario Ambrosiano, 1507.

Catalogo dei manoscritti pergamenei esposti

ANCONA - Biblioteca Diocesana

Carte 17 e 22 del Codice EVANGELIARIO DI S. MARCELLINO del VI sec.; di n. 51 carte, camp. scrit. 295 x 220 (Accompagnato dalla trascrizione del 1756, volume manoscritto cartaceo).

MACERATA - Biblioteca Comunale

PONTIFICALE BENEVENTANO (Ordo Sanctae Romanae Ecclesiae) del XII-XIII sec.; di n. 218 carte, camp. scrit. 214 x 120

URBANIA - Biblioteca Capitolare

ANTIFONARIO (Francescano) del Tempo e dei Santi del XIII sec.; di n. 306 carte, camp. scrit. 211 x 306 mm

GRADUALE (Francescano) del Tempo e dei Santi del XII-XIV sec.; di n. 203 carte, camp. scrit. 340 x 243 mm

MONZA - Biblioteca Capitolare

MESSALE PLENARIO ROMANO di Casale Monferrato del XII sec.; di n. 276 carte, camp. scrit. 185 x 290 mm

GRADUALE di Monza del XI sec. di n. 251 carte, camp. scrit. 115 x 190 mm

ANTIFONARIO del Tempo e dei Santi (proveniente dalla Pianura Padana per la parte del XI sec. e completato a Monza con aggiunte nel XIV sec.); di n. 235 carte, camp. scrit. 120 x 235 mm

URBANIA - Biblioteca Comunale

FRAMMENTO DI GRADUALE del IX sec.

BRESSANONE - Museo Diocesano

ANTIFONARIO ROMANO del XII sec.; di n. 84 carte, camp. scrit. 475 x 277 mm

FRAMMENTO DI GRADUALE del XII sec. (Neumi tedeschi, Sangallesi, adiaematici in campo aperto); camp. scrit. 220 x 140 mm

CASORATE PRIMO (Pavia) - Archivio della Chiesa Parrocchiale di S. Vittore

INGRESSI E ANTIFONE dei Vesperi di tutte le domeniche delle Festività e delle Ferie secondo il Rito Ambrosiano, Milano Monastero di S. Ambrogio ad Nemus, 1504; di n. 297 carte, camp. scrit. 280 x 420 mm (scritto da Frate Ambrogio da Olginate, miniato da Giovanni Francesco da Lonate detto il Binasco)

INGRESSI E ANTIFONE dei Vesperi delle Feste di tutti i Santi per tutto l'anno secondo il Rito Ambrosiano, Milano Monastero di S. Ambrogio del Nemus, 1510; di n. 191 carte, camp. scrit. 280 x 420 (scritto da Frate Ambrogio da Olginate, miniato da Giovanni Francesco da Lonate detto il Binasco)

URBANIA - Biblioteca Privata Leonardi

ANTIFONA della festa di S. Antonio o di S. Francesco (Canto alternato tra cantore e coro in Re, a destra intonazione del salmo 109 a sinistra melodia di primo modo); Carta in cornice di legno a fiori azzurri in tempera; 510 x 545 mm.

ANTIFONA per la festa di S. Antonio di Padova (Notazione mensurale)

Carta in cornice di legno colorata a fiori azzurri in tempera; 510 x 545 mm

ANTIFONA per il Venerdì (struttura di un inno con genere letterario chiamato ave sei strofe in 4 ottavi) del XVII-XVIII sec.; 320 x 430 mm

# SCHEDE DELL'ITINERARIO FOTOGRAFICO

Catalogo stampati

URBANIA - Biblioteca Capitolare  
GRADUALE (?) Venezia (?): Liechthein, 1579 (?)

URBANIA - Biblioteca Capitolare  
ANTIFONARIUM SACROSANCTE ROMANE ECCLESIE integrum et completum: ... Venetiis, ex officina Petri Lichtenstein: Latine: Lucidus Lapis: Patrici Agrippinensis; 1579

URBANIA - Biblioteca Privata Leonardi  
CANTO FERMO SOPRA MESSE, et altre cose ecclesiastiche appartenenti a Sonatori di Organo, per giustamente rispondere al Choro, accomodato dal R.D. Gio. Matteo Asola Veronese Nuovamente Ristampato & Corretto; Roma: Gio. Battista Robletti, 1621

URBANIA - Biblioteca Capitolare  
DIRECTORIUM CHORI ad usum omnium ecclesiarum cathedralium & collegiarum A Ioanne Guidetto olim editum et nuper ad novam Romani Breviarj correctionem ex precepto Clementis VIII. Impressam restitutum, & plurimis in locis auctum, & emendatum...; Roma: Andream Phaeum, 1624

URBANIA - Biblioteca Capitolare  
IL CANTORE ECCLESIASTICO Breve, facile ed esatta notizia del Canto Fermo... . Raccomandato alla protezione del Reverendissimo Padre Maestro Felice Rotondo Da Monte Leone ... da F. Giuseppe Frezza Dalle Grotte alunno del convento di S. Maria d'Acquapendente, ...; in Padova nella stamperia del seminario, MDCXCVIII, opera di Giovanni Manetti

URBANIA - Biblioteca Capitolare  
MISSALE MONASTICUM Pauli V Pontificis Max. auctoritatem recognitum, pro omnibus sub Regal SS. Patris Benedicti militantibus; in quo Missae Novissimae Sanctorum accurate sunt dispositae; Venetiis MDCCXXXIII, Ex Typographie Balleoniana

URBANIA - Biblioteca Capitolare  
ANTIPHONARIUM ROMANUM de Tempora et Sanctis ad ritum Breviarj ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti: Pii V pontificis maximi iussu editi...; Venetiis, apud Cieras MDCXXXII

URBANIA - Biblioteca Capitolare  
GRADUALE ROMANUM de Tempore et Sanctis ad ritum Missalis, ex Decreto sacros. Concilij Tridentini restituti: Pii V. Pontificis Max. iussu editi...; Venetiis, apud Cieras, MDCXLIII

URBANIA - Biblioteca Capitolare  
GRADUALE ET ANTIFONARIUM omnium dierum festorum ordinis minorum. Iusta Ritum Missalis & Breviarj Noui Per Ludovicum Balbum Venetum...; Venetiis. apud Angelum Gardanum. MDLXXXVII

URBANIA - Biblioteca Privata Leonardi  
MESSALE ROMANO (mutilo del frontespizio); Venezia: Iuntas, 1643

URBANIA - Biblioteca Privata Leonardi  
RITUALE ROMANUM. Pauli V. Pont. Max. iussu.; editum Venetiis: apud Iuntas, MDLXXIX

URBANIA - Biblioteca Privata Leonardi  
MESSALE ROMANUM. Ex decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituron. Pii V. Pont. Max. iussu editum...; Venetiis, apud Haeredes Melchioris Sesse. MDXCVII.

URBANIA - Biblioteca Privata Leonardi  
CANON MISSAE ad usum Episcoporum ac Praelatorum solemniter, vel private celebrantium Urbini MDCCXXVII ex typographia venerabili Cappellae Sanctissimi Sacramenti apud Antonium Fantauzi typographum & characterem fusorem

1 - NOVARA, Archivio di Stato, Messale di Boccioleto.

Messale, frammento, sec. X fine. Proveniente dall'area comasca, nel sec. XVI il messale è stato smembrato a Boccioleto. Sono rimaste alcune carte utilizzate come copertine di un registro parrocchiale (oggi a Novara, Arch. Storico Diocesano) e di atti notarili locali (oggi a Novara, Arch. di Stato).

Brano della Passione (Lc 22,66 - 23,7) con caratteristiche indicazioni che segnalano l'esecuzione delle singole «parti»: + (Cristo), — (cronista), s (altri personaggi). I primi due segni sono presenti anche in Francia (Landevennec) nel sec. X (ms. Oxford, Bodleian Libr., Auct., D. 2. 16). Si tratta di segni (*litterae significativae*) che hanno un significato musicale. La s è l'abbreviazione di *sursum*: le parti contrassegnate da questa lettera vanno cantate all'acuto. La croce + è una stilizzazione della t originale che sta per *trahere*: la parte di Gesù di fatto è da sempre cantata in modo grave, preferibilmente al basso.

2 - ROMA, Bibl. Casanatense, 1103, c. 87<sup>ra</sup>.

Messale, scritto per Montevergine (Avellino), sec. XV.

Brano della passione (Mt 27,45 - 49) con tre *litterae significativae*; p, lc, s. Tali indicazioni si trovano anche nel ms. London, British Library, Egerton, 3511 (già Benevento, Bibl. Capitolare, 29) dove sono scritte in modo inequivocabilmente interpretabile: *plane*, *lec(tio)*, *sur (sum)*.

3 - MONZA, Bibl. Capitolare, d. 7. 93, c. 65<sup>r</sup>.

Lezionario della messa (epistolario-evangelario), scritto a Monza o vicinanza, sec. X-XI.

Ben riconoscibili vari segni con particolare significato: abbreviazione (esempio: *SEQ/SCI/EVANG* 3 riga), interpunzione (esempio: dopo *tuum/noster* 2 riga), accentuazione (esempio *quaeretis* 5 riga) ed esecuzione musicale (il neuma *pes* su *tuum* 2 riga).

4 - NAPOLI, Bibl. Nazionale, VI. G. 11, c. 75<sup>r</sup>.

Messale di origine normanna, Rouen?, sec. XIII, poi a Troia.

Brano della Passione (Lc 22,70 - 23, 7) in cui le *litterae* sono integrate da brevi incisi neumatici. Cfr lo stesso brano nella foto n. 1.

Le *litterae* + c s sono le più diffuse e compaiono ancora oggi nei libri liturgici per evidenziare i ruoli: Cristo, cronista, sinagoga (cfr. foto n. 1). La c sta per *celeriter*, *cito*, *caute*, *clare*: tutti termini che specificano la scioltezza nell'esecuzione del narratore.

5 - ROMA, Bibl. Casanatense, 3830, c. 3<sup>r</sup>.

Versicolario (versetti dell'offertorio) - tropario - sequenziario. Italia settentrionale (Padania occidentale), forse Novalesa, sec. XI.

Conclusione del II versetto dell'offertorio *Exsulta satis filia Sion* (sabato della quattro *tempora* d'avvento) e l'inizio dell'offertorio *Ave Maria* (IV domenica d'avvento).

Notazione neumatica con neumi adiaematici in campo aperto: *adiaematici* perchè non indicano l'ampiezza degli intervalli; in *campo aperto* perchè scritti senza rigo musicale.

6 - MONZA, Bibl. Capitolare, c. 13. 76, c. 17<sup>r</sup>.

Graduale con tonario, tropi e sequenze. Monza, sec. XI.

Conclusione della messa dell'aurora e inizio della messa del giorno di Natale. Notare la denominazione del canto d'introito: *antiphona* e la presenza di un *versus* che arricchisce la salmodia alla fine dello stesso introito (*Multiplicabitur*).

Notazione neumatica con neumi adiaematici in campo aperto di tipo sangallese. Si possono confrontare altre grafie musicali dell'introito *puer natus est* alle foto n. 7, 29, 32.

7 - ROMA, Bibl. Casanatense, 1907, c. 28<sup>rb</sup>.

Breviario-messale di S. Salvatore al Monte Amiata, sec. XI.

Liturgia natalizia (cfr foto n. 6). Importante e raro testimone di un libro «totale» di grande formato che contiene l'intera liturgia delle ore e della celebrazione eucaristica.

Notazione dell'Italia settentrionale-centrale che rivela affinità con scritture neumatiche francesi.

8 - ALESSANDRIA, Archivio di Stato, Notai del Monferrato, Frammenti, s. n.

Messale, Italia settentrionale (Padania occidentale), sec. XII.

Brani della XXI domenica dopo Pentecoste dell'antico ordinamento della liturgia romana. Si vede l'ultima riga dell'offertorio *Vir erat... vulneravit* e l'antifona alla comunione *In salutari*.

Notazione neumatica con neumi adiaستمatici e in campo aperto.

Anche in questo caso si notano affinità con tradizioni grafiche transalpine.

9 - NOVARA, Archivio di Stato, Messale di Boccioleto.

Messale, area comasca, sec. X fine (cfr. foto n. 1).

Brani della domenica delle palme: fine del graduale (*Tenuisti manum... pacem peccatorum videns*) e inizio del tratto (*Deus deus meus*). Entrambi sono pezzi riservati al gruppo ristretto dei solisti (*schola*), come si può vedere anche dalla fioritura delle melodie caratterizzate dalla presenza di melismi (più note su un'unica sillaba).

Notazione neumatica con neumi adiaستمatici e in campo aperto, tipo di Metz, rielaborati secondo una tradizione grafica particolare diffusa in tutta la regione comasca. Esempi di tale grafia sono conservati, infatti, in codici di Como e della Zona del lago (es. Chiavenna), tra cui alcuni frammenti finiti all'Archivio di Stato.

10 - ROMA, Bibl. Casanatense, 1741, c. 19<sup>v</sup>.

Tropario - processionale, Nonantola, sec. XI fine.

*Gloria* della messa con inserimento di brani che ampliano e attualizzano la tematica del canto (queste nuove composizioni inserite a intarsio nei brani liturgici tradizionali sono chiamati tropi). Notazione nonantolana diastematica su linee. Visibili le chiavi di *do* e di *fa* (le piccole *c* e *f* all'inizio delle righe), una riga rossa che segnala la posizione del *fa*. La notazione nonantolana (diffusa a occidente sino alla zona di Monza/Bergamo) è caratterizzata dalla presenza di aste verticali il cui apice segnala l'altezza delle note.

11 - BOLOGNA, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 10, n. 10.

Messale, Nonantola?, sec. XI.

Offertorio del martedì (*OF. Miserere michi*) e introito (*a = antiphona. Ne derelinquas*) del mercoledì (= *feria IIII*) della II settimana di quaresima.

Notazione nonantolana diastematica in campo aperto. Pur senza rigo musicale, le note sono disposte secondo una relativa proporzione che permette di identificarne l'altezza o, meglio, verificarne l'esattezza confrontando la versione del nostro frammento con quella di manoscritti sicuri. Le note iniziali dell'introito sono: *sol - do si - do - re - re - re - re fa mi fa...*

12 - NAPOLI, Bibl. Nazionale, XVI. A. 3 (già S. Martino 14), c. 4<sup>r</sup>.

Breviario (parziale: antifone, responsori, inni), area beneventana, sec. XI.

Antifone e salmi per l'ufficiatura notturna e i *vespri* dal mercoledì al sabato della settimana di Pasqua. La liturgia è caratterizzata da innumerevoli ripetizioni della parola *alleluia*. La rubrica *vig.ii* all'inizio della II riga si riferisce all'ufficiatura notturna (*vigiliae, nocturni*).

Notazione beneventana in campo aperto, ma con preoccupazioni di stematiche, come risulta, tra l'altro, dal *guidone* alla fine di ogni riga (il *guidone o custos* è un segno situato alla fine di ogni riga per indicare l'altezza della prima nota della riga seguente).

13 - BENEVENTO, Bibl. Capitolare, 19, c. 165<sup>v</sup>.

Breviario - Messale (invernale), Benevento, sec. XII.

Conclusione della liturgia della notte di Natale con la «genealogia» del Salvatore in musica, tratta dal vangelo di S. Luca (colonna sinistra Lc 3, 31 - 4,1: *Qui fuit David...*). Segue, sulla colonna destra, la serie delle antifone delle lodi (*Ante luciferum genitus*).

Notazione beneventana in campo aperto ma con il rispetto delle distanze dei vari intervalli. Da notare anche in questi neumi semplici il tratto angoloso.

14 - NAPOLI, Bibl. Nazionale, XVI. A. 7, c. 123<sup>r</sup>.

Breviario del monastero femminile di S. Adeodato in Benevento, sec. XII.

In questo manoscritto, cosa non rara nell'Italia centromeridionale, le parti della liturgia delle ore non sono ancora integrate tra di loro. Il breviario risulta infatti composto dalla successione di libelli ben definiti: salterio, innario, orazionale...

Conclusione della prima parte dell'ufficiatura notturna del sabato secondo il rito monastico già attestato da S. Benedetto di Norcia (+ 547 circa): I notturno con l'ultimo salmo (Ps 104, 39-45), il *versicolo* con la relativa risposta, e tre *responsori*, (canti che seguono le singole letture).

Notazione beneventana su rigo musicale ben articolato.

15 - BARI, Arch. S. Nicola, 15 (già A 13), c. 3<sup>r</sup>.

Breviario (parziale), Puglia, sec. XII.

Il codice è costituito da tre sezioni principali che probabilmente in origine formavano, almeno parzialmente, un breviario. Inizia con una sezione di inni, seguita da una raccolta di *letturae brevis* (= *capitula*) e di orazioni.

Il testo degli inni presenta delle glosse interlineari: sinonimi o altri vocaboli che spiegano il significato di molte parole degli inni.

L'inno è un poema con strofe identiche; pertanto ogni strofa può essere cantata sulla stessa melodia. Nei codici è segnata di solito la musica sulla sola prima strofa.

Inno dei vespri per l'avvento *Conditor alme siderum aeterna lux credentium*.

Notazione beneventana su 4 righe rosse (tetragramma) e chiavi di *fa* (F).

16 - NAPOLI, Bibl. Nazionale, XVI. A. 19, c. 16<sup>r</sup>.

Tre processionali frammentari, Benevento (S. Sofia probabilmente), sec. XII.

Il codice è stato aggredito da batteri e la muffa ha reso illeggibili molte carte in modo totale o parziale (come la presente carta 16).

Inizio delle *litanie*, invocazioni di Dio e dei santi. Alcune invocazioni (quelle iniziali e finali, relative a Cristo) sono ripetute, tutte le altre hanno una risposta (*miserere nobis, ora/te pro nobis...*).

Notazione beneventana su tre righe tracciate a secco.

17 - NAPOLI, Bibl. Nazionale, VI. E. 20, c. 1<sup>r</sup>.

Breviario francescano (cfr. la rubrica iniziale *Ad honorem omnipotentis dei et beatissimae virginis. Incipit breviarium ordinis minorum fratrum secundum consuetudinem Romanae curiae. Alleluia, alleluia, alleluia*), Italia centro-meridionale, sec. XIII.

Notizie («rubriche» perchè scritte solitamente in rosso - in latino *rubrum*) sullo svolgimento dei riti e la scelta dei brani liturgici e alcuni pezzi liturgici, tra cui si distinguono chiaramente letture brevi (*capitulum*), antifone (*a*) e responsori (*R*).

Notazione dell'Italia centrale, assai affine alla beneventana su righe (quella del *fa* in rosso) e con le chiavi di *do* (*c*) e di *fa* (*f*).

18 - PERUGIA, Bibl. Comunale, 3271, c. 3<sup>v</sup>.

Graduale (frammento), Italia centrale, sec. XIII<sup>2</sup>.

Messa del giovedì dopo le «Ceneri»: dalla conclusione del graduale *Iacta cogitatum... enutriet* all'inizio del canto di comunione *Acceptabis sacrificium*.

Notazione dell'Italia centrale su due righe colorate (la rossa per il *fa* e la gialla per il *do*). Chiavi: *f* e *c*.

19 - PERUGIA, Bibl. Comunale, 3277, c. 1<sup>v</sup>.

Antifonario (frammento), Italia centrale, sec. XIII fine.

Ultima parola dell'antifona al Magnificat *Pater fidei... filio* dei primi vesperi della domenica di *quingagesima*. (La domenica di *quingagesima* era quella che precedeva il mercoledì delle ceneri; era la terza di una serie di domeniche (*settagesima*, *sessagesima*) che inquadravano un breve periodo di preparazione alla quaresima. Il primo responsorio (*Locutus est dominus ad Abraham*) è messo in evidenza dalla prima lettera (*L*) miniata.

Notazione dell'Italia centrale su due righe colorate (rossa e gialla). Caratteristica la forma della chiave di *fa* (*F*).

20 - ROMA, Bibl. Nazionale, Farfense 2, c. 1<sup>r</sup>.

Antifonario (frammento), Lazio (Farfa?), sec. XII.

Brani dell'ufficiatura notturna del giovedì santo a partire dall'ultima parte del responsorio *Tristis est anima mea* (II responsorio del I notturno).

Notazione dell'Italia centrale. Spicca la riga rossa su cui si trova la nota *fa*.

21 - AREZZO, Bibl. Comunale, 363 (III, 7).

Graduale (frammento), Italia centrale, sec. XII/XIII.

Canti della domenica IX e X dopo Pentecoste a partire dalla conclusione dell'Alleluia *Magnus dominus... sancto eius*.

Notazione dell'Italia centrale; da notare la chiave della nota *la* (*a*).

22 - ROMA, Archivio di Stato, Cass. 277. 69.

Breviario, Italia centrale, sec. XIII<sup>1</sup>.

Festa di S. Pietro: dal IV responsorio alla VI lettura dell'ufficiatura notturna.

Notazione dell'Italia centrale; ben visibili tre righe, due colorate (rossa per il *fa* e gialla per il *do*) e una a secco per il *la*).

23 - BOLOGNA, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 3, n. 25.

Antifonario, Italia centro-settentrionale, sec. XII.

Liturgia per la festa di S. Cecilia. Il I responsorio del mattutino è evidenziato dalla miniatura della *C* iniziale del famoso testo *Cantantibus organis*. Il riferimento è all'organo, strumento della pompa imperiale, che sottolineava il trionfo del paganesimo sulla nuova religione cristiana. Le lettere *euouae* (cfr righe 2, 4...) si riferiscono alla conclusione del *Gloria; saecula saeculorum*

*amen* e segnalano la *cadenza*, cioè la parte conclusiva del canto dei salmi.

Notazione neumatica diffusa nell'Italia settentrionale-centrale orientale (da Padova a Urbino).

24 - AREZZO, Bibl. Comunale, 363 (III, 5).

Breviario (frammento), Italia centro-settentrionale, sec. XII-XIII.

Frammento di lettura e del responsorio *Immisit dominus soporem in Adam et tulit* della domenica di *sessagesima* (cfr. foto nr. 19).

Notazione dell'Italia centro-settentrionale.

25 - PADOVA, Bibl. Capitolare, A 47.

Graduale - tropario - sequenziario, Padania orientale (area ravennate), sec. XII<sup>1</sup>.

Formulario della settimana pasquale come risulta dal responsorio graduale *Haec dies. Dexteram domini* e dai due alleluia *Eduxit dominus, Christus resurgens*.

Notazione dell'Italia settentrionale-centrale orientale. Si noti la riga rossa del *fa* sia basso che alto.

26 - BOLOGNA, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 6, c. 33<sup>v</sup>.

Messale, Italia settentrionale o centrale, sec. XII-XIII.

Brani della Messa di S. Michele: dalla conclusione della lettura all'ultima preghiera, il *post communio*.

Notazione di transizione tra le grafie considerate precedentemente e la notazione quadrata. Da notare nel *torculus* (un gruppo di tre note, delle quali la centrale è più alta delle altre due) come è sfuggita la nota centrale (cfr. le due ultime righe con notazione).

27 - TORINO, Bibl. Nazionale. Univ., F. IV. 4, c. 284<sup>r</sup>;

Antifonario, S. Colombano di Bobbio, sec. XIII.

Responsorio *Diligebat dominus Mariam* della festa di S. Maria Maddalena.

Notazione dell'Italia settentrionale a punti espansi.

28 - MONZA, Bibl. Capitolare, c. 14. 77, c. 65<sup>r</sup>.

Graduale, Italia settentrionale, sec. XII-XIII.

Introito e graduale del mercoledì della V settimana di quaresima.

Notazione a punti dell'Italia settentrionale, simile a quella utilizzata nei più antichi codici musicali della liturgia ambrosiana. Righe colorate e a secco, chiavi di *fa* e di *do*.

29 - TORINO, Bibl. Nazionale Univ., F. V. 18, c. 12<sup>v</sup>.

Graduale - tropario - sequenziario, S. Colombano di Bobbio, sec. XII.

A metà pagina inizia la Messa del giorno di Natale con l'introito *Puer natus*.

Notazione simile alle due precedenti, diffusa nell'Italia settentrionale occidentale.

30 - MILANO, Bibl. Nazionale Braidense.

Antifonario (frammento), Italia settentrionale, sec. XII.

Alcune carte del manoscritto originario si sono conservate perchè sono state utilizzate come carte di guardia di un codice posteriore.

Ultimi responsori dell'ufficio notturno e prime antifone delle lodi della liturgia dei santi «bre-sciani» Faustino e Giovitta.

Notazione dell'Italia settentrionale (Padania occidentale).

31 - ALESSANDRIA, Arch. di Stato, Notai del Monferrato, frammenti.  
Messale, Italia settentrionale, sec. XII.  
Responsorio graduale della vigilia di S. Giovanni Battista.  
Notazione dell'Italia settentrionale (Padania occidentale).

32 - NAPOLI, Bibl. Nazionale, VI. G. 11, c. 1<sup>v</sup>.  
Messale, area normanna (Rouen?), sec. XIII.  
Conclusione della seconda messa di Natale e inizio della terza con il già noto introito *Puer natus*.  
Notazione quadrata primitiva su un rigo musicale formato da quattro o da tre righe.

33- PADOVA, Basilica del Santo, Frammenti s.n.  
Graduale, Italia settentrionale?, sec. XIII inizio.  
Sezione del *santorale* con alcune feste autunnali (Dedicazione della basilica di S. Michele?, Cesario, Quattro Coronati). Assai raro è il testo del versetto alleluatico *Sancti per fidem vicerunt* (Ebr 11, 33), mentre la melodia è identica a quella di Pentecoste (*Veni sancte Spiritus: SCHLAGER 13*).  
Notazione quadrata primitiva italiana.

34 - BARI, Basilica S. Nicola, 6, c. 1<sup>r</sup>.  
Pontificale, Francia, sec. XIII.  
Inizio della sezione del *benedizionario* con le formule delle benedizioni pontificali con cui il vescovo congedava l'assemblea al termine della celebrazione eucaristica. Il modulo melodico utilizzato per la prima domenica d'avvento è comune a tutte le formule («*Et sciendum quod cetera benedictiones que secuntur sicuti hec prima benedictio cantantur*»).

Notazione quadrata su tetragramma (quattro righe) rosso.

35 - MONZA, Bibl. Capitolare, K. 11, c. 140<sup>v</sup>.  
Graduale - tropario - sequenziario, Italia settentrionale (Padania centrale), sec. XIII.  
Nella sezione delle sequenze, l'inizio del canto per la festa dell'Assunta permette di vedere la struttura delle sequenze che procedono normalmente per coppie di strofe con uguale melodia. Nel nostro caso, dopo le parole iniziali *Felix valde* la melodia si ripete secondo lo schema aa, bb, cc...  
Notazione quadrata con la nota fondamentale (il *punto*) dilatata.  
Si noti la stilizzazione della *f* che corrisponde alla chiave del *fa* all'inizio della riga rossa.

36 - NAPOLI, S. Domenico Maggiore, 5 (già B 10), c. 30<sup>v</sup>.  
Antifonario con i formulari di santi domenicani, scritto da Giovanni Ballo O. P. nel 1596 per il convento domenicano di S. Maria della Sanità a Napoli.  
Antifona *Felix Thomas* congiunta al salmo *Laudate pueri* dei vesperi di S. Tommaso d'Aquino. Codice di ampie proporzioni, genericamente denominato corale, cioè libro di coro. Questi libri liturgici erano posti su un leggio, solitamente a due lati, in mezzo al coro in modo che tutti potessero leggerli dai loro posti.  
Notazione quadrata con la prima riga scritta in azzurro per ragioni ornamentali, trattandosi di un codice di lusso. Da osservare il segno del bemolle al secondo rigo.

37 - VERBANIA, Arch. di stato, Frammento 69.  
Graduale, Italia (settentrionale?), sec. XIV.

Formulari parziali delle domeniche VIII e IX dopo Pentecoste.  
All'inizio c'è l'indicazione dell'Alleluia *Caeli enarrant* (SCHLAGER 194) seguito dall'antifona alla comunione *Gustate et videte*: il testo tratto dal salmo 33, 9 sin dai primi secoli è attestato quale canto alla comunione.  
Notazione quadrata con una particolare grafia dei gruppi discendenti semplici e composti (cfr. i vari gruppi del primo rigo).

38 - MONTECASSINO, Bibl. dell'Archicenobio, S. Severino B, c. 77<sup>r</sup>.  
Kyriale, S. Severino di Napoli, sec. XVI.  
Melodia propria del *Kyrie* che semplifica quella assai diffusa del *Kyrie Fons bonitatis* (Melnicki 48).  
Notazione quadrata.  
Interessanti i neumi iniziali e finali che nei secoli XVI e XVII sono stati allungati ed elaborati più per ragioni ornamentali che di prassi esecutiva.  
L'articolazione complessa su eleison è resa dalla particolarità grafica del neuma detto, in questo caso, *liquescente*.

39 - MONTECASSINO, Bibl. dell'Archicenobio, s. n., c. 118<sup>r</sup>.  
Graduale, Italia, sec. XV-XVI.  
Versetto *Dextera tua* del graduale *Gloriosus Deus* della Messa dei martiri.  
Notazione quadrata. Il termine generico potrebbe essere precisato grazie al confronto sistematico delle migliaia di codici e di frammenti ancora esistenti che hanno questa notazione.  
Basti confrontare questa foto con quella precedente e vedere le differenze tra le singole figure neumatiche, ad esempio il semplice *punto*, la *clivis* (due note discendenti) e il *pes/podatus* (due note ascendenti).  
L'utilizzazione di neumi in rosso in questo caso sta a indicare l'omissione dei lunghi vocalizzi (cfr. *domine* ai righe primo e terzo).

40 - PISA, Bibl. Cateriniana del Seminario, s.n., cc. 166<sup>v</sup>-167<sup>r</sup>.  
Raccolta di *Credo*, Italia (Domenicani di Pisa), sec. XVI.  
Notazione quadrata e mensurale, nera e rossa.  
In questa interessante raccolta di *Credo*, il colore rosso dei neumi sottolinea le note da allungare nell'esecuzione.

41 - URBINO, Arch. Capitolare, *Kyriale*, pag. 63.  
Kyriale, Italia, sec. XIV-XV.  
Anche questo *Credo* presenta la notazione mista (quadrata e mensurale) e una più stretta suddivisione di unità melodico-ritmiche evidenziate dalle barre rosse verticali.

42 - COMO, Bibl. Seminario, XIII. h. 34.  
Liturgia della canonizzazione dei SS. Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka, Roma, S. Pietro, 1726.  
*Confiteor* della Messa di canonizzazione dove si leggono i nomi dei due nuovi santi.  
Esempio di manoscritto tardivo che nella sua presentazione si adegua ai modelli dei libri a stampa, mentre nella seconda metà del '400 i primi libri a stampa liturgici, con e senza musica, riproducevano fedelmente sino nei dettagli grafici il modello dei manoscritti.

43 - MONTSERRAT, Bibl. dell'abbazia, 243, 1<sup>r</sup>.

# LA POLIFONIA

Antifonario in tre volumi (mss 243-245), Certosa di Farneta (Lucca), 1603.  
Altro esempio di codice tardivo assimilato ai modelli dei libri a stampa.  
Notazione quadrata in cui il *punto* è delimitato da due piccoli tratti verticali di cui quello sinistro è normalmente più allungato.

44 - ROMA, Bibl. Casanatense, 167, c. 143r.  
Messale, S. Salvatore al Monte Amiata, sec. XIII.  
Codice di cui molte carte sono derivate da un manoscritto più antico.  
Si tratta pertanto di un *palinsesto*: il codice primitivo era un antifonario del sec. XI-XII, probabilmente dello stesso monastero, con una miniatura a piena pagina, neumi adiaematici in campo aperto.

## IL DESIDERIO DI UNITÀ

La polifonia viene spesso considerata un evento limitato e legato ad un determinato periodo e a determinati autori.

Difficilmente si considera il fatto che la polifonia, intesa come arte di sovrapporre più linee melodiche, ha avuto un'incidenza determinante sulla conformazione di tutta la musica occidentale e ancora più difficilmente si considera il fatto che la polifonia nasce e si sviluppa da certi eventi storicamente unici e che a sua volta è stato un evento unico nel panorama di tutte le culture musicali. I fatti su cui si basa la polifonia sono essenzialmente tre.

Il primo e più importante è l'esperienza cristiana. Infatti il cristianesimo si differenzia da tutte le religioni per il fatto che Cristo è presente in coloro che lo riconoscono; conseguenza di questo è la comunione dei credenti che si concretizza in tanti modi. Primo fra tutti il fatto che la Messa e la Liturgia delle ore, cioè i momenti generanti dell'esperienza, siano vissuti in modo assembleare, dove assembleare non vuol dire l'uno accanto all'altro in una tensione spirituale verso Dio ma vuol dire l'uno in comunione con l'altro dentro cui si riconosce il volto di Cristo. Solo in un contesto di questo tipo è possibile che la tensione verso l'altro e quindi verso l'Altro cerchi di esplicitarsi anche in maniera visibile (o udibile nel nostro caso). La polifonia nasce proprio da questo desiderio di unità che c'è fra i cristiani e proprio per questo diventa arte cioè tensione alla bellezza come esplicazione della comunione dei re-denti. All'interno di questo, altri elementi propri del cristianesimo vengono realizzati in un coro che canti polifonia: «...come in un solo corpo abbiamo molte membra e queste membra non hanno tutte la medesima funzione, così anche noi, pur essendo molti, siamo un solo corpo in Cristo e ciascuno per la sua parte siamo membra gli uni degli altri.» (Rm 12, 4-5) e ancora «Obbedite ai vostri capi e siate loro sottomessi» (Eb 13, 17); seguendo un maestro si forma un'unità pur facendo ognuno la propria parte.

Un secondo fatto su cui si basa la polifonia è l'intuizione pitagorica, ripresa e sviluppata da Boe-

zio e dai trattatisti medievali e successivamente sperimentata dai polifonisti, che quando i suoni abbiano tra di loro dei rapporti semplici di vibrazione allora questi suoni formino un'armonia e anzi siano testimonianza dell'armonia dell'universo. In un coro che canta polifonia due persone della stessa sezione cantano all'unisono e questo fisicamente si traduce in una vibrazione dell'aria che li fa vibrare l'uno dell'altro; inoltre se due persone di due sezioni diverse cantano secondo rapporti semplici di vibrazione il risultato sarà percepito come gradevole all'udito. Questa gradevolezza e questo vibrare l'uno dell'altro erano riconosciuti e ricercati dai polifonisti come segni della comunione tra di loro e dell'armonia con tutto il creato.

Il terzo fatto su cui si basa la polifonia è il gregoriano.

Questo canto che sfugge a tutte le definizioni è stato l'anima della polifonia. I cantori di polifonia erano educati prima di tutto al gregoriano e i compositori traevano da esso lo slancio vitale di cui è intriso questo antico canto di chiesa. Le prime prove certe dell'esistenza della polifonia risalgono alla fine del IX secolo cioè quando il repertorio gregoriano stava ultimando la sua fase di formazione. Già prima di allora comunque le parti liturgiche di uso comune venivano cantate contemporaneamente a diverse altezze a seconda della estensione di voce del cantore. Queste altezze non furono scelte a caso ma vennero stabilite mediante dei precisi rapporti numerici basati su significativi riferimenti cosmologici.

Ancora oggi è normale che quando si canta per esempio uomini e donne insieme, le donne cantino un'ottava sopra degli uomini anche se questo le spinge in un registro di voce molto acuto rispetto alla loro zona del parlato. La nota all'ottava superiore a noi sembra quasi uguale alla nota base (fisicamente la nota all'ottava superiore ha un numero di vibrazioni esattamente doppio rispetto alla nota data) e infatti fin dall'antichità le due note hanno lo stesso nome, anzi negli organi è normale far corrispondere al medesimo tasto canne che risuonano a una o anche a due ottave superiori rispetto alla nota base. Queste che a noi sembrano semplici concomitanze hanno

Alto Primo Choro. 9

Elucis ante terminum rerum creator possimus sis preful  
& custodia ut pro tua clementia sis preful ij & custodia  
Presta Pater piissime Patrique comparunice cum spiritu  
parachito regnans ij regnans ij per omne saeculum. Amen.  
Vnc dimittis. Secundum verbu tuum in p...  
cc vide- fuit  
oc-culi me- i quod parasti ante faciem lu-  
men & gloriam plebis tue Is- rael & gloriam

Compieta del Colonna. Opera Ottava.

Partitura per Polifonia.

origine nel fatto che per gli antichi l'ottava (diapason) «contiene tutto il corpo del mondo» (Plinio) ed è la misura della distanza tra la terra e il cielo (Tolomeo) per cui il cantare ad un intervallo di ottava voleva dire creare una comunione simbolica, cioè umanamente percepibile (vedi anche gli influssi pitagorici di cui si è già parlato) della comunione più grande tra l'uomo e l'universo e quindi dell'uomo con Dio. L'intervallo di ottava veniva dunque chiamato «perfetto» perchè simbolo della perfezione dell'uomo in Cristo. L'intervallo di quinta era invece amato per la sua «soavità».

Questi due intervalli furono dunque anticamente usati per differenziare le voci di un'assemblea che cantava insieme e queste sono le intuizioni di partenza della polifonia nel IX secolo.

## DALL'«ORGANUM» ALLE FORME PIÙ COMPLESSE

La forma polifonica embrionale da cui si svilupparono tutte le altre è l'*Organum* cioè una forma di «organizzazione» delle voci. L'*organum* subì diverse trasformazioni fino a sfociare nel *Motetto antico* del XIII secolo. Inizialmente si trattò di differenziare melodicamente due linee musicali che comunque ritmicamente procedevano insieme.

Le due voci chiamate *Vox principalis* (che normalmente era un gregoriano) e *Vox organalis* partivano dallo stesso suono per distanziarsi fino a raggiungere un intervallo canonico per poi ricongiungersi sull'ultima nota. Gradatamente vennero introdotte altre voci e contemporaneamente vi fu una differenziazione ritmica con graduale allungamento dei valori della *vox principalis* rispetto alle altre voci. La *vox principalis* verrà successivamente chiamata *Tenor* cioè sostegno, mentre le altre prenderanno il nome di *Duplum* o *Motetus* cioè parte con testo (mot = parola) e *Triplum* cioè terza parte. Il tenor continua comunque ad essere l'anello di congiunzione tra la polifonia e il gregoriano dato che nella quasi totalità dei casi è preso interamente dal repertorio monodico ecclesiastico.

Questa consuetudine si prolungherà fino a tutto il 1700. Il tenor, o la voce che verrà così contraddistinta sarà chiamata *Cantus firmus* e sarà una parte generatrice delle altre fungendo da spina dorsale della composizione in cui è inserita. Anche qui i teorici, per i quali la polifonia non era un esercizio di complicazione della musica preesistente ma una realizzazione simbolica del fatto cristiano, videro nel *cantus firmus* il simbolo della presenza di Cristo nel mondo: come Cristo precede, genera, è *sub-stantia* e destino del macrocosmo spazio-tempo così il *cantus firmus* precede, genera ed è ossatura del microcosmo sensitivo umano, cioè la musica polifonica. Questo fatto porta poi anche ad un'altra caratteristica della polifonia, vale a dire l'*imitazione*: come una vita «perfetta» fluisce nell'imitazione di Cristo così una perfetta composizione deve basarsi sull'imitazione dello spunto generatore. Il principio (stile) imitativo secondo il quale le varie voci di un brano polifonico ripetono in maniera più o meno sfalsata e variata lo stesso modulo musicale, sarà la principale caratteristica del periodo cosiddetto classico e sarà portato alle estreme conseguenze da J.S. Bach.

Il ritmo, o comunque la misurabilità della durata delle note le une rispetto alle altre, fu il primo aspetto pratico della polifonia che si sviluppò nel XIII secolo, da cui si giunse a quelli che a noi sembrano dei veri e propri eccessi di complessità nei secoli XIV e XV. Anche qui si partì con proporzioni semplici (ancora oggi le proporzioni delle figurazioni ritmiche seguono le potenze di due mentre allora seguivano le potenze di tre ad imitazione della perfezione trinitaria) fino a giungere a complicati accostamenti ritmici.

Nel 1200 inoltre vi fu una graduale riscoperta dei piedi metrici greci e latini e un massiccio utilizzo nell'*Organum* di questi strumenti letterari in senso ritmico.

Nel 1300 la musica polifonica subì una precisa svolta con l'introduzione della terza (intervallo imperfetto) fra le consonanze cioè tra i suoni d'appoggio armonico. Questo elemento fu importato dalla cultura celtica e portò a quattro

# SCHEDE 2<sup>a</sup> SEZIONE

## MUSICA POLIFONICA

su sette (che sono le note) le consonanze: terza, quinta, sesta (rivolto della terza rispetto all'ottava) e ottava.

Di qui si stabilizzano gli elementi di partenza del sistema armonico occidentale che attraverso innumerevoli sperimentazioni ebbe come prodotto finale il sistema tonale.

I primi ad approfondire questo sistema armonico originario e a diffonderlo in tutto l'occidente furono i fiamminghi. A ondate successive invasero letteralmente l'Europa e confluirono soprattutto in Italia che allora era considerata un traguardo per ogni artista. La loro polifonia affascinò tutti per almeno due secoli. Inutile citarli tutti, ricorderemo solo J. Ockeghem e J. Desprez che furono dei veri e propri maestri di statura europea. Dopo di loro ci fu una frammentazione in scuole nazionali ognuna con un compositore fiammingo come capo scuola. Citeremo certamente la scuola spagnola (i cui vertici si toccarono con Morales e De Victoria), la scuola romana (Palestrina) la scuola veneziano-slava (A. Gabrieli), la scuola inglese (Byrd) ecc.

Verso la fine del 1500 vennero a mancare i rife-

rimenti alle premesse di cui abbiamo parlato e i polifonisti persero le motivazioni originarie dei loro predecessori per cui la polifonia venne sempre più vista come una specie di forma arcaica della musica tonale e per questo venne razionalizzata e inquadrata nel nuovo sistema che scindeva definitivamente la direzione verticale della partitura da quella orizzontale. Ma anche con queste restrizioni la polifonia non ha mai perso la sua vitalità. Basta ascoltare alcune pagine di Mozart oppure di qualche autore più recente per capire che lo scopo della polifonia è rimasto sempre immutato: dare il massimo della materia sonora per la maggiore gloria di Dio.

Marco Gemmani

Quartus. De profundis

Secundi chori. BASSVS

Partitura per Polifonia.

Catalogo delle opere stampate esposte

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

JOSQUIN DESPREZ, Missarum Josquin liber Secundus (4 opuscoli Canto Alto, Tenore, Basso rilegati in uno); Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1515

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

Autori diversi, Raccolta di FRANCESCO SOTO, Libro delle Laudi Spirituali dove in uno sono compresi i Tre Libri già Stampati. E ridotta la musica a più brevità, e facilità: con l'accrescimento delle parole, e con l'aggiunta di molte Laude nuove, che si canteranno nel modo che dentro si mostra. Il quarto libro delle Laudi a tre e quattro voci...; Roma: Alessandro Gardano, 1589-1591

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

ORLANDO DI LASSO, Moduli Duarum Vocum nunquam hactenus editi Monachii Boioariae compositi Orlando Lasso auctore (2 opuscoli Superius e Tenor); Parigi (Lutetiae Parisiorum): Adrianum le Roy et Robertum Ballard, Regis Typographos, 1578

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

THOMAE LUDOVICI DE VICTORIA, Abulensis, Motecta quae partim quaternis partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, quae quidem nunc vero melius excussa, & alia quam plurima adiuncta, noviter sunt impressa (8 opuscoli: Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus, Sextus, Septimus, Octavus); Milano: Francesco e eredi di Simone Tini, 1589

MILANO - Biblioteca Veneranda Fabbrica del Duomo

TOMASO LUDOVICO DA VICTORIA, Missarum libri duo Romae ex typographia Dominici - Rasae 1583

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, Joan. Petraloysii Praenestini, Motetorum Quatuor Vocibus. Liber Secundus. Nunc denuo in lucem aeditis (4 opuscoli: Cantus, Altus, Tenor, Bassus); Venezia: eredi di Gerolamo Scotto, 1606

MILANO - Biblioteca Veneranda Fabbrica del Duomo

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, liber III Motetorum quinque vocum nuper recognitus Mediolani apud Franciscum & Haeredes (5 fascicoli), 1587

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

ANDREA GABRIELI, Sacrae Cantiones (vulgo Motecta appellatae) Quinque vocum, Tum uiva Voce, Tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae (5 opuscoli: Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus); Venezia: Angelo Gardano, 1584

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

CRISTOBAL DE MORALES, (Jachet, Richafort, Tugduval, Loiset, Pieton) Magnificat Moralis Ispani Cum Quatuor Vocibus Liber Primus (4 Opuscoli: Cantus, Altus, Tenor, Bassus); Venezia: Antonio Gardano, 1545

BRESSANONE - Biblioteca Museo Diocesano

ORLANDO DI LASSO, Cantione

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

DIEGO ORTIZ, Didaci Ortiz Toletani Regiae Cappellae neapolitanae Moderatoris et Magistri musices Liber Primus Hymnos, Magnificas, Salves, Motecta, Psalmos, aliaque diversa cantica complectens; Venezia: Antonio Gardano, 1545

BOLOGNA - Civico Museo Bibliografico Musicale

CLAUDIO MONTEVERDI, Selva morale e spirituale di Claudio Monteverde Maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venetia Dedicata alla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatrice Eleonora Gonzaga Con Licenza dei Superiori & Privilegio (10 libercoli: soprano I, soprano II, alto I, alto e basso II, tenore I, tenore II, basso I, Violino I, Violino II, basso continuo); Venezia: Bartolomeo Magni, 1640

MILANO - Biblioteca Veneranda Fabbrica del Duomo

GIANANDREA FIORONI, Liber Primi Chori - Pars Aestiva - in quo omnes primae vesprae pontificales coniuntur ad usum basilicae metropolitanae 1752

# L'ORGANO

## LO STRUMENTO: CARATTERISTICHE TECNICHE E STORIA

L'organo, il «re degli strumenti» come ebbe a definirlo Wolfgang Amadeus Mozart, è uno strumento musicale ad aria con canne suonanti che variano per numero, grandezza, forma e materiale (metalli vari, legno e talvolta anche alabastro e cartone). Il suono viene prodotto o dall'aria che vibra nel corpo della canna, oppure da una linguetta vibrante detta «ancia» che si trova infissa nel piede della canna stessa. L'aria necessaria alle vibrazioni viene prodotta da un sistema meccanico composto dai mantici (o pompe, o ventilatori) che comprimono l'aria in appositi serbatoi detti «somieri». Sopra il somiere si trovano allineate le canne e quando l'organista aziona i tasti o i pedali dell'organo (collegati al somiere mediante tiranti meccanici) si aprono delle valvole che lasciano passare la colonna d'aria generante il suono. Poiché le canne di varia forma e di vario materiale offrono timbri assai differenziati tra loro, è possibile - mediante il sistema dei registri - combinare tra loro i suoni e, come per i colori di una tavolozza, ottenere svariatissime gamme di timbri.

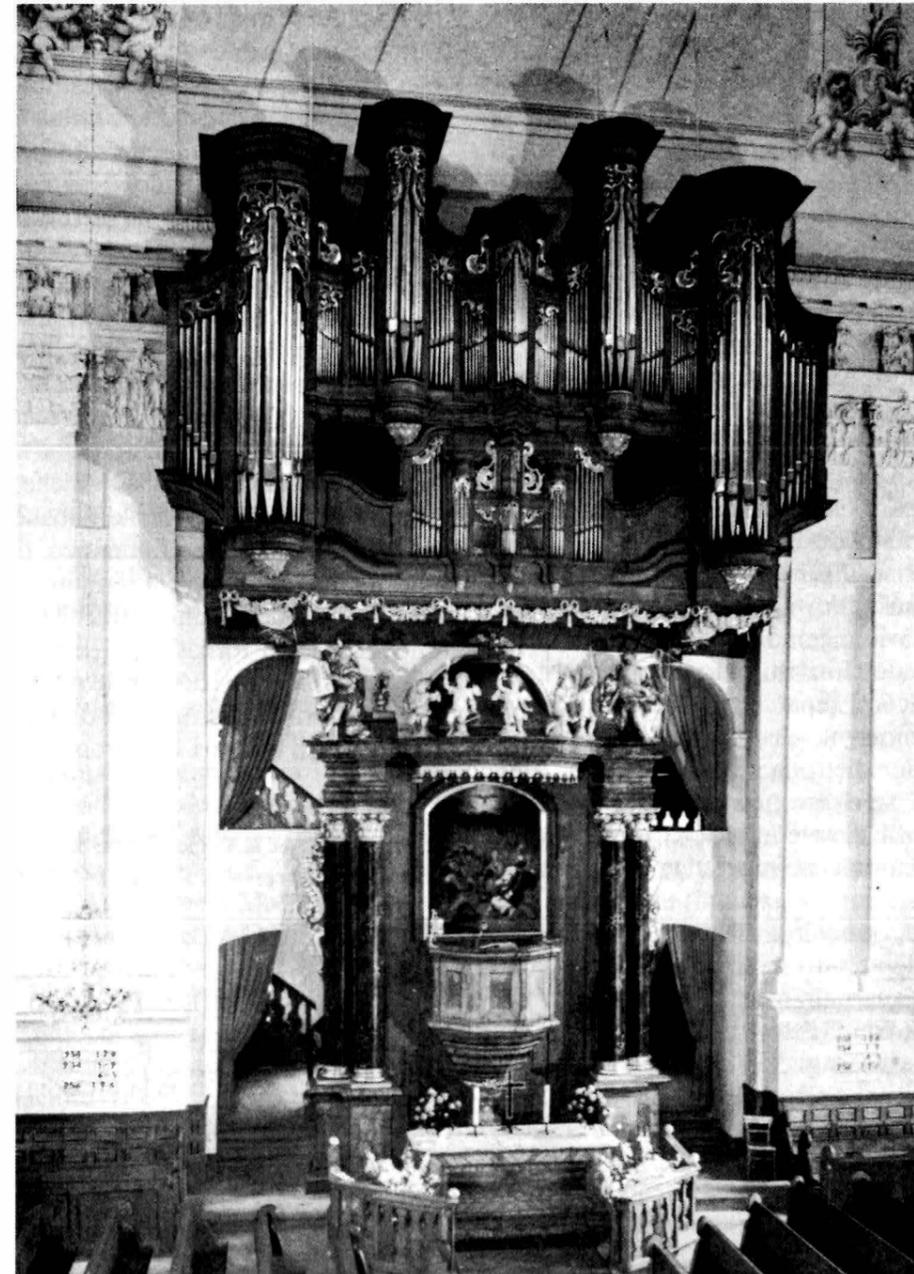
L'evoluzione storica di questo strumento, che ha origini antichissime, è stata più complessa di quella di qualsiasi altro strumento musicale. La storia dell'organo comincia con il «Hydraulis» o «Hydraulus», una sorta di organo idraulico in cui l'acqua - sospinta da pompe - creava la corrente d'aria necessaria per fare risuonare le canne. Questo strumento, la cui invenzione è tradizionalmente attribuita all'ingegnere Ctesibio di Alessandria (III sec. a.C.), venne dettagliatamente descritto da antichi autori quali Filone, Erone e soprattutto Vitruvio. Dello strumento possediamo anche testimonianze visive in alcuni mosaici (Treviri, Landesmuseum), in graffiti (Roma, Basilica di S. Sebastiano) e in un celebre modellino in terracotta risalente al I e al II secolo a. C. conservati nel museo St. Louis di Cartagine. Nel 1931 furono anche rinvenuti negli scavi della antica città di Aquincum (presso l'odierna Budapest) resti considerevoli di un hydraulus romano, dai qua-

li fu possibile ricavare preziose notizie riguardanti le caratteristiche e il funzionamento dello strumento. L'organo idraulico romano aveva una destinazione esclusivamente profana e veniva usato nei circhi dove forniva il sottofondo sonoro ai giochi, oppure era utilizzato in particolari occasioni come le feste civili o i cortei imperiali. Le invasioni barbariche segnarono la scomparsa dell'hydraulus nel mondo romano occidentale, mentre nell'oriente bizantino lo strumento sopravvisse a lungo mantenendo la sua funzione profana. Nell'anno 757, l'imperatore di Bisanzio Costantino Copronimo inviò in dono a Pipino, re dei Franchi, un grande organo. Il monarca francese volle collocarlo nella chiesa di San Cornelio a Compiègne, e questa rappresenta la prima testimonianza che possediamo di un utilizzo ecclesiastico dell'organo.

Nel medioevo l'organo divenne lo strumento liturgico per eccellenza; dapprima si trattò di uno strumento di piccole dimensioni, con una piccola tastiera e una sola fila di canne. Esistevano organi molto piccoli detti organi «portativi» (cioè che si potevano trasportare, date le limitatissime dimensioni) che il musicista suonava con una sola mano, mentre con l'altra azionava il mantice. Di dimensioni più grandi era invece l'organo «positivo» (cioè fermo, posato in un punto) nel quale l'organista suonava con entrambe le mani, coadiuvato da un'altra persona addetta al movimento dei mantici. L'organo raggiunse dimensioni ragguardevoli e godette di continui e progressivi perfezionamenti tecnici grazie soprattutto all'opera di organari italiani attivi tra il XIV e il XV secolo in Veneto, Lombardia, Toscana ed Emilia Romagna. Essi apportarono fondamentali aggiunte, quali l'introduzione della moderna tastiera (prima costituita da poche e grosse leve), della pedaliera e dei registri.

Tra la fine del '400 e gli inizi del '500, l'organo italiano assunse le caratteristiche peculiari che lo distingueranno dagli organi costruiti oltralpe: un solo grandioso corpo, spesso corrispondente ad un'unica tastiera con un numero limitato di registri basati su un registro fondamentale detto «principale».

Tra i più noti organari italiani operanti in questi due secoli è necessario fare menzione almeno di



*Kircheimbolanden (Germania), Organo di J.M. Stumm (1745)*

Matteo da Prato (1391-1465), l'antesignano dell'arte organaria italiana, di Lorenzo di Giacomo (autore dell'organo «in cornu epistolae» della Basilica di S. Petronio a Bologna, eretto tra il 1470 e il 1475 e tutt'ora esistente), dei maestri Nicolò e Bernardo d'Alemagna, ma soprattutto della famiglia bresciana degli Antegnati a lungo operante in Lombardia alla quale si deve la costruzione di stupendi organi a Brescia, Salò e Milano, che sono gli strumenti più sontuosi e tecnicamente più avanzati di tutto il Cinquecento italiano.

Sulle orme degli Antegnati crearono le loro opere tutti i grandi organari cinquecenteschi, dai Colombo a Venezia, al toscano Onofrio Zeffirini, ai napoletani Di Palma ai lombardi Valvassori eccetera.

Ben diversa fu invece la tradizione organaria degli altri paesi dell'Europa (Germania, Francia, Olanda, Austria) dove gli organi assunsero presto conformazioni grandiose e molto complesse. Furono introdotte infatti più tastiere corrispondenti a vari corpi separati tra loro con il cosiddetto «organo tergale», un piccolo strumento posto solitamente dietro la schiena dell'organista), la pedaliera si estese notevolmente e assunse un'importanza sempre maggiore, mentre i registri furono moltiplicati raggiungendo incredibili varietà sonore.

Gli influssi dei grandiosi strumenti costruiti al di là delle Alpi si fecero sentire anche in Italia ad opera di organari stranieri quali il tedesco Caspar Zimmermann (autore dell'organo di S. Maria Maggiore a Trento, 1539), il fiammingo Vincenzo Fulgenzio, operoso a Gubbio e a Orvieto alla fine del '500 e, più avanti, lo slesiano Eugenu Gasparini (1676-1706) e il gesuita fiammingo Guglielmo Hermans (1601-1683). Si trattò tuttavia di isolati interventi poichè la grande maggioranza degli organi italiani continuò ad essere fedele ai canoni stabiliti dagli Antegnati almeno fino alla fine del '700.

A cavallo dei secoli XVIII e XIX, ad opera della famiglia Serassi di Bergamo, l'organo italiano cominciò ad arricchire e mutare le sue possibilità timbriche ed espressive. Con l'affermazione del romanticismo musicale si cominciò a costruire organi (e spesso a modificare maldestramente quelli antichi) cercando di riprodurre i vari suoni

dell'orchestra; a questo scopo furono introdotti nuovi registri e la cosiddetta «cassa espressiva», mediante la quale, superando la tradizionale dinamica a scalini dei suoni, fu possibile graduare l'emissione del suono ottenendo gli effetti del crescendo e del diminuendo. Nella seconda metà dell'800 fu poi introdotta la trasmissione elettrica dalla tastiera al somiere e, in sostituzione dei tradizionali mantici, la generazione dell'aria fu affidata a ventilatori azionati da motori elettrici. Le innovazioni ottocentesche hanno in un certo senso snaturato le caratteristiche timbriche e sonore dell'organo. Nel nostro secolo si è creato un forte movimento di opinione mirante al recupero delle caratteristiche tecniche e quindi sonore dell'organo tradizionale, abbandonando velleità sinfoniche di tipo romantico. È stato infine promosso il recupero e il restauro di molti antichi organi e si è operato affinché la musica degli antichi maestri tornasse ad essere eseguita con strumenti che possedessero le peculiarità sonore e le caratteristiche strutturali di quelli del secolo in cui questi maestri operarono.

## LA LETTERATURA ORGANISTICA E LITURGICA

L'organo, s'è detto, è lo strumento liturgico per eccellenza.

Nel Medioevo venne utilizzato per raddoppiare il «cantus firmus» (cioè la melodia gregoriana), oppure per alternarsi ad esso nelle composizioni a struttura antifonale. Prassi precocemente diffusa fu anche quella di eseguire con l'organo brani di polifonia vocale.

Le «intavolature», ossia le trascrizioni per strumenti a tastiera di musiche polifoniche vocali, rappresentano le prime composizioni originali dalle quali evolveranno le varie forme della musica d'organo.

Nel XVI secolo fiorì in Italia e in Europa una notevole produzione di musica destinata all'organo in funzione della liturgia. I maestri del tempo composero infatti alcuni brani (ricercari, toccate, canzoni ecc.) da alternare al canto all'interno

delle azioni liturgiche. Si stabilì che l'organo potesse intervenire, alternandosi al canto fermo, in vari punti della celebrazione della S. Messa: al Kyrie, dopo l'Epistola (e generalmente veniva suonata una breve toccata), durante l'Elevazione (con un pezzo solenne, di grande intensità espressiva che durasse fino al Pater Noster) e all'Ite Missa est con la risposta del Deo Gratias suonata e riproducendo, solitamente, il tema del Kyrie iniziale. Gli schemi di intervento dell'organo nella liturgia sono noti con una certa precisione perchè si conservano alcuni trattati o alcune raccolte musicali pubblicate tra la fine del '500 e gli inizi del '600. Tra questi è in caso di ricordare quello scritto da A.M. Asola intitolato «Canto fermo sopra le Messe. Hinni et altre cose ecclesiastiche, appartenenti ai suonatori d'organo per rispondere col coro» (1596, 1ª edizione) e quello di A. Banchieri dal curioso titolo: «L'organo suonarino ove si pratica quanto occorrer suole a suonatori d'organo, per alternar Corista a gli Canti fermi in tutte le feste e le solennità dell'anno». (1605).

Un grande sviluppo ebbe anche tra il XVI e il XVII secolo la cosiddetta «Messa d'organo», una vasta composizione dove le cinque parti dell'Ordinario della Messa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei) venivano suddivise in versetti e l'organo si alternava al popolo nella esecuzione di tali versetti che vennero poi trasformati in complessi frammenti imitativi, la cui esecuzione ebbe una particolare fortuna in Francia. Nei paesi protestanti la musica d'organo ebbe uno sviluppo maggiore rispetto ai paesi cattolici (dove forte resta la tradizione del canto gregoriano e della polifonia a cappella) e fu utilizzato per accompagnare corali e cantate durante le funzioni, ma ebbe anche un importante ruolo extraliturgico attraverso i concerti che ne esaltarono le straordinarie possibilità tecniche e musicali.

La storia della letteratura organistica a destinazione liturgica si confonde inevitabilmente con la storia della letteratura organistica in generale. Tra i primi autori che scrissero musica destinata agli strumenti a tastiera (e, quindi da eseguirsi indifferentemente in chiesa con l'organo o in casa con il cembalo) sono stati Marcantonio e Gerolamo Cavazzoni (1490 ca - 1570 ca; 1510 ca - 1565

ca) autori di intavolature e di messe, mentre in Venezia avviarono una splendida stagione organistica Andrea e Giovanni Gabrieli (1510 ca - 1586; 1557 ca - 1612) anch'essi autori di composizioni destinate alle fastose cerimonie della basilica di S. Marco, dove esistevano grandiosi organi.

Le composizioni d'organo di C. Merulo e di G. A. Asola rappresentano l'antecedente più diretto della ricchissima produzione di Gerolamo Frescobaldi (1583-1643), certamente il più grande organista italiano del primo '600. Copioso compositore di brani per strumenti a tasto destinati all'uso liturgico (Frescobaldi fu per lungo tempo organista della Basilica di S. Pietro a Roma) il maestro ferrarese seppe sfruttare al massimo le possibilità espressive dell'organo italiano destinando a questo strumento celebri toccate, canzoni, capricci e le raccolte dei «Fiori musicali», grazie alle quali divenne noto in tutta Europa.

L'influsso di Frescobaldi nella musica organistica fu tale che i maestri italiani delle generazioni successive (M. Rossi, B. Storace, B. Pasquini, A. B. Ciaja fino a D. Zipoli) sentirono fortissimo il rigore del suo insegnamento.

Allargando la panoramica agli altri paesi europei si osserva una considerevole diffusione della letteratura organistica in tutte le nazioni del vecchio continente (Spagna, Portogallo Inghilterra ecc.) con una particolare preminenza per la Germania e la Francia. La scuola organistica tedesca, che prese avvio da J. P. Sweelinck (1562-1621) (a sua volta ispirato a modelli italiani e inglesi), si divise in due correnti ben distinte tra loro per caratteristiche e stile: la tradizione organistica della Germania settentrionale (S. Scheddt, H. Scheidemann, F. Tunder, N. Bruhns, V. Lubeck e D. Buxtehude) che privilegiava il severo stile contrappuntistico e le elaborazioni su basi di corali, e la tradizione organistica della Germania meridionale (J. Froberger, G. Muffat, J. Pachelbel) che preferiva invece lo sviluppo del discorso melodico di influsso italiano.

In Francia, dopo la produzione di Jean Titelouze (1563-1633) organista della cattedrale di Rouen e cultore dello stile frescobaldiano, il gusto musicale si diresse verso forme ispirate allo stile melodico e concertante con una particolare predilezione per gli effetti coloristici ottenuti grazie alle

# SCHEDE 3<sup>a</sup> SEZIONE

## MUSICA D'ORGANO

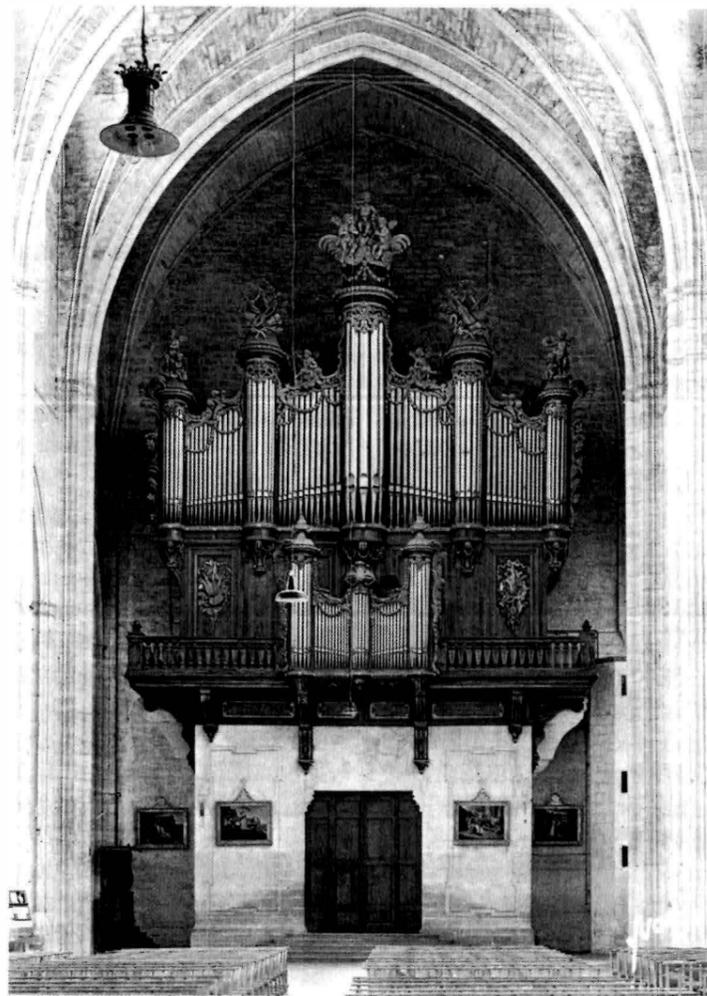
sgargianti e variatissime risorse timbriche dell'organo francese (soprattutto coi registri di cornetto e di cromorno); i più importanti esponenti di questa scuola furono L. Marchand (1669-1732). C. N. Clérambault (1676-1749) e François Couperin (1668-1733).

Nella prima metà del '700 l'astro musicale di Johann Sebastian Bach (1685-1750) rappresentò il culmine della letteratura organistica europea. Nella sua straordinaria messa di composizioni dedicate all'organo, (strumento prediletto dal maestro) Bach infuse tutta la sapienza armonica, melodica, timbrica e contrappuntistica elaborata dalle altre scuole organistiche d'Europa operando una

straordinaria sintesi tra l'antico e il moderno che i contemporanei, ormai attratti dalle semplici forme melodiche e galanti del Rococò musicale, non seppero comprendere. Non a caso il secondo Settecento sancisce la decadenza della musica organistica e dell'organo in generale.

Dall'epoca romantica ad oggi si è assistito alla rinascita della musica d'organo e, sulla scia della rivalutazione di Bach, artisti come Mendelssohn, Frank, Brahms, Liszt fino a M. Reger, C. Wider e C. Messiaen, hanno composto un'ottima musica da destinare al decaduto, ma mai dimenticato, «re degli strumenti».

Marco Carminati



Montpellier. Cattedrale di San Paolo - Organo di François Lèprine l'Aine (1778)

Catalogo stampati in Mostra per gentile concessione del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna

GIROLAMO CAVAZZONI (D'Urbino), Hieronimo D'Urbino il Primo libro de intabolutura d'organo dove si contiene tre Messe novamente da antonio Gardano ristampato & da molti errori emendato.; Venezia: Antonio Gardano, 1542 (?)

GIOVANNI MARIA TRABACI, Ricercate, canzone francese ecc. Libro Primo ricercate et altri varij capricci con cento versi sopra li. otto finali Ecclesiastici. Libro Secondo; Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 1603

COSTANZO ANTEGNATI, L'Antegnata. Intavolutura de Ricercari d'Organo, con una Nuova Regola ch' insegna a suo Figliolo di suonar, et registrar l'Organo, con l'Indice degl'organi, fabricati in casa sua. Opera decimasesta.; Venezia: Angelo Gardano e fratelli, 1608

ADRIANO BANCHIERI, Conclusioni del suono dell'organo di D. Adriano Banchieri Bolognese, Olivetano & Organista di S. Michele in Bosco Novellamente tradotte & dilucidate in Scrittori Musici & Organisti celebri Opera Vigesima alla Gloriosa Vergine et Martire Santa Cecilia Devota degli musici & Organisti dedicata.; Bologna: eredi di Giovanni Rossi, 1609

GIROLAMO DIRUTA, IL Transilvano Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & Istromenti da penna del R.P. Girolamo Diruta perugino Dell'ordine De Frati Minori Conv. Francesco, Organista del Duomo d'Agobbio, nel quale facilmente, & presto s'impara di conoscere sopra la tastatura il luogo di ciascuna parte, & come nel diminuire si devono portare le mani, & il modo di intendere la Intavolutura; provando la verità, & necessità delle sue regole con le toccate di diversi ecc...; Venezia: Alessandro Vincenti, 1609

ADRIANO BANCHIERI. L'Organo suonarino. Opera Ventesimaquinta del R.P.D. Adriano Banchieri Monco Olivetano nuovamente in questa seconda impressione accordato in Tuono Corista, con gli cerimoniali, Messali, Breviarj, et canti fermi Romani; Opera utile et necessaria à gli studiosi organisti, che desiderino alternare in Voce et organo à gli Canti Fermi di tutte le Feste et solennità dell'anno. Non solo chiese de reverendi preti, ma in quelle de canonici. Monaci, Frati, Monache, Suore et Confreternite. Dedicato a Ill. Rev. Cardinale Borghesi arcivescovo di Bologna.; Venezia: riccardo Amadino, 1611

GIOVAN BATTISTA DEGLI ANTONI, Versetti da organo per tutti gli Tuoni dedicati al Molto Illustre e molto Reverendo Signor Don Giuseppe Mariani da Gio. Battista degli Atonii Organista di S. Giacomo Maggiore de RR. PP. Agostiniani di Bologna & Accademico filarmonico. Opera settima; Bologna: Carlo Maria Fagnani, 1696

La mostra è stata realizzata  
in occasione della XI Edizione del  
Meeting per l'Amicizia fra i Popoli  
dal 25 Agosto al 1 Settembre 1990  
a Rimini presso Santa Maria ad Nives.

Museo internazionale  
e biblioteca della musica  
di Bologna

*Si ringraziano tutti coloro che con il loro contributo hanno reso possibile la realizzazione della mostra.*

Inv. GBM 11933