

( *Can.<sup>co</sup> Ascanio Andreoni* )

# Grammatica

di

## Canto fermo Ambrosiano

schola gregoriana mediolanensis  
direttore Giovanni Vianini  
20133 Milano - Via Masotto 30  
(02) 70.104.245 - 70.100.338



*Umile omaggio  
dell'umilissimo compilatore!*

*AUGO  
1989*

## Indice

PARTE PRIMA.....	3
Art. I. - Nozioni preliminari.....	3
Art. II. - Dei “segni,, del Canto fermo. ....	3
Art. III. - Scala e intervalli. ....	8
Art. IV. - Educazione della voce.....	11
PARTE SECONDA .....	12
Art. 1. – Della modalità.....	12
PARTE TERZA .....	13
Salmodia .....	13
Prospetto delle diverse modulazioni dei Salmi.....	16
PARTE QUARTA.....	21
Canto degli Inni.....	21
PARTE QUINTA.....	25
Recitativi liturgici .....	25
Modulazione per il canto delle Orazioni.....	26
Modulazione del Prefazio, del <i>Pater noster</i> e del <i>Libera nos</i> .....	28

## PARTE PRIMA

### Art. I. - Nozioni preliminari.

Il Canto fermo (1), più propriamente è chiamato canto *liturgico*, perché è l'unico canto adottato dalla liturgia. La musica polifonica quindi non si potrebbe chiamare liturgica, essendo essa dalla Chiesa soltanto tollerata, non mai prescritta.

Il canto fermo *Ambrosiano* è quello che si usa nella liturgia ambrosiana e che certamente ha ricevuto un grande influsso dall'opera di S. Ambrogio.

Il canto fermo *Gregoriano* è quello invece usato nella Liturgia Romana e che nel Pontefice S. Gregorio Magno ha avuto il suo grande riformatore.

Il canto Ambrosiano non differisce dal canto Gregoriano nella sostanza, ma solo nella forma grafica, la quale nell'Ambrosiano deriva dalla scritturazione gotica e quindi è *romboidale*, nei Gregoriano invece, derivando dalla scritturazione latina, è *quadrata*.

I caratteri del canto fermo si possono ridurre a due principali: esso è *diatonico* e a *ritmo libero*.

*Diatonico* vuoi dire che procede sempre sulla scala naturale, senza usare qualsiasi accidente o alterazione.

A *ritmo libero* (opposto al *ritmo misurato*) vuoi dire che esso segue semplicemente l'andamento naturale con cui si declama la parola, a cui il risalto è dato quasi esclusivamente dall'accento.

Per ottenere una buona esecuzione del canto liturgico innanzitutto è necessario curare la retta pronunzia del latino, poiché il canto non è che l'ampliamento ed una declamazione più solenne della parola recitata.

La retta pronunzia si otterrà facendo risaltare i singoli elementi che costituiscono le singole parole e le singole frasi, e cioè le vocali e le consonanti, gli accenti e le pause.

Molto opportunamente quindi alcuni maestri, innanzi di insegnare una melodia, fanno leggere attentamente il testo che si ha da cantare.

### Art. II. - Dei “segni,, del Canto fermo.

Per scrivere le melodie di canto fermo Ambrosiano si usano *sei* segni grafici e cioè: la notazione, il rigo, le chiavi, gli accidenti, la guida e le pause o stanghette.

---

(1) *Canto fermo* equivale a *Tema* o *Frasi musicale*, e siccome un tempo (Sec. XII) si dava come Tema da svolgere a chi studiava composizione, qualche frase tolta dall'antifonario — l'unica musica scritta che esisteva allora —, così il canto liturgico venne chiamato anche *Canto fermo*.

### La notazione è alfabetica e neumatica.

*Alfabetica* è quella che usa le lettere dell'Alfabeto per indicare i diversi Suoni della scala naturale, incominciando però dalla nota *La* grave, la quale è rappresentata dalla lettera A; quindi la lettera B corrisponde alla nota Si, - C al Do, - D al Re, - E al Mi, - F al Fa, - G al Sol. Trovandosi però qualche rara volta una nota più bassa del *La*, cioè il *Sol* grave questa venne segnata colla lettera Γ (gamma) presa dal greco. Da questa lettera greca, colla quale incomincia la serie dei suoni ascendenti, questa venne appunto chiamata *gamma* musicale.

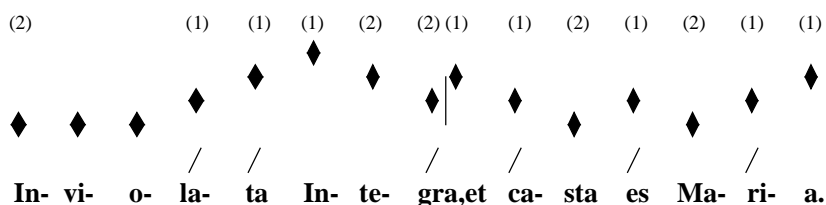
*Neumatica* è la notazione che usa i così detti *neumi* (segni) per indicare i diversi suoni. Questa notazione ebbe origine grafica dai due segni d'interpunzione, che sono la virgola e il punto, che vennero usati per indicare i due accenti prodotti dalle melodie.

Questi. accenti sono: *l'acuto* (ascendente) e il *grave* (discendente).

L'acuto è segnato con la virga /, il grave invece col punto `.

Da essi ebbero origine i *neumi semplici* e i *neumi composti*.

**Neumi semplici.** Nel nostro Canto Ambrosiano tanto l'accento acuto (virga) quanto l'accento grave (punctum) graficamente ora hanno un'identica forma, che è semplice rombo (◊). Una nota semplice, che si usa specialmente nei canti sillabici e che corrisponde ad un suono solo, si chiamerà *virga* o *punctum* se sarà *alta* o *bassa* rispettivamente ai suoni che la precedono e la seguono.



Qui la nota che porta il (2) è *punctum*, quella che porta l'(1) è *virga*.

Nell'esecuzione pratica sia la *virga* che il *punctum*, come sono identici nella forma, così devono avere la medesima durata, la quale corrisponde al tempo di una croma della musica moderna in andamento *moderato*.

Le singole note semplici, siano esse acute o gravi, prendono l'accento dalle sillabe ad esse corrispondenti.

**Neumi composti.** I neumi composti hanno origine dal ritmo naturale del semplice discorso. Questo ritmo ha infatti due forme diverse e cioè una *binaria*, composta da una sillaba accentata e da una sillaba atona (Dé-ŭs), formula che si chiama: *spondéo*. L'altra invece *ternaria*, composta cioè da una sillaba accentata e da due atone (Dó-mĭ-nŭs) e si chiama: *dattilo*.

È per questo che nel canto fermo troviamo due specie di neumi composti e cioè: Neumi binari e Neumi ternari.

I *neumi binari* sono formati da due note unite fra di loro, non entrambi però sullo stesso grado o tono, così che la seconda di queste note può essere sere o più alta o più bassa della prima.

Se la seconda nota è più alta della prima, il neuma binario si chiama *Podatus* o *Pes* (forma di piede). Se invece la seconda nota è più bassa della prima, il neuma si chiama *Clivis* (note inclinate).

Nel *Podatus* la prima nota è quella inferiore, la seconda è quella superiore. Nel *Clivis* invece la prima nota è quella superiore, la seconda è all'estremità inferiore della formula stessa come si può vedere negli esempi.

I *neumi ternari* sono composti da tre note o da tre suoni, che non siano sul medesimo grado; i quali naturalmente si possono disporre solamente in quattro differenti maniere e cioè: 1° le tre note possono essere disposte in forma di scala ascendente e allora la formula o neuma prende il nome di *Scandicus*; 2° le tre note possono disporsi in forma di scala discendente e in tal caso la formula prende il nome di *Climacus*; 3° le tre note si

presentano in modo da formare una specie di  $\nabla$  le cui

estremità (1), (2) e (3) rappresentano i tre suoni dei quali il secondo è più basso degli altri due e questo neuma si chiama *Porrectus*; 4° finalmente i tre suoni uniti fra di loro possono essere disposti in modo contrario al *Porrectus* e cioè così

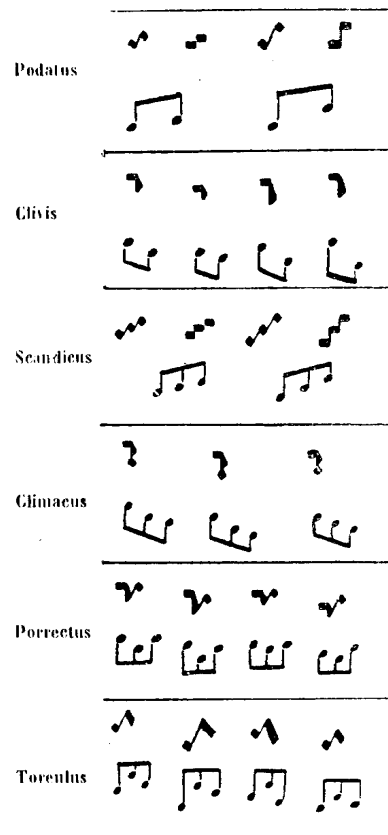
che il secondo di essi è più alto degli altri due  $\wedge$  e allora abbiamo il neuma che si chiama

*Torculus*.

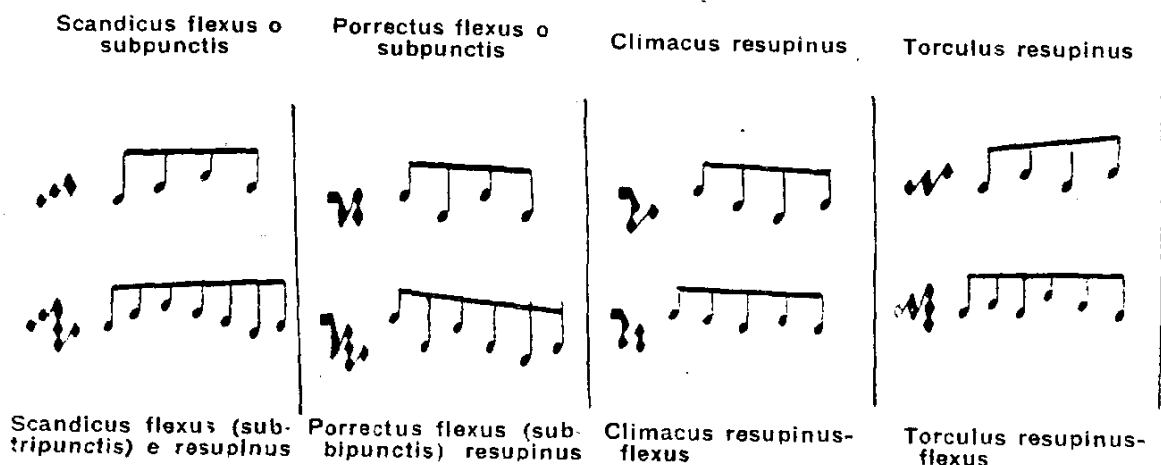
Per la pratica esecuzione di queste formule ternarie fa d'uopo osservare: che come sono composte di tre note graficamente unite fra di loro, così devono apparire unite nell'emissione della voce, eseguendo ciascuna formula con un sol fiato, accentando però soltanto la prima nota e diminuendo gradatamente l'intensità fino all'ultima. Si deve inoltre avvertire che questi neumi non abbiano a confondersi con la *terzina* musicale moderna, bensì ciascuno di essi deve avere la durata di tre crome nel tempo a 3/8.

**Neumi aumentati.** Le formule o neumi flessi, seguiti cioè da qualche suono discendente (punctum), si chiamano anche *neumi subpuncti* se sono seguiti da un solo suono discendente; - *subbipuncti* se i suoni che discendono sono due; - *subtripuncti* se sono tre; - *subdiatessari* se quattro; - e *subdiapenti* se sono cinque (1).

Se a una formula discendente (flessa) si trovano aggiunti dei suoni ascendenti (virga), detta formula oltre ad essere flessa è anche *resupina*. Come diventa anche flessa una formula *resupina* alla quale vengano aggiunti punti discendenti.



(1) Diversi neumi composti binari e ternari si trovano scritti con note di forma quadrata leggermente inclinate, e ciò è dipeso naturalmente solo dagli amanuensi, i quali per unire meglio le note che dovevano formare un neuma, cambiavano la posizione della mano e quindi anche della penna.



*Regola d'esecuzione:* I suoni che, nella maniera tradizionale di scrivere le note o neumi del canto fermo, sono rappresentati da un sol gruppo di note, devono anche nell'esecuzione pratica essere uniti più strettamente che sia possibile. Inoltre nell'esecuzione di una formula composta si deve evitare di disgiungerne gli elementi, sia con una pausa di respiro, sia con un prolungamento del suono nel corso della formula, sia anche con un nuovo impulso dato alla voce.

**Neumi di abbellimento.** Come la musica moderna usa dei segni dinamici (1) per l'interpretazione espressiva delle melodie, così il canto fermo al medesimo scopo usa dei neumi detti di *abbellimento*. Tra questi abbiamo innanzitutto la *plica*  $\text{t}$ ; la nota o *virga plicata* è formata da due note poste sul medesimo grado, delle quali però la seconda è più piccola  $\text{t}$ .

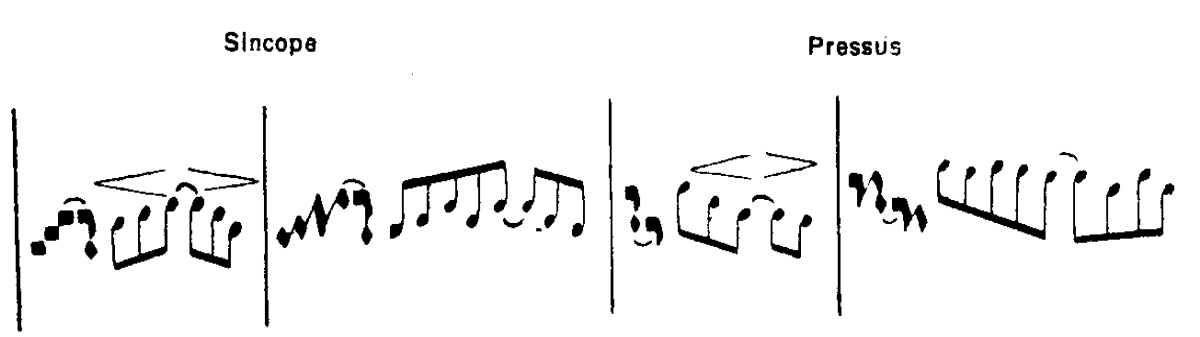
La piccola nota aggiunta si chiama *nota liquescente*, e praticamente deve essere eseguita quasi insensibilmente. Infatti la plica serve per le doppie vocali che formano dittongo (Laus) e per due consonanti con le quali si dividono due sillabe (of-fer-re, vir-tus). Qualche volta la plica viene usata come accento.

Un secondo neuma di ornamento è lo *Strophicus* che significa nota accentata; e siccome l'accento può essere più o meno forte così abbiamo lo *Stroflco semplice o Apostrofa*, ( $\text{t}$ ) il quale graficamente non è altro che una virga o un punctum, che servono però per una sillaba accentata. Se l'accento deve avere una forza più sentita allora si usa lo *Strofico doppio o Distrofa* ( $\text{tt}$ ) formato cioè da due note eguali unite sul medesimo grado.

Per l'accento fortissimo si usa lo *Strofico triplo, o Tristrofa* ( $\text{ttt}$ ) composto da tre note unite sul medesimo grado. È naturale però che praticamente, sia la *distrofa* come la *tristrofa*, non sono che un solo accento più o meno forte.

Un terzo neuma di abbellimento è la *Sincope* (o *Pressus* = note pressate). Questa l'abbiamo allorquando due formule composte, che si trovano su una medesima sillaba, s'incontrano fra loro sul medesimo grado. In tal caso le due note che si incontrano si fondono assieme producendo un sol suono sul quale si mette l'accento di ambedue le formule:

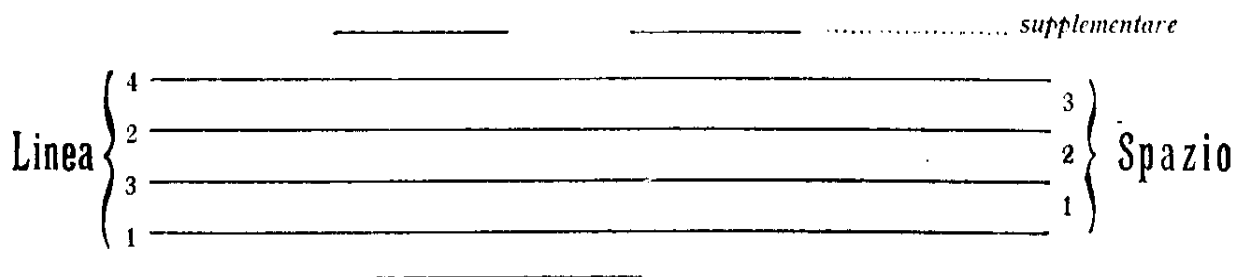
(1) I principali segni dinamici della musica sono: pp, p, mf, f, ff, < >, ...



È evidente che la sincopa del canto fermo ha dato origine alla sincopa musicale moderna, la quale appunto avviene quando l'accento forte è sul tempo debole, come appare dagli esempi citati.

**Il Rigo.** La notazione più antica era espressa solo per mezzo di neumi, cioè segni scritti sopra il testo e che troppo difficilmente potevano indicare l'altezza melodica dei suoni. Fu appunto per fissare l'altezza relativa dei suoni che vennero fatte successivamente delle prove scrivendo i neumi su di un rigo. Guido d'Arezzo nel sec. XI ha introdotto definitivamente il rigo quale si usa ancora.

Esso consta di quattro linee orizzontali coi tre relativi spazi intermedi e che si contano dal basso in alto. Se la melodia si estende oltre l'ambito compreso dalle quattro linee, si usano delle *lineette supplementari*, secondo che occorrono, sopra o sotto il rigo stesso.



**Le Chiavi.** Si chiama *chiave musicale* quel segno che si mette in principio del rigo per indicare la posizione delle singole note. La chiave fissando il nome di una nota a una linea o ad uno spazio particolare, ci fornisce il mezzo per trovare tutte le altre note. Le chiavi che ora si usano nel canto fermo sono due e cioè quella di Do e quella di Fa. La loro origine grafica l'hanno dalla notazione alfabetica; quindi la chiave di Do ha la forma della lettera C (C) e quella di Fa della lettera F (F), figura che talora è anche semplificata con due piccole linee verticali *attraversanti* la linea del rigo come può vedersi nell'esempio che è dato più sotto. A seconda della estensione della melodia si usa or l'una or l'altra delle due chiavi. Esse non hanno un posto stabile, ma normalmente la chiave di Do si mette sulla quarta linea, e quella di Fa sulla terza.

**Alterazioni.** I suoni o note musicali possono essere alterati, o abbassandoli, o alzandoli; a ciò si usano dei segni che si chiamano *alterazioni* o anche *accidenti musicali*, e sono tre: il *diesis*, il *bemolle* e il *bequadro*.

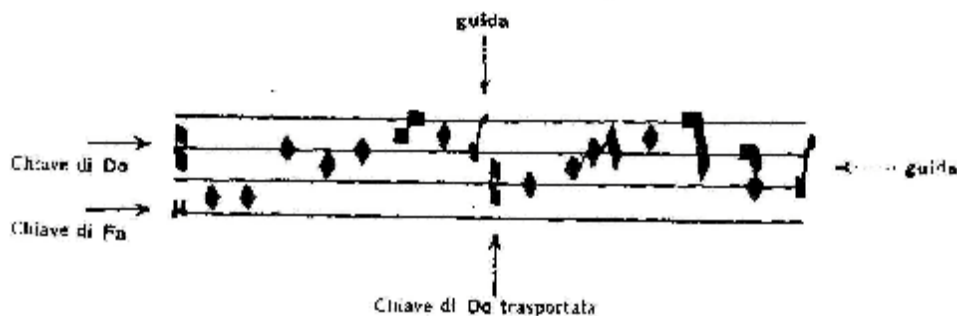
Il *diesis* altera la nota alzandola di mezzo tono, il *bemolle* invece abbassa le note di mezzo tono, il *bequadro* annulla l'effetto sia del *diesis* come del *bemolle* e porta le note al loro stato naturale. Del *diesis* non diciamo altro poiché il canto fermo non l'ha mai usato. L'unica alterazione che si riscontra nel canto fermo è il *bemolle* (b)

Come risulta dalla sua etimologia, questa parola è composta da *b*, seconda lettera dell'alfabeto, e dall'aggettivo *molle*. Difatti l'unica nota della scala naturale che in canto fermo subisce questa alterazione è quella che nella notazione alfabetica corrisponde alla lettera *b* e cioè la

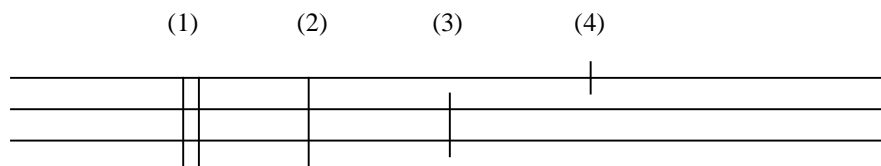
nota *Si*. Guido d'Arezzo lo chiama anche *b rotundum*, per contrapporlo al *b quadrum*. Del bemolle parleremo ancora in altro capitolo.

**La guida** (o spia) è una piccola nota caudata all'insù ( / ), che si mette in fine di ciascun rigo quando la melodia non è terminata, e serve per indicare la prima nota che trovasi nel rigo successivo.

La guida si usa anche nel corso di una melodia, allorquando per l'estensione della melodia stessa occorre portare la Chiave o più in alto o più in basso. In tal caso prima del trasporto delle chiavi si mette la notina che indica la prima nota che segue nel cambiamento.



Le **pause o stanghette** sono lineette verticali che tagliano il rigo per indicare il posto dove il cantore possa o debba respirare più o meno lungamente. La stanghetta doppia (1) indica la fine di una melodia, o divide le parti che devono essere eseguite alternativamente da due cori. La stanghetta semplice (2), che attraversa tutto il rigo, segna una lunga pausa. La mezza stanghetta (3), che attraversa le due linee intermedie del rigo indica la fine di una semplice proposizione. Un quarto di stanghetta (4), che taglia una sola linea del rigo, indica un brevissimo respiro facoltativo.



### Art. III. - Scala e intervalli.

La *scala* o *gamma musicale* è una successione progressiva di sette suoni, i quali si ripetono colla medesima disposizione, sia nell'ascendere come nel discendere, così ché l'ottavo suono non sia altro che la ripetizione del primo, o più acuto o più grave. La disposizione e il numero di questi suoni non è una convenzionalità qualsiasi, bensì un fatto naturale. Anche il modo di cantare queste note è insegnato dalla natura. Abbiamo visto già che per scrivere i sette suoni della scala naturale si possono usare le lettere dell'alfabeto latino. Tali lettere si usano *maiuscole* per i primi sette suoni più gravi, *minuscole* per i sette successivi medi, e *minuscole raddoppiate* per la terza serie più acuta,

(G)	<b>A B C D E F G</b>	<b>a b c d e f g</b>	<b>aa bb cc dd ee ff gg</b>
(Sol)	La Si Do Re Mi Fa Sol	La Si Do Re Mi Fa Sol	La Si Do Re Mi Fa Sol
	<span style="display: inline-block; width: 30%; border-top: 1px solid black; margin-bottom: 5px;"></span> <span style="display: inline-block; width: 30%; border-top: 1px solid black; margin-bottom: 5px;"></span> <span style="display: inline-block; width: 30%; border-top: 1px solid black; margin-bottom: 5px;"></span>		
	<i>note gravi</i>	<i>note medie</i>	<i>note acute</i>



Nel secolo XI il monaco Guido d'Arezzo, osservando che l'inno di San Giovanni Battista, nella melodia gregoriana, procede colla nota iniziale di ogni verso della strofa, secondo i gradi della scala diatonica o naturale, usò le prime sillabe dei singoli emistichi della prima strofa, per dare il nome

The image shows two staves of Gregorian chant notation. The first staff contains the text: Ut que-ant laxis Resonare fibris Mi-ra gestorum Famuli. The second staff contains: tuorum Solve polluti Labi-i re-a-tum Sancte Jo-annes. The initial letters of the first syllable of each line are underlined and correspond to the notes on the staff.

*Perché a tue glorie i servi tuoi, giocondi, Possan sacrar non troppo indegno un canto, Fa d'ogni macchia i labbri loro ben mondi, Giovanni Santo.*

(trad. di G. Uberti).

alle note della scala; per l'ultima, il *Si*, si presero le due prime lettere delle due parole dell'ultimo verso, ma prescindendo dalle note della melodia.

La prima sillaba *Ut* in seguito venne cambiata in *Do*, per facilitare il solfeggio cantato.

Ora si osservi come i sette suoni della scala naturale si scostino l'uno dall'altro più o meno sensibilmente; esiste difatti tra l'uno e l'altro una certa distanza che si chiama *intervallo*. Gli intervalli che esistono fra nota e nota nella scala naturale non sono tutti uguali, poiché la distanza che passa tra la nota *mi* e la nota *fa*, e quella tra la nota *si* e la nota *do*, è minore d'una metà di quella che passa tra *do* e *re*, *re* e *mi*, *fa* e *sol*, *la* e *si*. È per questo che i primi due si chiamano intervalli di *semitono* o di *seconda minore*, gli altri cinque intervalli di *tono* o di *seconda maggiore*.

Gli intervalli si dicono *congiunti* quando risultano composti da due note che si seguono immediatamente. Si dicono *disgiunti* se fra le due note che li compongono lasciano il vuoto di una, o due, o tre note. Quelli che saltano una sol nota intermedia sono gli intervalli di *terza*; se invece ne saltano due, si chiamano intervalli di *quarta*; se ne saltano tre, sono intervalli di *quinta*.

Tuttavia è da tenersi calcolo in certo modo anche delle note che si saltano; se difatti le tre note contenute nell'intervallo di *terza* (le due che si eseguono e quella che si tace) danno una seconda maggiore e una minore, allora l'intervallo si chiama di *terza minore*; - che se invece sono due seconde maggiori, l'intervallo si chiama di *terza maggiore*.

Delle sette note della scala diatonica quattro (*re-mi-la-si*) hanno la terza minore, e tre (*do-fa-sol*) la terza maggiore.

L'intervallo di *quarta* composto da quattro note (delle quali si tacciono le due intermedie) che comprendono due seconde maggiori e una minore si chiama di *quarta giusta* o *quarta naturale*.

Se ben osserviamo delle sette note della gamma diatonica una sola ve n'ha che colla quarta nota superiore comprende tre seconde maggiori o tre toni interi: è il *fa* che per arrivare al *si* (ascendendo) compie i tre toni interi *fa-sol*, *sol-la*, *la-si*; perciò questo intervallo *fa-si* si chiama *tritono* o *quarta eccedente*. Per aggiustare questo intervallo si *bemolizza* ossia si abbassa di mezzo tono il *si*.

L'intervallo di *quinta* che comprende tre seconde maggiori e una minore, si chiama di *quinta giusta* o *naturale*.

Delle sette note della scala di canto fermo una sola ce n'è che colla quinta nota superiore forma una quinta *non giusta*: essa è il *si*, che ascendendo al *fa*, compie soltanto le due seconde maggiori *do-re* e *re-mi* formando quindi solo una *quinta diminuita*.

Riepilogando: gli intervalli propri del canto fermo sono soltanto sei e cioè: 1° intervallo di seconda minore (semitono); 2° di seconda maggiore o di tono; 3° di terza minore; 4° di terza maggiore; 5° di quarta giusta o naturale; 6° di quinta giusta o naturale.

Altri intervalli come quelli di sesta, settima e ottava non esistono nel canto fermo.

## INTERVALLI DEL CANTO FERMO

*di semi-  
tono o  
seconda  
minore*

*ascendenti* *discendenti*

mi - fa      si - do      do - si      fa - mi

*di tono  
o secon-  
da mag-  
giore*

*ascendenti* *discendenti*

do-re, re-mi, fa-sol, sol-la, la-si; si-la, la-sol, sol-fa, mi-re, re-do.

*di terza  
minore*

*ascendenti* *discendenti*

re-fa, mi-sol, la-do, si-re; re-si, do-la, mi-sol, fa-re.

*di terza  
maggio-  
re*

*ascendenti* *discendente*

do - mi,      fa - la,      sol - si;      si - sol,      la - fa,      mi - do.

*di quar-  
ta giusta  
o natu-  
rale*

*ascendenti* *discendenti*

do-fa, re-sol, mi-la, sol-do, la-re, si-mi; mi-si, re-la, do-sol, la-mi, sol-re, fa-do

*di quinta  
giusta o  
naturale*

*ascendenti* *discendenti*

do-sol, re-la, mi-si, fa-do, sol-re, la-mi; mi-la, re-sol, do-fa, si-mi, la-re, sol-do.

## Art. IV. - Educazione della voce.

Prima di passare agli esercizi pratici è necessario dare alcune norme perché il canto riesca dignitoso e gradevole. Innanzitutto, chi canta deve aver in orecchio a perfezione gli intervalli che si possono incontrare nelle melodie di canto fermo, i quali come vedemmo, si riducono a sei. A questo scopo si richiedono pazienti e replicati esercizi di *sofeggio* prima *parlato* e poi *cantato*.

Si incominci, adunque, dalla semplice lettura delle note sul rigo con le diverse posizioni di chiave, dando alle singole note il loro valore ritmico, che in canto fermo è sempre di eguale durata. Da principio si leggeranno le note lentamente, per poi accelerare fino che nella lettura si sia ben assicurati.

Si passa quindi al *sofeggio cantato*. Dapprima l'allievo deve imprimere nel suo orecchio la scala naturale ascendente e discendente, osservando attentamente la posizione degli intervalli di seconda maggiore e seconda minore. Faccia attenzione di non mai forzare la voce, cantando sempre piano, evitando i due difetti, purtroppo comuni, il cantar di gola e il cantar nasale.

A tale scopo, dopo la scala diatonica abbiamo messo alcuni esercizi di *sofeggio* con note semplici, che gradatamente portano i diversi intervalli, da quelli cioè di seconda minore a quelli di quinta naturale. Il maestro deve insistere, come già fu detto, innanzitutto nella semplice lettura di dette note e poi assicurarsi che tutti gli allievi sappiano impadronirsi degli intervalli, dapprima cantando coi relativi nomi guidoniani, poi usando anche le diverse vocali, avendo però cura di mantenere a ciascuna di esse la propria natura, non cambiando ad esempio l'*u* in *o*, ecc.

Il canto fermo però non è composto di note semplici solamente, bensì in esso si trovano parecchie formule composte e vani gruppi di neumi su d'una medesima sillaba. Neumi e gruppi che, come fu visto, non si devono staccare in nessun modo. Occorre dunque che gli allievi imparino anche a *legare le note*, incominciando ad eseguire lentamente i singoli neumi, passando da una nota all'altra senza dare un nuovo impulso alla voce, che dev'essere dato soltanto alla prima nota. Acquistata la facilità di legare bene le note, si potranno eseguire i neumi con maggior snellezza.

Si ponga mente infine che legare le note non significa strisciare con la voce sulle note intermedie d'un intervallo. I singoli suoni di ciascun gruppo di note devono risultare sempre nettamente senza il così detto *portamento di voce*, il quale non è sempre accetto nel canto profano e da evitarsi assolutamente nel canto liturgico.

PARTE SECONDA

**Art. 1. – Della modalità.**

Non sviluppata

## PARTE TERZA

### Salmodia

**La Salmodia**, o canto dei Salmi e dei Cantici biblici, è certamente una delle parti più importanti nella grammatica di canto fermo, per ciò che nelle sacre funzioni liturgiche è, più che ogni altro canto, usata, si da poter dire che nella Messa e nell'Ufficio occupa il primo posto.

La melodia salmodica, essendo il Salmo preceduto e seguito da un'antifona, dovrà avere una intonazione che risponda al *modo* sul quale è formata l'antifona stessa.

Questa melodia è costituita da quattro elementi principali e cioè: *Initium* o *Intonazione*; *Tenore* o *Dominante*; *Cadenza media* o *Mediatio*; *Cadenza finale* o *Differentiae*.

**L'intonazione**, è un breve inciso melodico che serve di legame tra l'antifona e il canto del Salmo, per collegare cioè la nota finale dell'antifona alla dominante del tono in cui dovrà cantarsi il salmo.

Vi sono *inizi* di due sillabe e di tre sillabe. A quelli di due note o due neumi composti si adattano le due prime sillabe del versetto; a quelli di tre note, le prime tre, qualunque siano le sillabe che vi si applicano, senza osservare l'accento, ritenendo anche che non è mai lecito dividere i neumi composti di due o di tre note, i quali devono avere sempre una sola sillaba.

Dagli esempi che daremo più avanti, potremo rilevare che, mettendo in relazione le finali dei modi delle antifone, coll'intonazione salmodica, per passare dalla prima alla seconda, in alcuni casi si ascende di una terza minore, e ciò avviene nel I° e nel II° Tono. Il modo I° infatti ha per finale la nota *Re* e l'intonazione del Salmo è sulla nota *Fa*. Il modo III° termina colla nota *Mi* e l'intonazione del Salmo incomincia colla nota *Sol*. Invece nel II° Tono si discende di un grado, perché la finale dell'Antifona è *Re* e l'intonazione incomincia colla nota *Do*. Nei modi IV e VII l'intonazione è sulla quarta sopra la finale. Nei modi V, VI e VIII essa si trova all'unisono con la finale.

Questi *inizi* si usano soltanto nei giorni festivi e solo al primo versetto del Salmo. Fanno eccezione il *Magnificat* e il *Benedictus*, nei quali l'*inizio* è ripetuto in ogni versetto.

**Il Tenor** o (nota tenuta) è quella nota sulla quale vengono cantate all'unisono le parole del versetto fino alla cadenza media, e da questa fino alla cadenza finale.

Il *Tenor* generalmente sta sulla dominante stessa del modo a cui appartiene l'Antifona, ma tra le nostre melodie salmodiche ambrosiane ne troviamo alcune che hanno due differenti tenori, come ad esempio la modulazione di *Tono peregrino*.

*Inflessione* - Allorquando il primo emisticchio del versetto è troppo lungo, verso la metà del medesimo, là dove il senso lo permette, si può fare una brevissima pausa con un'inflessione (*flexa*) di voce, discendendo sotto al tenore o d'una seconda maggiore, o d'una terza minore nel caso che sotto al tenore vi fosse una seconda minore.

Nel secondo emisticchio l'inflessione non si deve mai fare, e nel caso fosse troppo lungo si farà una pausa brevissima sempre sul *tenor*.

Per la buona esecuzione del *Tenor* non è mai raccomandata a sufficienza la retta pronuncia di tutte e singole le sillabe, che devono essere distinte le une dalle altre con eguale durata di tempo; si deve cioè dapprima evitare il difetto ordinario che è quello di cantare precipitosamente le parole del *Tenor*, e inoltre non si devono prolungare di troppo le note delle cadenze a metà e in fine del versetto.

**Cadenze.** La cadenza è una breve frase melodica che serve di riposo. Ve ne sono due, la *mediana* e la *finale*. La *mediana* è quella che si fa a metà del versetto dove trovasi l'asterisco; la *finale* è quella che chiude il versetto medesimo.

Nei nostri antifonari ambrosiani troviamo diverse cadenze sia mediane che finali, per formare le quali generalmente si usarono delle frasi melodiche con cui o incominciano o terminano le antifone dei Salmi.

Le cadenze finali, come si vedrà praticamente, non sempre finiscono con la tonica del modo a cui appartengono, e ciò avviene per facilitare la ripresa dell'antifona che si canta dopo il salmo, la quale può incominciare con una nota qualsiasi della scala modale su cui è formata.

*Forma ritmica delle cadenze.* Tanto le cadenze mediane quanto le cadenze finali possono avere due forme ritmiche diverse e cioè cadenza *binaria* e cadenza *ternaria*.

È binaria quando l'ultimo accento ritmico di un emisticchio si trova sulla penultima; è ternaria invece quando tale accento trovasi sulla terzultima.

Le cadenze possono anche ridursi a due categorie e cioè a *Cadenze a un sol accento* e *Cadenze a due accenti*. La cadenza a un accento è spondaica (due sillabe) o dattilica (tre sillabe) coll'accento sulla prima sillaba. La cadenza a due accenti invece è costituita da due formule ritmiche (o spondaiche o dattiliche) con gli accenti sulla prima sillaba delle due formule stesse.

Chiaramente si può comprendere come le cadenze ad un sol accento saranno formate da due o tre note (semplici o composte) coll'accento melodico sulla prima. Quelle a due accenti potranno essere formate da quattro, cinque o sei note con due accenti melodici, secondo che abbiamo due spondei, due dattili, o uno spondeo e un dattilo, oppure un dattilo e uno spondeo. È per questo che nelle cadenze o ritmi a un accento non si hanno meno di due sillabe e non più di tre; come nelle cadenze a due accenti (ritmo doppio) non possono esserci meno di quattro o più di sei sillabe.

Se ad uno spondeo (ritmo binario) si deve sostituire un dattilo (ritmo ternario) occorre aggiungere una nota in più, detta soprannumeraria, ed essa si mette tra la nota accentata e la nota debole finale e sullo stesso grado di questa. Nel prospetto delle modulazioni questa nota corrisponde a quella bianca.

A questa regola generale fanno eccezione le cadenze medie del III° Tono e del modo peregrino, nelle quali la nota soprannumeraria si mette immediatamente prima dell'accento del ritmo binario e cioè prima del *clivis* nel modo III° e prima del *torculus* nel modo peregrino. Così pure in alcune cadenze (III° e VII° tono) nelle quali la sillaba debole porta una *clivis*, generalmente la nota soprannumeraria si canta sul medesimo grado della sillaba accentata pur restando debole.

Nella salmodia si deve osservare che le forme ritmiche delle cadenze mediane e finali devono essere sempre invariabili, quindi dopo una sillaba accentata non possiamo avere tre sillabe atone consecutive, e in tal caso, delle tre sillabe, la seconda assume un accento ritmico. P. es. *verbum tuum vi-vi-fi-cá me*, termina con due ritmi binari. E così: *legem tuam mé-di-tá-tus sum* finisce con un ritmo ternario preceduto da un binario.

Dal sin qui detto risulta che la cadenza tronca, che si riscontra ancora in qualche luogo, è contraria alla retta esecuzione delle cadenze salmodiche e che per ciò è da riprovarsi. Le leggi ritmiche che stabiliscono l'addattamento delle sillabe alle cadenze finali, devono valere anche per le cadenze mediane.

Quindi quando un primo emisticchio di un versetto termina con una sillaba accentata (monosillabo, o parola ebraica), tale accento non viene considerato come accento ritmico, il quale si troverà o sulla penultima o sulla terz'ultima sillaba. Quindi si canterà *salvum mé fac*; - *Deus Ísrael*; *Dominus ex Sion* etc. mettendo cioè l'accento melodico sulla penultima o sulla terzultima sillaba ritenendo l'ultima atona.

**Note di preparazione** - Fra le melodie salmodiche se ne trovano alcune che fra il Tenor e l'accento melodico delle cadenze mediane o finali presentano delle note intermedie che preparano le

cadenze stesse. Perciò si possono distinguere diverse specie di cadenze e cioè: cadenze senza note di preparazione; cadenze con una nota di preparazione; cadenze con due o tre note di preparazione.

Dagli esempi che diamo in seguito si possono rilevare facilmente queste diverse specie, cioè come nel primo modo la cadenza mediana è senza nota di preparazione, così quella del modo secondo feriale, del terzo modo ecc.

Con una nota di preparazione è la cadenza finale (N. 6) del V11° modo e la cadenza finale (N. 5) del modo VIII°. Con due note di preparazione abbiamo a mo' d'esempio le cadenze finali del modo I°; la cadenza mediana festiva del modo II°, la cadenza mediana del modo IV° ecc. Cadenze con tre note di preparazione sono le prime due cadenze finali del modo IV° e la mediana del Tono peregrino ecc.

*Norme dell'esecuzione pratica dei salmi* - Innanzitutto chi deve intonare procuri di prendere sempre come nota del *Tenor* o il *La* o il *Si*, altrimenti il tono sarebbe o troppo basso o troppo alto.

In secondo luogo l'andamento deve essere piuttosto snello, allungando un tantino soltanto l'ultimo ritmo di ciascun emisticchio.

All'asterisco si deve fare una pausa che corrisponda al tempo di durata delle due ultime note della cadenza media. Tra un versetto e l'altro la pausa deve essere minore.

Finalmente è necessario, come già abbiamo raccomandato, di pronunziare ben chiare le singole parole declamando senza mai gridare.

Prospecto delle diverse modulazioni dei Salmi

TONO PRIMO

The musical score for Tono Primo is divided into two main sections. The first section shows the beginning of the 'Primus tonus' with three different modulations: 'Modulazione festiva', 'Modulazione feriale', and 'Modulazione solenne del Canto'. Each modulation is shown on a single staff with notes and rests. The second section shows the continuation of the 'Primus tonus' with six different vocal parts (numbered 1 to 6) and a 'Finale' section. The lyrics are: 'Primus tonus sic inci-pit, sic me-di-a-tur: ... et sic fi-ni-tur.' The notes are represented by diamonds and squares on a four-line staff.

TONO SECONDO

The musical score for Tono Secondo is divided into two main sections. The first section shows the beginning of the 'Secundus tonus' with two different modulations: 'Modulazione festiva' and 'Modulazione feriale'. Each modulation is shown on a single staff with notes and rests. The second section shows the continuation of the 'Secundus tonus' with three different vocal parts (numbered 1 to 3) and a 'Finale' section. The lyrics are: 'Secundus tonus sic inci-pit, .. sic me-di-a-tur: ... et sic fi-ni-tur.' The notes are represented by diamonds and squares on a four-line staff.

Fu allora (durante la persecuzione di Giustina - Pasqua 385) che per la prima volta nella Chiesa milanese si introdussero le antifone, gli inni e le vigilie, come è divoto uso fino ad oggi, non solo fra noi, ma in quasi tutte le provincie d'Occidente.

Paolino, biografo di S. Ambrogio



*Modulaz. solenne del Cantus*  
 Inizio Tenore Mediante  
 Secundus tonus.. sic me di a . tur  
 (Prosegue colle stesse finali del tono festivo o feriale.)

## TONO TERZO

Inizio Tenore Inflessione Tenore Mediazione Tenore Finale  
*Modulazione festiva*  
 Tertius tonus sic inci-pit, .. sic me di a-tur: .. et sic fi ni - tur  
*Modulaz. feriale*  
 Tertius " " " " " " " "

*Modulazione solenne del Cantus*  
 Inizio Tenore  
 Tertius tonus sic..  
 (Prosegue colle mediantone e colle finali del tono festivo o feriale.)

## TONO QUARTO

Inizio Tenore Inflessione Tenore Mediazione Tenore Finale  
*Modulazione solenne e festiva*  
 Quartus tonus... sic inci-pit, .. sic me di a - tur: ... et sic fi ni - tur.  
*Modulaz. feriale*  
 Quartus.

## TONO QUINTO

Inizio Tenore Inflessione Tenore Mediazione Tenore Finito  
 Modulatione festiva  
 Quintus tonus sic inci-pit, sic me-di-á-tur: et sic fi-ni-tur.  
 Modulus feriale Quintus...

Inizio Tenore Mediazione  
 Modulatione solenne dei Cantici  
 Quintus tonus sic me-di-á-tur: (Prosegue colli finali del tono festivo e feriale)

## TONO SESTO

Inizio Tenore Inflessione Tenore Mediazione Tenore Finito  
 Modulatione festiva  
 Sextus tonus sic inci-pit, sic me-di-á-tur: et sic fi-ni-tur.  
 Modulus feriale Sextus...

Inizio Tenore  
 Modulatione solenne dei Cantici.  
 Sextus tonus... sic me-di-á-tur: (Prosegue colli finali del tono festivo e feriale.)

Il salmo è il canto della sera e del mattino. L'Apostolo comanda alle donne di tacere nella chiesa; ma esse hanno diritto di cantarvi i salmi. Son l'inno di tutte le età, come di tutti i sessi; udite i vecchi, i giovani, le vergini e le più giovani fanciulle modulare ad una voce quei casti e dolci canti. I bambini desiderano saperli, ed essi che di solito non vogliono imparare, han caro tenerli a mente ... Tutti cantano il salmo senza tumulto. Lo si dice in casa, lo si ripete nei campi: è l'inno della concordia. Poiché qual legame de' cuori non è l'armonia d'un popolo che canta insieme? Chi rifiuterebbe di perdonare a colui, la cui voce in chiesa s'unì alla sua? I cuori sono allora come le corde di un'arpa che, rendendo ognuna il proprio suono, formano insieme un vasto concerto. Lo spirito del salmista rimase nell'opera sua: alla voce di lui vediamo i più spietati lasciarsi intenerire, e i più duri sciogliersi in lagrime.

S. Ambrogio Enar. in Psal 1, 9.

# TONO SETTIMO

Inizio Tenore Inflessione Tenore Mediastone Tenore Finale  
 Modulazione festiva  
 Septimus tonus sic incipit... sic mediat... et sic finitur...  
 Modulazione festiva  
 Septimus...  
 et sic mediat...  
 omnes populi  
 genuerunt

Inizio Tenore Mediastone  
 Modulazione solenne dei Cantici.  
 Septimus tonus... sic mediat...  
 (Prosegue colle finali del tono festivo e feria.)

«In quei primi giorni (dopo il battesimo) io non mi poteva saziare della dolcezza mirabile ond' era pieno, e non rifiutavo di considerare l'altezza dei tuoi consigli nel salvare gli uomini, Signore Dio mio. Quanto piangeva io di mezzo agli inni e ai cantici tuoi! Quanto vivamente io era tocco dalla soave voce della tua Chiesa! Al suono di quelle voci io rimaneva commosso e la tua verità mi si insinuava dolce nell'animo: il cuore mi si accendeva a pietà e mi scorrevan le lagrime e fra le lagrime mi sentiva felice».

S. Agostino - Conf. IX, 6.

«La voce del Salmista non dev'essere rozza e stonata, ma chiara, amabile, dolce; il tono e la melodia devono corrispondere all'ufficio divino, e nella modulazione deve manifestarsi la semplicità cristiana».

S. Isidoro di Siviglia - De Officiis, 1, 7.

# TONO OTTAVO

The score for Tono Ottavo is divided into several sections:

- Modulazione festiva:** Includes sections for *Inizio*, *Tenore*, *Inflessione*, *Tenore*, *Mediazione*, *Tenore*, and *Finale*. The lyrics are: "Octavus tonus sic incipit, ... sic mediatur: ... et sic finitur." This section features five vocal lines (1-5) and a basso continuo line.
- Modulazione feriale:** Labeled "Octavus" with a dotted line indicating a continuation of the previous section.
- Modulazione solenne del Capite:** Includes sections for *Inizio*, *Tenore*, and *Mediazione*. The lyrics are: "Octavus tonus... sic mediatur." A note indicates: "(Prosegue colla finali del tono festivo e feriale.)"

# TONO PEREGRINO (Modo 1°)

The score for Tono Peregrino (Modo 1°) is divided into sections: *Inizio*, *Tenore*, *Inflessione*, *Tenore*, *Mediazione*, *Tenore*, and *Finale*. The lyrics are: "Tonus peregrinus sic incipit, ... sic mediatur: ... et sic finitur. ... clama vi ad te Domine: ... voce meam."

«Presi da fiero delirio, gli Ariani si sforzarono d'invadere la basilica Porziana. Una truppa di soldati armati vennero mandati sul luogo a custodirne le porte e per impedire che alcuno dei cattolici entrasse nella chiesa. Ma Dio che sa trarre i trionfi per la Chiesa sua dalle stesse macchinazioni dei nemici; a difesa del suo tempio mutò il consiglio nel cuore dei soldati, i quali rivolti gli scudi vigilarono alla custodia delle porte e non lasciarono uscire, ma non proibirono al popolo cristiano di entrare, Nè ciò basta: si unirono alla plebe stessa nell'acclamare alla fede cattolica».

Paolino, biografo di S. Ambrogio

## PARTE QUARTA

### Canto degli Inni

Il canto fermo ha per sua natura il ritmo *libero* indicato o dal testo, unitamente alla melodia, o dalle forme neumatiche, quando la melodia è formata da lunghi melismi. Tuttavia nel canto degli Inni possiamo trovare una specie di ritmo *misurato*, sebbene sia lontano dal ritmo della musica moderna. Del che potremo convincerci coll'esecuzione pratica degli Inni medesimi.

Gli Inni liturgici sono chiamati anche *Ambrosiani*, perché introdotti dapprima nella Chiesa d'Occidente dal nostro grande S. Ambrogio, e composti in certo numero da lui.

Nell'esecuzione del canto innodico normalmente il ritmo risulterà dagli accenti *metrici*, anziché dalla combinazione classica delle sillabe lunghe e brevi. “*infatti*, dice D. Pothier, *il verso è caratterizzato meno dalle lunghe e dalle brevi, che da una certa regolarità nel movimento di recitazione: e le brevi possono aiutare a darlo, ma è da esse indipendente. Questo movimento è come un flusso e riflusso che ha i suoi confini delineati nel verso, e conduce lo sforzo della voce su certe sillabe che ricevono così ciò che noi chiamiamo **accento metrico***”. Praticamente dunque nell'esecuzione degli Inni l'accento tonico, senza essere trascurato, deve lasciar dominare l'accento metrico, il quale per il verso poetico compie quasi il medesimo ufficio dell'accento logico nella prosa. È l'accento metrico che regola il movimento e fa risaltare la natura del verso.

Per una buona esecuzione degli Inni liturgici oltre all'osservanza dell'accento metrico, è necessario siano cantati con un andamento non troppo vivace, con un andamento cioè piuttosto calmo, così da poter rendere intelligibili le parole,

Gli Inni Ambrosiani essendo pressochè tutti di canto sillabico, hanno le note tutte eguali in durata e ineguali nell'accentazione. I pochi Inni non sillabici, quelli cioè la cui melodia ha gruppi neumatici su unica sillaba, non avendo un andamento simmetrico e misurato e quindi a ritmo libero, dovranno essere eseguiti come gli altri canti.

Riguardo alle pause dobbiamo osservare che negli Inni che hanno i versi di otto sillabe (come il giambico dimetro), è necessaria una pausa dopo due versi, Quelli che hanno i versi più lunghi di otto sillabe, devono avere una pausa alla fine di ciascun verso.

---

“Usavasi il canto nella Chiesa di Milano da non lungo tempo; ed era cosa di gran consolazione e conforto il cantare fervorissimo di quei fedeli ben accordati di voce e di cuore. Era da un anno poco più, da quando, vale a dire, Giustina, madre del giovinetto imperatore Valentiniano, influenzata dagli Ariani e per cagione della loro eresia, perseguitava il tuo sacerdote Ambrogio, Ma il devoto popolo raccolto nella chiesa, vegliava pronto a morire col suo Vescovo, fedel tuo servo. Ivi mia madre, tua ancella, sempre la prima nelle sollecitudini e nelle vigilie, viveva nella preghiera. Io pure, benché fossi ancor privo della tua grazia e del fuoco del divino Spirito, era commosso dalla costernazione e dal turbamento della città. Ora come la cosa andava in lungo, affinché il popolo per noia e tristezza non intisichisse, si introdusse l'uso di cantare gli inni e i salmi giusta il costume delle Chiese orientali. D'allora in poi questa usanza fu conservata, e passò già a molte e a quasi tutte le Chiese che ne seguirono l'esempio”,

S. Agostino - *Conf.* IX, 7.

Notiamo dunque come nelle melodie degli Inni liturgici la posizione degli accenti melodici varia secondo la natura del verso e dei piedi che lo compongono. I piedi difatti formano il verso, i piedi e i versi formano il *metro*,

I metri latini in uso nella nostra innodia ambrosiana si riducono solamente a tre: Il *Giambico*, il *Trocaico* e il *Saffico*.

Il **metro giambico** è quello che risulta di *versi giambici*, formati a loro volta dal piede che dicesi *giambo*, composto di due sillabe, con l'accento melodico sulla seconda. Il verso giambico può essere *dimetro* e *trimetro*.



Il **giambico dimetro** è formato da quattro *giambi*, ossia ha otto sillabe delle quali la 6<sup>a</sup> porta l'accento principale e la 2<sup>a</sup> ha un accento secondario. Quattro versi giambici formano una strofa.

Esaminando i diversi Inni del nostro Breviario Ambrosiano possiamo facilmente rilevare che la maggior parte di essi sono precisamente giambici dimetri.

#### Esempio di Inno giambico dimefro:

*Deds Creator ómnium*

Di—ém de-co-ro lími-ne, Noctém so-po-ris grá-ti—a,

*Dio, Creator  
d' ogni essere, |  
Rettor del cielo,  
che il giorno |  
Cingi di lume  
splendido, | Gra-  
to sopor spargi  
alla notte intor-  
no.... (Trad. di  
G. Uberti).*



Il **giambico dimetro** è formato da sei *giambi* (perciò detto anche verso senario), consta dunque di dodici sillabe. L'accento principale è sulla 10<sup>o</sup> sillaba, la 4<sup>a</sup>) porta un accento secondario.

Questi versi essendo molto lunghi esigono per il canto una pausa tra la 5<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> sillaba.

Esempio di Inno giambico trimetro:  
*Quodcumque in òrbe - nexibus revinxeris*

Quodcumque in òr-be ne-xi-bus re-vinxe-ris, E-rit re-  
vinctum, Petre, in arce si-de-rum: Et quod re-sól-  
vit hic po-testas trá-di-ta, E-rit so-lũ-tum cœlæ in alto  
vër-ti-ce: In fi-ne mũndi ju-di-ca-bis sæ-cu-lum.  
Pa-tri pe-rénne sit per æ-vum gló-ri-a, Ti-bique  
láudes conci-namus ín-cly-tas Æ-terne Nã-te: sit,  
Su-perne, Spi-ri-tus, Ho-nor ti-bi, de-cusque: sancta  
jũ-gi-ter Laude-tur òmne Tri-ni-tas per sæ-cu-lum. Amen.

*Tutto che in terra avrai legato, o Piero, Legato anche sarà nell' alte sfere. Ciò che tu sciogli qui, nel tuo potere, Sarà pur sciolto nell' eterno Impero. Al terminar dei numerati tempi Dei buoni sarai giudice e degli empì.*

*Perenne gloria al Padre ognuno renda; Inclite lodi a te, suo Figlio eterno;*

*A te vanto, a te onor, Spirito superno; Alla suprema Trinitate ascenda Plauso da ogni ente ch' ebbe Iddio creato, dei secoli nel giro interminato. Così sia, (Trad. di G. Uberti).*

Il piede trocaico è pure di due sillabe, ma l'accento l'ha sulla prima. Il verso trocaico ha quattro piedi, l'ultimo dei quali talora manca di una sillaba, la quale è surrogata da una pausa. La strofa trocaica risulta dall'unione di sei versi dei quali i dispari hanno otto sillabe cioè quattro piedi, i pari

invece ne hanno soltanto sette e cioè tre piedi e mezzo. L'accento metrico nei versi, sia dispari che pari, sta sulla 3<sup>a</sup> (secondario) e sulla 7<sup>a</sup> (principale).

### Esempio di Inno trocaico:

*Pange lingua gloriósi*

**P**ange, língua, glo-ri—ó—si Còr-po-ris, Mystè-ri—um,  
 Sangui-nisque pre-ti—ó—si, Quém in Mundi prè-ti—um,  
 Fructus vèntris ge-ne-ró—si, Rêx ef-fu-dit gènti—um.

*Canta, o lingua, del glorioso Corpo il gran mistero e del Sangue prezioso, che dell'uman genere diede il prezzo il generoso delle genti principe. (Trad. di G. Bossi).*

Il **saffico** è un verso endecasillabo coll'accento principale sulla 10<sup>a</sup> sillaba e il secondario sulla 4<sup>a</sup>, ed è composto di piedi differenti.

La strofa saffica si compone di tre versi saffici con pausa dopo la 5<sup>a</sup> sillaba; ad essi si aggiunge come chiusura della strofa un verso **adonico**, che è formato di cinque sillabe coll'accento metrico sulla 1<sup>a</sup> e sulla 4<sup>a</sup>.

### Esempio di Inno saffico:

*Christe cunctórum - dominator álme Cérne benignus.*

**C**hri-ste, cunctó—rum domi-na-tor álme, Men—te  
 suprè-mi ge-ne-ra-te Pá-tris, Suppli-cum vò—ces  
 va-ri-terque cårmen Cérne be-nignus.

*Dominator del tutto, o Cristo Iddio, Che il sommo Padre espose da sua mente, Dei supplici la voce e il carine pio Odi clemente. (Trad. di G. Uberti).*



## PARTE QUINTA

### Recitativi liturgici

Tutte le melodie sillabiche, che hanno cioè una nota semplice o qualche piccolo gruppo di note per ogni sillaba, si chiamano Recitativi, e ciò perché lasciano alle singole parole il loro valore che hanno nella semplice declamazione, come avviene nella Salmodia. Per Recitativi liturgici però generalmente s'intendono: le Orazioni, le Lezioni, le Epistole, i Vangeli, il Prefazio e il Pater noster.

Sebbene il canto dei Recitativi liturgici sia molto semplice, non deve però essere una recita monotona a note tutte di egual forza e quindi senza ritmo. Per una buona declamazione è necessario eseguirli con quelle sensibili gradazioni di voce e di note leggermente prolungate, secondo le differenti pause, così che si possa comprendere che non è una semplice lettura. Purtroppo non è mai abbastanza raccomandata una buona e retta pronuncia del testo che si canta, facendo attenzione innanzitutto alle singole diverse vocali, che sono l'anima della parola, e che per ciò devono essere ben distinte le une dalle altre, conservando sempre a ciascuna un suono uniforme. Così si devono articolare nettamente tutte le consonanti, specialmente le finali, \*. Ancora si deve osservare di non far dittongo, al modo italiano, delle due sillabe finali d'una parola sdrucchiola, p. e. *Ju-di-ci-um* e non *Ju-di-cùm*; *Glo-ri-a* e non *Glo-ria*; *Lau-da-ti-o* e non *La-a-da-tio*; e di non far semplici le consonanti doppie.

Né minor importanza per una buona declamazione dei Recitativi hanno gli accenti, i quali producono il ritmo, che, specialmente alla fine delle frasi, si accentua e si caratterizza assumendo forme determinate per mezzo di determinate cadenze (1).

*Affinché però questa declamazione possa essere spontanea e naturale fa d'uopo innanzitutto che l'accento delle singole parole (2) non sia soverchiamente forte, perché in tal caso le altre sillabe, che sono atone, sarebbero quasi eclissate.*

*In secondo luogo la sillaba accentata non dev'essere più lunga delle altre osservando soltanto la mora ultimae vocis, che è un prolungamento quasi insensibile dell'ultima sillaba di ciascuna parola.*

Da ultimo per ottenere una buona declamazione dei Recitativi liturgici, e indispensabile por mente alle pause. E chiaro infatti che non è possibile comprendere il sacro testo che si canta, se l'orecchio non può distinguere innanzitutto le singole parole, poi i singoli membri di frasi e quindi anche le frasi complete. È a questo preciso scopo che nel discorso scritto si usano i segni d'interpunzione e cioè la virgola, il punto e virgola, i due punti e il punto fermo. Purtroppo alcuni nell'esecuzione dei canti sillabici li rendono troppo confusi, appunto perché non osservano col massimo rigore le varie specie di pause.

Osservando quanto abbiamo qui sopra esposto si potrà ottenere un'esecuzione corretta, chiara, distinta, sonora ed elegante.

---

(\*) "Se la voce articola fiaccamente le consonanti, il testo riesce ad essere così trasformato che è irriconoscibile. L'uditore può talvolta credere che il lettore si è sbagliato nel passo, e l'orecchio ha bisogno di alcuni istanti per scoprire in questo rumore confuso le vestigia d'un testo nuovamente ricostituito dalla mente. In generale il lettore deve leggermente esagerare la chiarezza delle consonanti specie quando assume per la prima volta la sua importante funzione. Questa leggera esagerazione viene mitigata nello spazio e produrrà alle estremità del coro l'effetto appena normale di una pronuncia ordinaria". (V. Don Schmit. *Metode pag. 42*).

(1) La cadenza, che si chiama anche *cursus*, consiste "in certe successioni armoniose di parole e di sillabe, che i prosatori greci o latini impiegavano alla fine della frase, allo scopo di procurare all'orecchio delle cadenze misurate e di buon effetto". (Cfr. *Paleographie musicale*. Tom. IV).

(2) Riguardo all'accento delle parole greche ed ebraiche nei recitativi liturgici, esso si lascia sempre sull'ultima; è solo nella Salmodia che queste parole si cantano con accentazione latina.

## Modulazione per il canto delle Orazioni

Fatta eccezione di alcune Orazioni che si cantano al Fonte Battesimale nelle Vigilie di Pasqua e di Pentecoste, per le quali si usa il tono del Prefazio (1), tutte le altre Orazioni, sia della Messa che dei Vespri e di tutte le altre Funzioni liturgiche, hanno un'unica modulazione.

Di regola generale le Orazioni liturgiche si dividono in tre parti e cioè: *l'invocazione*, la *Preghiera* o *supplicatio* e la *Conclusione* o *Dossologia*. Ciascuna di queste parti può esser suddivisa in due o più porzioni. Le tre parti principali si chiudono con la medesima cadenza che si chiama *finale*, per le suddivisioni invece si usa la cadenza *mediana*.

Tanto la prima come la seconda cadenza hanno un accento melodico, al quale deve corrispondere l'ultimo accento *ritmico* di ciascuna divisione. L'accento della cadenza finale ha due note di preparazione, ciò che non si trova invece nella cadenza mediana.

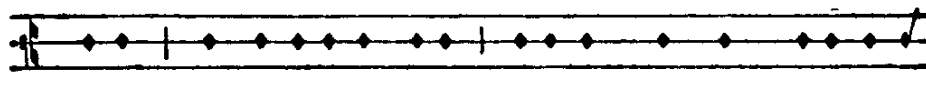
Giova osservare che naturalmente il tono del Tenor dell'Orazione deve essere il medesimo della risposta al *Dominus vobiscum*, e precisamente la modulazione deve essere fatta sulle note delle parole *spiritu tuo*, che nell'esempio che produciamo qui sotto hanno il *Tenor* sul *Fa*.

---

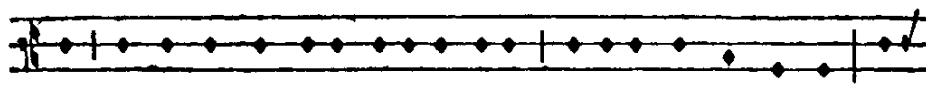
(1) Alla fine dei Vespri del Venerdì Santo si cantano alcune orazioni anch'esse in tono solenne o prefaziale, ma hanno una cadenza di chiusa speciale, come si può vedere dal Messale.



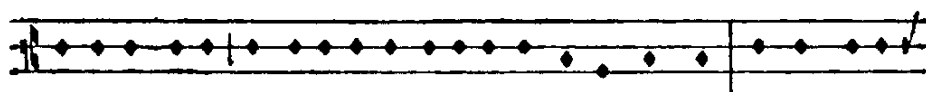
Ÿ. Dominus vo-biscum. R). Et cum spi-ri-tu tu-o. Oratio.



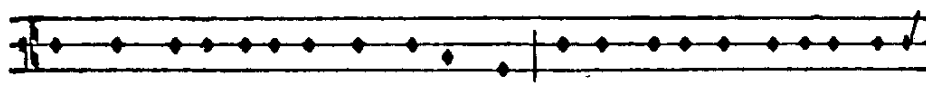
**D**e-us, qui Discipu-lis tu-is Spi-ri-tum Sanctum Paraclé-



tum in ignis fervore tu-i amoris mittere digna-tus es, da



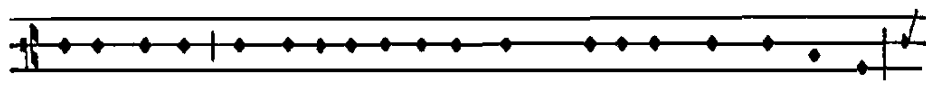
popu-lis tu-is in uni-ta-te fide-i esse ferven-tes: ut in tu-a



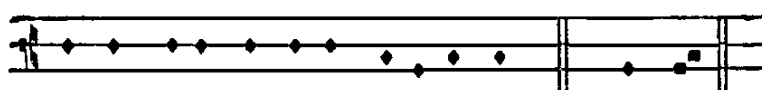
semper di-lecti-one permanen-tes, et in fide inveni-antur



stabi-les, et in o-pere effica-ces. Qui vivis, et regnas cum



De-o Patre in uni-ta-te e-jusdem Spi-ri-tus Sancti De—us



per omni-a sæ-cu-la sæcu-lo-rum. R). Amen.

Ÿ.) Il Signore sia  
con voi.

R.) E col tuo  
spirito.

Ÿ.) O Dio, che  
ardendo di un vivo  
amore, ti sei  
degnato di  
mandare ai tuoi  
discepoli il Santo  
Spirito  
consolatore, fa che  
i tuoi fedeli siano  
fervorosi  
nell'unità della  
fede; affinché  
perseverando  
sempre nel tuo  
amore siano  
stabili nel credere  
ed efficaci  
nell'operare. Tu  
che vivi e regni  
con Dio Padre,  
insieme al  
medesimo santo  
divino Spirito per  
tutti i secoli dei  
secoli.

R.) Così sia.

## Modulazione del Prefazio, del *Pater noster* e del *Libera nos*.

La liturgia Ambrosiana usa un'unica melodia e per il *Prefazio* e per il *Pater noster*, che serve tanto nei giorni feriali come nei solenni.

Gli elementi di questa melodia sono: l'*Initium*, il *Tenor* e le *Cadenze*.

L'**Initium** è formato da tre note semplici ascendenti (fa—sol—la) che servono per le prime tre sillabe di ciascuna proposizione (quando non sia troppo breve). Se però cominciate con un O di esclamazione, l'*Initium* è formato da un podatus (la-si<sup>l</sup>) o da un clivis (la—sol).

Il **Tenor** è la nota (la) sulla quale si recitano dopo l'*initium* fino al termine di ciascuna proposizione, le parole di questi recitativi.

Per il *Libera nos* dopo il *Pater noster* la nota *Tenor* è il Sol, e per conseguenza l'*initium* è come quello che si usa per le Lezioni solenni.

Le **Cadenze** sono due semplici frasi melodiche ciascuna con un accento melodico, al quale si applica l'ultimo accento tonico di ogni proposizione.

Sia la prima cadenza (mediana) come la seconda (finale) hanno due note di preparazione all'accento melodico.

Nei lunghi periodi si può usare un'altra modulazione prima di arrivare alla cadenza finale, come si vede, nell'esempio che segue, alle parole *mirabiliter prolata*. Questa stessa modulazione ha pure luogo al *Gratias agamus* e al *Per Christum*, ove però due note di preparazione si uniscono colla nota che porta l'accento formando uno scandico.

Rimandando al Messale per la parte comune dei Prefazi, per il *Pater, noster* e il *Libera nos*, diamo qui il proprio del Prefazio per la festa del *Corpus Domini*, che presenta tutte le esemplificazioni necessarie in materia.

---

«Lo stesso suono della voce rispecchi la modestia, affinché la voce troppo chiassosa non offenda l'orecchio di alcuno. Del resto nello stesso metodo di cantare, il primo insegnamento è la verecondia: che anzi in qualsiasi uso di parlare si fa in modo che a poco a poco uno prenda o a salmeggiare, o a cantare, o da ultimo a parlare. ... La voce stessa non sia rilasciata, ne sguaiata, nulla che sappia di femminile, quali molti sogliono simulare sotto l'apparenza di gravità; ma sia tale che conservi una tal quale forma e regola e succo virile. Come però io non approvo il suono della voce o il portamento del corpo troppo molle e rotto, così neppure quello villano e rozzo. Imitiamo la natura, la sua effigie è formula di disciplina, forma di onestà. ... Guardiamoci che mentre vogliamo ricreare l'animo, ne turbiamo tutta l'armonia la quale è quasi un concerto di opere buone. ... Che dirò della voce? io credo che basti sia semplice e pura: l'essere poi sonora non è della natura, ma dell'arte. Sia invero distinta per il modo di pronunziare e densa di succo virile; così che schivi il suono aspro e rustico: sia tale da non affettare il ritmo da teatro, ma conservare il mistico ».

S. Ambrogio - De officiis 1, 67, 84, 85, 104.

## Prefazio del *Corpus Domini*

Per Christum Do.mi.num nostrum. Qui sub speci.e pa.nis et vi.ni,  
 mi.ra.bi.le sa.cra.mentum no.bis da.cla.ran.do monstravit,  
 et per ver.ba mi.ra.bi.li.ter pro.la.ta, pa.nem et vi.num  
 transubstanti.a.vit in corpus et sanguinem su.um. Quod sumen.do  
 di.gnis ad vi.tam in.di.gnis es.se vo.lu.it ad ju.di.ci.um.  
 O quanta dul.ce.do et vi.ta be.a.tis! O quanta morta.li.tas  
 et poe.na damna.tis. Vi.tamus er.go ju.di.ci.um, di.gne sumen.do  
 sa.cra.mentum: ut regnum me.re.a.mur con.sa.qui sem.pi.ter.num  
 Per e.un.dem Christum Domi.num nostrum; per quem ma.jes.tatem tu.am a.

*Per Cristo  
 Signor nostro, il  
 quale ci ha  
 chiaramente  
 rivelato sotto le  
 specie del pane e  
 del vino, un  
 mirabile  
 sacramento con  
 parole  
 prodigiosamente  
 pronunciate, il  
 pane ed il vino  
 transustanzio nel  
 Corpo e nel Sangue  
 suo; volendo che  
 apportassero vita a  
 chi li riceve  
 degnamente, e a chi  
 indegnamente  
 recassero  
 condanna.  
 O quanta dolcezza  
 di vita pei beati! O  
 quanta mortalità di  
 pena pei dannati!  
 Evitiamo adunque  
 la condanna,  
 accostandoci  
 degnamente a  
 ricevere il  
 Sacramento,  
 cosicché meritiamo  
 di conseguire il  
 regno sempiterno.  
 Per lo stesso  
 Cristo, Signor  
 nostro, ecc.*

