

Piccolo metodo di Canto Gregoriano

PERCHÉ CANTARE ANCORA OGGI IL GREGORIANO?

Tre possono essere i motivi per cui all'inizio del terzo millennio ci si può interessare al canto gregoriano.

1) **Un motivo spirituale.** Chi vive la fede cristiana s'accorge come la Parola di Dio necessiti di una mediazione che vada al di là della spiegazione filologica e dell'applicazione moraleggiante. Percepire la voce di Dio nella sua Parola è un'azione del cuore in ascolto di quanto le parole della Bibbia non riescono a esprimere. La musica è il linguaggio privilegiato del cuore: di Dio e dell'uomo. Il canto gregoriano ha la forza di incantare, distogliere il cuore dalle preoccupazioni perché si dilati e si orienti a Dio nell'adorazione e nel silenzio attonito.

2) **Un motivo culturale.** Chi è attento alle opere dello spirito umano, avverte la grandezza dell'arte poetica, la capacità di comunicare a livello profondo di emozioni con linguaggi che spesso non sono ordinari. Il canto gregoriano è un itinerario di bellezza e di armonia. Esso riassume l'esperienza poetica di decine di generazioni a partire dall'antico Israel fino alle espressioni mutate dalle tante e diverse culture dove il cristianesimo ha portato il Vangelo, ricevendo in cambio nuove possibilità di comunicazione musicale.

3) **Un motivo antropologico.** Molti brani del repertorio gregoriano sono costruiti secondo particolari tecniche musicali sperimentate in ambito semitico (*maqam*) e indiano (*raga*). La melodia si muove su particolari circuiti mentali che obbligano a percorrere determinati itinerari legati alla memoria e alle sue variazioni, il tutto segnato da alternanza di conosciuto e di ignoto, di presente e di rimosso. Sotto questo aspetto il cantare e anche il solo ascoltare le melodie gregoriane può costituire un momento forte di terapia che permette alla mente di recuperare la verità di se stessa.

PROF. GIACOMO BAROFFIO
Cremona, 2003

LA STORIA

Con la predicazione del Vangelo, 2000 anni fa, si diffonde anche il culto cristiano: la liturgia. Ogni religione celebra la sua liturgia e canta nella sua propria lingua. Questa differenza di lingue si è conservata fino ai nostri giorni per le liturgie mediorientali. L'occidente mediterraneo si comporta diversamente. Dopo due secoli di liturgia in greco, adotta il latino. Ogni regione dell'occidente cristiano comincia così a comporre il proprio repertorio di canti sacri: la lingua è comune ma i testi e le melodie sono differenti. Esiste un canto "beneventano" e "aquileiano" per il sud dell'Italia, "romano" per la città di Roma e le sue dipendenze, "Ambrosiano" per Milano e il nord dell'Italia, "ispanico" ai piedi dei Pirenei, "gallicano" nelle terre della Gallia romana e "celtico" per il nord ovest dell'Europa.

Di tutti questi repertori latini il solo canto ambrosiano è sopravvissuto fino ai nostri giorni. La costruzione delle grandi basiliche romane permette al culto di prendere uno slancio ed acquisire una nuova solennità. Tutte le arti vi concorrono, soprattutto il canto liturgico. Fino a quel momento gran parte del canto era riservata al solista. Dal V secolo nasce la *schola cantorum* composta da una ventina di chierici a servizio del canto sacro. Queste *scholæ* elaborano, nel corso del V-VI secolo, un repertorio di canto in armonia con lo svilupparsi della liturgia. Alla fine del VI secolo la composizione del corpus delle melodie romane è compiuta.

Verso il 760 assistiamo ad un avvicinamento tra il regno franco dei pipinidi (Pipino il breve e poi il figlio Carlo Magno) e il papato (Stefano II e i suoi successori). Pipino adotterà la liturgia romana nel suo regno per assicurare una unità religiosa e, attraverso questo, consolidare l'unità politica. L'introduzione della liturgia romana implica praticamente la soppressione del repertorio dei canti gallicani, fino ad allora in uso nelle regioni franche, e la loro sostituzione con il repertorio romano. Il testo dei canti romani, consegnato per iscritto nei codici, si impone facilmente e diviene il testo di riferimento. Nonostante ciò, per la melodia non succederà la stessa cosa. L'andatura generale del canto romano e la sua architettura modale sono spesso accolti dai musicisti gallicani, ma essi lo rivestiranno di una ornatura completamente differente: quella cui erano abituati. Al posto di una sostituzione di un repertorio assistiamo ad una ibridazione.

Bisognerà attendere un altro secolo per avere i primi codici per il canto con una notazione musicale: i primi che ci siano pervenuti sono della fine del IX secolo, ma soprattutto del corso del X secolo. Come per ogni canto liturgico dell'antichità, il nuovo repertorio nasce dalla tradizione orale. Questa tradizione però si interrompe con la soppressione di un repertorio locale e la sostituzione con un repertorio straniero (romano-franco). Questa imposizione del nuovo repertorio alla totalità dell'occidente incontra molte resistenze: in Gallia, a Milano, a Roma e in Spagna. Due elementi hanno invece influito al successo della sua diffusione: l'invenzione di un processo di scrittura della melodia (pietra miliare nella storia della musica) e l'attribuzione della composizione del nuovo canto a uno dei personaggi più illustri dell'antichità cristiana: il papa Gregorio Magno (590) da dove verrà il nome di "canto gregoriano".

Molte cause concorreranno alla decadenza del canto gregoriano. Anzitutto il progresso della notazione, in quanto se le prime scritture non indicavano che la scansione ritmica, dopo l'apparizione progressiva delle linee, poi delle note guida e delle chiavi e infine dell'interconnessione nel sistema della portata di chiavi e note guida, le sfumature ritmiche divengono difficili da eseguire. Prima della scrittura musicale si cantava a memoria. Nei decenni che vedono l'elaborazione della notazione, si canta ancora a memoria, il solo cantore ricorre al libro per prepararsi prima della cerimonia. Una volta fissato il sistema di notazione si canta con gli occhi fissi sul libro. Poco a poco il ruolo della memoria si atrofizza. Incomincia così una nuova tappa della storia della musica. In seguito, nel IX secolo, si sviluppa il tropo (ovvero la sillabazione dei melismi di certi generi come l'Alleluia) che contribuisce a snaturare il ritmo. Infine la polifonia, tramite un semplice sdoppiamento alla quarta, annichilisce le virtuosità modali della melodia monodica originale, mentre lo sforzo degli interpreti per assicurare una simultaneità di esecuzione ne compromette l'agilità ritmica. Verso la fine del medio evo (XV sec.) il canto gregoriano è entrato in una fase di completa decadenza.

Nel 1833, Dom Guéranger, fondatore dell'abbazia di Solesmes, poco musicista ma uomo di gusto, affronta l'opera di restaurazione del canto gregoriano con entusiasmo. Inizia ad imporsi sull'esecuzione e chiede ai

suoi monaci di rispettare, nel loro canto, il primato del testo: pronuncia, accentazione e fraseggio, per la sua comprensione al servizio della preghiera. Non è il solo a ricercare la cantilena gregoriana primitiva, ma è parte di un largo movimento di interesse per il canto sacro. È tuttavia a Solesmes che la restaurazione assume la dimensione scientifica richiesta. I primi studi di comparazione tra i manoscritti antichi, portati avanti da Dom Jausions, furono continuati da Dom Pothier. È Dom Mocquereau che svilupperà questa impresa scientifica costituendo una collezione di facsimile dei principali manoscritti di canto racchiusi nelle biblioteche europee. Creò inoltre anche l'atelier e la pubblicazione di "Paleografia Musicale" (1889). Ma la restaurazione del canto gregoriano non è finita perché il Concilio Vaticano II (1963-1965) ha richiesto "una edizione più critica dei libri di canto già editi". Per portare a buon fine questa missione, i ricercatori di oggi sono poderosamente aiutati dalle opere di Dom Cardine. È grazie a lui, che sono state chiarite le leggi che reggono la scrittura dei neumi primitivi, gettando le basi di una "Edizione Critica del graduale Romano".

La parola "restaurazione" non sta a significare solo l'affinamento nella restituzione melodica dei pezzi ma ha la pretesa di ridare spazio al canto gregoriano nella liturgia viva di un'assemblea. Ci sono altresì intere comunità che si dedicano alla restaurazione del canto gregoriano, ma in maniera nascosta, e senza la minima pretesa musicologica

Breve cronologia del Canto Gregoriano

- 313.** I cristiani, liberi di professare la loro fede, portano con sé dalle catacombe delle **melodie semplici sulle parole dei salmi**, come facevano gli Apostoli a Gerusalemme.
- 396.** Agostino piange ascoltando i canti che i fedeli di Milano elevano a Dio nel duomo.
V-VII sec. Il repertorio latino si diversifica nei testi e nel modo di cantare secondo le aree geografiche: a Roma non come in Gallia e nella Spagna Visigota.
- 600 ca.** Il **Papa Gregorio Magno** inizia una politica d'unificazione delle liturgie occidentali, con l'aiuto dei Capetingi. Il nuovo repertorio liturgico-melodico che ne risulta, sarà denominato canto "gregoriano".
- VII-IX sec. Apogeo del canto gregoriano.** Un'epoca di intensa composizione. I compositori anonimi, sulla base dei canti salmici, amplificano le melodie che daranno vita alle Antifone d'Ingresso e di Comunione della Messa, o creano dei brani musicali per scuole o solisti: gli Alleluia e i Graduali. I fedeli, monaci o cantori imparano tutto a memoria: la trasmissione del canto avviene per via orale.
- 850 ca.** Invenzione delle prime scritture musicali. L'utilizzo dei "*neumi*" cioè di segni scritti a penna su pergamena, permette di annotare in maniera precisa il ritmo e l'espressione del canto; ciò aiuta nella memorizzazione delle melodie, ma non dà ancora l'intervallo tra le note.
- 1050 ca.** Il monaco Guido d'Arezzo precisa la scrittura per definire l'intervallo tra le note dando loro un nome, **Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La**, e mettendo a punto il sistema del tetragramma. Questa invenzione segna purtroppo l'inizio della decadenza del canto gregoriano. Una volta sostituita la memoria con la lettura delle note, il canto diventa più matematico e perde in freschezza. Nascono le **prime polifonie**, basate sul gregoriano. Il ritmo non è più basato sulla parola latina, ma è fissato con delle misure.

Il canto gregoriano avrà allora aperto la strada alla musica moderna, e grandi compositori come Bach o Mozart attingeranno tanto da questo antico canto.

- 1840.** Il canto gregoriano è chiamato "*cantus planus*" talmente ha perso della sua autenticità: è diventato noioso, lento, senza vita. I monaci **benedettini dell'Abbazia di Solesmes** (Francia) iniziano allora una lunghissima opera di ricerca scientifica, basata sui manoscritti che i monaci pazientemente

copiano e fotografano in tutte le abbazie e biblioteche d'Europa. Grazie a questi monaci, il canto gregoriano tende a ritrovare la sua autenticità: un potente strumento di preghiera.

1903. Papa Pio X definisce il canto gregoriano come **canto proprio della Chiesa romana** e propone al popolo cristiano di pregare in bellezza.

1962. Il Concilio Vaticano II verrà a confermare con la sua autorità l'uso di questo canto sempre praticato nella Chiesa con le seguenti parole: «La Chiesa riconosce il canto gregoriano come proprio della liturgia romana: perciò, nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riservi il posto principale» (S.C. 116).

IL Canto Gregoriano e lo sviluppo della scrittura musicale

LE ORIGINI DELLA NOTAZIONE MUSICALE

La prima notazione di cui si posseggono documenti sicuri è quella greca, suddivisa in due sistemi, entrambi a base essenzialmente alfabetica: il tipo più antico, detto *strumentale*, si serviva in parte di un alfabeto arcaico usando le lettere in posizioni diverse per indicare le alterazioni; il secondo tipo, detto *vocale*, si valeva dell'intero alfabeto ionico in ordine consecutivo. Tutt'altra base ebbe la notazione medievale del canto gregoriano, detta notazione *neumatica*, che adottò i simboli grafici dell'accento acuto, grave e circonflesso. I neumi costituivano un insieme di segni indicanti con approssimazione il decorso di una linea melodica, in modo da aiutare i cantori, che già la conoscevano a memoria, a ricordarla meglio. Già nella notazione neumatica tuttavia si avevano scritture *adiastematiche* (dove la posizione reciproca dei neumi non tentava di raffigurare con esattezza la successione delle altezze) e scritture *diastematiche* (dove, in diversa misura, questo tentativo era compiuto). Nel sec. XI Guido d'Arezzo propose l'uso sistematico di un vero e proprio rigo musicale di 4 linee (tetragramma): in questo modo era possibile rappresentare con precisione l'altezza delle note, con lo stesso criterio oggi in uso. Restava da risolvere il problema della rappresentazione grafica delle durate: esso si pose con urgenza all'epoca dei primi sviluppi della polifonia. Nei sec. XII-XIII si affermò dapprima il sistema dei modi ritmici; durante l' "*Ars antiqua*", nella seconda metà del sec. XIII, cominciò a delinearsi un sistema (notazione *modale*) che faceva corrispondere ad alcuni valori di durata una forma precisa delle note. Con l' "*Ars nova*" (sec. XIV) la notazione modale venne completamente superata: ai valori di *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis* e *minima* corrispose una forma ben definita, ma i loro rapporti reciproci erano definiti da una teoria piuttosto complessa, che distingueva i casi in cui quei valori erano *perfetti* (tre volte il valore successivo) o *imperfetti* (il doppio). Questa notazione, detta notazione *mensurale*, ebbe caratteri diversi in Italia e in Francia. Tuttavia nel sec. XV si impose ovunque la notazione mensurale francese, che rimase sostanzialmente invariata fino alla fine del sec. XVI; conobbe poi una graduale semplificazione che venne a coincidere con la notazione moderna. Da notare che mentre nella notazione modale le parti si scrivevano una sopra l'altra in partitura, nella notazione mensurale si usarono le parti staccate e dal Seicento si affermò accanto a esse l'uso della partitura in senso moderno (con la stanghetta di battuta). Pur tralasciando l'evoluzione dei sistemi di scrittura musicale non europei, non si può tuttavia trascurare l'esistenza di una specifica notazione per il canto bizantino (basata su segni che definivano con esattezza la successione melodica degli intervalli).

(Da: *Enciclopedia Sapere.it*)

IL CANTO GREGORIANO E GREGORIO MAGNO

Il canto gregoriano è un canto cristiano, nato nelle zone dominate dai Franchi, che si impose su altre tradizioni locali, ad esempio quella ambrosiana.

Il canto gregoriano non fu codificato (come si potrebbe pensare) dal papa Gregorio Magno (535-604); lo stesso, che partito dal monastero di Monte Cassino al fine di evangelizzare gli angli, attorno al 590, ristabilì quel minimo di contatti fra le varie parti del decaduto Impero Romano d'Occidente. Nemmeno la compilazione di un antifonario riformato (ovvero una collezione di testi dei canti della messa), e l'istituzione della Schola Cantorum (cioè un corpo di cantori professionisti che eseguivano tramandavano il repertorio), fondamentali innovazioni nel campo musicale, furono opere sue, come invece affermava Giovanni Diacono. Egli apportò, però, in campo liturgico migliorie e semplificazioni.

LA SCRITTURA

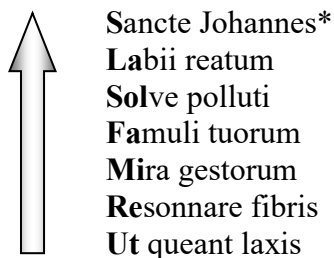
Essa iniziò a diffondersi in un periodo dove la memorizzazione e l'esecuzione del canto erano ancora di tipo orale. Dovette però passare altro tempo perché questa sostituisse integralmente la tradizione orale, e fosse letta dai cantori come un moderno spartito. La notazione del canto gregoriano venne ad assolvere funzioni eminentemente pratiche, quale il riprodurre l'andamento della melodia, determinando al tempo stesso la modalità di esecuzione. I segni usati, i neumi, derivavano dalla trasformazione degli accenti dell'oratoria latina, mutandosi a seconda dell'area geografica di origine. Dapprima i neumi furono posti sul testo senza nessuna indicazione di altezza degli intervalli (neumi in campo aperto); in seguito con l'adozione di una linea, poi di due, con relative chiavi, ed infine il tetragramma (rigo musicale composto di quattro linee), si arrivò ad una sempre più precisa determinazione dell'altezza degli intervalli. Possiamo quindi dire che, più la notazione neumatica è vicina alla tradizione orale, una sorta di stenografia che riproduce fedelmente l'esecuzione musicale viva, ricordando, a chi già la conosce, l'andamento melodico e le sfumature esecutive. La notazione fissa, invece, definisce con precisione l'altezza degli intervalli ma si sposta dal vivo, divenendo un documento autonomo e standardizzato. I neumi sono poi senza significato ritmico, poiché il canto gregoriano modella il proprio andamento ritmico su quello verbale.

I TONI

Contemporaneamente alla nascita del canto gregoriano, sempre in zona franca, iniziarono a comparire dei nuovi libri liturgici (i tonari) che classificano i brani del repertorio sacro per la loro appartenenza ad uno degli otto toni ecclesiastici. Questi toni vennero poi indicati come scale, costruite con la sovrapposizione e la sottoposizione di una quarta congiunta, o una quinta iniziante dall'odierno re. Due sono le note caratterizzanti: la *finalis* su cui termina la melodia, una sorta di primordiale cadenza, e la *repercussio*, attorno alla quale la melodia ruota.

L'ESACORDO E LA NASCITA DELLE NOTE

Anziché soffermarsi sulle scale, il teorico Guido d'Arezzo (990 - 1050) ideò un sistema che consisteva nel memorizzare l'intonazioni degli intervalli paragonandoli ad uno schema di riferimento prefissato: l'esacordo (scala di sei suoni), tratto dalle note iniziali di ogni verso dell'inno a San Giovanni.



*Il Si (*Sancte Johannes*) fu aggiunto solo nel 1482.

Guido d'Arezzo e l'allievo Theobaldo

Sono le note musicali (con la progressiva sostituzione dell'*ut* col DO per la lingua italiana).

Questo sistema godette di grandissima fortuna nei secoli a venire. Divenne il principale metodo di insegnamento della musica sino al XVII sec., dopodiché i suoi principi vennero ripresi e adattati alla musica tonale nel nostro secolo.

IL MONACHESIMO

Il repertorio gregoriano che si venne a costituire nel corso dei due ultimi secoli del primo millennio, sia sotto il punto di vista liturgico e musicale, è il risultato di un incessante processo di trasformazione di forme, modi esecutivi e stili di canto sviluppatisi dentro due ambienti diversi ma paralleli: l'Ufficio quotidiano e la Messa. Benché l'abitudine di riunirsi a pregare in determinate ore fosse già praticato dai paleocristiani, e con la liberazione del culto grazie a Costantino nel 313 d.C., avesse già raggiunto uno stadio di organizzazione, fu il monachesimo a promuoverne un particolare incremento ed a stabilire un

definitivo ordine. La celebrazione dell'ufficio si svolge (tuttora nei centri monastici) a date ore del giorno e della notte. Il suo asse portante è la salmodia, sia nella sua forma antifonale, che responsoriale. Quella antifonale corrispondeva anticamente al canto di un salmo a cori alterni, mentre più tardi si affermò l'uso di alternare i versetti del salmo con un ritornello tratto dal medesimo, o da uno estraneo. La salmodia responsoriale, consiste invece nell'intercalare al canto solistico dei versi, una risposta corale, la *responsio*. Oltre alla salmodia, un altro genere di canto liturgico che ricorre nella celebrazione canora dell'ufficio, è quello degli inni. A differenza degli altri canti, gli inni (introdotti in Occidente dal IV sec.) accompagnano testi poetici con metrica scandita sul giambo (piede metrico della poesia greca e latina formato da una sillaba breve ed una lunga). La Chiesa, timorosa che potessero diventare veicoli di eresia, mantenne nel primo millennio un atteggiamento piuttosto cauto e diffidente nei confronti di questi inni. Questi ultimi, infatti, erano al confine fra la produzione colta e popolare, e godettero (come quelli Ambrosiani, utilizzati per combattere l'eresia ariana) di un gran favore popolare. La messa: In tempi successivi, a un nucleo di salmi che cambiavano di testo col mutare delle festività, furono aggiunti cinque canti su testi fissi, al fine di accompagnare le parti cantate delle messe. Quando l'esecuzione dei canti della messa fu assegnata al corpo dei musicisti della Schola Cantorum, questi acquisirono un grado estetico più elevato. La lunghezza dei brani si accorciò, a favore dell'espansione melodica del canto. E soprattutto, le forme solistiche assunsero un aspetto quanto mai ornato, per cui i cantori solisti potevano esibire un vero e proprio virtuosismo vocale. Proprio tali varietà di forme e stili melodici fanno della messa il genere artistico più perfetto e vario che il canto monodico cristiano (e quello gregoriano in particolare) abbia prodotto nel corso di un processo di sviluppo millenario.

GUIDO D'AREZZO

Guido d'Arezzo (* Pomposa 992 (ca.) - † Fonte Avellana, Pesaro e Urbino, 1050 (ca.)).

Grande teorico musicale, fu monaco dell'abbazia di Pomposa, presso Ferrara, dove iniziò gli studi di teoria musicale, ma le innovazioni didattiche gli valsero l'ostilità dei confratelli; si stabilì allora ad Arezzo (1023 circa), dove insegnò nella scuola di canto della cattedrale. Benché non sia stato il primo a servirsi di linee nella notazione musicale, è tradizionalmente considerato l'inventore del sistema moderno del rigo, con note poste sulle linee e negli spazi. A lui si deve anche l'invenzione di un sistema mnemonico *manoguidoniano* per annotare l'esatta intonazione dei gradi della scala (esacordo), basato sulle prime sillabe dell'inno dei primi vesperi dedicato a san Giovanni Battista¹:

I

UT que- ant la- xis **RE-** so- ná- re fi- bris **MI-** ra ge- stó- rum

FA- mu- li tu- ó- rum, **SOL-** ve pol- lú- ti **LA-** bi- i re- á- tum,

San- cte **Jo-** án- nes. *

¹ Partizione tratta dall' "Antiphonale Monasticum Pro Diurnis Horis" 1934; pag. 922.

Egli espose tali innovazioni nella “*Epistola ad Michælem*” de ignoto cantu e nel “*Prologus in Antiphonarium*”. Tale sistema è alla base della teoria della solmisazione².

Nel 1673 Giovanni Bononcini cambia il nome di **UT** in **DO**. [Più attendibile è l'attribuzione a Giovanni Battista Doni, (*Firenze, 1594 – †Firenze, 1 dicembre 1647). La sillaba fu considerata difficile da pronunciare e sostituita da quella iniziale di *Dominus*, il Signore.]

Il nome della nota **Si**, composta dalle due prime lettere delle due ultime parole [*Sancte Joannes*] furono introdotte più tardi. [Più attendibile XVI secolo].

Fissato così l'intervallo esatto tra le varie note Guido inventò o perfezionò il modo di rappresentarlo con esattezza. Mentre nell'antica notazione i neumi erano disposti in ordine sparso, egli pensò di radunarli attorno a una riga tracciata sul foglio e corrispondente a una nota prestabilita, cui presto se ne aggiunse un'altra, finché riuscì a offrire un sistema definitivo di notazione a quattro righe detto *tetragramma*. Per stabilire l'altezza del semitono tracciava in giallo la linea corrispondente al DO, e in rosso quella corrispondente al FA. Subito diffuso nelle regioni d'Italia - dopo l'approvazione del papa - e con maggior lentezza nelle scuole germaniche, il suo metodo fece assumere ai segni di notazione le più semplici e stabili forme di un quadrato o romboidale, con o senza codetta, forme da cui uscirono le notazioni: **nera quadrata**³ o romana e **la romboidale** o gotica.



Mano Guidoniana

CARATTERISTICHE DEL CANTO GREGORIANO

Fin dalla sua nascita la musica cristiana fu ed è null'altro che un'orazione cantata che non va effettuata in modo puramente formale, o esibizionista. Il testo è dunque il motivo centrale del Canto Gregoriano.

Non si potrà mai comprendere il Canto Gregoriano staccato dal testo, che risulta prioritario rispetto alla melodia ed è quello che le dà significato. Per interpretare il Canto Gregoriano nella sua essenza più alta, i cantori devono aver capito molto bene il significato del testo. Di conseguenza qualsiasi impostazione di voce di tipo operistico che intenda evidenziare il solista o gli interpreti deve essere evitata.

Il suo svolgersi calmo e solenne, quasi fuori dal tempo, invoglia i fedeli alla contemplazione della grandezza divina e al distacco dalle cose terrene. È un canto cosiddetto a **ritmo libero**: le note, cioè, si susseguivano senza il rigore della suddivisione metronomica, senza la divisione in battute. È il testo che suggerisce il ritmo senza esserne rigidamente sottomesso. L'assenza del ritmo è l'elemento più caratteristico del canto gregoriano. Tale assenza era dovuta alla convinzione che, essendo strettamente legato alla quotidianità della vita terrena fosse lontano dalla spiritualità. Inoltre era **vocale**, affidato rigorosamente alle sole voci, in quanto preghiera (era uno scandalo in quei tempi fare entrare in chiesa uno strumento musicale!) Il testo è rigorosamente in latino.

- È musica vocale che si canta a cappella senza accompagnamento di strumenti.
- Si canta all'unisono - una sola nota per volta - il che significa che tutti i cantori intonano la stessa melodia. Questo tipo di canto si chiama Monodico. Molti autori affermano che non si deve ammettere il canto di un coro misto. Tuttavia, considerando che molti uomini, donne e ragazzi devono avere la stessa opportunità di partecipare alla liturgia, si raccomanda, per non infrangere questo principio della monodia, che cantino alternativamente.
- Si canta con ritmo libero, secondo lo sviluppo del testo letterario e non con schemi su misura, come potrebbe essere quelli di una marcia, una danza, una sinfonia. (vedi la sezione Ritmo)
- È una musica modale scritta in scale di suoni molto particolari che servono per suscitare una varietà di sentimenti, come raccoglimento, allegria, tristezza, serenità. (vedi la sezione Modi)

² (Dal nome delle note musicali *sol* e *mi*); o *solfisazione*: sistema didattico, in vigore dall'XI al XVI secolo, di individuazione dei suoni nell'ambito dell'esacordo.

³ Le note erano rappresentate con la testa quadrata (anziché ovale) e il gambo della nota partiva dal centro della stessa invece che dalla sua circonferenza, in più la testa era piena (*notazione nera*).

- La sua melodia è sillabica, a ciascuna sillaba del testo corrisponde un suono ed è melismatica quando ad una sillaba corrispondono vari suoni. Ci sono melismi che ne contengono più di 50 per una sola sillaba.
- Il testo è in latino, lingua dell'impero romano diffusa per l'Europa. Questi testi furono ricavati dai Salmi e da altri libri dell'Antico Testamento; alcuni provenienti dai Vangeli e altri di ispirazione propria, generalmente anonima. Tuttavia esistono alcuni pezzi liturgici in lingua greca: Kyrie eleison, Agios o Theos (liturgia del Venerdi Santo) ...
- Scrittura: il Canto Gregoriano è scritto sopra un tetragramma, cioè sopra 4 linee, a differenza del pentagramma della musica attuale. Le sue note si chiamano punto quadrato (*punctum quadratum*), *virga* se sono note individuali, e *neuma* se sono note raggruppate. Esse hanno ugual valore in relazione alla loro durata, ad eccezione di quelle che hanno un episema orizzontale o verticale, della nota precedente il *quilisma* e la seconda nota del *salicus* la cui durata si allunga ma con un significato espressivo, e le note che hanno il punto che ne raddoppia la durata. (Vedere la sezione Notazione)

GLI SPAZI DEL CANTO GREGORIANO

Come detto precedentemente il Canto Gregoriano nacque come interpretazione dentro la Liturgia della Chiesa. Quindi è la Liturgia lo scenario naturale.

1. **La Messa:** Durante la celebrazione dell'eucaristia esistono due gruppi principali di pezzi:

a) **L'Ordinarium:** è composto dai testi delle parti fisse della messa.

- Kyrie
- Gloria
- Credo
- Santo
- Agnus

b) **Il Proprium:** è costituito dai testi che si cantano secondo il tempo liturgico o secondo la festa che si celebra.

- Introito: canto che accompagna la processione introitale del celebrante.
- Graduale e Tracto (nel tempo sostituiti dall'Alleluia): dopo le letture
- Offertorium: canto che accompagna la processione offertoriale o semplicemente l'offertorio
- Communio

c) Oltre a questi due gruppi ne esistono altri che si cantano come recitativi senza inflessione (cantillazione): così sono le orazioni, le letture, il prefazio e la preghiera eucaristica, il Padre Nostro. Erano brani che, per la loro semplicità, potevano essere eseguiti dal celebrante o da persone alle quali non era richiesta una speciale abilità per il canto.

Il **Proprium** entrò in uso nel VI secolo. All'epoca di papa Gregorio I, questa parte della Messa era completamente uniformata.

Per l'**Ordinarium**, i canti furono inseriti in tempi diversi:

- | | | |
|---------------------|-------------------------|--------------|
| • Il Kyrie | con papa Gregorio I | (590-604); |
| • Il Gloria | con papa Simmaco | (498-514); |
| • Il Credo | con papa Benedetto VIII | (XI secolo); |
| • Il Sanctus | con papa Sisto I | (120 ca.); |
| • L' Agnus | con papa Sergio I | (687-701). |

2. L'Ufficio Divino. Nei Monasteri i monaci facevano una pausa dal lavoro e si riunivano regolarmente in determinate ore del giorno per recitare le loro preghiere:

- Mattutino: preghiera invitatorio
- Lodi: preghiera del mattino
- Ora Prima
- Ora Terza: 9 AM
- Ora Sesta: 12 M
- Ora Nona: 3 PM
- Vespri: 6 PM
- Compieta: prima del riposo notturno.

Il repertorio dei canti per l'Ufficio Divino consta di:

- Il canto dei Salmi
- Semplici recitazioni - cantillazione - delle letture e delle preghiere
- Antifona dell'invitatorio
- Inni
- Antifone cantate prima e dopo i salmi
- Responsori
- Te Deum
- Canti dell'Antico e del Nuovo Testamento (Benedictus, Magnificat, Nunc Dimittis)

3. Altri canti:

- Tropi: testi intercalati a preghiere ufficiali
- Qualche melodia di abbellimento con varianti melismatiche che si aggiungono all'Alleluia.
- Sequenze: esempi: Sequenza di Pasqua, Sequenza dei Defunti...
- Canti processionali: processione al Sepolcro, processione con il Santissimo Sacramento, etc.

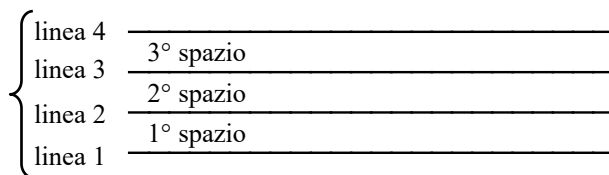
Nell'ambito del canto gregoriano, il termine **Messa**, musicalmente indicava solo l'*Ordinario*.



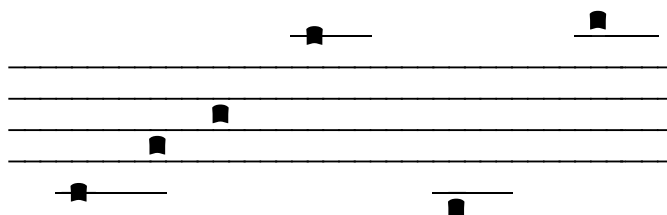
LA NOTAZIONE GREGORIANA

Il rigo

L'estensione delle melodie gregoriane (*ambitus*) è, in generale, limitata: il rigo gregoriano è perciò formato da sole quattro linee e dai corrispondenti tre spazi intermedi (tetragramma). Nella notazione gregoriana si usano dei segni chiamati **Neumi** che, per definirne l'altezza, vengono posizionati su questo tetragramma.



Si ottengono così 9 suoni (una nona), estensione sufficiente per le melodie gregoriane, quando è necessario una maggiore estensione si ricorre ad una, e una sola, stanghetta supplementare posta sopra la quarta e sotto la prima linea.



Le chiavi

Per determinare il nome delle note vengono poste all'inizio del tetragramma la chiave⁴ di **DO** o la chiave di **FA**.

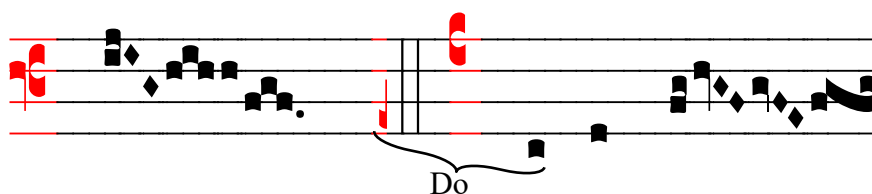
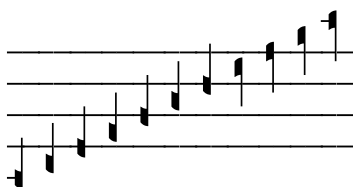


La forma delle due chiavi costituisce una stilizzazione della grafia delle lettere C ed F, lettere già usate nei manoscritti in notazione alfabetica ad indicare rispettivamente, appunto, le note di DO e FA. Le due lettere si trovano utilizzate come chiavi anche negli antichi codici: la loro scelta è dovuta al fatto che esse individuano le corde cosiddette forti, al di sotto delle quali, cioè, si trova il semitono, rendendo così possibile la lettura.

Quando la melodia si sposta troppo sopra o sotto il tetragramma, onde evitare l'aggiunta di più stanghette e tagli in testa, viene spostata la chiave su un altro rigo.

La guida

La **guida** o **custos** è una piccola nota posta alla fine di ogni rigo: non va eseguita! Essa indica soltanto il grado della prima nota del rigo seguente. Può trovarsi anche a metà rigo, quando c'è uno spostamento⁵ o un cambiamento⁶ di chiave. Anche in questo caso essa indica solo il grado della nota successiva.



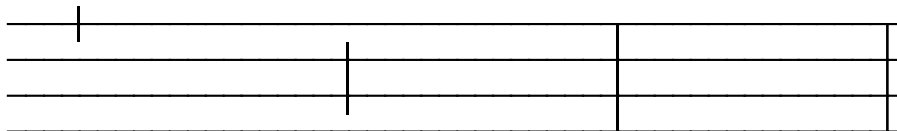
⁴ In origine le linee contrassegnate dalla chiave di DO e di FA erano rispettivamente di colore giallo e rosso.

⁵ Quando la chiave resta la stessa ma si sposta su altro rigo.

⁶ Quando si passa da una chiave all'altra (DO→FA e viceversa).

Le stanghette

Per indicare le pause o segnare i punti del respiro, vengono poste delle stanghette che hanno un valore diverso in base alla loro lunghezza.



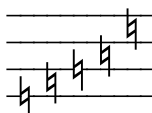
La **stanghetta più corta** o **quarto di stanghetta** (*divisio minima*), definisce uno stacco brevissimo o un respiro cortissimo, un respiro che si può anche evitare. Rappresenta anche la fine di un inciso musicale.

La **stanghetta media** (*divisio minor*) che viene posta tra i due righi interni al tetragramma definisce un respiro normale, che non crei “tempi di silenzio” e sufficiente per riprendere subito il canto della semifrase successiva. Costituisce anche la fine di una semifrase musicale

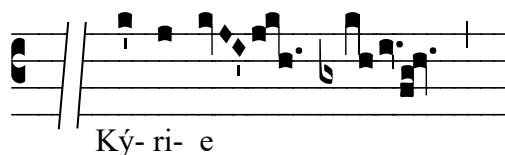
La **stanghetta intera** (*divisio major*), quella che percorre verticalmente il tetragramma, è un respiro profondo o una pausa evidente, un attimo di silenzio che può essere anche definito “un’espressione”. Essa indica una **pausa del valore di una nota**, e la fine di una frase musicale

La **doppia stanghetta** (*divisio finalis*): delimita i versetti, indica la conclusione di tutta la composizione o della prima parte per poi essere seguita dal SALMO o dal VERSETTO. la fine di un brano. All’interno di un canto indica l’alternarsi dei cori (*Gloria e Credo*). Nel caso di un solo coro assume il significato di semplice stanghetta intera.

Le alterazioni

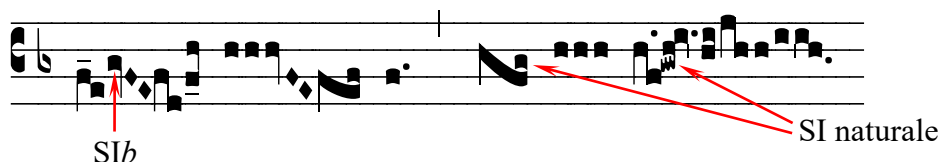
Sono solo due e si trovano soltanto davanti al Si: il bemolle  e al bequadro 

A volte, per esigenze tipografiche, le alterazioni vengono poste davanti al neuma contenente il Si.



Il bemolle viene annullato:

- quando intervenga un bequadro;
- da qualsiasi tipo di stanghetta;
- dal cambio di parola; per conservare il bemolle occorre segnarlo all’inizio di ogni parola.



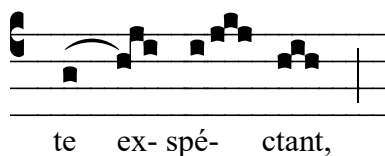
Se l’effetto del bemolle deve valere per tutto il brano è possibile, conformemente alla prassi moderna non gregoriana, porre il segno come *armatura di chiave*.



Segni recenti

Altri due segni che Solesmes ha potuto aggiungere nelle sue edizioni sono:

la **Legatura**: è il segno che corregge i quarti di stanghetta spesso mal posti ma ineliminabili in quanto facenti parte dell'edizione Vaticana ufficiale. Si osservi, nell'esempio che segue, come la legatura indichi perfettamente la fusione tra due vocali -e- (crasi) delle parole “te exspectant”.



La **Virgola**: indica un fraseggio minimo e, talvolta, un respiro rapido senza interruzione nel movimento; questo andrà a scapito del valore della nota precedente:



L'asterisco e la Crocetta

L'**asterisco semplice** *:

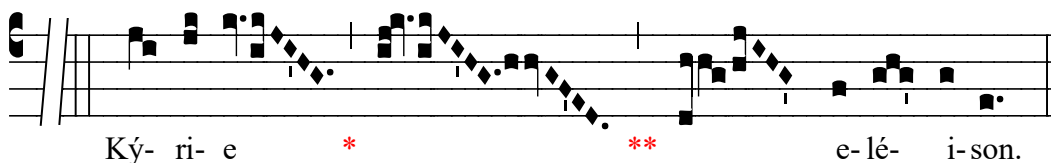
all'inizio dei brani indica fin dove canta l'intonatore (dopo di che entra il coro);

- alla nona invocazione di un kyrie molto sviluppato indica l'alternarsi dei cori (può non essere eseguito);
- nella salmodia indica la cadenza mediana con pausa relativa.

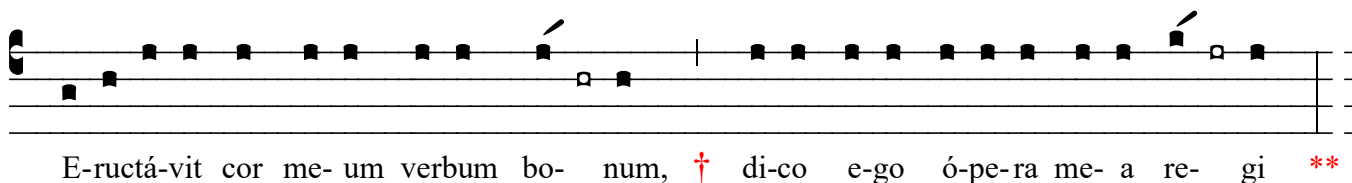


L'**asterisco doppio** **:

- si trova soltanto nella nona invocazione del Kyrie quando questo comprende tre o più incisi; in tal caso, l'asterisco o gli asterischi semplici precedenti indicano l'alternarsi di due semicori e solo il doppio asterisco indica l'unione dei semicori.



La **crocetta** (†) si trova solo nel primo emistichio di un versetto salmodico particolarmente lungo, ad indicare una minima cesura (*flexa*).



Il canto

Esistono tre tipologie di canto:

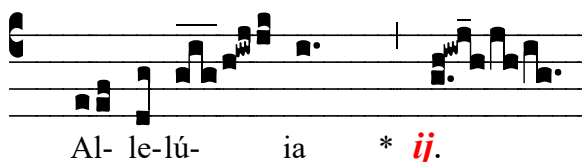
1. Canto *salmodico*, *sillabico* o *accentus*: su ogni sillaba si trova 1 nota (qualche volta 2 o 3); tratto dai salmi (erano versi di lode a Dio tratti dalla Bibbia), la lettura era sillabica, una nota per ogni sillaba, cantata sempre dal celebrante sullo stesso tono (monotonale o canto piano); (Sequenze, antifone)
2. Canto *semiornato* o *neumatico*: su ogni sillaba si trovano quasi sempre 2 o 3 note; (Introiti, Communio).
3. Canto *ornato*, *melismatico* o *concentus*: quando ogni sillaba del testo è fiorita da molte note. Tipico di questo genere è la presenza dei melismi; (Alleluia, Graduali).

Il tempo e le ripetizioni

Il tempo può essere

- *semplice* (in questo caso la nota viene trascritta come croma);
- *allungato* (in questo caso l'aumento può andare da un semplice allungamento fino al raddoppio, indicando una nota da trascrivere con valore di semiminima)

Le “*ij*” poste dopo un versetto sono segno di ritornello e indicano quante volte il versetto va ripetuto: (*ij* = 2 volte); (*iiij* = 3 volte, ecc.).



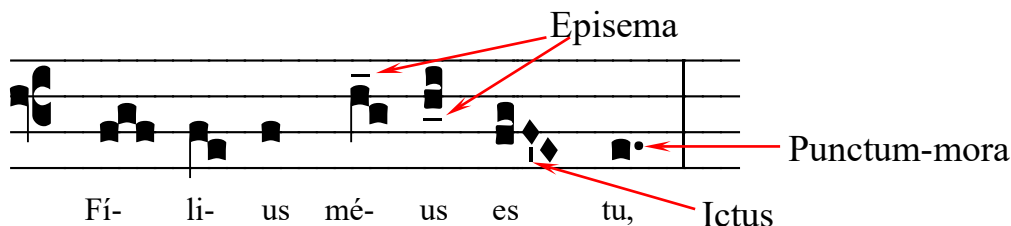
Note a tempo allungato

L'allungamento di una nota dipende dalla posizione e dalla funzione della nota stessa nel contesto melodico e ritmico. Il riconoscimento delle note a tempo allungato è spesso facilitato dalla presenza di due segni:

1. *Episema*⁷ orizzontale (*transversum episema*), posto sopra o sotto la nota o un gruppo di note,



2. *Punto* (*punctum-mora*) a destra della nota  indica il **raddoppio del valore** della nota stessa.
3. *Episema* verticale (*rectum episema*): è un piccolo tratto verticale posto, di regola, sotto la nota (lo si incontra però anche sopra) prende il nome di *Ictus*⁸, l'appoggio cioè su di una nota ad indicare il cosiddetto *ritmo elementare*, musicalmente è un appoggio ritmico su determinate sillabe.



Vi sono comunque note che vanno allungate anche se prive dei segni citati:

⁷ Dal gr. *epísēma*, comp. di epi- “sopra” e sēma “segno”.

⁸ Dal lat. *ictus* “battuta”, “colpo”; deriv. di *icēre* “colpire”.

- la nota che precede il quilisma;
- la nota che precede lo stacco neumatico⁹.

Note a tempo normale

Ogni nota, priva dei segni aggiuntivi, grande o piccola, dentellata o inclinata, isolata o in composizione (purché non preceda il quilisma o lo stacco neumatico), deve essere trascritta con valore di croma.

Il ritmo gregoriano si dice “*libero*”. Ciò non significa assenza di ritmo ma assenza di simmetrie obbligate.

Il testo del canto gregoriano è scritto in un latino che fa riferimento all'accento tonico, che è l'elemento ritmico pregnante. È necessaria una dizione corretta del testo poiché la durata del neuma dipende dalla durata della fonazione della sillaba: “*tempo sillabico*”. Per i melismi ci si basa sull'analisi della scrittura. Ci sono delle interruzioni (stacchi neumatici) che indicano la separazione tra blocchi melodici ai quali fanno riferimento tempi sillabici medi.

⁹ Consiste in una interruzione del tratto di penna che disegna il neuma, per cui viene isolata graficamente la nota iniziale, quella finale o una nota mediana (si avrà rispettivamente stacco iniziale, terminale mediano). L'esame dei manoscritti ha rivelato che lo stacco intenzionale- soprattutto quello mediano – ha un effetto immediato sul ritmo poiché segnala come importante la nota cui esso fa seguito o, in altre parole, la nota sulla quale s'è fermata la mano del notatore.

INTRODUZIONE AL CANTO GREGORIANO

Nome, forma e valore delle note - Nomi dei Neumi¹⁰ o Gruppi

Neumi Monosonici (con o senza segni ritmici)

	1	2	3	4	5
a) PUNCTUM o TRACTULUS ¹¹					
b) PUNCTUM INCLINATUM					
c) VIRGA					
d) QUILISMA ¹²					
e) APOSTROPHA o STROPHA		=		} Neografie ¹³	
f) ORISCUS		=			
g) PUNCTUM LIQUESCENS		=			

Spiegazione:

Colonna 1: In questa colonna, le singole note senza segni ritmici hanno il valore di una croma nella musica moderna. E come nella musica moderna possiamo trovare due, tre o più tre crome sul movimento, così allo stesso modo nel canto Gregoriano, possiamo avere due, tre o più note singole che formano un ritmo composto o gruppo ritmico.

A queste singole note possono essere aggiunti tre segni ritmici:

Colonna 2: L'episema verticale, segna l'inizio del gruppo composto e la fase ritmica del movimento.

¹⁰ Sono chiamati “*neumi*” quei segni che dal IX secolo costituiscono la scrittura musicale e che attraverso varie trasformazioni divennero la base della notazione gregoriana classica tuttora in uso, detta *quadrata*. Il termine “*neuma*” viene dal greco: “νεῦμα” (segno, cenno) ma prima di essere usato nel senso odierno fu messo in relazione con altre due parole greche: “πνεῦμα” (soffio, vento) e “νόμος” (melodia, formula melodica) e indicò, nell’uso di numerosi autori, lo *Jubilus*: il melisma finale degli *Alleluja* e delle *Sequenze*.

¹¹ Dal lat. “*tractus*” (part. pass. di “*trahere*”, “tirare”. Si può affermare che è l’accento grave che, col tempo, si è trasformato graficamente in un piccolo tratto orizzontale più o meno ridotto a un punto, da cui è risultato il *punctum* e il *tractulus* più largo, che è, in effetti, un *punctum episemato*.

¹² Dal lat. medievale, adattamento del gr. “*keleusma*” “canto cadenzato”.

¹³ Si denominano “*neografie*” le grafie tendenti ad una maggiore differenziazione dai segni usati dalla notazione Vaticana, al fine di evidenziare, già attraverso la notazione quadrata, qualche elementare indicazione esecutiva, sulla base degli antichi codici. I momenti fondamentali dell’introduzione di neografie si possono individuare nell’AM [*Antiphonale Monasticum*] del 1934 e nell’AR2 [*Antiphonale Romanum*] del 1983 (con l’importante precedente del PsM [*Psalterium Monasticum*] del 1981).

Colonna 3: L'episema orizzontale indica un lieve allungamento della nota. Questo tratto può interessare anche un intero gruppo, ma in questi casi, l'allungamento non deve essere troppo marcato, per conservare l'unità ritmica del gruppo. Per quanto riguarda il valore dell'allungamento, una buona regola è: più spesso si verifica, meno dobbiamo contrassegnarlo e viceversa. Notare pure che, mentre la nota allungata dall'episema orizzontale può risultare forte in virtù della sua posizione nel contesto melodico o testuale, in altri contesti è più frequente la sua esecuzione debole; l'intensità non riguarda alcun segno ritmico.

Colonna 4: Qui, sulla stessa nota, sono presenti sia l'episema verticale che quello orizzontale; questi indicano subito l'inizio di un gruppo ritmico e un leggero allungamento durante il quale la voce declina per contrassegnare la conclusione di una breve frase melodica.

Colonna 5: Qui il punto raddoppia la durata della nota che lo precede.

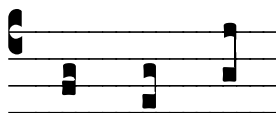
Nell'edizione vaticana il punctum si trova sia isolato che in composizione mentre la virga e il punctum inclinato si trovano sempre in "composizione" (quest'ultimo in composizione discendente di almeno due note). Della virga esistono anche le formazioni della bivirga  e della trivirga .

Si trovano all'unisono, molto vicine tra loro e poste sulla medesima sillaba. Nella pratica si eseguono due o tre suoni ripercossi senza interruzione piuttosto pieni e robusti.

Neumi o Gruppi di due note

Ascendenti:

Pes o Podatus



Discendenti:

Clivis

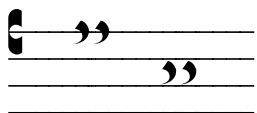


Sullo stesso grado:

Bivirga



Distropha



Neumi o Gruppi di tre note

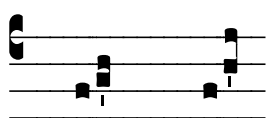
Ascendenti:

a) *Scandicus*

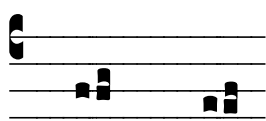


b) *Salicus*¹⁴

1^a forma: sempre con un episema verticale sotto la 2^a nota:

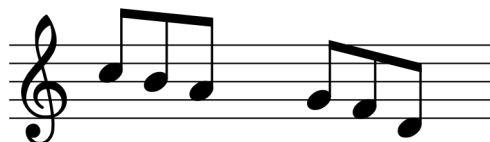


2^a forma: con le prime due note sullo stesso grado¹⁵:

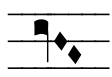


Discendenti:

Climacus



Per indicare con esattezza il numero delle note che compongono il Climacus, si dovrebbe dire:

virga subbipunctis  ; *virga subtripunctis*  ; ecc.

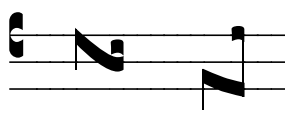
Con la 2^a nota del gruppo più alta delle altre due:

Torculus



Con la 2^a nota del gruppo più bassa delle altre due:

Porrectus

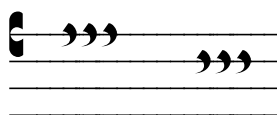


¹⁴ Dal lat. “salire”, “balzare”.

¹⁵ Ai fini pratici questa seconda forma di Salicus sarà trattata come un pressus (vedi approfondimento su questo gruppo).

Sullo stesso grado:

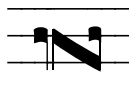
Tristropa



Pressus

Neuma formato essenzialmente da tre note: le prime due all'unisono (vicine e sulla stessa sillaba) e la terza (appartenente allo stesso neuma ed alla stessa sillaba) più grave.

- Una nota (punctum o virga) all'unisono davanti ad un gruppo nel quale almeno la seconda nota sia melodicamente più grave:



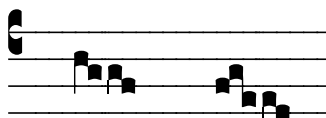
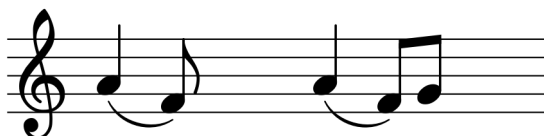
- Due gruppi s'incontrano all'unisono, in modo che l'ultima nota del primo gruppo si trovi vicina e sullo stesso grado della prima nota del seguente gruppo discendente:



Secondo la prassi più comune le due note all'unisono che formano il pressus vengono fuse in un solo suono da eseguirsi con pienezza e vigore.

Non abbiamo pressus quando:

- i due gruppi sono spazati;
- è presente l'ictus (che indica l'inizio di un nuovo gruppo);
- il secondo gruppo non è discendente.



Le **grafie**, che seguono, salvo diversa indicazione, possono trovarsi sia *isolate* su sillaba che *in composizione con altre grafie*:

- *Punctum quadrato*: è la grafia base e si trova nei più vari contesti.

- ┐ *Virga*: non si trova mai isolata su sillaba, ma solo in composizione; indica una nota al culmine melodico e comunque una nota più acuta della precedente e/o della seguente. A seconda della grafia a cui è unita il tratto verticale può trovarsi sulla destra o sulla sinistra del corpo quadrato.

- ◆ *Punctum romboidale o inclinato*: si trova solo in composizione e viene usato in contesti melodici discendenti di almeno tre suoni.

 *Quilisma* o *punctum dentellato*: non si trova mai isolato; è l'unica grafia che deriva direttamente dai manoscritti adiafematici e precisamente dal corrispondente segno san gallese.

 *Pes* o *Podatus*: viene letto dal basso verso l'alto e indica due note ascendenti.

 *Clivis*: viene letta dall'alto verso il basso e indica due note discendenti.

 *Porrectus*: indica tre suoni nella successione alto-basso-alto; le prime due note discendenti sono unite da un unico tratto grafico (espediente usato anche in altre grafie).



 *Torculus*: indica tre suoni nella successione basso-alto-basso.

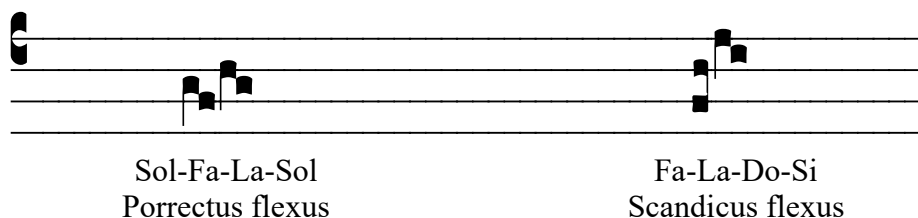
 *Scandicus*: indica un seguito di almeno tre suoni ascendenti: se uno di essi è indicato con il quilisma si avrà uno *Scandicus quilismatico*.

 *Scandicus quilismatico*.

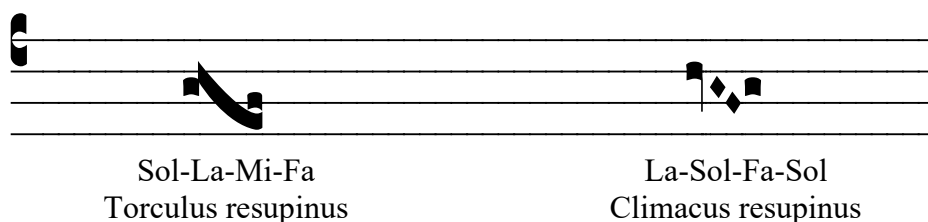
 *Climacus*: indica un seguito di almeno tre suoni discendenti.

Ricordiamo ancora le seguenti abituali definizioni:

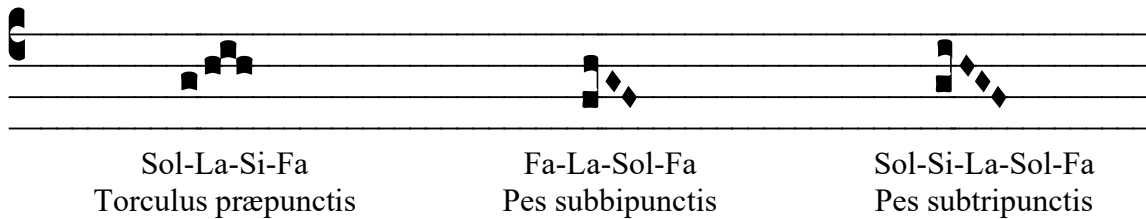
a) *neuma flexus* e *neuma resupinus*: sono qualificazioni relative alla direzione della nota finale aggiunta al neuma. Se il neuma è seguito da una nota più bassa si avrà il *neuma flexus*:



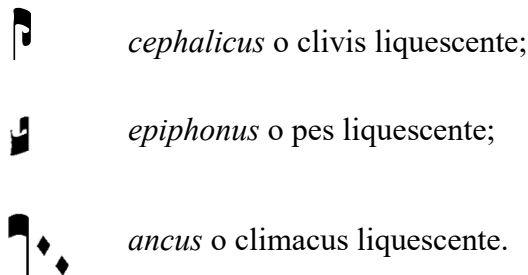
Se invece segue una nota più alta si avrà il *neuma resupinus*:



- b) *neuma præpunctis* e *neuma subpunctis*: sono qualificazioni relative all'aggiunta di *punctum* prima o dopo il neuma. Se il neuma è preceduto da *punctum* si definisce *neuma præpunctis*, se invece è seguito da *punctum* si definisce *neuma subpunctis*. Si può così specificare anche il numero dei *punctum*, ad es.: *subbipunctis*, *subtripunctis*; etc.



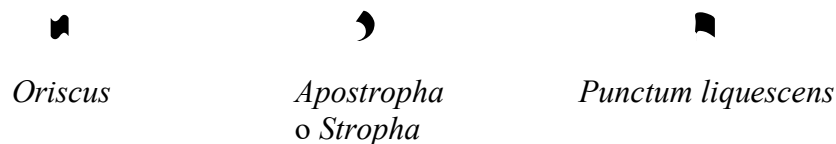
Tutti i neumi fondamentali possono subire una modificazione grafica mediante la riduzione dell'ultima nota: si tratta di *grafie liquescenti* il cui significato fondamentale sta nell'avvertire il cantore, affinché ponga particolare attenzione nella pronuncia di una sillaba caratterizzata da un'articolazione complessa, a causa, ad esempio, dell'incontro di due consonanti o di un dittongo. Ricordiamo le tre principali grafie liquescenti e le rispettive denominazioni:



Neografie

Si definiscono neografie quelle grafie che tendono ad una maggiore differenziazione dalla Vaticana in modo da evidenziare qualche elementare indicazione esecutiva su retaggio dei codici antichi.

Ad essere differenziata è soprattutto la grafia del *punto quadrato*, attraverso l'introduzione delle seguenti neografie:



Tutte le note semplici gregoriane, indipendentemente dalla forma, sia singole che in gruppi, sono equivalenti (valore unitario e indivisibile¹⁶) alla croma  della moderna notazione musicale.

Neumi Liquescenti o semivocali

I *liquescenti* o *semivocali*, sono neumi che indicano un modo particolare di esecuzione, derivato dalla necessità della pronuncia di gruppi di due o tre consonanti, in cui la prima consonante sia *l*, *m*, *n*, *r*, *d*, *t*, *s*, o di dittonghi o della *j* tra due vocali (es: ejus); Quando, appunto, all'interno della parola s'incontrano le consonanti o il dittongo si provoca automaticamente una **LIQUESCENZA** diminutiva, cioè il passaggio del suono sarà diminuito, alleggerito per la difficoltà fonetica della sua pronuncia.

¹⁶ Dal greco: "πρῶτος χρόνος".

*Epiphonus o
Podatus
liquescent*



*Porrectus
liquescent*



*Torculus
liquescent*



*Scandicus
liquescent*



*Cephalicus o
Clivis
liauescent*



*Ancus o
Clivis
liauescent*



Neumi composti da più di tre note

*Pes o Podatus
subbipunctis*



*Porrectus
flexus*



*Torculus
resupinus*



*Salicus
flexus*



*Scandicus
flexus*



*Climacus
resupinus*



I MODI gregoriani: l'OCTOECHOS¹⁷

Dal punto di vista armonico, il canto gregoriano si sviluppa in un sistema di scale semplici in diverse posizioni. La tonalità è un sistema sviluppato nel Rinascimento che impone però una certa rigidità strutturale: si riconoscono certe tonalità grazie ad un computo di quinte giuste, le quali stanno tra di esse in rapporti abbastanza stretti. La tonalità si fonda su modulazioni, le modulazioni su alterazioni. È l'uso delle modulazioni e delle alterazioni che dà alla musica tonale il “*sentimento*”.

Il canto gregoriano, invece, non ha nulla di tutto ciò. Tutto il sistema, assolutamente diatonico - in base al quale si regge la struttura armonica di questa forma musicale - è il **MODO** o **MODALITÀ**.

Un **modo** consiste in una scala naturale, priva di alterazioni (ad eccezione del si bemolle, attestato tuttavia solo in epoca più tarda e presente solo in determinate e particolari situazioni), le cui note sono le uniche a comparire all'interno della melodia.

Questo concetto implica che all'interno di un canto gregoriano non esistano modulazioni, né sensibili o toniche, sebbene vi si riconoscano alcune note distintive del modo in cui la melodia è scritta.

Ogni modo, infatti, è caratterizzato da una specifica nota detta *finalis* (che è comune sia al modo autentico sia al rispettivo plagale) e ad una nota peculiare detta *repercussio* o corda di recita¹⁸, attorno alla quale è organizzata la linea melodica. La modalità si definisce dalla cadenza finale. Accanto a queste due caratteristiche se ne aggiunge una terza l'*ambitus*: l'estensione tra la nota più bassa e la nota più alta che caratterizzano l'intero brano.

I teorici medievali, nel contesto della riforma carolingia, cercarono la sistematizzazione del gregoriano attraverso il legame con la musica greca: la terminologia divenne il criterio significativo della continuità fra la cultura antica e quella medievale. C'è però da dire che i modi dell'antica Grecia non corrispondevano a quelli mutuati nel canto gregoriano, di essi furono ripresi solamente i nomi.

Gli otto modi gregoriani corrispondono ad otto diverse tipologie di scale musicali, le quali vengono concepite come “congiunzione” di due tetracordi diatonici (il *tetracordo diatonico* è definito come “successione di quattro suoni congiunti che formano un intervallo di quarta giusta, cioè due toni e un semitono”) caratterizzati dalla diversa posizione del semitono e dall'assenza di intervalli più piccoli del semitono.

I canti gregoriani, con la riforma carolingia, vennero catalogati – senza tenere conto dell'origine e dello sviluppo del repertorio – attraverso la teoria modale dell'*octoechos* che è punto di arrivo di un processo evolutivo.

Gli otto modi dell'*octoechos* vengono distinti in autentici (*protus, deuterus, tritus e tetrardus*, conosciuti anche come *dorico, frigio, lidio, misolidio* – nomi desunti erroneamente dalla modalità greca antica) e plagali (al cui nome è aggiunto il prefisso “*ipo-*”: *ipodorico, ipofrigio, ipolidio, ipomisolidio*).

I modi plagali sono collocati una quarta giusta sotto il rispettivo modo autentico e, per verificare se un modo va classificato nell'autentico oppure nel plagale, si deve osservare se la dominante di una composizione coincide con una delle due corde tonali scelte per il modo a cui appartiene.

¹⁷ Dal greco “Οκτώηχος”: “otto suoni”; è il quadro teorico in cui sono descritte le otto forme della modalità. Inizialmente applicate alla musica bizantina, questo quadro è stato successivamente utilizzato per la descrizione del canto piano e più particolarmente del canto gregoriano.

¹⁸ Alberto Turco definisce la “Corda di recita” come tenore salmodico, che nei brani autentici è alla distanza di una quinta, nei plagali a distanza di una terza oppure di una quarta.

MODI			FINALIS (F)	AMBITUS (Estensione)	REPERCUSSIO Dominante (D)
I Dorico	PROTUS	Autentico	Re	Re – Re con Sib	La
II Ipodorico		Plagale	Re	La – La	Fa
III Frigio	DEUTERUS	Autentico	Mi	Mi – Mi	Do (Si)
IV Ipofrigio		Plagale	Mi	Si – Si	La
V Lidio	TRITUS	Autentico	Fa	Fa – Fa con Sib	Do
VI Ipolidio		Plagale	Fa	Do – Do	La
VII Misolidio	TETRARDUS	Autentico	Sol	Sol – Sol	Re
VIII Ipomisolidio		Plagale	Sol	Re - Re	Do

Di seguito gli otto MODI:

PROTUS AUTENTICO (I Modo)

quarta congiunta grave

quinta centrale

quarta congiunta acuta

PROTUS PLAGALE (II Modo)

DEUTERUS AUTENTICO (III Modo)

quarta congiunta grave

quinta centrale

quarta congiunta acuta

DEUTERUS PLAGALE (IV Modo)

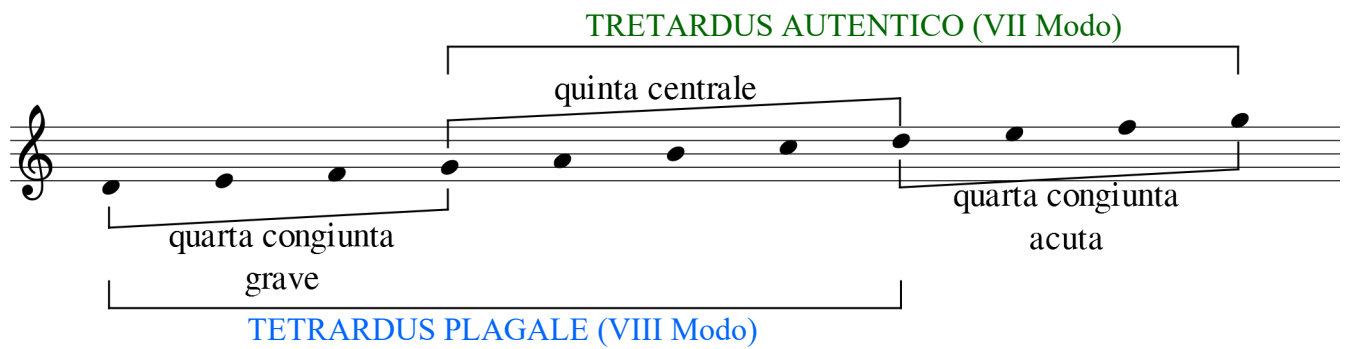
TRITUS AUTENTICO (V Modo)

quarta congiunta grave

quinta centrale

quarta congiunta acuta

TRITUS PLAGALE (VI Modo)



Scala generale delle note

Lo schema seguente, fa vedere:

1. l'estensione massima entro la quale si realizzano tutte le melodie gregoriane;
2. l'equivalenza della stessa estensione con la notazione moderna;
3. i diversi modi di identificare le singole note.

Tetracordi delle note

inferiori finali comuni superiori più alte Acuta

Sovraposta Agginta

a b c d

,, a b c d e f g h i i k l m n o p ,,

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb

sol la si ut re mi fa sol la si si ut re mi fa sol la si

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9¹ 9² 10 11 12 13 14 15 0

Tratto da *Les Mélodies Grégoriennes*;
dom Joseph Pothier; Tournay, 1880.

LA SALMODIA

I generi compositivi che caratterizzano il canto gregoriano (sillabico, semiornato, ornato) comprendono forme musicali che prevedono l'alternanza tra una parte responsoriale, generalmente eseguita dalla *schola*, e i versetti salmodici affidati ad un solista o a un gruppo di pochi cantori. L'esecuzione di questi versetti è definita appunto **Salmodia**.

Il canto della salmodia è strutturato su modelli melodici che mantengono sempre gli stessi elementi strutturali, questi vengono detti *toni salmodici* e sono strettamente legati alla modalità del brano al quale sono associati.

Regole della salmodia

La Salmodia semplice:

Il tono di un salmo è costituito dalle seguenti parti:

- a) L'Intonazione o Intonatio;
- b) Il Tenore salmodico o Corda di Recita o Dominante;
- c) La Flexa;
- d) La Cadenza Mediana o Mediatio;
- e) Le sillabe di preparazione;
- f) La Cadenza Finale o Terminatio.

L'Intonazione

La struttura formulare di intonazione costituisce il legame melodico tra la finale dell'Antifona e il Tenore salmodico. La troviamo, generalmente, sulle prime due sillabe del versetto e utilizza neumi di uno o due suoni. Raramente il tono salmodico inizia direttamente sulla corda di recita.

Di solito la struttura formulare dell'intonazione riguarda solo il primo verso, gli altri versi iniziano direttamente con la nota del Tenore salmodico o Corda di Recita. Quando l'intonazione deve ripetersi ad ogni verso, come nel Magnificat, questo viene sempre indicato.

Il Tenore salmodico

È la nota sulla quale viene cantillata la maggior parte del versetto sia nel primo che nel secondo emistichio. Di fatto è l'elemento che caratterizza il tono salmodico.

L'unica eccezione riguarda il *Tonus Peregrinus*, (che illustreremo più avanti) caratterizzato dal fatto di presentare due tenori distinti per i due emistichi: LA e SOL.

La Flexa

Quando il primo emistichio risulta molto lungo, viene di solito "spezzato" da un'inflessione melodica denominata *Flexa* (segnata da una croce †). La sillaba d'accento della parola interessata è posta sullo stesso grado del Tenore salmodico, mentre la sillaba finale è cantata su un grado inferiore che risulta di grado congiunto quando la distanza è di tono intero; quando la corda di recita è sul DO o sul FA si evita l'inflessione semitonale a vantaggio di un'inflessione di terza minore.

La Cadenza Mediana o Mediatio

Costituisce la conclusione del primo emistichio, è unica per ciascun tono e si applica all'ultima parola del primo emistichio. Con riferimento all'esempio riportato più avanti, la cadenza è detta *a un accento* ed è costituita da una nota d'accento sulla quale è posta la sillaba tonica dell'ultima parola, e di una nota finale sulla quale è cantata la sillaba finale nel caso di una parola che presenta l'accento tonico sulla penultima sillaba (parossitona). Dopo la nota d'accento e strettamente connessa ad essa, è prevista una nota "bianca", un punto "vuoto", denominata *epentesi*¹⁹ *intercalare*, da utilizzare se la parola finale presenta l'accento tonico sulla terz'ultima sillaba (proparossitona). Vi sono ancora altre possibilità che qui tralasciamo.

¹⁹ Dal greco: ἐπένθεσις, "inserzione"; aggiunta o interposizione, nell'interno di un gruppo fonetico o sintattico, di un suono non etimologico

Le sillabe di preparazione

In alcuni toni salmodici le cadenze mediane si distaccano dalla corda di recita prima del raggiungimento del primo, o unico, accento di cadenza. Si tratta di uno o più neumi monosonici sui quali vengono cantate le cosiddette *sillabe di preparazione* che, in alcune edizioni di canto gregoriano sono scritte in corsivo.

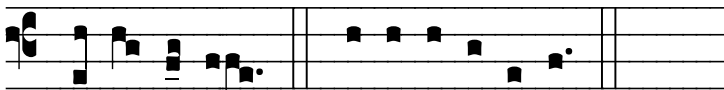
La Cadenza Finale o Terminatio

A differenza della cadenza mediana, che è unica per ciascun modo, la *cadenza finale*, detta anche *terminatio*, può presentare forme diverse nell'ambito dello stesso tono salmodico (*differentiæ*). Ciò è dovuto per poter concatenare, in maniera agevole e corretta, la nota finale della salmodia con l'inizio (*incipit*) dell'antifona che è ripetuta dopo il versetto solistico.

Nelle edizioni attuali del canto gregoriano la *differentia* da applicare è suggerita, alla fine dell'antifona, dai neumi posti sull'acronimo "E-u-o-u-a-e" (*Sæ-cu-lo-rum. A-men*): la prima o le prime due note poste sopra le lettere dell'acronimo riguardano il tenore salmodico, le altre si riferiscono alle eventuali sillabe di preparazione e alla cadenza (senza considerare alcuna nota di epentesi). Ancora, all'inizio dell'antifona, subito dopo il numero romano o arabo che ne precisa la modalità, si trova una lettera che indica in notazione alfabetica, l'ultima nota della *differentia*. Fino all'*Antiphonale Monasticum* del 1934, questa lettera era scritta in carattere maiuscolo se le finali dell'antifona e della *differentia* coincidevano; nelle edizioni più recenti, invece, viene scritta sempre in minuscolo. Se però, nell'ambito dello stesso tono più *differentiæ* terminano sullo stesso grado, queste vengono distinte da un numero aggiunto alla lettera.

A titolo dimostrativo si riportano i seguenti esempi:

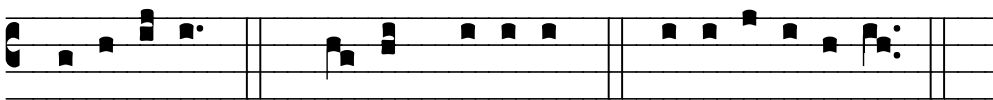
2. **D**



L-le- lú- ia. E u o u a e.

AR 1949 p. 27.

7. **c 2**



L-le-lú- ia. Ps. Di- xit Dómi- nus. E u o u a e.

AR 1949 p. 44.

I nove toni salmodici

L'intonazione salmodica non gode di una *finalis* fissa e pertanto si adegua al sistema modale solo in riferimento al *tenor* e alla distribuzione intervallare che ruota attorno ad esso. Otto sono pertanto le formule salmodiche, più una aggiunta, detta *modus peregrinus*, che adotta una doppia corda di recita, prima su *la* e poi su *sol*. Si tratta presumibilmente del residuo di una forma arcaica concepita quando il sistema non era ancora codificato. Le formule salmodiche rivelano movimenti melodici tipici: la perdita di tensione (*flexa* o *terminatio*) è in genere di terza minore o di grado, mentre l'innalzamento della voce (nella *mediatio*) è più ristretto: tono o semitono.

Per la natura stessa della distribuzione diatonica degli intervalli (mutuata dal *systema teleion*), al grado sottostante di tono può corrispondere un innalzamento del *tenor* sia di semitono che di tono, se invece il grado sottostante è di terza minore (in genere con il semitono all'acuto) si ha sempre un innalzamento di tono (altrimenti fra note estreme si creerebbe un improbabile intervallo di quarta diminuita).

Quattro sono pertanto i toni il cui *tenor* dista un tono dalla nota inferiore (I, IV, VI, VII: *la, re*), e quattro un semitono (II, III, V, VIII: *fa, do*). Questo il formulario che propone il *Liber usualis*:

I TONO

Differentiæ

Finalis

Int. Tenor et Flexa Tenor Mediatio Tenor Sillabe di preparazione

† *

D ; J

D 2

f

g

g 2

g 3

a

a 2

a 3

II TONO

Int. Tenor et Flexa Tenor Mediatio Tenor Sill. di prep. Finalis unica

A

B

† *

† *

vel: /

D

III TONO

Int. Tenor et Flexa Tenor Mediatio Tenor

Sillabe di preparazione Finalis

b

a

a 2

g

g 2

† *

IV TONO

Differentiæ

Sillabe di
preparazione Finalis

A

Int. Tenor et Flexa Tenor Mediatio Tenor

B

vel:

† *

g

E

Sillabe di
preparazione Finalis

A

Altera positio ejusdem Toni

B

vel:

† *

c

A

A*

d

cf. LU p. 730

V TONO

Sillabe di
preparazione Finalis

A

Int. Tenor et Flexa Tenor Mediatio Tenor

B

vel:

† *

a

g

VI TONO

VI TONO

Int. Tenor et Flexa Tenor Mediatio

Tenor Finalis unica

vel:

B

† *

† *

† *

F

VII TONO

Int. Tenor et Flexa Tenor Mediatio Tenor

Differentiæ Finalis

a

b

c

c 2

d

† *

VIII TONO

Differentiæ

Sillabe di
preparazione Finalis

A

Int. Tenor et Flexa Tenor Mediatio Tenor

† *

G G* c

B

vel:

† *

TONUS PEREGRINUS

Int. Tenore et Flexa Tenor Mediatio Tenor Finalis unica

† *

Alio modo:

† *

tenori distinti per i due emistichi:
LA e SOL

TONUS IN DIRECTUM²⁰

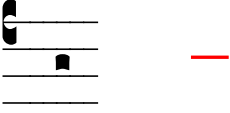
Tenore et Flexa Tenor Mediatio Tenor Finalis unica

† *

²⁰ Questo tono è privo di *Intonatio*.

SINTESI

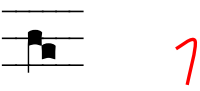
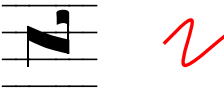
NEUMI MONOSONICI

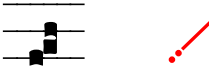
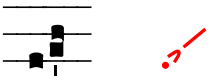
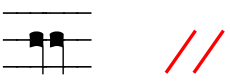
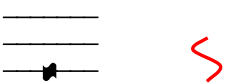
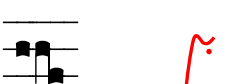
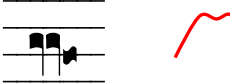
NOME	NOTAZIONE VATICANA e S. GALLO	USO ed ESECUZIONE
PUNCTUM		Usato generalmente, anche per designare l'accento grave delle sillabe.

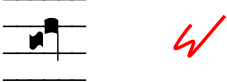
In composizione con altre forme neumatiche:

PUNCTUM INCLINATUM O ROMBOIDALE		Parte del <i>Climacus</i> e delle forme <i>subbipunctis</i> .
VIRGA		Per l'accento acuto
PUNTINO		Per un valore sillabico diminuito

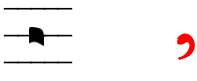
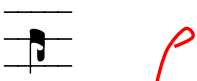
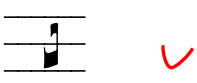
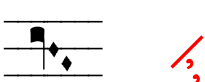
NEUMI PLURISONICI

NOME	NOTAZIONE VATICANA e S. GALLO	USO ed ESECUZIONE
CLIVIS		Formato da due note discendenti, composto da una virga e da un <i>tractulus</i> si eseguono legando dall'acuto al grave senza impulsi su una singola nota.
PES o PODATUS		Neuma ascendente di due note. L'intervallo tra i due suoni non supera mai la quinta giusta. È l'accostamento di un suono grave <i>tractulus</i> e uno acuto <i>virga</i> . Anche per questo neuma non ci sono impulsi sulle note, ma l'esecuzione deve scorrere con perfetta legatura dal basso all'alto.
PORRECTUS		Neuma plurisonico di tre suoni: acuto-grave-acuto; è formato da una <i>clivis</i> con l'aggiunta di una <i>virga</i> . Tre note legate emesse senza impulsi intermedi; per articolazione sillabica, sulla terza nota si produce una leggera attrazione.

TORCULUS		Formato da tre suoni grave-acuto-grave, trae origine dal <i>pes</i> con l'aggiunta del terzo suono più basso; viene eseguito legato con una leggera spinta del terzo suono.
CLIMACUS		Sono tre note discendenti, viene anche chiamato <i>virga subbipunctis</i> con possibilità di avere alte note in discesa e allora sarà <i>subtripunctis</i> , <i>subdiatesseris</i> (una + quattro) <i>subdiapente</i> (una + cinque).
SCANDICUS		Neuma formato da tre note ascendenti con leggero aumento della prima nota.
SALICUS		Formato da tre note ascendenti con la nota culminante al secondo grado, (sottolineata dall' <i>ictus</i>).
TRIGONUS		Due note all'unisono e la terza più bassa. Non si trova mai isolato su una sillaba, ma in composizione con altri neumi il cui valore risulterà diminuito, il canto cioè deve presentare un suono più leggero.
BIVIRGA TRIVIRGA		Neuma con più suoni all'unisono; viene eseguito con una ripercussione, cioè una ripetizione del suono senza interruzione (leggere pulsazioni, onda acustica).
STROPHICUS		Anche questo è un neuma plurisonico con note all'unisono, ma con valori sillabici diminuiti, quindi più leggeri e con ripercussione rapida.
ORISCUS		Neuma di conduzione melodica, posto tra due neumi di maggior importanza, è impiegato in composizione di altri neumi; la sua interpretazione va considerata nel contesto verbo-melodico.
PRESSUS	 	<i>Major</i> e <i>Minor</i> per differenza di intervalli; formato da due suoni all'unisono ed un terzo discendente. Può trovarsi isolato su una sillaba o in composizione con altri neumi.
VIRGA STRATA		Le prime due note possono essere all'unisono, o essere equivalenti al gruppo <i>pes</i> . In entrambi i casi, l'ultima nota (<i>oriscus</i>) è sempre una nota più grave.

PES QUASSUS		Formato da un <i>oriscus</i> e una <i>virga</i> . Due suoni ascendenti di cui il principale è il secondo.
PES STRATUS		Come il <i>pes</i> e un <i>punctum</i> all'unisono con la seconda.
QUILISMA		Nota leggera e di passaggio; la nota che lo precede ha maggiore valore.

NEUMI LIQUESCENTI

NOME	NOTAZIONE VATICANA e S. GALLO	USO ed ESECUZIONE
PUNCTUM LIQUESCENS		Leggera
CEPHALICUS		Seconda nota (più bassa) leggera
EPIPHONUS		Seconda nota (più alta) leggera
ANCUS o CLIMACUS LIQUESCENS		Si tratta di una liquescenza aumentativa, per cui le ultime due note vengono tenute.

Le emozioni espresse dai MODI Gregoriani

Nei secoli si è affermato che ad ogni modo corrispondesse uno specifico stato d'animo o sentimento. Ciò ha effettivamente un riscontro nella realtà, visto che l'ascolto di brani in modalità diverse dà all'ascoltatore moderno differenti emozioni. Guido d'Arezzo, il fondatore della notazione diastematica gregoriana, affermò in proposito:

«Il primo è grave, il secondo triste, il terzo mistico, il quarto armonioso, il quinto allegro, il sesto devoto, il settimo angelico, l'ottavo perfetto.»

Adam de Fulda²¹ così li commenta:

*«Il **primo** modo si presta a ogni sentimento, il **secondo** è adatto alle cose tristi, il **terzo** è veemente, il **quarto** è tenero, il **quinto** si addice agli allegri, il **sesto** alle persone di provata pietà, il **settimo** attiene alla gioventù e l'**ottavo** alla saggezza.»*

Juan de Espinosa, autore del XVI secolo, commenta a sua volta:

*«Il **primo** è allegro e molto adatto per attenuare le passioni dell'animo [...]; grave e piangente il **secondo**, molto appropriato per provocare lacrime [...]; il **terzo** è molto efficace per incitare all'ira [...]; mentre il **quarto** prende in sé ogni gioia, incita ai diletti e calma la rabbia [...]; il **quinto** produce allegria e piacere a coloro che sono tristi [...]; lacrimoso e pietoso è il **sesto** [...]; piacere e tristezza si uniscono nel **settimo** [...]; per forza dev'essere molto allegro l'**ottavo** [...]»*

(Trattato dei principi, 1520).

Ciò che bisogna sempre tener presente è che nel canto gregoriano ogni suono esiste in relazione a sé stesso. Non esistono relazioni armoniche o verticali che vincolano un suono rispetto ad un altro, come potrebbe avvenire con la sensibile della tonalità, né la melodia può venir forzata (con il limite evidente di questa definizione) verso un certo andamento perché l'armonia deve seguire un certo corso, come avviene invece nella tonalità canonica.

L'unico punto di riferimento per la melodia gregoriana è costituito dall'insieme di **ambitus**, **finalis** e **repercussio** ma, anche questo, talvolta è turbato soprattutto nei canti più antichi che possono mostrare influssi delle antiche modalità greche o dell'antico canto romano o gallicano.

Pratica del Canto Gregoriano

Non è nostra intenzione proporre un saggio di interpretazione del canto gregoriano né una lezione sulla vocalità da adottare per esso, poiché illustri e valenti gregorianisti hanno affrontato e proposto l'argomento con la dovuta completezza. A noi interessa precisare come il canto gregoriano debba inserirsi nella moderna liturgia cattolica. Innanzitutto, si deve ricordare che:

La Chiesa riconosce il canto gregoriano come canto proprio della liturgia romana; perciò nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riservi il posto principale.

(Sacrosantum Concilium, cap. VI.116)

da cui si evince quanto sia errato ritenere questa forma musicale obsoleta o inadatta alla liturgia moderna tanto per lo stile quanto per la lingua.

Non è importante che l'esecuzione dei canti gregoriani nella liturgia sia perfetta e filologica, ma è sufficiente tener presente alcuni semplici principi per ottenere risultati soddisfacenti.

Distinguiamo, quindi, alcuni punti chiave per interpretare ed eseguire correttamente le diverse forme del canto gregoriano.

²¹ Compositore e teorico della musica tedesca. Il suo stile musicale incarna la transizione tra la fine del Medioevo e gli inizi del Rinascimento in Germania. (Fulda 1445 ca. – Wittemberg 1505).

Educazione della voce.²²

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 *solfeggio 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 solfeggio 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 solfeggio 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.

Consigli per cantare bene il Gregoriano.

Il canto gregoriano è **preghiera cantata**, quindi il suono deve essere sempre leggero, legato e umile. Anche quando si esprime la lode gioiosa, il suono sarà più partecipato ma non dovrà essere grossolano o gridato. Prima di cantare, sarà utile capire cosa si canta. Quando si canta è logico che, per chi crede, ci si rivolge a Dio; ma anche chi ha un altro credo o è agnostico, deve comunque tener conto che ci si rivolge a "qualcosa" che ci trascende. Non siamo solo cantanti... È necessario pronunciare bene il testo, il testo della preghiera cantata può essere molto interiore ma deve anche essere capito da chi ascolta; si trovi quindi il giusto equilibrio tra interiorità e comunicazione.



Non si canti mai di gola, quando le note salgono è necessario girare il **suono di testa**, sarà possibile una migliore intonazione. Per salire bene, nelle note alte le vocali devono essere rimpicciolite, partecipate e pensate. Attenzione alle note acute di passaggio, solitamente sono calanti perché gli si dà poca importanza. Nella salmodia, curare l'**intonazione** della corda di recita o tenore, non cantare mollemente ma partecipare sempre non solo con la voce ma anche e soprattutto con la mente; se pensiamo cosa stiamo cantando, la qualità automaticamente sarà molto buona.

- Le **A** non devono essere troppo aperte ma devono tendere leggermente alle **O**.

²² Tratto da: "Grammatica di Canto fermo Ambrosiano", Can.^{co} Ascanio Andreoni, 1929.

- Le **I** devono essere cantate pensando alla forma grafica della I in verticale, altrimenti tendono alla O e calano.
- Le **N** finali devono risuonare leggermente nel naso con la lingua appoggiata al palato.

Si canti osservando il **ritmo** della parola; le note, i neumi del canto servono ad evidenziare il testo nel suo significato, quindi il canto avrà un “ritmo verbale” non sillabato (il ritmo del testo parlato è il ritmo del testo cantato). Le frasi vanno sempre partecipate, slanciate all’inizio e riposiate al respiro. All’ interno della frase tutto scorrerà legando da neuma a neuma. Per ottenere una buona legatura servirà conoscere bene la melodia, poi mentre si canta una nota, già si pensi alla prossima.

Negli **intervalli di terza, quarta, quinta...** non collegare i suoni glissando come nell’opera lirica, ma con l’aiuto di un’ipotetica **h** davanti alla vocale e un leggero rigonfiamento del suono (breve e delicata emissione di voce) si passi da un suono all’altro senza portamento o collegamento di note intermedie.

Le **note finali** non devono ripiegarsi nella conclusione del loro suono ma devono essere sostenute nell’intonazione, la bocca deve rimanere aperta fino al termine della produzione del suono.

La preghiera monastica cantata raggiunge il suo vertice al fondersi con la voce. L’**omogeneità del suono** è quindi una meta essenziale dell’interpretazione del Canto Gregoriano. Questa si ottiene solamente mediante un autocontrollo, un ascoltarsi costante di sé con gli altri e con un modo di cantare concentrato e soprattutto moderato. La perfetta intonazione è una necessità insostituibile. La colorazione vocale unitaria è essenziale per l’omogeneità. Non è consigliabile cancellare la vocalizzazione poiché perturba il carattere del canto e la riproduzione del testo.

Cantare con **legatura** facilita molto il fraseggio, evita eccessi metrici ed è insostituibile per la riproduzione di uno stile vero dei suoi elementi di parafrasi minore a partire dai gruppi neumatici (la riproduzione indipendente delle note distrugge la melodia). Il **fraseggio**, in accordo con il testo e la melodia, genera musica viva (il canto senza fraseggio è noioso, per il cantante e l’ascoltatore). È il risultato di entrate agili e diminuendo ma allargando, in modo da tener conto dell’acustica del luogo.

La **respirazione** deve avvenire nella forma più silenziosa possibile in sincronia con il vicino e possibilmente realizzare la continuità del fraseggio durante gli ampi archi melodici.

Le **pause** sono elementi essenziali nell’interpretazione della musica e devono restare strutturate corrispondentemente in maniera flessibile con la struttura del brano.

La comprensione del testo in accordo con l’**esigenza del latino** devono rendere credibile la comprensione del contenuto. Tanto che si deve tener molto in conto gli accenti sillabici e non pronunciare le “**T**” aspirate né le “**S**” sonore.

Ancora, riguardo la vocalità, diremo solo che è buona regola cantare il gregoriano con voce naturale, piana e liscia, (non impostata liricamente) in modo da scandire perfettamente tutti gli intervalli e, soprattutto, rendere intelligibile il testo. Non bisogna infatti dimenticare che il canto gregoriano è il trionfo del testo - il testo sacro - di cui la melodia ne rafforza il significato. E quindi, le pause e tutti i respiri andranno eseguiti in funzione del testo stesso. Per lo stesso fine, sarà bene evitare l’eccessiva apertura delle vocali, e si cercherà di curare l’addolcimento di certi gruppi consonantici particolarmente aspri. In particolare, le sillabe alla fine di una frase dovranno essere non sostenute con forza, ma come sfumate, né dovranno essere eccessivamente lunghe, soprattutto quando quella frase appena terminata è seguita da un’altra strofa (in inni e simili) o continua in un nuovo discorso (come nei canti dell’Ordinario), ma contribuiranno ad esaltare il testo e l’orizzontalità della melodia se “lasciate”, usando un termine tecnico.

Per quanto riguarda i canti dell’ordinario, è lecito che la *schola* o l’assemblea li cantino interamente da cima a fondo; tuttavia, sarebbe buona abitudine fare in modo che la *schola* e l’assemblea procedessero *alternatim*, ovvero alternandosi nel cantare le varie frasi. Lo “scambio” nella notazione gregoriana è facilmente riconoscibile dalla doppia stanghetta. Questo sistema funziona particolarmente bene anche per gli *inni*, dove alternativamente le strofe vengono cantate dalla *schola* e dall’assemblea, in modo da rendere partecipe anche quest’ultima e dare un senso al canto, che è e deve essere “preghiera”. Ovviamente, ci sono parti riservate esclusivamente alla *schola*, come certi brani del *Proprio* particolarmente complessi.

Una bellissima e significativa definizione del Canto Gregoriano di Solange Corbin, studiosa e insegnante di musica antica all'Università di Poitiers in Francia così recita:

«Il canto gregoriano è per la musica sacra, quello che la luce è per gli alberi: la vita».

Accompagnamento del Canto Gregoriano

Riguardo a questo esiste una diatriba tra coloro che affermano l'esclusivo spirito orizzontale del gregoriano e quindi l'illiceità di un qualsiasi accompagnamento e coloro che ammettono un sostegno strumentale ai cantori.

Filologicamente parlando, il gregoriano è nato in un'epoca in cui gli strumenti musicali non erano utilizzati nella prassi liturgica, per cui, effettivamente, non avrebbe diritto né senso inserirvi un accompagnamento. Tuttavia, a partire dalla Riforma Ceciliana²³, a fine ottocento, si è preferito permettere un accompagnamento di sostegno alle voci, purché fatto in modo rispettoso della modalità e della libertà ritmica del canto gregoriano. Nell'Ottocento, infatti, erano stati molti e gravi gli abusi fatti in tal senso, soprattutto per l'annullamento del primato del testo. Già di per sé l'organo ceciliano, provvisto anche di sonorità dolci e discrete, forniva uno strumento d'accompagnamento molto migliore degli organi ottocenteschi, ricchi di sonorità bandistico-orchestrali. Quindi, purché fatto adeguatamente, un accompagnamento non è da biasimare; anzi, può aiutare moltissimo nell'intonazione e nella dolcezza di pronuncia del canto per cori e assemblee non preparate.

Questo accompagnamento si fonda su tre principi:

- 1) deve rispettare completamente la modalità del brano e le sue caratteristiche; quindi, non potrà comportarsi come un pezzo tonale: dovrà evitare modulazioni cromatiche, settime minori e rispettive cadenze, dovrà osservare uno stretto diatonismo e mettere in evidenza lo stile del modo; un buon punto di partenza è quello di utilizzare per l'accompagnamento solo le note presenti nella scala modale corrispondente, quindi senza alterazioni e modulazioni;
- 2) deve uniformarsi al ritmo implicito del testo gregoriano, enfatizzando i suoi accenti naturali e evitando un ritmo regolare disgiunto da quello della melodia; inoltre, è bene cercare il più possibile note comuni, per poterle tenere senza doverle cambiare. Ciò favorirà il fluire libero della melodia, mentre un accompagnamento troppo accordale per ogni nota sarebbe pesante e troppo invasivo;
- 3) deve trovarsi al massimo allo stesso livello fonico della melodia, ovvero non potrà sovrapporre ad una frase della melodia una nota più acuta anche se fissa; allo stesso modo risulta sgradevole il solo accompagnamento "ad accordi" senza sottolineare la melodia. Per questo stesso ammonimento, l'intensità dell'accompagnamento dovrà essere sommessa, sia come stile compositivo che come effettiva timbrica d'accompagnamento; in pratica, è consigliabile un accompagnamento a quattro voci più o meno reali per il canto comune (anche con pedale) e a tre voci senza pedale per salmi e tratti eseguiti da salmisti o sezioni ridotte.

Le dissonanze non sono da incoraggiare ma neanche da biasimare, purché non troppo aspre e tese a sottolineare le inflessioni del testo o della melodia. A costo di risultare pedanti, vogliamo ripetere che ogni minima sfumatura del testo è resa già da sola nel connubio tra melodia e testo senza bisogno di ausili

²³ Fu il nome che assunse un movimento musicale che riformò la musica sacra nell'ambito della Chiesa cattolica. Nacque e si diffuse a cavallo tra il XIX e il XX secolo, specialmente in Italia, Francia e Germania.

Il movimento assunse questo nome in onore di Santa Cecilia - patrona della musica - e fu una risposta alla quasi totale centenaria assenza del Canto gregoriano e della polifonia rinascimentale dalle celebrazioni liturgiche cattoliche a favore di stili più simili alla musica operistica. Principale criterio delle nuove composizioni doveva essere quello di una maggiore sobrietà e la ricerca della partecipazione dell'assemblea nella liturgia attraverso il canto. Nacquero in questo periodo le varie "Scholae cantorum" in quasi tutte le parrocchie, formazioni corali dedite all'animazione liturgica e all'apprendimento dell'arte musicale, e i vari Istituti Diocesani di Musica Sacra (IDMS), che dovevano formare i maestri delle "Scholae".

Anche l'arte organaria risentì dell'influsso di questo Movimento, laddove si videro eliminare tutti quei registri, tipici dell'organo italiano dell'Ottocento, detti "da concerto", a favore di sonorità meno fragorose. Si sostituirono, quindi, anche e mutazioni, con fondi, prevalentemente di 8', e registri violeggianti.

Principali esponenti e fautori italiani di questa riforma furono Giovanni Tebaldini, predecessore di Lorenzo Perosi nell'incarico di Maestro di Cappella nella Basilica di San Marco a Venezia.

esterni per enfatizzarle. L'accompagnamento organistico ha il solo scopo di sostenere l'intonazione e dare sicurezza alle voci dei cantori.

Infine, per approfondire il discorso della timbrica organistica col canto gregoriano, si consiglia l'uso esclusivo di registri fondo (flauti, principali, violeggianti discreti) di otto piedi, al massimo di quattro. L'uso dei principali di quattro piedi deve essere scrupolosamente circoscritto alle formule comuni finali, come gli *Amen*. I flauti di quattro piedi, invece, aiutano l'intonazione precisa della melodia se uniti con un buon impasto di registri di otto piedi. Il pedale è altamente raccomandato, ad eccezione dell'accompagnamento a salmisti, con una buona base di sedici piedi, purché non troppo forte e adeguatamente sostenuta dagli otto.

Trasposizione delle melodie

Riguardo all'accompagnamento dei modi, si noterà che certi ambiti modali superano di molto la comune ampiezza della voce umana (si pensi al settimo modo); per questo motivo, si può e si deve trasporre una melodia in modo che sia cantabile senza fatica. Questa pratica non è un accomodamento dell'età moderna, tutt'altro. Anzi, è inverosimile pensare che nell'età d'oro del gregoriano si pensasse ai modi come a rigide strutture che indicavano l'altezza assoluta delle note; la funzione del modo era in buona parte anche quella di indicare uno stile ed un carattere da seguire; l'intonazione della nota di partenza, poi, era presa in modo che tutti fossero in grado di cantare il frammento melodico senza problemi.

Riportiamo delle semplici indicazioni su come trasportare i vari modi. Ovviamente queste prescrizioni sono solo di massima, in quanto, come detto, non sempre le melodie sottostanno al vincolo dell'*ambitus* modale e hanno un comportamento assai anomalo per cui si impongono altre scelte di trasposizione.

Per ogni modo presentiamo un breve frammento esemplificativo, seguito dalla trascrizione in notazione moderna e da un'eventuale trasposizione, quando necessaria.

• I MODO

da re₃ a re₄, da suonarsi approssimativamente in tonalità di Re minore senza alterazioni. Generalmente si esegue così com'è scritto; in alcuni casi lo può trasportare di una seconda maggiore sopra (mi₃ - mi₄), giungendo quindi ad una tonalità approssimativa di mi minore con due diesis (anziché uno), di cui l'ultimo generalmente naturale, dato che corrisponderebbe al si del modo non trasposto, che essendo spesso bemollizzato diviene naturale anziché diesis come sarebbe altrimenti.

È un modo austero e spoglio, ma non per questo privo di grande spiritualità.

• II MODO

Il modo, da la₂ a la₃, da suonarsi approssimativamente in tonalità di Sol minore o Re minore/La minore senza alterazioni. È una modalità alquanto grave e quindi si traspone di una terza maggiore sopra (do₃ diesis – do₄ diesis), per giungere ad una tonalità approssimativa di fa diesis minore con quattro diesis (anziché tre), di cui l'ultimo generalmente naturale poiché corrispondente al si (per il quale valgono le considerazioni fatte precedentemente). Essendo appunto una modalità molto grave e anche piuttosto particolare, talvolta viene trasposto addirittura di una quarta sopra (re₃ – re₄), per giungere ad una tonalità approssimativa di sol minore con un solo bemolle (anziché due). Come stile è severo e profondo, molto meditativo; è uno dei modi meno usati e meno comuni nelle melodie gregoriane, ma è anche uno dei più interessanti.

• III MODO

da mi₃ a mi₄, da suonarsi approssimativamente in tonalità di La minore o Mi minore senza alterazioni. Si traspone di una terza minore sotto (do₃# – do₄#), giungendo ad una tonalità approssimativa di do# minore con tre diesis (anziché quattro). È uno dei modi più ostici alla comprensione moderna, ma anche uno dei più suggestivi. Molti gregorianisti usano concludere una melodia in terzo modo con un accordo dissonante²⁴ non risolto, soprattutto in caso di inni strofici, per accrescere il senso mistico di questa modalità. Alcune volte, inoltre, si può anche non trasporre, essendo una modalità non particolarmente acuta (ad es. nel celebre *Pange, Lingua*).

²⁴ Sono dissonanti gli intervalli di *seconda*, *settima* e tutti gli altri intervalli (diminuiti eccedenti etc..)

- **IV MODO**

da si² a si⁴, da suonarsi approssimativamente in tonalità di Mi minore/La minore senza alterazioni o con un raro si bemolle. Solitamente si esegue come scritto, ricordando che nelle armonizzazioni ricorre spesso il tritono. Valgono le stesse considerazioni fatte per il III modo, considerando però che il carattere del IV è più intimistico e riservato, in un certo senso lamentoso, ma non privo di armoniosità.

- **V MODO**

da fa³ a fa⁴, da suonarsi approssimativamente in tonalità di Fa maggiore senza alterazioni o col si bemolle transitorio. Lo si traspone almeno di una terza minore (re³ – re⁴) sotto, giungendo ad una tonalità approssimativa di re maggiore con tre diesis (anziché due), di cui l'ultimo è naturale quando ricorre il si bemolle. Vi sono alcuni rari casi in cui non è necessario trasporre, ma si tratta di un quinto modo atipico (come il *Salve, Regina simplex*). È un modo assai aperto ed allegro, ed ha ispirato molto i compositori successivi che hanno scritto melodie in stile gregoriano, aggiungendo in esso una certa vena lirica.

- **VI MODO**

da do³ a do⁴, da suonarsi approssimativamente in tonalità di Fa maggiore/Do maggiore senza alterazioni o, più frequentemente, di fa maggiore/do maggiore col si bemolle. È la modalità che più si avvicina alla nostra tonalità moderna ed ha un carattere devoto e placido, non esente da un certo slancio nelle melodie più ornate; non si traspone quasi mai, se non raramente di una seconda maggiore sopra (re³ – re⁴) per giungere ad una tonalità approssimativa di sol maggiore con due diesis (anziché uno), di cui l'ultimo naturale se ricorre il si bemolle.

- **VII MODO**

da sol³ a sol⁴, da suonarsi approssimativamente in tonalità di Re maggiore o Sol maggiore senza alterazioni o, molto raramente, con un si bemolle. È il modo più acuto e complesso degli otto e si può trasporre in diversi modi: se di una terza minore sotto (mi³ – mi⁴), si giunge ad una tonalità approssimativa di mi maggiore con tre diesis (anziché quattro); se di una terza maggiore sotto (mi³ bemolle – mi⁴ bemolle), si giunge ad una tonalità di mi bemolle maggiore con quattro bemolli (anziché tre), in una formula raramente usata; se di una quarta sotto (re³ – re⁴), si giunge ad una tonalità di re maggiore con un diesis (anziché due). Non è raro il caso in cui si debba trasporre addirittura di una quinta sotto (do³ – do⁴), giungendo quindi ad una tonalità approssimativa di do maggiore con un bemolle (anziché senza alterazioni). Anche il settimo tono può presentarsi in una forma atipica per cui non è necessaria alcuna trasposizione. È il modo a cui l'uomo moderno guarda con più incertezza: pervaso da una diffusa sensazione di gioia, tuttavia non la dimostra apertamente come l'allegro modo V, né sfocia in un maestoso trionfo come l'VIII. Una solenne ma composta allegria è quella che contraddistingue il VII modo *angelico*, come disse Guido d'Arezzo.

- **VIII MODO**

da re³ a re⁴, da suonarsi approssimativamente in tonalità di sol maggiore/do maggiore senza alterazioni o, raramente, con un si bemolle. Si traspone generalmente di una terza minore sotto (si² – si³), giungendo ad una tonalità approssimativa di mi maggiore/la maggiore con tre diesis. Spesso è anche meglio trasporre di solo una seconda minore sotto (do³ – do⁴), giungendo così ad una tonalità approssimativa di fa maggiore con due diesis (anziché uno). È una modalità molto regale e maestosa, ma non per questo terrena e mondana. La sua perfezione si riscontra nell'ampiezza degli intervalli.

Si noti che alcuni modi trasposti hanno medesimo *ambitus*: non si deve però pensare che essi siano uguali, poiché cambiano la *repercussio* e la *finalis*, unici elementi distintivi del modo. Non si dimentichi, che si parla solo di “tonalità approssimative”, proprio perché le scale del modo trasposto sono scale naturali e quindi diverse da quelle delle tonalità indicate. La tonalità indicata serve solo ad organizzare le alterazioni. Ma rimane sempre un margine d'incertezza. Del resto, lo si è detto fin dall'inizio: il sistema modale del canto gregoriano non coincide affatto con una mera semplificazione del nostro sistema tonale.

In estrema sintesi:

I MODO	→	RE minore
II MODO	→	RE minore/LA minore (senza alterazioni)
III MODO	→	MI minore (senza alterazioni)
IV MODO	→	MI minore/LA minore (senza alterazioni o con un raro <i>sib</i>)
V MODO	→	FA maggiore (senza alterazioni o col <i>sib</i> transitorio)
VI MODO	→	FA maggiore/DO maggiore (senza alterazioni o più frequentemente con <i>sib</i> transitorio)
VII MODO	→	SOL maggiore (senza alterazioni e molto raramente, con <i>sib</i>)
VIII MODO	→	SOL maggiore/DO maggiore (senza alterazioni o più raramente con <i>sib</i>)

Indicazioni per l'esecutore

Il numero romano indicato all'inizio di ogni canto contenuto nel “*Graduale*” spiega a quale modo fa riferimento la costruzione del canto. Mentre la tonalità moderna è il regno del rapporto dominante-tonica, quella gregoriana è il regno del rapporto sottodominante-tonica, che va sottolineato in fase di armonizzazione. Durante il canto del coro l'organo deve essere registrato con un 8' (ad esempio, il Principale) e, nell'armonizzazione estemporanea, vanno considerate le armonie latenti nella melodia del canto dato.

Il maestro Giulio Bas²⁵ ebbe ad affermare:

“La tonalità gregoriana è un continuo ondeggiar nel vago”.

Curiosità sul Canto Gregoriano:

Il “Cervello” Gregoriano²⁶

Una recente ricerca neurologica ha mostrato che nei riti religiosi di tutto il mondo, la poesia è cantata generalmente con un ritmo tra i 2 e i 4 secondi, un ritmo che ora i ricercatori credono corrisponda a un sistema interno del cervello umano. Questo sistema, compendiato dalle tradizioni del canto gregoriano, sembra aiutare l'integrazione dei due emisferi cerebrali nell'ambito del processo informativo. Come ha scritto un monaco contemporaneo, questo potrebbe spiegare come mai il canto rituale dei testi sacri contribuisca in modo tutto particolare ad un profondo assorbimento e coinvolgimento largamente sublimale, che supera largamente la comprensione puramente razionale. Questa teoria potrebbe anche spiegare l'attuale popolarità della discografia del canto gregoriano tra persone che dedicano pochissimo tempo al rito religioso, o che non trovano più alcun significato in quello che i monaci chiamano “un povero cristianesimo di facciata”.

I monaci sanno da lungo tempo che il recitare e cantare comunitario dei salmi dà un'impronta di totalità e di ordine molto particolare al loro giorno e stabilisce anche il ritmo delle loro vite. Ecco perché i monaci continuano a riunirsi per cantare, anche se all'apparenza può sembrare monotono.

²⁵ Compositore, maestro di cappella e organista italiano. (Venezia, 21 aprile 1874 - Vobbia, 27 agosto 1929).

²⁶ Tratto da “*METODO DI CANTO GREGORIANO*” Giovanni Vianini, con il contributo di Ambrogio De Agostini, Milano 1981/2003.

Questo è il motivo per cui S. Benedetto definì la liturgia delle ore “Il lavoro di Dio”; e per la stessa ragione i benedettini oggi ancora definiscono “Il canto gregoriano – canto comunitario” fondamenta su cui costruire tutto il resto. Ora sembra che questa convinzione abbia una base neurologica sita proprio nel cervello.

Gli scienziati hanno anche confrontato ciò che Tomas Merton (scrittore e monaco cistercense) aveva capito per esperienza e affermava: “Il canto gregoriano è bello e risana”, infatti sappiamo che mentre si canta si partecipa maggiormente e si crede più profondamente. Come tanti altri elementi della vita monastica, il gregoriano è questione di concentrazione. Ci insegna la bellezza della semplicità, dipendenti solo dalla bellezza della semplice voce umana senza ornamenti. Inoltre alimenta la vita comunitaria. Nel canto gregoriano c'è bisogno di persone che accettino di cantare non per primeggiare ma con l'obiettivo di formare un'unica voce. Praticamente il gregoriano fa sentire il cantore estremamente grato verso coloro che cantano insieme a lui. Quando un cantore pronuncia una nota troppo debolmente emettendo più un lamento che una nota musicale, qualcun altro supplirà a questo errore. Così anche per la respirazione, avverrà in modo che non ci siano vuoti ottenendo così uno scorrere fluido melodioso e continuo.

Il fluire della musica gregoriana ricorda il ritmo delle onde dell'oceano, calmo e incessante, mai inutile, un suono gratificante che può innalzarsi incredibilmente e poi rifluire e spegnersi nel silenzio.

È una musica in armonia con il corpo e con l'universo stesso.

È anche, sempre, lode di Dio e a Dio.

Vita senza Canto Gregoriano

Dopo la riforma del Concilio Vaticano II in diversi monasteri il canto gregoriano venne messo da parte con evidenti ripercussioni sulla salute e la vitalità dei monaci. In un monastero francese, in particolare, l'abate decise che le numerose ore dedicate alla pratica del canto non erano necessarie. In breve tempo i monaci cominciarono a manifestare stanchezza e depressione a causa del rigoroso programma di lavoro e preghiera. Furono contattati medici che però non trovarono una soluzione, correlando i problemi alla dieta vegetariana dei monaci. Anche dopo aver variato la loro alimentazione, però, i risultati non arrivarono. Fu allora chiamato il Dottor Alfred Tomatis, un medico otorinolaringoiatra considerato uno dei maggiori studiosi del suono dal punto di vista medico, fondatore dell'audiopsicofonologia ed esperto conoscitore del rapporto suono-vita. Quest'ultimo, che aveva visitato monasteri Benedettini in tutto il mondo per studiare la pratica dei canti gregoriani, appena seppe che essa era stata interrotta comprese la causa di quel drastico cambiamento nei monaci. La mancanza del canto era il problema! Senza il suo effetto terapeutico e rigenerativo, i monaci non avevano l'energia e la forza necessarie per sostenere la vita rigorosa che la comunità religiosa richiedeva.

Il canto gregoriano, infatti, con la sua purezza modale, favoriva la concentrazione e la meditazione dei monaci, risvegliando risorse energetiche altrimenti non disponibili. Il canto infatti regolava, rafforzava e intensificava la respirazione, favoriva lo sviluppo del sistema uditivo e faceva vibrare il corpo tonificando e calmando il sistema nervoso. Esso era inoltre capace di rivitalizzare gli organi interni e vivificare tutto il sistema ghiandolare endocrino, amplificando e ottimizzando il campo elettromagnetico. Non basta? Il dottor Tomatis sosteneva ancora che i canti sacri fossero ricchi di armonici ad alta frequenza con effetti neurofisiologici sul cervello umano, attraverso l'udito. Una delle funzioni principali dell'orecchio era infatti quella di stimolare la corteccia cerebrale e al 95% la carica totale del corpo attraverso la ricezione del suono. Infine il dottore si rese conto che i monaci, cantando, sembravano rallentare il loro respiro e inducevano gli ascoltatori a fare lo stesso, generando un comune senso di tranquillità. Una volta compreso il problema e ristabiliti i canti i monaci tornarono al loro precedente stato di benessere e il monastero riprese gradualmente vita.