

Maria Incoronata Colantuono

*Genesis e diffusione del Kyrie X:
da Vic-Arxiu episcopal ms. 105 (olim CXI)
al Graduale Triplex*

Introduzione

L'elezione ed inclusione del *Kyrie X Alme Pater* nel *Kyriale romanum* del 1905, confluito poi nel *Graduale romanum* del 1908, quindi nel *Graduale romanum* del 1974 ed infine nel *Graduale Triplex*, per ciò che riguarda le scelte delle fonti manoscritte e i criteri di restituzione melodica, è un caso che si incrocia con le complesse e tumultuose vicende degli albori dell'*atelier* di Solesmes. Vicende legate ai dettami del *Motu proprio* del 1903 e alla formazione della commissione nominata per i lavori dell'edizione vaticana che faceva capo a dom Joseph Pothier. All'interno di questa commissione, com'è noto, si formarono due correnti: quella di dom Pothier indirizzata verso l'uso pratico del canto e della liturgia e l'altra più rispettosa delle fonti e fedele al dato paleografico guidata da dom André Mocquereau. L'edizione del *Kyriale* del 1905 costituì, dunque, un banco di prova determinante sia per l'eterogeneità del repertorio in questione, sia per la palese disparità di vedute tra i componenti del gruppo di lavoro¹.

La commissione, che lavorava su tavole sinottiche che potevano contenere fino a 50 testimonianze manoscritte reperite in tutta Europa e che doveva esprimere pareri sull'adozione di versioni melodiche non coinci-

¹ FERDINAND HABERI, *Il Kyriale Romanum. Aspetti liturgici e musicali*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1977.

denti, giunse a situazioni di tale tensione che condussero all'uscita di dom Mocquereau, perché in totale disaccordo con i metodi di dom Pothier. Il risultato di queste scelte, formalizzato nel *Kyriale* del 1905, fu frutto di una serie di compromessi che finirono per accogliere composizioni molto tardive e di stile decisamente decadente, come il *Kyrie VIII De angelis*, ed altre di antica origine.

Tra le oltre 200 melodie di *Kyrie* – per l'esattezza 226 sono i *Kyrie* catalogati da Margaretha Landwehr-Melnicki – è possibile distinguere le reliquie di precì arcaiche dalle melodie di più recente composizione². Per poter comprendere l'essenza di questi canti occorre ripercorrere la storia delle origini di questa invocazione, attestata nella tarda antichità in tutto il bacino del Mediterraneo anche fuori dal cristianesimo. Nella primitiva liturgia della Chiesa apparve sotto forma d'invocazione litanica, inserita come introduzione alle litanie e *preces*, e con questa struttura sopravvisse nella processione delle Rogazioni e nell'arcaica messa del Sabato Santo. La sua presenza al principio della messa è attestata dal secolo VI e, secondo la testimonianza di San Gregorio, la sua forma non differiva da quella arcaicamente conosciuta e descritta da Egeria.

Prima di diventare canto dell'*Ordinarium missae* il *Kyrie* era, dunque, invocazione intonata dall'assemblea in risposta alle preghiere pronunciate dal sacerdote con formulari simili a quelli dell'*oratio fidelium* della messa o delle *preces* dell'ufficio. Testimonianze di questa litania d'intercessione si trovano sia nelle Costituzioni apostoliche che nel diario di viaggio di Egeria che riferisce della sua diffusione in Antiochia e Gerusalemme dal secolo IV in relazione alle litanie cantate ai Vespri cui si rispondeva *Kyrie eleison* (*Peregrinatio Etheriae*, anno 390)³. Sotto forma d'invocazione litanica, il *Kyrie eleison* si introdusse nella liturgia occidentale a partire dal secolo V come preghiera di congedo dei catecumeni, dopo le Letture. Durante il pontificato di Gregorio I (590-601) furono tolte le intenzioni, mentre le invocazioni

² MARGARETHA LANDWEHR-MELNICKI, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Regensburg, Bosse, 1955 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, 1).

³ XOSÉ EDUARDO LÓPEZ PEREIRA, *Exeria. Viaxe a Terra Santa*, Vigo, Xerais Universitaria, 1991.

dell'assemblea furono ridotte a 9, mentre attualmente dal Concilio Vaticano II sono 6, con la duplice alternanza di *Kyrie*, *Christe* e *Kyrie*.

Un'altra peculiarità di questi canti è la coesistenza di melodie semplici e rudimentali, che esprimono il carattere d'invocazione, accanto a melodie esuberanti e di carattere gioioso. Un cambio melodico che è conseguente ad una trasformazione del significato del *Kyrie* da invocazione-implorazione-richiesta di misericordia a canto dossologico, cioè finalizzato alla glorificazione: un cambio che trova conferma nel contenuto dei testi dei tropi aggiunti tra IX e X secolo⁴. Un secondo mutamento fu il passaggio da invocazione cristologica a glorificazione della Santissima Trinità: i primi tre *Kyrie* diretti al Padre, i *Christe* al Verbo incarnato e gli ultimi tre *Kyrie* allo Spirito Santo. Il *Kyrie eleison*, nel corso della sua lunga storia, subì una metamorfosi da canto penitenziale ad acclamazione gioiosa al Cristo risorto: motivo che spiegherebbe l'esuberanza di molte delle sue melodie che di fatto contrastano con il significato espresso dal testo, che rimane un'invocazione di misericordia.

Le testimonianze più antiche di melodie di *Kyrie* risalgono al secolo X, epoca di cui conserviamo pochissimi esempi; si tratta di canti melismatici, con l'aggiunta dei testi latini incorporati alle acclamazioni greche. La tradizione manoscritta trasmette i *Kyrie* e i rispettivi tropi, senza distinguere e dare priorità ai canti vocalizzati o piuttosto alle aggiunte tropate. Nei libri liturgici, come Tropari e Graduali, i *Kyrie* si presentano con o senza tropi, accompagnati da rubriche che alternano le seguenti voci: *tropus*, *versus*, *laus*, *prosa*, *prosula* di *Kyrieleison* o *Kyrieleison*. Dal XII secolo i tropi spariscono dalle fonti, lasciando spazio alle sole invocazioni.

Dal punto di vista compositivo i *Kyrie*, così come si tramandano nell'*Ordinarium*, non sempre mantengono il carattere litanico; le composizioni più semplici ripetono la melodia per tutte le invocazioni, mentre la maggior parte delle composizioni hanno caratteristiche compositive evolute. Dal secolo IX si innestano testi aggiunti ai melismi, i cui *incipit* tutt'oggi identificano le melodie di *Kyrie* nelle edizioni vaticane. Secondo Bjork, autore del

⁴ FRANCESCO CIGNONI, *I commenti medievali ai canti dell'Ordinarium Missae*, in «Rivista internazionale di musica sacra», XXII/2, 2000, pp. 35-90.

complemento al catalogo di Melnicki (1979-1980), sono solo pochissime le melodie che si possono far risalire alle fonti del X secolo⁵.

Attualmente nel *Graduale Triplex*, così com'era nel *Kyriale* del 1905 e nel *Graduale romanum* 1908, i canti dell'*Ordinarium* sono disposti in 18 schemi o formulari, anche se nelle fonti si mostrano in altre e varie maniere. Ordinati numericamente e privi di neumi a causa delle numerose varianti che presentano, i *Kyrie* si denominano con l'*incipit* dei tropi medievali corrispondenti (*Fons bonitatis*, *Lux et origo*, *Orbis factor*...). Difficile stabilire i criteri di selezione delle melodie, probabilmente i componenti della commissione non adottarono criteri univoci. Nel caso specifico della scelta del *Kyrie Alme pater* e delle fonti manoscritte che lo contengono fu interamente responsabilità di dom Mocquereau. Dunque in questa sede cercheremo di spiegare il perché dell'elezione delle fonti manoscritte, della selezione delle varianti melodiche e soprattutto i motivi e le circostanze che spinsero dom Mocquereau ad includere questa melodia nell'edizione vaticana.

Il *Kyrie Alme Pater*, n. X dell'edizione vaticana, si trova: nel *Troparium Prosarium Ecclesiae Cathedralis Vicensis*, Arxiu di Vic codice 105 (*olim CXI*), in notazione catalana (f. 75) e in notazione aquitana (f. 49); nel Tropario di Narbona, Paris BnF lat. 778, contenente il tropo *Alme pater fili neuuma eleyson*, in notazione aquitana del secolo XII (f. 13v-14r); nel Tropario della cattedrale di Huesca cod. 4, proveniente dal monastero di san Juan de la Peña, in notazione aquitana su linea a secco del secolo XII (f. 127v); nel Graduale di santa Maddalena di Marsiglia in notazione aquitana del secolo XII (f. 152r)⁶; e nel Tropario-Prosario di Tortosa cod. 135, in notazione aquitano-quadrata su 4 linee (rossa, gialla e due a secco) con chiave di do e fa del secolo XIII (f. 7v)⁷.

⁵ DAVID BJORK, *The Aquitanian Kyrie Repertory of the Tenth and Eleventh Century*, Ashgate, Aldershot, 2003.

⁶ Il Graduale dell'abbazia di santa Maria Maddalena di Marsiglia è riprodotto in «Paleographie Musicale», t. II, pl. 90-91): <https://archive.org/details/palographiemusic02macq/page/n279>.

⁷ GERMÁN PRADO, *El Kyriale español*, in «Analecta Sacra Tarraconensia», XIV, 1941, pp. 97-123.

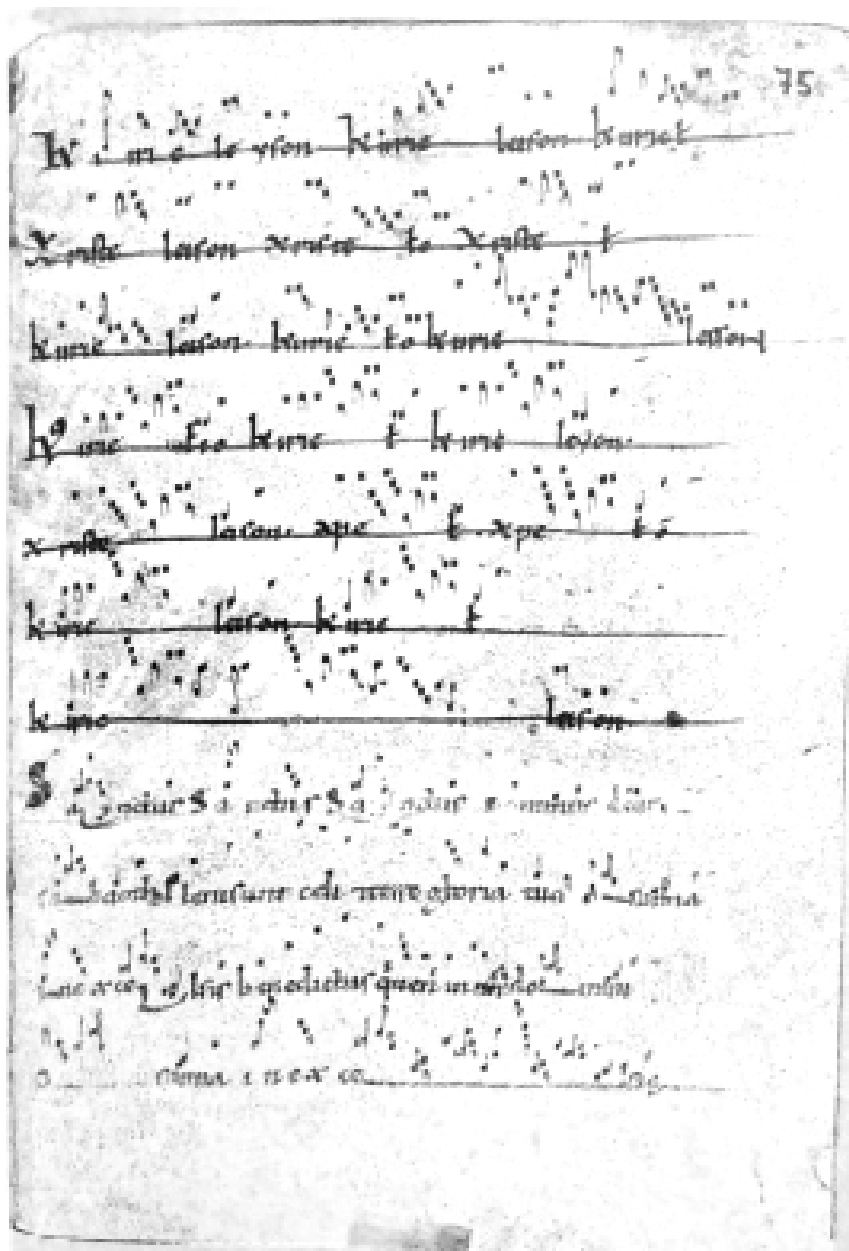


Figura 1. Tropario-Prosario, Vic Arxiu episcopal ms 105 (olim CXI), f. 75r



Figura 2. Tropario-Prosario, Vic Arxiu episcopal ms 105 (olim CXI), f. 49r



Figura 3. Tropario di Narbona, Paris BnF, ms lat. 778, f. 13v

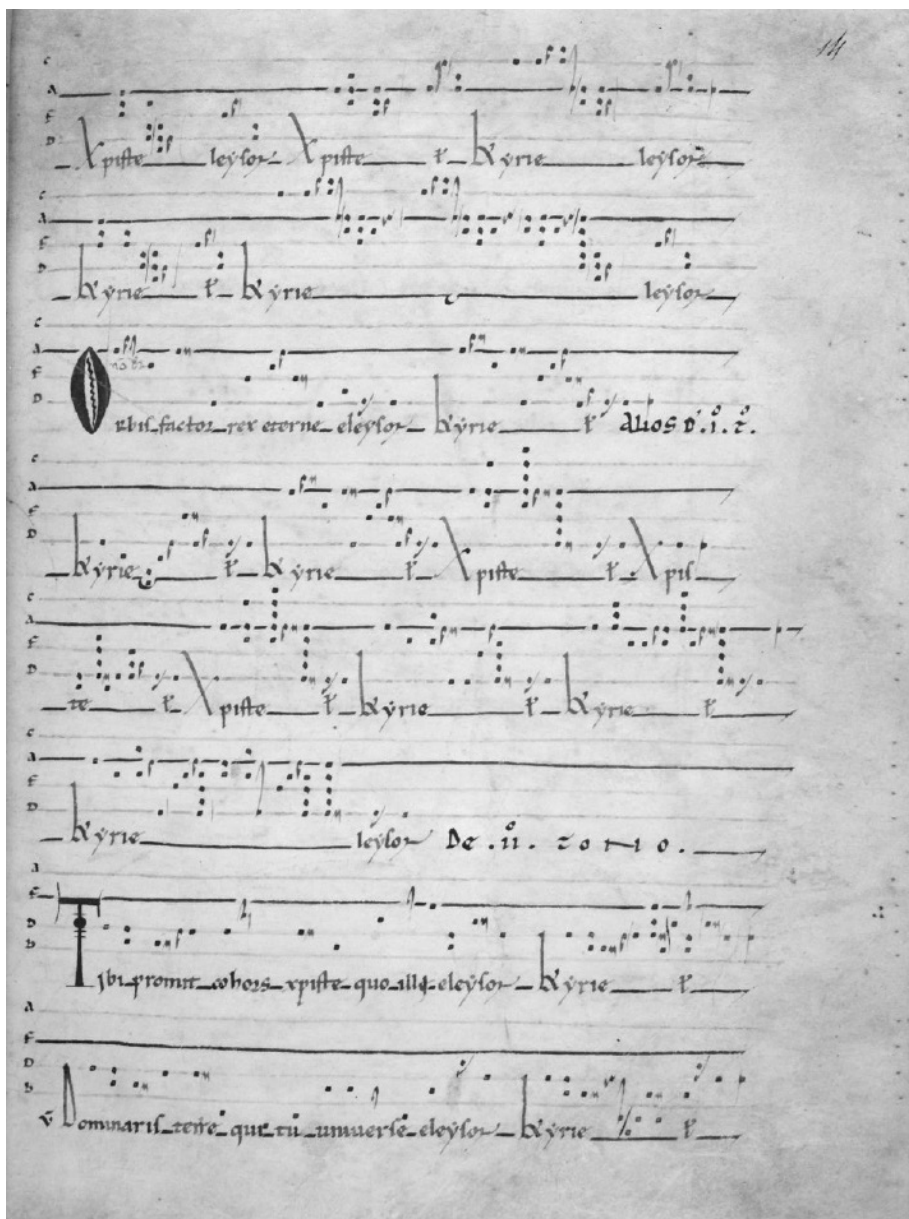


Figura 4. Tropario di Narbona, París BnF, ms lat. 778, f. 14r

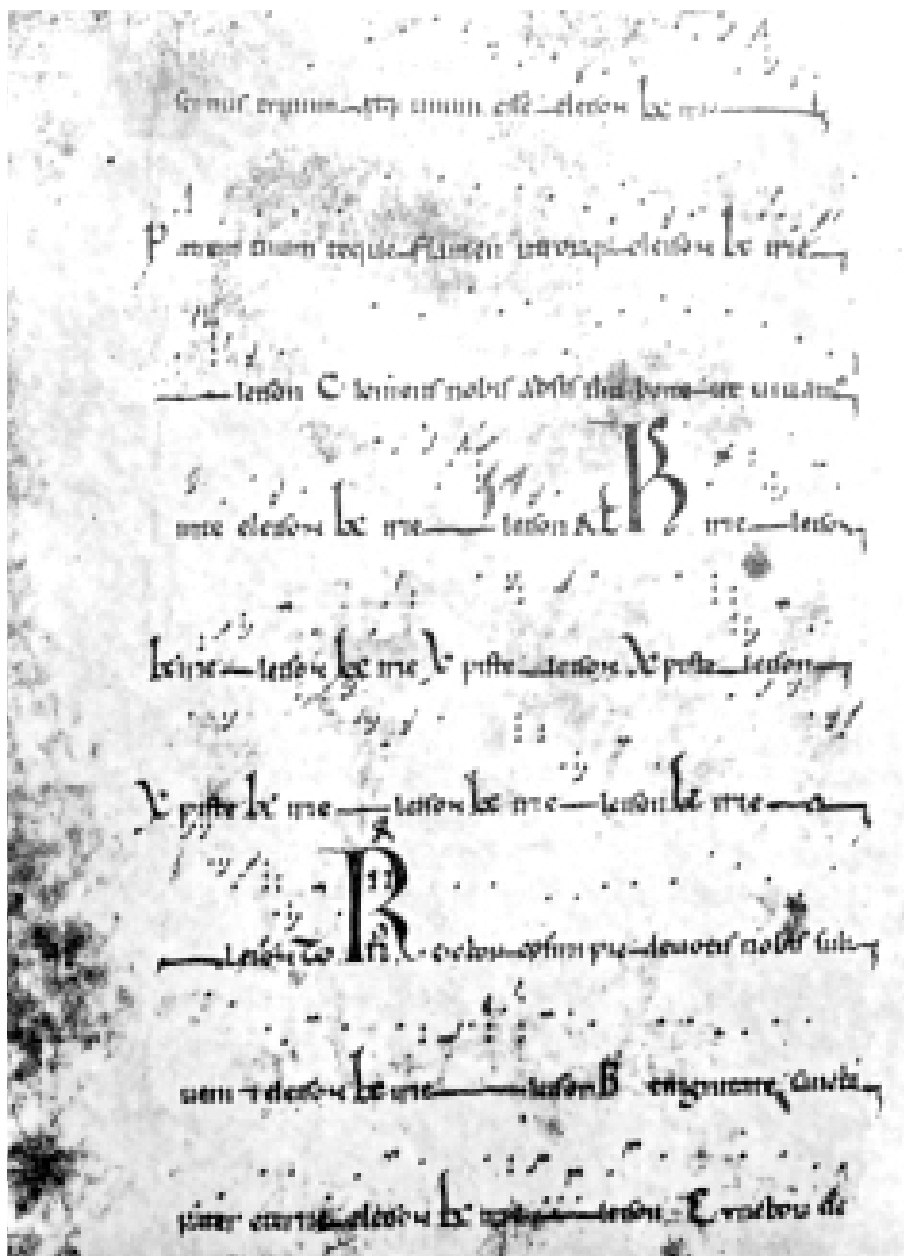


Figura 5. Tropario, Catedral de Huesca, cod. 4, f. 127v

La fonte scelta da dom Mocquereau per l'edizione vaticana è quella del codice catalano dell'Archivio della Cattedrale di Vic, le cui due versioni, in notazione catalana e aquitana, coincidono. Il manoscritto vigatano che conserva 18 melodie di *Kyrie*, delle quali 4 inedite come il *Kyrie Deus solus* copiato due volte (f. 42v e 50v-51), di cui esiste una trascrizione di Higiní Anglès⁸, è un Prosario-Tropario di 85 fogli, il più antico che si conosca tra quelli dell'area liturgica catalana. Il liturgista Miquel dels Sants Gros i Pujol, autore di un'edizione del testo, divide il codice in quattro sezioni: una prima parte contenente il testo primitivo del primo quarto del XII (f. 1-45), cui seguono tre supplementi del secolo XII (f. 46 -85), con aggiunte del secolo XIII. Copiato nello *scriptorium* della stessa cattedrale di sant Pere de Vic, il codice presenta varie aggiunte posteriori, l'apporto di differenti mani e diversi tipi di notazione musicale: catalana adiafematica primitiva, catalana vagamente diastematica posteriore, aquitana su linea a secco della seconda metà del secolo XII, aquitana su linea tracciata a tinta della seconda metà del secolo XII, aquitana su tre linee (una rossa e due in secco) con chiavi di fa e di do della fine del secolo XII ed, infine, aquitana su quattro linee (una rossa e tre in secco) del secolo XIII⁹. Si tratta di un codice acefalo, non omogeneo e incompleto di 85 fogli.

La notazione catalana è la scrittura musicale delle fonti liturgico-musicali delle istituzioni religiose catalane tra IX e XI secolo, durante l'epoca di dipendenza dalla sede arcivescovile di Narbona. Difatti si tratta di una notazione diffusa anche in terra occitana, cioè in tutta l'area liturgica catalano-occitana dipendente dalla sede narbonese. Il primo documento contenente questa notazione è l'Atto di Consacrazione della Chiesa di sant'Andrea di Tona, datato 13 gennaio 889 e proveniente proprio dallo *scriptorium* di Vic. La pergamena (*pergamí de Tona*) lascia emergere, con l'ausilio della luce ultravioletta, l'antifona cantata durante la processione del

⁸ HIGINÍ ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya e Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, pp. 208-211.

⁹ MIQUEL S. GROS I PUJOL, *Els Tropers i Proers de la Catedral de Vic*, Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1999, pp. 44-56; JOAQUIM GARRIGOSA I MASSANA, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, Lleida, Institut d'estudis ilerdencs, 2003.

trasporto delle reliquie di sant'Andrea nella nicchia d'altare: *Surgite, sancti Dei de habitationibus vestris*. Si tratta del primo documento con notazione musicale e data certa di tutta Europa¹⁰.

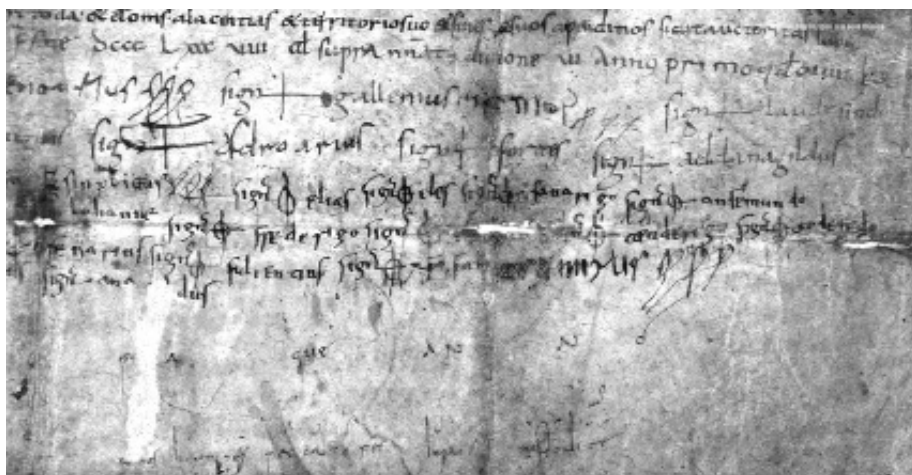


Figura 6. Atto di Consacrazione di Sant'Andrea di Tona, Barcelona BC, Perg. 99 (reg. 9135)

Questa notazione, denominata catalano-narbonese, utilizza neumi-accento con un *ductus* peculiare di quest'area liturgica ed è dotata di una vaga diastemazia. Inizialmente sembrava che il ms 105 (*olim CXI*) dovesse contenere il repertorio di tropi e prose proveniente dall'abbazia di santa Maria di Ripoll, la fucina della produzione poetico musicale catalana medievale: eventualità scartata da Miquel dels Sants Gros, anche sulla base dell'assenza di canti dedicati a san Benedetto. Nonostante quest'evidenza, probabilmente, dom Mocquereau considerò anche l'eventualità che il *Kyrie Alme pater* potesse essere creazione della scuola poetico-musicale di santa Maria de Ripoll, in considerazione del ruolo di primo piano che il monastero

¹⁰ MARIA INCORONATA COLANTUONO, *Música i litúrgia medieval a la Biblioteca de Catalunya* (s. IX-XIII), in "Escrips i Memòria", 3, ed. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Biblioteca de Catalunya, 2017, <https://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/publicacions/documents/liturgia-medieval.pdf>; Id., *I manoscritti liturgico-musicali medievali della Biblioteca de Catalunya*, in «Vox Antiqua», I 2016, pp. 21-42.

The image displays a musical score for the Kyrie and Christe sections of a Mass. It consists of 10 staves, each with a unique melodic line and lyrics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *α*, *β*, *γ*, *δ*, *ε*, *ζ*, *η*, *θ*, *ι*, *κ*, *λ*, *μ*, *ν*, *ξ*, *ο*, *π*, *ρ*, *σ*, *τ*, *υ*, *φ*, *χ*, *ψ*, *ω*). The lyrics are in Italian and Latin, with some words in parentheses indicating optional or alternative phrasing. The score is organized into two main sections: Kyrie (staves 1-10) and Christe (staves 11-12). The Kyrie section includes the Kyrie eleison (Ky-ri-e lé-i-son) and the Christe eleison (Chri-ste lé-i-son). The Christe section includes the Kyrie eleison (Ky-ri-e lé-i-son) and the Christe eleison (Chri-ste lé-i-son). The score is written in a single system, with the staves numbered 1 through 10. The lyrics are written below the staves, and the musical notation is written above the staves. The score is a single system, with the staves numbered 1 through 10. The lyrics are written below the staves, and the musical notation is written above the staves.

1. Ky-ri-e (e-) lé-i-son.

Kyrie, 2. Ky-ri-e (e-) lé-i-son.

3. Ky-ri-e (e-) lé-i-son.

4. Chri-ste (e-) lé-i-son.

Christe, 5. Chri-ste (e-) lé-i-son.

6. Chri-ste (e-) lé-i-son.

7. Ky-ri-e (e-) lé-i-son.

8. Ky-ri-e (e-) lé-i-son.

Kyrie, 9. Ky-ri-e *

10. (-e) ** (e-) lé-i-son.

Figura 7. Tabella dei motivi

catalano ebbe già dal secolo X, alla pari che saint-Martial de Limoges o saint-Pierre de Moissac, centri con i quali ebbe relazioni e scambi continui.

Dopo la prima pubblicazione dei due facsimili del codice di Vic nella *Revista musical catalana* (dicembre 1907) a cura di dom Maur Sablayrolles, dom Mocquereau dedicò al *Kyrie X* e ai criteri seguiti nell'edizione vaticana due articoli in *Rassegna gregoriana*, chiarendo il perché di alcune scelte melodiche, partendo da un'analisi complessiva di tutta la struttura melodica¹¹.

Tabella dei motivi (Figura 7)¹²

L'analisi melodica permette di individuare due motivi melodici. Il primo inciso melodico (ab: I *Kyrie*, III *Kyrie*), introdotto da un *pes* e nel I *Christe* da un *pressus*, è costituito da una prima parte che in realtà comincia con il la della *clivis*, considerando il *pes* neuma d'intonazione; lo stesso motivo che torna nel I *Christe* senza *pes*, trattandosi di un passaggio all'unisono sottolineato da un *pressus* che fa da ponte e che conduce al *climacus* che unisce le tre note precedentemente divise su due sillabe. L'intonazione del II *Kyrie* è costituita da un'intonazione aggiunta di 5 note allo stesso motivo. D'altro canto, il secondo motivo si palesa nel I *Christe* e si ripete negli ultimi tre *Kyrie* con un'introduzione di 4 note.

¹¹ DOM MAUR SABLAYROLLES, *Un viatge a través dels manuscrits gregorians espanyols*, in «Revista catalana musical», 4 (1907), pp. 208-211; DOM ANDRÉ MOCQUEREAU, *Notes sur le Kyrie «Alme Pater»*, in «Rassegna gregoriana», VI 1907, pp. 289-306; Id., *Noticine pratiche circa l'interpretazione del Kyrie «Alme Pater»*, in «Rassegna gregoriana», X 1911, pp. 261-270.

¹² Le immagini che seguono, contenenti gli esempi musicali, sono tratte da DOM ANDRÉ MOCQUEREAU, *Notes sur le Kyrie ...*, cit.

1^{re} Invocation, Kyrie I.

	1	2	3	4	5	6
V ¹ , fo. 75.	[Musical notation: a single note on a four-line staff]					
V ² , fo. 49.	[Musical notation: a line with square notes and lyrics 'Ky- ri- e- le- y- son.']					
M. fo. 152.	[Musical notation: a line with square notes and lyrics 'Ky- ri- e- le- y- son.']					
S.	[Musical notation: a line with square notes and lyrics 'Ky- ri- e (e-) léi- son.']					

Figura 8. Kyrie I

Kyrie (Figura 8) I

Le fonti considerate sono: il codice di Vic in notazione catalana (f. 75r); lo stesso codice di Vic in notazione aquitana (f. 49r); il Graduale di santa Maddalena di Marsiglia (f. 152r) e l'edizione di Solesmes. La comparazione tra le versioni del *Kyrie* I presenta una corrispondenza melodica perfettamente coincidente.

2^e Invocation, Kyrie II.

I 2 3 4 5 6

V¹.

V².

M.

S.

Ky- ri- e- le- y- son.

Ky- ri- e- le- y- son.

Ky- ri- e e- léi- son.

Figura 9. Kyrie II

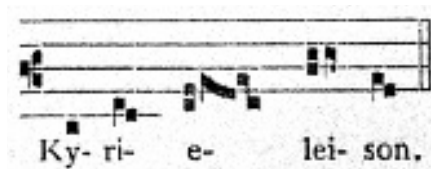


Figura 10. Cod. Narbona, ms lat. 778: incipit Kyrie II

Cod. Narbona, ms lat. 778: incipit *Kyrie* II (Figura 10)

Il *Kyrie* II nel Graduale di Marsiglia ha un *incipit* differente e la scelta dell'edizione vaticana ricade sulla duplice versione di Vic. I motivi dell'opzione sono giustificati da dom Mocquereau sulla base della comparazione fatta con il *Kyrie Cum iubilo*, che a sua volta è il risultato di una rielaborazione melodica del *Kyrie Alme Pater*, la cui seconda invocazione comincia con il la grave. Tuttavia qui si tiene in conto anche la lezione dei Tropari di Narbona e di Huesca, che concorda con quella del codice di Vic.

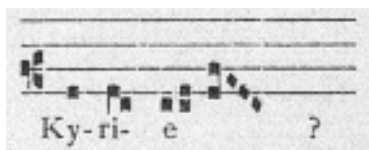


Figura 11. Incipit Kyrie Rector cosmi

Incipit Kyrie Rector cosmi (Figura 11)

La spiegazione del perché della variante del Graduale di Marsiglia è estremamente interessante: potrebbe infatti trattarsi di un richiamo ad una rima melodica, cioè un accenno alla parte finale del primo motivo dello stesso *Kyrie Alme Pater* o potrebbe anche trattarsi di una reminiscenza melodica che ricalca il motivo dell'intonazione del *Kyrie Rector cosmi*.

Un'ipotesi con la quale Mocquereau legittimerebbe la trasmissione orale di queste melodie. Una trasmissione caratterizzata da interferenze orali nella dimensione scritta e che condiziona lo stesso sistema di composizione basato sul riutilizzo di incisi, formule ed interi motivi preesistenti: imitazioni coscienti con la finalità di richiamo intermelodico, in sintonia con i vigenti criteri estetici, o talvolta imitazioni che si producevano di maniera incoscia.

4^e Invocation, Christe I.

1 2 3 4 5 6

V¹.

V².

Xpi- ste- le- y- son.

M.

Xpi- ste- le- y- son.

S.

Chri- ste e- léi- son.

Figura 12. Christe I

Christe I (Figura 12)

La versione melodica del *Christe I* del Graduale di Marsiglia presenta l'aggiunta di un *pressus* dopo il *climacus*: *pressus* non considerato dall'edizione vaticana perché lo stesso codice non è fedele nella sua riproposizione.

5^e Invocation, Christe II.

Vt.

V².

Xpi- ste- le- y- son.

M.

Xpi- ste- le- y- son.

S.

Chri- ste e- léi- son,

Figura 13. Christe II

Christe II (Figura 13)

La melodia del *Christe II* presenta una corrispondenza quasi combaciante, con una insignificante variante tra le due versioni del codice catalano.

7^e Invocation, Kyrie IV.

The image displays a musical score for the 7th Invocation of Kyrie IV. It consists of four staves, each with a vocal part and corresponding lyrics. The staves are labeled VI, V, M, and S from top to bottom. The lyrics are: Ky- ri- e- le- l- son. for VI and V; Ky- ri- e- le- y- son. for M; and Ky- ri- e e- lē- son. for S. The notation includes various note values and rests, with some notes being decorated with square neumes.

VI.
Ky- ri- e- le- l- son.

V.
Ky- ri- e- le- y- son.

M.
Ky- ri- e- le- y- son.

S.
Ky- ri- e e- lē- son.

Figura 14. Kyrie IV

Kyrie IV (Figura 14)

Il motivo melodico del *Kyrie IV* riprende il secondo motivo con un'introduzione di 4 note e presenta una concordanza perfettamente coincidente tra versioni.

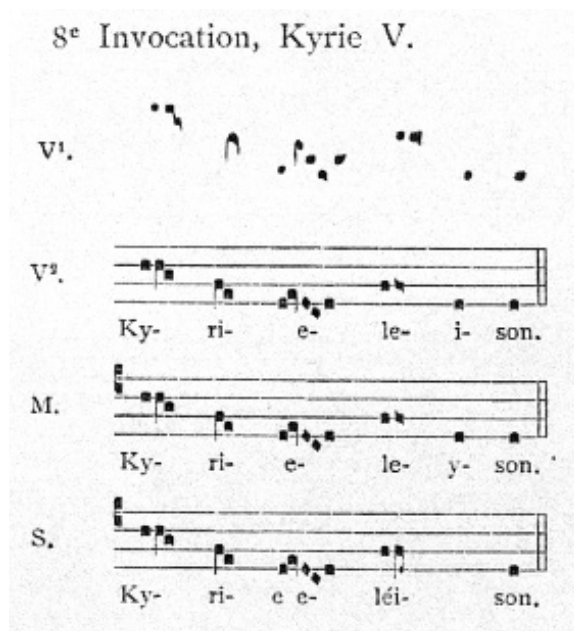


Figura 15. Kyrie V

Kyrie V (Figura 15)

La versione melodica del *Kyrie V* non presenta varianti tra le fonti.

9^e Invocation, Kyrie VI.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

V1.

V2.

Ky- ri- e- le- y- son.

M.

Ky- ri- e- le- y- son.

V.

Ky- ri- e le- y- son.

Figura 16. Kyrie VI

Kyrie VI (Figura 16)

Nel vocalizzo della sillaba *e* del *Kyrie VI* si apprezzano raggruppamenti neumatici discordanti e nella duplice versione del codice di Vic la mancanza di una nota. Difatti, nell'edizione vaticana dopo il *torculus* seguono una *clivis*, un *climacus* e un *podatus*; mentre nelle due testimonianze del codice catalano troviamo dopo il *torculus*, un *porrectus* e uno *scandicus*, cioè, in definitiva, manca il sol.

Come giustifica dom Mocquereau l'aggiunta di un sol, nota assente nelle due versioni del codice di Vic scelte come modello principale? A questo proposito, probabilmente, la decisione fu presa sulla base del principio che regge l'intera struttura, fondata sulla ripresa di due soggetti melodici che si ripetono costantemente, differenziandosi solo in virtù del raggruppamento del testo. In altre parole, il primo motivo reitera cinque volte la parte "a" e sei volte la parte "b". Cioè, il secondo motivo nella sua quarta ripetizione sopprime il sol, che ritorna nella quinta replica, contravvenendo alla regola non scritta dell'invariabilità melodica nella reiterazione: il ripristino di quel sol, nell'edizione di Solesmes, si giustificerebbe, dunque, sul piano estetico-compositivo.

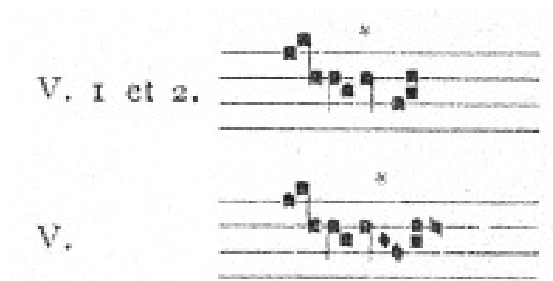


Figura 17

Questa legge generale, non codificata, riguarda nello specifico la nona invocazione dei *Kyrie* che ripete in forma di vocalizzo i motivi già esposti (*Kyrie* I, II, III, IV, VI). Alle giustificazioni di carattere estetico si aggiungano i motivi archeologici: il sol è nota presente anche nei codici di Marsiglia e Narbona, che però sono posteriori, ma che potrebbero essere testimoni di una tradizione più antica. Tale testimonianza giustificerebbe ulteriormente quest'aggiunta, estranea alle fonti scelte come modello, sia sul piano estetico che archeologico. L'inclusione di quel sol assurge a questione di una certa importanza soprattutto qualora si consideri il lemma del *Motu Proprio*, emanato da Pio X nel 1903:

Non permettendo che nulla sia pubblicato, di cui non si possa dare ragione conveniente e sufficiente.



Figura 18

L'inclusione del sol apre, dunque, uno spiraglio, offrendoci l'opportunità di comprendere più a fondo i criteri seguiti da Mocquereau, che nel recuperarlo fece leva su due criteri: il dato paleografico attraverso la valutazione delle fonti manoscritte e, per altro canto, il criterio estetico, basandosi sul principio dell'invariabilità nella reiterazione dei motivi melodici. Difatti Mocquereau riconosce e legittima l'importanza della variante melodica; lo fa quando individua influenze melodiche esterne di altri *Kyrie*, dando legittimità al principio dell'imitazione e lo fa anche quando riconosce nell'assenza del sol un'influenza esterna alla dinamica della composizione.

Qui si prospetta, dunque, il duplice aspetto della trasmissione, orale e scritta, di questo repertorio, che si traduce poi nello stesso sistema di composizione che, anche se fissato per iscritto, si rielaborava attraverso il contatto orale con altri repertori. Il fatto stesso di prendere coscienza di questa possibilità, la cosiddetta metamorfosi per contatto di cui parla Baroffio, ci pone di fronte alla necessità di riformulare l'approccio mirante alla restituzione di questo repertorio¹³. Si tratta della valutazione della funzione della scrittura in un contesto di trasmissione orale, contesto nel quale la melodia si costruisce per formule e con l'ausilio di tecniche di

¹³ GIACOMO BAROFFIO, *Le funzioni dei codici liturgico-musicali nel Medioevo*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 23/2, 2002, pp. 31-33.

composizione basate nell'assunzione-rielaborazione di modelli melodici preesistenti. L'imitazione di modelli melodici è riscontrabile nei *Kyrie*, che furono a loro volta modelli formali e melodici di repertori devozionali, com'è il caso delle *Cantigas de Santa Maria* che talvolta ne rielaborano la struttura formale e melodica: il *Kyrie Orbis factor* nella *Cantiga* 24 e il *Kyrie Salve* nella *Cantiga* 82¹⁴.

In conclusione, qualora si volesse cercare un ipotetico archetipo melodico, dovremmo utilizzare insieme a strumenti paleografici anche criteri di valutazione estetica così come testimonia Sablairolles nel 1906, il primo studioso che analizzò la melodia del *Kyrie Alme pater* e che, probabilmente, la fece conoscere a dom Mocquereau. Sablairolles sosteneva che la perfetta essenzialità del *Kyrie Alme pater* autorizza a supporre l'arcaicità della sua melodia, una melodia primigenia sulla cui struttura si costruirono melodie celebri come il *Kyrie Cum iubilo*:

d'una galanura simple com la flor dels camps y esvelta com sa tija, se desclou ab gracia, se ballanseja lleugerament, llensant a son entorn un perfum semblant al que respira 'el viatger al aixercarse'l jorn, abans que la rosada de la nit desaparegui sota'ls primers raigs del sol naixent.

El “perfum” corrisponderebbe a quella peculiare impalcatura melodica poggiante su pilastri, gradi modalmente significativi, così come il passaggio per terze dell'intonazione: pilastri che la mnemotecnica definisce ganci per la memoria. Un'impalcatura che permane e si diffonde come un “perfum”, che rivive e si risemantizza in altri repertori sia dentro il contesto liturgico, com'è il caso del *Kyrie Cum iubilo*, che in ambito devozionale, come testimoniano le reminiscenze kyriali nelle *Cantigas de Santa Maria*.

¹⁴ MARIA INCORONATA COLANTUONO, *El bon son en las Cantigas de Santa Maria*, Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península (28-31 de mayo 2003), Barcelona, ed. H. Gonzáles Fernández y M. X. Lama López, Sada: Edición do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 2007, pp. 1219-1231.