

COMPOSIZIONI POLIFONICHE  
DEL PRIMO QUATTROCENTO  
NEI LIBRI CORALI DI GUARDIAGRELE \*

Nell'archivio della chiesa collegiata di Santa Maria Maggiore di Guardiagrele (Chieti) si conservano otto libri corali membranacei *in folio*; si tratta di un Graduale in tre volumi e di un Antifonario in quattro redatti nel corso del XIV secolo, e di un Salterio datato 1410<sup>1</sup>. Tali codici sono stati finora oggetto d'attenzione da parte degli storici dell'arte per l'interesse che rivestono le loro miniature e le iniziali ornate<sup>2</sup>. Nessuno, fino ad oggi, aveva invece osservato la presenza di alcune composizioni polifoniche nel secondo e terzo volume del Graduale, alle quali sono dedicate queste pagine.

Il primo volume del Graduale abbraccia il periodo liturgico che

---

\* Il presente studio è frutto della collaborazione dei tre autori, i quali ebbero occasione di vedere i corali di Guardiagrele, separatamente, nell'estate del 1970 e del 1971. Essi ringraziano il prevosto della chiesa di S. Maria Maggiore di Guardiagrele, Don Domenico Grossi, per avere gentilmente favorito le loro ricerche. Sono altresì grati ai proff. Kurt von Fischer, Nino Pirrotta e all'amico F. Alberto Gallo per i preziosi suggerimenti ricevuti.

<sup>1</sup> Il Salterio (codice n. 8) reca la seguente dicitura: « Incipit ordo Psalterii secundum ordinem sancte Romane Ecclesie pro ecclesia Sancte Marie de Guardia Grelis ad petitionem Simonis Cichi Jacobi Gentilis MCCCCX ». Una descrizione sommaria del contenuto di questi codici si trova in F. P. RANIERI, *Guardiagrele. Memorie e monumenti paesani*, Lanciano 1927, pp. 31-38; F. A. CHIAPPINI O.F.M., *I Codici di S. Maria Maggiore in Guardiagrele*, in « Rivista Abruzzese » XI (1958), pp. 41-44; Id., *Profilo di codicografia abruzzese fino al secolo XV compreso*, in « Accademie e Biblioteche d'Italia » XXVI (1958), pp. 433-58. I codici sono stati restaurati nel 1928.

<sup>2</sup> Si vedano sull'argomento: V. BALZANO, *L'Arte Abruzzese*, Bergamo 1910, pp. 62-68; G. SALVONI SAVORINI, *Monumenti della miniatura negli Abruzzi*, in « Convegno storico abruzzese-molisano (Roma 25-29 marzo 1931) - Atti e memorie », vol. II, Casalbordino 1935, pp. 508-509; G. IEZZI, *La miniatura in Guardiagrele*, Guardiagrele 1937, Stab. Tipografico A. G. Palmerio; *Mostra della miniatura in Abruzzo* [catalogo], L'Aquila 1959, pp. 16-17.

va dall'Avvento al Sabato Santo e consta di 235 carte modernamente numerate a matita; sul frontespizio, in calce a una ricca miniatura, figura la data di redazione: « *Hoc opus anno domini MCCCXXXIII* ». Ai fini della nostra ricerca questo volume, oltre alla citata indicazione cronologica, non presenta altri motivi di interesse.

Il secondo volume (mm. 530 x 420), che attualmente consta di 59 carte, avrebbe dovuto comprendere il repertorio dei canti dalla Pasqua alla Domenica XXIV dopo Pentecoste, ma questi si arrestano alla carta 44. Le carte 45<sup>r</sup>-54<sup>v</sup> contengono parti dell'*Ordinarium Missae*, tra le quali un *Patrem* a due voci (cc. 53<sup>r</sup>-54<sup>v</sup>), del quale parleremo piú avanti.

Il terzo volume del Graduale contiene l'intero *Proprium Sanctorum*, a partire dalla vigilia di S. Andrea apostolo fino a S. Clemente. Come gli altri, è membranaceo e di grande formato (circa mm. 550 x 420); esso reca tre diverse cartulazioni: una moderna a matita, che dà la consistenza effettiva attuale del codice in 194 carte; una antica a penna in cifre arabe – probabilmente del sec. XVI – che conta 162 carte; una originale in cifre romane segnate in rosso, posta sul margine superiore del *verso* di ciascuna carta, che arriva al numero CLXXXVII<sup>3</sup>.

Malgrado l'apparente unità conferita al manoscritto dall'attuale rilegatura, il suo contenuto risulta assai composito. Il corpo principale del codice, ossia il Graduale vero e proprio, è numerato in cifre romane da I a CLXXXVII, e corrisponde alle carte 10-192 della cartulazione a matita. Esso è preceduto da due fascicoli (un terno e un duerno) per complessive nove carte ed è seguito da un unico foglio che forma le carte 193-194. Il primo fascicolo era in origine un terno, cui manca oggi la prima carta, come rivelano la struttura e l'antica cartulazione a penna che oggi inizia dal n. 2. Il foglio attualmente legato (per errore) alla fine del codice doveva essere collocato subito dopo il duerno, come avremo modo di precisare piú avanti.

---

<sup>3</sup> La cartulazione originale inizia alla c. 10 della moderna numerazione a matita, alla c. 11 della numerazione a penna; in tale cartulazione è stato erroneamente tralasciato il numero LXXXX e mancano oggi le cc. XXVII e CXXXIV-CXXXV. Nel presente studio sarà presa come punto costante di riferimento la numerazione moderna a matita.

Per rendere piú chiara la nostra descrizione presentiamo lo schema dei fascicoli aggiunti:

*Cod. n. 3 - Fascicoli aggiunti*

numerazione moderna a matita

Terno

[ 1  
[ 2  
[ 3  
[ 4  
[ 5

Duerno

[ 6  
[ 7  
[ 8  
[ 9

*Graduale*

10-192

Foglio aggiunto

[ 193  
[ 194

Il contenuto dell'intero codice è raccolto nello schema seguente, ove è indicata anche la successione delle varie mani che hanno contribuito alla sua stesura <sup>4</sup>:

[Terno]

c. 1<sup>r-v</sup>

[« In festo SS. Trinitatis »]

All.: « Benedictus es Domine deus »

Off.: « Benedictus Deus pater »

Comm.: « Benedicimus » [cfr. *L.U.*]

(mano A)

<sup>4</sup> Per i brani liturgici abbiamo adottato le abbreviazioni di uso corrente; per il *Liber Usualis* sarà impiegata l'abbreviazione *L.U.*

- cc. 1<sup>v</sup>-2<sup>v</sup> « In festo Visitationis Virginis Marie »  
 Intr.: « Gaudeamus omnes »  
 Grad.: « Benedicta et venerabilis » (V.: « Virgo Dei genitrix »)  
 All.: « In Maria benignitas »  
 Off.: « Filie regum »<sup>5</sup> (mano A)
- c. 3<sup>r</sup> « Sanctus » [cfr. *L.U.*, Messa II]  
 « Agnus Dei » [cfr. *L.U.*, Messa IX] (mano B)
- cc. 3<sup>v</sup>-4<sup>r</sup> SANCTUS *a tre voci* (mano C)
- cc. 4<sup>v</sup>-5<sup>r</sup> [« S. Maria in Sabbato, per Adventum »]  
 Intr.: « Rorate celi » (Ps.: « Et iustitia oriatur »)  
 Grad.: « Tollite portas » (V.: « Quis ascendet ») [cfr. *L.U.*]  
 [« S. Maria in Sabbato, a Nativitate usque ad Purificationem »]  
 Grad.: « Speciosus forma » (V.: « Eructavit cor meum »)  
 [cfr. *L.U.*] (mano D)
- c. 5<sup>v</sup> SANCTUS *a due voci* (mano C ?)

## [Duerno]

- cc. 6<sup>r</sup>-8<sup>v</sup> « In festivitatibus Sanctae Marie Virginis »  
 « Kyrie » - « Gloria » - « Sanctus » - « Agnus » [cfr. *L.U.*,  
 Messa IX] (mano E)
- cc. 8<sup>v</sup>-9<sup>v</sup> « In festivitatibus Apostolorum »  
 « Kyrie » - « Gloria » [incompleto, fino a: « Quoniam tu so-  
 lus »] [cfr. *L.U.*, Messa IV] (mano E)

## [Graduale]

- c. 10<sup>r</sup> « Incipit proprium sanctorum. In vigilia Sancti Andree Apo-  
 stoli »
- c. 192<sup>r</sup> [Explicit] Comm.: « Lux eterna » (V.: « Requiem ») [« Missa  
 pro defunctis »; cfr. *L.U.*] (mano F, per tutto il Graduale)<sup>6</sup>
- c. 192<sup>v</sup> « Gaude Maria Virgo cunctas hereses » [cfr. *L.U.*, « S. Maria  
 in Sabbato post Septuagesimam »]  
 [Rubr.] « Supradictus Tractus semper dicitur in missa sancte  
 Marie scilicet in quadragesima vel Audi filia » (mano G)  
 AGNUS DEI *a due voci* (mano G)

<sup>5</sup> I brani di questa messa non corrispondono a quelli dei libri liturgici ufficiali, ma sono scelti da diverse messe in onore della Madonna. Per alcuni di essi il codice si limita a dare un rinvio al Graduale, indicandone la carta in numeri romani.

<sup>6</sup> Le cc. XXVI<sup>r</sup>-XXVIII<sup>r</sup> sono in scrittura e notazione beneventana.

[Foglio aggiunto]

- c. 193<sup>r</sup> « Gloria » [acefalo, ma continuazione di c. 9<sup>v</sup>] (mano H)  
 c. 193<sup>r-v</sup> « Sanctus » [cfr. *L.U.*, Messa IV] (mano H)  
 cc. 193<sup>v</sup>-194<sup>r</sup> « Agnus Dei » [cfr. *L.U.*, Messa IV] (mano H)  
 c. 194<sup>r</sup> [Rubr.] « Versus Beate Virginis Marie »  
 All.: « Felix corpus »<sup>7</sup>  
 Seq.: « Verbum bonum »<sup>8</sup> (mano I)  
 c. 194<sup>v</sup> ALLELUYA *a due voci* (mano I)

Come si sarà osservato, la grafia di questi canti appartiene a mani differenti, ma la loro individuazione non è sempre agevole né sicura; il particolare va sottolineato soprattutto in relazione ai brani polifonici, i quali appaiono frammisti alle composizioni monodiche senza un preciso criterio di continuità.

Per ricostruire una linea progressiva e più ordinata del repertorio, si deve supporre che le carte 193-194 del foglio aggiunto si trovassero originariamente subito dopo il duerno (cc. 6-9), e perciò prima del Graduale vero e proprio: ne è sicuro indizio il fatto che testo e musica del *Gloria* della Missa IV riprendano a carta 193<sup>r</sup> esattamente nel punto in cui si erano arrestati a carta 9<sup>v</sup>. Né può togliere validità a tale supposizione la diversità della grafia che, stranamente, si osserva tra le due sezioni del *Gloria*.

Tra le varie grafie si rileva una discreta affinità che suggerisce di collocarle in un ambito cronologico abbastanza preciso, il cui termine *post quem* sarà ovviamente il 1333 – data che si legge sulla prima carta del codice n. 1 –, mentre la fase conclusiva potrà coincidere con i primi decenni del XV secolo. All'interno di questi limiti è forse possibile cogliere degli indizi di priorità nella stesura dei fascicoli aggiunti (il corpo del Graduale non interessa in questa sede), con particolare attenzione ai brani polifonici. Più recenti, per quanto con-

<sup>7</sup> Questo *Alleluja*, testo e musica, non figura nei libri liturgici ufficiali. Osserviamo invece che un alleluja *Felix corpus* è intonato, a tre voci, nel codice di Trento, Castello del Buon Consiglio, 88, cc. 179<sup>v</sup>-180<sup>r</sup> (n. 323 dell'indice tematico pubblicato in DTÖ, VII, Bd. 14-15, Wien 1900).

<sup>8</sup> Il testo della sequenza corrisponde a quello edito in *Analecta Hymnica*, LIV, p. 543; la melodia è mutuata dal « *Lauda Sion* » e si legge anche in *Variae Preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae*, Solesmes 1903, p. 94; l'*Amen* è intonato sull'ultima stanza della sequenza, secondo l'uso rilevato anche da A. SCHMITZ, *Ein schlesisches Cantional aus den 15. Jahrhundert*, in « Archiv für Musikforschung » I (1936), p. 396, nota 2.

cerne la stesura grafica, sembrano essere il *Sanctus* a 2 voci (c. 5<sup>v</sup>), l'*Agnus* (c. 192<sup>v</sup>) e l'*Alleluya* (c. 194<sup>v</sup>), sia per motivi di ordine paleografico<sup>9</sup>, sia per la loro dislocazione rispettivamente alla fine del terno (il *Sanctus*), del foglio aggiunto (l'*Alleluya*) e del Graduale (l'*Agnus*). Più singolare appare invece la posizione del *Sanctus* a 3 voci, inspiegabilmente inserito tra i brani monodici nelle carte interne del primo fascicolo. Difatti, se per la stesura dei tre testi sopra ricordati si può presumibilmente ritenere che siano stati utilizzati degli spazi rimasti vuoti, per il *Sanctus* a 3 voci tale supposizione non può sussistere. D'altro canto quest'ultimo *Sanctus*, che si richiama al *Sanctus* a 2 voci, per alcuni caratteri grafici – specialmente del testo letterario –, sembra pure accostarsi al *Sanctus* e *Agnus* monodici che immediatamente lo precedono nel manoscritto (c. 3<sup>r</sup>). Non è questo, però, l'unico caso nel nostro codice: il fatto si ripete sicuramente per l'*Alleluya* a 2 voci, redatto dalla stessa mano che ha copiato i canti mariani che lo precedono (l'All. « *Felix corpus* » e la sequenza « *Verbum bonum* »); e con molta probabilità anche per l'*Agnus* a 2 voci e il « *Gaude Maria virgo* » (c. 192<sup>v</sup>).

In conclusione, si riporta l'impressione d'un groviglio di grafie che non ha immediata e palese giustificazione. La sola circostanza, che può dare ragione di tanta ricchezza di interventi grafici, è la presenza in terra abruzzese, e precisamente nella regione intorno alla Maiella, di numerosi e attivissimi centri scrittori in ambito benedettino (ricordiamo, ad esempio, i monasteri di S. Liberatore alla Maiella, S. Spirito e S. Salvatore), i quali hanno sicuramente favorito la diffusione della scrittura musicale anche a Guardiagrele.

La scrittura musicale dei brani polifonici<sup>10</sup>, nera, presenta le caratteristiche della notazione di origine francese. In tutti i brani man-

<sup>9</sup> Si osservi, ad esempio, come la « T » iniziale della parola « Tenor » nel *Sanctus* a 2 voci si richiami a quella della medesima parola nell'*Agnus*.

<sup>10</sup> I due *Sanctus* sono copiati su tetragrammi neri – sei per facciata –, verosimilmente preparati per accogliere un testo in notazione gregoriana. Le due parti superiori del *Sanctus* a 3 voci si leggono rispettivamente sulle carte 3<sup>v</sup> e 4<sup>r</sup>; il *tenor*, invece, occupa l'ultimo tetragramma di entrambe le facciate e, parzialmente, un settimo tetragramma aggiunto in calce alla carta 4<sup>r</sup>. Nel *Sanctus* a 2 voci, tutto esemplato sul verso della carta 5, è stata aggiunta ad ogni tetragramma una linea superiore. La prima voce dell'*Agnus* figura su due pentagrammi, il *tenor* su due tetragrammi; i quattro righe sono tracciati a mano libera sul verso della carta 192. Per l'*Alleluya* l'amanuense ha utilizzato un pentagramma già tracciato e ne ha poi aggiunti quattro, tracciandoli tutti a mano libera sul verso della carta 194.

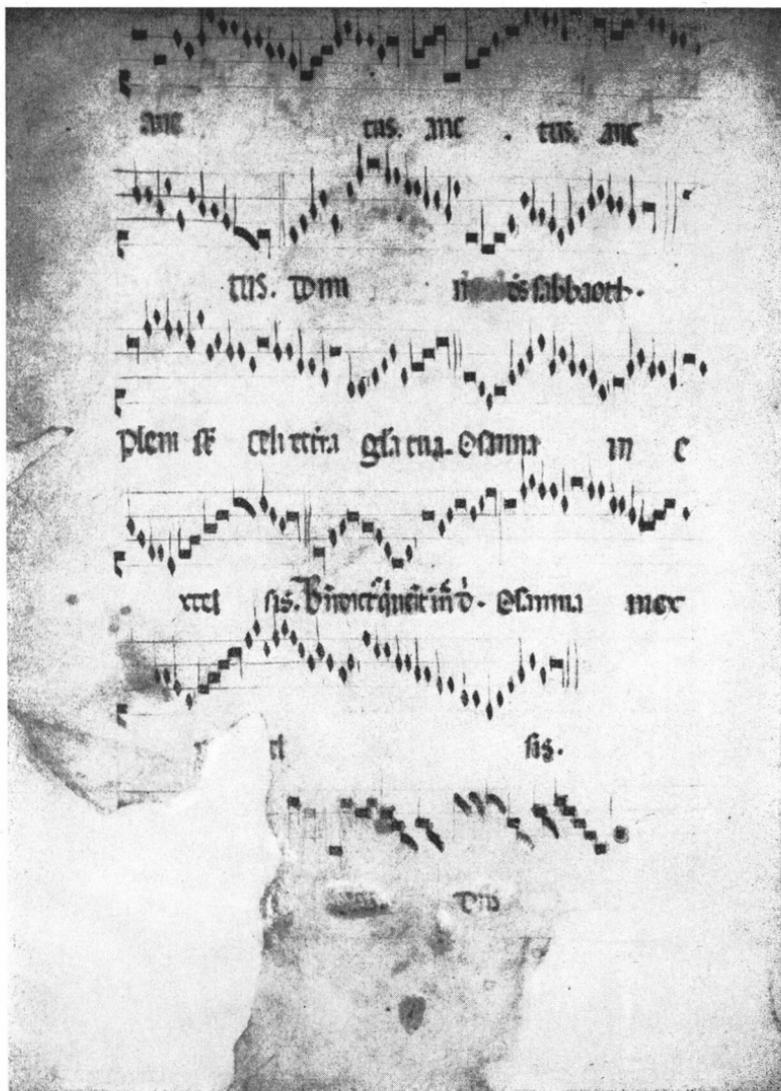


Fig. 1 - Guardiagrele, Chiesa di S. Maria Maggiore, codice n. 1, c. 3<sup>v</sup>:  
*Sanctus* a tre voci (*cantus I* e *tenor*).

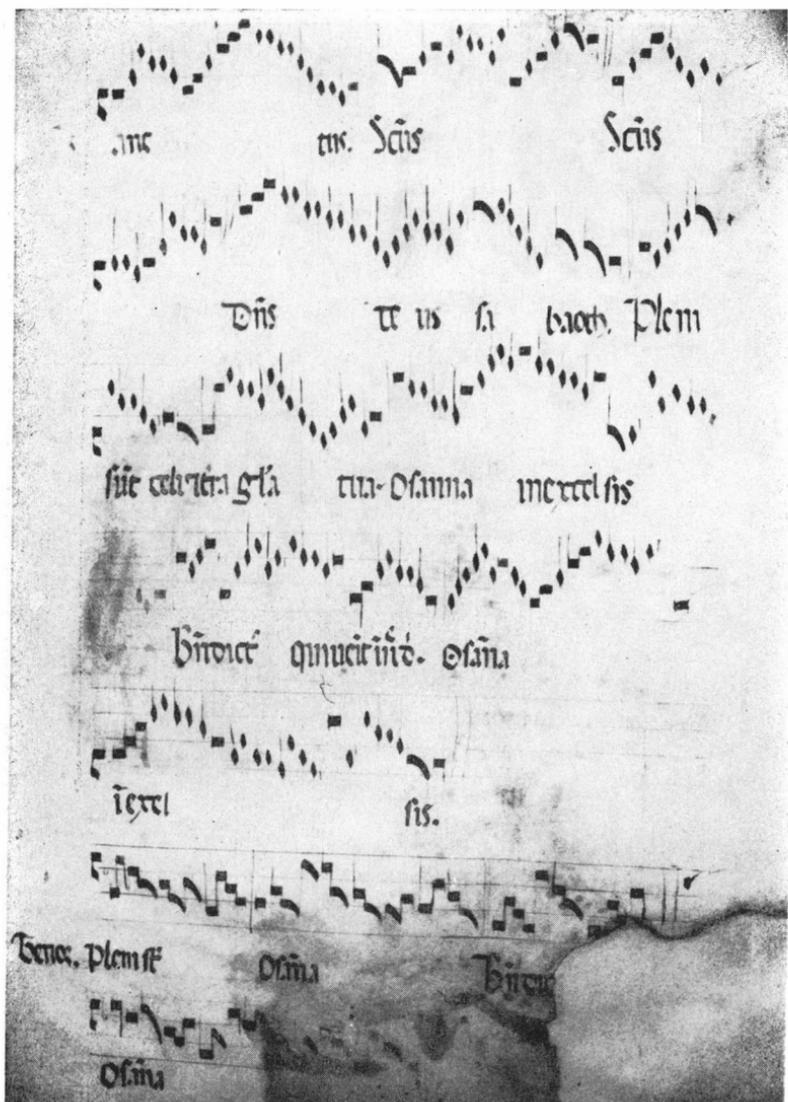


Fig. 2 - Guardiagrele, Chiesa di S. Maria Maggiore, codice n. 1, c. 4r:  
*Sanctus* a tre voci (*cantus II* e *tenor*).

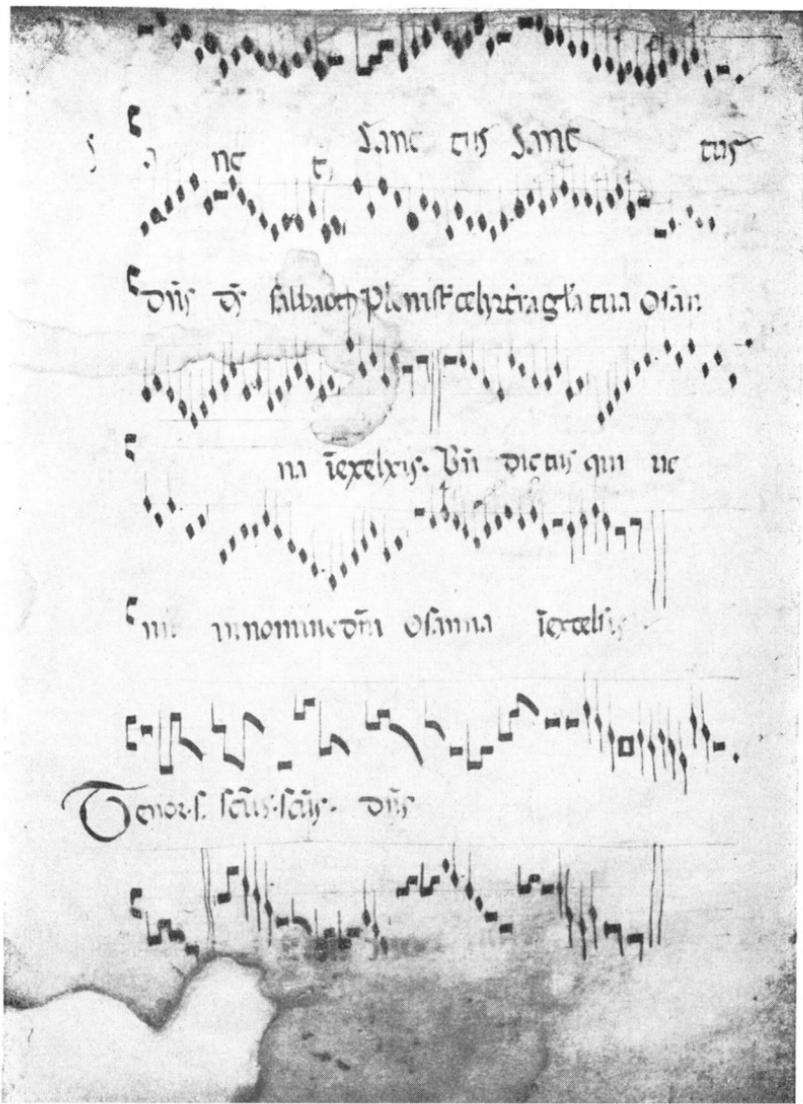


Fig. 3 - Guardiagrele, Chiesa di S. Maria Maggiore, codice n. 1, c. 5<sup>v</sup>:  
*Sanctus* a due voci.

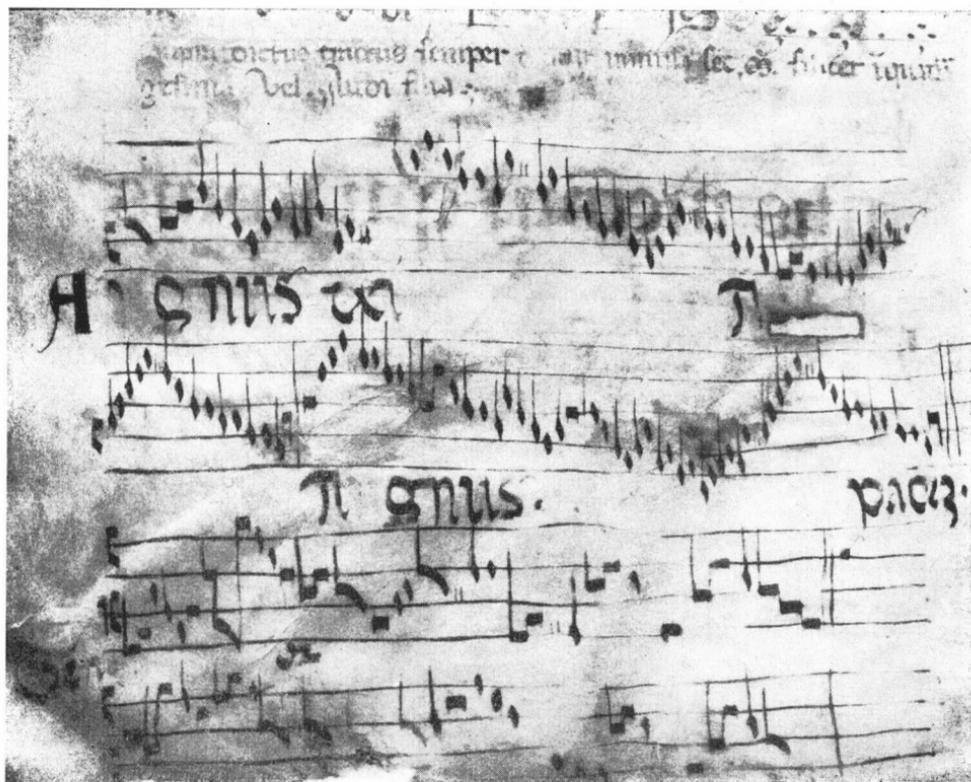


Fig. 4 - Guardiagrele, Chiesa di S. Maria Maggiore, codice n. 1, c. 192<sup>v</sup>:  
*Agnus* a due voci.

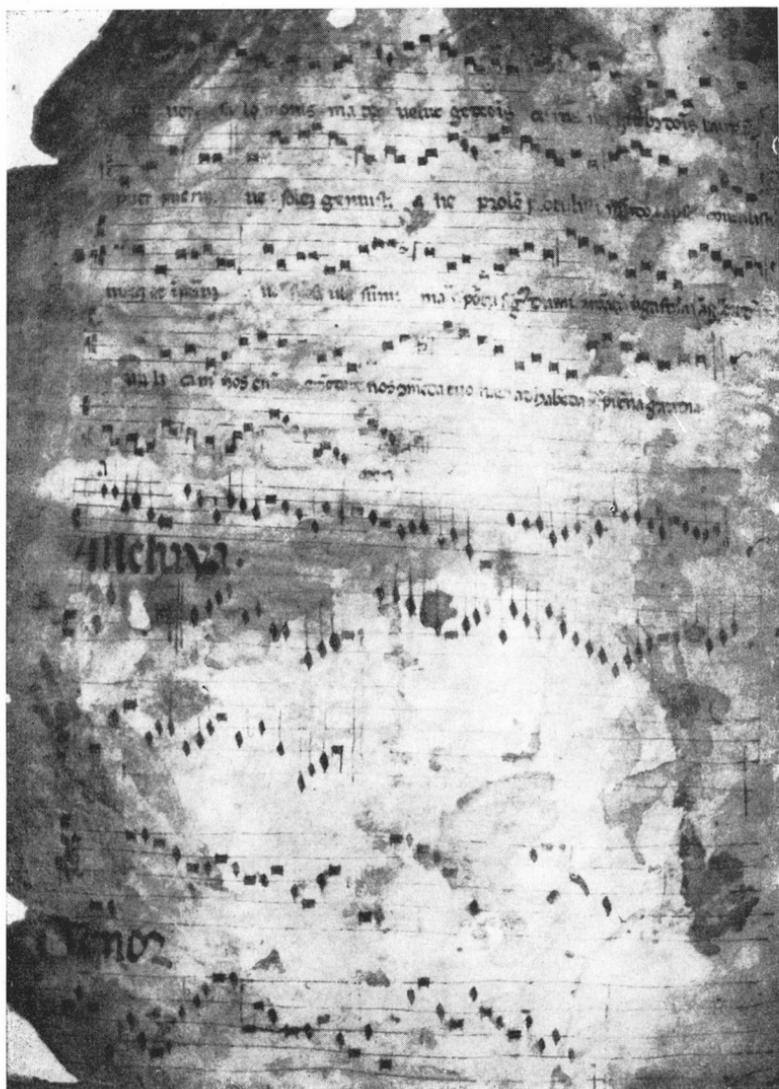


Fig. 5 - Guardiagrele, Chiesa di S. Maria Maggiore, codice n. 1, c. 194<sup>v</sup>:  
*Alleluia* a due voci.



Fig. 6 - Guardiagrele, Chiesa di S. Maria Maggiore, codice n. 2, c. 53<sup>r</sup>: *Patrem* a due voci (= *Credo IV*), inizio. La seconda voce è scritta in calce.

cano le indicazioni di tempo e di prolazione; tuttavia i due *Sanctus* e l'*Agnus* sono redatti nel *tempus imperfectum cum prolatione maiori*, mentre l'*Alleluia* è in *tempus perfectum cum prolatione minori*. Quattro corone di arresto figurano esclusivamente nel *Sanctus* a 2 voci. Nel medesimo *Sanctus* – caratteristica unica in tutti i brani di Guardiaagrele – figurano tre passi del *tenor* e uno del *superius* notati con « *dracmae* ». Nel primo dei tre passi (del *tenor*) si nota una « *brevis dealbata* » dall'aspetto insolito nel contesto grafico della pagina. Sempre nello stesso *Sanctus* figurano qualche *punctus divisionis* e un *punctus demonstrationis* o *sincopationis*. Il *Sanctus* a 3 voci presenta il Si bemolle nell'armatura del *tenor*; l'*Alleluia*, invece, reca Si e Mi bemolle nel *tenor* e Si e Sol bemolle nel *superius*<sup>11</sup>.

Malgrado la nostra attribuzione a mani diverse, i quattro brani polifonici rivelano alcune abitudini grafiche comuni, che ne denunciano l'appartenenza al medesimo ambiente scritto e culturale. Ne sono indizio, ad esempio, la forma di entrambe le chiavi (il tratto inferiore della chiave di Do è sempre obliquo); la « cauda » del *custos*, costituita sempre da due segmenti consecutivi; la tendenza a prolungare in senso orizzontale le *breves*, sia singole che in *ligatura*; la forma arcuata delle *ligaturae oblique cum opposita proprietate*; ed infine il fatto che il *custos* indichi sovente anche il valore ritmico della nota che segue.

A nostra conoscenza non esistono in altre fonti concordanze con queste quattro composizioni polifoniche. L'esame della notazione e della struttura musicale ci induce a pensare che esse risalgano ai primi decenni del '400; più in particolare riteniamo che i due *Sanctus* siano anteriori all'*Agnus* e che l'*Alleluia* sia da attribuire ad una fase più avanzata del secolo. Soprattutto nel *Sanctus* a 3 voci la condotta melodica delle parti superiori – che hanno una evidente funzione di duplice *cantus* e si muovono spesso in imitazione – presenta con una certa frequenza nei disegni discendenti un andamento per gradi congiunti e con note ribattute che richiama una tecnica già in uso nell'*Ars nova* italiana.

Anche la struttura del *tenor* – nei due *Sanctus* esso è costituito quasi esclusivamente da *breves* e *semibreves* – rivela, rispetto al *tenor*

<sup>11</sup> Sul significato del segno di bemolle sulla linea del Sol permangono alcune incertezze; lo si potrebbe facilmente spiegare come errore del copista.

dell'*Agnus*, tratti piú arcaicizzanti<sup>12</sup>. Nell'*Agnus*, infatti, la seconda voce è senza dubbio piú mossa e dialoga con il *superius* per mezzo di spunti imitativi; ciò non accade nei *Sanctus*, dove il *tenor* ha una chiara funzione di sostegno « armonico ».

Non ci sembra di particolare significato, in ordine alla cronologia, la presenza delle *dracmae* nel *Sanctus* a 2 voci; esse figurano anche in altre fonti, come il ms. di Bologna, Biblioteca Universitaria, 2216, databile intorno al 1440<sup>13</sup>. Sembra invece rilevante la presenza, nell'*Agnus*, di un consistente numero di quinte e ottave parallele, che riflettono senza dubbio una meno precisa applicazione delle norme teoriche da parte dell'anonimo notatore. Il brano peraltro si distingue per la semplicità della fattura armonica e per la chiarezza della sua linea melodica. In analogo clima musicale sembra essere sorto anche l'*Alleluja*, il cui *tenor* insiste fondamentalmente su un unico disegno melodico, variamente elaborato. Non è escluso che le due composizioni, per la loro scrittura musicale, possano essere *contrafacta* derivati da preesistenti modelli profani.

\* \* \*

Come abbiamo già detto, nel corale n. 2, dopo l'*Ordinarium Missae* « in Dominicis Adventus et Quadragesimae » (c. 52<sup>r-v</sup>; cfr. *L.U., Messa XVII*), scritta dalla stessa mano, figura la melodia gregoriana del *Credo IV*, o « *Credo cardinalis* » (cc. 53<sup>r</sup>-54<sup>v</sup>)<sup>14</sup>. Pur-

<sup>12</sup> Il *tenor* del *Sanctus* a 3 voci presenta anche una certa tendenza all'isoritmia.

<sup>13</sup> Per la datazione del ms. bolognese si veda F. A. GALLO (a cura di), *Il Codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Seconda parte, Bologna 1970 (*Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica, III Mensurabilia*, 3), pp. 5-6.

<sup>14</sup> Sulla melodia del « *Credo cardinalis* » rinviamo a B. STÄBLEIN, *Credo*, in « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », vol. II (1952), coll. 1769-1773 (e alla bibliografia relativa). Un elenco di manoscritti contenenti il *Credo IV* in notazione mensurale si legge in M. HUGLO, *Trois anciens manuscrits liturgiques d'Auvergne*, in « Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne » LXXVII (1957), pp. 81-104 (in particolare le pp. 100-102 e le note 58 e 59); a questo elenco si aggiungano i seguenti manoscritti: Berlin, Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Theol. lat. Qu. 261, cc. 55<sup>v</sup>-56<sup>v</sup>, proveniente da Lucca (cfr. M. HUGLO, *Le théoricien bolognais Guido Fabe*, in « Revue de Musicologie » LV [1969], p. 81); Bologna, Biblioteca Universitaria, 2931, cc. 37<sup>r</sup>-40<sup>v</sup> (sec. XV; proveniente da un monastero italiano); Messina, Biblioteca « Painiana » del Seminario Arcivescovile, C. Mus. 15, c. V<sup>r</sup> e sgg. (sec. XVI); Messina, Biblioteca Universitaria Governativa, F.V.349, cc. 114<sup>r</sup>-119<sup>v</sup>; Messina, Biblioteca Universitaria Governativa, F.V.350, c. 1 (foglio di guardia); Perugia, Biblioteca

troppo l'intonazione è mutila e si arresta alle parole: « *cum gloria iudi* <care> ». La notazione è mensurale nera (*longa*, *brevis*, *semibrevis*, poche *minimae* e qualche *ligatura*), senza indicazioni di tempo. In calce alle quattro pagine che si sono conservate, una mano differente ha scritto su tetragrammi (in notazione nera, abbastanza precisa) una seconda voce senza testo, ma palesemente destinata ad arricchire la melodia gregoriana del *Credo*. La grafia è assai curata, ma la musica è parzialmente illeggibile o addirittura perduta a causa dell'umidità che ha consunto gli angoli inferiori delle due carte o ne ha irrimediabilmente intaccato le zone superstiti. I pochi versetti conservati della seconda voce di Guardiagrele presentano una palese affinità non solo con la seconda voce associata al *Credo IV* nel corale di Siena, Biblioteca Comunale, H.I.10, cc. 321<sup>v</sup>-323<sup>r</sup>, ma anche con l'intonazione monodica del *Patrem* che si legge nel codice della Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate lat. 1419, cc. 84<sup>v</sup>-85<sup>r</sup>, noto agli studiosi con la sigla RU<sub>1</sub><sup>15</sup>.

Il *tenor* mensurale del *Credo IV*, ossia la *vox principalis* (= melodia gregoriana) del corale di Guardiagrele, si accompagna anche in altre fonti con una seconda voce<sup>16</sup>, ma in nessuna di queste la seconda

---

Capitolare, ms. 16, cc. 48<sup>r</sup>-49<sup>v</sup>; Cividale, Museo archeologico nazionale, LXXIX, foglio di guardia; Siena, Opera del Duomo, 20, cc. 128<sup>r</sup>-132<sup>r</sup>; Arezzo, Biblioteca della Fraternità dei Laici, 526, cc. 23<sup>r</sup>-25<sup>r</sup>; Rocca di Mezzo, Chiesa Parrocchiale S. Maria della neve, Graduale, senza segnatura, datato 1360.

<sup>15</sup> Sul ms. di Siena (sec. XIV-XV), cfr. K. VON FISCHER, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts...* (= RISM B IV/4), München-Duisburg 1972, p. 1036. Il codice RU<sub>1</sub> è ora assegnato da K. von Fischer al sec. XV (*Ibidem*, pp. 1030-1032). Precedentemente H. BESSELER, *Studien zur Musik des Mittelalters I*, in « Archiv für Musikwissenschaft » VII (1925), pp. 226-227, lo aveva attribuito alla fine del sec. XIV. Per quanto concerne l'origine, lo stesso H. BESSELER, *Ars Nova*, in « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », I (Kassel 1949-1951), col. 705, lo aveva genericamente assegnato al gruppo di manoscritti provenienti dall'Italia centrale, mentre K. VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, p. 97, lo riteneva più precisamente redatto in una zona periferica della Toscana, a cavaliere tra i secoli XIV e XV. Sui brani polifonici dell'*Ordinarium* conservati in questa fonte si veda pure B. J. LAYTON, *Italian Music for the Ordinary of the Mass 1300-1450*, Diss., Harvard University 1960 (dattiloscritta), pp. 364-366.

<sup>16</sup> Senza pretendere completezza di documentazione, ricordiamo che esso è quasi identico in due dei tre *Patrem* polifonici contenuti nel corale di Parma, Archivio della Fabbrica del Duomo, F-09 (cfr. G. MASSERA, *Di alcuni canti sacri a due voci nei corali del Duomo di Parma*, in « Aurea Parma », XLVIII [1964], pp. 1-11; e K. VON FISCHER, in RISM B IV/4, pp. 1002-1004 numeri 1 e 3); anche nel *Patrem* del ms. di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 27, cc. 84<sup>v</sup>-86<sup>r</sup>, ricorre la stessa *vox principalis* in notazione bianca e con i valori delle note dimezzati. Sempre combinato con un

voce corrisponde a quella rinvenuta nel corale di Guardiagrele, nel codice di Siena, e in RU<sub>1</sub>. La concordanza di queste fonti ci ha pertanto indotto ad accostare le tre versioni in una trascrizione comparata, nella quale abbiamo completato con l'ausilio del codice di Siena la stessa *vox principalis* di Guardiagrele, che — come è stato detto — ci è giunta mutila<sup>17</sup>. Questo completamento non ci è parso una contaminazione arbitraria: esso è consentito dalla riscontrata concordanza di tutte le fonti relativamente al *tenor* del *Credo IV*. Non è questo tuttavia il risultato piú cospicuo; le osservazioni di maggior rilievo emergono dal confronto tra le tre versioni della seconda voce o *contrapunctus*. Non v'è dubbio che fondamentalmente si tratti della stessa melodia, ma spiccano nel contempo vistose difformità: da principio la contrapposizione è piú netta tra Guardiagrele e la coppia Siena + RU<sub>1</sub>, mentre nell'ultima parte — proprio quando viene a mancare la versione di Guardiagrele — si contano piú frequenti i passi diversi anche tra le ultime due fonti. Ne risulta quindi preziosamente documentata la multiforme varietà del *contrapunctus*. Ciascuna delle

---

*contrapunctus* differente, il *tenor* mensurale del *Credo IV* figura ancora nei seguenti manoscritti: Cividale del Friuli, Museo archeologico nazionale, LXXIX (sec. XV inc.; cfr. K. VON FISCHER in RISM B IV/4, pp. 750-751 numero 2); Gemona (Udine), Tesoro del Duomo, Graduale del Patriarca Bertrando, senza segnat. (sec. XIV-XV, affine alla versione di Cividale; *Ibidem*, pp. 920-921); Nijmegen, Bibliothek Redemptoristenklooster Nebo, Kast P, n° 3 (olim ms. Roermond; sec. XVI; *Ibidem*, pp. 1118-1122 numero 1); Clermont Ferrand, Bibliothèque de la Ville, 73, cc. 338<sup>v</sup>-339<sup>r</sup> (cfr. M. HUGLO, *Trois anciens manuscrits liturgiques d'Auvergne*, cit.); Amiens, Bibliothèque Municipale, 162, cc. 121<sup>v</sup>-124<sup>r</sup> (cfr. H. HOFFMANN-BRANDT, *Eine neue Quelle zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, in « Festschrift Bruno Stäblein zum siebzigsten Geburtstag », Kassel 1967, pp. 109-115). A questi si aggiungono il *Patrem* illustrato da A. HAMMERICH, *Studien über isländische Musik*, in « Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft » I (1899-1900), pp. 349 e sgg.; e il *Patrem* a 3 voci contenuto nel ms. di Trento, Castello del Buon Consiglio, 87, cc. 235<sup>v</sup>-238<sup>r</sup> (n. 179 dell'indice tematico pubblicato in DTÖ, VII, Bd. 14-15, Wien 1900).

Altri *Patrem* a 2 voci in fonti italiane, ma del tutto estranei al *Credo IV*, figurano nel ms. di Pisa, Biblioteca del Seminario di S. Caterina, 219, cc. 87<sup>r</sup> e 115<sup>r</sup> (cfr. MGG, II [1952], Tafel 59, Abb. 1); e nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 657, cc. 419<sup>v</sup>-423<sup>r</sup>, il cui inizio è riprodotto in F. A. GALLO - G. VECCHI, *I piú antichi monumenti sacri italiani*, Prima parte, Bologna 1968 (*Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica*, III *Mensurabilia*, 1), tav. XXXI. Ma ora l'elenco può essere facilmente completato consultando gli *incipit* raccolti da K. von Fischer per i citati volumi del RISM.

<sup>17</sup> Le note alla trascrizione daranno precisi ragguagli circa l'utilizzazione delle tre fonti.

Per la seconda voce è adottata in queste pagine la denominazione *contrapunctus* dal momento che tale termine ricorre nelle fonti (cfr. il citato ms. del Seminario di Pisa).

tre versioni sembra testimoniare un particolare momento della tradizione, al punto che è impossibile ricostruire tra di esse un rapporto stemmatico accettabile. Più credibile invece appare l'ipotesi d'un modello originario trasmesso per via orale e largamente diffuso e, perciò, più esposto a frequenti e talora radicali manipolazioni. L'abitudine di cantare il *contrapunctus* « a libro » portava necessariamente alla fissazione e all'uso di formule melodiche stereotipe spesso intercambiabili (i critici della poesia trasmessa oralmente parlano di « dizione formulare »); gli esecutori vi ricorrevano, seguendo determinate regole e il proprio gusto, nel contrappuntare determinati passi del *tenor* gregoriano. È quanto si registra nelle nostre fonti, dove le formule affiorano qua e là, utilizzate secondo scelte che coincidono più sovente in RU<sub>1</sub> e Siena, senza peraltro escludere punti di contatto tra Siena e Guardiagrele<sup>18</sup>. Naturalmente, quando dalla fase mnemonica o improvvisata si giunse a fissare sui rigli le differenti elaborazioni del modello, l'operazione non poté non risentire del diverso grado di dottrina musicale assimilato dai singoli notatori: meno attenti al rispetto di certe norme teoriche (ripudio di quinte e ottave parallele) appaiono quello di RU<sub>1</sub> e, specialmente, quello di Guardiagrele; più diligente il musico di Siena.

Le precedenti osservazioni offrono una sicura spia per indagare più a fondo sul processo e sulla tecnica della trasmissione orale; esse tuttavia ricevono ulteriore luce dal fatto che in RU<sub>1</sub> il *contrapunctus* appare – lo si è già accennato – come intonazione monodica. Fino ad oggi – se non andiamo errati – nessuno aveva collegato il *Patrem* di RU<sub>1</sub> con una melodia gregoriana; ora il riferimento al *Credo IV* non soltanto è legittimo, ma perfino doveroso. È facile infatti supporre che, mentre alcuni cantori leggevano su questo codice la melodia

---

<sup>18</sup> Guardiagrele e Siena concordano tra loro contro RU<sub>1</sub>, o dal punto di vista melodico o da quello ritmico, soltanto in pochi casi; eccone l'elenco: misura 34 (*Gu* e *Si* hanno un *Mi semibrevis*, mentre RU<sub>1</sub> ha un *Do*); misura 90 (*Gu* e *Si* presentano una *ligatura* c.o.p. [*Si-Re*], mentre RU<sub>1</sub> ha un semplice *Sol semibrevis*); misura 20 (il *tenor* di *Gu*, sulla sillaba « *Jesum* », presenta, come *Si*, una *brevis* [anche la *secunda vox* di *Si* ha una *brevis*], mentre RU<sub>1</sub>, sempre sulla medesima sillaba, presenta una *longa*); misura 30 (*Si* e *Gu*, nella *secunda vox*, sulla sillaba « *natum* » hanno una *brevis*, mentre RU<sub>1</sub> ha una *longa*). Il *tenor* di *Si* presenta, correttamente, una *brevis*, mentre quello di *Gu* ha una *longa*); misura 31 (*Gu* e *Si* sulla parola « *ante* », sia nel *tenor* che nella *secunda vox*, presentano due *breves*, mentre RU<sub>1</sub> ha due *longae*); misura 99 (*Gu* e *Si* sulla sillaba « *Patris* », sia nel *tenor* che nella *secunda vox*, presentano una *brevis*, mentre RU<sub>1</sub> ha una *longa*).

che ora si può con certezza definire *contrapunctus* del « Credo cardinale », altri contemporaneamente eseguissero a memoria il notissimo *tenor* dello stesso Credo o lo leggessero su un altro corale. In certo senso si sono qui invertite le parti: abitualmente si cantava « a libro » il *contrapunctus*; in RU<sub>1</sub> invece il copista ha preferito notare questa voce, rinunciando a trascrivere un *tenor* già conosciuto, dal momento che ciò non era richiesto da esigenze inerenti all'esecuzione. Nel nostro caso, basta osservare la struttura rigidamente omoritmica delle due parti per concludere che l'ipotesi è tutt'altro che infondata<sup>19</sup>. La scoperta del *Patrem* di Guardiagrele ci ha dunque inaspettatamente permesso di ricondurre nell'ambito della polifonia anche l'unica voce di RU<sub>1</sub> e di associarla all'esempio di Siena. Questo recupero appare a noi di preminente importanza, attesa la scarsa documentazione di brani polifonici italiani per l'*Ordinarium Missae* nel periodo al quale risalgono i frammenti abruzzesi e le due fonti parallele.

È appena necessario sottolineare che anche le versioni di RU<sub>1</sub> e di Siena conservano innegabilmente tratti arcaicizzanti: non soltanto sono più rari gli intervalli di sesta e sono ancora presenti le quinte e ottave parallele, ma è la stessa struttura di alcuni versetti (si osservi, ad esempio, la frase « *Et in spiritum...* », alle misure 114-125) a denunciare l'eco della primitiva prassi « organale ».

Si osservi infine che l'ambito delle due voci è pressoché il medesimo; ciò corrisponde del resto alle indicazioni dei teorici del tempo circa il « *cantus planus binatim* »<sup>20</sup>.

\* \* \*

Il ritrovamento delle composizioni di Guardiagrele appare degno di rilievo per molteplici ragioni. Abbiamo già ricordato che non sono

<sup>19</sup> Non mancano nelle fonti analoghi casi, nei quali la voce gregoriana (*tenor*) è omissa; per fare solo un esempio tra le fonti italiane, si vedano gli inni del ms. Firenze, Bibl. Naz. Centr., Palat. 472, studiati da F. A. GALLO, « *Cantus planus binatim* » - *Polifonia primitiva in fonti tardive*, in « *Quadrivium* » VII (1966), pp. 87-89 (per l'inno *Decus morum* è detto esplicitamente: « *Tenor ut moris est* »).

<sup>20</sup> Cfr. F. A. GALLO, « *Cantus planus binatim* » cit., pp. 79-80. Nella nostra trascrizione è stata scelta come unità di misura la *brevis*, dal momento che l'adozione della *longa*, come richiederebbero le fonti più antiche, avrebbe comportato, nella versione moderna, dei valori eccessivamente lunghi. Del resto già all'inizio del '500 la prassi della notazione aveva subito tale riduzione, come attesta la versione conservata dal ms. fiorentino Panc. 27.

numerose nelle fonti del primo Quattrocento le intonazioni polifoniche dell'*Ordinarium* di provenienza italiana: il gruppo piú cospicuo è dato dal *Sanctus*, del quale ci sono pervenuti circa quindici esempi; molto piú rare sono invece le intonazioni polifoniche dell'*Agnus Dei*; l'*Alleluja* poi è decisamente un'eccezione<sup>21</sup>. Inoltre, con molta probabilità, i quattro brani del corale n. 3 sono opera di musicisti che lavorano *in loco* per una finalità precisa: il servizio liturgico nella chiesa di S. Maria Maggiore. Con ciò non vogliamo escludere una loro possibile attenzione alle correnti musicali attive in Italia in quel periodo.

Sarebbe infatti errato affermare che nel '400 un assoluto isolamento facesse dell'Abruzzo, e in particolare di Guardiagrele, un'isola di conservazione. Fermenti culturali innovatori giungevano in Abruzzo attraverso le grandi vie delle attività commerciali e mercantili che collegavano la regione con il Nord e con il Sud. Proprio nel caso di Guardiagrele, del resto, una prova perentoria di tali relazioni si ha nelle stupende opere di oreficeria sacra create da Nicola da Guardiagrele. Questo eccellente artista, di cui sono noti i rapporti con il Ghiberti<sup>22</sup>, è attivo nella prima metà del Quattrocento, esattamente

<sup>21</sup> Per quanto concerne le composizioni polifoniche dell'*Ordinarium* si veda B. J. LAYTON, *op. cit.*; quanto agli *Alleluja*, rinviando soltanto alle fonti piú vicine ai corali di Guardiagrele, ricorderemo quello a 3 voci del ms. 871 N (p. 310, f. 32<sup>v</sup>) dell'Abbazia di Montecassino, e i due esempi ormai tardivi del ms. Panc. 27, cc. 105<sup>v</sup>-106<sup>r</sup>, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Anche questi tre esempi, come quello di Guardiagrele, recano come testo soltanto la parola « *alleluya* » (in *Mont.* 871 N la parola è ripetuta piú volte). Come sempre, escludiamo da questi rinvii gli esempi in notazione non mensurale e quelli di sicura attribuzione.

<sup>22</sup> Cfr. E. CARLI, *Nicola di Guardiagrele e il Ghiberti*, in « L'Arte » XLII (1939), pp. 144-166; 222-237. A titolo di curiosità, ricordiamo che dal 1429 al 1438 fu vescovo di Chieti, diocesi da cui dipendeva anche Guardiagrele, Marino di Tocco, al cui seguito era stato anche il famoso Zaccara da Teramo (cfr. N. PIRROTTA, « *Zacharus Musicus* », in corso di stampa nel volume miscelaneo in onore di F. Ghisi [Bologna]); dal 1445 al 1487, inoltre, fu vescovo di Chieti Colantonio di Valignano, passato alla storia come amante e promotore delle lettere e delle arti (cfr. G. CAPPELLETTI, *Le Chiese d'Italia dalla loro origine ai nostri giorni*, vol. 21, Venezia 1870, p. 104). Liste di vescovi si trovano in P. B. GAMS, *Series episcoporum ecclesiae catholicae*, Regensburg 1873-1886; e in C. EUBEL, *Hierarchia catholica*, Münster 1913-14<sup>2</sup>. Ricordiamo inoltre che nelle pergamene conservate nell'Archivio arcivescovile di Chieti si parla dei canonici cantori come di una dignità del Capitolo (cfr. D. A. BALDUCCI, *Regesto delle pergamene e codici del Capitolo Metropolitano di Chieti*, Casalbordino 1929: documento n. 30, p. 21, datato 1384, nel quale viene menzionato « Matteo, cantore della Chiesa teatina »; documento n. 35, p. 23, datato 1409, nel quale si parla ancora dell'« Abbate Matteo cantore teatino »; documento n. 75, p. 34, datato 1464, nel quale si menziona il « cantore Marino »).

nei decenni entro i quali si colloca quella produzione polifonica di Guardiagrele, che dovette essere certamente molto piú ricca di quanto non testimonino i frammenti ora messi in luce.

Si è già accennato, inoltre, che nella regione di Guardiagrele l'influsso dei Benedettini, presenti con numerosi monasteri, può aver determinato una circolazione culturale assai vivace. Ci sembra che il caso del *Credo* sia sufficientemente probante al riguardo: la seconda voce è giunta in Abruzzo forse dalla Toscana o, comunque, da fuori; senza dire che i due *Sanctus* denunciano una fattura musicale che può essere spiegata soltanto ammettendo influenze dall'esterno.

I rapporti musicali tra Nord e Sud sullo scorcio del secolo XIV e all'inizio del successivo furono certamente intensi, ma – per quanto se ne sa fino ad oggi – sembra prevalente un flusso migratorio dal Sud verso i centri dell'Italia settentrionale. Basti citare qualche caso a tutti noto: Filippotto e Antonello da Caserta, Zaccara da Teramo, Niccolò da Capua, Niccolò da Aversa, Antonio Romano, Arnulfus de Roma<sup>23</sup>.

Si osservi infine che la prima consistente fonte di polifonia quattrocentesca, redatta e conservata nell'Italia meridionale, è il già citato manoscritto 871 N dell'Abbazia di Montecassino, assegnato al 1480 circa<sup>24</sup>. I brani di Guardiagrele ora testimoniano che già un cinquantennio prima la polifonia era praticata perfino in piccoli centri dell'Abruzzo; anzi essi sono finora il primo concreto documento che accerti la diffusione della pratica polifonica mensurale nell'Italia centro-meridionale.

GIULIO CATTIN  
OSCAR MISCHIATI  
AGOSTINO ZIINO

<sup>23</sup> Si vedano, sul problema: N. PIRROTTA, *Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: di una pretesa scuola napoletana*, in «Collectanea Historiae Musicae» I (1953), pp. 11-18; K. v. FISCHER, *Trecentomusik - Trecentoprobleme. Ein kritischer Forschungsbericht*, in «Acta Musicologica» XXX (1958), p. 188. In particolare si vedano, per Arnulfus de Roma: G. REANEY, *The Italian Contribution to the Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213*, in «L'Ars Nova Italiana del Trecento - Secondo Convegno Internazionale 17-22 luglio 1969, sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia» III, Certaldo 1970, pp. 455-456; per Antonio Romano: F. A. GALLO (a cura di), *Antonii Romani Opera*, Bologna 1965 (*Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta*). Relazioni in senso opposto sono testimoniate da alcune opere di Antonio da Cividale (cfr. B. J. LAYTON, *op. cit.*, p. 310).

<sup>24</sup> Cfr. I. POPE, *The musical manuscript Montecassino N 871*, in «Anuario Musical» XIX (1966), pp. 123-153.



20

sa - ba - oth [sa - ba - oth] Ple - - -

-us sa - ba - oth [sa - ba - oth] Ple - - -

25

- ni sunt ce - li et ter - - - ra glo - ri -

-ni sunt ce - li et ter - ra glo - ri -

30

- a tu - - - a O - san - na

- a tu - - - a. O - san - na

35

in ex - cel - - - sis.

in ex - cel - - - sis.

40

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi -

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi -

ne

45

- ne Do - mi - ni. O - san - na in

Do - mi - ni. O - san - na in

in

50

ex - - - - - cel - - - - -

ex - - - - - cel - - - - -

cel - - - - -

55

- sis.

- sis.

- sis.

[Superius]

San - ctus.

Tenor

San - ctus.

5 San - ctus.

10 San - ctus.

ctus.

15 Do-mi-nus de-us sa-ba-

oth. Ple-ni sunt ce-liet ter-ra glo-ri-a tu-a.

20

o-san-na in

25

30 ex-cel-sis.

35 Be-ne-di-ctus

40

qui ve- nit in no- mi- ne Do-

45 50

- mi- ni O- san- na in ex- cel- sis.

[Superius]  $\sharp$

A - gnus de - i [qui tol -

Tenor

-lis pec - ca - ta mun - di pec - ca - ta mun -

10

-di mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se - re -

15

20

-re no - bis.]

Da  
Capo  
Agnus  
Dei

A - gnus de - i qui tol - lis pec -

25

-ca - ta mun - di do - na no -

30

35

-bis do - na no - bis do - na no - bis] pa - cem.

40

[Superius]

8 Alleluia

Tenor

10

15

20

25

30

## [Tenor = Credo IV]

Gu

Pa - trem om-ni-po-ten-tem, fa-cto-rem

[Contrapunctus]

5

RU<sub>1</sub>

[Contrapunctus]

5

Gu

ce- li et ter- re, vi- si- bi- li- um om-ni- um, et in- vi- si-

10 15

[lacuna]

RU<sub>1</sub>

10 15

Gu

-bi- li- um. Et in u- num Do- mi- num Je- sum Chri- -stum, Fi- li-

20

RU<sub>1</sub>

20

Gu

- um De- i u- ni- ge- ni- tum. Et ex Pa- tre na- tum an- te

25 30

RU<sub>1</sub>

25 30

*Gu*

om-ni- a se-cu- la. De- um de De- o, lu- men de lu- mi- ne, De- um ve- rum

*RU<sub>1</sub>*

35

*Gu*

de De- o ve- ro. Ge- ni- tum non fa- ctum, con- sub- stan- ti-

*RU<sub>1</sub>*

40 45

*Gu*

- a- lem Pa- tri: per quem om- ni- a fa- cta sunt. Qui pro- pter nos ho- mi-

*RU<sub>1</sub>*

50

*Gu*

- nes, et pro- pter no- stram sa- lu- tem de- scen- dit de ce- - lis.

*RU<sub>1</sub>*

55 60

*Gu*

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-

*RU<sub>1</sub>*

65

*Gu*

-ne: et ho-mo fa-ctus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro

[lacuna]

*RU<sub>1</sub>*

70

75

*Gu*

no-bis; sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus et se-pul-tus

*RU<sub>1</sub>*

80

*Gu*

est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scri-

*RU<sub>1</sub>*

85

90

95

*Gu*

-ptu - ras. Et a - scen-dit in ce- lum: se- det ad de-xte- ram Pa-

[lacuna]

*RU<sub>1</sub>*

100

*Gu*

-tris. Et i- te- rum ven-tu- rus est cum glo- ri- a, iu- di- ca- re

[lacuna]

[segue Si]

*RU<sub>1</sub>*

100

105

[segue Si]

110

*Si*

vi- vos et mor- tu- os: cu- ius re- gni non e- rit fi- nis.

[lacuna]

*RU<sub>1</sub>*

110

115

*Si*

Et in Spi- ri- tum San- ctum, Do- mi- num, et vi- vi- fi- can- tem:

[lacuna]

*RU<sub>1</sub>*

115

120

*Si*

125

qui. ex Pa- tre Fi- li- o- que pro- ce- dit. Qui cum Pa-

*RU<sub>1</sub>*

125

*Si*

130

-tre et Fi- li- o si- mul a- do- ra- tur, et con- glo- ri- fi- ca-

*RU<sub>1</sub>*

130

*Si*

135

-tur: qui lo- cu- tus est per Pro- phe- tas. Et u- nam san-ctam ca-

*RU<sub>1</sub>*

135 140

*Si*

140 145

-tho- li- cam et a- po- sto- li- cam Ec- cle- si- am.

*RU<sub>1</sub>*

145

*Si*

Con- fi- te- or u- num ba- ptis- ma in re- mis- si- o-

*RU<sub>1</sub>*

150

*Si*

-nem pec- ca- to- rum. Et ex- spe- cto re- sur- re- cti-

*RU<sub>1</sub>*

155 160

*Si*

- o- nem mor- tu- o- rum. Et vi- tam ven- tu- ri

*RU<sub>1</sub>*

160 165

*Si*

se- cu- li. A - - - - - men.

*RU<sub>1</sub>*

165

## APPARATO CRITICO DELLE TRASCRIZIONI

## Abbreviazioni:

B = brevis

C<sup>1</sup> = cantus IC<sup>2</sup> = cantus II

c.o.p. = cum opposita proprietate

cum-sine = cum proprietate et sine perfectione

Gu = Guardiagrele, S. Maria Maggiore, codice n. 2, cc. 53r-54v

L = longa

M = minima

m = misura

mm = misure

ms = manoscritto

RU<sub>1</sub> = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 1419, cc. 84v-85r

S = superius

SB = semibrevis

Si = Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. H.I.10, cc. 321v-323r

T = tenor

## SANCTUS a tre voci

mm 1-7, il T è irrimediabilmente perduto a causa di uno strappo al margine esterno inferiore del foglio; m 25, C<sup>1</sup>: Fa SB (nel ms) corretto in M; m 29, C<sup>2</sup>: Mi B (nel ms) corretto in L; m 37, C<sup>2</sup>: Re B corretto in L; mm-49-51, C<sup>2</sup>: la *ligatura*, errata nel ms, è stata corretta in B B L.

## SANCTUS a due voci

m 10, S: Re M (nel ms) corretto in SB; m 17, S: pausa di M (nel ms) corretta in pausa di SB; m 21, S: il primo Re, *semiminima* nel ms, è stato corretto in M; m 28, S: pausa di M, nel ms, corretta in pausa di SB; mm 33, 40, S: le due pause di SB sono da espungere; m 48, T: il secondo Do del ms è stato corretto in Re.

## AGNUS a due voci

m 11, S: nel ms figurano due pause di SB (corrette in pause di M); mm 25-29, T: il ms presenta una versione parzialmente cancellata (Do SB, Si SB, La-Sol *ligatura* c.o.p., Sol-Fa *ligatura* c.o.p., Mi B).

## PATREM a due voci

*Tenor* (= *vox principalis*): m 1, Si: B; m 2, Si: B; m 4, Si: SB+M al posto delle due M (Re, Mi); m 6, Gu: B; m 9, Si: SB+M al posto delle due M (La, Si); m 16, Si: SB+M al posto delle due M (La, Si); m 16, Si: La-Sol in *ligatura* c.o.p.; m 17, Gu: B; m 21, Si: Fa SB+Mi SB+Re M al posto delle quattro M (Fa, Mi, Fa, Re); m 26, Si: SB+M al posto delle due M (La, Si); m 26, Si: La-Sol in *ligatura* c.o.p.; m 30, Si: La B; m 39, Gu: B; m 41, Si: SB+M al posto delle due M (Re, Mi); m 42, Gu: B; m 44, Si: Do B al posto delle quattro M (Do, Si, La, Si); m 52, Gu: B; m 54,

*Si*: il Sol è senza il segno del diesis; m 56, *Si*: La SB al posto del Sol; m 57, *Si*: La B al posto delle quattro M (La, Sol, Fa, Mi); m 61, *Si*: SB+M al posto delle due M (Re, Mi); m 66, *Si*: il Do è senza il segno del diesis; m 75, *Si*: Fa SB+Mi SB+Re M al posto delle quattro M (Fa, Mi, Fa, Re); m 78, *Si*: SB+M al posto delle due M (La, Si); m 81, *Si*: Fa SB+Mi SB+Re M al posto delle quattro M (Sol, Fa, Mi, Re); m 90, *Si*: SB+M al posto delle due M (La, Si); m 93, *Si*: SB+M al posto delle due M (Re, Mi); m 95, *Si+Gu*: B (nel ms); m 102, *Si*: Fa SB e Sol SB al posto delle due SB La, Si; m 162, *Si*: La B.

*Contrapunctus* (= *secunda vox*): [N.B.: la versione di *Si* concorda sostanzialmente con quella di  $RU_1$ , presentando rispetto a quest'ultima soltanto piccole varianti di ordine ritmico o melodico. Tutte le varianti di *Si* riportate più avanti vanno intese, quindi, unicamente rispetto a  $RU_1$ ] m 1, *Si*: B; m 2, *Si*: B; m 11, *Si*: SB+M al posto delle due M di  $RU_1$  (Do, Re); m 15, *Si*: Re-Si in *ligatura* c.o.p. + Re B al posto del Re B di  $RU_1$  (sulla B isolata di  $RU_1$  saranno state cantate presumibilmente, dal *tenor*, due SB, come si osserva ad esempio anche nel *Credo IV* mensurale conservato nel ms Città del Vaticano, Bibl. Ap. Vat., vat. lat. 9214, cc. 95-99); m 20, *Si*: Mi B; m 26, *Si*: Re-Do in *ligatura* c.o.p.; Do-Si in *ligatura* c.o.p.; m 30, *Gu+Si*, Re B; m 31,  $RU_1$ : due L; mm 31-32, *Gu*: La, Si, La tutte B, lezione alternativa al posto delle B Do, Re, Re; m 32, *Si*: La SB al posto del primo Re SB di  $RU_1$ ; m 34, *Si*: Mi SB al posto del primo Do; m 35, *Si*: Do-Si in *ligatura* c.o.p.; m 45, *Gu*: B; m 56, *Si*: La SB+Si SB+Do M al posto di Re B di  $RU_1$ ; m 58, *Si*: Si-La in *ligatura* c.o.p. al posto della *ligatura* Do-La; m 64, *Si*: Re SB al posto del primo Sol; m 67, *Gu*: B; m 72, *Si*: La SB al posto del primo Re; m 76, *Si*: La-Do in *ligatura cum-sine* al posto della L (La); m 77, *Si*: Do, Do, Si, La tutte SB al posto delle quattro SB (Sol, La, Si, La); m 80, *Si*: Re B+Do M al posto del primo Re B; m 81, *Si*: Si SB al posto del Re; m 84, *Si*: Do B al posto del Mi; m 85, *Si*: Sol L al posto del Re; m 86, *Gu*: B; m 90,  $RU_1$ : Sol SB nel ms (corretto in B); *Si*: Si-Re in *ligatura* c.o.p. (come *Gu*) al posto del Sol di  $RU_1$ ; m 91, *Si*: Re L al posto del La; *Gu*: B; m 92, *Si*: due La SB al posto dei due Si; m 93, *Si*: Si-Do in *ligatura* c.o.p. (forse da correggere in *ligatura cum-sine*: = B+B) al posto delle tre note di  $RU_1$ ; m 95, *Si*: Re-Fa in *ligatura cum-sine* (B+B) al posto del Re L di  $RU_1$ ; m 98, *Si*: Re SB al posto del Si; Do SB al posto del secondo Re di  $RU_1$ ; m 100, *Gu*: B.