

## Polifonia "arcaica" e "retrospettiva" in Italia centrale: nuove testimonianze

AGOSTINO ZIINO (ROM)

Da parte di molti studiosi, specialmente in tempi recenti, è stata avanzata l'ipotesi che in Italia a partire dal XII secolo, a differenza della Francia dove erano in voga i complicati e raffinati *organa* della scuola di San Marziale prima e di Nôtre Dame dopo, si sia praticata una polifonia liturgica molto semplice, per lo più nota contro nota e talvolta di tipo improvvisatorio. Questa sorta di «*cantus planus binatim*» — così venne chiamato da alcuni teorici — continuò ad essere praticato fino a tutto il XV secolo accanto alla polifonia «artistica» ed elaborata dell'Ars nova e della scuola fiamminga. Alcuni studiosi, com'è noto, hanno qualificato come «retrospettivo» questo tipo di polifonia, tardiva sì ma di fattura arcaica e in uno stile organale molto semplice. Recenti ritrovamenti di nuove fonti sembrano dare maggiore credito e credibilità a questa ipotesi, sia pure con tutte le cautele, le valutazioni critiche ed i dubbi che la complessità del problema comporta. Mi riferisco in modo particolare ai recenti contributi di Giuseppe Vecchi sul «*cantus planus binatim*» e sulle composizioni contenute nei codici di Aosta, alle testimonianze da «fonti tardive» (Firenze, B.N., II. XI. 18; Washington, L.C., ML. 171 J 6; Firenze, B.N., Pal. 472) rese note da Alberto F. Gallo, al *Benedicamus* del ms. L. III. 39 di Volterra studiato da Reinhart Strohm, al tropo *Ad honorem Marie Virginis*, a due voci, presente nel codice VI. 37 della Biblioteca capitolare di Benevento, ed infine all'*Alleluja* del ms. B. 8 della Biblioteca Vallicelliana fatto conoscere da Kenneth Levy.<sup>1</sup> A queste fonti si aggiungano

<sup>1</sup> Cfr. G. VECCHI, *Teoresi e prassi del canto a due voci in Italia nel Duecento e nel primo Trecento*, in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. III (Certaldo 1970), p. 203-214; IDEM, *Un gruppo di testi di Planus contrapunctus nei codici liturgici di Aosta (Sec. XIII-XIV)*, in: *Testimonianze, studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti* (Bologna 1973), p. 115-131; F. A. GALLO, «*Cantus planus binatim*» — Polifonia primitiva in fonti tardive, in: *Quadrivium* 7 (1966), p. 79-89; R. STROHM, *Ein Zeugnis früher Mehrstimmigkeit in Italien*, in: *Festschrift Bruno Stäblein zum siebzigsten Geburtstag* (Kassel 1967), p. 239-249; A. ZIINO, Polifonia "primitiva" nella Biblioteca Capitolare di Benevento, in: *Annalecta Musicologica* 15 (1975), p. 1-14; K. LEVY, *Italian Duecento Polyphony: Observations on An Umbrian Fragment*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975), p. 10-19 (= *Studi in onore di Nino Pirrotta*). Sulle composizioni di Aosta si veda anche F. LI. HARRISON, *Benedicamus, Conductus, Carol: A Newly-Discovered Source*, in: *AML* 37 (1965), p. 35-48. Altre fonti relative alla polifonia arcaica in Italia sono: Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 603 (tropo *Regi regum glorioso*; cfr. R. BARALLI, *Un frammento inedito di "discantus"*, in: *Rassegna Gregoriana* 11 [1912], col. 5-10); Ivrea, Biblioteca Capitolare, ms. LXVIII (cfr. L. SCHRÄDE, *Ein neuer Fund früher Mehrstimmigkeit*, in: *AfMw* 19-20 [1962-63], p. 238-256); Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 11 (sul ms. e su alcune composizioni in esso contenute cfr. M. LÜTOLF, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert* [Bern 1970], p. 113-132); Cividale del Friuli, Museo archeologico nazionale, mss. XLI, XLVII, LVI, LVIII, CI, CII (cfr. P. PETROBELLI, *Nuovo materiale polifonico del Medioevo e del Rinascimento a Cividale*, in: *Memorie storiche forogiuliesi* 46 [1965], p. 213-215; K. RICCIARELLI — P. ERNETTI, *Il discanto aquileiese*, in: *Jucunda Laudatio* 4 [1966], p. 240-253); Padova, Archivio Capitolare, mss. C. 55 e C. 56 (cfr. G. VECCHI, *Uffici drammatici padovani* [Firenze 1954]; F. A. GALLO, *Gli uffici drammatici polifonici della cattedrale di Padova*, in: *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale — Atti del I Convegno di Studio, Viterbo, 31 maggio, 1-2 giugno 1976*, a cura del Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale [Roma 1977], p. 267-271); Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 15 (cfr. R. STROHM, *Neue Quellen zur liturgischen Mehrstimmig-*

le testimonianze indirette sull'impiego dell'*organum* nella liturgia, rappresentate dall'*Ordo officiorum Ecclesiae Senensis* del 1215 e dall'*Ordo officiorum* appartenente alla Cattedrale di Lucca e attribuibile alla fine del XIII secolo.<sup>2</sup> Ad un approfondimento di tutta la problematica relativa alla polifonia liturgica delle origini, in Italia, potranno forse contribuire anche alcune composizioni a due voci da me recentemente individuate.

1a + b. Assisi, Archivio della Cattedrale, codice n. 5, pp. 544—545

Il codice n. 5 della Cattedrale di Assisi è un antifonario di 550 pagg. numerate a matita (misure: cm. 41x30) assegnabile presumibilmente alla fine del XII secolo. La scrittura musicale è neumatica. A partire da p. 544 inizia però una sezione, l'ultima, posteriore rispetto al corpo principale del codice, redatta presumibilmente durante il XIII secolo, e senza dubbio di altra mano. Questa sezione presenta una notazione musicale quadrata—quella cosiddetta « corale »—, su pentagrammi, alquanto corsiva e poco calligrafica. In questa notazione, ovviamente amensurale, sono scritti i brani a due voci *Virgo solamen desolatorum* e *Gloria Patri*. Le due voci sono disposte, in ambedue i brani, l'una sull'altra, in due pentagrammi distinti. Al di sotto dei due pentagrammi è situato il testo letterario. Un tale modo di disporre le voci in partitura trova riscontro in molti manoscritti più o meno coevi. Il *Gloria Patri* è intonato sulla stessa musica del brano precedente, *Virgo solamen desolatorum*, ma con qualche variante dovuta alla maggiore lunghezza del testo verbale.<sup>3</sup> Il testo letterario dell'invocazione alla Vergine si presenta più o meno come un distico a rima baciata, con il secondo verso leggermente ipermetro: difatti esso presenta una sillaba in più rispetto al primo verso (11 contro 10): *Virgo solamen desolatorum / spes et mater benigna orphanorum*.

La fattura musicale, nello stile dell'*organum* libero, è generalmente molto semplice, per lo più nota contro nota; negli incisi melismatici, però, a gruppi di note di una voce non corrispondono, talvolta, nell'altra voce gruppi di un ugual numero di note. Nell'andamento melodico delle due parti, considerate ovviamente l'una in rapporto all'altra, il moto retto si alterna con il moto contrario; nell'insieme, però, prevalgono i procedimenti per moto retto. Sono frequenti difatti le quinte parallele. Si osservi d'altra parte che in conseguenza del moto

keit des Mittelalters in Italien, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 1 [1966], p. 77—87; Oxford, Bodleian Library, Lyell 72; Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. B. 81; Bologna, Biblioteca Universitaria, mss. 1549 e 2886; Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1485; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. vat. lat. 4320 e vat. borg. 211. Facsimili di quasi tutti i mss. citati si possono trovare in: F. A. GALLO — G. VECCHI, *I più antichi monumenti sacri italiani* (Bologna 1968); descrizioni, notizie ed inventari si possono leggere in: K. v. FISCHER, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts* = RISM, B IV/3—4 (München—Duisburg 1972); G. REANEY, *Manuscripts of Polyphonic Music 11th — Early 14th Century* = RISM, B IV/1 (München—Duisburg 1966); G. REANEY, *Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320—1400)* = RISM, B IV/2 (München—Duisburg 1969).

<sup>2</sup> Si vedano K. v. FISCHER, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, in: *AfMw* 18 (1961), p. 167—182; A. ZIINO, *Polifonia nella Cattedrale di Lucca durante il XIII secolo*, in: *AMI* 47 (1975), p. 16—30.

<sup>3</sup> Ringrazio vivamente il padre Evangelista Nicolini, direttore del coro „I Cantori di Assisi“, mia preziosa guida negli archivi e nelle biblioteche di Assisi.

contrario in qualche caso si verifica perfino l'incrocio delle parti (ad esempio su «*Virgo*» e su «*spes et mater*»). Le due voci hanno uguale *ambitus* limitato ad una ottava. Riguardo agli intervalli impiegati c'è da osservare che la consonanza di quinta è l'intervallo più frequente; non mancano però le consonanze di quarta e di ottava e gli unisoni. Più difficile è invece poter stabilire gli intervalli nel caso di gruppi con un numero disuguale di note. E' interessante, a mio avviso, la presenza di terze parallele (su «*desolatorum*» e su «*benigna*»), ma ancora più sorprendente è forse l'uso dell'intervallo di terza all'inizio del brano. Tuttavia per spiegare la presenza di tale intervallo non sembra necessario a mio parere presumere o ipotizzare un errore di copiatura da parte dell'amanuense.<sup>4</sup> A parte il fatto che essa è ripetuta in entrambi i pezzi, l'impiego delle terze parallele è legittimato già nel trattato di Montpellier (Bibliothèque de l'Université, Section de Médecine, ms. H 384);<sup>5</sup> successioni di terze parallele si osservano anche — tanto per citare qualche esempio — nel ms. Chartres, Bibliothèque Municipale, 109<sup>5a</sup>; nel tropo al Gloria *Spiritus et alme* contenuto nel codice Evreux, Bibliothèque Municipale, lat. 17 (f. 11v) del XIII sec.<sup>6</sup>; nel *Credo* a due voci contenuto nel codice Q 11 del Civico Museo bibliografico musicale di Bologna (ff. 6v—7), del XIII secolo;<sup>7</sup> nel frammento di Stary Sacz (Biblioteca del Convento della beata Kinga) segnalato da Miroslaw Perz.<sup>8</sup>

Per quanto concerne la forma c'è da osservare che la musica collegata al secondo verso, in ambedue le voci, almeno a partire dalla quart'ultima sillaba, è uguale a quella del primo verso. Ma, a ben vedere, la somiglianza tra le due melodie si può estendere anche alle due sillabe precedenti. Nella voce inferiore tale identità è pressoché totale (si osservi però che il gruppo di note sulla sillaba «*benigna*» nel primo verso è suddiviso su tre sillabe: «*solamen*»); nella voce superiore invece la ripetizione della melodia del primo verso sull'ultima parte del secondo è realizzata raggruppando in un unico melisma su una sola sillaba note o gruppi di note che nella prima esposizione apparivano distribuiti su più sillabe. Un altro aspetto interessante è rappresentato a mio avviso da una sorta di *Stimmtausch*, ovverosia di scambio delle parti, riscontrabile sulle parole «*desolatorum spes et mater*». Lo scambio tra la voce inferiore e quella superiore è del tutto puntuale, mentre nel caso inverso la sequenza melodica della

<sup>4</sup> Miroslaw Perz, ad esempio, a proposito di un frammento di Stary Sacz, così scrive: „Tutte le terze parallele — oltre a queste — e persino le seste, una nona e una seconda, si possono spiegare solo come errore di copiatura“ (cfr. M. PERZ, *Quattro esempi sconosciuti di „cantus planus binatim“ in Polonia*, in: *Memorie e contributi alla musica dal medioevo all'età moderna offerti a Federico Ghisi*, vol. I [Bologna 1973], p. 99 [= *Quadrievium* 12, 1971]).

<sup>5</sup> Se ne veda l'edizione recente in: H. H. EGGBRECHT — F. ZAMINER, *Ad organum faciendum — Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit* (Mainz 1970), p. 186—190 e 197—199.

<sup>6</sup> Cfr. H. M. BANNISTER, *Un fragment inédit de discantus*, in: *Revue Grégorienne* 1 (1911), p. 29—33.

<sup>7</sup> Se ne veda la trascrizione in M. LÜTOLF, *op. cit.*, vol. II (*Übertragungen*), p. 71; nel vol. I, p. 111 così si legge a proposito delle terze: „... recht häufig auch die Terz. Das Melisma über coronans ist sogar ausschließlicly auf dem Terzintervall aufgebaut. Daß für diese Terzfreudigkeit ein insularer Einfluß in Erwägung gezogen werden darf, liegt um so näher, als nachweisliche Beziehungen zwischen Lyre und dem südöstlichen England bestanden haben.“

<sup>8</sup> Se ne veda la trascrizione in M. LÜTOLF, *op. cit.*, vol. II, p. 209—210.

<sup>9</sup> Se ne veda la trascrizione in M. PERZ, *art. cit.*, p. 107.

parte superiore, nel passare in quella inferiore, subisce qualche cambiamento, tanto da assomigliare più alla sezione melodica relativa alle sillabe «*solamen*» della voce superiore.

Un problema a parte è quello riguardante il *tenor*: difatti sembra molto difficile poter stabilire con certezza quale delle due voci sia quella «*prius facta*», in altre parole il *tenor*, dal momento che ambedue hanno un loro preciso e compiuto senso musicale ed un andamento melodico ben individuato, di sapore quasi laudistico. D'altra parte anche l'*ambitus* è il medesimo per ambedue le voci, benchè quella superiore (in senso puramente grafico) indugi maggiormente sul registro acuto. Questo fatto le consente di raggiungere uno slancio melodico assai spiccato ed una linea musicale forse di maggior risalto e compiutezza. Si osservi inoltre che la voce superiore inizia e termina sulla tonica DO e che quel suo procedere iniziale per salto di terza e quinta per giungere al sesto grado e ritornare poi di nuovo sul quinto sembra essere una caratteristica delle melodie in V modo del repertorio gregoriano e di quello laudistico (*Virgo solamen* è in V modo trasportato).<sup>9</sup> Tutti questi elementi potrebbero far presumere che la parte preesistente, il «*tenor*», sia quella superiore.

Il secondo brano, *Gloria Patri*, il cui testo comprende solo la prima parte della dossologia minore (fino a «*sicut erat in principio*»), è un *contrafactum*, essendo cantato sulla stessa musica di *Virgo solamen*, con qualche piccola variante nelle due linee melodiche ed alcuni aggiustamenti dovuti alla diversa e maggiore lunghezza del nuovo testo rispetto al primo. Tali adattamenti consistono generalmente in scioglimenti di gruppi neumatici o melismatici su un numero maggiore di sillabe oppure nell'aggiunta di nuove note (come sulle sillabe «*spiritui*» — si notino le quinte parallele). La tecnica con la quale la linea melodica del modello viene manipolata per essere adattata alle esigenze del nuovo testo presenta alcuni aspetti molto interessanti che andrebbero comunque approfonditi nel contesto più generale di questo singolare fenomeno che è la «*contrafactio*». I due pezzi del codice di Assisi, unitamente all'*Alleluja* a due voci del codice Roma, Biblioteca Vallicelliana, B. 8, probabilmente di origine umbra (Norcia?), testimoniano quali siano stati il livello e la diffusione della pratica polifonica in Umbria durante il XIII secolo.<sup>10</sup>

2a. Assisi, Biblioteca della Chiesa Nuova, codice n. 40, f. 1

2b—d. Assisi, Biblioteca della Chiesa Nuova, codice n. 46, ff. 184v—185v

3a+b. Assisi, Biblioteca Comunale, codice n. 1, f. 234r—v

<sup>9</sup> Si vedano tutti gli incipit registrati in R. BRYDEN — D. G. HUGHES, *An Index of Gregorian Chant* (Cambridge, Mass. 1969), Volume II: *Thematic Index*, p. 310—313. Per quanto si riferisce al repertorio laudistico, si vedano le laudi *Alta Trinità beata*; *Sia laudato san Francesco*; *L'alto prençe archangelo lucente*; *Ogn'om canti novel canto*; *Ave vergene gaudente*; *Spirito sancto glorioso*, tutte contenute nel codice 91 della Biblioteca Comunale di Cortona e pubblicate in F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I (Roma 1935).

<sup>10</sup> Cfr. K. LEVY, *art. cit.*, p. 12—15. Sempre in tema di manoscritti umbri ricordo quelli, più tardivi, di Perugia e di Gubbio segnalati da R. STROHM, nell'articolo già citato *Neue Quellen zur liturgischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in Italien*.

Si tratta di tre manoscritti redatti presumibilmente verso la prima metà del XV secolo il primo, verso la fine del XIV secolo il terzo,<sup>11</sup> e nel 1477 il secondo (quest'ultimo proviene dal convento di S. Girolamo di Gubbio).<sup>11a</sup> La notazione musicale è, in tutti e tre i codici, quadrata nera, amensurale, su tetragrammi segnati in rosso. Tuttavia, sull'inno *Jam lucis orto sidere*, nei primi due codici (2a e 2b-c), e sull'invitatorio *Regi que fecit opera*, nel terzo (3a e b), figura una doppia notazione, con note quadrate, rispettivamente nere e rosse, sul medesimo tetragramma. Nei due codici della Chiesa Nuova la linea musicale scritta in notazione nera corrisponde alla ben nota intonazione dell'inno *Jam lucis orto sidere*;<sup>12</sup> nel codice della Biblioteca Comunale invece la linea musicale scritta in notazione rossa è quella dell'invitatorio *Regi que fecit opera*, il quale fa parte dell'ufficio ritmico per San Francesco composto da Giuliano da Spira verso il 1230.<sup>13</sup>

Si tratta di brani polifonici a due voci oppure di due versioni musicali differenti per ciascun brano? E' molto difficile rispondere a questo interrogativo. Nella tradizione polifonica medievale non mancano codici con una doppia notazione, una nera ed una rossa, sul medesimo sistema di linee, in cui i differenti colori servono per meglio distinguere fra loro le due parti dell'ordito polifonico. — Ricordo ad esempio il manoscritto Q 11 di Bologna, il codice 68 della Biblioteca Capitolare di Ivrea, i codici XLVII, LVII, XCVIII, CI e CII di Cividale, i manoscritti della Biblioteca Marciana di Venezia, lat 160 (= 1781) e IX, 145.

A dare maggior credito all'ipotesi che si tratti di versioni « polifoniche » concorre anche la tradizione musicale dell'inno *Jam lucis orto sidere*, del quale ci sono rimaste, sempre per attenerci alle fonti più antiche, due versioni polifoniche, a due voci, una nel manoscritto Paris, Bibliothèque nationale, fonds lat. 12596 (f. 165v), databile agli inizi del XII secolo, e l'altra nell'innario di Nevers (Paris, B.N., nouv. acq. lat 1235, ff. 165v-166), del XII secolo, quest'ultima costruita secondo la tecnica dello *Stimmtausch*.<sup>14</sup> Dell'invitatorio *Regi que fecit opera* non si conosce invece alcuna versione polifonica. C'è da osservare tuttavia che

<sup>11</sup> Una descrizione del codice n. 1 della Biblioteca Comunale di Assisi si può leggere nel vol. a cura di C. SARTORI, *La Cappella della Basilica di S. Francesco. I — Catalogo del fondo musicale nella Biblioteca Comunale di Assisi* (Milano 1962), p. 430-431 (dove però il codice è assegnato al XV secolo).

<sup>11a</sup> Ringrazio vivamente il padre Marino Vigaroni, bibliotecario alla Chiesa Nuova, per avermi segnalato la fonte in questione (il codice 46) e per avermi fornito le notizie sulla datazione e sulla provenienza.

<sup>12</sup> La versione del ms. di Assisi corrisponde alla melodia n. 5/4 del repertorio a cura di B. STÄBLEIN, *Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes = Monumenta Monodica Medii Aevi*, I (Kassel 1956), p. 415. La melodia 5/4 è tratta dall'innario di Gaeta (Roma, Biblioteca Casanatense, 1574) del XII secolo.

<sup>13</sup> Cfr. HIL. FELDER, *Die liturgischen Reimofficien auf die Heiligen Franciscus und Antonius gedichtet und componiert durch Fr. Julian von Speier* (Freiburg 1901), p. 110 (testo), p. XVIII (musica). Si veda anche l'edizione curata da P. FR. ELISEUS BRUNING, O. F. M., *Officium ac Missa de Festo B. P. N. Francisci* (Tornaci 1926). Sull'ufficio ritmico di Giuliano da Spira si veda l'articolo di FR. E. BRUNING, *Giuliano da Spira e l'Officio ritmico di S. Francesco*, in: *Note d'Archivio per la storia musicale* 4 (1927), p. 129-202.

<sup>14</sup> Cfr. J. HANDSHIN, *L'Organum à l'église*, in: *Revue du Chant Grégorien* 41 (1937), p. 15; G. REANEY, in: *RISM*, B IV/1, p. 417-18; un facsimile del f. 165v con l'inno *Jam lucis orto sidere* si può vedere in *MGG*, vol. 10, coll. 795-96 (art.: *Pariser Handschriften* di G. REANEY); sulla versione nell'innario di Nevers cfr. G. REANEY, in: *RISM*, B IV/1, p. 446-47; le due melodie sono state pubblicate anche da B. STÄBLEIN, *Hymnen (I)* già cit., p. 74-75 (melodie n. 131/1-2) e p. 532-38.

L'uso di cantare polifonicamente gli invitatori durante i secoli XII e XIII è una delle caratteristiche di alcune tradizioni liturgico-musicali cosiddette «periferiche», quali quella inglese e quella italiana. Tre invitatori a due voci, difatti, ci sono stati tramandati tra i cosiddetti «organa di Winchester» e per ben ventidue invitatori è prescritta l'esecuzione «cum organo» nell'*Ordo Officiorum* della cattedrale di Lucca; molti altri infine recano l'indicazione «cum organo» anche nell'*Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis* del 1215.<sup>15</sup> Non desta meraviglia quindi se anche l'invitatorio per la festa di San Francesco in un codice francescano, proveniente con molta probabilità dalla assiate basilica di san Francesco o da qualche importante monastero dell'ordine francescano, figuri in una versione polifonica a due voci. Tommaso da Celano nella *Vita prima* di san Francesco ci informa che in occasione della canonizzazione del Santo, avvenuta il 16 luglio 1228, «... cantantur cantica nova, et in melodia spiritus iubilant servi Dei. Audiuntur ibi organa melliflua, et carmina spiritualia modulatis vocibus decantantur...»<sup>16</sup>

Ma vediamo ora quali potrebbero essere gli argomenti contrari all'ipotesi che si tratti di brani polifonici. Innanzitutto c'è da considerare che, sia nell'inno che nell'invitatorio, le due parti che dovrebbero costituire la «vox organalis» sembrano possedere tutte le caratteristiche per essere due melodie vere e proprie, compiute, ed indipendenti da quella che dovrebbe essere la prima voce, cioè il «tenor».

Osservo inoltre che nella tradizione musicale dell'inno *Jam lucis orto sidere* esistono, oltre alla versione universalmente nota (che nel ms. è quella in notazione nera), molte altre versioni melodiche estremamente semplici, sillabiche, «recto tono», non dissimili dalla linea musicale che nei due codici della Chiesa Nuova è stata scritta in notazione rossa. Si vedano ad esempio la lezione dell'Antifonario Romano per la «Feria II, ad Primam»<sup>17</sup> oppure la versione corrispondente alla melodia 51/3 del repertorio di Bruno Stäblein.<sup>18</sup> Non escludo quindi che le due melodie presenti nei manoscritti 40 e 46 della Chiesa Nuova più che rappresentare una struttura polifonica possano essere invece versioni differenti (e per questo scritte con colori diversi) del medesimo brano: l'inno *Jam lucis orto sidere*.

Un discorso molto simile si può applicare anche al caso dell'invitatorio *Regi que fecit opera*. Qui, inversamente a quanto si è osservato per *Jam lucis orto sidere*, la melodia di Giuliano da Spira è scritta in notazione rossa, mentre l'altra è in notazione nera. Anche in questo caso c'è da dire che non è difficile trovare

<sup>15</sup> Cfr. A. HOLSCHNEIDER, *Die Organa von Winchester* (Hildesheim 1968), passim; A. ZIINO, *Polifonia nella Cattedrale di Lucca durante il XIII secolo*, già cit., p. 18 sgg.; K. v. FISCHER, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena...*, già cit., passim.

<sup>16</sup> Cito da E. BRUNING, *Giuliano da Spira e l'Officio ritmico di S. Francesco*, già cit., p. 131.

<sup>17</sup> Cito da U. SESINI, *La „Romana Cantilena“* (Roma 1942), p. 335; e da U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, a cura di G. Vecchi (Torino 1949), p. 84.

<sup>18</sup> Cfr. B. STÄBLEIN, *Hymnen (I)*, già cit., p. 415. Tengo a precisare comunque che non ho trovato nessuna melodia che sia in tutto e per tutto uguale a quella esemplata in notazione rossa nel codice della Chiesa Nuova.

melodie di invitatori semplici e scarne che assomigliano a quella scritta in notazione nera nel codice n. 1 della Biblioteca Comunale. Un altro motivo che mi mette in dubbio se considerare tale melodia come «*vox organalis*» di una struttura polifonica e non piuttosto come vera e propria intonazione di invitatorio è la presenza dell'*Alleluja* prima del salmo, *Alleluja* che manca invece nella versione melodica di Giuliano da Spira.

Dubbi sorgono anche dall'analisi delle due ipotetiche strutture polifoniche. Difatti sia nel caso dell'inno che dell'invitatorio ci troveremmo di fronte a rapporti armonici tra le due voci alquanto problematici anche nella pratica della polifonia cosiddetta «arcaica»: mi riferisco alle numerosissime dissonanze di seconda ed alle frequenti successioni di seconde e di terze parallele. E' anche vero che la dissonanza di seconda maggiore, il «*tonus*», è presente già in alcuni esempi del *Micrologus* di Guido d'Arezzo (anche in relazione alla teoria dell'*occursus*), in numerosi *organa* di Winchester (se vogliamo dar credito alle trascrizioni di Andreas Holschneider), nel codice Q 11 di Bologna (ad esempio nel *Credo*, dove però ci sono anche molte settime), nel famoso *organum* dei «Lumbardi» descritto dall'Anonimo IV e nell'esempio *Tu patris sempiternus es filius* presente nel codice della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9496 (f. 15r).<sup>19</sup> Successioni di seconde parallele si possono osservare in molti *organa* di Winchester, nel codice Q 11 (ad es. nel *Sanctus* a f. 5v; nell'*Agnus* ai ff. 5v–6; nel *Credo* ai ff. 6v–7, ma qui si tratta di settime parallele), nel *Sanctus* trasmessoci dal Codex Jadrensis a f. 36v, e nel *Micrologus* di Guido Aretino (es.: *Venite adoremus*).<sup>20</sup> Nella struttura polifonica di *Jam lucis orto sidere* e *Regi que fecit opera*, però, gli intervalli dissonanti sono molto più frequenti che in ogni altro degli esempi citati. In conclusione, i due brani potrebbero essere assimilati a quel tipo di polifonia arcaica nel quale la «*vox organalis*» viene organizzata secondo una tecnica che ha per base il principio della «nota stazionaria» — *Halteton* nella terminologia tedesca— e che ci riconduce ancora una volta all'*organum* libero per quarte teorizzato nel trattato *Musica Enchiriadis* (*Rex caeli domine* e *Te humiles famuli*), da Guido d'Arezzo (particolarmente gli esempi: *Devotione committo, Ipsi soli,*

<sup>19</sup> Per quanto concerne gli esempi contenuti nel *Micrologus* rimando alla recente edizione di E. L. WAELTYNER, *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, vol. I (Edition), p. 89–103 (Tutzing 1975); per gli *organa* di Winchester rimando all'edizione già cit. di A. Holschneider; per il *Credo* del ms. Q 11 di Bologna si veda la trascrizione in M. LÜTOLF, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze . . .*, già cit., vol. II (*Übertragungen*), p. 209–210; sull'Anonimo IV si veda F. RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4* (Wiesbaden 1967), p. 79, linee 4–10 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, IV); sul ms. vat. lat. 9496 si veda F. A. GALLO, *Esempi dell'organum dei Lumbardi nel XII secolo*, in: *Quadrivium* 8 (1967), p. 23–26.

<sup>20</sup> Per quanto concerne il *Sanctus*, l'*Agnus* e il *Credo* del ms. Q 11 di Bologna ed il *Sanctus* del Codex Jadrensis se ne vedano le trascrizioni in M. LÜTOLF, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze . . .*, già cit., p. 90, 153, 209–10, 89. M. LÜTOLF (*op. cit.*, vol. I, p. 129) così scrive a proposito del *Credo*: «... es bleibt jedoch die Aufgabe der Erklärung der Sept-Parallelen im *Credo* bestehen. Da im *Credo*-Satz recht häufig auch die Prim und die Terz anzutreffen sind, wird man auch bei den Sept-Klängen wohl weniger an Schreibfehler als vielmehr an dieser Musik eigene Gesetze des Zusammenklanges denken müssen. Ob es sich hierin um Einflüsse der Volksmusik handelt, kann freilich nur vermutet, nicht bewiesen werden, liegt aber angesichts ähnlicher Verhältnisse, wie sie im *Sanctus*-Satz im Codex Jadrensis festgestellt wurden, durchaus im Bereich des Möglichen.» Cfr. anche p. 128–129 e sul *Sanctus* del Codex Jadrensis p. 107–108.

*Homo erat in Iherusalem, Veni ad docendum e Sexta hora sedit*) e presente in numerosi organa di Winchester.<sup>20a</sup>

#### 4. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, codice n. 222 (Farfa 33)

Il codice n. 222 della Biblioteca Nazionale di Roma, proveniente dall'abbazia benedettina di Farfa, è molto noto tra gli studiosi: difatti, pur essendo relativamente tardo (reca la data 1514), esso offre notevole interesse per le numerose sequenze che ci tramanda e per la presenza di alcuni pezzi in notazione mensurale nera (si tratta dell'inno *Resurrexit leo fortis*, alle cc. 176r—177v e del *Credo IV*, alle cc. 170v—173v).<sup>21</sup> La notazione musicale, a parte i due pezzi mensurali, è quella quadrata nera, detta «corale». Un terzo motivo di interesse è dato dal fatto che nel *Kyrie* alle cc. 158v—159r e nelle sequenze *Celi regem attollamus* (c. 62r), *Verbum bonum et suave* (cc. 64v—66r) e *Laurenti David magni martyr* (cc. 66r—68r) è stata aggiunta, sempre su uno stesso tetragramma, una seconda voce in notazione bianca, segnata in *semibreves*.<sup>22</sup> Si tratta quindi di brani a due voci. Il principio con cui è realizzata la polifonia è quello del moto contrario, nota contro nota, applicato sistematicamente, perfino troppo rigidamente, per cui ad ogni intervallo del *tenor* ne corrisponde uno uguale nella «*vox organalis*» (scritta in *semibreves* bianche) ma in senso inverso. Per la rigidità con cui è attuato tale sistema risultano spesso intervalli estremamente dissonanti quali le settime e le none. E' chiaro quindi che un siffatto «*cantus planus binatim*» «retrospettivo» ci riconduce ad una pratica polifonica e ad una tradizione assai arcaica. Ora, più che giungere a scomodare gli «*organa solita*» della cronaca farfense del 1121<sup>23</sup> potrà essere interessante confrontare questi esempi di polifonia «retrospettiva», documentati dal codice di Farfa della Biblioteca Nazionale di Roma, con alcune composizioni, anch'esse «retrospettive» e piene di dissonanze, quali il *De profundis clamavi* e il *Domine miserere*, che figurano nella *Practica Musicae* di Franchino Gaffurio del 1496.<sup>24</sup>

Questo, sempre che si tratti realmente di vera polifonia e non piuttosto di prove od esercizi scolastici di tipo estemporaneo, come pure si potrebbe esser portati a credere.

<sup>20a</sup> Anche per il trattato *Musica Enchiriadis*, come già per il *Micrologus* di Guido d'Arezzo, rimando alla recente edizione di E. L. WAELTNER, *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, già cit., p. 11—12. Nell'invitatorio *Regi que fecit opera* il numero degli intervalli dissonanti potrebbe diminuire qualora la chiave relativa alla melodia scritta in notazione rossa (il *tenor*) potesse essere interpretata non come chiave di FA ma come chiave di DO. In tal caso la melodia del *tenor* verrebbe ad essere letta una 5a sopra (con la conseguenza che alcuni rapporti armonici da dissonanti diventano consonanti e viceversa).

<sup>21</sup> Se ne veda la descrizione in H. HUSMANN, *Tropen- und Sequenzenhandschriften = RISM, B V/1* (München—Duisburg 1964), p. 184.

<sup>22</sup> Questo particolare, limitatamente però alla sequenza *Laurenti David*, era stato già notato da H. HUSMANN (*op. cit.*, p. 184). Ringrazio vivamente il prof. Michel Huglo che mi ha segnalato l'esistenza di questi pezzi a due voci.

<sup>23</sup> Cfr. J. HANDSCHIN, *Musikgeschichte im Überblick* (Luzern 1948), p. 182.

<sup>24</sup> Cfr. F. A. GALLO, *Esempi dell'organum dei Lombardi nel XII secolo*, già cit., p. 26.

## Appendice

*Virgo solamen desolatorum*

Vir - go so - la - men de - so - la - to - rum spes et  
 ma - ter be - ni - gna hor - pha - no - rum.

The score consists of two systems of two staves each. The first system is in G major (one sharp) and features a melodic line in the upper staff and a more active line in the lower staff. The second system is in F major (one flat) and continues the melodic and harmonic development. Dynamics include piano (p) and a flat (b) indicating a change in articulation or mood.

*Gloria Patri*

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i  
 san - cto si - cut e - rat in prin - ci - pi - o.

The score consists of two systems of two staves each. The first system is in G major (one sharp) and the second system is in F major (one flat). The music is characterized by a steady melodic flow in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include piano (p) and a flat (b).

*Jam lucis orto sidere*

Iam lu - cis or - to si - de - re De - um pre - ce - mur sup - pli - ces  
 ut in di - ur - nis a - cti - bus nos ser - vet a no - cen - ti - bus.

The score consists of two systems of two staves each, both in bass clef. The first system is in G major (one sharp) and the second system is in F major (one flat). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic texture. Dynamics include piano (p) and a flat (b).

*Regi que fecit opera*

Re - gi que fe - cit o - pe - ra      Chri - sto con - fi - te - an - tur

cu - ius in san - cto vul - ne - ra      Fran - ci - sco re - no - van - tur.

Al - le - - lu - - ja      Ps. Ve - ni - te

*Verbum bonum et suave*

1) Ver - bum bo - num et su - a - ve per - so - ne - mus il - lud a - ve per

quod Chri - sti fit con - cla - ve vir - go ma - ter fi - li - a.

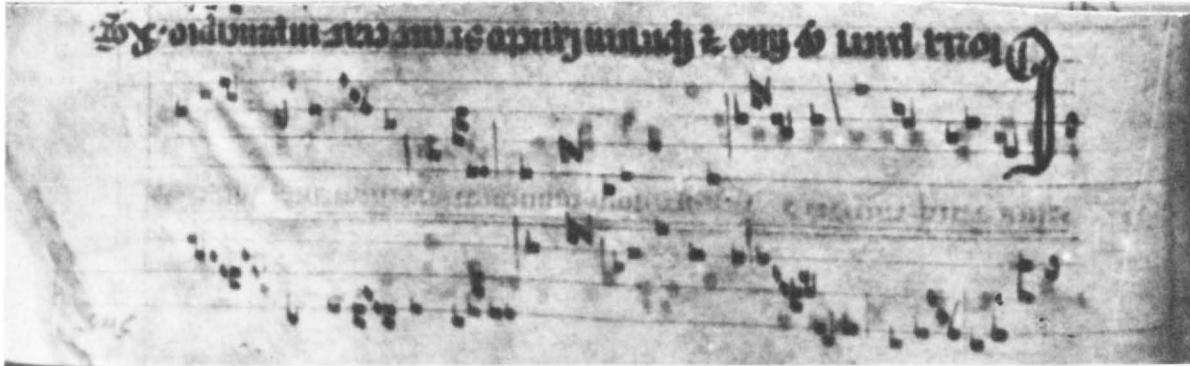
3) A - ve ve - ri Sa - lo - mo - nis ma - ter vel - lus Ge - de - o - nis cu -

etc. etc.

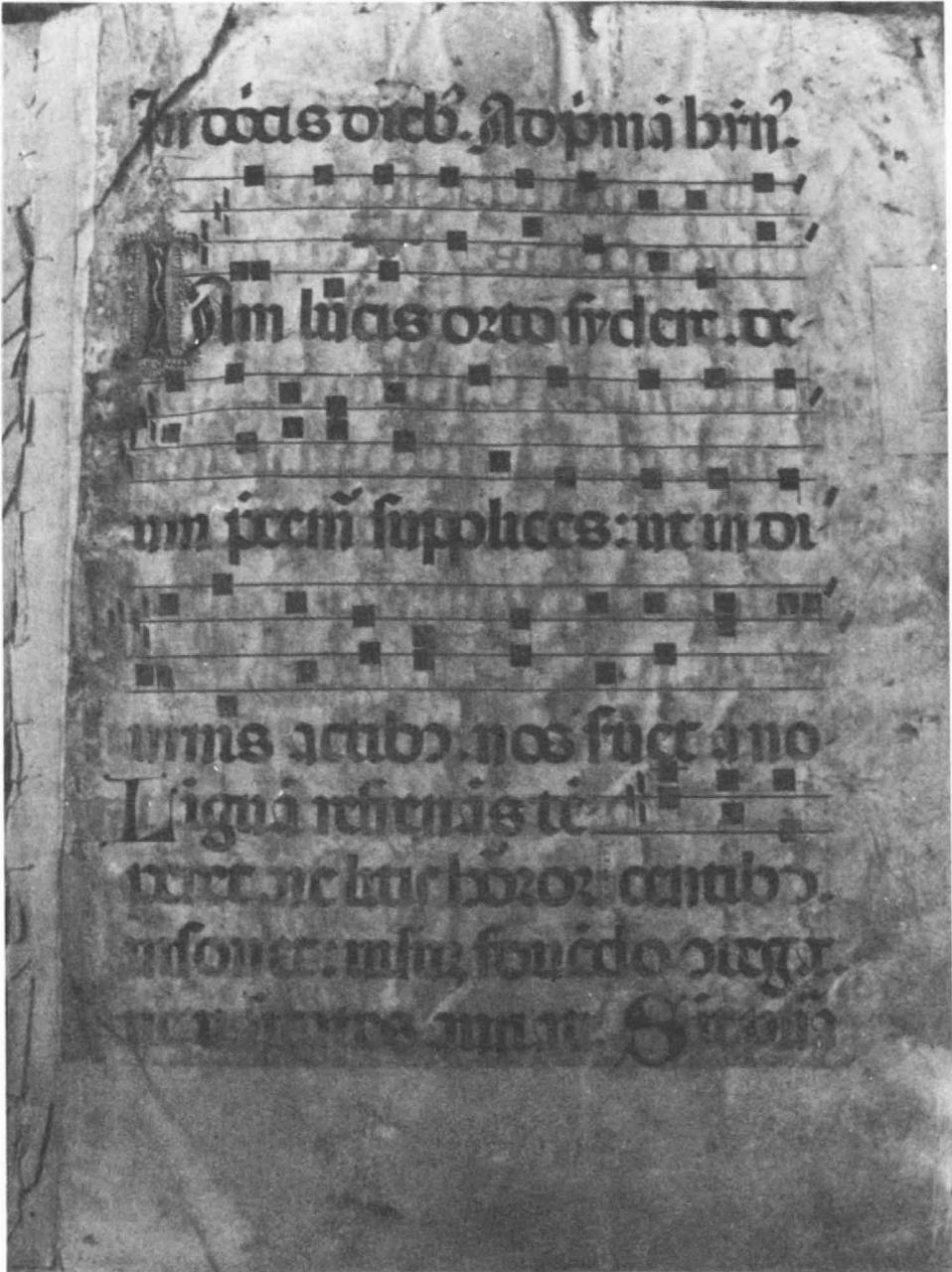
i - us ma - gi tri - bus do - nis lau - dant pu - er - pe - ri - um. etc. etc.



1a. Assisi, Archivio della Cattedrale, codice n. 5, p. 544



1b. Assisi, Archivio della Cattedrale, codice n. 5, p. 545



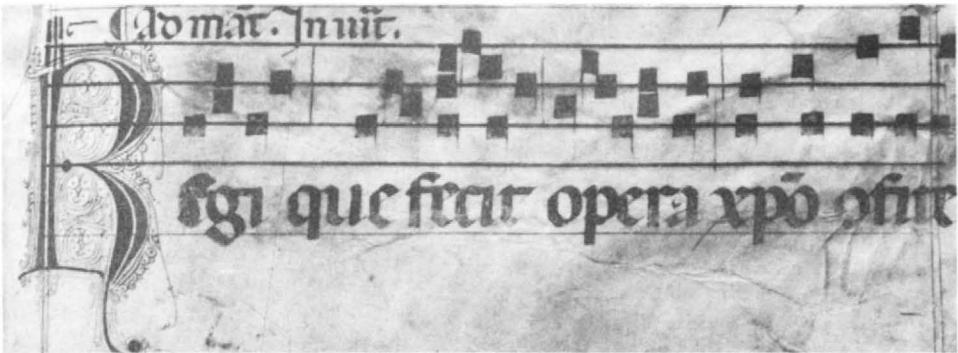
2a. Assisi, Biblioteca della Chiesa Nuova, codice n. 40, f. 1



2b. Assisi, Biblioteca della Chiesa Nuova, codice n. 46, f. 184v  
2c. Assisi, Biblioteca della Chiesa Nuova, codice n. 46, f. 185r



2d. Assisi, Biblioteca della Chiesa Nuova, codice n. 46, f. 185v



3a. Assisi, Biblioteca Comunale, codice n. 1, f. 234r



3b. Assisi, Biblioteca Comunale, codice n. 1, f. 234v

73. 2

luane plohem illud aue p q

xpi fit cōdaue uirgo mīr filia

Per q̄ aue salutata mox cōn

cepit fecūdata uirgo dauid

surpe nata itet spmas liliū

Aue ueri salomoms mātē