

## 'VICTIMAE PASCHALI LAUDES' TRA CANTO PIANO E POLIFONIA CON PARTICOLARE RIGUARDO AI CODICI DI TRENTO

Marco Gozzi

La sequenza *Victimae paschali laudes* è tra le più note del repertorio liturgico, poiché appartiene al gruppo di sole quattro sequenze conservate nel *Missale* di Pio V del 1570 (assieme a *Lauda Sion salvatorem*, *Veni sancte Spiritus* e *Dies irae*)<sup>1</sup> e ancora ufficialmente in uso nella liturgia cattolica attuale<sup>2</sup> per la Messa della domenica di Pasqua e per la domenica successiva. In realtà questa sequenza fu utilizzata nel *proprium missae* di Pasqua solo in alcuni luoghi e in alcuni periodi, prima del 1570, essendoci già diverse altre sequenze – cronologicamente più antiche o più diffuse come *Ecce vicit*, *Clara gaudia*, *Dic nobis quibus*, *Fulgens praeclara*, *Laudes salvatori*, *Haec est sancta* o *Agni paschali* di Notker –<sup>3</sup> per la più importante solennità dell'anno liturgico.

<sup>1</sup> Cfr. *Missale Romanum: editio princeps (1570)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di Manlio Sodi, Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1998.

<sup>2</sup> Cfr. *Missale romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum. Auctoritate Pauli PP. VI promulgatum, Ioannis Pauli PP. II cura recognitum. Editio typica tertia, reimpressio emendata*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2008.

<sup>3</sup> Cfr. RICHARD L. CROCKER, *The early medieval sequence*, Berkeley, University of California Press, 1977, pp. 75-93, 146-159, 204-210 e, per *Ecce vicit*, LANCE W. BRUNNER, *Early Medieval Chants from Nonantola. IV: Sequences*, Madison, A-R Editions, 1999 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 33), n. 11, pp. xli-xlii, 22-24.

Il messale di Pio V impose al mondo cattolico anche una drastica riduzione dell'uso delle sequenze, secondo il modello romano. Le consuetudini romane – condivise con gran parte del mondo italiano – erano certamente diverse dagli usi liturgici ad esempio germanici (e anche trentini) di quell'epoca, che prevedevano ancora un ampio numero di sequenze. Non ci fu certamente – rispetto alle sequenze – alcun pronunciamento dei padri conciliari o alcun divieto presente nei decreti del concilio tridentino, come alcuni ancora sostengono. Più semplicemente, la stragrande maggioranza delle sequenze non poteva più essere cantata prima della proclamazione del vangelo poiché non era più presente nel Messale ufficiale.

Il testo della sequenza *Victimae paschali laudes*, attribuito variamente, ma probabile opera di Vipone (Wipo) di Borgogna (ca. 990-1050), cappellano dell'imperatore Corrado II e di suo figlio Enrico III, è assai interessante sia dal punto di vista formale sia contenutistico. Se ne fornisce nella TAVOLA 1 la versione pubblicata nel 54° volume degli *Analecta Hymnica*,<sup>4</sup> con traduzione italiana di servizio e con una diversa numerazione delle sezioni, che mette in evidenza le *copulae* di versetti in cui il testo è strutturato, dopo il primo versetto irrelato.

Il testo ricorda il fatto straordinario della resurrezione di Cristo, e coinvolge in prima persona una testimone di quel fatto: Maria di Magdala che, secondo il racconto evangelico di Giovanni, ebbe il privilegio di incontrare per prima il risorto:

Maria invece stava all'esterno vicino al sepolcro e piangeva. Mentre piangeva, si chinò verso il sepolcro e vide due angeli in bianche vesti, seduti l'uno dalla parte del capo e l'altro dei piedi, dove era stato posto il corpo di Gesù. Ed essi le dissero: «Donna, perché piangi?». Rispose loro: «Hanno portato via il mio Signore e non so dove lo hanno posto». Detto questo, si voltò indietro e vide Gesù che stava lì in piedi; ma non sapeva che era Gesù. Le disse Gesù: «Donna, perché piangi? Chi cerchi?».

<sup>4</sup> AH 54, pp. 12-13.

TAVOLA 1. Testo della sequenza *Victimae paschali* con traduzione

1. *Victimae paschali laudes  
immolent christiani.*

2a. *Agnus redemit oves,  
Christus innocens patri  
reconciliavit peccatores.*

2b. *Mors et vita duello  
confluxere mirando;  
dux vitae mortuus, regnat vivus.*

3a. *Dic nobis, Maria,  
quid vidisti in via?  
«Sepulchrum Christi viventis,  
et gloriam vidi resurgentis;*

3b. *Angelicos testes,  
sudarium et vestes.  
Surrexit Christus, spes mea;  
praecedet suos in Galilaea».*

4a. *Credendum est magis soli  
Marie veraci,  
quam Judaeorum  
turbe fallaci.*

4b. *Scimus Christum surrexisse  
ex mortuis vere;  
tu nobis, victor  
rex, miserere.*

1. Alla vittima pasquale  
i cristiani offrono inni di lode!

2a. L'Agnello ha redento il suo gregge:  
Cristo innocente  
ha riconciliato al Padre i peccatori.

2b. Morte e Vita hanno combattuto  
in un prodigioso duello, il Signore  
della vita era morto: ora è vivo e trionfa.

3a. «Raccontaci, Maria:  
che cosa hai visto lungo il cammino?».  
«Ho visto il sepolcro del Cristo vivente  
e la gloria del Cristo risorto;

3b. ho visto gli angeli suoi testimoni,  
il sudario e le vesti.  
È risorto Cristo, mia speranza:  
precederà i suoi in Galilea».

4a. Si deve prestare maggior fede al sole  
veritiero di Maria  
più che alla folla  
ingannatrice dei Giudei.

4b. Noi sappiamo che Cristo è risorto  
realmente dai morti:  
tu, Re di vittoria,  
abbi pietà di noi.

Essa, pensando che fosse il custode del giardino, gli disse: «Signore, se l'hai portato via tu, dimmi dove lo hai posto e io andrò a prenderlo». Gesù le disse: «Maria!». Ella allora, voltatasi verso di lui, gli disse in ebraico: «Rabbuni!», che significa: Maestro! Gesù le disse: «Non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre; ma va' dai miei fratelli e di' loro: Io salgo al Padre mio e Padre vostro, Dio mio e Dio vostro». Maria di Màgdala andò subito ad annunziare ai

discepoli: «Ho visto il Signore» e anche ciò che le aveva detto (Gv 20,11-18).<sup>5</sup>

Dopo il consueto esordio di invito alla lode (versetto 1), comune a molte sequenze,<sup>6</sup> il testo di

<sup>5</sup> *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1991, pp. 2313-2314.

<sup>6</sup> Per una rassegna dei diversi modi utilizzati nei versetti iniziali di molte sequenze per indicare il pregare in canto (qui è usata l'inconsueta espressione "laudes immolare", che richiama il sa-

*Victimae paschali* descrive la vittoria di Cristo-Vita-Agnello sul peccato e sulla morte (versetti 2a e 2b). Segue un serrato dialogo botta e risposta fra i discepoli e Maria di Magdala (versetti 3a e 3b), dove è però chiaro che il riferimento non è al passo del vangelo di Giovanni appena riportato, ma al racconto di Luca, relativo a ciò che avvenne prima che Pietro e Giovanni si recassero al sepolcro:

Il primo giorno dopo il sabato, di buon mattino, [le pie donne] si recarono alla tomba, portando con sé gli aromi che avevano preparato. Trovarono la pietra rotolata via dal sepolcro; ma, entrate, non trovarono il corpo del Signore Gesù. Mentre erano ancora incerte, ecco due uomini apparire vicino a loro in vesti sfolgoranti. Essendosi le donne impaurite e avendo chinato il volto a terra, essi dissero loro: «Perché cercate tra i morti colui che è vivo? Non è qui, è risuscitato. Ricordatevi come vi parlò quando era ancora in Galilea, dicendo che bisognava che il figlio dell'uomo fosse consegnato in mano ai peccatori, che fosse crocifisso e risuscitasse il terzo giorno». Ed esse si ricordarono delle sue parole. E, tornate dal sepolcro, annunziarono tutto questo agli Undici e a tutti gli altri. Erano Maria di Màgdala, Giovanna e Maria di Giacomo. Anche le altre che erano insieme lo raccontarono agli apostoli. Quelle parole parvero loro come un vaneggiamento e non credettero ad esse (Lc 24, 1-11).<sup>7</sup>

Il riferimento alla Galilea, presente alla fine del versetto 3b, è invece tratto dal racconto di Matteo, dove le pie donne ricevono due volte l'invito a riferire ai discepoli che là vedranno Gesù, prima da parte dell'angelo e poi da parte di Gesù stesso:

Ma l'angelo disse alle donne: «Non abbiate paura, voi! So che cercate Gesù il crocifisso. Non è qui. È risorto, come aveva detto [...] Presto, andate a dire ai suoi discepoli: "È risuscitato dai morti, e ora vi pre-

cede in Galilea; là lo vedrete. Ecco, io ve l'ho detto". Abbandonato in fretta il sepolcro, con timore e gioia grande, le donne corsero a dare l'annuncio ai suoi discepoli. Ed ecco Gesù venne loro incontro dicendo: "Salute a voi". Ed esse, avvicinate, gli presero i piedi e lo adorarono. Allora Gesù disse loro: «Non temete; andate ad annunziare ai miei fratelli che vadano in Galilea e là mi vedranno». (Mt 28, 5-10)<sup>8</sup>

I due versetti conclusivi della sequenza (4a e b) affermano 1) che si deve realmente prestar fede alla testimonianza di Maria di Magdala, al contrario di quanto accadde allora, secondo i racconti dell'evangelista Marco (Mc 16, 11) e Luca (Lc 24, 11), che ricordano come gli apostoli si rifiutarono di credere alle parole di Maria di Magdala e delle altre donne, ritenendole un vaneggiamento; 2) che Cristo è realmente risorto ed è vittorioso e trionfante, con chiaro richiamo al versetto 2b; in più c'è qui l'elemento di richiesta collettiva, di petizione, totalmente assente dal resto della sequenza: *victor rex miserere* (re vittorioso, abbi pietà di noi).

Il versetto 4a (*Credendum est magis soli Marie veraci quam Iudeorum turbe fallaci*) fu tolto dal Messale di Pio V del 1570 perché ritenuto offensivo nei confronti degli Ebrei e quindi da allora questa sequenza si canta senza il primo versetto della *copula* finale.

In molti testimoni, non solo di area tedesca,<sup>9</sup> la sezione centrale – dialogata – della sequenza risulta effettivamente eseguita, oltre che nella Messa, anche al termine del mattutino di Pasqua in forma drammatizzata: il coro ripeteva il ritornello *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?* mentre il cantore che impersonava Maria di Magdala intercalava le tre

crifizio dell'Agnello immolato - Cristo, protagonista del canto - visto attraverso gli occhi della Maddalena) si veda LARS EL-FVING, *Etude lexicographique sur les séquences limousines*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1962.

<sup>7</sup> *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1991, pp. 2254.

<sup>8</sup> *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1991, pp. 2155.

<sup>9</sup> Per l'area tedesca si vedano ad esempio l'*Agenda* per la diocesi di Passau stampata a Passau da Johannes Petri nel 1490 (cc. XCIV-XCVI) o l'*Antiphonale Pataviense*, Wien, Winterburger, 1519, cc. 55v-56: ristampa anastatica a cura di KARLHEINZ SCHLAGER, *Antiphonale Pataviense (Wien, 1519)*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1985 (Das Erbe Deutscher Musik, Band 88). Per l'Italia si veda la FIGURA 10 più avanti.

brevi coppie di versi. In alcuni testimoni è chiaro che la triplice domanda è indirizzata ogni volta ad una diversa persona di nome Maria, in modo da rendere più incisiva e complessa la scena. Le tre Marie che secondo il racconto dell'evangelista Giovanni – testimone oculare – erano ai piedi della croce di Gesù (Gv 19, 25) sono Maria (madre di Gesù), Maria Maddalena e Maria di Cleofa. Nei paesi di lingua tedesca (e anche a Trento nel Quattrocento) dopo la *copula 4* ( $a + b$ ) eseguita dal coro, tutto il popolo cantava in tedesco *Christ ist erstanden* (Cristo è risorto),<sup>10</sup> un canto che possiede una melodia chiaramente derivata da quella della sequenza, e la celebrazione del mattutino si concludeva con un solenne *Te Deum*.

Questa forte valenza drammatica del testo fa sì che la sequenza *Victimae paschali* entri anche in molti drammi liturgici pasquali medievali.<sup>11</sup>

Come tutte le sequenze del periodo cosiddetto 'di transizione', *Victimae paschali* mostra una strutturazione del testo che dalla prosa degli esempi notkeriani muove verso una maggiore uniformità del numero di sillabe nei versi e del numero di versi nei versetti e introduce assonanze e rime.

I testimoni di canto liturgico che tramandano *Victimae paschali* con notazione (per lo più Se-

quenziari – talvolta uniti a Graduali – o Tropari-Prosari) sono assai numerosi sin dall'XI secolo. I più noti e antichi sono citati in *AH 54*<sup>12</sup> e – per i manoscritti italiani – nel repertorio di Brunner.<sup>13</sup>

La grande fortuna della sequenza è provata anche dall'esistenza di un *contrafactum* parodistico, *Victime novali zynk ses*, nel celebre codice Clm 4460 della Bayerische Staatsbibliothek di München, contenente i *Carmina Burana*.<sup>14</sup>

La copiosa tradizione manoscritta di *Victimae paschali* è rappresentata da alcuni codici adiestematici, come il Graduale-Prosario-Sacramentario di Tirolo, Biblioteca di Castel Tirolo - Museo storico-culturale della Provincia di Bolzano, inv. n. 50218529, olim n. 60 (FIGURA 1), della prima metà del XII secolo, in cui la notazione è aggiunta da mano seriore rispetto allo scriba del testo;<sup>15</sup> mentre altri codici sono diastematici, come il codice Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 366 (secc. XI-XII).<sup>16</sup>

La versione della sequenza *Victimae paschali* tramandata dal Prosario di Einsiedeln (FIGURA 2 e ESEMPIO MUSICALE 1) mostra alcune particolarità degne di nota: l'attribuzione a Wipo (anche se forse di mano seriore rispetto alla rubrica); la sequela alleluatica, da cui visibilmente deriva la melodia della sequenza, annotata nel margine destro del foglio; la presenza di liquescenze e la conclusione di tutte

<sup>10</sup> Su cui si veda FRANZ KARL PRASSL, *Christus ist erstanden*, in *Kirchenlied im Kirchenjahr: Fünfzig neue und alte Lieder zu den christlichen Festen*, Ansgar Franz - Dominik Fugger - Martina Haag, Tübingen, Francke, 2002 (Mainzer hymnologische Studien, 8), pp. 415-423.

<sup>11</sup> Cfr. GUSTAV MILCHSACK, *Die Oster- und Passionsspiele: literarhistorische Untersuchungen ueber den Ursprung und die Entwicklung derselben bis zum siebzehnten Jahrhundert vornehmlich in Deutschland; nebst dem erstmaligen diplomatischen Abdruck des Kuenzelsauer Fronleichnamspieles*, Niederwalluf, Sändig, 1971 (rist. anast. dell'edizione 1880); WILLIAM LAWRENCE SMOLDON, *Il dramma liturgico*, in: *Musica medioevale fino al Trecento*, Milano, Feltrinelli, 1980 (Storia della musica - The New Oxford History of Music, 2), pp. 197-247: 207-212 e SUSAN RANKIN, Liturgical drama, in *The early middle ages to 1300*, Oxford, Oxford University Press, 1990 (New Oxford History of Music, II), pp. 310-356: 330-333 (con Ex. 101 relativo a *Victime* drammatizzato nel ms. Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15613, c. 239r-v).

<sup>12</sup> BLUME - BANNISTER, *Liturgische Prosen*, cit., pp. 13-14.

<sup>13</sup> LANCE BRUNNER, *Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200*, «Rivista Italiana di Musicologia», XX (1985), pp. 191-276.

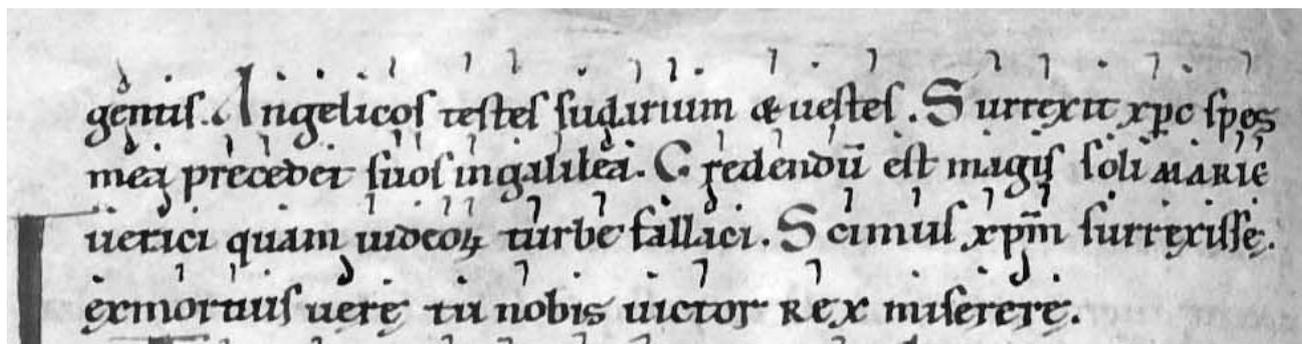
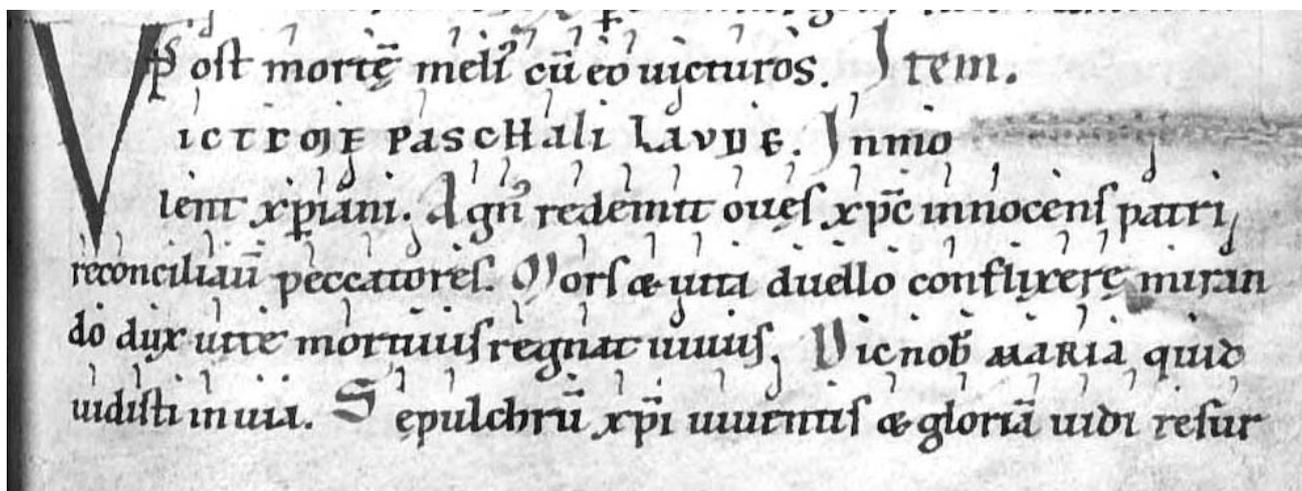
<sup>14</sup> DIRK VAN BETTERAY, *The Sequence Victime novali zynke ses: a melodic restitution in accordance with the neumes*, in: *Hortus troporum: Florilegium in honorem Gunillae Iversen — A Festschrift in honour of Professor Gunilla Iversen at the occasion of her retirement as Chair of Latin at Stockholm University*, a cura di Alexander Andrée - Erika Kihlman, Stockholm, Stockholms Universitet, 2008, pp. 12-20.

<sup>15</sup> Descrizione e edizione integrale in facsimile in MARCO GOZZI, *I codici liturgici di Castel Tirolo, con un saggio di Roberto Sette*, Lucca, LIM, 2012 (Monumenta Liturgiae et Cantus, I).

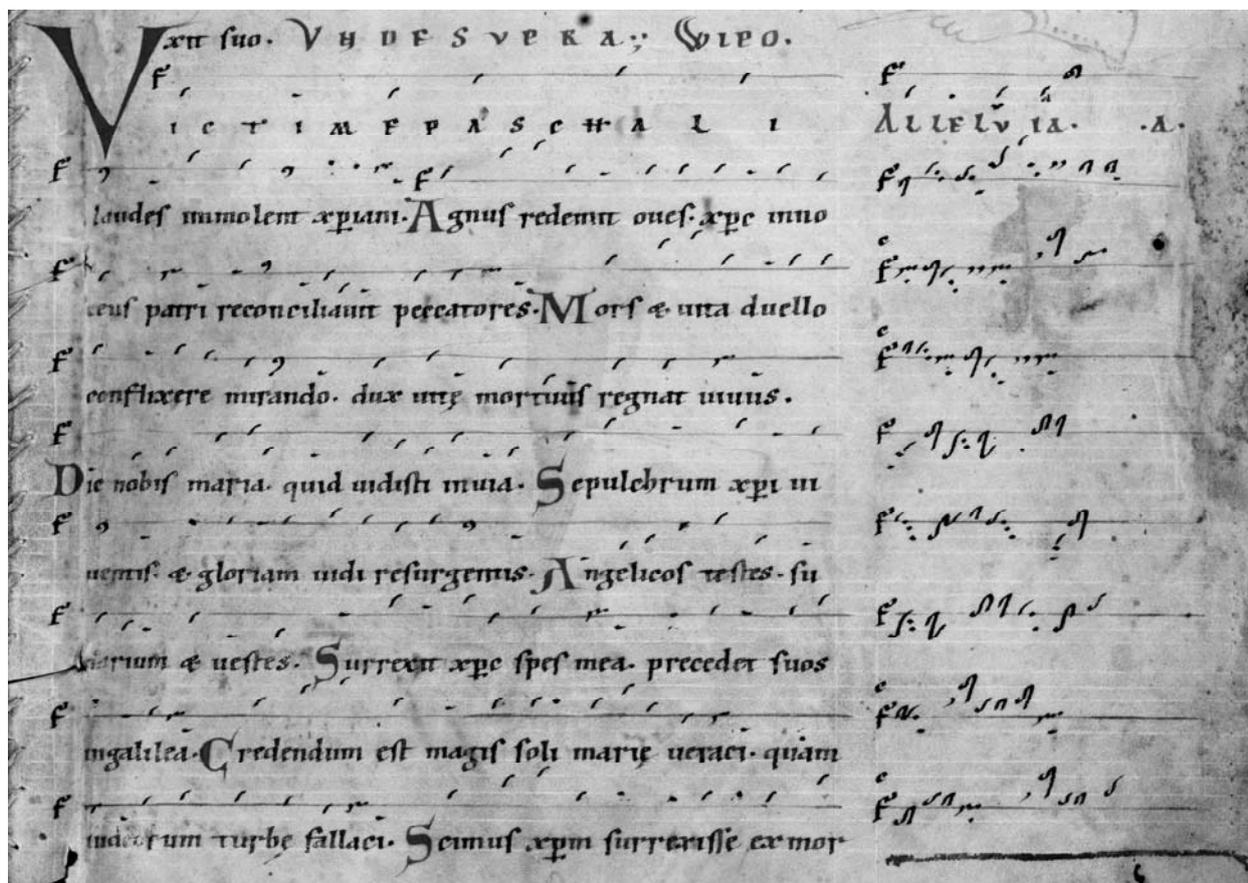
<sup>16</sup> Descrizione in RISM B V<sup>1</sup>, pp. 27-28. Magnifico facsimile all'interno dello straordinario progetto *e-codices: Virtual Manuscript Library of Switzerland* all'indirizzo: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0366>.

le cadenze – sia dei versetti, sia di molte frasi interne – con salto di terza (*fa fa re*), dove compare quasi sempre la *virga strata* come penultimo neuma.

Quest'ultima peculiarità melodica delle frequenti cadenze attribuisce a tutto il pezzo un sapore arcaico, dovuto all'uso della scala pentatonica, carattere del tutto assente nelle versioni recenziori, che invece si caratterizzano per il reiterato uso in cadenza (ben dodici volte!) del tetracordo discendente *sol-fa-mi-re* (più due volte *fa-mi-re*, alla fine dei versetti 2a e 2b).



■ FIGURA 1. La sequenza *Victimae paschali* nel codice Tirolo, Biblioteca di Castel Tirolo - Museo storico-culturale della Provincia di Bolzano (vedi sopra), inv. n. 50218529, *olim* n. 60 (sec. XII), cc. 71r-v.



■ FIGURA 2. Inizio della sequenza *Victimae paschali* nel Prosario Einsiedeln, Stifts-bibliothek, Cod. 366, c. 17r (ca. 1100), con notazione diastematica di tipo sangaliese.

L'osservazione delle lezioni di molti testimoni liturgici, oggi permessa dai numerosi progetti di digitalizzazione che rendono fruibili i manoscritti e le edizioni in rete,<sup>17</sup> mostra le consuete e numerose varianti nella tradizione di *Victimae paschali*, ma mostra anche un comune dialetto 'tedesco' nei codici e negli incunaboli austriaci, tedeschi, ungheresi e tiro-

lesi, che cadenzano costantemente con la formula *fa mi-fa re* (che in verità sarebbe giustificata anche da una lettura del Prosario di Einsiedeln con *virga strata* che forma *pes* semitonale *mi-fa*), come si può vedere nel codice Bolzano, Museo Civico, ms. 7/3, cc. 93v-94r (FIGURA 3 e ESEMPIO MUSICALE 2), un Antifonario-Graduale-Kyriale-Prosario della seconda metà del Quattrocento,<sup>18</sup> copiato probabilmente a

<sup>17</sup> Un ottimo punto di partenza per conoscere e districarsi nelle risorse in internet riguardanti i manoscritti musicali medievali è il lavoro di Dominique Gatté all'indirizzo <http://gregorianchant.ning.com/>.

<sup>18</sup> Il codice è descritto in MARCO GOZZI, *Tre sconosciuti manoscritti liturgici con notazione del Museo Civico di Bolzano*,

Bolzano (diocesi di Trento) per l’uso locale, in un ambiente assai prossimo a quello di compilazione dei codici polifonici. Analoghe lezioni si incontrano nell’*Antiphonale Pataviense*,<sup>19</sup> nel Rituale della diocesi di Passau del 1490<sup>20</sup> riprodotto in FIGURA 4 e nelle successive edizioni veneziane e viennesi dello stesso Rituale.<sup>21</sup>

Lo stesso dialetto tedesco si trova nelle lezioni di *Victimae* tramandate dai codici di Cividale (Cividale del Friuli, Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale, ms. 79, c. 151v e Gorizia, Biblioteca del Seminario Teologico Centrale, ms. I, c. 47v) e nello stesso codice Cividale 79, da c. 201v a c. 202v, si incontra una versione di *Victimae* che incorpora – prima del versetto – l’ampio tropo metrico e dialogato *Surgit Christe (!) cum tropheo*.<sup>22</sup>

Il rito quattrocentesco della diocesi di Passau, e di molte altre diocesi sotto l’influenza degli usi germanici, prevedeva – come evidenziano bene le *Agendae* e l’*Antiphonale* a stampa – dopo il terzo responsorio del Mattutino di Pasqua la processione ‘ad sepulchrum’, all’interno della quale si svolge il

dialogo ‘Quem queritis’ tra l’angelo e le pie donne. Poi il coro intona l’antifona *Currebant duo simul* e due diaconi nei panni degli apostoli Pietro e Giovanni corrono al sepolcro dove cantano *Cernitis o socii*. È a questo punto che il coro intona la seconda parte della sequenza *Victimae*, dalle parole *Dic nobis, Maria* (ESEMPIO MUSICALE 3). La domanda *Dic nobis maria, quid vidisti in via?* è ripetuta tre volte, guastando la struttura originaria a *copulae* della sequenza. La triplice risposta, che nell’*Agenda* di Passau è attribuita genericamente alle *mulieres*, acquista senso se è fatta ogni volta da una Maria diversa (Maria di Magdala, Maria di Cleofa, ‘Maria’ Salomè oppure Maria, madre di Gesù), come specificano le rubriche del codice lat. 15613 della Nazionale di Parigi (*prima, secunda e tertia mulier sola*). Il tutto è concluso dal canto in tedesco *Christ ist erstanden* da parte dell’assemblea (l’*Antiphonale* reca a questo punto la rubrica: ‘Deinde populus’ seguita dall’incipit con notazione di *Christ ist erstanden*).

La sezione centrale – dialogata – della sequenza a trasmissione monodica è assai interessante anche per il cambio evidente nella modalità: dal *protus* autentico dei versetti *1, 2a e 2b*, si passa al plagale nel momento in cui i discepoli interrogano, quasi a marcare indelebilmente il cambio di registro e la suddivisione in due parti della sequenza, tanto che questa seconda parte, come si è visto, può essere utilizzata come brano autonomo.

La tradizione melodica francese e quella italiana presentano invece per le frequentissime cadenze a *re* della sequenza *Victimae paschali* una semplice discesa per grado (*fa mi re*), come mostrano emblematicamente la c. 58r del quattrocentesco manoscritto Aosta, Biblioteca del Seminario, cod. 172 (FIGURA 5) ed anche il *tenor* dell’assai più antico codice di San Marziale lat. 3549 della Bibliothèque nationale de France (FIGURA 6).

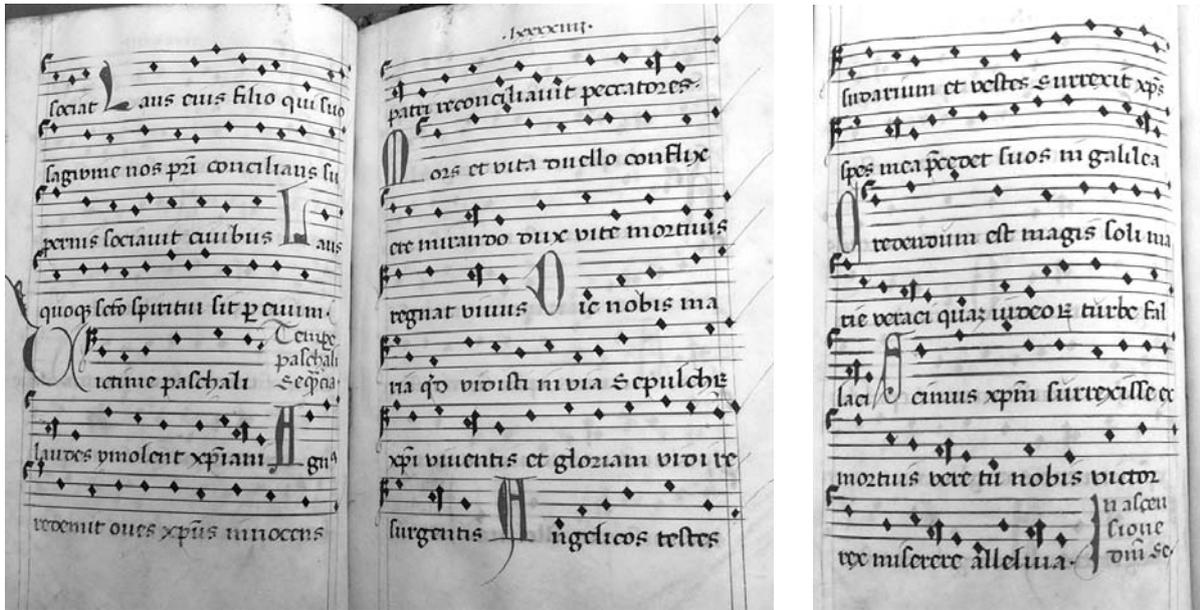
“Studi Trentini di Scienze Storiche”, LXXXII (2003), pp. 729-778.

<sup>19</sup> *Antiphonale Pataviense (Wien 1519): Faksimile*, herausgegeben von Karlheinz Schlager, Kassel, Bärenreiter, 1985 (Das Erbe deutscher Musik, Band 88; Abteilung Mittelalter, 25), cc. 55v-56r.

<sup>20</sup> *Agenda sive Benedictionale de actibus Ecclesie secundum chorum et observationem Ecclesie Pataviensis*, [Passau, Johannes Petri], anno salutis M.CCCC.XC.

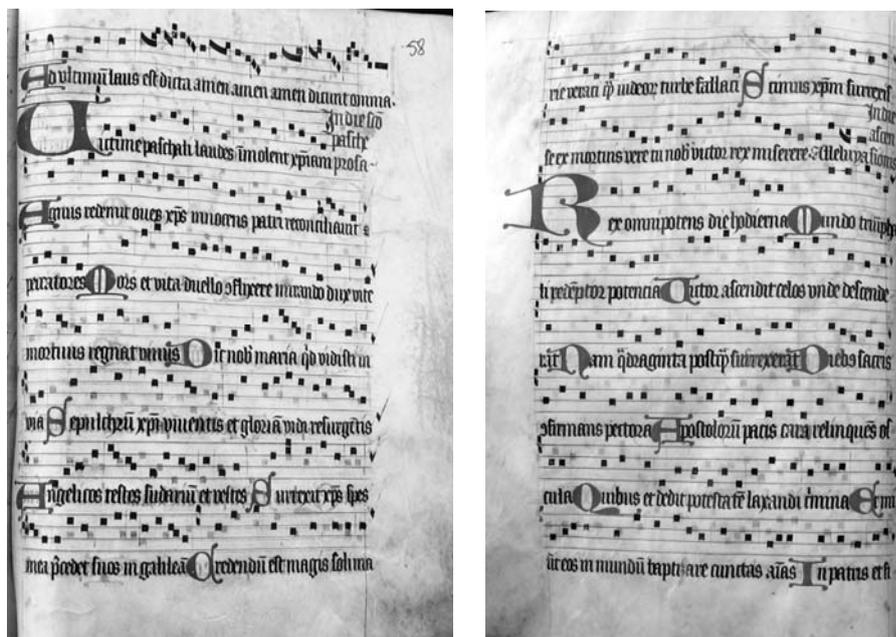
<sup>21</sup> *Agenda sive Benedictionale secundum usum sanctae ecclesiae Pataviensis*, Venezia, 1498 [riproduzione digitale: [http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00075422/image\\_7](http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00075422/image_7) o (altro esemplare) all’indirizzo: [http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00075422/image\\_235](http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00075422/image_235)]; *Agenda Pataviensis*, Vienna, 1514 [[http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004752/image\\_7](http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004752/image_7)].

<sup>22</sup> GUSTAV MILCHSACK, *Die Oster- und Passionsspiele: literarhistorische Untersuchungen ueber den Ursprung und die Entwicklung derselben bis zum siebzehnten Jahrhundert vornehmlich in Deutschland; nebst dem erstmaligen diplomatischen Abdruck des Kuenzelsauer Fronleichnamspieles*, Niederwalluf, Sändig, 1971 (rist. anast. dell’edizione 1880), pp. 92-95; WALTHER LIPPARDT, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 voll., Berlin, De Gruyter, 1975-1990, II, pp. 1720-1721, n. 832.

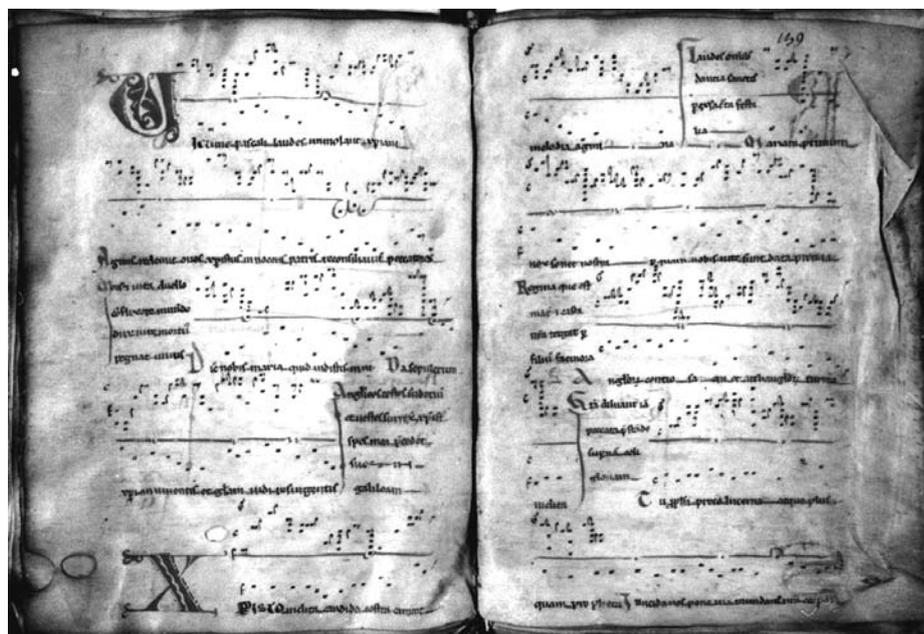


■ FIGURA 3. La sequenza *Victimae paschali* nel codice Bolzano, Museo Civico, ms. 7/3, cc. 93v-94v

■ FIGURA 4. Parte finale della sequenza *Victimae paschali* in un contesto liturgico drammatizzato, nel Rituale della diocesi di Passau, stampato da Petri nel 1490, c. 95r-v



■ FIGURA 5. *Victimae paschali* nel codice Aosta, Biblioteca del Seminario, cod. 172 (sec. XV), c. 58



■ FIGURA 6. *Victimae paschali* nel codice Paris, Bibliothèqu nationale, lat. 3549 (XII sec.), c. 158v

Vi sono poi ancora due questioni essenziali da sottolineare riguardo a questa sequenza, e riguardo a tutte le sequenze a trasmissione monodica posteriori al XII secolo: la possibilità di un'ecuzione mensurale – o comunque caratterizzata da forti elementi ritmico-proporzionali –<sup>23</sup> e la diffusa prassi della *secundatio*,<sup>24</sup> ossia dell'ecuzione estemporanea di una seconda voce che si accompagna alla melodia che troviamo scritta sui libri.

La ricerca musicologica e la manualistica vedono ancora l'universo del canto cristiano liturgico (unanimemente ancora definito 'monodico') e quello della polifonia come ambiti distinti e incomunicanti. Testimonianze che emergono sempre più copiose dimostrano invece come la prassi del canto liturgico (il cosiddetto 'gregoriano') prevedesse nel medioevo in tutta Europa una *amplificatio* in quasi tutte le feste dell'anno liturgico, e dunque l'ecuzione po-

livocale del canto era la norma, non l'eccezione. Accanto alle forme non scritte di polifonia – perché di una prassi basata essenzialmente sull'oralità si tratta – si incontrano però anche numerose testimonianze di amplificazione notate nei codici, che vanno dalla semplice rielaborazione nota contro nota sino a forme d'arte sempre più complesse. Anche per *Victime* si può documentare questo fenomeno ed è certo che le testimonianze giunte sino a noi sono solo una parte infinitesimale di quelle esistenti nel medioevo.

Si citano qui in modo sintetico alcuni testimoni salienti della tradizione polifonica a due voci di *Victime* o del suo *contrafactum* mariano *Virgini Mariae laudes*:

- a) Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Latin 3549 (XII secolo, da San Marziale),<sup>25</sup> c. 158v: la sequenza *Victimae*, priva dei versetti *4a-b*, compare a due voci, nello stile dell'*organum purum* di San Marziale, con un *tenor* sillabico e una *vox organalis* altamente melismatica (FIGURA 6).<sup>26</sup>
- b) Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, ms. 677, Cod. Helmstadiensis, 628 (sec. XIII),<sup>27</sup> c. 187r *Virgini marie laudes* a due voci, in stile simile al precedente, ma con la *vox organalis* un poco meno melismatica (al massimo quattro note rispetto ad una del *tenor*).

<sup>23</sup> BRYAN REGINALD GILLINGHAM, *A history of the polyphonic sequence in the middle ages*, Ph. D. diss., University of Washington, 1976, p. 35: «It is quite possible, even probable, that the melody [of *Victimae pascali*] would have been supplied with measured rhythmic values in Wipo's day [...] in the twelfth century, syllabic grouping apparently had a direct relationship to meter». Sulle sequenze mensurali si veda MARCO GOZZI, *Sequenze*, in: *Cantus fractus italiano: un'antologia*, a cura di Marco Gozzi, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 2012 (*Musica mensurabilis*, 4), pp. 43-134.

<sup>24</sup> Sulla *secundatio* si vedano almeno *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, a cura di C. Corsi e P. Petrobelli, Roma, Torre d'Orfeo, 1989; GIULIO CATTIN, "Secundare" e "succinere". *Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento*, "Musica e Storia", 3 (1995), pp. 41-120; *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, a cura di Giulio Cattin e F. Alberto Gallo, Venezia-Bologna, Fondazione Levi-Il Mulino, 2002 (Qua.derni di «Musica e storia», 3); *Polifonie semplici. Atti del convegno internazionale di studi Arezzo, 28-30 dicembre 2001*, a cura di Francesco Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2003. Sulla certa testimonianza di Salimbene da Parma sulla *secundatio* nella sequenza italiana del Duecento si veda F. ALBERTO GALLO, *La musica nella «Cronica» di Salimbene de Adam*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Perugia», XX-XXI (1982-84), pp. 91-99 e F. ALBERTO GALLO, *Dai conventi di Salimbene alla corte di Bonifacio VIII*, in *La sequenza medievale. Atti del Convegno Internazionale Milano 7-8 aprile 1984*, a cura di Agostino Ziino, Lucca, LIM, 1992, pp. 81-86.

<sup>25</sup> Facsimile nel progetto Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90660885.r=lat+3549+.langFR>>.

<sup>26</sup> Trascrizione e commento di *Victimae* in HENDRIK VAN DER WERF, *The oldest extant part music and the origin of western polyphony*, 2 voll., Rochester, Van der Werf, 1993, n. 51.

<sup>27</sup> Facsimile in *Die mittelalterliche Musik-Handschrift W1: vollständige Reproduktion des "Notre Dame"-Manuskripts der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel Cod. Guelf. 628 Helmst.*, a cura di Martin Staehelin, Wiesbaden, Harrassowitz, 1995 (*Wolfenbütteler Mittelalter Studien*, 9); studio: MARK EVERIST, *From Paris to St. Andrews: the origin of W1*, «Journal of the American Musicological Society», 43 (1990), pp. 1-42.

- c) Burgos, Monasterio de Las Huelgas, ms. s.s. (ca. 1300),<sup>28</sup> cc. 54v-56r: a due voci in polifonia semplice, con pochi gruppi neumatici alla *vox organalis*.
- d) Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 162 (ca. 1500),<sup>29</sup> c. 28v: *Virgini Marie laudes* a due voci in polifonia semplice.
- e) Kobenhaven, Det arnamagnaanske intitut, ms. Rask 98 (sec. XVII),<sup>30</sup> cc. 74v/76v, a due voci in polifonia semplice.

Nel Trecento e nel primo Quattrocento vi sono anche intonazioni a tre o quattro voci, dove però la melodia di *Victime* è spesso usata solo parzialmente, nella voce di *tenor*, come semplice base della costruzione polifonica, senza testo:

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 18 (inizi sec. XIV), cc. 146v-148r,<sup>31</sup> mottetto a tre voci *Ortorum virentium / Virga Yesse / [Victimae]*.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Facsimile: *Códice Musical de Las Huelgas Reales de Burgos*, a cura di César Olmos Pieri, Madrid, Testimonio, 1997; trascrizioni: GORDON A. ANDERSON, *The Las Huelgas Manuscript: Burgos, Monasterio de Las Huelgas*, 2 voll., s.l., American Institute of Musicology - Neuhausen-Stuttgart, Hanssler, 1982 (Corpus mensurabilis musicae, 79); JUAN CARLOS ASENSIO PALACIOS - JOSEMI LORENZO ARRIBAS, *El Códice de las Huelgas*, Madrid, Alpuerto, 2001 (Patrimonio Musical Español, 8); studio: NICOLAS BELL, *El códice musical de Las Huelgas: un estudio complementario del facsímil*, Madrid, Testimonio, 2004.

<sup>29</sup> *Handschriften mit Mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. I. Austria bis France*, beschrieben und inventariert von Kurt von Fischer und herausgegeben in Zusammenarbeit mit Max Lutolf, München-Duisburg, Henle, 1972 (RISM B IV<sup>3</sup>), pp. 429-434: 432.

<sup>30</sup> *Handschriften mit Mehrstimmiger Musik* (RISM B IV<sup>3</sup>), cit., pp. 416-418: 418.

<sup>31</sup> Facsimile in F. ALBERTO GALLO - GIUSEPPE VECCHI, *I più antichi monumenti sacri italiani*, Bologna, Forni, 1968, Tavv. LXIX-LXX.

<sup>32</sup> Trascrizione: BLAKE WILSON - NELLO BARBIERI, *The Florence Laudario: an Edition of Florence*, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 18, Madison, A-R Editions, 1995, p. 122.

Paris, Bibliothèque nationale, ms. fonds français, 146 (*Roman de Fauvel*),<sup>33</sup> c. 22r: il *tenor* del mottetto a tre voci *InflammatuS invidia / Sicut de ligno parvulus* è sulla melodia di *Victimae*.<sup>34</sup>

London, British Library, ms. 62132 A (*olim* Leeds VR 6120, *olim* Studley Royal ms. 23),<sup>35</sup> cc. 228-228v, 231 a tre voci.<sup>36</sup>

Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. J.II.9,<sup>37</sup> c. 59r: mottetto a quattro voci *Victima laudum pascalis / Victimis in pascalibus / Victimae paschali*; *contratenor* senza testo.<sup>38</sup>

La tradizione polifonica quattrocentesca della sequenza, quasi interamente a tre voci, è dominata dalla presenza di ben nove versioni nei codici di Trento e comprende anche un'intonazione di Guillaume Du Fay e una di Johannes Pullois. La TAVOLA 2 elenca i codici di polifonia databili tra il 1430 e il 1480 circa che tramandano *Victimae paschali*.<sup>39</sup>

<sup>33</sup> Facsimile: *Le roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain: A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds français 146*, New York, Broude, 1990.

<sup>34</sup> Trascrizione: *The Roman de Fauvel. The Works of Philippe de Vitry. French Cycles of the Ordinarium missae*, éd. Leo Schrade, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1956 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 1), p. 43.

<sup>35</sup> Facsimile in *The Fountains Fragments*, facsimile edition by Margaret Bent, Clarabricken, Boethius Press, 1987, plates 1-27.

<sup>36</sup> Trascrizione in: *English Music for Masses and Offices, Part 1*, edited by Frank Ll. Harrison, Ernest H. Sanders and Peter M. Lefferts, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1983 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, XVI), p. 182.

<sup>37</sup> Facsimile con studio introduttivo: ISABELLA DATA - KARL KÜGLE, *Il Codice J.II.9. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1999 (Ars nova, 4).

<sup>38</sup> Trascrizione: RICHARD H. HOPPIN, *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9. II. Motets*, Roma, American Institute of Musicology, 1961 (Corpus Mensurabilis Musicae, 21/II), p. 1.

<sup>39</sup> Per un elenco che comprende anche i testimoni degli ultimi anni del Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento, si veda AXEL EMMERLING, *Studien zur mehrstimmigen Sequenz des deutschen Sprachraums im 15. und 16. Jahrhundert* (Bärenreiter Hochschulschriften), 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994, II, pp. 80-86.

TAVOLA 2. Attestazioni della sequenza *Victimae paschali*  
in codici di polifonia databili tra il 1430 e il 1480 circa\*

	Codice	c.	Autore	Concordanze	Edizione moderna
1	<i>Tr 92</i>	25v	Guillaume Du Fay	<i>MuEm</i> , 59v	CMM1/5, n. 4
2	<i>Tr 92</i>	105v			Gozzi 2012 n. 39
3	<i>Tr 93</i>	216v		<i>Strah</i> , 192v	Gozzi 2012 n. 41
4	<i>Tr 93</i>	217v			Gozzi 2012 n. 42
5	<i>Tr 90</i>	286v	Johannes Pullois		CMM41, n. 5; Gozzi 1992, II, p. 145
6	<i>Tr 90</i>	293v			Gozzi 1992, II, p. 149; Gozzi 2012 n. 38
7	<i>Tr 88</i>	219v			MPLsII p. 180; Gerber p. 676
8	<i>Tr 89</i>	361v			Gozzi 2012 n. 40
9	<i>Tr 91</i>	151v			Gozzi 2012 n. 43
10	<i>Glog</i>	Td12v		<i>Strah</i> , 194v	EdM85, n. 91
11	<i>Glog</i>	Te2v			EdM85, n. 93

Sigle delle edizioni citate nella tavola:

CMM1/5 = HEINRICH BESSELER, *Guglielmi Dufay Opera omnia. Tomus V: Compositiones liturgicae minores*, Roma, American Institute of Musicology, 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae, I/5)

CMM41 = PETER GÜLKE, *Johannes Pullois Opera Omnia*, Roma, American institute of Musicology, 1967 (Corpus Mensurabilis Musicae, 41)

EdM85 = *Das Glogauer Liederbuch*, herausgegeben von Christian Vaterlein, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1981 (Das Erbe deutscher Musik, 85-86).

Gerber = REBECCA L. GERBER, *Sacred music from the Cathedral at Trent: Trent, Museo Provinciale d'Arte, Codex 1375 (olim 88)*, Chicago, University of Chicago, 2007

Gozzi 1992 = MARCO GOZZI, *Il manoscritto Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90), con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93*, 2 voll., Cremona, Editrice Turrus, 1992 (Studi e testi Musicali, I)

Gozzi 2012 = MARCO GOZZI, *Sequenze*, Roma - Trento, Istituto Italiano per la Storia della Musica - Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i Beni librari, archivistici e archeologici, 2012 (Codici musicali trentini del Quattrocento, 1)

MPLsII = LAURENCE FEININGER, *Auctorum anonymorum Missarum propria XVI quorum XI Gulielmo Dufay auctori adscribenda sunt adiunctis nonnullis fragmentis*, Roma, 1947 (Monumenta Polyphoniae Liturgicae S. Ecclesiae Romanae, Serie II, n. 1).

\* Le sigle dei codici sono sciolte in Appendice.



■ FIGURA 7. *Victimae paschali* nel codice München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 5023

A queste intonazioni si possono avvicinare anche le tre presenti nel più tardo codice München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154 (Chorbuch des Nikolaus Leopold), alle cc. 171r-v, 317v-319 e 414r-419v.<sup>40</sup> Le forme e gli stili di queste diverse intonazioni polifoniche della sequenza *Victimae paschali* mostrano una grande varietà. Di poco

posteriore alle attestazioni elencate nella TAVOLA 2 è l'intonazione che si incontra nel codice München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 5023,<sup>41</sup> cc. 53v-54v, che risulta molto diversa da tutte quelle elencate poiché è a due voci, di cui una scritta in canto piano con notazione nera (FIGURA 7); il manoscritto è datato 1495 e proviene da un monastero della bassa Baviera.

<sup>40</sup> Facsimile on-line all'indirizzo: <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0005/bsb00059604/images/> nelle *Digitale Sammlungen* della Bayerischen Staatsbibliothek di München. Trascrizioni in THOMAS L. NOBLITT, *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold: Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154*, 4 voll., Kassel, Bärenreiter, 1987-1996 (Das Erbe deutscher Musik, 80-83; Abteilung Mittelalter, 17-20), nn. 91, 114, 163.

<sup>41</sup> Facsimile on-line: <http://bsb-mdz12-spiegel.bsb.lrz.de/~db/0003/bsb00035328/images/> nelle *Digitale Sammlungen* della Bayerischen Staatsbibliothek di München. DENNIS MICHAEL DAVIS, *The Structure and Contents of Munich, Bayerische Staatsbibliothek Codex Lat. Mon. 5023*, Ph. D. Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1979.

Come mostra l'ESEMPIO MUSICALE 4 si tratta di una versione a due voci: *discantus* e *tenor*, tutta in polifonia, dove il *tenor* possiede la consueta melodia del canto liturgico – nella variante tedesca – che procede per costanti valori di semibreve, come accade in numerose composizioni dell'epoca.<sup>42</sup>

La FIGURA 7 evidenzia come la sequenza sia scritta a versetti separati (per ogni sezione prima la voce di *discantus*, poi quella di *tenor*) con una certa fretta e fors'anche imperizia: le voci non mostrano le chiavi e contengono numerosi errori. Episemi verticali o obliqui delimitano, sia al *discantus* sia al *tenor*, le note relative alle singole parole, ma solo rispetto al primo versetto di ciascuna *copula*.

Qui di seguito si elencano gli errori sanati nell'ESEMPIO MUSICALE 4. *Discantus*: 5.1 e 10.1, manca *minima*; 15.2, *re* SB anziché M; 17.2-3, M anziché SB; 23.5 SM anziché M; 26.6-7, SB-M anziché M-SM. *Tenor*: 3.2, *sol* anziché *fa*; 27-30, le prime undici note del versetto 4 (*Credendum* e *Scimus Christum*) sono scritte un tono sotto; 33-36, le ultime dodici note dello stesso versetto finale (compreso l'*Alleluia*) sono un tono sopra, con una nota ribattuta (dopo 33.3) di troppo; il passo è sanato attraverso il confronto con le lezioni del codice quattrocentesco Bolzano, Museo civico, ms. 7/3 (ESEMPIO MUSICALE 2), che coincidono esattamente con quelle del Rituale della diocesi di Passau, Petri, 1490. È chiaro che i cantori non avevano necessità di leggere il canto piano del *tenor*, ben conosciuto a memoria da tutti.

La composizione è molto adatta per insegnare ai bambini di una scuola capitolare o monastica il con-

trappunto fiorito su canto piano a note uguali. Le sequenze, assieme agli inni, erano ingrediente fondamentale dell'insegnamento ai *pueri* nella *schola* medievale, in quanto pezzi adattissimi per lo studio della grammatica e della sintassi latina, della retorica, della poesia, dell'agiografia, del canto (sia monodico sia polifonico), della semiografia musicale, della catechesi, della teologia, dell'arte e di numerose altre discipline e nozioni essenziali per il bagaglio culturale e spirituale dei ragazzi.

Con la versione tramandata dal codice monacense il maestro di scuola aveva la possibilità di insegnare agli studenti in poco tempo la sequenza *Victimae paschali* in una versione artisticamente impegnativa, che era nello stesso tempo una semplice amplificazione del canto liturgico (una normale *secundatio* un poco elaborata) e che poteva poi essere cantata nella solenne celebrazione liturgica pasquale assieme a tutto il clero, che avrebbe eseguito coralmente a note uguali, come voce di *tenor*, la consueta melodia in canto piano. L'effetto non poteva che essere straordinario, nella sua essenziale semplicità.

Diverse sono le attestazioni a tre voci elencate nella TAVOLA 2, che rappresentano realizzazioni un poco più elaborate artisticamente, ma che sempre interagiscono in modo determinante con il canto piano, nella forma della parafrasi, della citazione letterale o dell'*alternatim*.

Si analizzano qui brevemente le undici versioni, con particolare attenzione per i casi maggiormente emblematici.

Il primo aspetto da considerare riguarda la datazione e la provenienza dei pezzi, che spesso non coincidono con la datazione e la provenienza dei codici; è noto infatti che i codici di Trento – ad esempio – raccolgono musica franco-fiamminga, inglese, italiana, spagnola e dell'area germanica e si configurano come raccolte della migliore produzione polifonica europea dai primi anni del Quattrocento fino al 1480 circa.

Gli elementi utili a stabilire la datazione e la provenienza di ogni singolo pezzo possono essere

<sup>42</sup> Sul fenomeno si veda MARCO GOZZI, *Cantus firmus per notulas plani cantus: alcune testimonianze quattrocentesche*, in *Il cantus firmus nella polifonia. Atti del convegno internazionale di studi, Arezzo, 27-29 dicembre 2002*, a cura di Francesco Facchin, Arezzo, Fondazione Guido d'Arezzo, 2005 (Quaderni di Polifonie, 3), pp. 45-88. Nel primo cinquecento si incontra un'intera edizione a stampa di brani a quattro voci costruiti con questa tecnica: *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solennium totius anni*, Lyon, Etienne Gueynard, 1528.

desunti dallo stile, dalla struttura, dalle lezioni del *cantus prius factus* utilizzato e da altri indizi, che non sempre – però – permettono deduzioni certe e inconfutabili.

Nel caso dei due autori conosciuti – Du Fay e Pullois – possono soccorrere anche i dati biografici e le considerazioni riguardanti la destinazione performativa. Secondo David Fallows, ad esempio, le sequenze di Du Fay furono composte per la cappella papale a Firenze negli anni 1435-1436.<sup>43</sup> Per quanto riguarda la sequenza *Victimae* di Du Fay, è tramandata a c. 25v di *Tr92*, in un fascicolo con carta databile ca 1435, e in *MuEm* – in notazione nera – a c. 59v, in un fascicolo databile ca. 1440.<sup>44</sup>

L'edizione moderna di Besseler<sup>45</sup> mostra seri problemi filologici per quanto riguarda le sezioni in *cantus planus* (1, 2b, 3b, 4b e 5b) e permette in questo modo di discutere la questione dell'interazione fra *cantus planus* e polifonia. È noto che molti ma-

noscritti di polifonia tramandano solo i versetti *a* delle *copulae*, tralasciando del tutto o in parte i versetti *b*, che erano solitamente integrati dal coro – quindi non dai solisti della *schola* incaricati dell'esecuzione polifonica – in canto piano, per lo più a memoria, senza leggere da libro alcuno.<sup>46</sup>

Le versioni delle sequenze di Du Fay che si incontrano nei codici di Trento mostrano invece spesso il canto liturgico scritto per esteso. Il fatto si spiega con la necessità di mettere per iscritto una peculiare tradizione melodica del *cantus prius factus* liturgico – sulla quale si basa anche la polifonia –, diversa da quella locale e che talvolta prevede sezioni mensurali, secondo l'uso francese,<sup>47</sup> ma riguarda fors'anche una prassi che affidava agli stessi cantori della polifonia le intonazioni delle sezioni in canto piano.

Il *cantus planus* relativo alla sequenza di Du Fay scritto in *Tr92* (FIGURA 8) mostra come il primo versetto derivi presumibilmente le lezioni da un antigrafo francese o italiano (cadenza *fa mi re*), mentre i successivi versetti accolgono la tipica cadenza germanica: *fa* (o *sol*) *mi-fa re*. La numerazione dei versetti segue quella utilizzata da Besseler, non corrispondente alle sezioni del testo.

Il fatto è dovuto probabilmente alla circostanza che l'antigrafo conteneva il primo versetto notato per esteso, mentre i successivi solo come *incipit*. Il copista ha voluto integrare il resto dei versetti in base allo spazio che aveva nella pagina e con la melodia che conosceva, di tipo tedesco. Questo spiegherebbe anche l'anomalia del versetto *5b*, la cui prima cadenza (*ex mortuis vere*) è di tipo italiano (*fa mi re*) e forse derivata dall'antigrafo, la seconda (*misere*) è tedesca (*mi-fa re*).

<sup>43</sup> DAVID FALLOWS, *Dufay*, London, Dent, 1987, p. 147. Sulle sequenze di Du Fay si vedano anche HEINRICH BESSELER, *Dufay in Rom*, «Archiv für Musikwissenschaft», XV (1958), pp. 1-19: 8-11; CHARLES E. HAMM, *Dating a group of Dufay Works*, «Journal of the American Musicological Society», XV (1962), pp. 65-71:70-71; CHARLES E. HAMM, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton, 1964, p. 78; ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *The polyphonic proses of Guillaume Du Fay*, in *Uno gentile e subtile ingenio: studies in renaissance music in honour of Bonnie Blackburn*, a cura di Gioia Filocamo e Jennifer Bloxam, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 87-99 e MARCO GOZZI, *Sequenze*, Roma - Trento, Istituto Italiano per la Storia della Musica - Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i Beni librari, archivistici e archeologici, 2012 (Codici musicali trentini del Quattrocento, 1), pp. 16-18.

<sup>44</sup> Cfr. *Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*. Kommentar und Inventar von Ian Rumbold unter Mitarbeit von Peter Wright. Einführung von Martin Staehelin, Hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek und Lorenz Welker, 2 voll., Wiesbaden, Reichert, 2006 (Elementa musicae, 2), vol. I, p. 83.

<sup>45</sup> HEINRICH BESSELER, *Guglielmi Dufay Opera omnia. Tomus V: Compositiones liturgicae minores*, Roma, American Institute of Musicology, 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae, I/5), p. 11-12, n. 4.

<sup>46</sup> Si veda ad esempio la colonna 'canto piano' nella tavola 10 in GOZZI, *Sequenze*, cit., pp. 33-34.

<sup>47</sup> Sul fenomeno: MARCO GOZZI, *Sequenze*, in: *Cantus fractus italiano: un'antologia*, a cura di Marco Gozzi, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 2012 (Musica mensurabilis, Band 4), pp. 43-134.

1. *Victimae paschali laudes immolant christum*

2b. *Corde et vita ducto conflueret mirando dno vite mirando regnat vultu*

3b. *Sepulchro xpi*

4b. *Surrexit xpus spes mea*

5b. *Annus xpi summissis compositis nec tu nobis motor vero inferre*

■ FIGURA 8. Le sezioni in canto piano di *Victimae paschali* di Du Fay in *Tr92*, cc. 25v-26r

La ‘commistione dialettale’ del canto piano di *Tr92* è ulteriormente aggravata nella trascrizione di Bessler (FIGURA 9), che deriva il primo versetto dal *Graduale Romanum* del 1908 (*immolent* intonato con *la sol mi* anziché utilizzare il *la sol fa* di *Tr92*), il versetto 2b da *Tr92* (stile tedesco), il 3b sempre dal *Graduale Romanum* (dato che *Tr92* ha solo le prime cinque note), ma con arbitraria esclusione delle note liquescenti; il versetto 4b – che dovrebbe essere identico melodicamente al 3b – per la prima metà discende dalle lezioni di *Tr92* e per la seconda da quelle del *Graduale Romanum*, ma è erroneamente trasposto interamente un tono sotto, con due assai improbabili cadenze a *do*; l’ultimo verset-

to deriva da *Tr92* (con l’ambiguità melodica già segnalata). Un vero *monstrum* dal punto di vista filologico, considerata anche la natura delle lezioni del *Graduale Romanum* rispetto a singoli testimoni della tradizione quattrocentesca.

Come spesso accade nell’osservazione di trascrizioni da manoscritti medievali, è altamente probabile incontrare fraintendimenti, errori, commistioni di usi e di stili nei testimoni antichi; dal filologo moderno ci si aspetterebbe invece discernimento, individuazione e emendazione degli errori, ripristino della volontà d’autore, ma talvolta si incontrano meccanismi identici a quelli di seicento anni fa.

1. Vic - ti - mae pa - scha - li lau - des im - mo - lent chri - sti - a - ni.

2 b. Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do; dux Vi - tae mor - tu - us re - gnat vi - vus.

3 b. „Se - pul - crum Chri - sti vi - ven - tis et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis.

4 b. Sur - re - xit Chri - stus, spes me - a, prae - ce - det su - os in Ga - li - lae - am.”

5 b. Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se a mor - tu - is ve - re; tu no - bis, vic - tor rex, mi - se - re - re.

■ FIGURA 9. Le sezioni in canto piano delle sequenza *Victimae paschali* di Du Fay in *CMM1/5*

La ricostruzione di versetti in canto piano parziali o mancanti, appartenenti a sequenze polifoniche quattrocentesche che prevedono la prassi dell'alternanza, può procedere in diversi modi, ma due sembrano più opportuni: a) derivare le lezioni da un manoscritto di canto piano il più prossimo possibile all'area geografica dove la sequenza è stata composta e prossimo come datazione alla data di creazione della polifonia; b) derivare le lezioni da un manoscritto di canto piano il più prossimo possibile all'area geografica e alla datazione del codice che tramanda la polifonia.

I due criteri non garantiscono sempre risultati all'altezza della situazione, perché sono troppe le variabili in causa: spesso non è certa né la provenienza né la datazione dei pezzi, la qualità delle lezioni è spesso scadente, e talvolta non si possiedono nemmeno testimoni manoscritti di canto liturgico da poter confrontare, ma magari incunaboli o edizioni del primo Cinquecento, che comunque non sono certamente da scartare.

Per chi voglia alternare alla sequenza di Du Fay i versetti in canto piano secondo l'uso quattrocente-

sco della città e della diocesi di Trento, cioè secondo la melodia che conoscevano i sacerdoti e i fedeli trentini, è possibile utilizzare la melodia del manoscritto della diocesi di Trento Bolzano, Museo Civico, ms. 7/3 (ESEMPIO MUSICALE 2), che coincide esattamente con il *tenor* dell'ESEMPIO MUSICALE 4 e che è perfettamente identica a quella trasmessa dal *Graduale Pataviense* del 1511,<sup>48</sup> alla carta 204r e da numerosi altri testimoni di area tirolese, austriaca e bavarese, a conferma della compattezza della tradizione melodica dell'area tedesca.

L'esempio della sequenza di Du Fay fa capire anche che la presenza di versetti in canto piano con notazione non garantisce l'esecutore e il filologo sulla bontà delle lezioni presenti nei codici di polifonia e non esime da un confronto con la copiosa tradizione liturgica manoscritta di tutta Europa.

Nella prassi liturgica ogni realtà locale adottava presumibilmente la propria versione melodica – di

<sup>48</sup> *Graduale Pataviense (Wien 1511): Faksimile*, herausgegeben von Christian Väterlein, Kassel, Bärenreiter, 1982 (Das Erbe deutscher Musik, Band 87; Abteilung Mittelalter, 24).

solito tramandata oralmente – per i versetti in canto piano, anche se questa si discostava palesemente dalla versione utilizzata dal compositore della polifonia.

Dunque oggi un esecutore attento alle ragioni della filologia, attuando questa prassi storica, può certamente utilizzare le lezioni melodiche del *Graduale Triplex*<sup>49</sup> o del *Graduale Novum*<sup>50</sup> da alternare a versetti di polifonia quattrocentesca, purché le lezioni di questi moderni libri liturgici rappresentino effettivamente la pratica musicale corrente del luogo dove è chiamato ad eseguire, altrimenti è meglio ricorrere a lezioni quattrocentesche storicamente attestate.

Data la straordinaria mobilità dei compositori franco-fiamminghi nel Quattrocento, di cui Du Fay è un esempio emblematico, non è comunque facile capire in quale momento e in quale luogo una determinata composizione liturgica sia stata composta. Certamente un qualche aiuto per l'individuazione del luogo di provenienza di una composizione polifonica basata su *cantus prius factus* liturgico può venire dallo studio delle lezioni del canto piano, ma anche in questo caso vi sono composizioni liturgiche che presentano una tradizione molto compatta in tutta Europa e che perciò si prestano poco a individuare varianti locali o dialettali ben determinate.

La seconda sequenza di autore noto elencata nella TAVOLA 2 è opera di Johannes Pullois e si incontra a c. 286v di *Tr90*. Entrambe le edizioni moderne di quest'opera citate nella TAVOLA 2 so-

no lacunose,<sup>51</sup> perciò si propone qui, nell'ESEMPIO MUSICALE 5, una nuova edizione critica completa.

La proposta di una nuova edizione nasce dall'evidente incoerenza nei testi dei versetti dell'unico testimone superstite: *Tr90*, che nasce probabilmente da un tentativo inesperto di ricollocazione del testo letterario, in uno stadio della trasmissione, dopo la copia da un antigrafo privo del testo. L'ipotesi che il pezzo sia stato scritto a Roma per la cappella papale dove Pullois operò dall'ottobre 1447 al 1468 aggiunge ulteriori elementi per pensare che si tratti di una sequenza di alta fattura e nella forma dell'*alternatim*.

Che nella prassi romano-francescana si usasse talvolta anche in Italia la ripetizione per tre volte della domanda *Dic nobis Maria* si può desumere dalle cc. 359v-360v del Graduale, curato dal francescano Francesco de Brugis e stampato da Lucantonio Giunta a Venezia nell'anno 1500 (FIGURA 10), che possiede il seguente frontespizio:

*Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie integrum et completum videlicet dominicale, sanctuarium, commune et Cantorium sive Kyriale; impressum Venetiis cum privilegio, cum quo etiam imprimuntur Antiphonarium et Psalmista, M.CCCCC. Correctum per fratrem Franciscum de Brugis ordinis minorum de observantia.*<sup>52</sup>

<sup>49</sup> *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum...*, Sablé sur Sarthe, Abbaye Saint-Pierre de Solemes, 1979.

<sup>50</sup> *Graduale novum; editio magis critica iuxta sc 117 seu graduale sanctae romanae ecclesiae Pauli PP. VI cura recognitum, ad exemplar ordinis cantus missae dispositum, luce codicum antiquiorum restitutum nutu sancti oecumenici Concilii Vaticani II, neumis Laudunensibus et Sangallensibus ornatum*, Regensburg, ConBrio, 2011.

<sup>51</sup> In particolare la trascrizione di PETER GÜLKE, *Johannes Pullois Opera Omnia*, Roma, American institute of Musicology, 1967 (Corpus Mensurabilis Musicae, 41), n. 5, p. 32 mostra alcuni errori ed è incompleta: comprende solo i versetti 1, 2b e 3a. L'edizione in MARCO GOZZI, *Il manoscritto Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90), con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93*, 2 voll., Cremona, Editrice Turris, 1992 (Studi e testi Musicali, I), II, pp. 145-148 comprende tutta la polifonia come tramandata in *Tr90*, ma manca dei versetti 2a e 3b, da integrare in canto piano al momento dell'esecuzione, ma senza indicazione di possibili manoscritti liturgici adatti.

<sup>52</sup> Cfr. MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, 1994 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 17), I, pp. 437-438.

CCCLX

lēt christiāi. Agn<sup>9</sup> redemit oues  
 xps inocēs p̄i recōciliauit pctō  
 res. Mors ⁊ vita duello asfixere  
 mirādo dux vite mortu<sup>9</sup> regnat  
 vū<sup>9</sup>. Dic nob maria qd vidisti i  
 via. Sepulchz xpi vinētis ⁊ glo  
 riā vidi resurgētis. Dic nobis.

Angelicos testes sudariū et ve  
 stes. Dic nob. Surrexit xps spes  
 mea p̄cedet vos i galilea. Q redē  
 dū ē magis soli marie veraci q̄  
 iudeoz turbe fallaci Scim<sup>9</sup> xps  
 surrexisse ex mortuis vere tū no  
 bis victor rex miserere. A me.

FIGURA 10. La sequenza *Victimae paschali* nel Graduale stampato a Venezia da Lucantonio Giunta nel 1500 (esemplare della Biblioteca Feininger, FSG 1).

È un testimone erede della migliore tradizione melodica romano-francescana della sequenza in uso in Italia, dove operava anche Pullois, ed è curato da un musicista, Francesco de Brugis, probabilmente franco-fiammingo come Du Fay e come Pullois. La versione melodica di questa edizione, il primo sontuoso

*Graduale Romanum* a stampa, capostipite di una lunga serie di capolavori tipografici, può essere dunque usata per integrare i versetti in canto piano della realizzazione di *Victimae* di Pullois come di quella di Du Fay, se si desidera avvicinarsi ad una prassi in uso in Italia settentrionale e centrale nel

Quattrocento. Le lezioni musicali dell'edizione giuntina sono vicinissime anche a quelle dei moderni libri vaticani (*Graduale Romanum, Liber Usualis, Graduale Triplex*).

Se invece si desidera seguire la prassi alla quale presumibilmente pensava il copista Johannes Wiser nel trascrivere il pezzo dal confuso antigrafo a *Tr90* si possono derivare le lezioni melodiche dei versetti *2b*, *3b* e *4b* della sequenza di Pullois dal codice Bolzano 7/3 (ESEMPIO MUSICALE 2) sostituendole a quelle del Graduale Giunta ed eliminando le ripetizioni di *Dic nobis Maria*.

L'ipotesi di una esecuzione integrale della sequenza di Pullois con tutti i versetti in polifonia, con struttura ABBCDCDEEF, e dunque con un esatto ricalco formale a più voci della forma liturgica a trasmissione monodica, non funziona molto bene a causa del difficile adattamento dei testi dei versetti *3b* e *4b* alle sezioni che recano la parafrasi delle rispettive frasi del *cantus prius factus*, evidentemente costruite pensando ai testi *3a* e *4a*. Tuttavia non è un'ipotesi da scartare definitivamente, dato lo scarso interesse per l'apposizione del testo letterario nelle composizioni sacre di quest'epoca.

La sequenza di Pullois, come si può vedere dalla trascrizione nell'ESEMPIO MUSICALE 5, possiede in tutte le sezioni polifoniche, ad esclusione dell'ultima, un *ordo mensuralis* che si ispira ad una *mensura* ormai quasi inutilizzata nella seconda metà del Quattrocento e tipica invece degli anni fino al 1430 circa: il tempo imperfetto con prolazione maggiore, *mensura* normalmente indicata con il segno 'C'.<sup>53</sup> Tuttavia la *mensura* è qui mascherata attraverso un artificioso e dotto utilizzo di segni di *tactus* diversi, ma equivalenti: C3 per *discantus* e *contratenor*, C per il *tenor*. Se la cifra 3 del primo segno indica una *proportio sesquialtera* a livello

della minima (tre minime al posto di due) – ossia attua ciò che nella prolazione maggiore è la perfezione della semibreve (una semibreve vale tre minime) – il taglio al segno di *tactus* nel *tenor* non deve essere considerato dimezzamento del valore delle semibrevi, ma solo lieve accelerazione di un terzo.<sup>54</sup> Un uso del C3 con lo stesso significato è presente nella *Missa Spiritus almus* di Petrus de Domarto.<sup>55</sup>

Il testo presente in *Tr90* è del tutto particolare, poiché il versetto *4a* – e solo quello – è mutuato dal *contrafactum* mariano *Virgini Mariae laudes*:<sup>56</sup> *Credendum est magis Gabrieli forti quam Iudeorum false cohorti*. Questa errata sostituzione è difficilmente spiegabile, a meno che l'antigrafo (o un esemplare ancora precedente della tradizione) non possedesse anche il testo del *contrafactum* e che questo per una qualche ragione fosse stato aggiunto sopra e non sotto il testo normale in questo unico versetto, traendo in inganno il distratto copista. Ritengo che in una moderna edizione critica si debba ristabilire la versione corretta del testo per questo *versus*, versione qui derivata dal testimone liturgico utilizzato per l'integrazione delle sezioni in canto piano, poiché il riferimento all'arcangelo Gabriele non dà senso in questo contesto. Un'altra spiegazione è che all'origine della tradizione che ha portato alle lezioni di *Tr90* ci sia un testimone privo di testo latino (forse proprio per permettere di cantare su questa intonazione entrambe le versioni: *Victimae* e *Virgini*) e che il testo sia stato aggiunto malamente in qualche stadio della trasmissione. L'ipotesi permette anche di congetturare che, nel tentativo di ripristinare una corretta alternanza tra canto piano e polifonia, al secondo versetto sia stato aggiunto er-

<sup>53</sup> Cfr. CHARLES HAMM, *A chronology of the works of Guillaume Dufay based on a study of mensural practice*, Princeton, Princeton University Press, 1964, p. 3 e REINHARD STROHM, *The rise of European music, 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 131-135.

<sup>54</sup> Il problema è discusso, con diversa interpretazione, in GOZZI, *Il manoscritto*, cit., I, pp. 209-211 e in JOHANNES BANK, *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*, Amsterdam, Bank, 1972, p. 147.

<sup>55</sup> Cfr. STROHM, *The rise*, cit., p. 419.

<sup>56</sup> CLEMENS BLUME - HENRY MARRIOTT BANNISTER, *Liturgische Prosen des Übergangsstiles und der zweiten Epoche, insbesondere die dem Adam von Sanct Victor zugeschriebenen*, Leipzig, Reiland, 1915 (Analecta hymnica medii aevi, 54), p. 27.

roneamente il testo del versetto 2b (*Mors et vita*) anziché 2a (*Agnus redemit*) e che la sezione separata in tempo perfetto sia destinata ad intonare l'*Alleluia* finale, non il versetto 4b (*Scimus Christum*), che dovrebbe essere in canto piano.

Come osservato altrove,<sup>57</sup> il *cantus prius factus* liturgico è immediatamente riconoscibile nella voce di *discantus*, dove è liberamente parafrasato. La sezione finale – *Scimus Christum* – oltre ad essere con metro diverso (*tempus perfectum*) non ha alcun rapporto con la melodia liturgica e presenta numerose progressioni e imitazioni fra le voci, adattissime alla chiusura sul reiterato 'Alleluia' finale, ma non all'intonazione di un intero versetto discorsivo. Questa sezione presenta inoltre un inciso ricorrente che avvicina la composizione al Gloria di Pullois tramandato a c. 445v di *Tr90*, ove lo stesso inciso compare più volte. La sezione finale in tempo perfetto inizia poi con il breve e personale motivo di tre note che Strohm chiama 'the Pullois fingerprint'.<sup>58</sup>

Altra caratteristica del pezzo, nella versione di *Tr90*, è l'uso abbondante – oltreché incoerente – di segni di alterazione, in particolare *diesis* e bequadri (forse d'altra mano in quanto possiedono talvolta lo stesso valore dei *diesis*), solitamente molto rari nel codice.

Il confronto fra le due versioni della sequenza *Victimae* di Du Fay e di Pullois mostra due diverse soluzioni strutturali. Sorge allora spontanea la domanda se sia esistita nel Quattrocento una strutturatipo per questa sequenza, magari su imitazione del prestigioso modello di Du Fay. La risposta – del tutto negativa – è offerta dalla TAVOLA 3: solo due (*Tr88*, 219v e *Glog*, Td12v) delle undici versioni considerate in questo studio possiedono una struttura uguale. Le soluzioni sono molto diverse fra loro, anche se tutte possiedono otto oppure nove sezioni; solo tre intonazioni (nn. 2, 4 e 9) vedono l'intera serie di versetti musicata in polifonia. La tendenza maggioritaria è comunque quella di musicare i ver-

setti *a* delle *copulae* in polifonia e i versetti *b* in canto piano. Talvolta l'*Alleluia* finale è musicato come autonoma sezione polifonica.

Analoghe osservazioni si possono fare rispetto all'uso della parafrasi del *cantus prius factus*. Le undici intonazioni si comportano in questo modo:

1. *c.f.* al *discantus*, in alternanza con il canto piano
2. *c.f.* al *tenor*, quasi letterale; tutti i versetti sono in polifonia
3. *c.f.* al *discantus*, in alternanza con il canto piano
4. *c.f.* al *discantus*; tutti i versetti in polifonia
5. *c.f.* al *discantus*, in alternanza con il canto piano
6. *c.f.* al *discantus* con qualche migrazione al *contra* e al *tenor*, in alternanza con il canto piano
7. *c.f.* al *tenor* con migrazioni al *discantus*, in alternanza con il canto piano
8. *c.f.* al *tenor* poi *discantus* (2a), *contra II* poi *tenor* (3a), *tenor* (4a), in alternanza con il canto piano
9. nei versetti dispari *c.f.* al *discantus*, nei pari al *tenor*; tutti i versetti in polifonia
10. *c.f.* al *discantus*, in alternanza con il canto piano
11. *c.f.* al *discantus* con prevalenza di *breves*, in alternanza con il canto piano.

La valutazione delle voci che possiedono il *cantus prius factus* parafrasato permette quasi sempre di ricavare le lezioni della particolare versione melodica del *cantus firmus* utilizzata. Questo è un possibile strumento di riconoscimento della provenienza del pezzo, se associato ad una grande conoscenza delle varianti nella tradizione del canto liturgico.

Come esempio utilizzo il versetto 4a della sequenza: *Credendum est magis soli* e raccolgo in tre gruppi le parafrasi che derivano da versioni identiche del *cantus firmus*. La TAVOLA 4 raggruppa le tre versioni, a cominciare da quella di Du Fay, il cui modello trova perfetta rispondenza nel versetto presente nei libri domenicani. I numeri delle versioni a sinistra del versetto fanno riferimento agli undici testimoni citati nelle Tavole 1 e 2.

<sup>57</sup> GOZZI, *Il manoscritto*, cit., I, p. 103.

<sup>58</sup> STROHM, *The rise*, cit., p. 242.

TAVOLA 3. Struttura delle sequenze *Victimae paschali* di TAVOLA 2  
 In grassetto sottolineato le sezioni in polifonia, in tondo le sezioni in canto piano

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
<i>Incipit</i>	<i>c.p.</i>	<i>Tr</i> 92 25v	<i>Tr</i> 92 105v	<i>Tr</i> 93 216v	<i>Tr</i> 93 217v	<i>Tr</i> 90 286v	<i>Tr</i> 90 293v	<i>Tr</i> 88 219v	<i>Tr</i> 89 361v	<i>Tr</i> 91 151v	<i>Glog</i> Td12v	<i>Glog</i> Te2v
<i>1. Victimae</i>	A	A	<b><u>A</u></b>	<b><u>A</u></b>	<b><u>A</u></b>	<b><u>A</u></b>	<b><u>A</u></b>	A	A	<b><u>AB</u></b>	A	<b><u>A</u></b>
<i>2a. Agnus redemit</i>	B	<b><u>B</u></b>	<b><u>B</u></b>	<b><u>B</u></b>	<b><u>B</u></b>	<b><u>B*</u></b>	<b><u>B</u></b>	<b><u>B</u></b>	<b><u>B</u></b>	<b><u>C</u></b>	<b><u>B</u></b>	B
<i>2b. Mors et vita</i>	B	C	<b><u>B</u></b>	C	<b><u>C</u></b> (2v)	C	C	C	C	<b><u>D</u></b>	C	<b><u>C</u></b>
<i>3a. Dic nobis Sepulchrum</i>	c d	<b><u>D</u></b>	<b><u>C</u></b>	<b><u>D</u></b>	<b><u>D</u></b>	<b><u>D</u></b>	<b><u>D</u></b>	<b><u>D</u></b>	<b><u>D</u></b>	<b><u>E</u></b>	<b><u>D</u></b>	D
<i>3b. Angelicos Surrexit</i>	c d	<b><u>D</u></b>	<b><u>E</u></b>	E	<b><u>F</u></b>	F	E	E	F	<b><u>F</u></b>	E	<b><u>E</u></b>
<i>4a. Credendum</i>	E	<b><u>F</u></b>	<b><u>G</u></b>	<b><u>F</u></b>	<b><u>G</u></b>	<b><u>G**</u></b>	F	<b><u>F</u></b>	<b><u>G</u></b>	<b><u>G</u></b>	<b><u>F</u></b>	F
<i>4b. Scimus</i>	E	G	<b><u>H</u></b>	G	<b><u>H</u></b>	H	<b><u>G</u></b>	G	H	<b><u>H</u></b>	G	<b><u>G</u></b>
<i>5. Alleluia</i>	F	(H)	<b><u>I</u></b>	<b><u>H</u></b>	<b><u>I</u></b>	<b><u>I***</u></b>	H	(H)	(I)	-	(H)	H
Datazione ca.	-	1435	1435	1450	1450	1455	1455	1460	1460	1465	1470	1470
Provenienza	-	Francese?	Italiana?	Tedesca	Francese?	Italiana	Italiana?	Italiana?	Italiana?	Tedesca	Tedesca?	Tedesca
Voci	-	3	3	3	3	3	3	3	4	3	3	3
Autore	-	Du Fay	Qa. maior.			Pulloy						

\* Il codice reca erroneamente il testo del versetto *2b*.

\*\* Testo errato, appartenente alla sequenza Virgini Marie laudes: *Credendum est magis Gabrieli forti quam Iudeorum false cohorti*.

\*\*\* Il codice reca erroneamente il testo del versetto *4b*.

Per un efficace confronto si riporta il facsimile del codice Perugia, Biblioteca Augusta, Ms. Mus. 2784, un Graduale-Kyriale-Prosario trecentesco proveniente dal convento di San Domenico di Perugia (FIGURA 11),<sup>59</sup> dove il versetto *Credendum* è stato in parte abraso e cancellato con pennellate di inchiostro diluito e reca la scritta tardo cinquecentesca: "Non dicitur", in conformità all'assenza del *versus* nel Missale del 1570. È una prova del fatto che il libro si continuò ad usare anche dopo il 1570 e – come è accaduto per molti libri corali pergamenacei del tre-quattrocento – fu probabilmente utilizzato per oltre cinque secoli.

Le lezioni melodiche dell'*exemplar* domenicano possono evidentemente trovarsi in manoscritti di diversissima provenienza: francese, italiana, ma anche tedesca, e di diversa epoca. Lezioni molto simili si incontrano anche in codici francesi e della Savoia, che non provengono da conventi domenicani, come pure in codici cistercensi. È indubbia poi la vicinanza con le lezioni di alcuni prosari italiani. Si noti però la suddivisione delle frasi melodiche, che, a differenza della versione italiana del Graduale Giunta (FIGURA 10), fa terminare il primo inciso dopo la parola *sol*i e non prima. Tutte le versioni di TAVOLA 4 rispettano – con un'unica eccezione – la chiara strutturazione in frasi del modello (nel codice perugino e nella trascrizione indicata con stanghette verticali) attraverso l'uso di pause prima e dopo ciascun segmento testuale.

Molto particolare è la versione n. 10, derivata da *Glog*: tutti i precedenti versetti polifonici della sequenza in questo codice possiedono il *cantus firmus* parafrasato al *discantus* di chiara derivazione tedesca, mentre il versetto *Credendum* mostra di discendere da una tradizione non tedesca e potrebbe essere un omaggio al mondo domenicano.

La Tavola 5 raggruppa invece le versioni che sono accumulate dal dialetto tedesco del *cantus*

*firmus*, rappresentato essenzialmente dalla cadenza *fa mi-fa re* su *veraci* e *la fa sol mi-fa re* su *turbe fallaci*. Si noti anche l'uso del *tempus imperfectum diminutum* con prolazione minore comune a tutte le intonazioni e caratteristico dello stile tedesco del secondo Quattrocento.

Le versioni n. 9 (*Tr91*) e n. 11 (*Glog*) mostrano al *discantus* una citazione quasi letterale del *cantus firmus* con l'uso di prevalenti valori di breve, e solo qualche piccola deroga nelle cadenze; è una tecnica molto diffusa nei paesi tedeschi per le sequenze, spesso associata all'uso del *tempus imperfectum diminutum*.<sup>60</sup>

Il modello è dunque perfettamente riconoscibile e mostra in entrambi i casi una significativa variante sulla parola 'magis', intonata *la sol* (come nelle versioni domenicane) anziché *sol la* (come accade principalmente nelle versioni italiane e tedesche).

La Tavola 6, infine, mostra le quattro versioni presumibilmente derivate da un *cantus firmus* romano-francescano di ampia diffusione, che si può incontrare in codici di una vasta area europea che comprende l'Italia, la Francia, le Fiandre e anche l'Inghilterra.

Le quattro versioni sono accumulate (ad eccezione di quella di Pullois, n. 5) dall'eliminazione nelle parafrasi delle due note parigrado ribattute sulla parola 'sol'i'. Le intonazioni n. 6 e 7 mostrano anche il *cantus firmus* migrante: prima al *tenor*, poi al *discantus*.

La melodia liturgica posta a confronto è derivata da un codice francescano cinquecentesco dell'Italia centrale: Assisi, Santa Maria degli Angeli (PG), Biblioteca della Porziuncola, F.A. 21 (c. 238r), presente identica anche in altri Graduali con Kyriale e Prosario della stessa biblioteca come i manoscritti F.A. 33 (c. 233r) e F.A. 41 (c.232r).

<sup>59</sup> Facsimile integrale e descrizione on-line all'indirizzo: <http://cdwdoc.demo.alchimedia.it/scheda.aspx?prov=cor&ID=24>.

<sup>60</sup> Si vedano, ad esempio, i diciassette esempi dai codici trentini nel volume GOZZI, *Sequenze*, cit., elencati nella Tavola 10 (pp. 33-35): i nos. 2, 5, 7, 9, 13, 16, 22, 24, 27, 28, 30, 34, 36, 40, 41, 42, 43.



FIGURA 11. Una sezione della sequenza *Victimae paschali* nel codice Perugia, Biblioteca Augusta, Ms. Mus. 2784, cc. 241v-242r (sec. XIV)

TAVOLA 4. Versioni derivate da *cantus firmus* domenicano o francese  
In testa le lezioni del codice Perugia, Biblioteca Augusta, Ms. Mus. 2784

Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - ci.

1  
Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - ci.

4  
Creden-dum est ma-gis so - - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - rum tur-be fal - la - - - ci.

10  
Cre-den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - - - ci quam lu - de - o - - - - rum tur - be fal - la -

ci.

TAVOLA 5. Versioni derivate da un *cantus firmus* tedesco  
 In testa le lezioni del codice Bolzano, Museo Civico, ms. 7/3, c. 94v



Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - - - ci.

3 Cre - den - dum est ma - - - - - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - - - - ci.

9 Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - - - - ci.

11 Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - - - - ci quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - - - - ci.

TAVOLA 6. Versioni derivate da un *cantus firmus* italiano, franco-fiammingo o inglese  
 In testa le lezioni del codice Assisi, Santa Maria degli Angeli (PG), Biblioteca della Porziuncola, F.A. 21, c. 238r



Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - ci.

2 Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - ci.

5 Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o - - - - rum tur - be fal - la - - - - ci.

6 *Tenor* *Discantus*  
 tu no - bis, vic - - - tor rex, mi - se - re - - - re.

7 *Tenor* *Discantus*  
 quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - - - - - - - ci.

8

Le Tavole 4, 5 e 6 servono anche ad esemplificare i diversi tipi di parafrasi utilizzati nel Quattrocento, che possono andare da una citazione quasi letterale del *cantus prius factus* (linee n. 2, 9 e 11), a versioni solo un poco più fiorite, sino ad arrivare a trattamenti più liberi, con melismi soprattutto in cadenza, come nel n. 10. Il modello utilizzato resta comunque abbastanza evidente in trasparenza e permette confronti con le redazioni a trasmissione monodica dei libri di canto piano.

La più antica attestazione di *Victimae* dopo quella di Du Fay presente nei codici di Trento è la versione interamente polifonica tramandata dal codice *Tr92* alle cc. 105v-106r. Appartiene perciò al nono fascicolo della prima sezione di *Tr92* (cc. 1-143), che in quell'epoca rappresentava un'unità catalografica autonoma. Secondo una recente ipotesi di Peter Wright<sup>61</sup> questo codice di 143 pagine sarebbe stato copiato dal compositore Nicolas de Merques nel periodo della sua presenza documentata al Concilio di Basilea, dal 1433 al 1436. Fu forse proprio a Basilea che Johannes Lupi, il responsabile della rilegatura di *Tr87* e *Tr92* nella loro forma attuale,<sup>62</sup> acquistò o ebbe in dono il volume da Merques.

Certamente a Basilea circolava molta buona musica proveniente dalle migliori cappelle europee, comprese quelle inglesi, ed anche la collocazione del pezzo nel nono fascicolo della prima sezione di *Tr92* non fornisce elementi utili alla ricostruzione del luogo di provenienza di questa versione di *Vic-*

*timae*, che mostra tre peculiarità singolari: 1) una pseudo ascrizione in cima al foglio iniziale che recita "Qa. maioris";<sup>63</sup> 2) la ripetizione dell'intonazione musicale del versetto *2a* (*Agnus redemit*) nel versetto *2b* (*Mors et vita*), ripetizione unica nel panorama delle versioni di *Victimae* considerate; 3) lo stile di *cantus coronatus* o *noëma* (cinque *breves* con corona sovrapposta)<sup>64</sup> sulle parole *Surrexit Christus*.

È comunque probabile che questa intonazione sia di area franco-fiamminga, nata in un ambiente prossimo a quello di altre opere del fascicolo, anche per l'uso della prolazione perfetta. Si potrebbe anche lanciare di nuovo una possibile ascrizione ad un 'quondam' *Maioris*, sulla scorta di un documento del 1438 pubblicato da Planchart, riferito al predecessore di Du Fay come prebendato della collegiata di San Donaziano a Bruges, Guillermus Maioris: «Anno domini Mccccxxxviii<sup>o</sup> die xxviii Aprilis receptus fuit dominus Guillermus Du Fay per procuratorem ad possessionem prebenda huius ecclesie vacante per obitum quondam magister Guillermo Maioris in partibus defuncti et vacat secundo loco».<sup>65</sup>

Le intonazioni da 5 a 8 di Tavola 6 possono appartenere tutte ad composizioni di origine italiana, a cominciare da quella di Pullois, composta probabilmente per la cappella papale attorno alla metà del Quattrocento, dove Pullois operò dal 1447 al 1468.

Le intonazioni 6 e 7 (*Tr90*, c. 293v e *Tr88* c. 219v)<sup>66</sup> sono simili, sia nello stile, sia nella struttura,

<sup>61</sup> PETER WRIGHT, *Nuove scoperte sulla carriera di Nicolas de Merques*, in *L'ars nova italiana del Trecento VIII. Beyond 50 Years of Ars Nova Studies at Certaldo. Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 12-13 giugno 2009)*, a cura di Marco Gozzi, Agostino Ziino e Francesco Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana, in stampa.

<sup>62</sup> Cfr. PETER WRIGHT, *The Aosta-Trent Relationship Reconsidered*, in *I codici musicali trentini: Atti del convegno Laurence Feininger, la musicologia come missione*, ed. Nino Pirrotta and Danilo Curti, Provincia Autonoma di Trento, Trent 1986, pp. 138-57: 146.

<sup>63</sup> Discussa in GOZZI, *Sequenze*, cit., p. 114.

<sup>64</sup> CHARLES WARREN, *Punctus Organi and Cantus Coronatus in the Music of Dufay*, in *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, December 6-7, 1974*, ed. Allan W. Atlas, New York, Brooklyn College Music Department, 1976, pp. 128-143.

<sup>65</sup> Bruges, Archief van het Bisdom, Reeks A 50, c. 262v. Cfr. ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *Guillaume Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy*, «Early Music History», 8 (1988), pp. 117-171: nota 82. p. 134.

<sup>66</sup> Per il n. 6: GOZZI, *Sequenze*, cit., pp. 112-114 (n. 38); trascrizione alle pp. 326-329. Per il n. 7: REBECCA L. GERBER, *Sacred*

sia nel trattamento del *cantus firmus*, migrante tra *discantus* e *tenor* (anche se in *Tr90* prevale al *discantus*, mentre in *Tr88* al *tenor*). È possibile che il luogo di fruizione della versione di *Tr90* (Italia centrale?) prevedesse già la soppressione del versetto *4a*, dato che la struttura, altrimenti, presenterebbe un'anomala presenza di due versetti in canto piano di seguito. L'intonazione n. 7 fa parte di un ciclo di *proprium missae* incompleto per la domenica di Pasqua (Introito *Resurrexi*, Graduale *Haec dies*, Alleluia *Pascha nostrum* e sequenza *Victime*). Rebecca Gerber osserva che questo ciclo mostra notevoli differenze stilistiche e formali rispetto a tutti gli altri cicli di *Tr88* e, sulla scorta delle riflessioni di Gerken, ipotizza che possa essere di origine tedesca.<sup>67</sup> Lo stile e il *cantus firmus* utilizzato come modello nella sequenza non sono tedeschi e penso si possa propendere per un'origine italiana dell'intero ciclo.

Sulla provenienza del n. 8 (*Tr89*, c. 361)<sup>68</sup> può trarre in inganno l'intonazione in canto piano presente al *discantus*, che è chiaramente tedesca, evidentemente aggiunta dal copista Johannes Wiser alla mente, senza copiare da alcun antografo. Il *cantus firmus* migrante, al contrario di quanto affermato nel volume di edizione, non mostra però alcuna caratteristica tedesca, è assente infatti la peculiare cadenza *mi-fa re* e l'intera versione di *Victime* può essere ricondotta ad una provenienza italiana.

Un'intonazione singolare è la n. 4 (*Tr93*, cc. 217v-219),<sup>69</sup> in tempo perfetto, che mostra il testo interamente musicato in polifonia, con tutti i versetti a tre voci, tranne il versetto *2b* (*Mors et vita*), che è a due voci. Nel versetto *3a* (*Dic nobis, Maria*) compare una significativa fermata sul nome "Maria",

iniziata da tre *longae* coronate. Il testo letterario è quasi completamente mancante, come deve essere stato l'antografo di *Tr90* nel caso della sequenza di Pullois. Al *discantus* è presente una chiara parafrasi del *cantus prius factus*, a prevalenti valori di *semi-breve*, ma data la forte elaborazione del modello nelle cadenze non è affatto chiaro se si tratti di una versione tedesca un poco mascherata o di altra provenienza. Qui si è preferito porre il versetto 'Credendum' tra le versioni francesi, con l'avvertenza che potrebbe essere un versione franco-tedesca. La linea melodica del *discantus* è spesso preceduta in imitazione dal *tenor*, all'inizio dei versetti.

Un'ampia ricerca sulle varianti delle lezioni di canto piano nei Prosari tre-quattrocenteschi europei potrà essere di grande utilità per studiare i diversi trattamenti del *cantus prius factus* e per fornire elementi sulla provenienza delle intonazioni polifoniche.

Gli anonimi dei codici di Trento e in particolare il nutrito gruppo di sequenze tramandate dal codice *Tr93* attendono ancora studi approfonditi e disamine critiche.

*Università degli Studi di Trento*

---

*music from the Cathedral at Trent: Trent, Museo Provinciale d'Arte, Codex 1375 (olim 88)*, Chicago, University of Chicago, 2007, pp. 81-82 (n. 55d); trascrizione (senza integrazione del canto piano) alle pp. 676-677.

<sup>67</sup> GERBER, *Sacred music*, cit., p. 82.

<sup>68</sup> GOZZI, *Sequenze*, cit., pp. 115-116 (n. 40); trascrizione alle pp. 334-337.

<sup>69</sup> GOZZI, *Sequenze*, cit., pp. 118-119 (n. 42); trascrizione alle pp. 341-345.

ESEMPIO MUSICALE 1. La sequenza *Victime paschali* dal codice Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 366 (ca. 1100)  
 [le note liquescenti sono indicate con un episema sovrapposto]

Vi - cti - me pa - scha - li lau - des im - mo - lent chri - sti - a - ni.

A - gnus re - de - mit o - ves: Chri - ste in - no - cens pa - tri

re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res.

Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do:

dux vi - tae, mor - tu - us, re - gnat vi - vus.

«Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?»

«Se - pul - crum Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis;

An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um, et ves - tes.

Sur - re - xit Chris - tus spes me - a, pre - cedet su - os in Ga - li - le - a».

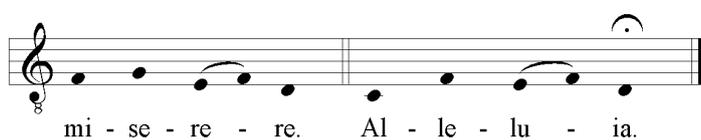
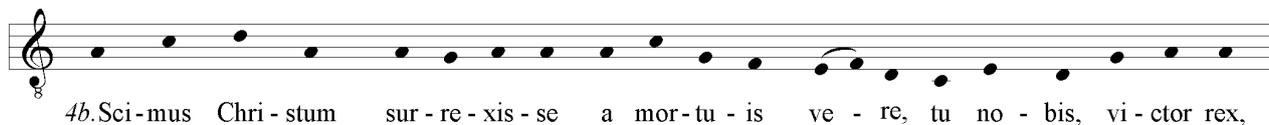
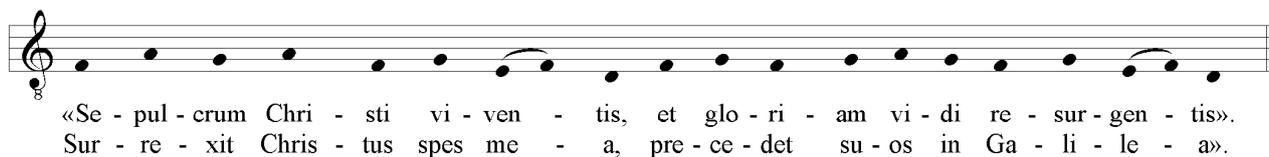
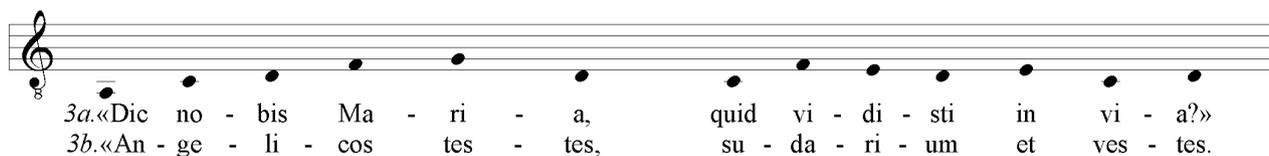
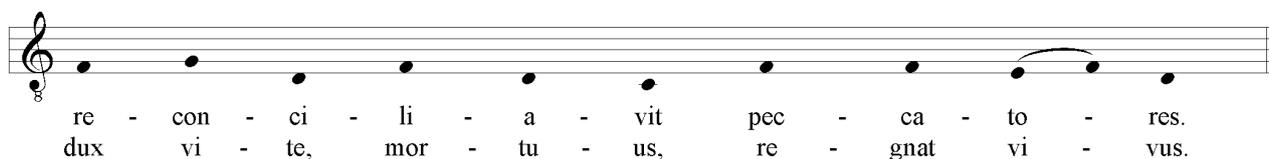
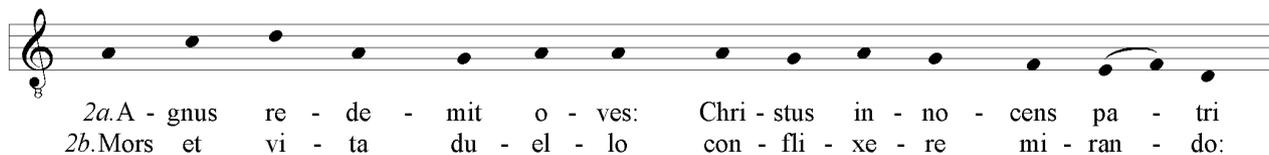
Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve -

ra - ci quam Iu - de - o - rum tur - be fal - la - ci.

Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se a mor - tu - is ve - re, tu no -

bis, vi - ctor rex, mi - se - re - re.

ESEMPIO MUSICALE 2. La versione 'tedesca' della sequenza *Victimae paschali* come tramandata nel codice Bolzano, Museo Civico, ms. 7/3 (diocesi di Trento, ca. 1480)



ESEMPIO MUSICALE 3. La seconda parte della sequenza *Victime paschali* all'interno del dramma pasquale tramandato dal Rituale della diocesi di Passau, stampato da Petri nel 1490, c. 95r-v

*Chorus* «Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?»

*Mulieres* «Se - pul - crum Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis;

*Chorus* «Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?»

An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um, et ves - tes.

*Chorus* «Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?»

Sur - re - xit Chris - tus spes me - a, pre - ce - det su - os in Ga - li - le - a».

*Chorus* Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - e ve - ra - ci

quam lu - de - o - rum tur - be fal - la - ci. Sci - mus Cri - stum sur - re - xis - se

ex mor - tu - is ve - re, tu no - bis, vi - ctor rex, mi - se - re - re.

ESEMPIO MUSICALE 4. La sequenza *Victime paschali* dal codice München,  
Bayerische Staatsbibliothek, Clm 5023, cc. 53v-54v

1. Vic - ti - me pas - ca - li lau - des y - - - mo - lent Cri - sti - a - - - - ni.

1. Vic - ti - me pas - ca - li lau - des y - mo - lent Cri - sti - a - - - - ni.

2a. A - gnus re - de - mit o - ves: Cris - tus in - no - cens pa - tri re -  
2b. Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - - xe - re mi - ran - do: dux

2a. A - gnus re - de - mit o - ves: Cris - tus in - no - cens pa - tri  
2b. Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do:

con - ci - li - a - - - - vit pec - ca - to - - - - res.  
vi - te mor - tu - - - - us, re - gnat vi - - - - vus.

re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - - - - res.  
dux vi - te mor - tu - us, re - gnat vi - - - - vus.

16

3a. Dic no-bis, Ma-ri-a: quid vi-di-sti in vi-a? Se-pul-chrum Cris-  
 3b. An-ge-li-cos tes-tes, su-da-ri-um et ves-tes. Sur-re-xit Cris-

8

3a. Dic no-bis, Ma-ri-a: quid vi-di-sti in vi-a? Se-pul-chrum Cris-ti  
 3b. An-ge-li-cos tes-tes, su-da-ri-um et ves-tes. Sur-re-xit Cris-tus

22

- ti vi-ven-tis, et glo-ri-am vi-di re-sur-gen-tis.  
 - tus spes me-a: pre-ce-det su-os in Ga-li-le-a.

8

vi-ven-tis, et glo-ri-am vi-di re-sur-gen-tis.  
 spes me-a: pre-ce-det su-os in Ga-li-le-a.

27

4a. Cre-den-dum est ma-gis so-li Ma-ri-e ve-ra-ci quam  
 4b. Sci-mus Chris-tum sur-re-xis-se ex mor-tu-is ve-re: tu-

8

4a. Cre-den-dum est ma-gis so-li Ma-ri-e ve-ra-ci  
 4b. Sci-mus Chris-tum sur-re-xis-se ex mor-tu-is ve-re:

32

— Iu-de-o-rum tur-be fal-la-ci.  
 — no-bis, vic-tor rex, mi-se-re-re. Al-le-lu-ia.

8

quam Iu-de-o-rum tur-be fal-la-ci.  
 tu no-bis, vic-tor rex, mi-se-re-re. Al-le-lu-ia.

ESEMPIO MUSICALE 5. La sequenza *Victime paschali* di Johannes Pullois, *Tr90*, cc. 286v-287v

*Discantus*

1. Vic - ti - me pas - ca - li lau - - - - - des y - mo -

*Contra*

*Tenor*

8

lent cri - sti - a - - - - - ni.

13

[2a. A - - - gnus re - de - - - - mit \_\_\_\_\_ o - ves:

18

Cris - tus in - no - cens pa - tri re - - - con - ci - li -

24

a - vit pec - ca - - - to - - - - res.]

29

2b.Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do: dux vi - te mor - tu - us, re - gnat vi - vus.

31  
3a. Dic no - bis, Ma - ri - - a: quid vi - - di - sti

37  
\_ in vi - - - a? Se - pul - chrum Cri - sti vi - ven - - -

43  
tis, et glo - ri - am vi - di re - sur-gen - - - tis.

49  
3b. An-ge - li-cos tes - tes, su-da-ri-um et ves-tes. Sur-re-xit Cris-tus spes me - a: pre-ee-det vos in Ga-li - le - a.

51

4a. Cre - - den - dum est ma - - - - - gis

56

so - li Ma - ri - e ve - ra - ci quam lu - de - o -

62

- - - - - rum tur - be fal - la - - - - - ci.

67

4b. Sci-mus Chris-tum sur - re - xis - se ex mor - tu - is ve - re: tu no - bis, vic - tor rex, mi - se - re - re.

69

[Al - - - - - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

This system contains measures 69 through 73. It features three staves: a vocal line in G major with a soprano clef, a piano accompaniment in G major with a treble clef, and a basso continuo line in G major with a bass clef. The vocal line begins with a fermata on the first measure. The lyrics are: [Al - - - - - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

74

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al -

This system contains measures 74 through 78. It features three staves: a vocal line in G major with a soprano clef, a piano accompaniment in G major with a treble clef, and a basso continuo line in G major with a bass clef. The vocal line continues with the lyrics: Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al -

79

- - - - le - lu - - - - - - - - ia.]

This system contains measures 79 through 83. It features three staves: a vocal line in G major with a soprano clef, a piano accompaniment in G major with a treble clef, and a basso continuo line in G major with a bass clef. The vocal line concludes with the lyrics: - - - - le - lu - - - - - - - - ia.]