

LA SEQUENZA IN AMBITO BOLOGNESE NEL SECOLO XI: IL CASO ANGELICA 123

EUN JU KIM *

1. La sequenza

1.a Origine

Il termine "*sequentia*" indica in origine semplicemente una serie di lunghi vocalizzi - molte note cantate su un'unica sillaba - sulla vocale "a" finale dell'*Alleluia*. L'espressione si trova per la prima volta verso l'anno 823 in Amalario di Metz: "Il verso dell'alleluia tocca il cantore nell'intimo affinché pensi in quale modo debba lodare Dio o come debba rallegrarsi. Questa *iubilatio*, che i cantori chiamano *sequentia*, conduce la nostra mente in quello stato in cui non sarà necessaria la pronuncia delle parole, ma grazie al solo pensiero la mente mostrerà a se stessa ciò che contiene"¹. In breve sulla natura della *iubilatio/sequentia* le parole di Amalario suggeriscono pertanto che si tratti di un melisma.

La prima testimonianza musicale della sequenza si trova pure in una fonte dell'ambiente franco, l'antifonario della Messa di Mont-Blandin: alla fine di questo manoscritto, c'è una serie di *alleluia* per le

* Relazione presentata in occasione degli "Incontri di Studio del M.Æ.S." del 22 ottobre 2005.

1 AMALARIO DI METZ, *Liber de ordine antiphonarii*, III, 16, 3, in *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, edita a Ioanne Michaelae Hanssens, II, 304, Città del Vaticano 1948: "*Versus alleluia tangit cantorem interius, ut cogitet in quo debeat laudare Dominum, aut in quo laetari. Haec iubilatio, quam cantores sequentiam vocant, illum statum ad mentem nostram ducit, quando non erit necessaria locutio verborum, sed sola cogitatione mens menti monstravit quod retinet in se. Finitur hic secunda periocha praedicationis; usque ad memoratum statum surrit sermo praedicationis; quae ultra sunt, velata sunt alis seraphin*". Cfr. G. CATTIN, *La monodia nel medioevo*, (Storia della musica 2), Torino, 1991², p. 126.

messe delle domeniche dopo Pentecoste. Dopo l'indicazione del versetto alleluiatico, in 6 casi c'è l'indicazione "*cum sequentia*"²:

AMS 199 DE CIRCULO ANNI
 All. Iubilate deo *cum sequentia*
 All. Dominus regnavit decorem *cum sequentia*
 All. Beatus vir *cum sequentia*
 All. Te decet hymnus *cum sequentia*
 All. Notum fecit dominus *cum sequentia*
 All. Laudamini in nomine *cum sequentia*

La sequenza, in base alle conoscenze odierne, comincia il suo sviluppo in area franco-occidentale a cavallo tra l'VIII e il IX secolo. Abbiamo una testimonianza esplicita che riguarda la situazione verso la metà del secolo successivo³. A San Gallo, nota abbazia svizzera, poco dopo l'anno 850 giungono dei monaci profughi dall'area occidentale vicino alle coste atlantiche. Scrive Notker, monaco sangallese: "In quel tempo – siamo nel periodo tra l'851 e l'862 – giunse da noi un monaco sacerdote di Jumièges, abbazia da poco devastata dai normanni. Egli recava con sé un libro di musica (*antiphonarium*) nel quale alcuni *versus* letterari erano adattati alla musica (*modulati*) dei melismi alleluiatici (*sequentiae*)"⁴.

2 BRUXELLES, BIBLIOTHEQUE ROYALE, 10125-10144. Cfr. R.-J. HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex d'après le graduel de Monza et les antiphonaires de Rheinau, du Mont-Blandin, de Compiègne, de Corbie et de Senlis*, Bruxelles 1935, formulario nr. 198 (= AMS).

3 Il sinodo di Meaux dell'845 sancisce: "*Propter improbitatem quorundam omnino dampnabilem, qui novitatibus delectati puritatem antiquitatis suis adinventionibus interpolare non metuunt, statuimus, ut nullus clericorum nullusque monachorum in Ymno Angelico, id est 'Gloria in excelsis deo', et in sequentiis, quae in Alleluia sollempniter decantari solent, quaslibet compositiones, quas prosas vocant, vel ullas fictiones addere, interponere, recitare, submurmurare aut decantare praesumat. Quod si fecerit, deponatur*". Dal contesto si evince che dovrebbe trattarsi di melismi (*sequentiae*) che possono essere rielaborati con la tropatura (*prosae*). Il testo è stato proposto all'attenzione dei musicologi da Gabriel Silagi (Vorwort, in *Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des 'Corpus Troporum' in München (1983) und Canterbury (1984)*, ed. G. Silagi, München 1985, p. VII).

4 NOTKER BALBULUS, *Liber Hymnorum, Proemium* (cfr. *Notkers des Dichters - des Stammers - Hymnenbuch: lateinisch und deutsch*, hrsg. Wolfram von den Steinen; kleine Ausgabe vermehrt um 5 Melodien herausgegeben von Günter Birkner, Bern 1960).

"In Italia la nuova tipologia poetico musicale è attestata a Vercelli nell'884 grazie alla lettera di Notker di San Gallo – appena citata – che dedica la sua raccolta di *Hymni* al vescovo Liutwardo di Vercelli. La fonte più antica è redatta a Monza verso la metà del X secolo (ms. Verona, Biblioteca Capitolare, XC)"⁵. La sequenza si diffonde presto in tutta la Penisola e costituisce un importante elemento nelle celebrazioni liturgiche, con repertori locali ricchi di peculiarità sul piano linguistico e melodico. Bologna, come vedremo, è un autorevole testimone di questa situazione⁶.

1.b. Caratteristiche

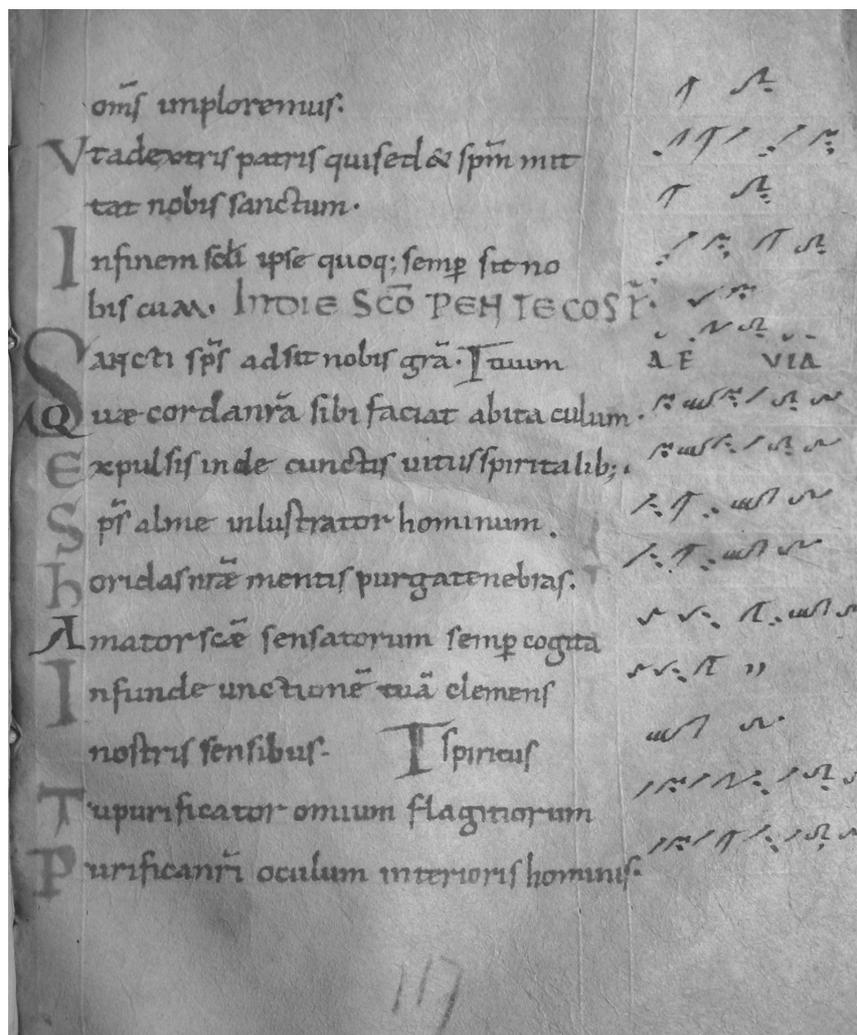
Nella *iubilatio* melismatica sotto le singole note sono state inserite singole sillabe di un testo composto appositamente, un testo poetico che segue la dinamica della melodia. Ad esempio, le sillabe accentate corrispondono alle note importanti della linea musicale. Si tratta, sempre secondo Notker, di una tecnica adottata per ricordare meglio la musica senza parole. Il risultato finale di questa operazione è un canto di stile sillabico.

Nella foto del manoscritto Modena, Biblioteca Capitolare, O.IV.9, c.

⁵ G. BAROFFIO, *Introduzione alla banca-dati La sequenza in Italia: orientamenti bibliografici e inventario sommario dei manoscritti* (www.musicologia.unipv.it/baroffio).

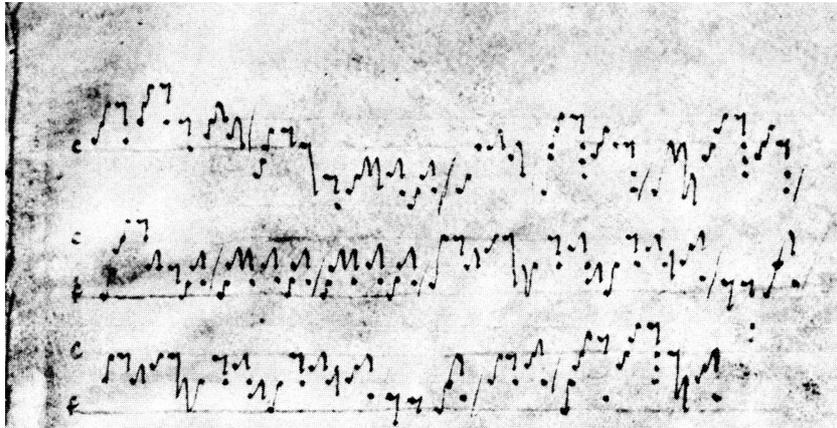
⁶ Su alcuni repertori locali cfr. G. BAROFFIO, *La tradizione dei tropi e delle sequenze: bilancio di alcune esplorazioni in Italia*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXV (2004), pp. 11-114. Alcuni repertori sono stati editi: quello arborense da EUN JU KIM, *Corpus Sequentiarum Italicum: Il sequenziario francescano arborense*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII (2002), pp. 119-144; quello beneventano da SOO JUNG KIM, *Le Sequenze nei cinque graduali della Biblioteca Capitolare di Benevento. Trascrizione diplomatica comparativa, Apparato critico e musicale, Analisi. Indice delle concordanze verbali*, 4 voll., (tesi dattiloscritta, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1999); quello farfense da J. SKARPA, *Le sequenze nel manoscritto 222 (Farfense 33) della Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma*, (tesi dattiloscritta, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1986); quello nonantolano da L.W. BRUNNER, *Early Medieval Chants from Nonantola. IV: Sequences*, Madison 1999; quello parmense da M.L. INGUSCIO, *Le sequenze nella tradizione della Chiesa di Parma*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXI (2000), pp. 195-233; quello piacentino da P. PANZETTI, *Piacenza 65. Un manoscritto liturgico-musicale del sec. XII*, 2 voll., (tesi dattiloscritta, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1966-1967); quello siculo normanno da DAVID HILEY, *Das Repertoire der normanno-sizilischen Tropare. I: Die Sequenzen*, Kassel 2001.

117^r, si vede la tradizionale impaginazione sangallese delle sequenze: su una colonna è scritto di seguito il testo, su una colonna parallela il melisma diviso nei suoi vari segmenti che mantengono gli originali raggruppamenti neumatici. Interessante è notare che il numero delle sillabe del testo corrisponde al numero delle note della melodia.



1.b.1 forma

Molti melismi – come si può ancora vedere oggi nelle fonti superstiti dei repertori milanese e ispanico – erano composti da frasi musicali che si ripetevano, in modo più o meno regolare, a due a due (aa bb cc ...). Molto chiaro è il seguente semplice tratto da uno dei più antichi antifonari ambrosiani (London, British Library, Add. 34208, p. 269, inizio sec. XII):



Ciò spiega come mai a partire dal IX secolo la massima parte delle sequenze presenti le strofe a coppia con la ripetizione della medesima melodia (aa bb cc ...)⁷. Il seguente esempio propone la sequenza *Agone triumphali*, in base al codice di Intra, Biblioteca Capitolare S. Vittore, 5, c. 101^r, inizio sec. XII:

⁷ Nei manoscritti (antichi) si rilevano molte varianti nelle strofe accoppiate. Non è evidente se siano semplicemente sbagli di scrittura o modifiche volute o riflesso di tradizioni orali fluide.

1a Agone tri-umpha-li militum regis summi

1b di-es iste celebris Est populus ipsi regi credulus

2a Hi delectamentum respu-erant mundanorum

2b Et crucem tunc turpem cottidi-e baiularunt

3a Vos nulli-us feritas a Christo separat

3b Qui ad de-um mortibus millenis properant

4a Non carcer ullus aut cathena molli-unt forti-a in Christo pectora

4b Sed nec fetarum morsus diri martyrum solidum excoavant animum

5a Non imminens capiti gladi-us territat

5b Fortissimos milites optimi domini

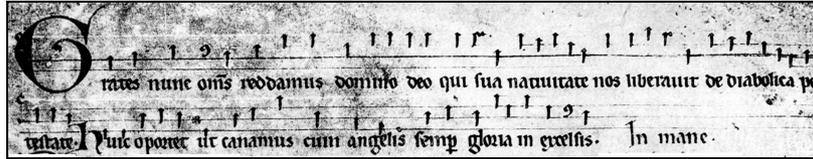
6a Hunc manu de-i complexi persequentum insultant furoribus quondam

6b Et plebi Christi solamen suppeditant in cunctis laboribus lubrici

Questa sarà la forma classica che si affermerà nei secoli successivi, ma che ha avuto diverse varianti.

Ci sono state, ad esempio, all'inizio, alcune sequenze con una struttura aparallela (a b c)⁸:

⁸ Per esempio, il brano natalizio *Grates nunc omnes*, di origine franco orientale (modello melodico *Ostende minor*). La versione melodica qui presentata è tratta dal ms Acquisgrana 13, p. 74 della riproduzione fotografica edita da René-Jean Hesbert in *Le prosaire d'Aix-la-Chapelle: manuscrit 13 du chapitre d'Aix-la-Chapelle (XIIIe siècle, debut)*, Rouen 1961. Tra le sequenze di Notker sono aparallele *Angelorum ordo sacer*, *Christe Domine laetifica*, *En regnator caelestium*, *Is qui prius ...*



Altri brani presentano la ripetizione di alcuni segmenti musicali ("aa bb cc ..." e poi di nuovo "aa bb cc ...")⁹:

„De sancto Cassiano“

A

1a Psal- le sym- pho- ni- xan- do xpis- to re- gi sy- de- re- o,
1b in- ter quos CAS- SJ- A- NUM, con- fes- so- rem pra- ci- pu- um,
2 qui san- ctis ru- ti- las tri- bu- is per se- cla co- ro- nas,
di- ta- vit su- per as- tra po- ti splen- do- re per- en- ni.
3 Con- fes- sim pa- ru- it mo- ni- tis per cun- cta se- re- nis.
4 Ex- tor- ris fi- e- ri de- mum ce- pit me- di- ta- ri.

B

5a Hic te- ne- bro- si cul- mi- na re- gni
5b nam red- i- mi- tus sce- ma- te sa- cro
6a Hic po- pu- la- ri vo- ce ge- men- ti
6b ad E- du- o- rum post i- ter ar- ctum
7 lu- mi- ne xpis- ti tem- psit che- ri- lis;
ui- ri- bus al- mis flo- ru- it [is- ti- li- dem]
8 Le- tus E- gy- pti ru- ra re- li- quit,
[post- quam] la- bo- rem ve- nit ad vr- bem.
[post- que]

C

9a Or- ten- sem po- pu- lum pra- su- le cas- sum,
9b pos- cau- tem va- ri- is vo- ci- bus i- psium,
9c summum quod re- ge- ret pon- ti- fi- ca- tum,
9d re- xit cel- si- thro- ni iu- ra se- cun- dum.
7a In qua sim- pli- ci- o pre- su- le fun- cto
7b bis de- nis vi- gu- it in- cil- tus an- nis;
7c cu- ius al- bi- co- lor pe- tra se- pml- chri
7d os- ten- dit li- ba- ri chro- ma ru- ben- tis.

D

8a Post- quam se- di pon- ti- fi- ca- ti in- he- re- ret, a- sti- tit il- li
8b hor- tans il- lum vi- si- bi sem- plum cu- se- cra- re- ti, quo pra- pa- ra- to
8c J- dem sat- ctus ces- pt- te- te- ctus cum Ger- ma- no, vi- ro be- a- to,
8d Per quem no- bis, xpis- te, be- ni- gnium sem- per cum- ctis sub- si- di- um fer,
9 per vi- sum mar- ti- Lau- ren- ti- us or- be co- len- dus,
iam ce- li san- ctum co- gno- ue- rat ar- ce [lo- quan- dum].
[lo- can- dum]
est ver- bis v- sus mi- ra- bis E- us vir me- mo- ra- tus.
qui so- lus re- gnas per se- cu- la cun- cta gu- ber- nas. A- - - men.

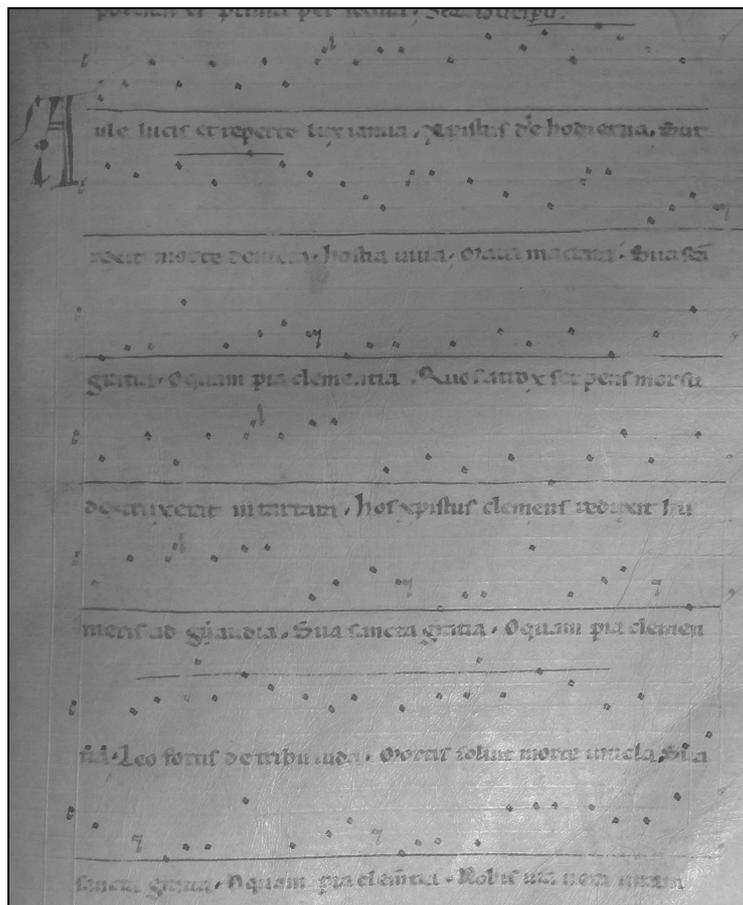
⁹ Cfr. varie tipologie in B. STÄBLEIN, *Sequenz (Gesang)*, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», XII (1965), pp. 522-549.

Ampia diffusione hanno invece le sequenze che iniziano e finiscono con una strofa isolata (a bb cc dd ... z)¹⁰:

^a Sancti spiritus adsit nobis gratia
^{2a} Que corda nostra sibi faciat habitaculum
^{2b} Expulsis inde cunctis vicibus spiritalibus
^{3a} Spiritus alme illustrator omni-um
^{3b} Horridas nostre mentis purga tenebras
^{4a} Ama-tor sancte sensorum semper cogita-tu-um
^{4b} Infunde uncti-onem tu-am clemens nostris sensibus
^{5a} Tu purificator omni-um flagiti-orum spiritus
^{5b} Purifica nostri oculis interi-oris omnibus
^{6a} Ut videri supremus genitor possit a nobis
^{6b} Mundi cordis quem soli cernere possunt oculi
^{7a} Prophe-tas tu inspirasti ut preconia Christi precinuerent inclita
^{7b} Apostolos confortasti uti trophea Christi per totum mundum veherent

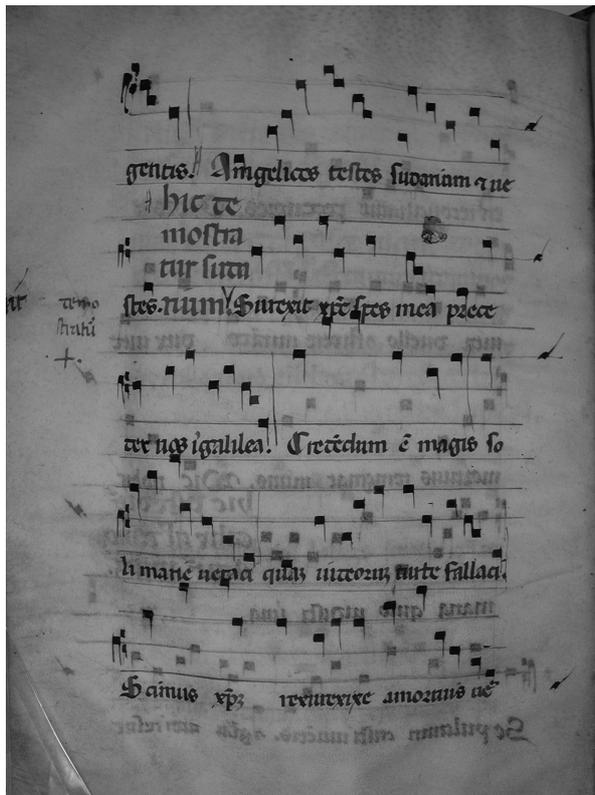
10 INTRA, BIBLIOTECA CAPITOLARE S. VITTORE, 5, c. 70r.

Si può ricordare, infine, che alcune sequenze in varie epoche hanno al loro interno una specie di ritornello: una strofa o una coppia di strofe è intercalata alle altre¹¹:



11 MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE, c-13/76, c-14/77 (secoli XI e XII-XIII). La versione melodica presentata è tratta dal ms c/13/77, c. 153r.

In questi ultimi casi si dà talora origine a esempi di drammatizzazione della sequenza, come nel caso *Victimae paschali laudes*. In epoca più recente alcuni codici presentano anche in questa sequenza una strofa ("Dic nobis Maria quid vidisti in via") con funzione di ritornello¹²:



12 SAN DANIELE DEL FRIULI, BIBLIOTECA GUARNERIANA, 188, c. 181v. Oltre alla ripetizione degli incisi melodici alcune rubriche indicano vari gesti da compiere: cfr. G. BAROFFIO - EUN JU KIM, *Cantemus Domino Glorioso. Introduzione al canto gregoriano*, Saronno 2003, p. 107 n. 26. Per un'altra recensione e successive rielaborazioni cfr. EUN JU KIM, *Corpus Sequentiarum Italicum*, cit., p. 125 (*Victimae paschali laudes*), pp. 134-137 (una sua tropatura nella sequenza *Surgit Christus cum trophaeo*), pp. 138-142 (la sua rielaborazione francescana *Surgit victor virtualis*).

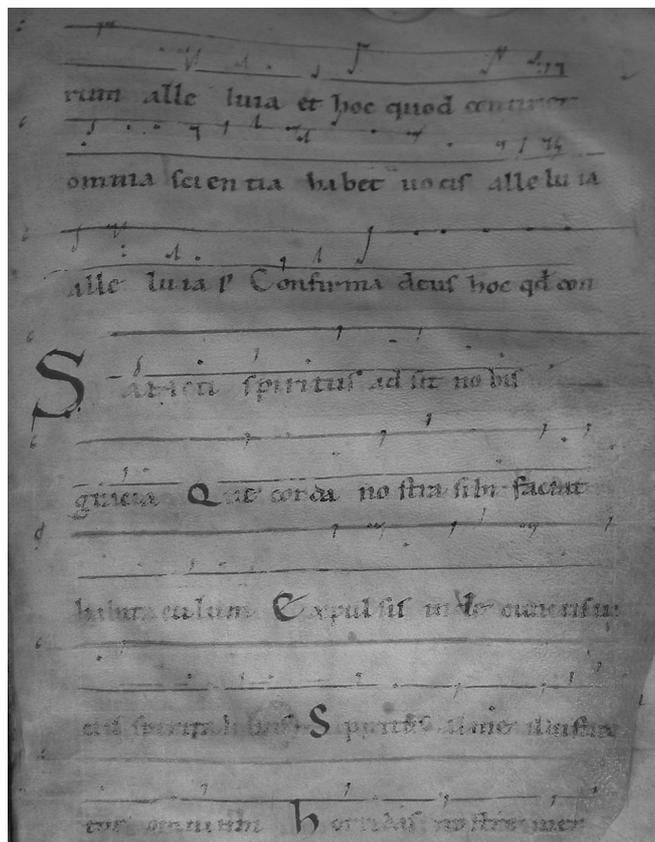
1.b.2. musica

Dopo quanto è stato detto, è chiaro che lo stile musicale delle sequenze è sillabico: a ogni sillaba del testo corrisponde quasi sempre un'unica nota. Un grande numero di brani è caratterizzato dalla presenza di una figura melodica particolare evidenziata dalla notazione musicale. È una formula melodico-neumatica che conclude le singole strofe: il *pes stratus*. Si tratta di un segno notazionale d'origine gallicana, che rappresenta tre suoni: uno basso, uno alto e l'ultimo alla medesima altezza (esempio: fa sol sol, do re re). Si veda a proposito l'offertorio gallicano per santo Stefano *Elegerunt ... plenum ... lapidaverunt*¹³:

Nelle sequenze il *pes stratus* conclude la massima parte delle formula di cadenza alla fine delle strofe, come si vede dalla sequenza *Sancti Spiritus*¹⁴.

13 *Graduale Triplex, seu Graduale romanum ... a Solesmensibus monachis ornatum neumis laudensibus (Cod. 239) et sangallensibus (Codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121)*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes 1979, p. 634.

14 INTRA, BIBLIOTECA CAPITOLARE SAN VITTORE, 5, c. 70r.



Questa figura talora si trova anche all'interno delle melodie e può presentare lievi modifiche¹⁵. Non mancano tuttavia tra le sequenze anche cadenze finali di forma diversa, come nel caso di *Petre summe Christi pastor*¹⁶:

¹⁵ Ad esempio, F G G oppure F FG G oppure FG G G. Il *pes stratus* si costituisce con un *pes* al quale si aggiunge un *oriscus*. Vari codici hanno forme neumatiche disgregate, per esempio, *pes + virga*, *pes + punctum*, *punctum + virga + punctum*, *punctum + virga + virga*. Verona CVII presenta *punctum + punctum + punctum*.

¹⁶ INTRA, BIBLIOTECA CAPITOLARE SAN VITTORE, 5, c. 76^v. Si noti in cadenza la formula *Porrectus, pressus maior o clivis...*

Petre summe Christi pastor et Paule gen-ti-um doctor
 Eclesi-am vestris doc-trinis il-luminatam
 Per circulum anni precatus ad-iuvet vester
 Nam dominus Petre celorum tibi claves dono dedit
 Armigerum Beniamin Christus texit su-um vasque electum
 Mare plantis Petre Christus conculcare tu-e dedit caritati
 Umbram tu-i corporis infirmis debilibusque fecit medicinam
 Spermologon philosophos te Paule Christus da vincere su-a voce
 Multiplices victori-as tu Paule Christo per populos adquisisti
 Postremo victis omnibus barbaris
 Ad arcem summi pergitis culminis
 Germa-nos discordes sub iugo Christi pla- catos iam co-acturi
 Ibi Neronis feritas principis

In genere le sequenze hanno un sviluppo melodico che si dilata e tende all'acuto nella seconda metà del brano per scendere spesso verso la fine. La musica dei melismi ha avuto spesso più di una rielaborazione testuale. Una sola melodia si ritrova quindi su testi differenti. A questi modelli melodici sono stati dati nomi specifici quali, ad esempio, *Eia turma*, *Mater o Musa*, , *Dies sanctificatus*, *maior*. Alcune denominazioni ricordano la melodia alleluatica da cui derivano (*Pascha nostrum*, *Ostende maior*, *Iustus ut palma*), altre rivelano probabilmente l'origine geografica (*Romana*), altre ancora si riferiscono probabilmente a melodie popolari (*Puella turbata*, *Plantus cigni*)¹⁷.

17 I modelli melodici delle sequenze sono stati recuperati da Bannister e pubblicati da

1.b.3. testo

La maggior parte delle sequenze franco-occidentale sulla sillaba finale delle strofe hanno di preferenza la vocale "a" che richiama la "a" finale dell'*Alleluia*¹⁸. In seguito la "a" finale è abbandonata e talora è sostituita da altri artifici letterari. Notker, ad esempio, in alcune sequenze sceglie le parole in modo da avere le medesime vocali all'interno delle strofe parallele¹⁹. Spesso la lunghezza delle strofe cresce, in parallelo all'ampliamento melodico, nella seconda metà del brano, ma si riduce verso la fine.

Un particolare legame tra musica e testo è ottenuto talora da alcuni poeti che nello scrivere il testo delle sequenze scelgono parole che abbiano un numero di sillabe uguale al numero delle note delle figure neumatiche corrispondenti del melisma originale²⁰.

Grazie a poeti di grande valore, come Notker il Balbuziente (morto nel 912)²¹, una delle personalità più interessanti della poesia liturgica medievale, la sequenza raggiunse una notevole perfezione nella forma letteraria²². Dal secolo X in poi si ricerca un ritmo più regolare, aumentano le assonanze, si affermano le rime. Un esempio ben riuscito

A. HUGHES, *Anglo-French Sequelæ*, edited from the papers of the late dr. Henry Marriott Bannister, Burnham 1934.

18 Il fenomeno interessa la produzione più antica, ma anche quella recente come nel caso della sequenza natalizia *Laetabundus exultet fidelis chorus*, un esempio della tradizione franco-occidentale posteriore all'anno 1000. Anche qui ogni strofa si conclude sulla vocale "a".

19 Cfr. ad es. nella sequenza *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*: 3 *alme / nostrae*, 4 *semper / clemens*, 5 *spiritus / omnibus*, 6 *possit / possunt*, 9 *Tu animabus / Tu aspirando ...*

20 Il fenomeno, già osservato da Bruno Stäblein, è stato approfondito da A. HAUG, *Der Sequentiartheil des Codex Einsiedlen 121*, in *Codex 121 Einsiedeln. 2. Kommentar zum Faksimile*, hrsg. Odo Lang, Weinheim 1991, p. 216.

21 A lui sono attribuite circa 40 testi di sequenze. Cfr. W. VON DEN STEINEN, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, 2 voll. (*Darstellungsband + Editionsband*), Bern 1948. Sulla fortuna di Notker in Italia, cfr. EUN JU KIM, *L'opera di Notker nell'Italia settentrionale e il sequenziario di Intra*, «Aevum», LXXIX (2005), pp. 265-282.

22 Perfetta armonia tra testo e musica si ritrovano, ad esempio, nelle sequenze notkeriane *Sancti Spiritus adsit*, *Clare sanctorum senatus*, *Iohannes Iesu Cristo*, *Omnes sancti Seraphim*. Su *Sancti Spiritus* cfr. P. KLOPSCH, *Die mittellateinische Lyrik*, in *Lyrik des Mittelalters*, I, a cura di H. Bergner, Stuttgart 1983, pp. 139-149.

di questo stile di transizione può essere considerata la sequenza *Dies nobis lætabundus* per la festa dell'Epifania: il brano sembra che in Italia si trovi soltanto in un codice di San Gimignano del XIV secolo²³:

1a Di-es nobis lætabundus lūcet Clarus et iocundus plenusque lætiti-a

1b In quo De-us demonstrare volu-it et declara-re su-a benefi-ci-a

2a Primum di-es admira-tur præsens atque conspicatur Domini miraculum

2b Aqua Christum baptiza-vit et in vinum se mutavit per Mari-æ Fili-um

3a Nunc in flumine Iorda-ne sancto prævi-o Io-hanne baptizavit hodi-e

3b Pa-ter misit super e- um Prædilectum vocans e-um in columbæ speci-e

4a Magi Dominum ve-ne- runt adorare optulerunt Christo dona mystica

4b Aurum regi thura De - o offeruntque co-ram e-o homini mortali-a

Sancte Spiri-tus benigne summe Pa-ter Fili digne manens in cæ-lestibus

Omnes velis te clamantes et hunc di- em venerantes solvere cri- minibus

A - men

Abbiamo ascoltato una sequenza che annunzia con vigore il nuovo stile che sarà denominato "parigino" e che si diffonderà in tutta l'Europa. Nel XII secolo nell'abbazia parigina dei canonici regolari di San Vittore, la sequenza raggiunge infatti un nuovo splendore nella forma ben definita di ottonari e settenari, e con abbondanza di rime che distinguono non solo la fine delle strofe, bensì pure le cesure secondarie.

23 SAN GIMIGNANO, MUSEO D'ARTE SACRA, *Graduale* di scuola miniaturistica senese del XIV secolo scritto per San Gimignano.

Un esempio di questo nuovo stile si ritrova nella sequenza *Verbum bonum et suave*, uno dei brani più diffusi e cantati nel Medioevo²⁴:

1a Verbum bonum et suave personemus illud ave
per quod Christi fit conclave virgo mater fili-a

1b Per quod ave salutata mox concepit fecundata
virgo David stirpe nata inter spinas lili-a

2a Ave veri Sa-lo-monis ave vellus Ge-de-onis
cu-ius magis tribus donis laudant pu-erperi-um

2b Ave solem ge-nu-isti ave prolem pro-tu-listi
mundo lapsa contulisti vitam et imperi-um

3a Ave mater Verbi summi maris portus signum dumi
aromatum virga fumi angelorum Domina

3b Supplicamus nos emenda emendatos nos commenda
tu-o nato ad habenda sempiterna gaudi-a A-men

24 PADOVA, MUSEO BOTTACIN, *Graduale francescano con tropi e sequenze*, fine del XIII sec. Il cod. proviene dalla cappella veronese della famiglia Malaspina. La schema delle rime nelle sequenze parigine è vario, può essere ad esempio anche A(aab) A(ccb) B(dde) B(fffe) ... Numerosi canti sono molto più lunghi di *Verbum bonum et suave*.

2. Il codice Angelica 123 e la sequenza in ambito bolognese.

2.a. Origine del codice 123

Nella Biblioteca Angelica di Roma, adiacente alla chiesa di Sant'Agostino, con segnatura 123, è conservato un importante libro liturgico di Bologna che risale al 1039 circa. Si tratta di un *graduale* – di un libro cioè che contiene sostanzialmente i canti del proprio della Messa – arricchito da canti processionali, tropi e sequenze²⁵. Non mancano voci che ipotizzano ancora la produzione del codice a Nonantola. È certo che un codice miniato di così raffinata esecuzione e di alta qualità musicale deve essere stato allestito in uno *scriptorium* altamente specializzato di un grande centro, che noi riteniamo essere Bologna²⁶. *Angelica 123* è il più importante manoscritto che testimonia una notevole produzione libraria, poetica e musicale a Bologna nella prima metà del secolo XI, ai tempi del vescovo Adalfrido (1031-1045). Come ha scritto Giampaolo Ropa, dietro al progetto del codice "si sente la Chiesa bolognese, con la sua cultura e le sue tradizioni, con la sua visione pastorale e le sue percezioni (vedi la sua vivida liturgia battesimale), col suo senso della città e con la sua attenzione ai collegamenti interurbani"²⁷.

2.b. Notazione

Angelica 123 mostra una notazione neumatica molto particolare. Sotto il profilo tecnico si tratta di una grafia musicale dove i segni a) non sono scritti su un rigo (notazione in campo aperto), b) non indicano la distanza – cioè gli intervalli – tra le varie note (notazione adia-

25 Riproduzione in *Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome (XI^e siècle). Graduel et Tropaire de Bologne*, Bern-Frankfurt 1974. Al manoscritto è dedicata un'intera monografia: *Codex Angelicus 123. Studi sul graduale-tropario bolognese del secolo XI e sui manoscritti collegati*, a cura di M.T. Rosa Barezani – G. Ropa, Cremona 1996.

26 Cfr. G.Z. ZANICHELLI, 'Thesauris armarii aggregatus': un codice miniato a Bologna tra XI e XII secolo, in *La cattedrale scolpita. Il Romanico in San Pietro a Bologna*, catalogo della mostra a cura di M. Medica e S. Battistini, Ferrara 2003, 147-184: 147-153.

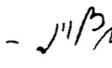
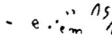
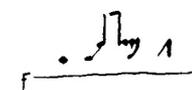
27 G. ROPA, *Codici bolognesi dei secoli XI e XII*, in *7 Colonne e 7 Chiese: la vicenda ultramillenaria del complesso di Santo Stefano in Bologna*, Casalecchio di Reno 1987, 111-123: 117.

stematica). La notazione presenta una ricca varietà di forme²⁸. Vari significati espressivi mostrano le differenti figure del *tractulus* (un suono relativamente basso), della *virga* (un suono relativamente alto), del *pes* (due suoni ascendenti), della *clivis* (due suoni discendenti) e del *torculus* (tre suoni di cui la nota centrale è più alta delle due estreme). Una tabella esemplificativa redatta da Kurris mostra la ricchezza grafica di A123:

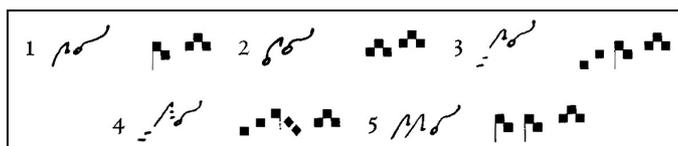
Nomi dei neumi	Grafie differenziate per			Grafie indicanti una particolarità d'ordine	
	N. Grafie semplici	B I Modificazioni		meleodico	fonetico
		del disegno	a. raggruppam.		
1 Virga	✓				✓
2 Punctum	-	v [p]			✓
3 Clivo	✓	[p] [i]		1	✓ 9
4 Pes	✓	✓			✓ ✓
5 Porrectus	✓		N	#	N N N
6 Torculus	✓	✓	- 1	♯ 1	♯ 2 3 ✓
7 Climacus	✓	✓	♯ [M] ♯		♯ 1 2
8 Scandinicus	✓	✓	✓ ✓ ✓	✓	✓ ✓
9 Porrectus figur.	✓	✓	11 / 6	1/ ♯	1 2 ✓
10 Pes subpunctus	✓	✓	✓	♯ 1	✓
11 Scandinus figur.	✓	✓	♯ 2 1	♯ 2 1	♯ 2 1 ✓
12 Torculus resupin.	✓	✓	♯ 1 2	♯	♯ 1 2 ✓
13 Apertrophia					
14 Bilimeda	[M]				
15 Trilimeda	[M]				✓
16 Trigon	[M]	✓			
17 Pivissa	✓				
18 Pressus	✓				
19 Virga atrata	✓				
20 Crissus	[M]				
21 Salicus	✓				
22 Pes quadratus	✓				
23 Quilisma	✓				
24 Pes atratus	✓				

28 Tavole con varie forme neumatiche sono presentate da L. BATTAGIN, *Tavole dei neumi*, in *Codex Angelicus* 123, cit., pp. 123-153; A. KURRIS, *Das Schriftbild im Codex Angelica*, «*Musicologica Austriaca*», XIV-XV (1996), pp. 89-124; A. KURRIS, *Roma Angelica* 123: *Graduale di Bologna*, «*Beiträge zur Gregorianik*», XXIV (1997), pp. 101-120. Luciana Battagin mostra in modo chiaro la varietà delle figure neumatiche semplici e complessa. Per esempio, solo per il *tractulus* si trovano 4 forme diverse; talvolta è molto difficile distinguere tra un *tractulus* e una *virga*.

Osserviamo qualche segno particolare: ad esempio un neuma che esprime tre suoni: alto, basso e parigrado (*clivis* con nota d'apposizione, il terzo suono è spesso un *oriscus* d'apposizione liquescente)²⁹:

In <i>In excelso throno, psallentes</i>	
A 41v,10	
E 53,4	
BN 36,2	
Gr <i>Prope est v* Laudem, omnis</i>	
A 22,15	
E 10,13	
L 13,1	
BN 7,7	

Un altro segno è di grande interesse perché può avere due differenti significati. La figura può rappresentare a) un *torculus* con l'ultimo suono liquescente³⁰:



29 Cfr. V. RAGAINI, *Una particolare grafia liquescente*, in *Codex Angelicus 123*, cit., pp. 203-210, il disegno è tratto da p. 205.

30 Cfr. L. MARCHI, *Il torculus 'fluente': un neuma dal duplice significato*, in *Codex Angelicus 123*, cit., pp. 155-165, disegno a p. 157. Segue nelle esemplificazioni [es. 17] la sequenza *Sancti Spiritus adsit*, a c. 232r di A123.

oppure b) un *pes stratus*, soprattutto nelle sequenze³¹.

La figura

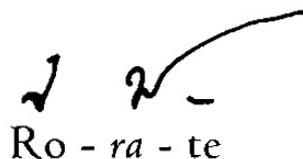
159v,10	In <i>Inclina Domine, Deus</i>	
47v,13	In <i>Me expectauerunt, mandatum</i>	
140v,14	In <i>Mibi autem nimis, principatus</i>	
51v,4	In <i>Suscepimus, iustitia</i>	
97v,8	Gr <i>Christus factus est, Christus</i>	
89v,11	Gr <i>Pacificae loquebantur, Pacificae</i>	
28,3	Gr <i>Tecum principium, ante</i>	
50v,13	An <i>Adorna, adorna</i>	
74v,4	Of <i>Domine in auxilium, querunt</i>	

si chiama *salicus* (tre suoni ascendenti, in genere un *punctum* + *oriscus* + *virga*) che in *Angelica 123* spesso presenta la prima e la seconda nota all'unisono³².

³¹ La funzione di *pes stratus*, che ho potuto personalmente verificare e confermare nella trasmissione delle sequenze in *Angelica 123* (alla fine o anche all'interno, per esempio, di *Pangimini omnes, Sancti Spiritus adsit, Senatus Apostolorum, Stephani sollemnia ...*), è stata rilevata già da E.M. BANNISTER, *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina raccolti ed illustrati*, Lipsia 1913, p. 96. Tale fenomeno, di un *torculus* cioè con due note ascendenti e una all'unisono, in realtà è parallelo e speculare rispetto al caso relativamente frequente del *porrectus* (melodia comune: alto basso alto) che può significare la successione di note: alta bassa parigrado.

³² Cfr. S. GALLI, *L'uso del salicus all'unisono*, in *Codex Angelicus 123*, cit., pp. 181-202; il

Infine si ricorda uno *scandicus* (tre suoni ascendenti) che viene usato nelle formule d'intonazione³³:



2.c. Contenuto

Che cosa contiene *Angelica 123*? Prima di concentrare la nostra attenzione sulle sequenze, diamo uno sguardo veloce a tutto il codice³⁴. Il libro rivela frequenti lacune nel testo a causa della caduta di molte carte. Oggi si conservano le seguenti sezioni:

- tabella delle feste liturgiche mobili³⁵;
- computo;
- ritmo mnemotecnico attribuito al diacono Pacifico di Verona³⁶;
- graduale-tonario (cc. 17^r-167^r);
- processionale e antifone per varie circostanze (cc. 167^r-183^v)³⁷;
- alleluiario (c. 183^v: comuni dei santi apostoli, confessori, vergini);

disegno dell'esempio 18 è tratto da p. 189.

33 Cfr. M.T. ROSA-BAREZZANI, *Uno scandicus speciale per una formula d'intonazione: lettere e interpretazione*, in *Codex Angelicus 123*, cit., pp. 231-267, disegno dell'esempio 19 da p. 240.

34 Fondamentale per la conoscenza di *Angelica 123* è sempre lo studio di L. GHERARDI, *Il cod. Angelica 123, monumento della Chiesa bolognese nel sec. XI*, «*Quadrivium*», III (1959), pp. 1-144.

35 La tabella inizia con l'anno 1039 ritenuto comunemente l'anno della redazione (iniziale) del codice.

36 Edizione e commento di L. ROBERTINI, *Un nuovo testimone del ritmo mnemotecnico "Anni Domini notantur" attribuito a Pacifico di Verona*, in *Codex Angelicus 123*, cit., pp. 33-65.

37 Le antifone per varie circostanze sono distribuite nelle seguenti sezioni: c. 181^r *ad regem suscipiedum*, c. 181^v *ad episcopum suscipiedum*, c. 182^r *post cibum, in domo, dum aquae aspergentur, ad clericum faciendum*, c. 182^v *in domo, qui initiatione pergit, ad processionem*, c. 183^r *de misericordia*.

- tropario sequenziario kyriale³⁸ (cc. 184r-264v).

- formulario dei ss. Senesio e Teoponto (c. 265^{rv}: tropo d'introito, sequenza, *Kyrie tropato*).

Tra le particolarità di carattere liturgico-musicale si può ricordare che il santorale è integrato nel temporale; alcuni giorni liturgici hanno più di un formulario della Messa; il versetto salmico degli introiti e dei communio è preceduto da un numero che indica la modalità del canto (tonario); alcuni introiti hanno un secondo o terzo verso "*ad rependendum*" non salmico. Il codice Angelica è ricco di reminiscenze liturgiche che risalgono a una liturgia non-romana, probabilmente sviluppatasi nel clima della liturgia gallicana: canti d'accoglienza del vescovo prima della Messa ("*versus ante officium*" secondo la terminologia di altre fonti)³⁹, antifone *ante evangelium*, *canti di frazione*⁴⁰.

2.d. Eredità

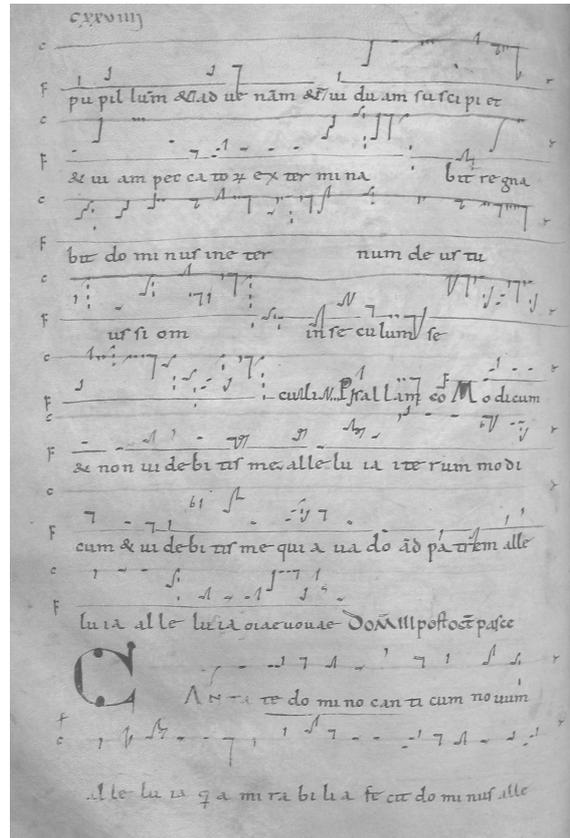
Angelica 123 ha lasciato un erede. Nel 1913 Henry Marriott Bannister ha individuato in un graduale dell'inizio del secolo XII una copia del nostro codice. È il manoscritto O.I.13 conservato nell'Archivio Capitolare di Modena⁴¹. Al di là del fatto che Modena 13 sia stato copiato direttamente o meno da *Angelica 123*, il codice permette di identificare la tradizione musicale del libro bolognese perché è scritto con neumi su rigo, come si vede dalla foto di c. 113^v:

38 A parte il *Kyrie* e l'*Ite missa est tropato* del Sabato Santo, i brani dell'*Ordinarium Missae* si trovano inseriti nei rispettivi formulari della sezione limitata ai tropi e alle sequenze.

39 Cfr. G. BAROFFIO, *Antifone e versus pre-introitali nell'Italia settentrionale. La testimonianza del tropario di Intra*, in *'Et facciam docci canti'*. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno, a cura di B.M. Antolini & al., Lucca 2004, pp. 99-107.

40 Cfr. M. HUGLO - L. AGUSTONI - E. CARDINE - E.T. MONETA CAGLIO, *Fonti e paleografia del canto ambrosiano*, Milano 1956: vedere indice dei brani.

41 BANNISTER, *Monumenti Vaticani*, cit., p. 95 nota 6. Cfr. A. DELFINO, *Il codice Modena, Biblioteca Capitolare O.I.13: elementi per una scheda descrittiva, con un'appendice sulla notazione neumatica*, in *Codex Angelicus 123*, cit., pp. 335-371. In questo saggio, uno studio sistematico del codice di Modena conferma lo stretto legame tra i due manoscritti sul piano sia musicale sia liturgico.



2.e. Le sequenze

2.e.1. repertorio

A123 contiene 59 sequenze in cui 13 sono di NOTKER, 6 d'origine franco occidentale, 3 franco orientali; le rimanenti, più della metà, sono italiane. Alcuni brani, con testi diversi, hanno la medesima melodia⁴². Alcune sequenze sembra che si trovino soltanto nel nostro ma-

⁴² Per esempio, *Clara gaudia*, *Dic nobis quibus*, *Iohannes Iesu Cristo*, *Laurenti David* prendono come modello la melodia *Romana*; *Christi hodierna celebremus*, *Christi hodierna*

Considerato nel suo complesso, il repertorio bolognese di A123 presenta affinità sia testuali sia musicali con altri centri culturali della stessa epoca (Verona CVII, da Mantova; Volterra 39, da Volterra) o della medesima regione (Modena 7, da Ravenna)⁴⁴.

Osserviamo velocemente una tabella riassuntiva:

carta	sequenza	formulario	modello melodico	origine
224r	Alleluia nunc crucis	Croce	?	Romanza
221r	Alma chorus Domini	NOMINA DOMINI	Tuba/Fistola	FrOcc
225r	Alma fulgens crux praeclara	Croce: Ritrovamento	It	It
236v	Alme mundi rex	Giovanni B.: Nascita	It	It
262v	Alme pater Deus	Domenica	?	It
242r	Almiflua turba caelestis	Pietro & Paolo: 8	?	It
245v	Almi martyris rogitemus	Lorenzo	Occidentana/Cithara	ItN
229v	Ascendit Deus in iubilo	Ascensione	?	It
249v	Aureo floreo primae matris	Maria: Assunta	Hodie Maria virgo	FrOcc
250v	Beata tu virgo Maria	Maria: Assunta	Cignea/Pascha nostrum	FrOcc
263v	Benedica semper sancta	Trinità	Benedica sit	
241v	Celebretur ad laudem	Paolo	?	ItN

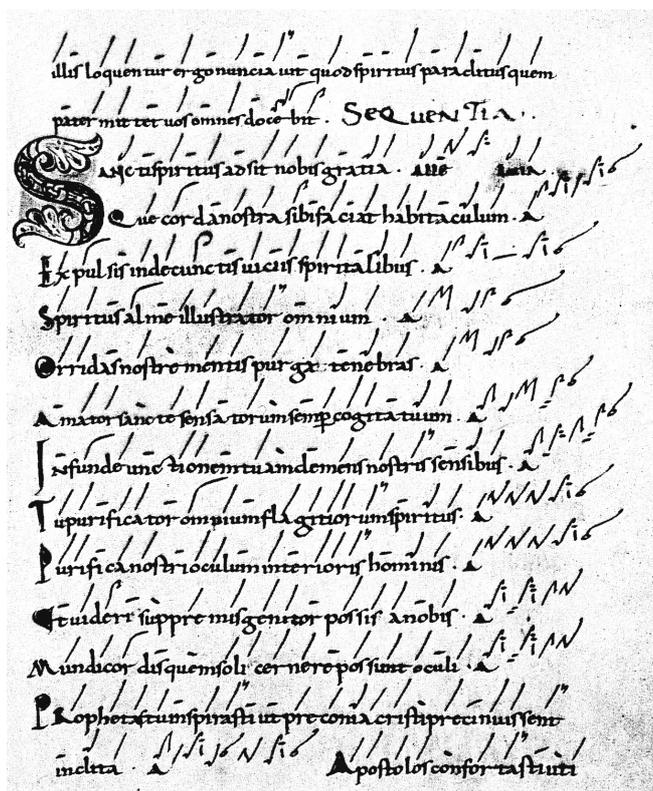
⁴⁴ Le sequenze dei codici nonantolani sono state pubblicate da L.W. BRUNNER, *Early Medieval Chants from Nonantola. IV: Sequences*, Madison 1999. Una riproduzione di una fonte importante è in *Troparium Sequentiarum Nonantulanum Cod. Casanat. 1741*, a cura di G. Vecchi, Mutinae 1955. Non apporta nessuna novità il frammento di tropario sequenziario scoperto recentemente da G. BAROFFIO, 'Ipsi canamus gloriam'. *I frammenti liturgici latini dell'Archivio storico comunale di Nonantola*. (con un saggio paleografico di V. Longo; trascrizioni musicali di Eun Ju Kim), Nonantola - Modena 2000; identificazione, edizione e fotografia del frammento in G. BAROFFIO, *Tropario-Sequenziario*, in *Lo splendore riconquistato. Nonantola nei secoli XI-XII. Rinascita e primato culturale del monastero dopo le distruzioni*, catalogo della mostra (Nonantola, 2003) a cura di M. Parente e L. Piccinini, Modena 2003, pp. 81-83 (scheda 20).

219r	Christi hodierna celebremus	Tempo pasquale	Mater/Musa	It
201r	Christi hodierna pangimini	Natale	Mater/Musa	ItN
218v	Clara gaudia	Pasqua	Romana	romanza
240r	Clare sanctorum senatus	Apostoli	Aurea/Ostende maior	NOTKER
208v	Concentu parili	Maria: Purificazione	Symphonia	NOTKER
218r	<i>Confitemini et psallite</i>	<i>Sabato santo</i>	<i>Veneranda</i>	<i>It</i>
248v	Congaudent angelorum chori	Maria : Assunta	Mater/Musa	NOTKER
220r	Cunta simul instantia	Pasqua: Giovedì	Metensis minor/Stans a	romanza
193v	Cunctum orbem aeternitatis	Natale: 3	?	It
259r	Deus in tua virtute	Andrea	Nimis onorati	S. Gallo
216r	Dic nobis quibus	Pasqua	Romana	romanza
194r	Ecce adnuctio Christicolae	Natale: 3	?	It
233r	Ecce dies venerandus	Pentecoste	?	It
184r	Ecce iam Christus acefalo	Avvento	Ostende minor	It
186r	Ecce puerperal genuit	Natale: 1	?	ItN
217r	Ecce vicit radix David	Pasqua: Lunedì	Concordia/Chorus	romanza
210v	Eia organica cantica	Agata	?	It
192v	Eia recolamus laudibus piis	Natale: 3	Eia turma/Adorabo minor	FrOr
197r	Gloriosa dies adest haec	Stefano	Beatus vir qui timet/Gloriosa	romanza
202r	<i>Gratuletur omnis caro nato</i>	<i>Epifania: versus</i>		<i>RABANO</i>
203v	Hanc diem tribus	Epifania	Captiva	ItN
257v	Hodiernus sacratior venerandus	Martino /Confessore	?	romanza
199v	Iohannes Iesu Christo	Giovanni ev.	Romana	NOTKER
224v	Laude multisonant	Croce: Inventio	?	Bologna
243r	Laudes deo digna	Donato	Virgo Israel	Bologna?
245r	Laurenti David	Lorenzo	Romana	NOTKER
265r	Laus tibi Christe Patris	Martiri	Mirabilis Deus	S. Gallo

187r	Laus tibi Deus Pater	Natale: 1	Italia	It
194v	<i>Magnus et metuendus</i>
255v	Martyrum nobis festum	Vitale Agricola	?	Bologna
255r	Mirabilis Deus in sanctis	Tutti i santi	Mirabilis Deus	FrOcc
237v	Nativitatis colamus debito	Giovanni B.: Natale	Italia	It
246v	Nitet leucothea martyrum	Ippolito Cassiano	?	ItN
222r	O die in sancti Georgii	Giorgio	?	Bologna
254v	Omnes sancti Seraphim	Tutti i santi	Vox exultationis	NOTKER
221v	O quam mira sunt	Pasqua: 8	Confitemini	NOTKER
242v	Organicis canamus modulis	Stefano	Iustus ut palma maior	FrOcc
240v	Petre summe Christi pastor	Pietro Paolo	Concordia/Chorus	NOTKER
241r	Preziosa sollemnitas	Pietro Paolo	Italia	ItN
226v	Psallate Ecclesia	Dedicazione	Laetatus sum	NOTKER
200v	Quid tu virgo mater	Martire	Haec est sancta / Virgo plorans	NOTKRT
250v	Regina inclita	Maria: Assunta	?	Bologna
257r	Sacerdotem Christi Martinum	Martino	Beatus vir qui timet	FrOr
237r	Sancti Baptistae Christi	Giovanni B.	Iustus ut palma maior	NOTKER
232r	Sancti Spiritus adsit	Pentecoste	Occidentana/Cithara	NOTKER
262r	Stans a longe	Domenica	Metensis minor / Stans a longe	FrOcc
252v	Summi Regis archangele	Michele	-	FrOr
228v	Summi triumphum regis	Ascensione	Captiva	NOTKER
262v	Venite pusilli simul	Domenica	?	It
210r	Virginia venerandae	Vergini	Filia matris	S. Gallo

Le sequenze di Bologna sono messe in ordine alfabetico. In **grassetto** sono evidenziati i brani unici di *Angelica 123*; in *corsivo* i canti che si trovano in uno o in pochi altri testimoni. Le fonti parallele sono disposte in base al numero decrescente delle concordanze: dai 32 brani in comune con Verona CVII (da Mantova) alle 8 sequenze in comune con Oxford Douce 222 (dall'abbazia di Novalesa).

A123 dopo la prima strofa di ogni sequenza presenta sempre un *Alleluia* con la ripetizione della melodia della medesima strofa. Si osservi la prima parte del canto di Pentecoste (c. 232^r):



Dopo ogni strofa segue la vocale "a" che non intesa come abbreviazione di *alleluia*⁴⁵, bensì come vocale che serve da supporto alla ripetizione della melodia precedente; talora è presente la semplice vocale "a" senza neumi. In realtà non si sa come si cantavano questi melismi⁴⁶, se ripetevano cioè il melisma dopo ogni strofa oppure se canta-

45 Così la "a" è stata interpretata da GHERARDI, *Il cod. Angelica 123*, cit.

46 P. DAMILANO, *Sequenze bobbiesi*, «Rivista italiana di musicologia», II (1967), pp. 3-35, a

vano contemporaneamente il melisma e il testo sillabico o se interveniva anche una esecuzione con strumenti. La presenza della "a" si può trovare spesso nei manoscritti italiani dell'XI-XII secolo⁴⁷.

Spesso nella melodia che si ripete a coppia, la musica non è identica⁴⁸. Questo fenomeno si trova anche nelle altre fonti manoscritte italiane del secolo XI⁴⁹. Nel manoscritto A123, come in quasi tutte le fonti, le strofe sono scritte a riga piena senza tener conto delle strutture strofiche⁵⁰.

2.e.2. recupero delle melodie

Un problema posto dalle sequenze di A123 – come pure da tutti gli altri brani musicali del codice – è la loro ricostruzione melodica. Come si è detto, le melodie sono scritte con neumi adiaستمatici che non permettono di individuare con esattezza le singole note. Tutt'al più, al massimo e non neppure sempre, i segni lasciano vedere l'andamento della melodia⁵¹, in pratica se essa sale o scende. I neumi, tuttavia, propongono delle figure che esprimono il numero delle note rappresentate. Così possiamo capire se un brano è sillabico o se presenta abbellimenti più o meno lunghi.

Nei casi di brani attestati dal solo A123, ogni tentativo di ricostru-

pp. 7-9 affronta varie ipotesi sull'esecuzione delle sezioni sillabiche e melismatiche.

47 IVREA, BIBLIOTECA CAPITOLARE, LX (Ivrea); MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE, c-13/76 (Monza); TORINO, BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA, G V 20 (Bobbio); VERONA, BIBLIOTECA CAPITOLARE, CVII (Mantova).

48 Per esempio, in A123, in *Iohannes Iesu Christo* tra *Tute carceris* e *Idem mortuos* oppure in *Sancti Spiritus* tra *Amator* e *Infunde*.

49 Cfr., ad esempio, IVREA, BIBLIOTECA CAPITOLARE, LX (Ivrea), c. 94v; VERONA, BIBLIOTECA CAPITOLARE, CVII (Mantova), c. 113v.

50 Ci sono manoscritti nei quali ogni strofa comincia a capo. Per esempio IVREA, BIBLIOTECA CAPITOLARE, LX (Ivrea); MODENA, ARCHIVIO CAPITOLARE, O IV 9 (Costanza o Italia settentrionale).

51 Di solito la *virga* (segno corrispondente all'accento acuto) indica un suono relativamente più alto, mentre al contrario, il *tractulus* (che corrisponde ad un breve trattino) indica un suono relativamente più grave. In A123 questa distinzione, molto chiara in altri codici (ad esempio, a Sankt Gallen), non è per nulla coerente. Si vedano, ad esempio, le strofe 3 a e 3b di *Nativitatis colamus debitos*: 3 a: 3 *virgae*; 3b 2 *tractulus* + 1 *virga*.

zione melodica è assai difficile, rischia di essere semplicemente ipotetica se non fantastica. Non è escluso, tuttavia, che si possa riconoscere dalla successione dei segni neumatici, un modello melodico già noto, suscettibile comunque di varianti. È pure possibile la ricostruzione melodica di brani che si trovano almeno in un altro codice o che sono diffusi nelle fonti medievali. Lasciando da parte brani "internazionali", come la sequenza di Pentecoste *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*⁵², tramandata per almeno 6 secoli in tutta l'Europa latina, voglio mostrare il procedimento di tale ricupero melodico in due esempi. Entrambi i casi che propongo riguardano due sequenze con testo di probabile origine italiana⁵³. Esse si trovano, oltre che in A123, in un unico testimone.

Nativitatis colamus debito è un canto per la natività di san Giovanni Battista (24 giugno), la cui melodia ricalca il modello "*Iustus ut palma*"⁵⁴. La conferma viene offerta dalla presenza dello stesso brano in un codice monzese del secolo XIII⁵⁵, un graduale tropario sequenziale con le melodie scritte in una chiara notazione a quadrati dilatati.

Per non annoiarvi con questioni filologiche, che in parte sono congetture discutibili, mi soffermo sulla sola prima strofa della sequenza, che vi propongo subito dopo in un'esecuzione vocale. A123 (c. 237^v) in questa sezione (strofa 1: *Nativitatis colamus debito sacra*) vediamo praticamente due soli segni, la *virga* e il *tractulus*, neumi che indicano rispettivamente una nota relativamente acuta e una relativamente bassa.

52 Sulla fortuna di questa sequenza nell'Italia settentrionale cfr. EUN JU KIM, *Sancti Spiritus adsit nobis. Fortuna di una sequenza di Notker nell'Italia settentrionale*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XXV (2004), pp. 55-119. Ho rintracciato altre fonti della medesima area con la sequenza ad Aosta e a Bressanone.

53 Una caratteristica dei due brani esaminati è la cadenza finale delle strofe che si avvicina alla formula neumatica del *pes subtripunctis*. Cfr. anche la sequenza *Petre summe Christi pastor* (A123, c. 240^v) che riprende il modello "*Concordia*" e le sequenze che si basano sul modello "*Iustus ut palma*".

54 Cfr. BRUNNER, *Catalogo*, cit., p. 246 ritiene che il modello melodico sia italiano.

55 Cfr. BAROFFIO, *Bilancio*, cit., pp. 64-65 fornisce un inventario sommario del tropario e sequenziale del codice.

ti. Monza inizia con tre note in movimento ascendente: DO RE FA, mentre A123, che non è coerente nell'uso dei segni neumatiuci, presenta 3 *virgae*⁵⁶.

Sulla strofa 1 *de-bi-tos* (K11: *fa mi are*) si trovano una *virga*, un *tractulus* e di nuovo una *virga*. (comunque questa nota deve essere *tractulus*). In questo caso la *virga* iniziale è più alta rispetto alla sola nota che segue e non alla nota precedente, fatto comune in tutta la tradizione e anche in A123.

1 Nativitatis colamus debito sacra

2a Iohannis baptistae martyris et praecognis festa

2b Quem in signis veniens nuntius arce stellata

3a Praedixit ponenti sacrificia nasciturum fore

patri iusto compta virtutibus ex matre sancta

3b Cuius fovens in-genitus viscera adventum Christi

sensit exultando propheticum signum demonstrans

4a Qui multis fecit editus gaudia dum patris linguam

4b Enodavit quam nexuit angelus contemptus causa

5a Hunc redemptor nostra laude praecipua

5b Extulit maximum prophetarum vocans mira fultum gratia

6a Divinum hoc verbum vox praecesserat

⁵⁶ In questo stesso canto si consideri anche l'anomalia delle strofe 3 a e 3b, che iniziano nel primo caso con 2 *virgae* e nel secondo caso con 2 *tractulus*.

5b Hic maior inter cre-atos claru-erāt
 7a Qua-propter mente devota pro-mamus organa
 7b Pangentes in laude dulti-a huius cantica precem dantes sedulam
 8a Uti cordis nostri rectam patrat semitam
 8b In qua Christi poni dignentur vestigi-a A-men

Nell'esecuzione ascolterete la successione delle coppie di strofe con due particolarità: la sola prima strofa, con funzione di introduzione, è isolata. Dopo le strofe 5/ab, si trova una sezione (6 a) che ricompare (6b) dopo 8 /ab. In A123 tali sezioni, musicalmente identiche, sono considerate due strofe a coppia (6/ab), dal momento che iniziano con la lettera maiuscola e sono seguite dalla "a" del melisma. Diverso è il caso di Monza K11, dove le due sezioni sono inserite rispettivamente nelle strofe 5b e 7b delle quali costituiscono la parte finale. Altra caratteristica che emerge da questo canto è la vocale "a" (4a: *linguam* (K11) è corretto) che conclude il testo di tutte le strofe.

Il secondo brano è la sequenza *Alme Pater Deus omnipotens* che si cantava nelle messe domenicali (A123, c. 262^v):

Al Sequentia.
 Alme pater deus omnipotens. Alleluia. Quicuncta in
 principio creastis sidera. a Angelorum agmi
 na ut ostet lucida. a Potimus & nos ut mereamur
 id. et hanc subleuare in regno. a vultu fulgura
 nitionibus illis canamus bona. a Quae promissisti
 tibi credentibus quod nemo quae piperet miseris. a
 humana atque pacis prope tristes sunt indulgens omnino
 bus defueniam

Il modello melodico è sconosciuto; il recupero è stato possibile grazie al codice 65 di Piacenza⁵⁷.

1 Alme Pater De-us omnipotens

2a Qui cuncta in princi-pi- o fecisti sydera

2b Angelorumque agmi-na ut essent lucida

3a Pe-timus et nos ut mere-amur ad ethere-a subleva-ri regna

3b Et e-orum fulti muniti-onibus iu-stis capi-a-mus bona

4a Quae promisisti tibi cre-dentibus quod nequit percipere mi-seri-a

4b Hu-mana namque plena do-loribus quaesumus tu-a largissima

5 nobis des prae-mi-a A-men dicant omni- a

Questa sequenza presenta sia la prima sia l'ultima strofa isolate, un fenomeno assai diffuso⁵⁸. Del tutto particolare, come potrete subito ascoltare, è l'impianto melodico: tutte le strofe finiscono con una se-

57 PIACENZA, ARCHIVIO CAPITOLARE, 65, c. 249^v del sec. XII. Il repertorio delle 62 sequenze è stato trascritto da PANZETTI, *Piacenza 65*, cit., vol. II, pp. 43-170. Sulla tradizione piacentina cfr. l'ampio studio letterario e teologico di J. MØLLER BRIAN, *Tropes and Sequences in the Liturgy of the Church in Piacenza in the Twelfth Century. An Analysis and an Edition of the Texts*, Lewiston/New York 2002.

58 Cfr., ad esempio, *Congaudent angelorum* (A123, c. 248^v), *Eia recolamus laudibus piis* (c. 192^v), *Ioannes Iesu Christo* (c. 199^v), *Sancti Spiritus adsit nobis gratia* (c. 232^r).

zione identica (la SOL la do si la SOL), talora leggermente variata. Tutto l'insieme sembra rientrare nei canoni estetici di molte melodie italiche che prediligono frequenti ripetizioni di formule melodiche che si muovono per gradi congiunti in un ambito relativamente ristretto (una quarta o una quinta).

Con *Angelica 123* non finisce la storia della sequenza nel territorio bolognese. Una notevole testimonianza della storia della sequenza nei secoli successivi è offerta non soltanto dall'abbondante tradizione domenicana⁵⁹, ma anche dall'emergere del patrimonio locale, ad esempio, nel graduale di San Giovanni in Persiceto conosciuto per le splendide miniature di Nicolò di Giacomo. Questo è però un nuovo capitolo che potrà essere trattato in altra occasione.

⁵⁹ A partire dal ms KOBENHAVN, KONGELIKE BIBL., Ny Kgl. 632, 8°. Stefania Roncroffi sta studiando attualmente il patrimonio musicale dei conventi femminili domenicani di Bologna.