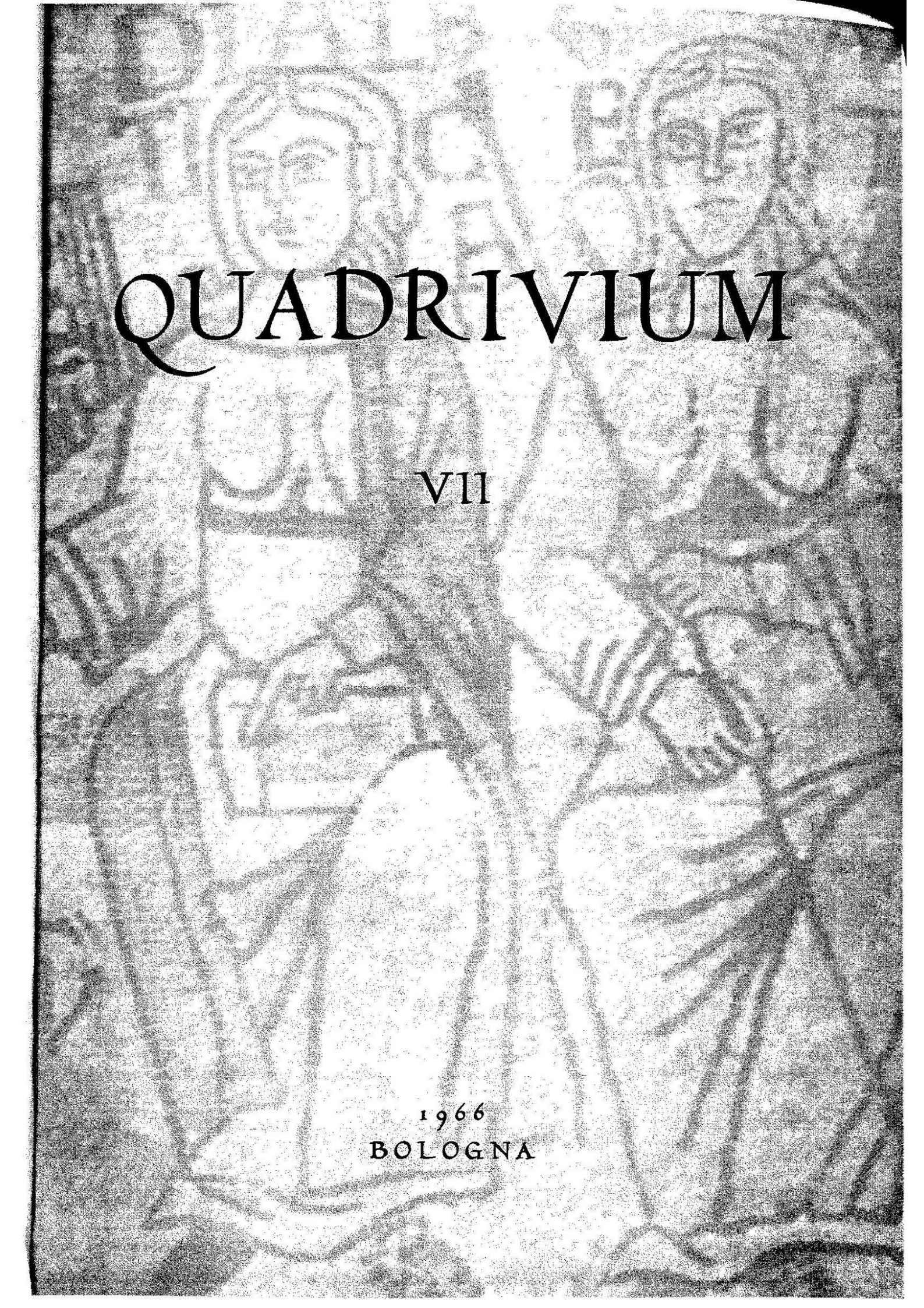




QUADRIVIUM

VII

1966
BOLOGNA

Q U A D R I V I U M

Studi di filologia e musicologia medievale

Direttori: Giovanni Battista Pighi, Virgilio Pini, Giuseppe Vecchi

1966

S O M M A R I O

G. VECCHI - Educazione musicale, scuola e società nell'opera didascalica di Francesco da Barberino . . .	pag. 5
F. HABERL - Jacobus De Kerle e le sue preci speciali per il Concilio di Trento	» 31
L. LOCKWOOD - Some observations on the Commission of Cardinals and the reform of sacred music (1565) .	» 39
B. DISERTORI - Il Domenichino trascrittore di musica e musicologo	» 57
F. A. GALLO - « Cantus planus binatim ». Polifonica primitiva in fonti tardive	» 79
G. MASSERA - Nicolai Burtii Parmensis <i>Regulae cantus commixti</i> (dagli scritti editi ed inediti)	» 91

ANTIQUAE MUSICAE ITALICAE STUDIOSI
ISTITUTO FILOLOGIA LATINA E MEDIEVALE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

« CANTUS PLANUS BINATIM »

POLIFONIA PRIMITIVA IN FONTI TARDIVE:

FIRENZE, BN, II XI 18

WASHINGTON, LC, ML 171 J 6

FIRENZE, BN, Pal. 472

PREMESSA TEORICA

Alcune composizioni musicali analoghe a quelle che costituiscono il repertorio della polifonia liturgica italiana tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo ⁽¹⁾ si trovano in codici di teoria musicale redatti in ambiente conventuale verso la fine del XV secolo.

Sulla persistenza di questo tipo di musica esistono, del resto, alcune testimonianze precise.

All'inizio del Quattrocento, Prosdocimo de Beldemandis, dopo aver ricordato l'antica pratica della polifonia a due voci non misurata:

... antiqui in cantando cantum planum sive organicum et hoc binatim ... ⁽²⁾

attesta come tale pratica non solo ancora sopravvivesse ai suoi giorni, ma continuasse anche a produrre notevoli effetti d'arte:

... Talem etiam modum cantandi cantum planum binatim habent

⁽¹⁾ Su tale repertorio cfr. G. VECCHI, *Tra monodia e polifonia. Appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nel secolo XIII e al principio del XIV*, in « *Collectanea Historiae Musicae* », II, Firenze 1956, pp. 447-464; K. v. FISCHER, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, in « *Archiv für Musikwissenschaft* » XVIII (1961), pp. 176-182; M. L. MARTINEZ, *Die Musik des frühen Trecento*, « *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 9 », Tutzing 1963, pp. 117-130.

⁽²⁾ PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones tractatus praeceptum cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, cur. F. A. Gallo, « *Antiquae musicae italicae scriptores III/1* », Bologna 1966, p. 163.

aliqui moderni, licet non omnes, sed solum scientes, et est modus dulcissimus cantandi ubi voces pares et dulces inveniantur ... ⁽¹⁾

E l'osservazione circa l'esigenza di *voces pares* coglie proprio una delle caratteristiche tipiche di queste composizioni, in cui le due voci non si diversificano sostanzialmente né per l'ambito né per lo stile.

Verso la fine del secolo, Iohannes Tinctoris accerta ancora il perdurare dell'antica tradizione:

... In pluribus etiam ecclesiis cantus ipse planus absque mensura canitur super quem suavissimus concentus ab eruditis efficitur ... ⁽²⁾

ed aggiunge l'osservazione che il mantenimento dell'accordo tra le due voci esige una particolare abilità degli esecutori:

... in hoc auris bona concinentibus necessaria est ut attentissime cursum tenoristarum animadvertant, ne istis unam notam canentibus illi super aliam concinant ... ⁽³⁾

cogliendo un'altra delle caratteristiche tipiche di queste composizioni, in cui le due voci procedono costantemente nota contro nota.

Un anonimo trattatista italiano, sempre verso la fine del Quattrocento, denomina quest'ultimo procedimento: *contrapunctus planus* e ne dà la seguente descrizione:

...Planus contrapunctus est ille qui fertur secundum suas regulas super notulas cantus plani similiter, ita ut unaqueque notula cantus plani possideat unicam notulam contrapuncti ... ⁽⁴⁾

È infine degno di nota come sia Prosdocimo de Beldemandis che Iohannes Tinctoris considerino l'esecuzione di tali musiche prerogativa degli *scientes*, degli *eruditi*. Ciò spiega forse la presenza di queste opere in codici di teoria.

⁽¹⁾ Ibid.

⁽²⁾ JOHANNIS TINCTORIS *Liber de arte contrapuncti*, ed. E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi...*, IV, Parisiis 1876, p. 133a.

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ Arezzo, Biblioteca consorziale della Città, 216, f. 13r.

I

FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, II XI 18 ⁽¹⁾

È un codice di piccolo formato, mm. 120 × 95, di 200 fogli modernamente numerati.

Circa il periodo di compilazione rappresentano utili indicazioni la data: 1476 che figura a f. 18r e la data: 1477 che figura a f. 200r. Il più sicuro termine *ante quem* si ricava comunque da due annotazioni esistenti sullo stesso foglio 200r:

Istum librum [ven]didi ego frater Jacobus de aquila bachalarius ord[inis] predicatorum fratri leonardo de cortonio eiusdem ordinis

Iste liber est mei fratris leonardi de cortona quem emj ex pecunijs proprijs 1489

Da un'altra annotazione più tardiva a f. 199r risulta che nel 1548 il codice era in possesso di un confratello: *Antonius de cortona* nel convento della stessa cittadina toscana.

Riassumendo i vari dati, si può attribuire questo manoscritto al periodo 1470-1480 e all'ambiente conventuale domenicano dell'Italia centrale.

Il contenuto è molto vario: trattati religiosi, testi poetici, una compilazione di teoria musicale contenente le comuni nozioni della *musica plana*.

In punti diversi sono copiate anche alcune composizioni musicali tra le quali interessano la presente ricerca le seguenti:

ff. 190v-195r ⁽²⁾ *Sanctus*
Tropo: *Divinum misterium*

ff. 194v-195r ⁽³⁾ *Ave fuit prima salus*

In entrambi i casi la notazione è nera e le due voci sono scritte separatamente sulle due facciate contrapposte.

Il primo pezzo rappresenta l'intonazione polifonica del *Sanctus* della attuale messa XVII ⁽⁴⁾. Questa versione all'inizio coin-

⁽¹⁾ G. MAZZATINTI, F. PINTOR, *Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, III, Forlì 1903-1904, pp. 76-77; B. BECHERINI, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel 1959, p. 133.

⁽²⁾ Vedi Tav. I.

⁽³⁾ Vedi Tav. II.

⁽⁴⁾ *Graduale Romanum*, p. 56°.

cide sostanzialmente con quella offerta da altra fonte italiana ⁽¹⁾. Se ne distacca però successivamente in più punti in modo anche abbastanza notevole.

Nel testo del *Sanctus* è qui poi inserito un tropo, come segue:

Sanctus

Divinum misterium
semper declaratur
et mens infidelium
timens excecatur;
firma spes credentium
fide roboratur.

Sanctus

Fides est summopere
credere in Deum,
panem sanctum edere
et tractare eum;
jubens dicit: sumite,
hoc est corpus meum.

Sanctus

Panis prius cernitur,
sed dum consecratur,
caro tunc efficitur
Christi, sic mutatur;
quomodo convertitur:
Deus operatur.

Dominus Deus sabaoth

De vino similiter
si sit benedictum,
et hoc est veraciter
sanguis Christi dictum;
credamus communiter
verum et non fictum.

Pleni sunt celi et terra gloria tua

Osanna in excelsis

Nobis celebrantibus
istud sacramentum
et cunctis fidelibus
fiat nutrimentum;

⁽¹⁾ Bologna, Civico museo bibliografico musicale. Q 11, f. 5v. Cfr. M. L. MARTINEZ, *op. cit.*, pp. 123-124 e Anhang XII.

Judeis negantibus
fiat detrimentum.

Benedictus qui venit in nomine Domini

Osanna

Hoc cibo sanctissimo
qui participatur,
si nullo participat
crimine mutatur;
tam mente quam corpore
iugiter iuvatur.

In excelsis

Amen

Questo tropo eucaristico ⁽¹⁾ ebbe notevole diffusione nel Medio Evo e, data l'attribuzione del testo a S. Tommaso d'Aquino, particolarmente in ambiente domenicano. La maggior parte delle fonti presenta solo cinque strofe; la eventuale quinta strofa appare in redazioni diverse.

Nella stesura del presente codice l'intonazione musicale è notata per tutte le sei strofe e si ripete sempre identica, tranne un particolare. Mentre il finale della prima strofa è il seguente:

... sol - la - sol - fa
... sib - la - sib - fa

il finale delle cinque strofe successive è ampliato da un breve inserto:

... sol - la - sib - la - sol - fa
... sib - la - sol - la - sib - fa

A parte il diverso ambito tonale in cui sono collocate le voci, la struttura musicale coincide nelle linee generali con altra versione polifonica nota di questo tropo ⁽²⁾. Tuttavia si possono notare le principali differenze. Nella redazione spagnola le due voci sono poste in partitura una sotto l'altra; la notazione è mensurale distinguendo *longe*, *breves*, *plice*, *ligature*; sull'ultima sillaba ha

⁽¹⁾ U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum*, Louvain 1892-1921, numero 4771; C. BLUME, H. M. BANNISTER, *Tropi graduales. Tropen des Missale im Mittelalter*, « *Analecta Hymnica Medii Aevi XLVII* », Leipzig 1905, pp. 333-334.

⁽²⁾ Burgos, Monasterio de Las Huelgas, codice musicale, ff. 16v-17r. Cfr. H. ANGLES, *El Códex musical de Las Huelgas (música a veus dels segles XIII-XIV)*, « *Biblioteca de Catalunya - Publicacions del Departament de música - VI* », Barcelona 1931, I, pp. 129-132, II, p. 26 [trascrizione], III [facsimile].

luogo un ampio vocalizzo. Nella redazione italiana le due voci sono invece separate; la notazione è non mensurale con sole *longe* in pochi punti *coniuncte*; manca il vocalizzo finale.

È ancora da notare che nel presente manoscritto la voce che intona la melodia liturgica sia del *Sanctus* che del tropo è designata: *cantus*, mentre la seconda voce è designata: *contra*. Queste denominazioni sembrano riprendere direttamente la terminologia: *cantus* - *contracantus* di una nota descrizione duecentesca di pratica polifonica italiana ⁽¹⁾.

Il secondo pezzo è l'intonazione a due voci di un testo in onore della Vergine, una sorta di glossa ritmica alle parole della salvezza angelica ⁽²⁾. La veste musicale differisce completamente sia da quella pure a due voci e in notazione non mensurale contenuta in una fonte coeva ⁽³⁾ sia dalla elaborazione a tre voci e in notazione mensurale contenuta in due fonti di datazione anteriore ⁽⁴⁾.

Nella struttura della presente versione è caratteristico, oltre al costante procedimento per moto contrario delle due voci, il ripetersi degli stessi motivi che ha luogo tre volte, con inizio rispettivamente alle parole: *hostis, culpa, nos*.

II

WASHINGTON, LIBRARY OF CONGRESS, ML 171 J 6 ⁽⁵⁾

È un codice di medio formato, mm. 205 × 150, di fogli [I-III]/a-k/[1-187], con numerazione originale per i fogli 2-112 e 124-126.

⁽¹⁾ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, ed. G. Scalia, « Scrittori d'Italia 232 », Bari 1966, pp. 264 linea 18, 265 linee 23/24, 554 linee 26/29; cfr. M. L. MARTINEZ, *op. cit.*, pp. 125-126.

⁽²⁾ U. CHEVALIER, *Repertorium* cit., numero 1801; G. M. DREVES, *Pia dictamina. Reimgebete und Leselieder des Mittelalters*, « Analecta Hymnica Medii Aevi XXX », Leipzig 1898, pp. 196-197.

⁽³⁾ Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, italiano IX 145 (= 7554), f. 108r.; Cfr. G. CATTIN, *Il manoscritto veneto marciano Ital. IX 145*, « Biblioteca di Quadrivium - Serie musicologica 3 », Bologna 1962, pp. 46-47 e Tav. IVb.

⁽⁴⁾ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Q 15, ff. 210v-211r; Bologna, Biblioteca Universitaria, 2216, f. 33.

⁽⁵⁾ P. GUERRINI, *Un codice piemontese di teorici musicali del Medioevo*, in « Rivista musicale italiana » XXXIV (1927), pp. 63-72; S. DE RICCI, W. J. WILSON, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, I, New York 1935, pp. 244-245; GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. J. Smits van Waesberghe, « Corpus scriptorum de musica 4 », American Institute of Musicology 1955, pp. 68-71.

Circa il periodo di compilazione fornisce indicazione la nota che si legge a f. 47r:

... scripsit dominus Johannes franciscus de papia monachus venerabilis cenobij sancti Georgij de Venetijs .1465.

Il convento nell'isola di S. Giorgio Maggiore di Venezia ospitava in quell'epoca i benedettini della Congregazione cassinese di S. Giustina di Padova. Altre annotazioni analoghe accertano che la stesura del manoscritto continuò a Venezia e proseguì poi a Piacenza e a Pavia, in altri conventi dello stesso Ordine. Un sicuro termine *ante quem* si ricava comunque dalla nota di f. IIIv:

Iste liber est mei fassoni fassati ex dominis cumolij patria montisferiati in alma ticinensi accademia iuribus insudantis sub annis 1493 ...

Riassumendo i vari dati, si può attribuire questo codice al periodo 1465-1480 e all'ambiente conventuale benedettino dell'Italia settentrionale.

Il contenuto è quasi esclusivamente di teoria musicale, sia *musica plana* che *musica mensurabilis*, da Guido a Hothby. In due sezioni distinte, a ff. 109v-110v e a ff. 119v-128r, figurano anche alcune composizioni musicali, tra le quali interessano la presente ricerca le seguenti:

ff. 119v-121r ⁽¹⁾	<i>Sanctus</i>
ff. 120v-121r ⁽²⁾	<i>Agnus Dei</i>
ff. 121v-122r ⁽³⁾	<i>Benedicamus</i>
ff. 121v-122r	<i>Benedicamus</i>
ff. 121v-122r	<i>Benedicamus</i>

In tutti i casi le due voci sono notate separatamente sulle due facciate contrapposte: a sinistra il *tenor* con inchiostro nero, a destra il *cantus* con inchiostro rosso.

I primi due pezzi rappresentano l'intonazione polifonica del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei* della attuale messa IV ⁽⁴⁾. L'accoppiamento ricorda per analogia l'intonazione polifonica del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei* della attuale messa XVII conservata in altra

⁽¹⁾ Vedi Tav. III e Tav. IV.

⁽²⁾ Vedi Tav. IV.

⁽³⁾ Vedi Tav. V.

⁽⁴⁾ *Graduale Romanum*, p. 17^a.

fonte italiana ⁽¹⁾. D'altra parte la riunione di queste due parti dell'Ordinario avveniva con frequenza nei Graduali di ambiente italiano almeno sin dall'inizio del Trecento ⁽²⁾.

Nella struttura di questi due pezzi risulta particolarmente evidente lo strettissimo legame che in questo tipo di composizione intercorre tra la melodia liturgica e la sua veste polifonica. Ogniqualvolta infatti il *tenor* presenta ripetizioni di un motivo, anche il *cantus* viene ripetuto sempre identico. Ciò accade, ad esempio, alle parole: *Sanctus* (seconda volta), *Pleni, In excelsis, Benedictus*; e anche: *Agnus Dei* (prima e terza volta).

Gli altri tre pezzi sono *Benedicamus Domino* designati rispettivamente: *in duplicibus maioribus, duplex minus* e *semiduplex maius*. L'intonazione polifonica di questo testo con l'utilizzazione di diverse melodie liturgiche risulta tra le più documentate nell'ambiente musicale italiano ⁽³⁾.

Il *tenor* del primo *Benedicamus* di questo codice è costituito dalla attuale melodia *In festis Solemnibus in I Vesperis* ⁽⁴⁾. Il *tenor* del secondo è costituito dalla melodia della stessa attuale messa IV ⁽⁵⁾ cui appartengono i precedenti *Sanctus* e *Agnus Dei*. Il *tenor* del terzo non trova invece corrispondenza con alcuna delle melodie attualmente raccolte.

III

FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, PALATINO 472 ⁽⁶⁾

È un codice di formato piuttosto ampio, mm. 310 × 290, di 26 fogli modernamente numerati.

Mancano elementi per determinare con sicurezza il periodo di compilazione, unica data essendo un: 1515 aggiunto in un secon-

⁽¹⁾ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Q. 11, ff. 5v e 5v-6r.

⁽²⁾ Cfr. K. v. FISCHER, *Neue Quellen zum einstimmigen Ordinariumszyklus des 14. und 15. Jahrhunderts aus Italien*, in «Liber amicorum Charles Van Den Borren», Anvers 1964, pp. 60-68.

⁽³⁾ Cfr. R. STROHM, *Neue Quellen zur liturgischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in Italien*, in «Rivista italiana di musicologia» I (1966), pp. 79-87.

⁽⁴⁾ *Liber Usualis*, p. 124.

⁽⁵⁾ *Graduale Romanum*, p. 18*.

⁽⁶⁾ [L. GENTILE], *I codici palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale*, II, Roma 1890, pp. 32-35; B. BECHERINI, *op. cit.*, pp. 105-107; JOHANNIS OCTOBI, *Tres tractatuli contra Bartholomeum Ramum*, ed. A. Seay, «Corpus scriptorum de musica 10», American Institute of Musicology 1964, pp. 3-5.

do tempo a f. 26v. Mancano anche elementi atti ad individuare la località di provenienza, se si esclude una indicazione: ... *in Pisa* ... che si legge nello stesso f. 26v.

Volendo ritenere anche questo codice di origine conventuale, l'ultima composizione musicale in esame potrebbe eventualmente far pensare all'ambiente francescano della Toscana.

Trattati musicali, per la maggior parte di Hothby, formano il contenuto prevalente, ma con inserzioni di musiche raggruppate in due sezioni distinte, a ff. 15r-15v e a ff. 22r-23v, e disposte su due colonne come la scrittura dei testi teorici. Interessano la presente ricerca i quattro pezzi seguenti:

f. 15v b ⁽¹⁾	<i>Alleluja. Altissimus</i>
f. 15v b	<i>Benedicamus</i>
f. 15v b	<i>Jesu nostra redemptio</i>
f. 23v a	<i>Decus morum</i>

Nel primo e nel secondo caso le due voci sono scritte separatamente una sotto l'altra. La notazione è nera nel primo e nel terzo caso, vuota nel secondo e nel quarto.

Il primo pezzo, considerato indipendentemente dal testo, presenta come *tenor* la melodia del tropo al *Benedicamus* che inizia: *Verbum patris hodie* ⁽²⁾, quale è nota in fonti italiane dal XIII secolo ⁽³⁾ al XV secolo ⁽⁴⁾. Tutta la composizione poi nel suo complesso coincide sostanzialmente con l'intonazione polifonica del *Verbum patris hodie* conservata in altre due fonti italiane ⁽⁵⁾.

Nel *Benedicamus* che segue, la melodia del *tenor* è quella che la liturgia prevede *In festis B. Mariae Virginis* ⁽⁶⁾, di cui è nota anche un'altra, differente, intonazione polifonica italiana ⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ Vedi Tav. VI.

⁽²⁾ U. CHEVALIER, *Repertorium cit.*, numero 21374; G. M. DREVES, *Cantiones et motetti. Lieder und Motetten des Mittelalters*, «Analecta Hymnica Medii Aevi XX», Leipzig 1895, p. 226.

⁽³⁾ Madrid, Biblioteca Nacional, 19421, f. 106v; Trascrizione: H. ANGLES, *op. cit.*, I, p. 145.

⁽⁴⁾ Aosta, Biblioteca del Seminario, 9 E 19, ff. 78v-79r; Trascrizione: F. LI. HARRISON, *Benedicamus, Conductus, Carol: A Newly-Discovered Source*, in «Acta musicologica» XXXVII (1965), p. 42.

⁽⁵⁾ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Q 11, f. 8v (cfr. G. VECCHI, *op. cit.*, pp. 462-463); Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, italiano IX 145 (= 7554), f. 102v (cfr. G. CATTIN, *op. cit.*, pp. 46-47 e Tav. IIIa).

⁽⁶⁾ *Graduale Romanum*, p. 35*.

⁽⁷⁾ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Q 11, f. 25r; Cfr. M. L. MARTINEZ, *op. cit.*, p. 120.

Del terzo pezzo è scritta solo la parte del *cantus* con l'*incipit* del testo: *Jesu nostra redemptio etc.* V'è poi l'annotazione: *Tenor ut moris est.* Tutto ciò significa che la composizione va completata utilizzando come testo quello del noto inno ⁽¹⁾ e come *tenor* la melodia liturgica prevista *In ascensione Domini In I Vesperis* ⁽²⁾.

Sebbene manchi analoga esplicita indicazione, analogo procedimento occorre adottare per ricostruire l'ultimo pezzo, di cui pure è scritta solo la parte del *cantus* e l'*incipit* del testo: *Decus morum dux minorum.*

Questo *incipit* riconduce direttamente a quell'ambiente poetico musicale francescano del Duecento di cui Salimbene de Adam tramanda così precise ed efficaci testimonianze. Narra infatti il cronista:

... Dominus Thomas cardinalis, qui fuit de Capua, fuit pulrior dictator de curia ... ad honorem beati Francisci fecit hymnum *In celesti collegio* et alium hymnum *Decus morum* et responsorium *Carnis spicam*. Et sequentiam illam de beata Virgine fecit similiter, scilicet *Virgo parens gaudeat*, litteram tantum. Cantum vero rogatu illius fecit frater Henricus Pisanus, qui fuit custos meus et magister in cantu. Contracantum fecit frater Vita Lucensis ex Ordine Minorum, qui similiter in cantu me docuit ... ⁽³⁾

Risulta dalla descrizione che il testo dell'inno *Decus morum*, che fa parte dell'Ufficio per la festa di S. Francesco ⁽⁴⁾, sarebbe stato composto dal celebre dettatore e teorico dell'*ars dictandi* Tommaso da Capua. Risulta inoltre che questi affidava la stesura della veste musicale di suoi testi ad Enrico da Pisa. Risulta infine che ai *cantus* su tali testi Vita da Lucca aggiungeva un *contracantus* così da realizzare una struttura polifonica.

Ora, sovrapponendo alla melodia nota dell'inno *Decus morum* ⁽⁵⁾ il *cantus* che con lo stesso *incipit* è conservato in questo codice, si ottiene la seguente composizione:

The musical score is written on four staves, two systems of two staves each. The first system contains the lyrics 'Decus morum dux minorum' and 'Franciscus tenens praemium'. The second system contains the lyrics 'In te vite da - tur vi - tae' and 'Christe Redemptor om - ni - um'. The notation is in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The score is labeled with '8' at the beginning of each system.

Non sembra del tutto improbabile che, nonostante la notevole distanza di tempo nella tradizione, questa musica possa conservare almeno una eco di quella che fu l'antica pratica polifonica italiana.

Vicenza

F. ALBERTO GALLO

⁽¹⁾ U. CHEVALIER, *Repertorium* cit., numero 9382; G. M. DREVES, *Hymnarius moissiacensis. Das Hymnar der Abtei Moissac im 10. Jahrhundert*, « *Analecta Hymnica Medii Aevi* II », Leipzig 1888, p. 49.

⁽²⁾ *Antiphonale Monasticum*, p. 506.

⁽³⁾ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica* cit., p. 554 linee 16/29.

⁽⁴⁾ U. CHEVALIER, *Repertorium* cit., numero 4310; C. BLUME, *Die Hymnen des Thesaurus Hymnologicus H.A. Daniels*, « *Analecta Hymnica Medii Aevi* LII », Leipzig 1909, p. 182.

⁽⁵⁾ *Antiphonale Romano-Seraphicum*, p. 980.