

Cristofferus Anthonii

(sec. XV)

Composizioni sacre a tre voci
Magnificat
Ut queant laxis / Gaudio summo
Sanctus

a cura di Marco Gozzi

PARTITURA

C.M.T. 16

Società Filarmonica di Trento - Sezione studi musicali trentini
1991

SOCIETÀ FILARMONICA - TRENTO - SEZIONE STUDI MUSICALI TRENTINI
COLLANA PER LA STORIA DELLA MUSICA NEL TRENTINO
DIRETTA DA CLEMENTE LUNELLI

16

*Il contributo della Provincia Autonoma di Trento
Servizio Attività Culturali
ha reso possibile la pubblicazione del volume*

Cristofferus Anthonii

(sec. XV)

Composizioni sacre a tre voci
Magnificat
Ut queant laxis / Gaudio summo
Sanctus

a cura di Marco Gozzi

PARTITURA

C.M.T. 16

Società Filarmonica di Trento - Sezione studi musicali trentini
1991

PREFAZIONE

Introduzione.

Il nome 'Christofferus Anthonii' compare tre volte nel manoscritto *Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90)*¹, associato a tre diversi componimenti liturgici; non si incontra in alcun'altra fonte polifonica quattrocentesca. Resta ancora ignota la nazionalità di questo compositore, che, a giudicare dal nome, potrebbe essere italiano, tedesco o inglese. Ho qui scelto la forma del patronimico: 'Anthonii', che fa dunque pensare ad un 'Cristoforo figlio di Antonio', e perciò ad un musicista che potrebbe essere di area trentina, ma il manoscritto autorizza ugualmente a ravvisare nella grafia la forma 'Anthony'; la lettera finale infatti, simile ad una 'y', reca i due puntini soprascritti e può valere anche 'ij' in fine di parola². L'ipotesi che il nostro Cristoforo sia un autore locale fu avanzata già dai curatori del primo fondamentale studio sui codici di Trento³, e fu ripresa da Renato Lunelli⁴, che all'Anthonii associò altri possibili autori trentini citati nei codici: Ludvicus Krafft, Driffelde e Benigni. In realtà i primi due sono probabilmente autori di area tedesca, mentre 'Benigni' non è altro che un'errata lettura della grafia dei manoscritti *Tr 90* e *Tr 93*, che attribuiscono il *rondeau* 'Se belle' ad un tal 'Benigun', forma grafica che a sua volta si rivela come storpiatura del nome del celebre compositore inglese John Bedingham.

Nei documenti trentini del Quattrocento il nome Cristofferus Anthonii ricorre con una certa frequenza, ed è attribuito a diversi personaggi. Leo Santifaller⁵ rese noto un documento del 1464 in cui si ricorda un "egregius vir dominus Cristoforus condam domini Antonii de Molveno"⁶; A. Casetti⁷, poi, riportò il regesto di un testamento del 31 maggio 1454 nel quale un certo Antonio "dictus a Portella" di Cavedine lascia i propri beni al figlio Cristoforo e alla figlia Giovanna del Borgo di S. Martino a Trento. Segnalo infine che nell'indice dei nomi presente nella tesi di E. Curzel⁸ compaiono ben tre persone con questo nome:

- Cristoforo da Molveno, notaio, Conte palatino del fu Antonio da Molveno abitante a Trento (è lo stesso Cristoforo ricordato da Santifaller, il cui nome compare in numerosi atti capitolari quattrocenteschi).
- Cristoforo del fu ser Antonio Beloti da Gabiolo.
- Cristoforo, figlio di ser Antonio notaio di Fai.

Queste testimonianze, tuttavia, anziché avvalorare l'ipotesi di un'origine locale del compositore, non fanno altro che alimentare la convinzione che Antonio e Cristoforo fossero nomi assai comuni nel Trentino verso la metà del Quattrocento.

Se dunque il nome non può essere di grande aiuto nel dirimere la questione della 'trentinità' o meno del compositore, bisogna rivolgere l'attenzione alle tre opere attribuite da *Tr 90* a questo autore, per vedere se presentino qualche caratteristica atta ad individuare la loro provenienza.

Le composizioni.

L'intera produzione conosciuta di C. Anthonii è tramandata da *Tr 90*: (ossia da quella parte del codice *Tr 90* copiata direttamente da *Tr 93*) e consiste in un *Magnificat* (cc. 375v-376r), nell'inno 'Ut queant laxis' che lo segue immediatamente (c. 376v) e in un *Sanctus* (cc. 432v-434r); i componimenti sono tutti a tre voci e tutti presentano il *cantus*

1 Il codice fa parte della più vasta collezione esistente di musica polifonica del XV secolo: i sette celebri codici musicali provenienti dall'Archivio Capitolare di Trento (sei dei quali sono ora conservati presso il Castello del Buonconsiglio) e siglati convenzionalmente con i numeri da 87 a 93. Su di essi esiste una vasta letteratura; per *Tr 90*, in particolare, si veda M. GOZZI, *Il manoscritto Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90) con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93*, Tesi di Dottorato, Università di Pavia, 1991, con ampia bibliografia.

2 La grafia 'Anthonii' è adottata da R. EITNER nel suo celebre *Quellen-Lexicon*, Leipzig, 1903, da R. LUNELLI, *La musica nel Trentino dal XV al XVIII secolo* (Voci della Terra Trentina 4), 2 voll., Trento, 1967, da G. SPIELSTED, *The Paleography and Musical Repertory of Codex Tridentinus 93*, Ph. D. diss., Harvard University, 1982, p. 166 n. 2 e, recentemente, anche da G. MONTAGNA, "Johannes Pullos in Context of his Era" in *Revue Belge de Musicologie* XLII (1988), p. 101. Tutti gli altri studiosi, compreso B. DISERTORI, "Un Magnificat del Quattrocento in stile di Falco Bordonone" in *Musica Sacra* II (1957), pp. 45-49, usano 'Anthony'.

3 ADLER G. - KOLLER O. (a cura di), *Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts, Erste Auswahl* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. VII, Bd. 14-15), Wien 1900.

4 R. LUNELLI, "La patria dei Codici musicali tridentini" in *Note d'Archivio per la storia musicale* IV (1927), pp. 116-28, ora in R. LUNELLI, *La musica nel Trentino dal XV al XVIII secolo* (Voci della Terra Trentina 4), 2 voll., Trento, 1967, p. 26.

5 L. SANTIFALLER, *Urkunden und Forschungen zur Geschichte des Trienter Domkapitels im Mittelalter, I: Urkunden zur Geschichte des Trienter Domkapitels 1147-1500* (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 6), Wien 1948, p. 171, n. 495.

6 Archivio Capitolare di Trento, *Instrumenta Capitularia* XI, c. 54r.

7 A. CASETTI, *Guida storico-archivistica del Trentino*, Trento, 1961, p. 949.

8 CURZEL Emanuele, *Ricerche sul Capitolo della Cattedrale di Trento alla metà del Quattrocento: aspetti istituzionali e socio-economici, con un'appendice di 606 regesti di documenti (1436-1458)*, tesi di laurea, Università degli studi di Trento, a. a. 1989-1990, pp. 580-81.

C.M.T. 16

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

© Copyright 1991 by Società Filarmonica - Trento

© Copyright 1991 by Stamperia Musicale E. Cipriani - Rovereto

Printed in Italy

firmus di derivazione liturgica al *Superius*; due sono tramandati in *unicum*, mentre il *Magnificat* si incontra anche in *Tr 93*, alle cc. 16v-17. Probabilmente tra i numerosissimi anonimi di *Tr 90* e degli altri codici di Trento si nascondono altre composizioni del nostro: si può ad esempio ritenere che il *Sanctus* abbia fatto originariamente parte di un ciclo dell'*Ordinarium*, ma è estremamente incauto e inutile tentare attribuzioni di brani tramandati anonimi su pure basi stilistiche.

MAGNIFICAT [*primi toni*], cc. 375v-376r (DToe n. 1090).

Alla forma del *Magnificat* polifonico quattrocentesco sono dedicati numerosi studi e alcune celebri tesi di laurea⁹; il contributo più recente su questa importante forma è incentrato proprio sulle fonti trentine¹⁰.

Nella sua realizzazione monodica il *Magnificat* segue, per ognuno dei dodici versetti in cui è suddiviso, la formula del tono salmodico relativo al proprio modo d'impianto, composto da un *initium*, dalla corda di recitazione (*repercussio*) seguita dalla *mediatio*, da una nuova *repercussio* e dalla *terminatio* (con appropriata *differentia*, da scegliere in base all'antifona prevista). La formula appena descritta ha una notevole influenza nelle varie realizzazioni polifoniche, che ad essa fanno riferimento nel trattamento del *cantus firmus* e in altri elementi melodici e formali. È per questo motivo che nelle fonti polifoniche i *Magnificat* recano spesso l'indicazione esplicita del tono d'impianto.

I *Magnificat* polifonici nel XV secolo sono composti secondo due metodi principali; il più frequente è l'alternanza fra *cantus planus* e polifonia: solo i versetti pari o quelli dispari sono intonati a due o a tre voci, mentre gli altri (quasi mai notati nel manoscritto, tranne qualche raro *incipit* relativo all'*initium* della formula) sono destinati all'esecuzione in gregoriano. L'altro metodo di composizione, praticato con frequenza dai musicisti quattrocenteschi, è quello di musicare polifonicamente tutti i versetti, normalmente con qualche ripetizione melodica tra un versetto e l'altro.

Attorno alla metà del Quattrocento il trattamento del *cantus firmus* è generalmente piuttosto libero, con frequenti inserzioni che appaiono sciolte dal modello gregoriano; a questo proposito bisogna osservare che il *cantus firmus*, nel caso dei *Magnificat* come pure dei salmi, è rappresentato da una semplice formula di tono salmodico e non da una fluente melodia, magari ricca di melismi, tuttavia lo stile musicale delle elaborazioni polifoniche costruite su questa formula non risulta affatto monotono o ripetitivo, dato l'ampio margine di libertà concesso nel trattamento del *cantus firmus* in quest'epoca.

Il *Magnificat* di Anthonii è notato sul manoscritto *Tr 90* in una forma abbastanza inconsueta (cfr. il facsimile), ossia con le tre voci divise in sezioni secondo i singoli versetti e non scritte per intero, di seguito (prima il *discantus*, poi il *tenor* e infine il *contratenor*) come avviene normalmente.

Ma vi è un'altra particolarità: la grafia di questo *Magnificat* non compare in nessun'altra sezione del manoscritto *Tr 90*. Ritengo, in base al confronto della scrittura, che il copista responsabile dell'inserimento del brano nel codice sia lo stesso che ha interpolato l'inno "Christe redemptor" a c. 374v del codice *Tr 88*.

L'ascrizione al compositore posta in cima al foglio (come pure le altre due attribuzioni ad Anthonii) non è probabilmente opera di questo ignoto scriba, sembra invece vergata dalla mano del copista principale: Johannes Wiser, ed è stata apposta in un secondo momento rispetto alla stesura del *Magnificat*, con ogni probabilità nel momento di copiatura del *Sanctus* dello stesso autore a c. 432v del medesimo codice.

C'è inoltre da osservare che le carte 375 e 376 rappresentano insieme il foglio centrale del trentaduesimo fascicolo di *Tr 90*, foglio che, oltre al *Magnificat* in esame posto sulle due facciate a fronte, contiene due brevi inni interpolati, uno prima e uno dopo il *Magnificat*. È possibile, ma non certo, che il foglio possa essere stato sostituito poco prima del compimento del codice e che abbia mantenuto quella posizione nella successiva rilegatura.

Anche su *Tr 93* (unica fonte concordante) il *Magnificat* di Anthonii è stato copiato da una mano diversa dalle due mani principali, mano appartenente allo stesso copista che ha interpolato in *Tr 93* altri quattro *Magnificat* (alle cc. 8v, 10r, 17v e 72v) e un mottetto a due voci in onore di S. Martino (c. 16r).

In *Tr 93* il *Magnificat* è notato nel modo consueto: con le voci scritte di seguito (prima *discantus*, poi *tenor* e infine *contra*) e non raggruppate secondo i singoli versetti.

Un confronto fra le lezioni dei due codici rivela che le due versioni del *Magnificat* di Anthonii (quella di *Tr 90* e quella di *Tr 93*) hanno tradizione indipendente e presentano alcune varianti significative (*Tr 93* è assai più ricco di *ligature*,

mostra varianti in cadenza e manca della voce di *tenor* nell'ottavo versetto; si veda inoltre l'apparato); in *Tr 93* non compare nemmeno l'attribuzione ad Anthonii: è difficile perciò pensare che il componimento sia di un autore locale e contemporaneo alla stesura dei codici.

Il *Magnificat* di Anthonii, accordandosi con la diffusa prassi quattrocentesca già ricordata, presenta solo i sei versetti pari musicati polifonicamente: 'Et exultavit', 'Quia fecit', 'Fecit potentiam', 'Esurientes', 'Sicut locutus' e 'Sicut erat', tutti a tre voci tranne 'Fecit potentiam', che è a due voci. I versetti dispari, non presenti nel manoscritto, ma necessari per la completezza del brano e perciò forniti in questa edizione moderna, devono essere eseguiti monodicamente secondo il tono salmodico relativo al modo d'impianto.

La struttura musicale non presenta versetti ripetuti sulla stessa intonazione polifonica, come si osserva spesso in altre realizzazioni di *Magnificat* quattrocenteschi.

Il *cantus firmus*, ricavato dal tono salmodico di primo modo, è ben riconoscibile al *superius* in tutti i versetti, ad esclusione del duetto 'Fecit potentiam', liberamente composto in stile imitativo. I versetti IV, VIII e XII conservano la persistente ripetizione della *repercussio*, fenomeno piuttosto raro nelle coeve realizzazioni di *Magnificat*. Anche la cadenza della *mediatio* è regolarmente a *la* in tutte le sezioni. In alcuni versetti (II, VIII e XII) si osserva una breve migrazione del *cantus firmus* al *tenor* nelle ultime due misure prima della cadenza conclusiva, che riposa sempre sulla *finalis* del modo (*re*).

Il *Magnificat*, come osserva Disertori¹¹, è composto in stile di falsobordone, ad esclusione del duo 'Fecit potentiam' e del 'Sicut erat' finale. Il versetto 'Esurientes' è notato a due voci con l'esplicita indicazione 'per faulbourdon' che sta a significare che la terza voce (il *contratenor*) va ricavato dal *discantus*, e deve procedere parallelamente ad esso alla quarta inferiore. Tracce di questo metodo compositivo si ritrovano anche negli altri versetti che, pur non essendo esplicitamente costruiti con la tecnica del falsobordone, ad essa fanno riferimento in particolare nei momenti chiave della formula: l'*initium*, la *mediatio*, e la *terminatio*.

Il duetto 'Fecit potentiam', in *tempus perfectum* come il versetto finale, contrasta con le altre sezioni anche per il tessuto imitativo; ma brevi spunti imitativi si incontrano ugualmente negli altri versetti tra *discantus* e *tenor* e seguono una tipologia che si osserva anche nell'inno 'Ut queant' dello stesso autore.

Due spunti melodici degni di rilievo si incontrano dopo la *mediatio* dei versetti che non usano lo stile di falsobordone: la prima volta sulle parole "dispersi superbos", la seconda su "et in secula seculorum"; essi sono imparentati melodicamente ed appartengono ad un uso compositivo assai diffuso in area inglese, in particolare evidente nelle opere di John Plummer, che consiste in brevi frasi scolpite, talvolta separate da pause, derivate per lo più dalla triade di fa maggiore¹².

Ma un'altra affinità accomuna il duo 'Fecit potentiam' con il 'Sicut erat' finale: l'inciso imitativo che apre il duetto è ripreso in imitazione ancora più stretta tra *tenor* e *discantus* nell'"Amen" conclusivo del pezzo.

Carla Rutschmann¹³, in base alla struttura melodica del *tenor*, che mostra alcune affinità con la formula inglese di 'faburden' associata al primo tono salmodico (riportata da un teorico scozzese del Cinquecento), ipotizza che si tratti di un *Magnificat* inglese, o comunque scritto da un inglese che lavorava sul continente; dello stesso avviso è Harrison¹⁴, ma gli argomenti di entrambi gli studiosi non sono conclusivi.

Masakata Kanazawa¹⁵, d'altra parte, afferma che lo stile richiama quello dei *Magnificat* di Antonius Janue presenti nel manoscritto Firenze, Biblioteca Naz. Centrale, Magliabechiano XIX 112 bis, per una certa quadratura delle linee melodiche, per l'uso delle imitazioni, per la scrittura nota-contro-nota di alcuni passaggi e per le cadenze sospese, talvolta con il salto di ottava al *Contratenor*.

BIBLIOGRAFIA SUL MAGNIFICAT DI ANTHONII:

- Benvenuto DISERTORI, "Un Magnificat del Quattrocento in stile di falso Bordone" in *Musica Sacra* II (1957), pp. 45-49, con trascr. in appendice; Frank L. HARRISON, *Music in Medieval Britain*, London, 1958, pp. 347-8 (es. 128-9); Winfried KIRSCH, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1966, p. 278, n. 585; Masakata KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century*, 2 voll., Ph. D. diss., Harvard University, 1966, vol. I, pp. 353-355, trascr. vol. II, pp. 132-35; Carla J. RUTSCHMAN, *Magnificats in the Trent Codices: a Critical Analysis*, Ph. D. diss., University of Washington, 1979, pp. 64, 66, 69, 154-155, 168-172 (es. 45), 174-5 (es. 46), 231, 253.

⁹ Elenco qui in ordine cronologico i principali contributi: C. H. ILLING, *Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts* (Kielser Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer, 1936; P. GIULIANA, *History and Development of Magnificat Settings in the 15th and 16th Centuries*, Ph. D. diss., Union Theological Seminary, 1950; J. MEINHOLZ, *Untersuchungen zur Magnificat-Komposition des 15. Jahrhunderts*, Ph. D. diss., Università di Colonia, 1956; E. LERNER, "The Polyphonic Magnificat in Fifteenth-century Italy" in *The Musical Quarterly* 50 (1964), pp. 44-58; M. KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century*, 2 voll., Ph. D. diss., Harvard University, 1966; W. KIRSCH, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing, 1966; C. J. MAAS, *Geschiedenis van het meertemmen Magnificat tot omstreeks 1525*, Groningen, 1967.

¹⁰ C. J. RUTSCHMAN, *Magnificats in the Trent Codices: a Critical Analysis*, Ph. D. diss., University of Washington, 1979.

¹¹ B. DISERTORI, "Un Magnificat del Quattrocento in stile di falso Bordone" in *Musica Sacra* II (1957), pp. 45-49.

¹² Questo atteggiamento compositivo non è però caratteristica esclusiva della scuola inglese, ma si osserva, ad esempio, anche nelle opere del compositore veneto Bartolomeo Brollo.

¹³ C. J. RUTSCHMAN, *Magnificats in the Trent Codices: a Critical Analysis*, Ph. D. diss., University of Washington, 1979, pp. 168-172.

¹⁴ HARRISON, *Music in Medieval Britain*, London, 1958, p. 348.

¹⁵ M. KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century*, 2 voll., Ph. D. diss., Harvard University, 1966, p. 354.

INNO 'Ut queant / Gaudio summo', c. 376v (DTO, n. 1091).

Il breve inno a tre voci, diversamente dal *Magnificat* dello stesso autore che lo precede, è copiato da Wiser ed appartiene probabilmente all'ultimo strato di stesura del codice, visto il tipo di scrittura con le gambe delle note molto lunghe. È conservato in *unicum* da *Tr 90*.

Sotto le tre voci compare solo l'*incipit* testuale dell'inno in onore di S. Giovanni battista: 'Ut queant laxis'; in calce al foglio compaiono scritte di seguito le quattro strofe di un altro inno: 'Gaudio summo', in onore del santo patrono di Trento, che qui trascrivono introducendo la divisione in versi e lo scioglimento delle abbreviature (tra parentesi tonde)¹⁶:

Gaudio su(m)mo celebrare festa
tribue nobis martir o beate
q(ue) tu sacra(m) mer(it)is beatis
Sancte Vigili.

Literis sacris ani(mus) divin(us)
inherens s(em)p(er) exul adu(n)ctabas
urbe(m) antiqua(m) studiis p(re)clara(m)
atheniense(m).

Cui(us) doct(ri)na hic gens p(ri)mu(m) docta
meruit tale(m) habe(re) pastore(m)
p(er) q(uem) m(u)lto(rum) signa declar(n)tu(r)
miraculorum.

Nunc hec plebs cu(n)cta voce lauda(n)s alta
suplex p(re)cet(ur) venia(m) delict(is)
ut prosit nobis ei(us) int(er)ve(n)tu(s),
nu(n)c et i(n) et(er)nu(m).

Il testo 'Gaudio summo' è adattabile perfettamente alla melodia dell'inno poiché possiede lo stesso metro di 'Ut queant laxis' (strofa saffica).

Le stesse quattro strofe di quest'inno, liturgicamente destinato ai Vespri della festa di S. Vigilio, ricorrono un'altra volta come testo facoltativo in sostituzione di una diversa realizzazione polifonica (anonima) di 'Ut queant laxis' in un altro codice musicale trentino, il manoscritto *Tr 89* (c. 141v). Che in entrambi i casi si tratti di una aggiunta non prevista dal compositore è provato dalla melodia usata come *cantus firmus* al *discantus*, che è quella dell'inno 'Ut queant', non però, la celebre versione musicale usata da Guido d'Arezzo per aiutare a ricordare i nomi alle note (nella quale ogni emistichio inizia con una diversa nota della scala), bensì una versione che si trova unicamente in innari di origine tedesca e contrassegnata nel repertorio di Staeblein¹⁷ con il numero 72. Eccone l'esempio tratto dal manoscritto 1000 della Biblioteca del convento di Klosterneuburg (Innario del 1336 circa), che mi permetto di trasportare una quarta all'acuto per consentire un immediato riscontro con la lezione del *discantus* di *Tr 90*¹⁸:

L'uso di una melodia di tradizione tedesca come *cantus firmus* mi porta a ritenere che l'autore del componimento sia di area tedesca; questo non esclude la possibilità che Anthonii sia un autore locale trentino, poiché Trento nel XV secolo era parte integrante dell'Impero germanico.

16 Il testo di "Gaudio summo" si trova anche in G. DREVES - C. BLUME, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, 1905, vol. 23, p. 290 e, con qualche imprecisione, in R. LUNELLI, *La musica nel Trentino dal XV al XVIII secolo* (Voci della Terra Trentina 4), Trento, 1967, vol. 1, p. 34, nota 31.

17 B. STAEBLEIN, *Hymnen I* (Monumenta Monodica Medii Aevi I), Kassel, 1956.

18 Da B. STAEBLEIN, *op. cit.*, p. 233.

L'inno di Anthonii è particolare anche nell'uso mensurale: sebbene sia privo del segno di *tactus*, come molti altri componimenti tramandati dai codici di Trento, da uno studio della notazione sembra che la composizione sia in *tempus perfectum*, poiché le *breves* alle battute 3, 7 e 19 della trascrizione moderna sono da considerare perfette. Tuttavia è vano ogni tentativo di ingabbiare la struttura ritmica dell'inno in un metro regolare di tre semibrevis per *tactus*. Ho perciò scelto di raggruppare i valori in battute di due o di tre semibrevis ciascuna, secondo il seguente schema:

Versetti	Gruppi di semibrevis in ciascuna battuta
1. Ut queant laxis	3 2 3
2. resonare fibris	2 2 3 3
3. mira gestorum	2 2 3 3
4. famuli tuorum	2 3 3 3
5. solve polluti	2 2 3 3
6. labii reatum	2 2 3 3
7. sancte Johannes	2 2 3 3

Lo schema rispecchia l'andamento ritmico regolare dei versetti così come sono musicati nella voce di *discantus*; le due uniche anomalie di struttura, come si può vedere, si riscontrano all'inizio e nel quarto emistichio.

La scrittura dell'inno è prevalentemente omoritmica, ma ciascun emistichio, ad esclusione del primo, si apre con una breve imitazione fra *discantus* e *tenor* che coinvolge le prime tre note del *cantus firmus*; il *contratenor* in questi frangenti accompagna sempre per terze o per seste la prima voce che entra¹⁹:

resonare	D	→	T	re do si
mira	D	→	T	la sol la
famuli	T	→	D	la si do
solve	T	→	D	re do re (mi fa mi re do)
labii	D	→	T	re do si
sancte	T	→	D	si do re

È questo un modo di procedere che si incontra anche nel *Magnificat* dello stesso autore (batt. 13-16 di 'Et exultavit'; batt. 7-8 del 'Quia fecit').

BIBLIOGRAFIA SU UT QUEANT LAXIS DI ANTHONII:

- Masakata KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century*, 2 voll., Ph. D. diss., Harvard University, 1966, vol. 1, p. 297; trascr. vol. II, p. 105;
- Tom WARD, *The polyphonic Office Hymn From 1400 to 1520: a Descriptive Inventory* (Renaissance Manuscript Studies 3), American Institute of Musicology 1979, n. 614, p. 266;
- Elisabeth SAUNDERS, "The Liturgies of Trent and Brixen in the Fifteenth Century" in *Musica Disciplina* XXXVIII (1984), p. 181;
- Tom WARD, "The Office Hymns of the Trent Manuscripts" in PIRROTTA N. - CURTI D. (a cura di), *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta: Atti del Convegno Laurence Feininger, la musicologia come missione, Trento, Casello del Buonconsiglio, 6-7 sett. 1985*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1986, p. 116;
- Elisabeth SAUNDERS, "Considerazioni sulla liturgia dei codici musicali trentini" in P. PRODI (a cura di), *Bernardo Clesio e il suo tempo*, Roma, Bulzoni 1987, pp. 641-642.

SANCTUS, cc. 432v-434r (DTO, n. 1121).

È il più vasto componimento attribuito ad Anthonii ed è tramandato unicamente da *Tr 90*²⁰; compare nella sezione finale del codice dedicata ai cicli di *Ordinarium*, tra la *Missa* 'O rosa bella' e la *Missa tubae* di Cousin, preceduto da un *Gloria* di autore inglese.

Il testo è completo solo al *discantus*. Il *contratenor* possiede il testo unicamente nel duetto del 'Benedictus' e al 'Dominus Deus Sabaoth' dopo il 'Sanctus' iniziale.

La forma è organizzata in cinque diverse sezioni, che presentano l'alternanza fra duetti e terzetti, con metro variabile:

1. Sanctus; *tactus*: O.
2. Pleni (duo D-CT); *tactus*: O.
3. Osanna; *tactus*: C.
4. Benedictus (duo D-CT); *tactus*: O.
5. Osanna; *tactus*: C.

19 Nello schema D sta per *discantus* e T per *tenor*; la freccia indica in quale senso procede l'imitazione (da D a T o viceversa).

20 Il codice *Tr 90* tramanda due soli esempi di *Sanctus* isolato: la realizzazione di Tik a cc. 348v-349r e questa di Anthonii.

Il *cantus firmus* compare al Superius; è derivato dal 'Sanctus IV' gregoriano, ed è elaborato in modo molto fiorito, così da creare una melodia assai ricca e variata²¹. Circa la versione del *cantus firmus* utilizzata, Edward Kovarik così si esprime:

Un'analisi del *cantus firmus* di Tr 1121 [ossia del *Sanctus* di Anthonii] mostra che nel primo 'Osanna' esso possiede la 'terminazione breve' caratteristica delle fonti del rito di Sarum [i.e. inglese] e tedesche, e che manca delle varianti tedesche in altri punti come il 'Dominus Deus'. Da ciò deriva che il *cantus firmus* è presumibilmente inglese, e la cosa non sorprende se si considera la struttura del pezzo e il nome del suo compositore²².

L'affermazione di Kovarik è in parte smentita dai suoi stessi esempi²³, che permettono un confronto con le lezioni del *discantus* e che mostrano una più stretta parentela fra la melodia trentina e le varianti dei manoscritti monodici tedeschi, piuttosto che di quelli inglesi.

L'ipotesi che si tratti di un lavoro inglese è inoltre confutata da Trowell, che osserva come, nonostante la costruzione formale e l'uso frequente di accordi di terza e sesta²⁴, il *Sanctus* non sia inglese nel ritmo e nel trattamento delle dissonanze; ugualmente Trowell si esprime sullo stile del *Magnificat*²⁵.

L'inizio del *Sanctus*, in stile di falsobordone, ricorda da vicino l'*incipit* del secondo *Kyrie* della Missa 'So ys emprentid' di W. de Rouge²⁶.

Un tratto particolare di questo *Sanctus*, che gli conferisce una grande modernità, è rappresentato dalle formule cadenzali assai poco usuali al *discantus* (cfr. batt. 28, 47, 65, 78, 100 e 106), accanto alla consueta cadenza alla Landino e alla normale clausola 'cantizans'.

Lo stile prevalente è quello del falsobordone, con frequenti intervalli di quarta fra le due voci superiori; i duetti, a differenza di quello del *Magnificat*, non mostrano spunti imitativi ma una notevole fantasia ritmica e qualche episodio per terze.

BIBLIOGRAFIA SUL *SANCTUS*:

E. KOVARIK, *Mid Fifteenth-Century Polyphonic Elaborations of the Plainchant "Ordinarium Missae"*, 2 voll., Ph. D. diss., Harvard University, 1973, pp. 220, 487-8, 813;

B. TROWELL, 'Anthony' in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1981, vol. 1, p. 466.

Conclusioni.

Il *Magnificat* e il *Sanctus* presentano indubbiamente alcune caratteristiche inglesi, ma vi sono altri indizi, forse più probanti, che suggeriscono una provenienza tedesca delle opere di Anthonii. In mancanza di evidenze documentarie non è comunque possibile emettere un giudizio certo sulla provenienza del compositore dall'analisi delle sue composizioni.

Del tutto priva di fondamento, e contro ogni evidenza paleografica, appare la recente ipotesi di Montagna²⁷, il quale ritiene che i lavori di Anthonii siano sopravvissuti solo perché copiati sui codici di Trento dallo stesso compositore.

In ogni caso, nessuno degli elementi è conclusivo nell'escludere una eventuale presenza in Trentino del musicista: si tratta solo di indizi.

21 Il confronto con la lezione dei libri liturgici più facilmente reperibili (*Liber Usualis* o *Graduale Romanum*) può servire solo per constatare la derivazione, non per studiare il trattamento al quale è sottoposto il *cantus firmus*; per quest'ultima indagine sarebbe necessario possedere il manoscritto (probabilmente tedesco) che tramanda il modello utilizzato dal compositore per la sua parafrasi. Un utile confronto può essere fatto con c. 190v del *Graduale Patavense* (diocesi di Passau) pubblicato a Vienna da Winterburger nel 1511, di cui esiste l'edizione in facsimile a cura di C. Väterlein nella collana 'Das Erbe Deutscher Musik' della Bärenreiter (EDM 87).

22 "An analysis of the C.F. of Tr 1121 shows that at Osanna I it has the 'short ending' characteristic of Sarum and German sources, and that it lacks German variants at other points such as the 'Dominus Deus'. Hence the *cantus firmus* is presumably English, not surprising in view of the format of the piece and the name of its composer". Cfr. E. KOVARIK, *Mid Fifteenth-Century Polyphonic Elaborations of the Plainchant "Ordinarium Missae"*, Ph. D. diss., Harvard University, 1973, p. 488.

23 Si veda, ad esempio, la tavola n. 20 a p. 103 del lavoro di Kovarik, relativa alle diverse lezioni dell'Osanna gregoriano di cui si parla.

24 I tratti stilistici 'inglesi' che si osservano nella costruzione formale del *Sanctus* sono sostanzialmente due: 1) l'alternanza fra sezioni in *tempus perfectum* e sezioni in *tempus imperfectum diminutum*; 2) l'alternanza fra terzetti e duetti, questi ultimi affidati a *discantus* e *contratenor* anziché *discantus-tenor*.

25 "[Anthony's] *Sanctus*, in spite of its structure and 6-3 harmonies, seems un-English in rhythm and dissonance treatment; the fauxbourdon of his *Magnificat* cannot be paralleled in the work of any known English contemporary". Cfr. B. TROWELL, 'Anthony', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1981, vol. 1, p. 466. La voce di TROWELL è tradotta letteralmente nel volume di Appendice alla sezione 'Biografie' del *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1990, pp. 27-28.

26 *Tr 90*, cc. 310v-311. Trascrizione moderna a cura di Rudolf FLOTZINGER, *Trienter Codices: Siebente Auswahl* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. 120), Wien 1970, p. 48.

27 G. MONTAGNA, "Johannes Pullois in Context of his Era" in *Revue Belge de Musicologie* XLII (1988), p. 101.

NOTE ALL'EDIZIONE

I tre componimenti di Cristofferus Anthonii qui trascritti costituiscono tutta la produzione nota del compositore. Due di essi furono pubblicati rispettivamente da Renato Lunelli (inno a S. Vigilio)²⁸ e da Benvenuto Disertori (*Magnificat*)²⁹ con qualche difetto e con criteri editoriali ormai superati. M. Kanazawa ne presentò una nuova trascrizione nella tesi di laurea³⁰, priva di accenti editoriali. Nessuna di queste edizioni presenta il testo completo, né l'integrazione dei versetti in gregoriano, le varianti rispetto a *Tr 93* o il *cantus firmus* dell'inno. Il *Sanctus* è pubblicato qui per la prima volta.

Le trascrizioni sono rivolte sia agli studiosi che ai pratici; contengono infatti l'integrazione del testo letterario in tutte le voci, che permette un'eventuale esecuzione 'a cappella'.

I componimenti sono trascritti dal codice *Trento, Museo Provinciale d'Arte, ms. 1377 (Tr 90)*. Per il *Magnificat* sono segnalate in apparato le varianti dell'unico manoscritto concordante, il codice *Trento, Archivio Capitolare, ms. 93*.

Nel lavoro di trascrizione ho seguito una serie di convenzioni editoriali adottate dalla maggior parte dei moderni studiosi, che elenco brevemente.

Chiavi.

Le varie chiavi 'antiche' della notazione originale sono state sostituite con chiavi di violino, violino tenore e basso. La scelta delle moderne chiavi è dettata dall'ambito vocale delle diverse parti secondo il seguente criterio: per le tessiture di Soprano e di Contralto, chiave di violino; per la tessitura di Tenore, chiave di violino tenore; per le tessiture di Baritono e di Basso, chiave di basso.

Notazione.

Ho rispettato quanto più possibile la grafia dell'originale indicando la presenza di *ligaturae* con il consueto segno (—), gli episodi in *color* con le parentesi quadre, ridotte a metà (—) poste sopra il rigo e riproducendo fedelmente le alterazioni presenti e gli altri segni del manoscritto. All'inizio di ogni componimento sono riprodotti diplomaticamente gli *incipit* delle varie voci, con le chiavi antiche e gli eventuali segni di *tactus*, per evidenziare le trasformazioni metriche operate nella trascrizione e l'utilizzo di chiavi diverse. Tutte le aggiunte editoriali sono poste fra parentesi quadre, ad esclusione della numerazione delle battute e degli accidenti integrati sopra le note.

Metro e ritmo.

Il valore delle note è dimezzato rispetto all'originale nelle sezioni in *Tempus perfectum*, mentre è quadripartito nel caso di *Tempus imperfectum diminutum* (con *tactus* alla breve):

○ (Tempus perfectum)	□ = ○ ○ ○ ○ = ○ ○ ○ ○ ○ ○
[trascriz. moderna: 3/2	○ = ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ ♩
♩ (Tempus imperf. dim.)	□ = □ □ □ □ = ○ ○ ○ ○ ○ ○
[trascriz. moderna: 2/2	○ = ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ ♩

Tra i diversi metodi adottati dai curatori di edizioni quattrocentesche rispetto alle stanghette di battuta (tratteggiate, poste tra i rigi, anisocrone ecc.), ho scelto quello che offre al lettore il maggior grado di chiarezza e che si adatta senza compromessi alla moderna notazione in partitura, ossia la normale battuta, generalmente isocrona, e convenzionalmente racchiusa fra stanghette. Ogni battuta della trascrizione racchiude due o tre unità di *tactus* (a seconda che si tratti di tempo binario o ternario); va ricordato che l'uso della stanghetta e delle moderne indicazioni di tempo ha un valore puramente convenzionale. Sia nel *Magnificat*, sia nell'inno ho perciò tradotto la mutevole fisionomia ritmica delle frasi (con voci che talvolta procedono in imitazione stretta) attraverso l'uso di battute anisocrone con doppia indicazione di tempo: 3/2 e 2/2, soluzione non nuova in edizioni di musica antica³¹. Nel caso di una eventuale esecuzione delle musiche qui trascritte, suggerisco uno stacco del tempo del valore metronomico di circa 60-72 per la minima.

28 R. LUNELLI, "I codici musicali tridentini del '400", in *Trentino V* (1934), p. 168, ristampato in R. LUNELLI, *La musica nel Trentino dal XV al XVIII secolo* (Voci della Terra Trentina 4), Trento, 1967, vol. 1, p. 31.

29 B. DISERTORI, "Un *Magnificat* del Quattrocento in stile di falso Bordone" in *Musica Sacra II* (1957), appendice musicale.

30 M. KANAZAWA, *Polyphonic Music for Vespers in the Fifteenth Century*, 2 voll., Ph. D. diss., Harvard University, 1966, vol. II, pp. 132-35 (*Magnificat*), p. 105 (inno).

31 Si veda, ad esempio, N. PIRROTTA, *The Music of Fourteenth Century Italy* (CMM 8), Amsterdam, 1954, vol. 1, p. 111.

Le alterazioni.

La questione degli 'accidenti editoriali' continua a far discutere musicologi e musicisti e non è questo il luogo per un'ampia trattazione dell'argomento. La presenza (o l'assenza) di segni di alterazione nelle fonti musicali medioevali e rinascimentali è legata a diversi fattori quali l'uso dei copisti e la loro competenza, oltre che alle regole della solmizzazione e alle teorie riguardanti la *musica ficta*. Nel condurre il lavoro di trascrizione ho tenuto conto dell'ampia bibliografia sull'argomento³² e ho applicato i seguenti criteri circa i segni di alterazione: riproduzione dei segni di diesis e di bemolle (presenti nel manoscritto) davanti alla nota a cui si riferiscono (spesso nel manoscritto il 'b' indica semplicemente proprietà di bemolle e il 'h' proprietà di bequadro; perciò i due segni sono posti assai prima delle note alle quali devono essere riferiti); le alterazioni mancanti nell'originale, ma necessarie, sono poste sopra la nota; nella stessa posizione, ma fra parentesi tonde, sono posti gli accidenti precauzionali, con valore di puro avvertimento. La validità degli accidenti nelle trascrizioni si deve considerare conforme all'uso moderno (un diesis, ad esempio, vale per un'intera battuta).

Apposizione del testo.

Il teorico Kaspar Stoquer apre il suo trattato *De musica verbali* (il solo trattato rinascimentale dedicato esclusivamente all'argomento) con queste parole: "Verborum notis applicandorum rationem a musicis turpiter ignorari, nec facile sine praeceptis addisci posse"³³. I precetti di cui parla Stoquer sono noti solo attraverso compilazioni teoriche del XVI secolo che riguardano un repertorio più recente rispetto a quello conservato da *Tr 90*³⁴. Alcune deduzioni per la musica del quattrocento possono tuttavia essere ricavate da un'analisi dei manoscritti e dalla loro collazione, avendo pur sempre in mente le prescrizioni teoriche più tarde³⁵. Sui testi liturgici sono intervenuto unicamente uniformando le maiuscole e la punteggiatura all'uso del latino ecclesiastico.

NOTE CRITICHE

MAGNIFICAT [primi toni].

Fonte primaria: *Tr 90*, cc. 375v-376r (DTO, n. 1090);

Fonte secondaria: *Tr 93*, cc. 16v-17 (DTO, n. 1600).

Varianti di *Tr 93* rispetto a *Tr 90*³⁶:

Le voci sono disposte diversamente nei due manoscritti: in *Tr 93* di seguito (*discantus*, poi *tenor e contratenor*), mentre in *Tr 90* sono divise in brevi sezioni e raggruppate per singoli versetti.

Discantus.

In *Tr 93* compare un *incipit* gregoriano, privo di testo, assente in *Tr 90*:



32 G. G. ALLAIRE, *The Theory of Hexacords, Solmization and the Modal System* (Musical Studies and Documents 24), American Institute of Musicology, 1972; A. HUGHES, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus, 1350-1450* (MSD 27), American Institute of Musicology, 1976; W. APEL, *Accidenten und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1937; *ID.*, "The Partial Signatures in the Sources up to 1450" in *Acta Musicologica* X (1938), pp. 1-13 e *AM* XI (1939), pp. 40 segg.; K. BERGER, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflection* [...], Cambridge, 1987; H. M. BROWN, *A Florentina Chansonier* [...], (MRM 7-8), Chicago, 1983; R. HOPPIN, "Conflicting Signatures Reviewed" in *Journal of the American Musicological Society* IX (1956); E. KOTTIK, "Flats, Modality and Musica Ficta in Some Early Renaissance Chanson" in *Journal of Music Theory* I (1968), pp. 264-280; E. LOWINSKY, "The Function of Conflicting Signatures [...]" in *The Musical Quarterly* XXX (1945), pp. 227-260; *ID.*, "Conflicting Views on Conflicting Signatures" in *Journal of the American Musicological Society* VII (1954), pp. 181-204; *ID.*, *The Medici Codex of 1518*, 3 voll., Chicago, 1986; N. ROUTLEY, "A Practical Guide to Musica Ficta" in *Early Music*, vol. 13/1 (1985), pp. 59-72; M. BENT, "Musica Recta and Musica Ficta" in *Musica Disciplina* XXVI (1972), pp. 73 segg.

33 Gasparis Stoqueri *Germani de musica verbali libri duo*, Madrid, Biblioteca Nacional, cod. 6486, c. ir (cito da G. M. JONES, *The "First" Chansonier of the Biblioteca Riccardiana* [...], Ph. D. diss., New York University, 1972, p. 197).

34 Si vedano, ad esempio, le celebri regole di N. VICENTINO nel cap. XXX della sua opera *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, 1555; di G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, parte IV, cap. 33, p. 341 e dello stesso Stoquerus, il cui trattato è compendiato da E. LOWINSKY, "A Treatise on Text Underlay" in *Festschrift H. Beseler*, Leipzig, 1962, pp. 231-251.

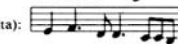
35 Su problema cfr. DON HARRAN, "In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (c. 1440)", in *Acta Musicologica* L (1978), pp. 217-240. L'argomento è trattato dal punto di vista della teoria musicale dallo stesso HARRAN nel ponderoso *Word-Tone Relations in Musical Thought* (MSD 40), American Institute of Musicology, 1986, con ampia bibliografia e copiosissime citazioni dai teorici; per ulteriori approfondimenti si veda anche L. PERKINS, "Toward a Rational Approach to Text Placement in the Secular Music of Dufay's Time", in A. ATLAS (a cura di), *Papers Read at the Dufay Quincentenary Conference*, Brooklyn College, December 6-7, 1974, New York, 1976, pp. 102-114; A. E. PLAN-CHART, "Parts with Words and Without Words: the Evidence for Multiple Texts in Fifteenth Century Masses" in BOORMAN Stanley (a cura di), *Studies in Performance of Late Mediaeval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 227-251; G. REANEY, "Text Underlay in Early Fifteenth-Century Musical Manuscript" in G. REESE - R. SNOW (a cura di), *Essays in Musicology in honour of Dragan Plamenac*, Pittsburgh, 1969, pp. 245-251; *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel, 1984.

36 I versetti sono indicati con numeri romani: II = 'Et exultavit', IV = 'Quia fecit', VI = 'Fecit potentiam', VIII = 'Esurientes', X = 'Sicut locutus', XII = 'Sicut erat'. Altre abbreviazioni usate: lig. = *ligatura* (seguita dalla specificazione delle note interessate); b. = battuta.

- II, bb. 8-9: lig. in più (si la);
 II, bb. 14-15: lig. in più (mi fa);
 II, bb. 18-19: lig. più estesa (fa re mi);
 IV, bb. 5-6: lig. più estesa (si la si);
 IV, b. 12: lig. in più (sol mi);
 IV, b. 13: variante melodica nei pressi della cadenza:

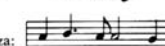


- VI, b. 12: variante ritmica e melodica (cadenza fiorita):



- X, b. 4: lig. in più (mi re);

- XII, b. 5: piccola variante melodica in prossimità di cadenza:

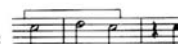


- XII, b. 13: variante melodica (cadenza finale meno fiorita), esattamente il contrario di quanto si è osservato in VI, b. 12:



Contratenor.

- II, bb. 1-3: lig. più estesa e piccola variante ritmica:

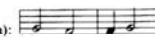


- II, bb. 3-4: lig. in più (re mi);
 II, b. 7: lig. in più (mi do la);
 II, bb. 8-9: lig. più estesa (si sol re);
 II, bb. 10-11: lig. in più (re la);
 II, bb. 12-13: lig. in più (do do);
 II, bb. 14-15: lig. in più (do re);
 II, bb. 18-19: lig. in più (mi fa);
 IV, bb. 1-2: lig. più estesa (do re do);
 IV, bb. 6-7: lig. in più (fa mi);
 IV, b. 10: lig. più estesa (sol mi re);
 X, b. 4: lig. in più (la re);
 X, b. 12: lig. in più (do sol);
 X, bb. 13-14: lig. più estesa (fa re do do);
 X, b. 15: lig. in più (si do).

Tenor.

- II, bb. 1-2: lig. più estesa (fa si la);
 II, bb. 4-5: lig. in più (si la);
 II, bb. 7-8: lig. in più (do la fa);
 II, bb. 8-9: lig. più estesa (sol si re);
 II, bb. 12-13: lig. in più (sol fa);
 II, bb. 16-17: lig. diversa (fa re do);
 II, b. 19: lig. diversa (la fa mi);
 IV, b. 7: lig. in più (si la);
 IV, bb. 10-11: variante ritmica: fa ribattuto, anziché legato;

- VI bb. 10-11: variante ritmica (nota ribattuta):



VIII: manca completamente la sezione del tenor.

- X, bb. 1-2: lig. più estesa (fa si la);

- X, bb. 3-4: variante ritmica e melodica:



X, b. 8: lig. in più (si la);
 X, b. 12: lig. diversa (do si);
 X, b. 13: lig. diversa (la fa sol);
 X, bb. 16-17: lig. più breve (re fa mi).

INNO 'Ut queant / Gaudio summo'.

Unica fonte: *Tr 90*, c. 376v (DTO n. 1091).
 Fornisco, sottoposto alle note, il testo della prima strofa dell'inno originale 'Ut queant laxis'; le strofe di 'Gaudio summo' sono facilmente adattabili poiché possiedono lo stesso metro.

SANCTUS.

Unica fonte: *Tr 90*, cc. 432v-434r (DTO n. 1121).
 Errori del manoscritto:

Discantus.

b. 11: fra prima e seconda nota due *minimae (la-sol)* in più.

Tenor.

b. 110: terza nota *sol* anziché *la*.

Marco Gozzi

Magnificat

Cristofferus Anthonii (sec. XV)

Tr 90, cc. 375v - 376r (1090)

The musical score is written for a vocal ensemble and a lute-like instrument. It consists of several systems of staves. The vocal parts are labeled as [Discantus], Contra, and Tenor. The lute-like part is shown in a separate staff at the bottom. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

Ma-gni- fi- cat a- ni- ma me-a Do- mi- num.

[Discantus] Et e- xulta- - vit spi- ri-

Contra Et e- - xulta- - vit [spi- ri-

Tenor Et e- - xulta- - vit [spi- ri- tus me-

tus me- - us in De- o sa-

- tus me - us in De - o sa-

- us in De - o

14 - lu- ta - - ri me - o.

- lu- ta - - ri me - o.]

sa- lu- ta - - ri me - o.]

Qui- a re- spe- xit hu- mi- li- ta- tem an- cil- lae su- ae

ec- ce e- nim ex hoc be- a- tam me di- cent om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes

Qui - a - fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est
 Qui - a - fe - cit [mi - hi ma - gna] qui po - tens est
 Qui - a - fe - cit [mi - hi ma - gna] qui po - tens est
 et san - ctum no - men e - ius.
 et san - ctum no - men e - ius.
 et san - ctum no - men e - ius.
 Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - e ti - men - ti - bus e - um.
 Fe - cit po - ten - ci - am in
 Fe - cit po - ten - ci - am [in
 bra - chi - o su - o, di - sper - sit su -
 bra - chi - o su - o, di - sper - sit su - per -
 per - bos men - te cor - dis su - i.
 bos men - te cor - dis su - i.]

De - po - su - it po - ten - tes de se - de et ex - al - ta - vit hu - mi - les.
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo -
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo -
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo -
 nis et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes.
 nis et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes.
 nis et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes.
 nis et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes.
 Su - sce - pit i - sra - el pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.
 Si - cut lo - cu - tus est ad
 Si - cut lo - cu - tus est ad
 Si - cut lo - cu - tus est ad
 Pa - tres no - stros A - bra - ham et
 Pa - tres no - stros A - bra - ham et
 Pa - tres no - stros A - bra - ham et

12

se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.

se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.

se - mi - ni e - jus in sae - cu - la.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

5

sem - per et in sae - cu - la sae -

sem - per et in sae - cu - la sae - cu - la

sem - per et in sae - cu - la sae - cu -

10

cu - lo - rum a - men.

sae - cu - lo - rum a - men.

lo - rum a - men.

Inno "Ut queant laxis"

Tr 90, c. 376v (1091)

Ut que - ant la - xis re - so - na - re

(Discantus)

Contra Ut que - ant la - xis [re - so - na - re

Tenor Ut que - ant la - xis [re - so -

6

[fi - bris; mi - ra ge - sto - rum, fa - mu -

fi - bris; mi - ra ge - sto - rum, fa - mu -

na - re fi - bris; mi - ra ge - sto - rum, fa - mu - li tu -

13

li tu - o - rum. Sol - ve pol - lu - ti

li tu - o - rum tu - o - rum. Sol - ve pol - lu - ti

o - rum. Sol - ve pol - lu - ti

20

la - bi - i re - a - tum, San - cte Jo - han - nes.]

la - bi - i re - a - tum, San - cte Jo - han - nes.]

la - bi - i re - a - tum, San - cte Jo - han - nes.]

49

O - san - na

55

in ex - cel -

61

in no -

67

sis.

73

Be - ne - di -

78

ctus qui ve -

84

nit

89

in no -

93

mi - ne Do -

97

mi - ni -

102
O - san -
O - san -
O - san -

107
na in ex - cel -
na in
na in ex -

112
ex cel -

117
sis.
sis.
cel - sis.

Magnificat

375

MAGNIFICAT di Cristofferus Anthonii in Tr 90, cc. 375v-376r.

16v

17r

Doni

MAGNIFICAT di Cristofferus Anthonii in Tr 93, cc. 16v-17r.

