

RIVISTA INTERNAZIONALE

DI

MUSICA SACRA

THE INTERNATIONAL CHURCH MUSIC REVIEW

INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR KIRCHENMUSIK

REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE SACREE

37

I-II.2016

LIM

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 290 del 24/9/1979

Direttore / Editor

Giacomo Baroffio

Direttore responsabile / Legal responsibility

Silvio Malgarini

Direzione e redazione / Editorial office

LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – I-55100 – Lucca

Grafica / Graphics

Ugo Giani

Abbonamenti e arretrati / Subscriptions and back issues (per anno, spedizione inclusa / per year, postage included)

Italia / Italy	€ 47,00
Esteri / abroad	€ 60,00
Numero singolo / single issue	€ 26,00
Numero doppio / double issue	€ 52,00

Pagamenti a / payments to

LIM Editrice srl (c/c postale /post office account n° 11748555; carta di credito / credit cards CartaSi, Visa)

LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – I 55100 – Lucca

Tel 0583-394464 Fax 0583-394469

www.lim.it lim@lim.it

ISSN 0394-6282

ISBN 978-88-7096-882-8

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI
MUSICA SACRA
THE INTERNATIONAL CHURCH MUSIC REVIEW
INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR KIRCHENMUSIK
REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE SACREE

NUOVA SERIE
XXXVII – 2016¹⁻²

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Sommario

Ezio Aimasso	
<i>Aggiornare la mente, vivificare lo spirito</i>	7

Saggi

Giacomo Baroffio	
<i>Apologia per una manutenzione degli edifici intellettuali</i>	13

Valerio Morucci	
<i>La musica nella filosofia mistica ebraica medioevale e rinascimentale: una prospettiva storiografica</i>	23

Francesca Mellace	
<i>Frammenti in notazione beneventana negli archivi e nelle biblioteche di Bologna</i>	39

Giampaolo Mele	
<i>«Ymnum Sancti Benedicti composuit». Su Cipriano di Montecassino e l'inno "Christe sanctorum decus atque virtus"</i>	151

Brusa Gionata	
<i>Hymnarium Brixinense – Tabula</i>	191

Giacomo Baroffio – Eun Ju Anastasia Kim	
<i>Il canto liturgico nei monasteri di Subiaco: qualche appunto</i>	203

Michael Scott Cuthbert – Nicola Tangari	
<i>Identificazioni di composizioni vocali italiane e internazionali in alcuni manoscritti liturgici del tardo Trecento</i>	219

Nadia Masini <i>In memoria di p. Anselmo Susca OSB</i>	229
Nadia Masini <i>Padre Anselmo Susca (1929-2012), vita e opera</i>	233
Maria Antonietta Carola <i>La direzione del canto gregoriano</i>	239
Alberto Turco <i>La modalità negli Exsultet pugliesi</i>	255
Patrizia Durante <i>Le versioni melodiche negli Uffici locali. La tradizione della Chiesa gallipolitana</i>	269
Anna Gabriella Caldaralo – Rosalia Schettini <i>Novum Gaudium, una lunga avventura</i>	291
Nadia Masini <i>Stato della ricerca sui codici liturgico-musicali in Basilicata: studio propedeutico a un censimento delle fonti musicali</i>	305
Giacomo Baroffio <i>Verso un «Manuale di canto gregoriano»</i>	377

IDENTIFICAZIONI DI COMPOSIZIONI VOCALI ITALIANE E
INTERNAZIONALI IN ALCUNI MANOSCRITTI LITURGICI
DEL TARDO TRECENTO

Gli stretti legami che esistevano tra la produzione musicale avignonese e l'ambiente musicale italiano del Trecento sono stati recentemente confermati da un graduale conservato presso la Basilica di Santa Maria Maggiore di Roma. Questo manoscritto è stato oggetto di una serie di studi che ne hanno analizzato il contenuto, la provenienza e soprattutto hanno messo in luce l'importanza delle composizioni polifoniche e in canto fratto unite al corpo del codice, in un fascicolo aggiunto e in alcuni fogli finali.¹ In questa sede, torniamo sul graduale di Santa Maria maggiore per informare della recente identificazione di un brano contenuto nel fascicolo aggiunto, ma anche per effettuare un confronto con un'altra fonte manoscritta, contenente anch'essa un brano fino ad ora non identificato.

¹ NICOLA TANGARI, *Due manoscritti liturgico-musicali nel Museo della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma*, in MICHAŁ JAGOSZ (ed.), *Humanis divina iuguntur. Un percorso museale della Basilica Liberiana*, Roma, Lisanti 2011, 73-82, 115-118; NICOLA TANGARI, *Particolarità liturgico-musicali di un graduale di Santa Maria Maggiore a Roma*, in ANTONIO ADDAMIANO – FRANCESCO LUISI (edd.), *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del Centenario della Fondazione del PIMS*, Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana 2013, 287-303 e soprattutto NICOLA TANGARI, *Mensural and polyphonic music of the fourteenth century and a new source for the Credo of Tournai in a Gradual of the Basilica di Santa Maria Maggiore in Rome*, "Plainsong and Medieval Music" 24, 2015, 25-69.

Le composizioni del graduale di Santa Maria Maggiore

Il manoscritto di Santa Maria Maggiore, nella sua parte principale, è un codice in pergamena databile al primo quarto del sec. XIV e contenente un graduale, un kyriale e un breve sequenziario.² Il repertorio copre tutto l'anno liturgico, sia per quanto riguarda il proprio del tempo, sia per il proprio e il comune dei santi. Non presenta originalità liturgico-musicali molto spiccate, ma corrisponde alla tradizione del messale romano dell'epoca, riproponendo la tipica struttura gerarchica dei libri liturgici, con la suddivisione progressiva per grandi sezioni, singoli formulari e brani specifici.³

Due riferimenti a s. Amanzio vescovo di Rodez, tipico santo francese, inducono tuttavia a collocare geograficamente il manoscritto nella zona di Avignone. Il santo è infatti presente nelle litanie della veglia pasquale a f. 119v (115v; cx), tra la memoria di Gregorio e Martina, e possiede un formulario specifico ai ff. 199v-200r (195v-196r; clxxxvi-clxxxvii), facente parte del proprio dei santi, la cui messa è posta tra la festa di Ognissanti (1 novembre) e quella per i Quattro santi coronati (8 novembre). Tale posizione concorda con la celebrazione tipica della zona della Francia meridionale che si svolge il 4 novembre. Il formulario dedicato a s. Amanzio di Rodez presenta nel manoscritto due *alleluia* propri non riscontrabili finora in altre fonti.⁴

Altre particolarità riguardano la presenza di alcune antifone e alcune prose rare o non riscontrabili finora in altre fonti che, per la loro struttura testuale e musicale, nonché per le poche concordanze oggi esistenti, richiamano la zona della Francia meridionale.⁵

2 Una descrizione codicologica del manoscritto si trova in TANGARI, *Due manoscritti*, 74-77.

3 A grandi linee, l'articolazione del contenuto liturgico-musicale è la seguente (tra parentesi le numerazioni precedenti all'attuale):

ff. 10r-170r (9r-166r; i-clxi): Proprio del tempo dalla prima domenica di avvento alla domenica XXIII dopo Pentecoste

ff. 170r-200v (166r-196v; clxi-clxxxvii): Proprio dei santi dalla vigilia di s. Andrea (30 novembre) a s. Clemente (23 novembre) (ff. 192-195: comune dei santi)

ff. 201r-240r (197r-235r; clxxxviii-ccxxxi): Comune dei santi

ff. 240v-242r (235v-237r; ccxxxi-ccxxxiii): Liturgia dei defunti

ff. 242v-254v (237v-249v; ccxxxiii-245v): Kyriale

ff. 254v-267r (249v-262r; 245v-258r): Sequenziario

4 Le melodie dei due *alleluia* *O Amanci praesul sanctissime* e *O Amanci praesul digne* sono edite in TANGARI, *Particolarità*, 294.

5 Le antifone interessanti da questo punto di vista sono: *Mater patris et filia* a f. 135v (131v; cxxvi); *Princeps ecclesiae pastorque gregis, Cum mansuetudine et caritate, Humili voce psallentes* a f. 137v (133v; cxxviii). Le sequenze sono invece: *Praecursoris Dominum regem supernorum* a ff. 261v-263r (252v-254r; 256v-258r); *Benedictae Trinitati* a ff. 264v-265v (255v-256v;

Se queste caratteristiche, assieme ad alcuni elementi di natura paleografica e decorativa, riportano certamente a una origine transalpina, occorre rilevare che il manoscritto contiene però anche caratteristiche tipicamente italiane che contribuiscono a confermare i contatti liturgico-musicali tra Italia e Francia nel secolo XIV.⁶

Questo legame è molto evidente nei brani aggiunti al graduale di Santa Maria Maggiore, sia nel fascicolo iniziale allegato al corpo del codice, sia nelle composizioni notate nei fogli finali originariamente vuoti, tutti databili tra la fine del secolo XIV e l'inizio del XV. Nella tavola che segue è sintetizzato il contenuto di queste aggiunte.⁷

Fogli	Contenuto	Concordanze
2r-5v	Brani della liturgia del <i>Mandatum</i> ; notazione quadrata su tetragramma rosso. A f. 3v: introito <i>Inclina</i> e Alleluia <i>Venite</i> (incompleto)	Melodie comuni
6r, 8v	<i>Gloria</i> polifonico di cui rimangono solo due voci: <i>Tenor</i> (f. 6r) e <i>Superius</i> (f. 8v). Notazione polifonica italiana nera su pentagramma rosso.	<i>unicum</i>
6v-7r	<i>Patrem</i> (<i>Credo</i> a tre voci incompleto): <i>Triplum</i> (f. 6v), <i>Duplum</i> (f. 7r), and <i>Tenor</i> (ff. 6v-7r). Notazione polifonica italiana nera su pentagramma rosso; nove sistemi di testo e musica per pagina.	<i>unicum</i>
7v	<i>Credo</i> della <i>Messa di Tournai</i> , solo <i>Triplum</i> . Notazione mensurale nera su pentagramma rosso; undici sistemi di testo e musica per pagina, gli ultimi due aggiunti in fondo e il decimo su sei righe rosse.	Tournai, Bibl. Cap., A 27 (<i>olim</i> 476), ff. 30r-31v, [RISM B/IV/2, 48-51] Apt, Sainte-Anne, Trésor, 16bis, ff. 42v-45, [RISM B/IV/2, 104-15] Burgos, Las Huelgas, ff. 165v, 153-154, [RISM B/IV/1, 210-37] Madrid, Bibl. Nacional, Va. 21-8, ff. 272-274, [RISM B/IV/2, 97]

259v-260v); *Mater patris et ancilla* a ff. 266r-267r (257r-258r; 261r-262r). Questi brani sono commentati in TANGARI, *Particolarità*, 288-293, con edizione musicale alle pp. 295-303. Da rilevare anche la presenza di una versione a due voci della sequenza *Victimae paschali laudes* ai ff. 257r-v (248rv; 252rv) edita con commento in TANGARI, *Due manoscritti*, 77-80.

6 Come esempio citiamo la presenza, a ff. 112r (108r; ciii) – 115r (111r; cvi), di una melodia tipica del canto dell'*Exultet* che finora è stata rilevata soltanto in alcune fonti dell'Italia centrale. Tali fonti sono: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 549, f. 226r: pontificale, Villa Magna (Anagni), sec. XIII-XIV, edita in PETER WAGNER, *Einführung in die Gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*. III: *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1921, 230, ma erroneamente indicato come Barb. lat. 545; Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 6082, f. 120v: messale, Montecassino/S. Vincenzo al Volturno, sec. XII/2; Subiaco, Bibl. S. Scolastica, XVIII (19), f. 77va, cfr. *Paléographie Musicale* XXI, pl. 302. Cfr. GIACOMO BAROFFIO, *Le tradizioni musicali dell'Exultet in Italia*, in MARIAPINA MASCOLO (ed.), *Exultet di Puglia. Trascrizioni con sinossi comparata (...) e trascrizioni in notazione quadrata (...)*, Bari, Società di Storia Patria per la Puglia 2014, 49-72.

7 Edizione musicale e commento di tutti i brani in TANGARI, *Mensural*.

8r	<i>Quaesumus salva...</i> (incompleto) dall'inno <i>Pange lingua</i> . Notazione quadrata su pentagramma rosso.	Melodia comune
9r	<i>Verbum caro factum est</i> . Notazione mensurale su pentagramma rosso.	Melodia comune
9v	<i>Sanctus</i> tropato. Notazione quadrata su pentagramma rosso.	<i>unicum</i> Tropo del <i>Sanctus</i> Vat. XVII (Thannabaur 32)
267v – 268r	<i>Credo cardinalis</i> in <i>cantus fractus</i> . Notazione mensurale nera italiana su pentagramma nero.	Miazga 279
268r – v	<i>Credo</i> in <i>cantus fractus</i> .	Cividale del Friuli, Museo Archeol. Naz., LXXIX, foglio aggiunto, [RISM B/IV/4, 750-51, n. 3]. Mallorca, Arch. capitular, <i>Cantoral de la Concepció</i> , ff. 54v-55v Incipit del Credo Vat. I (Miazga 198)
268v – 269r	<i>Credo</i> in <i>cantus fractus</i> .	<i>unicum</i> Incipit del Credo Vat. I (Miazga 198)

Quasi tutte queste composizioni evidenziano un legame con la Francia, o perché provengono direttamente da quel territorio – come ad esempio il *Credo di Tournai*, il *Credo Cardinalis* in *cantus fractus*, la *cantio Verbum caro* – o perché mostrano elementi tipici della musica francese di quel periodo – ad esempio lo stile di composizione del *Gloria* a due voci o dei due ultimi *Credo* in canto fratto.

Tuttavia, la notazione utilizzata per la maggior parte dei pezzi aggiunti, polifonici o monodici mensurali, è tipicamente italiana, come evidenziato dall'uso consistente dei cosiddetti *puncti divisionis*, dalla scelta della breve come durata di riferimento e dalla preferenza accordata alla suddivisione mensurale di tipo binario. Dunque il graduale di Santa Maria Maggiore rappresenta una viva testimonianza della circolazione della musica liturgica francese nell'Italia del periodo a cavallo tra XIV e XV secolo e dello scambio esistente tra le due culture musicali.

Una nuova identificazione

Al f. 7v del fascicolo aggiunto all'inizio del graduale di Santa Maria Maggiore è presente un sistema di musica mensurale risalente a un periodo a cavallo tra XIV e XV secolo che, in occasione della pubblicazione dello studio del 2015,⁸ non era stato possibile identificare (vedi Figura 1). Questa linea di musica segue la parte finale e l'*Amen* del cosiddetto *Credo di Tournai* e si articola in due sezioni, presentando un *layout* che di solito suggerisce un *Amen* a tre parti,

8 TANGARI, *Mensural*.

come accade, per esempio, in una sequenza mensurale testimoniata dal manoscritto di Todi, Biblioteca Capitolare, 73.⁹



Figura 1: Santa Maria Maggiore, graduale, f. 7v particolare.

Successivamente, è stato possibile confrontare questa melodia con i frammenti di tutti i brani polifonici del XIV e XV secolo, utilizzando il database denominato EMMSAP (*Electronic Medieval Music Score Archive Project*), sviluppato da Michael Cuthbert. Il confronto con questa banca dati ha reso possibile l'identificazione di questo frammento musicale.

Le due parti del pentagramma più basso sono infatti la prima e la seconda parte del *Tenor del rondeau Esperance, qui en mon cuer sembat*. Dunque, il manoscritto di Santa Maria Maggiore si può annoverare come la dodicesima fonte musicale e la quarta fonte italiana per questo brano, che peraltro è ampiamente diffuso. Infatti, concordanze di questo *rondeau* appaiono in manoscritti tedeschi, fiamminghi e inglesi. Solo il testo, tuttavia, appare nelle fonti di origine francese, suggerendo un modello di diffusione del brano che in gran parte trascura la Francia. Infatti, è del tutto possibile che la musica, se non anche il testo, abbia avuto origine al di fuori del territorio francese.

Questo *rondeau* è notevole per la sua varietà di parti vocali (quattro *Contratenor* differenti e un *Triplum* unico) e le versioni diverse, tra cui una trascrizione per tastiera e una fonte in *stroke notation*.¹⁰

9 Sul manoscritto di Todi vedi AGOSTINO ZIINO, *Una sequenza mensurale per San Fortunato ed un Amen a tre voci nella Biblioteca Comunale di Todi (con un'appendice sul frammento di Cortona)*, in AGOSTINO ZIINO (ed.), *L'ars nova italiana del Trecento*, vol. 5, Palermo, Enchiridion 1985, 257-270.

10 Sulle fonti conosciute e le varianti di questo *rondeau*, anteriori a questa scoperta, insieme ad una nuova edizione, vedi MICHAEL SCOTT CUTHBERT, *Esperance and the French Song in Foreign Sources*, "Studi Musicali" 36, 2007, 1-19. Sulla cosiddetta *stroke notation* vedi MARGARET BENT, *New and Little-Known Fragments of English Medieval Polyphony*, "Journal of the American Musicological Society" 21, 1968, 149.

Tuttavia, in nessuna delle copie principali vi sono grandi differenze tra le varie parti di *Tenor* e, da questo punto di vista, questa nuova fonte non è un'eccezione. Le varianti del manoscritto romano si riassumono principalmente in alcune differenze nelle legature, con una standardizzazione delle legature di due note *c.o.p.* come semiminima e minima, nelle battute 10, 35, e 36, e una semplificazione del ritmo di battuta 18 che rimuove le *minime*. Una trascrizione dalla nuova fonte appare in Figura 2.



Figura 2: *Tenor* di *Esperance* del graduale di Santa Maria Maggiore.

Ulteriori identificazioni

La presenza della sola voce di *Tenor* di un brano profano alla fine di un brano liturgico polifonico è un'eventualità insolita, ma non senza precedenti. Ad esempio, l'ultimo foglio del manoscritto Assisi, Biblioteca comunale, 187 contiene un caso simile, in cui un *Kyrie* strumentale si presenta con una voce di *Tenor* isolato sull'ultimo pentagramma. Il titolo *Donna s'i t'ò fallito* indica che si tratta del *Tenor* della ben nota ballata omonima di Francesco da Firenze, oggi chiamato comunemente Landini.¹¹ Altri frammenti mensurali sulla pagina potrebbero essere semplicemente prove di penna o invece essere pezzi sconosciuti o ancora da riconoscere.

11 AGOSTINO ZIINO, *Un antico 'Kyrie' a due voci per strumento a tastiera*, "Nuova rivista musicale italiana" 15, 1981, 628-633.

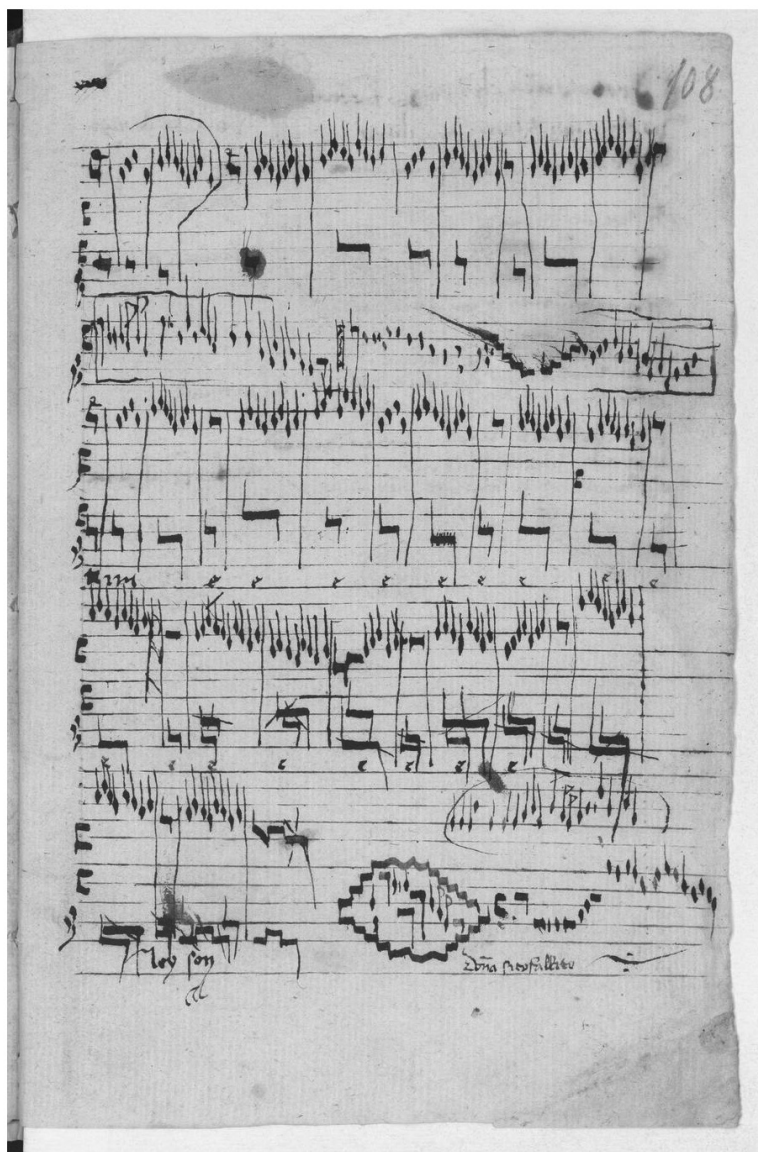


Figura 3: Assisi, Biblioteca comunale, 187, f. 108r.

Infatti, una nuova identificazione può essere effettuata per un'altra melodia dello stesso frammento di Assisi. Utilizzando le funzioni di ricerca del software EMMSAP, è stato possibile riconoscere il frammento che si trova alla fine del terzo pentagramma, in una versione sostanzialmente variata dell'inizio del Tenor di *I' son un pellegrin*, una composizione anonima già rilevata in *Pit*,

Panciatichi, Londra e Reina.¹² Nessuna delle fonti già conosciute presenta una versione del tutto simile alla versione di Assisi, anche se il brano di Londra si avvicina più di altri, fatta eccezione per la variante di un *do* basso come minima finale, che invece si trova in Panciatichi e in *Pit*. La Figura 4 riproduce la melodia del *Tenor* di Assisi e una lettura composita dalle altre fonti.

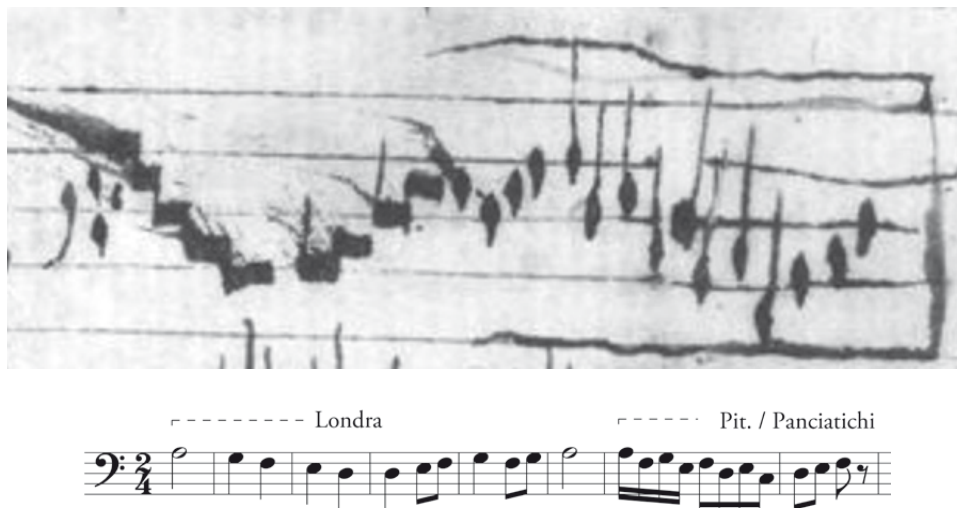


Figura 4: Assisi 187 (particolare) e trascrizione da altre fonti.

Vari tentativi di identificare un autore per questa composizione, in particolare Giovanni da Cascia, sono stati avanzati nel corso degli anni.¹³ Anche se nessuna attribuzione è emersa come assolutamente convincente, l'identificazione di questo pezzo così vicino a *Donna s'i t'ò fallito* di Francesco da Firenze non può che mettere in risalto ancora una volta l'ipotesi proposta da Nino Pirrotta di assegnare la paternità al musicista toscano.¹⁴ Occorre segnalare che, a differenza di *Donna s'i t'ò fallito*, che appare trascritta qui una quinta più alta che nelle altre fonti, *I' son un pellegrin* è scritta alla stessa altezza in ogni sua concordanza.

12 W. THOMAS MARROCCO (ed.), *Italian Secular Music: Anonymous Ballate*, Monaco, l'Oiseau-lyre 1978 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, vol. 11), no. 43, p. 85. *Pit* = Paris, Bibliothèque nationale de France, Fond italien 568; Panciatichi = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26; Londra = London, British Library, Add. 29987; Reina = Paris, Bibliothèque nationale de France, N. a. fr. 6771.

13 Una sintesi delle varie teorie appare in KURT VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Haupt 1956, 56.

14 Tale proposta è menzionata da ETTORE LI GOTTI, *La Poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo, Palumbo 1944, 49.

Inoltre, si potrebbe proporre un altro motivo per suggerire la paternità di Francesco da Firenze. La presenza sui fogli precedenti dello stesso manoscritto della *Summa logicae* di Ockham – un’opera ammirata e difesa da Francesco – può essere un ulteriore indizio per postulare un vero e proprio collegamento fra la musica del foglio finale e il contenuto principale del volume.¹⁵

L’identificazione dei due frammenti melodici precedentemente sconosciuti come parti di brani già noti da altre fonti, dà ulteriore forza alla tesi secondo cui la maggior parte delle opere, o per lo meno le opere profane, una volta scritte nel Trecento e nel primo Quattrocento sopravvivono successivamente.¹⁶ La presenza di musica profana con testo in italiano e in francese nel contesto della musica sacra, suggerisce una diversità di interessi che caratterizza i gusti musicali italiani del periodo tra la Peste Nera e il Grande Scisma. Diversamente da quanto si pensava in passato, i musicisti italiani non appaiono ripiegati su se stessi e puramente focalizzati sulla musica profana nella propria lingua, ma, al contrario, esprimono durante questo periodo un gusto caratterizzato dalla ricerca di varietà e di costante cambiamento musicale, come testimoniato vividamente da queste due piccole fonti.

15 Per maggiori informazioni su questo argomento e la fonte di Assisi, vedi MICHAEL SCOTT CUTHBERT, *Trecento Fragments and Polyphony Beyond the Codex*, Cambridge Mass., Harvard University 2006, 451-455 (Ph.D.). Sul collegamento tra Francesco e Ockham, vedi JEANNIE MA. GUERRERO, *Francesco’s Dream: Musical Logic in Landini’s Three-Voice Ballate*, “Music Theory Online” 13, 2007 <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.4/mto.07.13.4.guerrero.html>>.

16 MICHAEL SCOTT CUTHBERT, *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, “Musica Disciplina” 54, 2009, 39-75.

