

LA SEQUENZA MEDIEVALE

Atti del Convegno Internazionale
Milano 7-8 aprile 1984

a cura di
Agostino Ziino

Libreria Musicale Italiana

Quaderni di San Maurizio, 3 - La musica a Milano

LA SEQUENZA MEDIEVALE

Atti del Convegno Internazionale
Milano 7-8 aprile 1984

a cura di
Agostino Ziino

Libreria Musicale Italiana

Museo internazionale
e biblioteca della musica
di Bologna

INDICE

Wufl Arlt

Sequence and "Neues Lied"

3

Lance W. Brunner

The Italian Sequence and Stylistic Pluralism:
Observations about the Music of the Sequences for the Easter Season from Southern Italy

19

Giulio Cattin

Sequenze nell'area ravennate. Abbozzo di analisi testuale

45

Marie-Noël Colette

Transcription rythmique de séquences dans les manuscrit de Saint-Gall

59

Piero Damilano

La sequenza musicale a Bobbio.
Dipendenze e analogie con la produzione sangallese e limosina

71

F. Alberto Gallo

Dai conventi di Salimbene alla corte di Bonifacio VIII

81

Bryan Gillingham

Atavism and Innovation in a Late Medieval Proser

87

David Hiley
The Sequentiary of Chartres, Bibliothèque Municipale, Ms. 47
105

Michel Huglo
Les séquences instrumentales
119

Ritva Jacobsson
Short Reflexions on Beneventan Easter Sequence Texts
129

Aurelio Roncaglia
Sequenza adamiana e strofa zagialesca
141

Agostino Ziino
Sequenza in una fonte sconosciuta dell'Italia centrale
155

LA SEQUENZA MEDIEVALE

F. Alberto Gallo

Dai conventi di Salimbene alla corte di Bonifacio VIII

Questa relazione ha il modesto proposito di verificare se sia possibile ordinare in una 'sequenza' coerente le testimonianze attualmente note, dirette e indirette, relative a un tratto di storia della sequenza in Italia. La delimitazione cronologica è la seconda metà del secolo XIII, la delimitazione geografica è la fascia centrale della penisola.

Come è noto, il francescano Salimbene de Adam descrive l'attività musicale di due confratelli da lui conosciuti nei conventi di Lucca e di Siena durante gli anni 1239-1243¹. Essi componevano specialmente *sequentias* e *cantilenas* praticando, nell'ambito del primo genere, tre differenti modalità di intervento:

- a. composizione del testo e della musica:
Natus passus Dominus
Ave mundi spes Maria
- b. composizione della musica su testo altrui:
Virgo parens gaudeat
- c. rifacimento della musica già esistente su testo pure pre-esistente:
lesse virgam humidavit.

È difficile valutare con precisione dal punto di vista musicologico il senso di questa testimonianza, giacché Salimbene non fornisce esempi musicali, ma solo incipit letterari. È anche incerto se Salimbene citasse a memoria riportando l'elenco delle composizioni dei suoi confratelli, oppure se avesse sott'occhio un fascicolo manoscritto che le conteneva: a un certo punto, riferendo un particolare musicale, dice «qui ibi est» che parrebbe una localizzazione grafica. In ogni caso, a parte la sequenza *Natus passus Dominus* tradata solamente da una fonte francescana italiana, gli altri pezzi citati sembra-

¹ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a c. di G. Scalia, Bari 1966, pp. 262-6. Cfr. F. ALBERTO GALLO, *La musica nella «Cronica» di Salimbene de Adam*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Perugia», XX-XXI 1982-84, pp. 91-9.

no avere il loro punto di riferimento nella tradizione europea, e in particolare francese, della sequenza.

Anche per il genere *cantilena* del quale vengono citati alcuni esempi sul testo di Filippo cancelliere parigino:

*Homo quam sit pura
Crux de te volo conqueri
Centrum capit circulum
Quisquis cordis ed oculi*

appare evidente come il punto di riferimento sia costituito parimenti dal repertorio testuale e musicale francese.

Resta ignoto per quali vie i modelli francesi potessero essere conosciuti presso i conventi toscani del tempo, ma è probabile che circolassero manoscritti come quello attualmente conservato a Santa Sabina di Roma con la segnatura XIV L 3². Il quinto fascicolo di questo manoscritto francese del secolo XIII contiene infatti dapprima 11 sequenze, tra cui la citata *Ave mundi spes Maria*, e successivamente 8 cantilene su testo di Filippo cancelliere parigino, tra cui le citate *Homo quam sit pura*, *Crux de te volo conqueri*, *Quisquis cordis et oculi*.

Il fatto che Salimbene descriva l'attività compositiva dei suoi confratelli esclusivamente nell'ambito dei generi sequenza e cantilena (termine questo che, nella instabilità definitoria dell'epoca, potrebbe corrispondere a quello più generalmente diffuso di *conductus*³) sembra indicare che tali due generi non appartenevano all'ambito della musica liturgica tradizionale (ambito che l'autore sembra designare talvolta come *cantus firmus*), bensì all'ambito di una produzione 'd'arte' nella quale si esplica l'abilità individuale e si sperimentano tecniche particolari (ambito che l'autore sembra designare talvolta come *cantus fractus* o *melodiatus* o *modulatus*). Ciò è confermato da quanto Salimbene dice a proposito di un procedimento musicale che uno dei suoi confratelli applicava al genere sequenza. Consisteva nell'aggiungere alla melodia originaria un *secundarius cantus* o *contracantus* in modo da realizzare una composizione polifonica a due voci. Questo procedimento si vuole applicato a due dei pezzi citati, precisamente *Natus passus Dominus* e *Virgo parens gaudeat*.

L'uso di intonare polifonicamente le sequenze è attestato, nel medesimo ambiente cui si riferisce la testimonianza di Salimbene, almeno dall'inizio del secolo XIII: l'*Ordo* della diocesi di Siena prevedeva infatti regolarmente l'esecuzione della sequenza *cum organo* nella festività di Natale⁴. Si trattava verosimilmente di una pratica affidata alla tradizione orale; l'unico esempio scritto è della fine del secolo e proviene, non a caso,

² HEINRICH HUSMANN, *Ein Faszikel Notre-Dame-Kompositionen auf Texte der Pariser Kanzlers Philipps in einer Dominikanerhandschrift (Rom, Santa Sabina, XIV L 3)*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXIV 1967, pp. 1-23.

³ FRITZ RECKOW, «Conductus», in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1973.

⁴ *Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis ab Oderico ejusdem ecclesiae canonico anno MCCXIII compilatus*, a c. di G. C. Trombelli, Bologna 1766, pp. 39, 42, 47.

proprio dall'ambito francescano: la sequenza a due voci *Martinus lux ecclesie* conservata nel codice 1136 della Biblioteca Oliveriana di Pesaro⁵. È presumibile che anche sulla pratica della sequenza a due voci abbiano esercitato influenza modelli francesi. Si pensi all'attuale codice 695 della Biblioteca Comunale di Assisi, proveniente dalla Francia settentrionale e portato in Italia dal cardinale Geoffroi de Bar, morto a Roma nel 1287, che contiene appunto un gruppo di sequenze a due voci⁶.

L'attività polifonica della cappella papale è ancora scarsissimamente conosciuta. Risulta peraltro dall'*Ordinale* di Innocenzo III che all'inizio del secolo XIII vi era adottata, almeno in determinate occasioni, la pratica dell'*organum*. Per la festa dei santi Pietro e Paolo i cantori della basilica di San Pietro:

Tria responsoria cantant canonici predictae basilice, tertium vero predictorum responsorium, scilicet *Domine si tu es iube me*, cantant prefati canonici diligenter in organo sectano secundum morem et consuetudinem prefate ecclesie⁷.

E per ciò che concerne in particolare la sequenza, già il *Liber politicus* di Benedetto, canonico e cantore di San Pietro nella prima metà del secolo XII, prevedeva il canto di una sequenza polifonica durante il convito papale del Natale:

Circa medium convivium [...] pontifex mandant acolitum ut surgant cantores et cantent sequentiam modulatis vocibus

e, ancora più esplicitamente, durante il convito papale della Pasqua:

Ad dimidium vero convivium [...] Cantores autem ex precepto domni pontificis cantant sequentiam que sit conveniens Pasche, modulatis organis⁸.

La ricercatezza tecnica e la funzione esornativa qui esibite dalla sequenza non fanno che confermare l'impressione di un ruolo del tutto particolare attribuito al genere nell'ambito della musica religiosa.

Se esiste un rapporto tra lo sviluppo degli studi filosofici e scientifici nel secolo XIII e l'insegnamento della polifonia misurata⁹, è possibile che un approfondimento degli interessi per la pratica e la teoria della polifonia sia collegabile all'attività dello Studium

⁵ CESARINO RUINI, *Martino e Francesco. Congetture su di una sequenza polifonica francescana*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Perugia», XX-XXI 1982-84, pp. 115-27.

⁶ GILBERT REANEY, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th-Early 14th Century*, München-Duisburg 1966, pp. 606-8.

⁷ STEPHEN VAN DIJCK, *The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VIII and Related Documents*, Fribourg 1975, p. 408.

⁸ PAUL FABRE - LUIS DUCHESNE, *Le liber censuum de l'Eglise romaine*, II, Paris 1925, pp. 147, 153.

⁹ MAX HAAS, *Studien zum mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts*, «Forum Musicologicum», III 1982, pp. 323-456.

Romane Curie, l'università pontificia che, soprattutto nel periodo di residenza della sede papale a Viterbo, tra il 1267 e il 1277, vide radunati alcuni tra i maggiori scienziati europei: dall'inglese Witelo a Campano da Novara, da Pietro Ispano a Guglielmo di Moerbeke¹⁰. Non sarà un caso che proprio a Viterbo nel 1271 vedesse la luce la *Practica artis musice* del sacerdote inglese Amerus, un trattato musicale nel quale, per la prima volta in ambiente italiano, si parla di polifonia misurata¹¹. Modelli francesi in questo genere di composizione erano presenti in più fonti nella biblioteca papale. Già nell'inventario del 1295 sono elencati «duo libri de motetis de nota quadrata» e nell'inventario del 1311 si precisa:

unum librum de conductis et prosis et motectis notatum ad modum organi [...] qui incipit in primo folio *Viderunt*

unum modicum librum similem precedenti in cantu qui [...] finit in penultimo *coraige*¹².

Il termine *prosis* nella descrizione del primo volume allude verosimilmente alle sequenze che, accanto ad altri generi liturgici musicali, facevano parte del repertorio polifonico parigino di Notre Dame¹³.

Dal 'centro' romano pratiche analoghe sembrano essersi diffuse soprattutto nelle zone limitrofe dell'Umbria e della Toscana. Per la musica pratica basterà ricordare i *Benedicamus* di Perugia, Biblioteca Capitolare, 15, e i mottetti dei laudari toscani Firenze, Biblioteca Nazionale, Banco Rari 18 e 19, e Lucca, Archivio di Stato, biblioteca manoscritti, 247 n. 1¹⁴. Per la musica teorica, vari compendi *Gaudent brevitate moderni* che divulgano l'insegnamento di Franco e almeno un trattato postfranconiano¹⁵.

È comunque degno di nota che tra le prime applicazioni del mensuralismo figurino alcune sequenze, esse pure d'ambiente umbro-toscano. Si tratta di

¹⁰ AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *A proposito dell'insegnamento di medicina allo Studium Curiae, in Studi sul XIV secolo in memoria di Annaliese Maier*, a c. di A. Maierù e A. Paravicini Bagliani, Roma 1981, pp. 395-413.

¹¹ AMERI *Practica artis musice*, ed. C. Ruini, American Institute of Musicology, s.l. 1977, pp. 97-101.

¹² PETER JEFFERY, *Notre Dame Polyphony in the Library of Pope Boniface VIII*, «Journal of the American Musicological Society», xxxii 1979, pp. 118-9.

¹³ BRYAN GILLINGHAM, *A History of the Polyphonic Sequence in the Middle Ages*, PhD Diss., University of Washington 1976, Ann Arbor 1984, pp. 72-123.

¹⁴ KURT VON FISCHER, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, München-Duisburg 1972, pp. 1007-8; REANEY, *Manuscripts of Polyphonic Music* cit., pp. 789-91; AGOSTINO ZIINO, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo*, «Rivista Italiana di Musicologia», x 1975, pp. 20-31.

¹⁵ Copie tardive di *Gaudent brevitate moderni* probabilmente di origine toscana sono in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 5320; Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, pluteo 29.48; Siena, Biblioteca Comunale, L V 36. Copia tardiva di origine toscana di un testo postfranconiano è in Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, latino VIII 1 (= 3044); cfr. F. ALBERTO GALLO, *Due trattatelli sulla notazione del primo Trecento*, «Quadrivium», xii 1971, pp. 120, 124-6.

- a. *Cum ingenti iubilio* conservata nel codice G.III.2 della Biblioteca Comunale di Siena¹⁶;
- b. *Ave novella femina* e
- c. *Ave stella matutina* conservate nel codice G del convento di Santa Maria dei Servi di Siena¹⁷;
- d. *In Francisci memoriam* conservata nel codice D.8 della Biblioteca Provinciale di Santa Maria degli Angeli di Assisi¹⁸;
- e. *Celi solem sequitur* conservata nel codice 73 della Biblioteca Comunale di Todi¹⁹.

Vale la pena di notare che la prima sequenza proviene da Siena ed è in onore dei santi 'senesi' Ansano, Savino, Crescenzo e Vittore, la seconda e la terza sono in onore della Vergine e provengono da un convento dei Servi di Maria, la quarta proviene dal convento francescano di Assisi ed è in onore di san Francesco, la quinta è in onore di san Fortunato e proviene dal convento di San Fortunato in Todi. Tutte queste sequenze composte secondo le regole della *musica mensurabilis* sono dunque strettamente legate a celebrazioni liturgiche speciali dei singoli luoghi di provenienza e infatti non compaiono in alcuna altra fonte altrove. Appare così sempre più chiaro che la sequenza era intesa come un genere destinato da un lato all'adozione delle tecniche musicali più avanzate e dall'altro all'ornamento di occasioni festive particolari.

Alla fine delle due sequenze *Ave stella matutina* e *Celi solem sequitur*, sopra menzionate, si trova aggiunto un *Amen* rispettivamente a due e a tre voci ugualmente notate secondo le regole del mensuralismo francese. Per il primo pezzo sono note concordanze, e quindi possibili modelli, in fonti francesi²⁰. Anche in questo caso è incerto per quali vie tali modelli potessero essere conosciuti in Italia, ma è certo possibile che circolassero manoscritti come l'attuale vaticano latino 9340²¹. Questo codice del secolo XIII originario, sembra, di St. Pons de Tomères in Heralt, già nella biblioteca di Montecassino all'inizio del Trecento, contiene una sequenza: *Corpus nostri salvatoris* in notazione franconiana con *Amen* finale a due voci proprio del tipo di quelli qui considerati. In più, la melodia mensurale di questa sequenza è accompagnata da un *tenor* assai semplice, tutto in note lunghe, che si ripete identico per tutte le strofe, sicché non è da escludere l'ipotesi che anche le

¹⁶ AGOSTINO ZIINO, *Testi religiosi medievali in notazione mensurale*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, iv, Certaldo 1978, pp. 447-91.

¹⁷ AGOSTINO ZIINO, *Due sequenze del XIII secolo in notazione mensurale*, in *Letterature comparate. Problemi e metodi. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna 1981, pp. 1075-105.

¹⁸ AGOSTINO ZIINO, *Liturgia e musica francescana nei secoli XIII-XIV*, in *Francesco d'Assisi. Storia e arte*, a c. di R. Rusconi, Milano 1982, p. 150.

¹⁹ AGOSTINO ZIINO, *Una sequenza mensurale per san Fortunato ed un Amen a tre voci nella Biblioteca Comunale di Todi*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, v, Certaldo 1985, pp. 257-70.

²⁰ AGOSTINO ZIINO, *Ancora sulla sequenza «Ave stella matutina»: nota sull'«Amen» polifonico*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, a c. di C. Corsi e P. L. Petrobelli, Roma 1989, pp. 311-22.

²¹ HENRY-MARRIOTT BANNISTER, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, Leipzig 1913, p. 158; PETER JEFFERY, *A Four-part «In seculum» Hocket and a Mensural Sequence in an Unknown Fragment*, «Journal of the American Musicological Society», xxxvii 1984, pp. 27-35.

sequenze italiane in notazione misurata, benché notate monodicamente, potessero essere eseguite *cum organo* improvvisando un *tenor* analogo²².

Dopo questi esempi 'periferici', alla corte papale riconduce la *sequentia cum suis duplicibus*, cioè a due voci e in notazione misurata franconiana, che il poeta e musicista Bonaiuto del Casentino scrisse per il papa Bonifacio VIII (quindi tra il 1294 e il 1303) e che è conservata nello zibaldone personale dello stesso Bonaiuto, l'attuale manoscritto vaticano latino 2854²³. Il testo, che inizia *Hec medela corporalis*, non ha il consueto contenuto religioso, ma è un augurio di guarigione rivolto al pontefice. Anche la struttura metrica e quella musicale non sono quelle usuali, ma sono (caso peraltro non unico nell'ambito della sequenza)²⁴ analoghe a quelle della lauda e della ballata profana. Cosicché, anche ricordando l'antichissimo uso della sequenza polifonica nei conviti papali, si potrebbe immaginare che la composizione fosse destinata a un'occasione analoga: certo non di liturgia ufficiale, ma quasi di omaggio cortese.

²² ZIINO, *Liturgia e musica francescana* cit., p. 137.

²³ VON FISCHER, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik* cit., p. 1035.

²⁴ ZIINO, *Testi religiosi medievali* cit., pp. 454-8.

Bryan Gillingham

Atavism and Innovation in a Late Medieval Proser

It is curious, and somewhat tedious, that conundra which defy resolution—such as the existence of God, the necessity for censorship, and the capacity of a pinhead to accommodate angels—elicit the boldest arguments: rational, irrational, presumptive, simplistic, and arbitrary. The ultimate fate of such eternal nuisances is normally a polite tolerance of their existence and/or a bemused yawning. In many ways, this is now the status of the interpretation of rhythm in the vast repertory of sacred and secular lyric song written in non-mensural notations prior to, and during, the fourteenth century. Although the "mensural problem" led to the notorious dispute at the beginning of our century between Beck and Aubry (and the latter's death in 1910 from a sword wound incurred while preparing to duel over it),¹ it no longer kindles the passions to the same degree. Since the turn of the century, it has attracted frequent, if less flamboyant, attention, prompted some minor rages and tantrums, but has gradually slid into a state of anorexy. Now a classical musicological and philological "chestnut", the problem must still be addressed if the music of the period is to be resurrected in an authentic manner.

In a paper of this length, it would be presumptuous to attempt definitive general solutions for the medieval rhythmic problem, but generic and temporal limitations do allow for a few modest positive observations. The comments below are limited to the late medieval sequence cultivated from the twelfth to fourteenth century, a sub-class of the greater repertory. Hence, for purposes of discussion here, a multitude of lyric songs in other sacred and secular genera, as well as the rich flood of sequences written over three centuries prior to the twelfth, in centers such as St. Gall and St. Martial, are eliminated. A reason for this is that, after passing through several prosaic stages from the ninth to twelfth century, the sequence settled into a very "classical" phase in the twelfth and thirteenth centuries. During this late period, as is well known, the genus is typified by balance, symmetry, highly developed rhyme schemes, and consistency of poetic me-

¹ For further information and references concerning this event see IAN BENT, "Pierre Aubry", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1:685.

Lit. 50 000

ISBN 88-7096-070-6