

## MUSICHE DEL QUATTROCENTO IN S. PETRONIO\*

S. Petronio di Bologna è una delle grandi chiese italiane. Iniziata nel 1390, su progetto dell'architetto bolognese Antonio di Vincenzo, la costruzione si prolungò poi per più di tre secoli; ma in effetti la chiesa è tuttora incompleta, come risulta immediatamente evidente a chi guardi la facciata. Nel 1514-16 Arduino Arriguzzi sostituì al precedente un nuovo progetto secondo il quale l'attuale costruzione sarebbe diventata uno dei bracci di un'enorme croce latina: ne sarebbe risultata la più grande chiesa del mondo, maggiore anche di S. Pietro a Roma. Questo grandioso progetto non fu mai realizzato, ma anche così com'è S. Petronio resta una delle più vaste e imponenti chiese d'Italia.

La documentazione sull'attività musicale nella basilica risale alla metà del XV secolo, benché sia probabile che tale attività si sia svolta anche in precedenza. Le ricerche di Ludovico Frati<sup>1</sup> e di Gaetano

---

\* I frammenti musicali qui descritti sono stati scoperti dall'attuale archivista di S. Petronio Sergio Paganelli il quale, valutatane l'importanza, li ha messi a disposizione degli studiosi.

I fogli ricavati dalla prima copertina furono esaminati dal Prof. Jeremy Noble di Buffalo, New York, il quale intendeva condurre uno studio completo su tali musiche pubblicandone i risultati. Quando l'autore del presente articolo iniziò il proprio lavoro, non era al corrente di tale intenzione e venne a conoscere la coincidenza solo a lavoro quasi ultimato. In occasione di una visita a Bologna nell'autunno del 1967 il Prof. Noble cortesemente insistette perché questo articolo fosse portato a termine, ricusò l'offerta di aggiungere il suo nome come autore, e con la massima liberalità mise a disposizione il proprio lavoro e le proprie idee su questi frammenti.

Per l'utilizzazione del materiale dell'archivio musicale di S. Petronio e per il permesso di pubblicare questo studio, l'autore desidera esprimere la sua gratitudine alla Fabbriceria di S. Petronio, che ha la proprietà dell'Archivio, e in particolare al Presidente, Mons. Dante Benazzi.

<sup>1</sup> Cfr. L. FRATI, *Per la storia della musica in Bologna dal secolo XV al XVI*, in « Rivista musicale italiana » XXIV (1917), pp. 449-478.

Gaspari<sup>2</sup> hanno fatto conoscere i nomi di alcuni musicisti: Battista di Nicolò, organista dal 1450 circa al 1475; « Gregorio di Maestro Zoane Tintore », pure organista, che fu attivo in S. Petronio dal 1468 al 1478; Don Ogerio o « Ruggiero Saignand di Digione in Borgogna », che fu a Bologna dal 1474 al 1522. Un sacerdote indicato come Roberto d'Inghilterra si occupò di musica dal 1467 al 1474, quando gli succedette Matteo da Ferrara. L'incarico di « maestro di canto » fu tenuto dal 1479 al 1485 da Giovanni Antonio Pecora di Milano; Gabriele Lunerio occupò questo posto nel 1487 e lo mantenne sino al 1512, quando gli succedette Giovanni Spataro.

L'archivio musicale della chiesa è ricco di manoscritti. Molti di questi, ma non i più antichi, sono elencati e descritti nel catalogo a stampa di Alfredo Bonora<sup>3</sup>. Nel 1952 Donald Grout ha preparato un catalogo dattiloscritto, non pubblicato, *Repertorium codicum musicae sacrae polyphonicae manuscriptum in Bibliotheca Collegiatae Ecclesiae Sancti Petronii*, in cui sono brevemente descritti 53 manoscritti dal XVI al XIX secolo. L'attuale archivista Sergio Paganelli sta preparando un nuovo catalogo generale dei manoscritti e delle stampe, come pure un catalogo degli incipit tematici, dei copisti e delle filigrane.

Benché la documentazione dell'attività musicale risalga, come si è detto, alla metà del XV secolo, nessuno dei manoscritti risulta anteriore alla seconda o terza decade del XVI secolo. Spataro, in un testamento del 1527<sup>4</sup>, elencò cinque manoscritti di musica polifonica che egli intendeva lasciare alla chiesa: quattro di essi possono essere identificati con manoscritti tuttora esistenti.

Il primo, « Uno libro cuperto di curamen zallo vechio, con cantoni de otoni, nel quale libro sono notati et scripti multi psalmi, hymni, Magnificati, Moteti, et alcune Misse », è probabilmente l'at-

<sup>2</sup> Cfr. G. GASPARI, *Ricerche, documenti e memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, in « Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie della Romagna » Serie I, vol. VII (1868), pp. 21-60 e vol. VIII (1869), pp. 93-120; *Ragguagli sulla Cappella musicale della Basilica di S. Petronio in Bologna*, ibidem, VII (1868), pp. 185-195; *La musica in S. Petronio - A continuazione delle memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna*, ibidem, IX (1870), pp. 1-35.

<sup>3</sup> Cfr. A. BONORA, *Città di Bologna. Archivio di S. Petronio*, « Pubblicazioni dell'Associazione dei musicologi italiani. Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia », Parma [1939], pp. 69-159.

<sup>4</sup> Cfr. L. FRATI, *op. cit.*, pp. 457-460.

tuale manoscritto A 46, un grande libro corale (circa mm. 455 x 315) di 161 carte, contenente 46 composizioni polifoniche, per lo più Magnificat e Salmi, quasi tutti anonimi, ma alcuni anche attribuiti a Jacreto, Févin, Pari, Eustachio, Rouselli e A. da Silva.

Il secondo, « Item uno alio libro el quale e cuperto de curame negro vechio, et usitato, nel quale libro sono scripte et notate alcune Misse: Magnificati, et etiam Mutetti », è con ogni probabilità l'attuale A 31, un libro corale (circa mm. 550 x 380) di cui restano solo 71 carte delle originarie 150, e che contiene sette messe, due coppie Sanctus-Agnus, tre Credo e un Magnificat. Cinque messe sono di Josquin, altre parti di messa sono di Rosselli e Brumel.

Il terzo, « Item un altro libro ligato in Cartoni bianchi, con fondello de curame zallo: et quale e tuto scripto et pleno de varie Misse: con alcuni Motetti: et psalmi integri et senza organo in choro cantati », può essere identificato con l'attuale manoscritto A 38, un libro corale (circa mm. 485 x 335) che conserva 81 carte delle originarie 153. Secondo l'indice originale scritto su due fogli pergamene sciolti, il manoscritto conteneva 12 messe, 11 parti di messa e 14 motetti (antifone e Salmi). Tutte le composizioni sono anonime, ma tra esse sono state identificate opere di Févin, Mouton, La Rue, L'Heritier e Janequin<sup>5</sup>.

Il quarto, « Item un altro libro ligato in cartoni tinti in colore verde: nel quale sono notate et scripte alcune Misse: et Motetti », dev'essere l'attuale A 29, che conserva ancora la copertina verde originale. È un grande libro corale (circa mm. 575 x 435), di cui restano solo 28 carte delle 72 originarie. L'indice originale elenca nove messe, due Credo e sei motetti, senza alcuna indicazione d'autore.

Non soltanto questi manoscritti corrispondono perfettamente alle descrizioni dello Spataro, ma il loro contenuto è esattamente quello che ci si può aspettare in codici copiati nei primi decenni del secolo; inoltre alcune sezioni di tutti e quattro risultano scritte dallo Spataro stesso<sup>6</sup>. Il quinto manoscritto elencato nel testamento, « Item un

<sup>5</sup> Alcuni dei motetti anonimi sono stati identificati dal Prof. Leeman Perkins della Yale University, il quale sta preparando un catalogo tematico dei motetti di questo periodo.

<sup>6</sup> Cfr. L. FRATI, *op. cit.*, pp. 464-467; quest'autore, confrontando la scrittura dello Spataro nel suo testamento con la scrittura dei testi di alcuni pezzi contenuti in questi codici, conclude per la loro identità e suppone che, avendo lo Spataro copiato il testo, debba aver copiato anche la musica.

altro libro legato in cartoni bianchi: nel quale sono notate et scripte multe lamentatione et altri concenti, o vero canti exercitati in la settimana sancta », sembra invece sia andato perduto. Frati avanzò l'ipotesi che si tratti dell'attuale manoscritto A 21 contenente responsori per la settimana santa (mattutino), ma tali musiche sono in stile più tardivo, e inoltre il frontespizio originale porta la data « MDLXXXV », come si può leggere attraverso il nuovo frontespizio incollatovi sopra in occasione del restauro eseguito nel 1696.

Nessun altro codice dell'archivio è contemporaneo o anteriore a questi quattro codici di Spataro. Peraltro, durante il suo lavoro nell'archivio, Paganelli si accorse che le due copertine originali di uno di questi codici, l'A 38, le quali si trovavano nell'archivio essendo state staccate e sostituite con altre nuove per meglio proteggere il manoscritto, sembravano contenere alcuni fogli di carta pressati tra le due guarnizioni esterne. Seguendo il consiglio di un esperto nel restauro di manoscritti, Paganelli immerse nell'acqua una delle copertine allo scopo di sciogliere la colla; rimosse quindi i piccoli chiodi che formavano la pelle del dorso e, distaccate le pergamene incolate esternamente, liberò alcuni fogli di carta bianca e nove fogli di musica; per prudenza non procedette ad una pulitura completa delle pagine dai rimasugli della colla di farina che era stata anticamente applicata. La seconda copertina fu sottoposta al medesimo trattamento nel settembre del 1967, rivelando altri sei fogli di musica collegati con quelli rinvenuti nella prima copertina. Nonostante il trattamento prolungato con acqua, la carta ha conservato una buona consistenza; in un prossimo futuro, comunque, i fogli verranno inviati in un laboratorio specializzato per una definitiva pulitura e per un trattamento atto a garantirne la conservazione. Nell'autunno 1967 l'autore del presente articolo ha ordinato tutti i fogli in cinque fascicoli, designandoli con le lettere da A ad E, e aggiungendovi una numerazione a matita sul recto di ciascun foglio, dato che non restava traccia di foliazione o paginazione originale<sup>7</sup>.

Ciascun fascicolo consta di uno o più doppi fogli cartacei contenenti una singola composizione. Essi non erano destinati ad essere

---

<sup>7</sup> La nuova foliazione vuol riprodurre quella del fascicolo originale completo. Quindi l'attuale primo foglio del fascicolo A viene indicato come « 2 », essendo andato perduto il primo foglio originario; e così via.

riuniti in un codice, ma costituiscono, ciascuno, un fascicolo a sé stante<sup>8</sup>. I primi quattro, contenenti tre messe e un Magnificat, rappresentano un gruppo omogeneo, essendo copiati da una stessa mano<sup>9</sup> su carta marcata con la stessa filigrana e contenendo musiche dello stesso stile. La notazione indica a prima vista che le composizioni appartengono alla fine del XV secolo; ciò è confermato dallo stile musicale, che è quello tipico del periodo di Martini, Tinctoris e del primo Josquin, e dalla filigrana, un fiore con otto petali, che può essere identificata col n. 6601 del catalogo Briquet<sup>10</sup>, e che si trova in libri stampati a Milano, Lecco e Pavia nel 1480 e nel decennio successivo. Tutti i fascicoli hanno subito la medesima sorte, di venir ritagliati ai margini in modo da poter essere sistemati tra le copertine dei nuovi volumi. Tutti sono stati tagliati un poco (l'entità dipende ovviamente dalle dimensioni originarie) nel margine esterno, con la conseguente perdita di alcune note al termine di ogni rigo sul recto di ciascun foglio e perdita delle chiavi e di alcune note all'inizio di ogni rigo sul verso. Inoltre ogni fascicolo è stato ridotto di 50-100 millimetri nella parte superiore, con la conseguente perdita di uno o due righi all'inizio di ogni voce di *superius* e di *contratenor* in tutte le pagine. Sono così andati anche perduti i nomi degli autori che eventualmente fossero stati scritti, come di consueto, nell'alto della pagina. Di conseguenza tutte le cinque composizioni risultano anonime, e non mi è stato possibile trovare concordanze per alcuna di esse.

Il quinto fascicolo, contenente una messa anonima, è sotto ogni aspetto completamente diverso dai primi quattro, e verrà descritto e discusso dopo la descrizione di questi.

<sup>8</sup> Cfr. C. HAMM, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, in « Acta musicologica » XXXIV (1962), pp. 166-184.

<sup>9</sup> A e B sono evidentemente della stessa mano. C risulta copiato con minor cura, ma il confronto di alcuni particolari quali le chiavi, le sbarre alla fine delle sezioni, le denominazioni delle voci e la forma di alcune lettere nel testo conduce alla conclusione che tanto la musica quanto il testo furono copiati dalla stessa mano di A e B. A prima vista, D sembra essere di tutt'altra mano; invece, osservando dapprima alcuni particolari come le sbarre e le denominazioni delle voci, e passando quindi alle caratteristiche più generali, si deve alla fine concludere che anche questo pezzo fu scritto dal medesimo copista degli altri tre fascicoli, sia pure con maggiore cura e precisione.

<sup>10</sup> Cfr. C. M. BRIQUET, *Les Filigranes*, Paris 1907, n. 6601.

## FASCICOLO A

Era originariamente un fascicolo di dieci carte delle dimensioni di circa mm. 420 x 255. Ogni pagina portava dieci righe della misura di mm. 17 x 215.

1r	rigato, ma vuoto;
1v-2r	Kyrie;
2v-4r	Gloria;
4v-7r	Credo;
7v-9r	Sanctus;
9v-10r	Agnus;
10v	rigato, ma vuoto.

Rimangono attualmente solo due doppi fogli (cioè le carte 2, 5, 6, 9) ridotti alle dimensioni di mm. 340 x 225 circa, ma molto irregolari ai bordi e agli angoli. L'intero rigo superiore e buona parte del secondo sono andati perduti in seguito alla riduzione ai margini. Rimangono quindi attualmente solo alcune parti di due voci del Kyrie, del Gloria, del Sanctus e dell'Agnus; il Credo è la parte meglio conservata, avendo due voci sul recto della prima facciata, la seconda facciata completa e il verso dell'ultima.

Sulla base di quanto rimane, poco si può dire circa la struttura e lo stile della messa. Tutte le cinque sezioni hanno struttura tripartita e si muovono attorno al tono di La. Sono adoperate le misure C e  $\phi$ , mai il *tempus perfectum*. Da ciò che resta del *tenor* sembra improbabile che la messa sia costruita su un *cantus firmus*. Brevi somiglianze melodiche possono osservarsi all'inizio di alcune sezioni nella voce più bassa (*baritonans*): Kyrie-Patrem, Christe-Benedictus, Crucifixus-Osanna, ma non sono sviluppate sistematicamente o per una certa estensione.

In generale le quattro voci hanno uguale importanza melodica e si muovono per lo più per gradi congiunti; seste e decime parallele sono frequenti; le varie frasi iniziano spesso con entrate successive delle voci, ma vere e proprie imitazioni melodiche o anche ritmiche sono rare. Alcune misure della parte finale del Credo serviranno a dare un'idea dello stile:

et con-glo-ri-fi-ca-tur  
 et con-glo-ri-fi-ca-tur qui  
 et con-glo-ri-fi-ca-tur  
 et con-glo-ri-fi-ca-tur qui  
 qui lo-cu-tus est  
 lo-cu-tus est  
 qui lo-cu-tus est  
 lo-cu-tus est

Sono impiegati alcuni segni di proporzione, come:  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$  e  $\frac{6}{2}$ ; nel Sanctus il *contratenor* passa da  $\phi$  a  $\frac{3}{5}$  a  $\frac{2}{3}$  a  $\phi$ .

### FASCICOLO B

Un solo doppio foglio, originariamente di circa mm. 435 x 270, ogni pagina con 12 righe della misura di mm. 16 x 235:

- |       |                                  |
|-------|----------------------------------|
| 1v-2r | Magnificat - versetti 2, 4, 6;   |
| 2v-1r | Magnificat - versetti 8, 10, 12. |

La carta 1 misura attualmente mm. 340 x 265, la carta 2 mm. 340 x 220. Il rigo superiore e la maggior parte del secondo sono an-



dati perduti in seguito alla riduzione del formato. Tutti gli angoli sono gravemente consumati.

I primi tre versetti si trovano su una facciata, quindi il doppio foglio deve essere voltato e gli ultimi tre versetti si trovano sul rovescio, cosicché è evidente che il doppio foglio fu scritto senza l'intenzione che fosse poi legato in un codice.

I sei versetti sono intonati a quattro voci senza differenze nella disposizione delle parti, cioè tutti i versetti sono intonati da tutte le voci. La tonalità è di Sol, con una parafrasi melodica del tono salmodico all'inizio. I primi quattro versetti adoperano esclusivamente la misura  $\phi$ ; il versetto 10 ha  $\phi$  nel *superius* contro C nelle altre voci (la minima ha lo stesso valore nelle due misure); l'ultimo versetto ha  $\phi$   $3/2$  nel *cantus* e nel *bassus* contro C  $3/2$  nel *tenor* e nel *contratenor*, ma il valore delle due misure risulta identico dalla trascrizione.

La riduzione del formato ha causato la perdita della maggior parte del *cantus* e del *contratenor* per i versetti 2, 4 e 8, e inoltre il logorio del margine esterno ha provocato la perdita di alcune note (da sei a dodici) all'inizio (o rispettivamente alla fine) di ciascun rigo. Lo stile è molto simile a quello della messa del fascicolo A: l'intenso rilievo melodico di ciascuna voce, alcune imitazioni e frequenti ripetizioni di motivi conferiscono alla musica un carattere scorrevole e garbato.

#### FASCICOLO C

Tre doppi fogli, originariamente di circa mm. 470 x 260 con 12 righe di mm. 13 x 205 per pagina:

1r	rigato, ma vuoto;
1v-2r	Gloria;
2v-4r	Credo;
4v-5r	Sanctus;
5v-6v	rigato, ma vuoto.

Tutti i fogli sono conservati, ma i due righe superiori di ciascuna pagina sono andati perduti nella riduzione del formato, che è attualmente di mm. 345 x 255.

Evidentemente non ci fu l'intenzione di copiare un Kyrie e un



Agnus per questa messa, poiché il Gloria comincia nella prima facciata del fascicolo, e rimangono alcune pagine vuote alla fine, nelle quali avrebbe potuto essere copiata l'ultima parte della messa. Quasi tutte le facciate recano quattro righi per ciascuna voce; di conseguenza, il taglio dei due righi superiori del *superius* e del *contratenor* ha causato la perdita di metà della musica scritta per queste due voci. Il *tenor* e il *bassus* sono invece completi e, poiché questo fascicolo era più piccolo dei precedenti, nessuna nota è andata perduta nella riduzione del margine verticale. Un notevole scolorimento dell'inchiostro è avvenuto particolarmente sui fogli 1v e 2v.

Ancora una volta risulta difficile stabilire a quale tipo appartenga questa messa. Il *tenor*, come si è detto, è conservato interamente, ma benché molte sezioni di questa voce comincino con materiale melodico simile (Gloria e Osanna, per esempio) ciò dura solo per poche note, quindi non è possibile trarre alcuna conclusione sicura. La perdita della prima metà del *superius* all'inizio di tutte le sezioni rende impossibile controllare in questa voce l'eventuale uso ripetuto di uno stesso materiale melodico. Potrebbe essere una messa parodia, o forse è strutturata più liberamente, con modalità e misura comuni, ed uso non sistematico di materiale melodico comune.

Lo stile musicale è in generale lo stesso delle composizioni dei primi due fascicoli: scrittura piana, per lo più per gradi congiunti in tutte le quattro voci; uso ripetuto di consonanze perfette parallele e di progressioni melodiche e ritmiche; la disposizione delle parti è forse ancora più chiusa e la prevalente scrittura a quattro parti subisce rare eccezioni. Una sezione dell'Osanna potrà dare un'idea dello stile:





## FASCICOLO D

Originariamente un fascicolo di sei doppi fogli, ciascuno di circa mm. 420 x 280 con 10 righe di mm. 18 x 225 per pagina:

1r-2r	Kyrie;
2v-5r	Gloria;
5v-9r	Credo;
9v-11r	Sanctus;
11v-12v	Agnus.

I fogli 5-8 sono perduti. La riduzione del formato all'attuale di circa mm. 345 x 250 ha provocato la perdita del rigo superiore e di parte del secondo, relativi alle voci del *superius* e del *contratenor*. Nei fogli perduti c'erano la parte destra dell'ultima facciata del Gloria e tutto il Credo, tranne la parte destra dell'ultima facciata, dalle parole « Qui cum patre » alla fine.

Anche questa messa è a quattro voci, costantemente nella misura  $\phi$ . L'intonazione a quattro è sostituita da una scrittura a tre nelle sezioni *Pleni sunt* e *Benedictus* del Sanctus. Benché dal punto di vista melodico, armonico e contrappuntistico lo stile sia in generale simile a quello dei tre precedenti fascicoli, si notano alcune importanti differenze. Le linee melodiche procedono con intervalli più ampi, specialmente nel *bassus*, le formule ritmiche e melodiche mancano spesso di una chiara impostazione e sono interrotte da pause inopportune; inoltre, malgrado l'accuratezza della copia, ci sono alcuni

curiosi 'errori' che diventano evidenti nella trascrizione ma risultano difficili da 'correggere', facendo sorgere il sospetto che il compositore non fosse sempre pienamente padrone della sua tecnica.

Tutte le quattro sezioni del *tenor* (il *tenor* del Credo è interamente perduto) cominciano con il medesimo materiale melodico per la durata di otto *breves*, con trasporto alla quarta inferiore nel Gloria e nel Sanctus. Le corrispondenze melodiche sono molto più estese nel Kyrie e nell'Agnus (il *tenor* dell'intero primo Kyrie è quasi identico a quello del primo Agnus fino a « Peccata mundi »), e nel Gloria e nel Sanctus, dove si estendono per ben più di otto *breves*. In altre parole, esistono somiglianze nella linea melodica per le prime otto *breves* in tutte le quattro sezioni, e anche una somiglianza molto più estesa nelle coppie Kyrie-Agnus e Gloria-Sanctus. Peraltro in questi stessi punti non c'è corrispondenza del materiale melodico nelle altre voci, né d'altra parte si nota la presenza di materiale melodico comune nel *tenor* in altri punti fuorché all'inizio. È certamente possibile che questa messa rappresenti la parodia di un'altra composizione polifonica, i cui elementi sono utilizzati nel *tenor* e nel *superius*.

\* \* \*

Tutta la musica più tardiva conservata nell'archivio musicale di S. Petronio fu copiata, e in molti casi anche composta, per l'esecuzione nella chiesa stessa. È probabile perciò che anche queste composizioni del XV secolo siano state copiate e adoperate in S. Petronio, e che ivi siano rimaste finché non furono considerate troppo antiche e quindi utili solo come imbottitura per le copertine della musica 'moderna' del XVI secolo. Queste composizioni potrebbero essere opera di uno qualsiasi dei più famosi musicisti del tempo, ma poiché nessuna di esse si ritrova in altre fonti, è da ritenere piuttosto che siano state scritte da musicisti attivi in S. Petronio. La prima messa (fascicolo A) e il Magnificat del fascicolo B appaiono molto ben scritti e rivelano notevole abilità. A causa della loro complessità e dell'uso delle proporzioni, si sarebbe tentati di attribuire i due pezzi a « Gregorio di Maestro Zoane Tintore », di cui è nota la pre-

senza in S. Petronio all'epoca in cui del tutto presumibilmente queste musiche furono scritte. La seconda messa (fascicolo C) è un'opera ancor meglio riuscita, per nulla inferiore alle composizioni dei migliori musicisti del tempo. La terza (fascicolo D) è di fattura un po' più rozza, nondimeno è opera di un musicista che conosceva gli indirizzi stilistici più importanti del suo tempo. L'una o l'altra potrebbe essere attribuita a Giovanni Antonio Pecora da Milano, che fu maestro di canto dal 1479 al 1485.

Supponendo che queste composizioni siano rappresentative della musica eseguita, e assai probabilmente anche composta in S. Petronio negli ultimi decenni del XV secolo, esse indicano che l'attività musicale di questa chiesa doveva essere paragonabile a quella delle altre maggiori chiese d'Italia. Ciò non deve affatto sorprendere, ove si consideri l'importanza che Bologna e S. Petronio ebbero nella vita artistica del Rinascimento italiano.

### FASCICOLO E

Fascicolo di cinque doppi fogli, originariamente di circa mm. 395 x 270 con 11 righe di mm. 17 x 230 per pagina:

1r	rigato ma vuoto;
1v-2r	Kyrie;
2v-4r	Gloria;
4v-6r	Credo;
6v-8r	Sanctus;
8v-10r	Agnus;
10v	rigato, ma vuoto.

Tutti i fogli sono conservati, ma ridotti all'attuale formato di circa mm. 345 x 250-65. La riduzione ha causato la perdita del rigo superiore relativo a due voci nel doppio foglio centrale (fogli 5, 6) e del rigo inferiore in tutte le altre pagine.

Questo è l'unico fascicolo tagliato inferiormente anziché superiormente e quindi, fuorché nel doppio foglio centrale, il *superius* è qui conservato per intero. Sfortunatamente, tuttavia, il bordo superiore

e in particolare l'angolo superiore destro di ogni pagina sono stati malamente rosicchiati dai topi, cosicch  le prime 10-20 note del *superius* in tutte le pagine sono andate perdute. Perci  anche in questo fascicolo, sia pure per ragioni diverse, l'inizio della voce superiore risulta mancante.

La notazione presenta caratteristiche del tutto fuori del comune. Un solo tipo di nota viene usato: la semibreve nera; i valori di durata maggiore sono indicati con due, tre, quattro, cinque, sei semibrevi notate sulla stessa riga o spazio. Sono adoperati i segni di misura C e O, e molte sezioni sono in (C)3.

Anche lo stile musicale   sostanzialmente differente da quello delle composizioni degli altri fascicoli e, in un certo senso, anche da ogni altra musica nota di questo periodo. La notazione sembrerebbe suggerire l'appartenenza alla tradizione di quella polifonia 'primitiva' che ebbe origine nel XIV secolo, ma fior  nel XV secolo particolarmente nell'Europa Centrale. Era polifonia scritta in notazione non misurata o semimisurata, normalmente in note nere quadrate o romboidali, con una voce intonante la melodia liturgica e le altre in forma di semplice armonizzazione nota contro nota<sup>11</sup>. Bench  esistano talune somiglianze tra queste musiche e la precedente polifonia del XIII e XIV secolo, si tratta in realt  di una nuova tradizione musicale del XV secolo, originata dal crescente desiderio da parte di monasteri, ordini religiosi e piccole chiese di inserire pezzi polifonici nei propri servizi liturgici. Non possedendo i mezzi delle chiese pi  grandi, cio  compositori famosi e cantori esperti nella tecnica della musica polifonica misurata, questi centri minori coltivavano una polifonia semplice che poteva essere eseguita anche da persone non esperte nelle complessit  della notazione misurata.

Ma la messa del fascicolo E non appartiene a questo tipo di musica. Una volta trascritta, essa risulta in qualche modo simile alla pi  comune polifonia del tempo. Ognuna delle cinque sezioni   composta secondo uno schema tripartito, con la prima e la terza parte in ritmo ternario e la parte centrale in ritmo binario. In nessuna voce

---

<sup>11</sup> Il pi  ampio elenco di fonti manoscritte di questo tipo di musica   quello dato da A. GEERING, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bern 1952 (« Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft » II/1).



appare utilizzata una melodia liturgica. Il *tenor* presenta materiale melodico simile, ma non identico, per le prime 10-15 brevi all'inizio di ogni sezione. Numerosi passaggi a due voci interrompono la normale struttura a quattro.

Sotto altri aspetti, peraltro, c'è una profonda differenza di stile tra questa messa e la musica conservata negli altri fascicoli di S. Petronio. Dal punto di vista melodico ogni voce, anche il *superius*, procede spesso per gradi disgiunti, con figurazioni accordali e salti (spesso non preparati) di quarta, quinta e ottava, talvolta anche consecutivamente. La struttura verticale nell'ambito di ciascuna sezione è compatta: tutte le voci iniziano e terminano insieme ogni frase; in questa messa manca anche un solo passaggio in imitazione. Dal punto di vista armonico appare costruita quasi esclusivamente su quattro accordi diatonici. Gli accordi di tonica (Sol) e di dominante (Re) sono usati ripetutamente nella posizione fondamentale, così pure gli accordi sul La e sul Do, benché meno di frequente. Un Fa nel basso è armonizzato col primo rivolto dell'accordo di Re, e un Si e un Mi sono similmente armonizzati col primo rivolto dell'accordo sul Sol e sul Do; gli accordi sul Fa, Si e Mi non risultano invece quasi mai adoperati. Le dissonanze sono limitate alle settime in posizione cadenzale, però altre dissonanze meno comuni si trovano in altri punti. Ecco la trascrizione del *Christe* come esempio dello stile di questo pezzo <sup>12</sup>:



<sup>12</sup> Due o più note consecutive della medesima altezza sono state trascritte con una singola nota tenuta di durata equivalente al totale delle note riunite.

The image displays two systems of musical notation, likely for a four-part vocal or instrumental setting. The notation is written on four staves per system. The first system shows rhythmic notation without lyrics. The second system includes the lyrics "e - - ley - son" written below the notes, indicating a polyphonic setting of a text.

Si potrebbe concludere che questa messa non è altro che una composizione scritta piuttosto rozzamente, opera di un compositore di limitata cultura musicale e redatta in una notazione semplificata per esecutori di ugualmente limitata abilità. Ma in realtà la tecnica compositiva rivela che l'autore era perfettamente al corrente degli orientamenti allora in voga nella composizione di messe polifoniche e che, nell'ambito dei precisi limiti da lui stesso imposti alla propria opera, egli ha costruito un pezzo abile e spesso interessante. La spiegazione del curioso carattere di quest'opera andrà quindi ricercata altrove.

Un'ipotesi potrebbe spiegare tutti gli aspetti insoliti di questa messa: cioè che essa sia stata composta per essere eseguita con strumenti a fiato. Questo giustificherebbe la notazione, poiché i suonatori di tali strumenti non erano probabilmente in grado di leggere la notazione misurata, mentre la notazione impiegata può servire per chiunque



sappia semplicemente leggere l'altezza delle note e contare sino a cinque o a sei. Spiegherebbe altresí l'insolita denominazione della seconda voce superiore: *medius* invece che *contratenor* come di solito <sup>13</sup>. E infine spiegherebbe anche lo stile musicale, perché i compositori del XV secolo facevano distinzione tra stile vocale e stile strumentale. Infatti quando scrivevano una singola voce per strumento in una composizione polifonica (come il *tenor* della *Missa trompette* di Grossim, che si trova nel codice di Aosta) o un pezzo polifonico per un gruppo di strumenti (come la composizione nel codice di Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, 3154, cc. 25v-27r) o un pezzo vocale ad imitazione dello stile strumentale (come l'*Et in terra ad modum tube* di Dufay) essi usavano linee melodiche per lo piú basate su intervalli piú ampi di quelli impiegati nelle linee vocali e facendo uso piú frequente di figurazioni accordali. C'era anche un particolare stile armonico connesso con la musica strumentale, consistente in una minore mobilità e in una maggiore insistenza sugli accordi di tonica e di dominante. Inoltre, per la natura degli strumenti a fiato e per il tipo di melodia da essi eseguito, dissonanze non permesse nella musica vocale erano tollerate e anzi volute nella musica strumentale <sup>14</sup>.

Questa composizione veramente eccezionale fu probabilmente scritta per essere eseguita in qualche speciale occasione, in cui fu stabilito di usare strumenti a fiato durante l'esecuzione polifonica dell'ordinario della messa. La maggiore obiezione a questa tesi proviene dal fatto che alla musica risulta costantemente associato il testo. Ma l'esecuzione potrebbe essere stata prevista per strumentisti e cantori; in questo caso, lo stile musicale sarebbe stato determinato unicamente dai primi, i quali non avrebbero mai potuto adattarsi allo stile vocale a causa della limitatezza dei propri strumenti e della propria preparazione musicale.

L'intera questione della musica strumentale durante il XV secolo si presenta difficile. Noi sappiamo, sulla base di testimonianze delle arti figurative, di descrizioni letterarie e di documenti d'archivio re-

<sup>13</sup> Jeremy Noble ha suggerito una possibile origine inglese per questa messa; il termine *medius* è talvolta usato come denominazione di voce nella musica inglese di quel periodo.

<sup>14</sup> Per una discussione su questo argomento cfr. V. SAFOWITZ RAMALINGAN, *Trumpet Music and Trumpet Style in the Early Renaissance*, University of Illinois 1965 (tesi non pubblicata).

lativi a pagamenti eseguiti ai musicisti, che la musica strumentale svolgeva un ruolo importante nella vita musicale del tempo, ma quasi nulla di ciò che veniva suonato è stato conservato nella notazione musicale. Gli strumentisti improvvisavano, oppure imparavano ad orecchio e suonavano a memoria. Di conseguenza, qualunque documentazione scritta su come fosse questa musica risulta preziosa. Per quanto questa messa di S. Petronio sia probabilmente unica in alcuni particolari, dato che prende a modello in qualche modo la musica vocale, tuttavia molte delle sue caratteristiche musicali sono quelle proprie della musica strumentale, e di conseguenza costituisce una ben gradita aggiunta al nostro scarso repertorio di tali opere.

CHARLES HAMM

(Traduzione dall'inglese di F. Alberto Gallo)

### INCIPIT TEMATICI DEI FRAMMENTI

#### FRAMMENTO A

CONTRATENOR GRAVIS  
c. 2<sup>a</sup> Kyrie

TENOR  
c. 2<sup>a</sup> voluntatis Laudamus Te

CONTRATENOR GRAVIS  
c. 5<sup>a</sup> Patrem omnipotentem

CONTRATENOR GRAVIS  
c. 9<sup>a</sup> Osanna

TENOR  
c. 9<sup>a</sup> Agnus Dei

#### FRAMMENTO B

BASSUS  
Et exultavit

## FRAMMENTO C

Musical score for Frammento C, featuring Tenor and Bass staves. The lyrics are: "Laudamus Te Et in terra pax factorem celi Patrem omnipotentem Sanctus Sanctus". The score includes measure numbers: c. 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>, c. 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup>, and c. 4<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>.

## FRAMMENTO D

Musical score for Frammento D, featuring Tenor and Bass staves. The lyrics are: "Kyrie Kyrie et in terra et in terra Qui cum Patre Sanctus Sanctus Agnus Agnus". The score includes measure numbers: c. 1<sup>o</sup>, c. 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup>, c. 9<sup>o</sup>, c. 9<sup>o</sup> 10<sup>o</sup>, and c. 11<sup>o</sup> 12<sup>o</sup>.

## FRAMMENTO E

Musical score for Frammento E, featuring Tenor, Medius, and Bass staves. The lyrics are: "Kyrie Kyrie Kyrie Et in terra Et in terra Et in terra Patrem omnipotentem Patrem omnipotentem Sanctus Sanctus Sanctus Agnus Dei Agnus Dei Agnus". The score includes measure numbers: c. 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>, c. 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup>, c. 4<sup>o</sup> 5<sup>o</sup>, c. 6<sup>o</sup> 7<sup>o</sup>, and c. 8<sup>o</sup> 9<sup>o</sup>.