

BIBLIOTECA DI "QUADRIVIUM"

Serie Paleografica

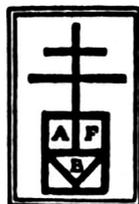
13

F. ALBERTO GALLO

DA UN

CODICE ITALIANO DI MOTTETTI

DEL PRIMO TRECENTO



FORNI EDITORE BOLOGNA

1969

DA UN CODICE ITALIANO DI MOTTETTI DEL PRIMO TRECENTO

Il frammento musicale qui descritto è conservato attualmente presso l'Abbazia di S. Giorgio Maggiore in Venezia (1).

Sono due fogli in pergamena distaccati da un incunabolo (2) nel quale erano stati utilizzati come risguardi.

Originariamente dovevano appartenere, come elementi contigui, ad un codice di notevole entità: il recto di un foglio porta la numerazione originale .lxxxv. e il recto dell'altro la numerazione originale .lxxxvi.

L'altezza del frammento varia da un massimo di mm. 213 ad un minimo di mm. 209; la larghezza di ciascun foglio è di mm. 170. Le dimensioni medie dello specchio di scrittura sono di mm. 155 x 145. Data l'esistenza di un margine relativamente ampio, si può supporre che la riduzione conseguente alla utilizzazione come fogli di guardia non sia stata rilevante e che pertanto il codice originario dovesse avere press'a poco le dimensioni dell'attuale frammento.

La scrittura è tutta di una sola mano (3), su due colonne. La musica è notata in nero su pentagrammi rossi, i quali sono nove nella prima facciata e otto nelle altre tre. Il testo è in gotico calligrafico ed è lasciata l'indicazione per l'approntamento di lettere iniziali.

In contenuto è il seguente:

1	ff. 1r-2r	Ave corpus sanctum gloriosi Stefani	/Exaudi protomartir /[Tenor]
---	-----------	--	---------------------------------

(1) Il più vivo ringraziamento al P. Pellegrino Ernetti O.S.B., il quale con rara generosità e cortesia ha messo questa sua scoperta a disposizione per lo studio.

(2) *Incipit quadragesimale de floridibus sapientiae peroptimum editum et compillatum per egregium sacre theologie doctorem Magistrum Ambrosium spiera tarvisinum ordinis fratrum servorum sancte Marie...*

... *Hoc opus diligentissime emendatum per Reverendum doctorem sacre theo. magistrum Marcum Venetum ordinis servorum beatissime Marie. Impressumque Venetijs per Gabrielem grassis de Papia. Anno dominice incarnationis. 1485. xj. Aprilis.*

(3) In calce all'ultima facciata, in scrittura diversa ma coeva, è aggiunto un frammento di testo poetico in volgare: *Unde ben me contenta el no servire...*, dal madrigale di JOHANNES DE FLORENTIA, *Più non mi curo della tua rampogna*.

protomartiris

/Adolescens protomartir
/Contratenor

MOTTETTO a 4 voci

- 2 ff. 2r-2v Decus in seraphici
Cetus apostolici
[Tenor]

MOTTETTO a 3 voci, incompleto.

Del primo pezzo la prima voce occupa la prima colonna della prima facciata, prosegue nella prima colonna della seconda facciata e termina col secondo pentagramma nella prima colonna della terza facciata; la seconda voce occupa i primi sei pentagrammi e mezzo della seconda colonna nella prima facciata e termina alla fine della seconda colonna nella seconda facciata; il *tenor* occupa la seconda metà del settimo e l'ottavo pentagramma della seconda colonna nella prima facciata e i primi due pentagrammi della seconda colonna nella terza facciata; il *contratenor* occupa l'ultima parte dell'ultimo pentagramma continuo nella prima facciata e il terzo pentagramma continuo nella terza facciata.

Del secondo pezzo resta solo l'inizio. La metà inferiore della terza facciata contiene: la prima voce dal quarto pentagramma della prima colonna all'ottavo continuo, la seconda voce dal quarto pentagramma della seconda colonna a metà del settimo, il *tenor* nella seconda metà del settimo pentagramma della seconda colonna. Poiché l'ultima facciata contiene nelle due colonne solo il proseguimento delle prime due voci, risultano complessivamente mancanti: il *tenor* ad esse relativo e il finale per tutte le tre voci.

In entrambe le composizioni dunque, le parti provviste di testo sono scritte su due colonne affiancate, mentre le parti prive di testo sono aggiunte alla fine. Questa particolare disposizione delle voci, *unicum* tra le fonti italiane, era tipica dei codici di mottetti tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento (4).

I segni usati per la rappresentazione delle note semplici sono i seguenti. *Longe perfecte*, con *cauda* discendente dal lato destro; *longe*

(4) Ad esempio gli ultimi fascicoli di Montpellier, Faculté de Médecine, H 196; ma anche Bamberg, Staatliche Bibliothek, Lit. 115; ma soprattutto Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146.

imperfecte, con *cauda* ascendente dal lato sinistro e *cauda* discendente dal lato destro; *longe plicate*. *Breves, breves plicate*. *Semibreves* in gruppi, da un minimo di due a un massimo di otto, separati da *pontelli* e distinte in: *semibreves maiores* e *semibreves minores*, sia *naturales*, senza *cauda*, che *artificiales*, con *cauda in deorsum*; *semibreves minime artificiales*, con *cauda in sursum*.

Le pause sono rappresentate con segmenti occupanti tre, due, uno e metà degli spazi del rigo.

I segni di alterazione adoperati sono il *b molle* e due tipi diversi di $\bar{\text{b}}$ *quadrum*: uno col trattino destro prolungato verso l'alto, $\bar{\text{p}}$ *quadrum cromaticum*, e l'altro col trattino sinistro prolungato verso l'alto, $\bar{\text{b}}$ *quadrum enarmonicum*.

Complessivamente è il tipo di notazione descritto da frate Guido (5) e Marchetto da Padova (6), i teorici italiani del primo Trecento (7).

Il mottetto iniziale è in *modus perfectus*, con una successione di cinquanta misure ciascuna delle quali equivale ad una *longa trium temporum*. Come figura la *longa* compare normalmente col valore di due tempi, subendo l'*imperfectio* ad opera di una misura di *brevis* successiva (8); il valore di tre tempi sussiste solo quando l'*imperfectio* è impedita dalla presenza di un *pontellus* (9) oppure quando la figura successiva è un'altra *longa* (10). La figura della *brevis* ha normalmente il valore di un tempo; tuttavia se la misura modale risulta formata da due sole *breves*, la seconda di queste assume il valore di due tempi (11).

Il *tempus* è *perfectum*, con una successione di cento cinquanta misure equivalenti ciascuna ad una *brevis* ternaria. Le *divisiones* del tempo procedono per terzi, sestì e dodicesimi, secondo un criterio che, rispetto a quello *gallicus* per terzi e noni, può considerarsi pro-

(5) GUIDONIS FRATRIS *Ars musicae mensurate*, in *Mensurabilis musicae Tractatuli* cur. F. A. Gallo, "Antiquae musicae italicae scriptores I/1", Bologna, 1966, pp. 17-39.

(6) MARCHETI DE PADUA *Pomerium*, ed. J. Vecchi, "Corpus scriptorum de musica 6", American Institute of Musicology, 1961.

(7) Cfr. F. A. GALLO, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, "Antiquae musicae italicae subsidia theorica 2", Bologna 1966.

(8) Ad esempio: misure 19-21 in tutte le voci. Cfr. GUIDONIS FRATRIS. op. cit., 8-2.

(9) Vedi misure 124-126 della prima voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 8-3.

(10) Vedi misure 16-18 della seconda voce e del *tenor* e misure 49-51 del *tenor*. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 8-1.

(11) Vedi misure 91-93 della seconda voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 8-4.

priamente *ytalicus*. La maggior parte delle misure temporali è in *prima divisio*, più spesso nella forma di tre *semibreves maiores naturales* (12), talvolta nella forma di due *semibreves maiores naturales* con raddoppio di valore della seconda (13), talvolta ancora nella forma di *semibrevis maior artificialis* e *semibrevis maior naturalis* (14). In alcune misure risulta adottata la *secunda divisio* nelle seguenti forme: una *semibrevis caudata* e due *naturales* (15), quattro *naturales* (16), una *caudata* e tre *naturales* (17), due *caudate* e due *naturales* (18), cinque *naturales* (19), una *caudata* e quattro *naturales* (20), sei *naturales* (21). Due sole misure presentano l'uso della *tertia divisio*: una nella forma di quattro *semibreves minores naturales* e quattro *semibreves minime artificiales* (22), l'altra nella forma di due *naturales*, una *caudata in deorsum* e due *caudate in sursum* (23).

Il secondo mottetto offre, quanto al *modus*, un esempio di *cantus mixtus*, costituito da una combinazione di *modus perfectus* e *modus imperfectus* (24). Si ha cioè una regolare alternanza di misure *longe* ternarie e di misure *longe* binarie, che nel *tenor* sono chiara-

(12) Ad esempio: misura 3 della prima voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-7; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30b-29.

(13) Ad esempio: misura 44 delle prime due voci e del *contratenor*. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-11; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30b-30.

(14) Ad esempio: misura 17 della prima voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-13; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30b-32.

(15) Ad esempio: misura 14 della prima voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-13; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30c-25.

(16) Ad esempio: misura 6 del *tenor*. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-14; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30c-2.

(17) Ad esempio: misura 4 della prima voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-15; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30c-42.

(18) Ad esempio: misura 9 della seconda voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-16; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30c-58 e 62.

(19) Ad esempio: misura 2 della prima voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-17; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30c-8.

(20) Ad esempio: misura 7 del *tenor*. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-18; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30c-69 e 73.

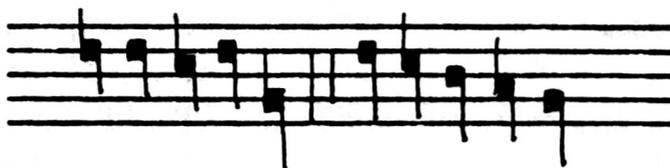
(21) Ad esempio: misura 26 della prima voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-21; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30c-10.

(22) Vedi misura 13 della seconda voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-33; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 30g-21.

(23) Vedi misura 79 della prima voce. Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 2-32 [p. 24, secondo esempio].

(24) Cfr. MARCHETI DE PADUA, op. cit., 54-12.

mente distinguibili per la diversa figurazione delle note:



Le *divisiones* della *brevis* presentano quasi costantemente gruppi di *semibreves naturales*, da un minimo di due ad un massimo di cinque; solo poche misure sono formate da una *semibrevis caudata in deorsum* e una *semibrevis naturalis*. Le caratteristiche della notazione non permettono in questo pezzo di stabilire se il *tempus* sia *perfectum* o *imperfectum*, né alla intrinseca indeterminatezza della figurazione soccorre alcuna manifestazione della *voluntas auctoris* (26).

Circa gli altri segni rilevabili nella scrittura musicale delle due composizioni, valgano le seguenti osservazioni.

Le *plice* sono notate normalmente su intervalli di terza e quando si trovano in *eodem spatio* con la nota successiva vanno alla seconda, ciò sia ascendendo che discendendo (27); in un caso, essendo la nota successiva a distanza di seconda inferiore, la *plica* scende alla terza (28).

Il *pontellus* risulta impiegato per due diverse finalità: indicare la

(25) Vedi Tav. III, seconda colonna, settimo pentagramma. Cfr. MARCHETI DE PADUA, op. cit., Ex. 140:



(26) Cfr. MARCHETI DE PADUA, op. cit., 37.

(27) Cfr. MARCHETI DE PADUA, op. cit., 48-7, 8, 9 e 11.

(28) Vedi misura 72 della seconda voce. Cfr. le regole del trattato anonimo, Napoli, Biblioteca Nazionale, VIII D 12, ff. 24r-27r, edite da F. KUHLO, *Ueber melodische Verzierungen in der Tonkunst*, [Berliner] Inaugural-Dissertation, Charlottenburg 1896, pp. 15-22.

perfectio della *longa* e separare tra loro i gruppi di *semibreves* (29).

Le pause maggiori della *brevis*, corrispondenti a una *longa perfecta* o *imperfecta*, sono disposte conformemente alle esigenze della struttura modale. V'è un solo tipo di pausa minore della *brevis* e compare sempre a completamento della misura dopo una *semibrevis maior naturalis*: normalmente è notato come un trattino dalla riga verso l'alto (30).

Il \sqcup *quadrum enarmonicum*, segnato: \sqcup (31), compare per lo più dinnanzi al fa e al si; il \sqcup *quadrum cromaticum*, segnato: \sqcup (32), dinnanzi al do, al sol, e al fa nelle sole cadenze finali.

Entrambi i mottetti hanno testi poetici latini. Il primo è formato da strofe di quattro endecasillabi e un quinario; gli endecasillabi sono a rima alternata nell'ambito di ciascuna strofa, mentre i quinari delle varie strofe rimano tra loro. Il secondo è formato da strofe di quattro senari, il primo e il terzo sdrucchioli, a rima alternata, ed è costituito con materiale di diversa provenienza e destinazione: infatti i versi della prima voce sono in onore della Vergine, mentre i versi della seconda voce, *Cetus apostolici*, sono una nota sequenza in onore degli Apostoli (33).

Il testo del primo mottetto è invece in onore di Santo Stefano protomartire, invocato come speciale protettore di Venezia e quasi *civis Venetorum*, data la presenza del suo corpo *requiescens in Sancto Georgio*. Secondo la tradizione, nel 1110 il corpo di Santo Stefano sarebbe stato trafugato da Costantinopoli a Venezia e quivi collocato nella chiesa dell'Abbazia benedettina sorgente sull'isola di San Giorgio Maggiore (34). Poiché delle due parti vocali della composizione una si riferisce al Doge di Venezia e l'altra all'Abate di S. Giorgio, sembra

(29) Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 5; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 12-4 e 5.

(30) Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 4-4; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 8-6.

(31) Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 6-2; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 14-3 e 4.

(32) Cfr. GUIDONIS FRATRIS, op. cit., 6-3; MARCHETI DE PADUA, op. cit., 17-17.

(33) U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum*, Louvain 1892-1921, numero 24799; C. BLUME, *Sequentiae ineditae. Liturgischen Prosen des Mittelalters*. "Analecta Hymnica Medii Aevi XXXVII", Leipzig 1901, p. 285.

(34) Cfr. *Historiarum Insulae S. Georgij Maioris prope Venecias positae... Auctore Fortunato Ulmo Veneto Casinensi*, Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, latino IX 177 (=2949); *Ecclesiae venetae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae... auctore Flaminio Cornelio senatore veneto*, XI/2, Venetiis 1749, pp. 96ss.; E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, Venezia 1834, pp. 241ss.

probabile che l'opera sia stata scritta per una cerimonia cui presenziavano i due personaggi.

Dall'epoca della traslazione del corpo a Venezia, la festa di Santo Stefano soleva essere celebrata ogni anno con un rituale che aveva inizio la sera del giorno di Natale, quando il Doge col suo seguito si recava ad udire i Vespri in San Giorgio, dove era accolto dall'Abate con i monaci del convento:

... ut omni anno quilibet Dux Veneciarum ... in die Nativitatis Domini ad Monasterium ad Vesperas veniat. qui non modica quantitate nobilium virorum civium ac popularium cum tripudiis magnis tubarum et cymbalorum preparet se venire. Et tunc Abbas una cum suis monachis pluvialibus indutis ... obviam sibi venit ... Et cantores incipiunt hanc Antiphonam ad laudem S. Stefani: *Tu principatum tenes in choro martirum similis Angelo* etc. et venit cum eo Abbas canendo predictam antiphonam usque ad pannum sericum qui est positus in medio Ecclesie. Et tunc omnes stant iuxta pannum ... (35)

A questo punto l'Abate recitava una preghiera *pro Ducis et Reipublice incolumitate*, al termine della quale dava inizio all'Ufficio. Il giorno successivo, 26 dicembre, il Doge tornava a San Giorgio col solito accompagnamento per ascoltare la Messa, nuovamente accolto dall'Abate con i suoi confratelli:

... Dominus Dux ... ut veniat in sequenti die ad audiendam missam Sancti Stephani cum Capillanis suis ipse cum tota familia sua et non modica societate nobilium virorum, cum tubis et cymbalis perstreptentibus. Et tunc Dominus Abbas una cum fratribus suis ... obviam sibi venit. Et Dominus Dux genuflectit se ad Confessionem deinde ascendit pergulum et audit Missam ... (36)

(35) Cfr. *Historiarum Insulae S. Georgij Marioris* cit., pp. 138-139.

(36) *ibid.*, pp. 139.

Nel testo del mottetto che sembra riecheggiare tutti i principali elementi di questa cerimonia (37), il Doge è indicato col solo nome: *Franciscus*, necessariamente da identificare con Francesco Dandolo, eletto il 4 gennaio 1329 e morto il 31 ottobre 1339 (38). Circa il riferimento testuale ad una apparizione e miracolosa guarigione che il Doge avrebbe ricevuto da Santo Stefano, sembra particolarmente significativo che tra i non molti libri posseduti dal Dandolo figurasse:

unus alius quaternus de traslacione corporis beati Stephani prothomartiris, qualiter de Constantinopoli conductum, seu traslatum fuit Venecias (39)

che può essere prova di una speciale devozione del Doge per quel Santo.

Francesco Dandolo (40) dovette essere molto sensibile ad ogni manifestazione artistica che contribuisse alla glorificazione dello stato veneziano, come dimostra la sua cura di voler conservato tra i documenti ufficiali un gruppo di testi poetici celebrativi (41). Egli stesso del resto fu oggetto di celebrazioni letterarie. Nel 1331 Castellano da Bassano gli dedica un poema in esametri sulla pace di Venezia del

(37) Sulla quale cfr. anche: *La Cronique des Veniciens de Maistre Martin de Canal - Cronaca veneta del maestro Martino da Canale dall'origine della città sino all'anno MCCLXXV tratta da un codice della Biblioteca Riccardiana per cura di F. L. Polidori*, in "Archivio storico italiano", VIII, Firenze 1845, pp. 566; MARIN SANUDO, *Le vite dei dogi*, a cura di G. Monticolo, "Rerum Italicarum Scriptores XXII/4", N. S., Città di Castello 1900, p. 89.

(38) Nel manoscritto manca il nome dell'Abate di San Giorgio: a uno spazio vuoto nel testo corrispondono tre note nella musica, vedi tav. I, seconda colonna, sesto pentagramma. Sembra probabile l'integrazione con: *Morandus*, che tenne la carica dal 1322 al 1337.

(39) Cfr. P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, I, Bergamo 1927, p. 515a.

(40) Sul quale cfr. ANDREAE DANDULI *Chronica brevis*, ed. E. Pastorello, "Rerum Italicarum Scriptores XII/1", N.S., Bologna 1941, pp. 371-372; A. DA MOSTO, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano 1960, pp. 106-119.

(41) Di Albertino Mussato, del Cancelliere ducale Tanto, e d'altri. Cfr. G. MONTICOLO, *Poesie latine del principio del secolo XIV nel codice 277 ex Brera al R. Archivio di Stato di Venezia*, in "Il Propugnatore", N.S. III (1890), pp. 244-297; ID., *Una poesia del cancelliere ducale Tanto ad Albertino Mussato*, in "Nuovo Archivio veneto" I (1891), pp. 419-434; A. MEDIN, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia*, Milano 1904, pp. 12-14 e 484-485; L. LAZZARINI, *Paolo de Bernardo e i primordi dell'umanesimo in Venezia*, "Biblioteca dell'Archivum romanicum I/13", Genève 1930, pp. 4ss.

1177 (42). Jacopo da Piacenza lo esalta narrando la guerra dei veneziani e fiorentini contro gli Scaligeri nel 1336-38 (43). L'anonimo autore di un poema in esametri sul medesimo avvenimento storico invoca l'assistenza dello stesso Doge alla propria opera (44). Alla glorificazione del Dandolo non mancarono neppure le arti figurative, come attesta la tavola che ornava il suo monumento funebre nella chiesa dei Frari (45), lavoro attribuito alla scuola di Paolo Veneziano (46). L'esistenza anche di un mottetto per il *Dux Franciscus* indica che la musica partecipava con le altre arti a quell'impegno celebrativo che fu peculiarità della cultura veneziana.

Entrambe le composizioni sono formate da due voci che intonano testi differenti e da una terza voce: *tenor*, normalmente priva di testo. A queste si associa nel primo mottetto una quarta voce: *contratenor*, che spesso raddoppia all'ottava una delle voci superiori.

Il primo mottetto appare diviso in due metà esattamente simmetriche. Ciascuna inizia infatti con cinque misure della sola prima voce, 1-5 e 76-80, cui seguono tre misure del solo *tenor*, 6-8 e 81-83; il testo qui intonato è indipendente dallo schema strofico. Dopo queste introduzioni monodiche ha inizio la struttura polifonica a quattro che si mantiene sino al termine, misure 13-75 e 88-150; le due voci superiori intonano qui il testo strofico.

Un ulteriore elemento di simmetria tra le due metà è fornito dalla identica struttura del *tenor*, dove la stessa successione di valori

(42) *Accipe Dandulea Venetum dux inclita proles,*

...

hoc, Francisce, mei munus non grande libelli

Cfr. MARIN SANUDO, *Le vite cit.*, pp. 485-519.

(43) *Ad honorem, exaltationem, perpetuamque famam et gloriam illustris et magnifici domini mei domini Francisci Dandulo Dei gracia Veneciarum ducis...* Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, Z. lat. 394 (=2021), ff. 1-27.

(44) *Clara ducis venetumque lares vulganda per omnes*

...

Gesta cano. Francisce ducum satius ipse, canenti

Dux assiste precor...

Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, Z. lat. 394 (=2021), ff. 29r-46v.

(45) Cfr. A. SCOLARI, *La chiesa di S.ta Maria Gloriosa dei Frari ed il suo recente restauro*, in "Venezia. Studi di arte e storia a cura della Direzione del Museo Civico Correr", I, Milano-Roma 1920, pp. 168b-171b. La tavola è attualmente conservata nella sagrestia.

(46) Cfr. G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Venezia-Milano-Roma-Firenze [1926], pp. 553.

ritmici, in pause e note, che si ha nelle misure 1-75, è ripetuta nelle misure 76-150. D'altra parte l'iterazione dello stesso schema ritmico si nota anche nell'ambito di ciascuna metà, dato che nella prima parte la successione dei valori delle misure 13-36 è ripetuta identica nelle misure 46-49, così come conseguentemente nella seconda parte c'è corrispondenza tra le misure 88-111 e 121-144. La presenza di due gruppi di cinque note separati da pause lascia poi supporre l'esistenza di uno schema ritmico obbligato anche nel *tenor* del secondo mottetto, tratto dall'antifona mariana *Salve regina* (47).

Strutture così accuratamente elaborate presuppongono evidentemente un ambiente cui la forma musicale del mottetto sia largamente familiare. Del resto il *Capitulum de vocibus applicatis verbis* tratta dei *motteti* così come delle altre più documentate forme musicali del tempo: *ballate*, *cacie*, *madrigalia* (48); Pietro da Amalfi nel suo compendio sembra considerare l'opera di Marchetto come un'*ars motectorum* (49); la *Musice compilatio* accenna ai *motteti* distinguendone lo stile da quello di *ballate* e *madricales* (50). In effetti, oltre a quelli che si riferiscono alla tradizione francese del secolo precedente (51), alcuni altri mottetti sono conservati, sia pure per lo più frammentari, nelle fonti musicali italiane (52). Soprattutto va ricordato quell'*Ave regina celorum - Mater innocencie* che è copiato in un codice padova-

(47) Cfr. *Liber Usualis Missae et Officii*, Parisiis-Tornaci-Romae-Neo Eboraci 1964, p. 276.

(48) Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, latino XII 97 (= 4125), ff. 19v-20v. Cfr. F. A. GALLO, *La teoria della notazione* cit., pp. 36-38.

(49) PETRI DE AMALFIA *Compendium artis motectorum Marchecti*, in *Mensurabilis musicae Tractatuli* cit., pp. 43-47. Cfr. F. A. GALLO, *La teoria della notazione* cit., pp. 71-74.

(50) ANONIMI *Musice compilatio*, 9-3, in *Mensurabilis musicae Tractatuli* cit., pp. 74-75. Cfr. F. A. GALLO, *La teoria della notazione* cit., p. 80.

(51) Cfr. F. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in "Archiv für Musikwissenschaft" V (1923), pp. 219-220, 297-301. Si devono aggiungere i pezzi conservati in Oxford, Bodleian Library, Lyell 72, ff. 164v e 172v-174r; cfr. G. REANEY, *Manuscripts of Polyphonic Music. 11th-Early 14th Century*, "Repertoire Internationale des Sources Musicales IV 1", München-Duisburg 1966, pp. 564-566.

(52) Cfr. K. v. FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*. "Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft II/5", Bern 1956, pp. 75-76. Per precisazioni sui pezzi del frammento Egidi, cfr. K. v. FISCHER, *Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, in "Acta musicologica" XXXVI (1964), pp. 90-92.

no del primo Trecento (53); questo mottetto infatti, non solo per luogo e tempo di redazione, ma anche per le caratteristiche della notazione e per la struttura a sezioni isoritmiche del *tenor*, risulta assai vicino ai pezzi del frammento veneziano qui presentato.

In generale dunque, la presenza anche della forma mottetto nel quadro della musica italiana trecentesca non dovrebbe essere trascurabile. A Venezia poi, ove le frequenti e fastose cerimonie civili e religiose determinavano un ambiente particolarmente favorevole per questo tipo di composizione, le celebrazioni musicali dei Dogi, che dopo Francesco Dandolo riguardarono successivamente Marco Corner, Andrea Contarini, Michele Steno, Tommaso Mocenigo e Francesco Foscari (54), attestano l'esistenza di una secolare tradizione mottettistica.

Bologna

F. ALBERTO GALLO

(53) Oxford, Bodleian Library, Can. Class. lat. 112, ff. 61v-62r. Cfr. U. CHEVALIER, *Repertorium* cit., numero 2074; G. REANEY, voce "Oxforder Handschriften" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X, Kassel 1962, col. 514.

(54) Per tutti questi altri mottetti dogali cfr. ANTONII ROMANI *Opera*, cur. F. A. Gallo, "Antiquae musicae italicae monumenta veneta - Monumenta veneta sacra 1", Bologna 1965, pp. VI-VIII.