

REGINA ANGELORUM IN MUSICA PICTA

WALTER FRYE E IL « MAÎTRE AU FEUILLAGE BRODÉ » *

Il problema di quale atteggiamento far tenere agli angeli attorno alla loro Regina, e la loro antichissima fama di eccellenti cantori sono forse i presupposti principali del fatto che possediamo tre dipinti dello stesso soggetto (Maria regina degli angeli) della seconda metà del sec. XV, nei quali, oltre ad esser rappresentati appunto angeli nell'atto di suonare e cantare, sono accuratamente notati brani di musica. Ma per giungere alla presunzione di ritenere che gli angeli, cui il medioevo aveva devoluto l'ufficio di produrre personalmente la ineffabile *musica mundana* pitagorica, s'accontentassero di eseguire quella fatta dagli uomini, per di più contemporanei, ci voleva lo spirito audace ed ottimista del primo rinascimento, che riuscì ad unire strettamente ed a far compenetrare tra loro mondo terreno e mondo celeste, e non aveva alcuna difficoltà — come si vede — ad identificare la musica delle sfere con la *musica instrumentis constituta* ab ipsis hominibus.

La prima delle tavole dipinte di cui parliamo si trova ora a Parigi nella collezione R. J. Grog. Fino a poco tempo fa era, sempre nella stessa città, nella collezione Féral (dove subì una pulitura): e con tale indicazione è stata riprodotta nel libro della Kenney.¹ Proviene

* « Con lei foss'io » era il tema prescelto, ma divenuto io nel frattempo incapace di fissar altrove il mio pensiero che su tale impossibile speranza, e di svolger musicologicamente persino quello stesso tema, volendomi tuttavia gli editori nell'eletta schiera, si sono benignamente ricordati di questo saggio remotamente apparso in un locale periodico, « Giglio di Roccia », nn. 26-28 (Palermo 1965-66). Il desiderio di render omaggio a tanto maestro m'ha indotto ad accogliere il loro affettuoso suggerimento di qui riproporlo.

¹ S. W. KENNEY, *Walter Frye and the contenance angloise*, New Haven and London 1965, frontespizio.

però da un antiquario di Monaco: e lì si trovava quando fu scoperta e pubblicata dal Friedländer.²

C'è poi il trittico della Chiesa Madre di Polizzi Generosa. Si trovava fino al 1917 nella chiesa di Santa Maria degli Angeli (da rilevare la relazione del titolo della chiesa con il soggetto del dipinto): in quell'anno, minacciando questa di rovinare, fu trasferito nel duomo e collocato nel presbiterio, *in cornu epistolae*. È una delle maggiori tavole fiamminghe del sec. XV che si conoscano. Posteriore all'esecuzione dell'opera è l'iscrizione « Lucas Jardinius optulit gratis Deo » (sulla fascia inferiore della cornice della tavola mediana, in caratteri rinascimentali) e lo stemma con tre alberi (negli angoli inferiori della stessa cornice) probabilmente del donatore. Né il cognome né lo stemma sembra che siano appartenuti a famiglie locali. Deve ritenersi che questo trittico sia stato dipinto nei Paesi Bassi e che sia stato poi trasportato verso il sud. C'è a questo proposito la graziosa leggenda che ci narra un manoscritto del sec. XVIII: nel 1496 un capitano genovese che lo trasportava sulla sua nave, Luca Giardini appunto, navigando lungo le coste tirreniche della Sicilia fu sorpreso da una terribile tempesta, durante la quale fece voto di donare il trittico ad una chiesa povera, dove gli fosse stato possibile prender terra. Sbarcato a Palermo, un Padre dei Minori Osservanti da Polizzi lo indusse a donarlo alla Chiesa del suo ordine nel suo paese, povera e di recente costruita.³

Il terzo dipinto, del « Maestro della leggenda di santa Lucia » (1485 ca.), è conservato nella National Gallery of Art di Washington

² M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. IV, Berlin 1926, n. 88, tav. LXVII.

³ Per queste notizie, vedi E. GABRICI, *Il trittico di Polizzi Generosa*, in « Giglio di Rocca », n. 3-4 (Palermo 1934), pp. 3-11 (articolo già pubblicato in « Bollettino d'arte », IV, 1924-25, pp. 145-61).

GIOACCHINO DI MARZO, *La pittura in Palermo nel rinascimento*, Palermo 1899, pp. 199 sg., mise in dubbio la verità della storia, riproducendo un atto del notaro palermitano Pietro Ricca redatto il 30 dicembre 1523 per sancire il trapasso dei beni d'un frate defunto, Antonio de Jardino, morto a Polizzi il 6 ottobre 1523. Nell'inventario che segue l'atto è elencato (*item* a f. 144): « Uno quatro di Nostra Donna cum Santa Catrine e Santa Lucia cum so tabernaculo deorato, in Chifalu ... ».

GIOVANNI CARANDENTE (*Les primitifs flamands*, II: *Répertoire des peintures flamandes du XV^e siècle*, 3: *Collections d'Italie*, 1, *Sicile*, Bruxelles 1968, p. 29) propone di accettare come complementari le due informazioni, distinguendo la data supposta della tempesta e dello sbarco a Cefalù, porto più vicino a Polizzi (1496), dalla data di donazione (1523).

D.C. (Samuel H. Kress Collection): rappresenta l'Assunzione della Vergine, corteggiata da venti angeli musicanti; in alto in uno squarcio delle nubi è la SS. Trinità, pure tra un corteggio d'angeli musicanti.⁴

Particolarmente accurata è l'esecuzione di questi dipinti,⁵ anche nei più minuti particolari (è una caratteristica, questa, comune alla pittura fiamminga del sec. XV): ed a ciò si deve se anche la notazione musicale è esattamente riprodotta in essi.

Consideriamo ora la datazione e l'attribuzione dei primi due dipinti, già apparentati dal fatto che contengono entrambi la notazione della stessa musica: è stato anzi questo elemento venuto tardivamente a conoscenza degli studiosi di storia d'arte⁶ a far luce su di essi, in seguito alla loro collazione.

Già il Gabrici aveva ritenuto il trittico di Polizzi molto vicino per i suoi elementi formali al complesso della produzione dei primitivi maestri fiamminghi, ma senza qualità talmente spiccate da potersi attribuire ad un determinato maestro, ondeggianti anzi tra il fare di Van der Weyden (vedi di questo specialmente la Madonna Durán del museo del Prado) e quello di Memling; ed aveva concluso dicendo che l'autore di esso, « lungi dal realismo di Van der Goes, è un seguace del Van der Weiden, e sarei pure indotto ad assegnarlo alla scuola di Bruges nel periodo della giovinezza del Memling, tra la metà e l'ultimo quarto del sec. XV ».⁷ Friedländer frattanto attribuiva l'altra tavola (oggi a Parigi) al « Maître au feuillage brodé » da lui ipotizzato.⁸ Carandente infine attribuisce decisamente entrambe le opere

⁴ Il dipinto è riprodotto in S. W. KENNEY, *op. cit.*, tavola VI.

⁵ Cfr. E. GABRICI, *op. cit.*

⁶ G. CARADENTE, *op. cit.*, pp. 28 sg. Tra i musicologi A. PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris 1940, tav. VII, l'aveva rilevato, pubblicando la tavola ora a Parigi, ben venticinque anni prima. La tavola di Parigi è pure riprodotta in H. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, tav. XIII; ne parla anche R. HAMMERSTEIN, nella sua compendiosa trattazione sulla musica angelica (*Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1962, p. 245). Vedi infine anche G. THIBAUT, *L'oratoire du château de Montreuil-Bellay. Ses anges musiciens - son motet polyphonique*, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a F. Ghisi nel settantesimo compleanno (1901-1971)*, Bologna 1971 (*recte* 1974), vol. I, pp. 209-23, che comunica un'altra raffigurazione pittorica dell'*Ave regina* di Frye e la riferisce alla tavola parigina.

⁷ E. GABRICI, *op. cit.*, p. 10.

⁸ M. J. FRIEDLÄNDER, *op. et loc. cit.*

al « Maître au feuillage brodé », affermando non solo che sono dello stesso pittore fiammingo, ma anche che sono uscite dallo stesso atelier a Bruges. Egli sostiene inoltre che la qualità del trittico di Polizzi è la più alta raggiunta dall'ignoto autore (seguace del Van der Weyden – morto nel 1464 –).⁹

La notazione musicale dipinta nelle tavole di Polizzi e di Parigi ci tramanda brani dell'*Ave Regina* di Walter Frye, musicista inglese contemporaneo di Dufay.¹⁰ Questa composizione fu, alla sua epoca, una grande favorita: ci rimane infatti conservata in ben 13 manoscritti, ed inoltre intabulata per tre volte nel Buxheimer Orgelbuch.¹¹ Le fonti più autorevoli dovevano esser in Italia, da dove è probabile che le opere di Frye si diffusero in Europa:¹² in effetti almeno otto dei tredici manoscritti che ci conservano l'*Ave Regina* sembrano scritti in Italia. Lo Schedelches Liederbuch fu scritto, per la parte che ci interessa, quasi certamente nel 1465, e probabilmente a Padova.¹³ Tutt'e tredici i manoscritti sono comunque posteriori alla metà del secolo;¹⁴ il più recente è il Codex Speciálník del Museo di Hradec Králové in Cecoslovacchia: è una fonte periferica: scritto in Boemia agli inizi del sec. XVI, ci dà una versione a 4 dell'*Ave Regina*.¹⁵ La datazione delle nostre tavole congruisce dunque con quella della maggior parte dei manoscritti (terzo quarto del sec. XV: allora la composizione di Frye dovette godere della massima vitalità).

Già dal Van den Borren eran stati rilevati rapporti musicali particolarmente stretti tra Londra e Roma¹⁶ ed il Bukofzer, collazionando

⁹ Tra le opere di questo il trittico di Polizzi « si situa innegabilmente, anche se appare di una qualità superiore a tutte le altre tavole del gruppo proposto dal Friedländer ... Tutte queste Madonne con Bambino derivano più o meno direttamente da un'opera di Rogier Van der Weyden: la Vergine e il Bambino dell'antica collezione Durán: Madrid, Prado, n. 2722 » (G. CARANDENTE, *op. cit.*, pp. 28 sg.).

¹⁰ S. KENNEY, *op. cit.*, pp. 18 sg.

¹¹ D. PLAMENAC, *A reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina, Seville*, in « The Musical Quarterly », XXXVII-XXXVIII (1951-52), pp. 515 sg.

¹² S. W. KENNEY, *op. cit.*, p. 77.

¹³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ D. PLAMENAC, *op. cit.*, p. 516; e cfr. GUSTAVE REESE, *Music in the Renaissance*, New York 1959, p. 740.

¹⁶ CHARLES VAN DEN BORREN, *Considérations générales sur la conjonction de la polyphonie italienne et de la polyphonie du nord pendant la première moitié du XV^e siècle*, in « Bulletin de l'Institut historique belge de Rome », XIX (1938), p. 183.

manoscritti musicali del sec. XV delle due nazioni, aveva rilevato una relazione diretta tra i repertori italiani ed inglesi.¹⁷ Certo è che la zona d'irradiazione della musica inglese del sec. XV, da Dunstable a Frye, in Europa, sembra esser stata l'Italia. Il fatto è strano se si pensa che le due nazioni dell'Europa si trovano proprio agli estremi opposti: la Kenney cerca di spiegarlo adducendo speciali relazioni « politiche » tra papa Martino V e il cardinale Henry Beaufort vescovo di Winchester.¹⁸ Così la studiosa americana, dopo aver giustamente rilevato come i musicologi abbiano prevalentemente messo in luce gli influssi italiani sulla musica del rinascimento, trascurando quelli inglesi,¹⁹ e dopo avere invece sviluppato l'opposta tesi, per la quale gli elementi costitutivi fondamentali della musica « fiamminga » del tardo sec. XV sarebbero appunto inglesi, è costretta a far passare questi ultimi attraverso l'Italia, e mette anzi in rilievo la larga diffusione della musica inglese in Italia.²⁰ Così che tale tesi potrebbe esser rovesciata proprio dagli elementi sui quali si appoggia: si potrebbe infatti di contro ipotizzare – lo diciamo qui per incidens e piuttosto avventatamente – un diretto influsso italiano (così, come già su Ciconia, tanto forte da giungere all'assimilazione) sui leaders della musica inglese, Dunstable e Frye, che sembrano aver vissuto in Italia; e quest'ultimo proprio nei suoi anni giovanili e quindi di formazione, se è vera la sua identificazione col Gualterius Liberti (traduzione letterale in latino di Walter Frye), che fu a Roma nel coro papale nel 1428.²¹ La loro ricettività di tale influsso italiano li avrebbe resi massimamente graditi appunto in Italia: e ciò avrebbe causato la preminente diffusione delle loro opere nei manoscritti italiani.

Parlando di questa diffusione della musica inglese del sec. XV in Italia, Sylvia Kenney, nel suo bel libro – che, oltre ad essere, per l'acutezza delle osservazioni e l'intelligenza delle deduzioni, d'estremo interesse generale, è pure scritto con un'eleganza ed una raffinatezza particolarissime – proprio a proposito del nostro dipinto cade in uno

¹⁷ M. BUKOFZER, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, pp. 38-40.

¹⁸ S. W. KENNEY, *op. cit.*, pp. 9 sg.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 9 sg.; ma cfr. G. REESE, *op. cit.*, p. 96 e *passim*, che valuta equamente l'intreccio dei due filoni.

²⁰ S. W. KENNEY, *op. cit.*, pp. 9 sg. e 78.

²¹ Cfr. *ibid.*, pp. 18 sg. e 26; REESE, *op. cit.*, pp. 93-95.

strano lapsus memoriae: « Il trittico di Polizzi – dice ella infatti ²² – è una fonte periferica, ma appoggia fortemente la teoria che le opere di Frye fossero ben note in Italia ed abbian forse fatto qui il loro debutto continentale ». Il trittico, come abbiamo visto, fu trasportato a Polizzi già bell'e fatto; ed io credo proprio che la famosa *Ave Regina* di Frye sia risuonata in tale città un'unica e sola volta, e precisamente quand'io la eseguii all'armonium, per far sentire al parroco quale musica fosse mai scritta sul suo quadro.

Tale trittico piuttosto, e la tavola gemella di Parigi (che sono « fonti » pienamente « centrali » e « contemporanee », essendo state dipinte, come abbiamo visto, a Bruges nel terzo quarto del sec. XV), assieme ai manoscritti dove Frye è meglio rappresentato, il Mellon Chansonnier (che, sebbene esemplato in Italia, è dedicato esclusivamente a compositori « burgundi ») e il Bruxelles 5557, dimostrano che egli visse abbastanza a lungo alla corte borgognona.²³

* * *

L'*Ave Regina* di Walter Frye è, così come ci è stato tramandato, un mottetto mariano: e la Kenney osserva come in quest'epoca il mottetto mariano fosse per i compositori inglesi, da un punto di vista di pratica compositiva e funzionalità liturgica, quello ch'era per i continentali l'*ordinarium missae*.²⁴

D'altra parte questo, e quasi tutti gli altri mottetti tramandatici col nome di Frye, non sono stilisticamente differenziati dalle sue canzoni: si tratta dunque o di *contrafacta*, musiche cioè il cui testo profano originale è stato sostituito da uno sacro latino, ovvero di mottetti-canzone (*song-motets*). Tale termine è stato coniato modernamente dai musicologi: per il Reese esso indica « un mottetto relativamente piccolo a 3, distinto da semplicità e da un carattere intimo e cantabile, e che spesso appare in fonti profane. Il termine è basato più su criteri di scopo e di funzione che su caratteri stilistici ... I mottetti-canzone potevano esser usati in cappelle private e per devozioni

²² S. W. KENNEY, *op. cit.*, p. 78.

²³ G. REESE, *op. cit.*, p. 93.

²⁴ S. W. KENNEY, *op. cit.*, p. 30.

Superius Xa

Tenor

Contratenor A - ve

Re - gi - na coe - lo - rum

Ma - ter Re - - gis An - - ge - - lo -

- rum O Ma - ri - a flos vir - gi - num Ve - lut

fine Tenor Polizzi

ro - sa vel li - li - um

fine Superius Parigi

fine Tenor Parigi

WALTER FRYE, *Ave Regina*. Edizione basata sul ms. Firenze, Bibl. Riccardiana 2794. Abbiamo segnato i punti dove terminano le linee del superius e del tenor effigiate nella tavola della coll. Grog di Parigi e la linea del tenor effigiata nel trittico di Polizzi: per questi frammenti iniziali abbiamo seguito le lezioni dei dipinti, dando la preferenza a quello di Polizzi, dove coincide col manoscritto. Il contratenor, a partire dalla terza

Z_c

Fun - de pre - ces

ad Fi - li -

-um Pro sa - lu - te fi - de - li -

Y ouvert

-um O Ma - ri - a flos vir-gi-num Ve - lut ro -

Y clos

- sa vel li - li - um.

nota di misura 31 e fino alla prima nota di misura 37, è omissa nel manoscritto suddetto: ci siamo serviti per trascrivere questo frammento del ms. Trento, Castello del Buon Consiglio, cod. 90, n. 1013. Gli accidenti sopra le note sono stati aggiunti seguendo la trascrizione di G. REESE, *op. cit.*, pp. 94 sg., che si basa per questo sulle tre intabulature che di questo pezzo ci dà il Buxheimer Orgelbuch (ai nn. 159, 160, 258).

domestiche ».²⁵ La Kenney invece usa il termine in senso più restrittivo, basandosi specialmente sulla struttura musicale: esso significa per lei « un mottetto che sembra scritto nello stile di una canzone. Tale composizione di per se stessa non è distinguibile da un altro tipo, il *contrafactum* ».²⁶

Di alcuni mottetti di Frye (*Beata es* e *Sancta Maria* in Trento 90; *O Sacrum Convivium* in Schedelches Liederbuch) si conserva ad ogni modo la precedente versione profana: e sono sicuramente dei *contrafacta*. Il processo di sostituzione dei testi deve di certo esser stato: inglese-francese-latino. Molte, quasi tutte le composizioni di Frye, sembrano esser ballate, mentre tale forma era fuor di moda in Europa e l'inglese v'era poco conosciuto: di qui la sostituzione del testo e l'alterazione della forma (l'unica opera di Frye che passò indenne per i manoscritti europei fu il rondò *Tout a par moy*). I testi latini (che erano tra quelli più noti e di più largo uso) sostitutivi alterano la macrostruttura della ballata, riducendola ad AB da AA'B che era. L'*ouvert* e *clos* alla fine della prima parte erano una caratteristica strutturale della ballata, ma nella età di Frye, invece di alternarli, nella ripetizione, dopo l'*ouvert*, si procedeva di nuovo attraverso l'*ouvert* e di seguito direttamente con il *clos* (né c'era distorsione della linea musicale dopo la semicadenza, perché tale era ormai l'intenzione del compositore): così chi sostituì i testi latini agli inglesi, li adattò alla musica com'era nel manoscritto, senza ripetizioni di sorta, ottenendo una forma *durchkomponiert*, senza ripetizioni macrostrutturali (A'B). La rima musicale tra le due sezioni, includendo *ouvert* e *clos* di seguito, produce cadenze assai lunghe e possibilità di ulteriore divisione delle due sezioni: AB = xyzy.²⁷

Per i suoi caratteri strutturali anche il nostro *Ave Regina*²⁸ sembra un *contrafactum*, una ballata trasformata: né il suo tenor è la melodia liturgica propria del testo, ed il suo inizio, caratteristico del repertorio di chansons dell'epoca, fa pensare anzi che sia stato liberamente composto; e, a parte le vestigia dell'*ouvert* inserito ormai nel

²⁵ G. REESE, *op. cit.*, p. 94.

²⁶ S. W. KENNEY, *op. cit.*, p. 62.

²⁷ *Ibid.*, pp. 62-67.

²⁸ Stampato in WALTER FRYE, *Collected Works*, ed. S. W. Kenney, American Institute of Musicology, 1960; e in G. REESE, *op. cit.*, pp. 94 sg.

contesto (a misura 15 della trascrizione), anche la struttura delle frasi sformate in mottetti. D'altra parte il testo scelto è troppo corto per la musica, ed in tutti i manoscritti s'è tentato di provvedere, o riprivela identità formale con le ballate inglesi che appunto furono trattendo coerentemente i versi 3 e 4 sopra la ripetizione della sezione musicale y, ovvero con melismi eccessivi: ma, mentre nei testi originali di ballate i melismi sono sugli *ouvert* e *clos*, qui stranamente gli amanuensi, che eventualmente interpolarono il testo latino, tirarono avanti senza risparmio di parole fino alla fine della cadenza della prima sezione, trovandosi poi a corto di parole per la seconda. Comunque il testo è trattato come negli altri *contrafacta*. Eppure tal testo, supposto interpolato, ci è conservato (intero o col solo incipit) in tutti i manoscritti, mentre nessuno ci restituisce il preteso originale: ma ciò si può giustificare, ammettendo che questo era inglese, quindi inadatto – perché in lingua non comprensibile – a circolare nell'Europa del sec. XV. Tuttavia tre delle fonti di quest'opera (Trento 90, Glogauer e Schedelches Liederbuch) sono notevoli per i numerosi *contrafacta* che comprendono; ma – suppone la Kenney²⁹ – il responsabile dell'inserzione del testo latino potrebbe essere chi esemplò il ms. Magliab. XIX, 112 *bis* della Biblioteca Nazionale di Firenze, ricco di mottetti mariani. Un'altra spiegazione plausibile – pure avanzata dalla Kenney³⁰ – è che la sostituzione sia avvenuta prima ancora che la musica uscisse dall'Inghilterra, dove il testo della nostra *Ave Regina* era particolarmente diffuso. Ma come affermare che una musica che nessun manoscritto inglese ci conserva sia stata composta in Inghilterra? Frye avrebbe ben potuto comporla durante la sua permanenza nel continente: o in Italia, come sembra più probabile, o alla corte burgunda: e potrebbe pure ipotizzarsi che l'autore stesso l'abbia direttamente composta con il testo latino col quale ci rimane, creando direttamente un « mottetto-canzone » sul tipo appunto dei *contrafacta* (tra le due categorie infatti, come la stessa Kenney afferma, non c'è differenza formale).

Questa possibilità di facili rovesciamenti repentini di conclusioni faticosamente ma impeccabilmente raggiunte potrebbe far applicare

²⁹ S. W. KENNEY, *op. cit.*, p. 72; e vedi per le considerazioni di questo capoverso *ibid.*, pp. 67-77.

³⁰ *Ibid.*, pp. 74-77.

alla filologia la denominazione di « logica rigorosa su premesse false », che Kagel usa per i suoi stessi procedimenti compositivi. Ed ogni speranza sarebbe perduta, se — come aggiunge Metzger³¹ « le premesse false sono date, come per ogni lavoro ed ogni pensiero, con la realtà storica stessa. Dove però il procedimento, fingendo di osservarle, le aggira con un'astuzia da Ulisse nel senso della *Dialektik der Aufklärung*, e con ciò le rende inefficaci, il rovesciamento reale viene anche esso posto fondamentalmente come *desideratum* ».

Particolarmente interessante è la tessitura polifonica del nostro mottetto (che è dunque formalmente una chanson): esso consiste fondamentalmente nell'intreccio di due sole linee vocali, quella del superius e quella del tenor, che sembrano autosufficienti e si reggono bene da sole; la terza voce, il contra, ha carattere accessorio, ora come basso armonico ora come ripieno ornante, e ad ogni modo strumentale. Tale modo di scrittura musicale comincia ad affermarsi nella chanson in Europa verso la metà del sec. XV. La chanson è la forma guida del sec. XV: è una piccola forma che concentra gli elementi essenziali dello stile musicale in veloce progresso.³²

Nella prima parte del secolo lo stile predominante della chanson europea era quello della monodia accompagnata: melodia contro due voci intrecciate a sostenerla (*ballade-style*). Le composizioni di Frye sembrano invece le primizie del nuovo stile discanto-tenore (*discant-tenor-style*). I dipinti che qui si studiano ci confermano che superius e tenor sono vocali, mentre il contra è strumentale ed accessorio: e difatti le note essenziali delle cadenze si trovano sempre in tenor e superius. Tali composizioni sono fondamentalmente duetti accompagnati: le note del bicinium hanno uguale agogia e procedono quasi sempre per moto contrario, mentre la parte aggiunta s'adatta ad esse, in relazione sempre consonante. Quando c'è un parallelismo implicito tra le due voci principali esso è oscurato da sincopi e contrastato dal movimento del contra (così è all'inizio della nostra *Ave Regina*): un parallelismo totale è invece occasionale e si trova soltanto nelle cadenze. Particolarmente ricercate erano le consonanze imperfette, per il loro « merry effect ».³³

³¹ H. K. METZGER, *Über die Verantwortung des Komponisten. Sulla responsabilità del compositore*, in « Collage », n. 5, Palermo, settembre 1965, pp. 70-76 (p. 74).

³² S. W. KENNEY, *op. cit.*, pp. 147 sg.

³³ *Ibid.*



TAV. 1. - « Maître au feuillage brodé », trittico di Polizzi Generosa, tavola centrale.
Polizzi Generosa, Chiesa Madre.



TAV. 2. - « Maître au feuillage brodé », trittico di Polizzi Generosa, particolare della tavola centrale. Polizzi Generosa, Chiesa Madre.



TAV. 3. – « Maître au feuillage brodé », Madonna e Bambino con sei angeli musicanti. Parigi, coll. R. J. Grog.



TAV. 4. – « Maestro della leggenda di santa Lucia », Maria regina dei cieli. Washington, D. C., Samuel H. Kress Coll. della National Gallery of Art.

La Kenney sostiene che originariamente tutte le chansons di Frye furono concepite come *bicinia*, ed adduce come prove: una descrizione che fa Tinctoris del rondò *Tout a par moy* eseguito con le sue due linee da un singolo cantore ventriloquo;³⁴ l'esecuzione del rondò *Je ne vis oncques la pareille* di Dufay (o di Binchois) fatta pure a 2 da una bambina e da un « cervo » che la porta a cavallo, così come ce la descrive Mathieu d'Esclouchy nel suo resoconto del famoso banchetto del giuramento del fagiano;³⁵ i dipinti di Polizzi e di Parigi, specialmente quest'ultimo, nel quale è dipinto un codice contenente solo la musica per superius e tenor. La Kenney³⁶ postula l'esistenza d'un modello reale di tale codice; d'altra parte tutti i codici esistenti ci restituiscono l'*Ave Regina* di Frye a 3, o addirittura a 4. Ad ogni modo: una cosa è il riconoscere l'importanza fondamentale, nelle opere di Frye, del duetto superius-tenor, ed il valore accessorio ed ornante del contra, che poteva dunque essere pure lasciato all'improvvisazione; un'altra cosa il postulare che l'autore abbia concepito originariamente la sua composizione a 2, senza immaginare neppure la linea del contra, accessoria e strutturalmente trascurabile quanto si voglia, ma pur sempre esistente, e tramandataci in un'unica redazione da tutte le fonti manoscritte. Ma tale postulato serve alla studiosa americana per meglio connettere lo stile di Frye con quello delle canzoni inglesi conservate nel manoscritto di Ashmole,³⁷ ed affermarne quindi l'origine tutta inglese. In effetti la novità del bicinium di Frye sta nel fatto che il tenor è contemporaneamente sostegno armonico e controparte melodica: e giustamente ed acutamente la Kenney distingue questa forma di bicinium dalle precedenti forme analoghe, specialmente italiane.³⁸

Rivolgiamo ora la nostra attenzione ai tre dipinti, e dapprima alla coppia gemella delle tavole di Polizzi e di Parigi. Il primo è un tritico, ma ci interessa qui soltanto la tavola centrale; il secondo una tavola singola. E sembra proprio che ci si trovi di fronte ad una dop-

³⁴ *Ibid.*, p. 153.

³⁵ Descritto in G. REESE, *op. cit.*, p. 57.

³⁶ S. W. KENNEY, *op. cit.*, p. 153.

³⁷ *Ibid.*, p. 151.

³⁸ *Ibid.*, p. 155.

pia formulazione d'immagine fatta dallo stesso artista in seguito ad un'unica costituzione d'oggetto.

Ma fermiamoci sopra le differenze rilevanti dal punto di vista dell'iconografia musicale: nella prima tavola due angeli cantano alla destra della Vergine e due suonano (il flauto ed il liuto) alla sua sinistra; nella seconda due angeli cantano ed un terzo sembra accennare il *tactus* alla destra della Vergine, e tre angeli suonano (il flauto, la ribeca e il liuto) alla sua sinistra. Lì uno dei due angeli cantori ha in mano una striscia di pergamena col tenor soltanto (e c'entra, al più, intero quello della *prima pars*) dell'*Ave Regina* di Walter Frye, mentre l'altro cantore, in secondo piano, poggia una mano sul trono, e sembra che non abbia proprio nulla tra le mani (e pare anzi che volga gli occhi verso la striscia che tiene il suo compagno); qui invece l'angelo in primo piano tiene tra le mani un codice aperto con il *superius* della composizione di Frye scritto sul *verso* d'una pagina ed il tenor sul *recto* dell'altra: ed entrambi i cantori leggono, ciascuno una parte, da questo codice.

Nella tavola di Parigi sembra fedelmente ricostruita un'esecuzione dell'*Ave Regina* di Frye, così come oggi noi la possediamo: *superius* e tenor vengono eseguiti vocalmente dai due cantori che leggono, e raddoppiati da due degli strumenti, il primo certamente dal piccolo flauto (flauto soprano), il secondo dalla viola o dal liuto; il terzo strumento (liuto o viola) esegue il *contra*.

Qui c'è un problema: nel dipinto non c'è musica scritta per il *contra*. È già stato osservato del resto come non sia documentato nell'iconografia il caso d'uno strumentista che suoni in quest'epoca con un testo dinanzi. Certo può darsi che il *contra* venisse improvvisato, specialmente se si pensa che nel codice effigiato c'è scritta la musica solo per *superius* e tenor. Ma tal fatto bisogna vederlo nella sua giusta luce: e giungere a postulare, come fa la Kenney,³⁹ l'esistenza di un modello tal quale l'effigie sembra eccessivo. In effetti nel nostro codice i righi sono sproporzionatamente grandi, ed in numero troppo esiguo (quattro) per ciascuna pagina. Sembra piuttosto che l'autore, preoccupato di rendere quanto più appariscente possibile (e visibile anche a distanza) la sua trovata di riprodurre fedelmente e leggibil-

³⁹ *Ibid.*, p. 153.

mente la musica, non abbia tenuto conto della disposizione dei rigli nelle pagine del suo modello: e non solo omise del tutto il contra che stava probabilmente in calce alle due pagine, ma non arrivò neppure a scrivere tutte le note del superius e del tenor (la musica si interrompe infatti nelle due parti innanzi la fine della *prima pars*, ed in punti diversi: così che, quando il tenor avesse avuto bisogno di voltare pagina, al superius sarebbero rimaste ancora delle note da leggere).

Che il « Maître au feuillage brodé » non si sia limitato a fotografare il codice che aveva per modello, sembra provato pure dal confronto con il trittico di Polizzi, dove il contenuto del codice viene addirittura trasfuso – limitatamente alla sola parte del tenor – in una striscia di pergamena assai lunga ed alta: il pittore, più preoccupato dell'efficacia della sua opera che di servir da documento a noi musicologi del ventesimo secolo, ha qui ancora di più allargato il pentagramma, ed enormemente ingrandito le note musicali. Qui la esecuzione si potrebbe ricostruire in questo modo: a sinistra l'angelo in primo piano canta il tenor, l'angelo in secondo piano canta il superius. Però, come abbiamo già notato, quest'ultimo non ha un testo musicale, e volge stranamente gli occhi verso quello del compagno: si può ipotizzare che canti a memoria la sua parte, seguendo con gli occhi quella del compagno. Il tenor infatti era, nonostante tutto, il vero *fundamentum*, la parte fissa e invariabile, e significativa dell'intera composizione. (Così Obrecht costruì su questa linea della composizione di Frye, lasciandola intatta, la sua *Ave Regina*.) Le altre linee erano pur sempre soggette a varianti facoltative più o meno estese. Degli strumenti qui il flauto potrebbe raddoppiare una voce, mentre il liuto potrebbe o raddoppiare l'altra voce, o aggiungere il contra; a meno che entrambi gli strumenti non aggiungano linee diverse.

Ad ogni modo la versione di Polizzi sembra piuttosto una rielaborazione stilisticamente più matura ed esteticamente più meditata dello stesso autore sullo stesso soggetto già trattato nella tavola di Parigi, preoccupandosi di meno della verisimiglianza pratica e della prassi esecutiva. E, come abbiamo visto all'inizio, Carandente sostiene appunto che proprio qui il « Maître au feuillage brodé » ha dato il suo meglio. Il fatto che nella tavola il bambino tiene in mano una trottola e nel trittico un libro sacro può assumersi a simbolo dell'approfondimento estetico dello stesso soggetto.

* * *

Rimane ora da affrontare l'aspetto paleografico della questione. Cominciamo col considerare assieme i primi due dipinti, che abbiamo visto strettamente collegati, e forse addirittura gemelli.

In ambodue i nostri dipinti la musica è segnata in notazione mensurale bianca, come in tutti i codici che ce la conservano, a parte la triplice intabulatura che ce ne dà il Buxheimer Orgelbuch.⁴⁰

Se già da tempo la musica segnata nelle due tavole fiamminghe è stata riconosciuta, e facilmente, come l'inizio dell'*Ave Regina* di Frye,⁴¹ nessuno tuttavia s'è mai preoccupato di collazionare i due frammenti dipinti tra loro e con i manoscritti.

Nelle figure 1 e 2 diamo l'edizione diplomatica della notazione musicale dipinta nel trittico di Polizzi e nella tavola della collezione Grog di Parigi. Nel primo, come s'è già detto, è segnato soltanto l'inizio del tenor; nella seconda invece gli inizi del tenor e del superius: e vi mancano solo poche note per completare la *prima pars* del mottetto.

Fig. 1



Nella figura 1 sono scritti l'uno sotto l'altro il tenor della tavola di Parigi (sopra) e quello del trittico di Polizzi (sotto). Le sbarre verticali che si trovano sopra il rigo superiore mostrano come è divisa la

⁴⁰ Nn. 159, 160, 258; cfr. D. PLAMENAC, *op. cit.*, pp. 515 sg.

⁴¹ Cfr. A. PIRRO, *op. cit.* (vedi nota 6), tav. VII; e S. W. KENNEY, *op. cit.*, tavv. IV e V.

melodia nei quattro rigli del codice effigiato. Gli asterischi indicano le omissioni o gli errori della versione di Polizzi; quella di Parigi ne è esente, ma mostra alcune peculiarità di scrittura, qui segnate con delle crocette, rispetto ai migliori manoscritti (prendiamo come riferimento il 2794 della Riccardiana di Firenze, col quale il trittico di Polizzi invece concorda in questi punti – a parte il fatto che il ritmo segnato qui con « minima puntata - semiminima » è lì invece notato con « semibreve - minima in coloratura »: modi di scrivere peraltro ⁴² del tutto equivalenti in quest'epoca).⁴³

⁴² W. APEL, *The notation of polyphonic music 900-1600*, Cambridge, Mass. 1953, p. 128.

⁴³ Nel punto segnato con la prima crocetta la tavola della collezione Grog concorda: col Codex Speciaľnik – SPEC – (c. 16 v, 408) del Museo di Hradec Králové; ed anche con Trento, Castello del Buon Consiglio, Codex 90 – TR 90 –, n. 1013, p. 298 v, che pure omette la pausa, ma ha – sotto il punto coronale – una longa. Queste sottili differenze di scrittura, del resto senza apprezzabile risultato pratico, non sono prese in considerazione nell'apparato critico della Kenney (WALTER FRYE, ed. cit., pp. IX-XI).

Nel punto segnato con la seconda crocetta la tavola Grog concorda invece con Firenze, Bibl. Naz. Centr., Ms. Magliab. XIX, 112 bis – F 112 bis –, c. 29 v; Perugia, Bibl. Comun., Ms. 431 (G. 20) – PE 431 –, c. 82 v; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms. Extravag. 287 – WOLF –, c. 1 v; Hradec Králové, Museum, Codex Speciaľnik – SPEC –, c. 16 v, 408; ma non con Firenze, Bibl. Riccardiana, Ms. 2794 – FRIC 1 –, c. 15 v, come afferma invece l'apparato critico della Kenney (p. x, Tenor: 5/1-2 f br.). Anzi in quest'ultimo manoscritto erano state originariamente scritte a questo punto ben tre Fa semibrevis (una più del giusto!), la prima delle quali fu poi abrasa.

L'edizione critica dell'*Ave Regina* nei *Collected Works* di Walter Frye, cit., è basata su TR 90, n. 1013, mentre io ho preferito prender come riferimento FRIC 1, perché meglio congruente coi nostri dipinti. Ho controllato perciò nell'apparato critico dei *Collected Works* di Walter Frye le varianti menzionate del secondo codice (FRIC 1) rispetto al primo (TR 90, n. 1013), avendo sotto gli occhi chiare fotocopie delle pagine dei due manoscritti (cc. 15 v-16 r di FRIC 1 e cc. 289 v-299 r di TR 90).

E mi pare che alcune delle varianti riportate nell'apparato critico citato non esistano in effetti in FRIC 1, mentre ne esistono altre non riportate.

A parte il caso sopra menzionato, c'è da notare prima di tutto come le tre parti dell'*Ave Regina* siano in FRIC 1 graficamente caratterizzate dal fatto che il gruppo ritmico « minima puntata - semiminima » è reso, quand'è possibile, con « semibreve - minima annerite » (*minor color*). Il risultato pratico è, data l'epoca in cui il manoscritto fu esemplato, lo stesso (cfr. la precedente nota 42); ma tali varianti di scrittura non sono riportate nell'apparato critico della Kenney, ed anzi vi sono fraintese. Così in esso si trova, a p. x, Contratenor: 6/3-5 c semibr. PE 431, FRIC 1, GLOC; *ibid.*: 6/6 d e semimins. FRIC 1. Cioè la figurazione del codice « semibreve annerita-minima annerita-minima » è letta invece « semibreve-semiminima-semiminima », e vien data come variante rispetto a TR 90, n. 1013, mentre tra i due codici, nonostante la differenza di scrittura, c'è qui congruenza di risultato sonoro.

A misura 38 (p. x, Contratenor) invece non è menzionato FRIC 1 tra i codici che presentano la variante « c breve » al posto di « c semibr. c semibr. »: eppure tale variante si vede chiaramente, guardando la fotocopia della c. 16 r di FRIC 1.

Inoltre nel superius (« Discant ») le ultime due note di misura 6 sono minime

Tali notevolissime discrepanze tra le due versioni dipinte sono imputabili ad errori di chi esemplò la musica nel trittico di Polizzi soltanto nei casi segnati dagli asterischi. Nei casi invece segnati dalle crocette ci troviamo di fronte a vere e proprie varianti di scrittura, musicalmente legittime, che sembrano postulare la duplicità della fonte musicale.

Ma c'è di più: la melodia del tenor nella tavola di Parigi è notata in chiave di Do in terza linea (chiave di contralto), chiaramente segnata e ripetuta all'inizio di ciascuno dei quattro pentagrammi; nel trittico di Polizzi è notata invece in chiave di Do in quarta linea (chiave di tenore), che è però da integrarsi, essendo nascosta – assieme alla prima nota della melodia – da un risvolto del cartiglio. Ancora: mentre nella tavola di Parigi del testo c'è il solo incipit, tutto stretto sotto l'inizio della melodia, nel trittico di Polizzi c'è l'intero testo via via disposto sotto le note.

Ammettere la duplicità della fonte musicale (e mi sembra ineluttabile) potrebbe infirmare l'ipotesi dell'unico maestro pittore e addirittura dell'unico atelier avanzata dal Carandente. Altrimenti si dovrebbe pensare: o alla presenza nello stesso atelier delle due fonti manoscritte; ovvero a capacità musicali del pittore, che, trasfondendo la melodia dai pentagrammi del codice nell'unico largo pentagramma del cartiglio, si sarebbe ingegnato ad apportare le varianti di chiavi e di scrittura, cadendo però in alcuni errori. Ammettendo l'unicità della fonte musicale questa sarà stata più probabilmente un codice: di rotoli di pergamena contenenti singoli righi di musica non ce ne sono rimasti, a quel ch'io sappia, ma sarà stato indubbiamente più comodo il loro uso, meno ingombranti e pesanti dei codici com'erano, ai cantori. Epperò i maggiori caratteri di realismo e di aderenza alla prassi esecutiva già osservati nella tavola di Parigi, devono farci rite-

in TR 90, n. 1013, ma invece una minima puntata ed una semiminima in FRIC 1 (c. 15 v): eppure questa variante, attestata anche dalla tavola della collezione Grog di Parigi, non è segnata nell'apparato critico suddetto. La stessa variante è chiaramente leggibile nella c. 16 v (408) di SPEC: ma neppure questo è menzionato a questo punto nell'apparato critico.

Ancora, sempre nel superius: a p. x, Discant, a misura 24/3 è segnata la variante « *b a semimins. PE 431, FRIC 1* »; ma non è specificato che queste due semiminime sono, in FRIC 1, assieme al *c* semibreve che le precede, annerite. A non tener conto della coloratura infatti si dovrebbero leggere crome; d'altra parte il risultato ritmico (trattandosi pur sempre di un *minor color* scomposto) equivale a *c* minima puntata - *b a* crome.

nere che, nel caso (improbabile) che la fonte sia unica, essa sia quella ivi effigiata.

Prima di passare oltre, vogliamo attirare l'attenzione su un segno supplementare, e probabilmente aggiunto da mano posteriore tra le note del trittico di Polizzi, e passato sinora inosservato. Tale segno è appena visibile nella riproduzione fotografica, ma è chiaramente e fedelmente trascritto nella nostra edizione diplomatica, sotto la breve affetta da punto coronale nella figura 1. Esso è decisamente un *signum temporis* (« tempus perfectum cum prolatione imperfecta ») ed indica anche graficamente la triplice divisione della breve; la sua posizione nel corso della melodia e la sua forma complessiva sono davvero eterodosse: potrebbe esser stato aggiunto da un « lettore » pignolo, che, giunto alla prima breve, volle specificarne la perfezione, dato che il *signum temporis*, se pure c'era (*in mente artificis*), rimaneva coperto dal risvolto del cartiglio. Per essere esaurienti aggiungiamo che attribuire la perfezione alla breve suddetta, è, alla luce della versione corretta della melodia, errato: senonché con tale espediente il « lettore pignolo », includendo la pausa seguente nella successiva perfezione, poté ovviare all'omissione d'una semibreve poco oltre (laddove trovasi il nostro primo asterisco) e raddrizzare così il ritmo.

Fig. 2



Il *signum temporis* invece, come si vede nella figura 2, è regolarmente posto all'inizio, subito dopo la chiave, del superius nella tavola di Parigi. Ivi la prima crocetta indica la semi breve, che sta al posto del *punctus perfectionis* del ms. Riccardiano 2794; ⁴⁴ la seconda crocetta indica la stessa peculiarità di scrittura segnata nella figura 1 con la prima crocetta; ⁴⁵ l'asterisco l'interpolazione d'una pausa; le barre ver-

⁴⁴ Qui la tavola Grog concorda con Perugia, Bibl. Comun., Ms. 431 (G. 20); Siviglia, Bibl. Colombina, Ms. 5.I.43; Verona, Bibl. Capitolare, Ms. 757.

⁴⁵ Cfr. il primo capoverso della nota 43.

ticali sopra il rigo mostrano come è divisa la melodia nei quattro rigghi del codice effigiato; la sigla *fT* l'abbiamo aggiunta come *signum congruentiae*, per indicare il punto dove cessa la linea del tenor effigiato. Dove nel dipinto c'è la cadenza con la terza sotto, abbiamo riportato tra due linee tratteggiate la variante del ms. Riccardiano 2794, consistente nella semplice cadenza I-VII-I.⁴⁶ Qui la cadenza con la terza sotto verrebbe poi ad appoggiarsi sul caratteristico salto d'ottava del contra. E abbiamo già osservato come solo la parte del tenor fosse sempre fissa e invariabile; nelle altre parti rimaneva sempre un certo margine improvvisativo: o, cantandole a memoria (come nel trittico di Polizzi), all'atto dell'esecuzione; o addirittura (come in questo caso) all'atto stesso della notazione.⁴⁷

Il terzo dipinto, qui pure riprodotto, è posteriore ai due già esaminati di circa un quarto di secolo. Si trova sin dal 1949 nella collezione Samuel H. Kress, ora della National Gallery di Washington, e proviene da un convento nei pressi di Burgos in Spagna. Rappresenta l'Assunzione e l'Incoronazione di Maria Vergine. È di scuola fiamminga, ed è attribuito al « Maestro della leggenda di santa Lucia », di cui si hanno opere datate nel periodo 1480-1489.⁴⁸

La Kenney, che l'ha riprodotto,⁴⁹ vi vede un'unica azione musicale, e si chiede esterrefatta come facciano i musicanti ad andar d'accordo, tanti, così sparsi e senza testo innanzi agli occhi.⁵⁰ Ma già con più attenzione Emanuel Winternitz aveva notato: « Il complesso è accuratamente diviso in due orchestre: una, in primo piano, circonda Maria; l'altra, nello sfondo, circonda il trono della SS. Trinità ».⁵¹

In effetti due sono le azioni musicali: e non si può fare a meno

⁴⁶ Il nostro dipinto concorda qui soltanto con lo Schedelches Liederbuch (Monaco, Bayerische Staatsbibl., Codex 810 – cim 351, *Mus.* 3232 –).

⁴⁷ Per la pratica rinascimentale della *diminutio* e dei *passaggi*, vedi G. REESE, *op. cit.*, pp. 394 e 411 sg., e la bibliografia ivi citata.

⁴⁸ *Catalogue of the Kress Collection*, New York 1951, p. 182.

⁴⁹ S. W. KENNEY, *op. cit.*, tav. VI; la prima a considerarlo da un punto di vista musicologico è stata Mirella d'Ancona, cfr. *Kress Catalogue cit.*, p. 182.

⁵⁰ S. W. KENNEY, *op. cit.*, p. 154.

⁵¹ *Kress Catalogue cit.*, p. 182. La tavola è riprodotta dallo stesso E. WINTERNITZ nel recente articolo *Secular musical practice in sacred art*, in « Early Music », III (1975), pp. 221-26. Le ricerche iconografiche del Winternitz intorno a questo tema sono compendiate nella sua voce *Engelskonzert* nel suppl. a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (vol. XVI).

di considerarle tra loro indipendenti, non essendo possibile, data l'epoca, pensare ad una policoralità stereofonica e simultanea. La prima di queste azioni è dunque condotta da dodici dei venti angeli che corteggiano la Vergine, la seconda da diciassette degli altri venti attorno alla SS. Trinità; quelli che non suonano né cantano sostengono a volo, i primi (in sei) Maria Vergine, i secondi (in tre) una tenda di broccato dietro la SS. Trinità.

I musicanti simmetricamente disposti attorno a Maria sono quattro cantori e otto strumentisti. I primi leggono, divisi a coppie, ciascuna coppia su un foglio di carta: in ciascuno di questi due fogli è notata una parte. Dunque ciascuna delle due parti notate (cantus e tenor) è cantata da due voci. Nessuno degli strumentisti, secondo un principio dell'iconografia musicale di quest'epoca, ha un testo innanzi agli occhi: si può pensare che (nell'orchestra in primo piano) alcuni raddoppino le voci, altri aggiungano una terza parte e fors'anche una quarta, più o meno improvvisate. Notevole è il gran numero dei cantori, divisi in due gruppi, nell'orchestra sullo sfondo. Si potrebbe anche pensare che cantino antifonicamente, ma a un'attenta osservazione risulta che almeno tre angeli nel gruppo superiore e almeno due in quello inferiore stanno effettivamente cantando; bisogna ammettere allora che i due gruppi cantino simultaneamente, realizzando ciascuno una o più linee di una composizione polifonica: né, essendo i due gruppi così vicini, può parlarsi di policoralità, ma di particolare disposizione delle voci in uno stesso coro. Gli strumenti al solito possono raddoppiare le parti vocali, o aggiungere altre parti.

Dei due codici che tengono in mano i cantori dell'orchestra sullo sfondo: uno è effigiato in modo tale che se ne vede soltanto la rilegatura; l'altro invece presenta due pagine piene di note senza alcun senso, arbitrariamente sparse dal pittore (e la cosa è stupefacente in un contesto in cui tutto è effigiato con una minuzia paziente e con la massima verisimiglianza).

Due melodie perfettamente leggibili sono contenute invece nei due fogli di carta dei cantori dell'orchestra in primo piano: esse sono il cantus e il tenor di una composizione polifonica anonima e non conservataci altrove. Ne pubblichiamo (figura 3) la trascrizione in partitura dell'inizio, riducendo i valori quattro volte; del seguito superstiti, probabilmente viziato da errori, non siamo riusciti a dare una trascrizione soddisfacente.

Fig. 3



« Il duetto è rispettabile, pur se non ispirato – scrive la Kenney⁵² – ed ha qualche lineamento in comune con l'*Ave Regina* di Frye. Usa lo stesso testo, che è la breve e rimata antifona e non il vecchio testo liturgico, ed ha, come quella di Frye, una fermata alla fine della prima frase, dopo la parola “ Ave ”. La coincidenza del testo, del fraseggio, e dell'uso di due sole voci reali suggerisce una certa tradizione nel ritrarre la musica nel sec XV ». Ma notevoli sono pure le divergenze: prima di tutto nel reciproco rapporto tra le voci notate, che qui cominciano in imitazione all'unisono a distanza di una breve, per divergere e finire alla prima cadenza con un intervallo di decima; poi nella più ricca orchestrazione; più voci e strumenti realizzano le singole linee. Si sente che un quarto di secolo è passato, e che ormai s'affermano la polifonia corale e l'imitazione pervadente come principio strutturale.

PAOLO EMILIO CARAPEZZA

⁵² S. W. KENNEY, *op. cit.*, p. 154.