

Nel 1935, in un riordinamento della Biblioteca Comunale di Perugia, il Prof. Giovanni Cecchini, Direttore della Biblioteca, ebbe a rintracciare tre frammenti pergamenei di musica adibiti a risguardia di alcuni protocolli d'archivio. Consideratone il pregio paleografico, le pergamene furono staccate e rilegate a parte in cartoncino con la scritta: *Frammento pergameneo* ed esposte in mostra con altri codici della Biblioteca.

Trovandomi di passaggio in quella città nell'estate dello stesso anno, ebbi occasione di riconoscere la notazione del manoscritto esposto come appartenente all'*ars-nova* italiana e di sospettarne l'alto interesse storico.

Avendo avute, sin d'allora in esame, per gentile concessione del Direttore, le pergamene, ho atteso a comunicare la notizia, sempre nella speranza che si presentasse l'occasione di pubblicare una parte di queste musiche con la fiducia di poter stabilire, almeno per questa volta, una priorità italiana, dato il primato tedesco in materia di indagini e di studi sull'*ars-nova* italiana e francese.

Dopo un primo esame, le pergamene rinvenute a Perugia sembrano aver appartenuto ad una antologia musicale del XV secolo dalla quale furono probabilmente stracciate per incuria durante il Cinquecento quando, decaduta definitivamente l'antica notazione annerita quattrocentesca, intonazioni di questo genere venivano considerate illeggibili e di utilizzabile non rimaneva che il valore commerciale della sola pergamena, buona ancora per rilegare

gli atti d'archivio. La fortunata conservazione di siffatte copertine pergamenee giunge a noi come un'eredità rara e perciò preziosa di quel periodo di storia musicale, compreso fra la seconda metà del Trecento e la prima metà del Quattrocento, non certo ricco di documentazioni esemplate¹.

Considerata l'importanza storica di questa nuova fonte perugina del primo Quattrocento, eccone, dunque, una descrizione particolareggiata.

Ms. Pergameneo del XV secolo (prima metà). Frammenti di codice; n.º 3 fogli in 4º di cui i primi due misu-

¹ I frammenti musicali appartenenti all'*ars-nova* italiana e francese, oggi classificati, raggiungono però un numero già ragguardevole: attorno alla cinquantina. Ne fanno conferma le prime ricerche del Ludwig e del Wolf, riassunte ed integrate nell'elenco descrittivo fornitoci da oltre un decennio dal Prof. H. BESSELER nei suoi *Studien z. M. des Mittelalters* in *Archiv für Musikwissenschaft*, 1925, fasc. 2. Tra i frammenti italiani già noti, come mss.: Domodossola (Calvario), Parma (Archivio di Stato), Siena (Archivio di Stato) si deve aggiungere quello di Pistoia (Archivio Capitolare) da me segnalato nella nota: *Un frammento musicale dell'ars-nova italiana*, in *R. M. I.*, 1938, fasc. 2. In successive ricerche mi è stato possibile stabilire per il ms. Pistoiese quanto segue: n.º 3 «A pianzer l'ochi» corrisponde probabilmente allo stesso incipit intonato da <An> tonellus [da Caserta] nel ms. 1115 della Università di Padova, mentre nel Codice Mancini (Lucca) sembra sia stato intonato dal Marot.

Il presente stato di guerra m'impedisce di stabilire con sicurezza le concordanze musicali. N.º 9 «Merçe, merçe o morte» corrisponde nel testo e nella musica, a rettifica di quanto pubblicai a suo tempo, allo stesso incipit contenuto nel ms. 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Le notizie storiche che riguardano l'attività musicale della cantoria del Duomo di Pistoia sino a tutto il Cinquecento, come ebbi a pubblicare nel mio saggio sulla *R. M. I.*, anno XLII, 2, 1938, pp. 165-168, sono interamente desunte - vedi citazione in nota a p. 165 - dal volume di ALBERTO CHIAPPELLI, *Storia e costumanze delle antiche feste Patronali di S. Jacopo in Pistoia*, Pistoia, Pacinotti, 1920.

rano cm. 16 × 22 ed il terzo cm. 15,6 × 23. In tutto sei carte, modernamente numerate, rilegate assieme con coperta di cartone marrone. La lieve differenza di altezza fra i primi due fogli e il terzo lascia probabilmente supporre una provenienza da fonti diverse, le quali, come del resto per tutti i canzonieri più importanti dell'epoca a noi conosciuti, dovevano comprendere in origine numerose carte; sono infatti ancora visibili nelle carte 1, 3, 5 e 6 le tracce di un'antica numerazione, segnata in rosso con cifre romane, rispondenti ai f.¹ XXXVI, XXXVII, LVIII e LVIII.

Fortunatamente nelle sei carte che si sono potute salvare esiste una corrispondenza fra le parti vocali delle composizioni contenute, tanto da permettere un ordine di numerazione moderna dall'1 al 6. Lo stato di conservazione è buono: naturalmente le carte esterne di ogni foglio appaiono ingiallite e leggermente logorate in qualche punto, mentre le interne conservano in parte la bianchezza primitiva della pergamena.

I primi due fogli all'aspetto rivelano le caratteristiche paleografiche della notazione dell'*ars-nova* italiana (più particolarmente fiorentina per i vari segni di *divisio temporis*), mentre il terzo foglio presenta note colorate in rosso, sia piene che cave, già in uso nella notazione dell'*ars-nova* francese fra il 1400 e il 1430 (Codici: Madrid [Escorial], Chantilly [Museo Condé], Torino [Bibl. Naz.], Modena [Estense], Bologna [Lic. Mus. e Bibl. Univ.]), e che ci rivelano le mutevolezze e le complicazioni ritmiche di un gusto musicale di transizione.

Nel testo delle poesie musicate si riconoscono i segni della stessa mano di una scrittura italiana del primo Quattrocento, tra il gotico romano nelle maiuscole colorate in rosso e azzurro ed il carattere umanistico.

Il manoscritto contiene n.º 10 composizioni a due e tre voci su testo volgare, tutte di carattere profano, tra ma-

drigali, cacce e ballate ed una sola, un canone, su testo francese: complessivamente sono *undici* composizioni, di cui sei complete nelle voci e cinque purtroppo mancanti di una o due parti vocali.

Il nome del maestro che « diede il suono » si trova quasi sempre scritto nel margine superiore di ogni foglio. Si leggono, infatti, i nomi di *Magister Johannes Ciconia* e di *Magister Antonius Çachera de teramo*.

Dopo attento spoglio degli incipit poetici e musicali dei codici elencati dal Wolf, dal Bessler, dallo Stainer e dal van den Borren, fra il 1377 ed il 1430, non mi è riuscito riscontrare nessuna concordanza fra questi e quelli esemplati nel nostro frammento perugino, tranne per le composizioni – una caccia, un madrigale ed una ballata, contrassegnate con l'asterisco * – che si trovano pure trascritte nel Codice Mancini di Lucca, recentemente trovato¹, come da gentile e personale comunicazione del Prof. Augusto Mancini dell'Università di Pisa.

Preciserò più avanti le concordanze fortuite di musiche e di musicisti intonatori, esistenti fra queste due nuovissime fonti della nostra *ars-nova* musicale. È possibile intanto, ritenere che delle undici composizioni di Perugia a noi rimaste, ben nove vengono in luce per la prima volta, il che dimostra quanta importanza ed interesse avrebbe offerto il codice se per avventura si fosse conservato per intero.

* * *

I testi poetici musicati lasciano leggere poesie varie d'amore a imitazione dei madrigali e cacce della seconda metà del Trecento ed alcune ballate di gusto notoriamente francese. Dall'esame dei due fogli principalmente intonati dal

¹ Si veda la relazione del Prof. A. Mancini al Congresso delle Scienze, tenutosi in Pisa nel 1939.

Ciconia, i testi tradiscono un'origine settentrionale della penisola e più precisamente il territorio della valle padana (Padova).

Nel trascrivere per intero queste poesie seguirò la lezione originale del testo, secondo l'ordine del manoscritto, sciogliendo le abbreviazioni ed aggiungendo la punteggiatura. Sarà mia cura di segnalare di volta in volta, per la parte musicale, il numero delle voci di ciascuna composizione, anche laddove qualcuna risulti mancante per le mutili condizioni del manoscritto.

n.º 1 - c. 1. (Num. antica c. XXXVI).

(A 2 voci. Il solo *Tenor*, manca il *Cantus* che si trova nel Cod. Mancini (Lucca).

(*) [JOHANNES] CICONIA. - Madrigale-Caccia

I cani sono fuora per le mosse
Piangiti volpe i lacci e le tayole,
Che per i vostri semi aveti schole.

Guarda se a chi la tochi a questa chaza
Che a ciascun tratto non se da riscosse
Ne con misura se da le percosse¹.

Tristo chi per mal far si fa biscorno (sic)
Ma pur el cielo si farà soccorso.

Il nostro frammento di Perugia principia, dunque, con una caccia, saggio prezioso di poesia musicale che nella prima metà del Quattrocento sembrò in declino per man-

¹ Il testo della seconda stanza che si trova nella parte mancante del *Cantus*, mi è stato gentilmente favorito dal Prof. Mancini dalla lezione del suo codice, mutilo nella parte del *Tenor*.

canza di fonti esemplate. L'originaria forma poetica del madrigale ci è conservata con il consueto ritornello alternato alle stanze, mentre il carattere descrittivo e vivacemente realistico della caccia trecentesca si lascia adombrare e rivestire da allegorie sentimentali e moraleggianti. Arte ancora in evoluzione che, nei saggi dei rimatori quattrocenteschi, oltre a raggiungere nuove varietà di espressione e di forma (battaglie, frottole e carnasciali), saprà conservarci sino al Cinquecento lo spirito amoroso sentimentale del madrigale attraverso l'allegoria venatoria.

n.º 2 - c. 1. Nella seconda metà sono segnate di traverso nei margini alcune cifre in addizione e parole illeggibili, scritte con mano più tarda; assieme a tracce di notazione del XVI secolo è possibile leggere ancora il nome *Carelli de Carellis* e la data 1544.

A 2 voci. Il solo *Cantus*; l'altra voce (*Tenor*) trovasi nel Cod. Mancini (Lucca), mutilo a sua volta del *Cantus*.

(*) [CICONIA] (?) - Ballata

Chi vole amar, ame con nera¹ fede
Nulla cosa è migliore.
Non è de menor vanto
L'amor benchè sia muto
Che sença gran promesse amar se ve<de>.
Chi vole amar....

Questa stanza a rime libere sembra aver tolto lo spunto dal capoverso « Chi vuol aver del paradiso fede » di Antonio di Meglio, poeta fiorito attorno il 1420.

¹ Probabilmente *vera* o *mera*.

n.º 3 - cc. 1'-2. (Num. antica c. XXXVII). A 2 voci (*Cantus* e *Tenor*).

[JOHANNES] CICONIA - Madrigale-caccia¹

Caçando² un giorno³ vidi una cervetta,
Candida tutta piena di⁴ chostume⁵
Ch'el cor me aperse e par che me consume.

E ley seguendo per farne vendetta,
Tosto mi sparve sì ch'io non la vidi
Gridando signor mio perchè me sfidi.

Alor si volse a la mia voce indegna
Ivi se⁶ strinse⁷ et ivi fè sua⁸ insegna.

Anche in questo madrigale-caccia, l'allegoria amorosa si riveste di simboli venatori e di paragoni animaleschi che trovano più d'un riscontro nella poesia d'amore dei rimatori del Trecento e nelle tardive imitazioni della prima metà del Quattrocento. Ci basti ricordare il noto verso «Per un verde boschetto seguito ho l'orma di un gentil brachetto», intonato da Fra Bartolino da Padova, e più volte replicato nei codici, e la caccia di Ottavante Barducci «Cacciando per l'usata selva, ov'io solea d'una cervetta

¹ La musica da me trascritta in notazione moderna è stata incisa a cura del Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze. Disco HN 1870 «Voce del Padrone», Milano, Canto Susanna Danco con accompagnamento di viella.

² Nel *Tenor* Chaçando.

³ Nel *Tenor* çorno.

⁴ Nel *Tenor* de.

⁵ Nel *Tenor* costume.

⁶ Nel *Tenor* si.

⁷ Nel *Tenor* strinçe.

⁸ Nel *Tenor* soa.

trovar l'orme» tanto simile al nostro testo. Anche nella prima metà del XV secolo il rimatore fiorentino, Messer Antonio Araldo, così poetava: «Sopra un bel verde colle che d'un folto boschetto.... cacciando mi trovai tutto solletto».

n.º 4 - cc. 1'-2, nella seconda metà. A 3 voci (*Cantus*, *Contratenor*, *Tenor*).

[CICONIA] (?) - Ballata

Gli atti col dançar francese ch'inançi passa,
M'an si transfix'el cor c'ognun per ti lassa.

Tutto el mio dilecto si è de ti mirar
E ti pur m'ascondi la toa vagha luce
De dolçe mia donna non me voler donar
Tanto gran pena ch'a morte me conduce.
Per toa crudeltà la vita me se fuçe
Se non consoli un pocho l'anima lassa.

Gli atti col dançar....

Questo esempio di ballata minore, dettato dall'influenza del gusto francese, ci rivela le pene di un amore respinto. L'arresto dell'intonazione notata al primo piede ci mostra, con la ripetizione melodica della *Secunda pars*, il seguente schema:

Secunda pars

Musica	A	B	verto	B	chiuso	A
Testo	Ripresa	1	Piede	2	Piede	Volta

n.º 5 - cc. 2'-3. A 3 voci (*Cantus, Contratenor, Tenor*).

MAGISTER JOHA < NN > ES [CICONIA] - Madrigale

Una panthera in compagnia de Marte,
Candido Jove d'un sereno adorno;
Costante è l'arma chi la guarda intorno.
Questa governa la città luchana
Con soa dolceça el ciel dispensa e dona
Secondo el meritar iusta corona.

c. 3'. - A 3 voci (C.Ct.T). *Verte folius pro retornello*.

Dando a ciaschun mortal che ne sia degno,
Triumpho, gloria e parte in questo regno.

Tra i madrigali propriamente detti questo testo s'accosta alla celebrazione encomiastica, non scevra d'allusioni mitologiche sul tipo del trionfo carnascialesco, lontano ancora di un secolo: ciò che si può osservare in altri capoversi trecenteschi: « Per l'influenza di Saturno e Marte » - intonato da Francesco Landini; « Qual legge move la volubil rota » - pure intonato dal Landini; « O sommo grado e senz'error » - intonato da Bartolino da Padova.

n.º 6 - c. 3. A 3 voci. Solo il *Cantus* dal quale si desumano le altre due voci.

[JOH. CICONIA] (?) - Canon

Dum tria percurris quatuor vale[t]
Tertius unum subque diapason
Sed facit alba moras

L < e > ray au soleyl qui dret som kar meyne
En soy braçant la douce Tortorelle;

La quel compa < i > ng non onques renouvelle,
A bon droyt semble¹ que en toy perfect regne.

Questo testo francese, l'unico presente nel manoscritto, bene s'accompagna per il suo significato oscuro al carattere enigmistico del *Canone* musicale, notoriamente usato dagli « oltramontani » della scuola franco-belga, da Machault a Dufay. La sua soluzione è nel versetto-chiave in latino.

n.º 7 - c. 4. A 3 voci (*Cantus, Contratenor, Tenor*).

Notazione rosso-nera; assieme a tracce di scrittura del XVI secolo si leggono le parole « molto meglio », scritte con mano più tarda.

[JOHANNES] CICONIA - Ballata

Chi nel servir anticho me conduce,
Splendor celeste par ch'en ley reluce,
Luci di ragi manda più ch'el sole,
C'ogn'altra² stella col suo lume ha smorta.
Parmi el smarrito cuor da me che vuole
Subito ratto a la sua vista acorta

Posta rimango ne l'estrema porta,
Per seguitar con fede tanta luce.

Chi nel servir anticho...

Anche questa ballata minore, sul cui schema metrico saranno composte, negli ultimi anni del Quattrocento, alcune laude di Lorenzo il Magnifico, mostra al pari di quella

¹ sembra.

² Che ogn'altra.

precedente (n.º 4) identica struttura formale e per la poesia e per l'intonazione musicale. Nel testo non fa difetto l'imitazione della poesia petrarchesca.

n.º 8 – c. 4'. A 2 voci. Solo il *Cantus*. Il *Tenor* è mancante e trovasi nel Cod. Mancini (Lucca), mutilo a sua volta del *Cantus*. Notazione musicale sbiadita, si legge meglio il testo poetico.

(*) JOHAN < NES > [CICONIA] – Madrigale

Per quella strada lactea del cielo
Da belle stelle ov'el seren ferma
Vedeva un carro andar tutto abrasa < to > ,

Coperto a drappi rossi de fin oro
Tendea el timon verso ançoli cantando
El charro triumphal vien su montando.

De verdi lauri corone menava
Che d'alegreça el mondo verdeçava.

Questo madrigale, rispetto al n.º 5, ricorda le visioni celesti dei trionfi del Petrarca, spesso così ricche di riferimenti allegorici e di pompe ornamentali. Come per l'intonazione precedente abbiamo la consueta distinzione di tempo e di melodia tra le stanze ed il ritornello.

n.º 9 – c. 5 (Num. antica c. LVIII).

Probabilmente a 3 voci (*Cantus*, *Contratenor*, manca il *Tenor*). La lieve differenza di misura nell'altezza del foglio e la caratteristica presenza di note rosse piene e cave (1400-1421), lascia supporre una appartenenza ad altra fonte di poco posteriore.

[ÇACHERA] DE TERAMO – Ballata

Un fior gentil m'apparse ¹
O aspiratio prima
Bina ne va per rima
Poy duy cenquante prima e tosto sparse.

Angelicamente venne ² ad repararse
Passionato stando ad iudicarme ³;
Poy commença a donarme
De quel suo dolce fructo,

Aymé ch'el mundo tutto
Tal fior non se troverà a ben cercarse.

Un fior gentil....

Le rime musicate nel terzo foglio del manoscritto di Perugia accusano, senza dubbio, origine popolare e mostrano le caratteristiche della ballata quattrocentesca, fattasi più agile e più simile alla struttura delle canzonette a ballo o fröttole fiorite nella seconda metà del XV secolo.

Infatti si hanno per solito quattro versi di ripresa con successioni di settenari rotti da endecasillabi schietti oppure con rima al mezzo dove l'ultimo verso della volta rima con il primo della ripresa, come si osserva nello schema seguente: a b b A, AC cd, dA.

L'ignoto rimatore simboleggia la donna nel « fior gentil », mediante il motivo del sogno o dell'apparizione e non si sazia di esprimere la sua « passione » con la ripetizione di alcune parole convenzionali di stampo popolare.

¹ La prima volta: Un fior gentil m'appar.

² Si ripete nella musica.

³ La musica ripete l'intero verso: « Passiona, passiona, passiona, passionato stando a iudicar ».

Significative appaiono, a questo proposito, le rime intonate da Antonius Çachera nel Codice Mancini (Lucca)¹, le quali rivelano quanta predilezione avesse questo maestro teramense per simile repertorio di maniera, dove le virtù femminili sono esaltate attraverso allegorie floreali.

n.º 10 – cc. 5'-6 (Num. antica c. LVIII). A 2 voci (*Tenor, Bassus*).

ÇACHERA DE TERAMO – Ballata

Deus deorum pluto or te re[n]gratio
Mille mille merçè Gebelles demorgon,
Non dirò più barban, barban, aaron.
Poy che so reintegrato et de luy satio.

Serà in eternum el nostro laudatio
De² la vendetta e de tanta iusticia³
Or superete lauro el topatio
Che per nessun commessa c'è pigricia⁴.

Io so in possession a gran leticia
Servo serò de Cacus radamanto,
Re[n]gratiando ognun tanto per tanto
Presta iusticia in pocho tempo et spatio.

Deus deorum....

(*Le musiche verranno pubblicate prossimamente a parte*).

Si osserva nel testo di questa ballata, simile per metrica alla precedente, la presenza di farciture latine, unitamente

¹ Come da gentile comunicazione del Prof. Mancini.

² Ripetuto nel testo.

³ Nel *Tenor*: iustitia.

⁴ Nel *Tenor*: pigritia.

ad espressioni verbali d'ispirazione satanico-cabalistico. Una così bizzarra preghiera di ringraziamento a Plutone, re dei demoni, appartiene probabilmente al genere di erudizione nella lirica amorosa quattrocentesca – « lamenti » e « disperate » – irto, per l'appunto, di latinismi e di paurosi e barbari nomi, tolti dalla mitologia infernale in questo caso, di cui si dimostrò allora, fecondo cultore, il veronese Feliciano¹. Siffatto genere poetico sembra sia stato particolarmente ricercato dal nostro Antonius Çachera, il quale lascia intonate, anche nel Codice Mancini (Lucca), due oscure composizioni, tra la satira e la sentenza, infestate da farciture latine e francesi, alla maniera di Ser Domenico da Prato, poeta fiorito dal 1415 al 1432. L'uso delle farciture in latino maccheronico verrà ripreso alla fine del Quattrocento in alcune frottole popolarreggianti, intonate dal Tromboncino nei libri a stampa del Petrucci. L'importanza di queste poesie musicali non sfuggirà di certo agli studiosi, venendosi così man mano ad integrare alcune lacune storico musicali fra il 1400 e il 1435.

n.º 11 – c. 6'. Probabilmente a 3 voci. Solo il *Cantus* e parte del *Contratenor*. Manca il *Tenor*. Testo incompleto. Notazione qua e là sbiadita con valori rossi pieni e cavi.

MAGISTER ANTONIUS ÇACHERA [DE TERAMO] – Ballata

Amor nè tossa² non se po celare
Nè çoppeçar del pé.
E ben se bela sença far be, be,

¹ VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano, 1933, pp. 231-232.

² Nel *Contratenor*: tosse.

La quaglia sempre non farà qua, qua,
Nè la sampogna be, bellu, lu, lu¹.

Il gusto popolareesco perdura anche in questa ballata in versi sciolti – per quanto rimane del testo – mantenendo carattere sentenzioso e moraleggiante.

Il tentativo di onomatopea imitativa nella poesia non è nuovo e già lo troviamo espresso nel madrigale del Sacchetti, intonato da Giovanni da Cascia, « Agnel son bianco, vo belando be, be », dove si ripete per ben sei volte il belato dell'agnello. Siffatta tendenza imitativa e per questo rappresentativa appare insita nella natura poetico musicale del popolo italiano e la ritroviamo ovunque a ravvivare con il vocio delle strade o con altri esotismi locali, la caccia, i carnasciali di piazza, la villanella alla napoletana e la commedia dell'arte nel madrigale drammatico cinquecentesco.

* * *

In origine il codice perugino ospitava probabilmente l'opera di compositori di varie parti della penisola. I pochi frammenti rimasti danno la prevalenza, come si è detto, a due soli intonatori: *Magister Johannes Ciconia da Leodio* (Liegi), d'origine straniero ma italiano d'adozione, già noto per il carattere eclettico della sua produzione musicale e *Magister Antonius Cacheria de Teramo*, musicista invece assai poco conosciuto, ma con gli espliciti segni di una personalità nazionale; vedremo più avanti dove il suo nome sia già stato segnalato agli studiosi.

Johannes Ciconia, *Cicogna*, *Ciconi* o *De Ciconiis de Leodio* oppure *Lodicensis*, canonico di Padova, poeta e can-

¹ Più volte ripetuto.

tore¹, è l'autore di un trattato teorico in cinque libri « Nova Musica », datato del 1411, dove è spiegata e dimostrata l'arte mensurale già notevolmente affermata in quel tempo. Una copia completa, ma anonima, segnata Ms. 134 nella Biblioteca Riccardiana di Firenze, fu identificata dal De la Fage, mediante il confronto con due trattatelli del Ciconia dal titolo « De Proportionibus », che risultarono poi essere il terzo libro della « Nova Musica ». Entrambi i manoscritti sono dedicati a Giovanni Gaspar o Gasparo, canonico di Vicenza, celebre cantore, e si trovano rispettivamente nella Biblioteca di Ferrara (fondo San Paolo) – come da segnalazione (lettera) di Padre Martini – e nella Biblioteca Universitaria di Pisa.

Questa copia, così termina: « Explicit liber de proportionibus musice Johannis de Ciconiis, canonici paduani in orbe famosissimi musici in experientia conditi in civitate patavina. Anno Domini c. MCCCCXI »².

La notizia che il Ciconia fosse canonico di Padova proviene, senza dubbio, dalla dedica e dall'explicit di questo terzo libro del suo trattato « Nova Musica », poichè il nome di Ciconia non appare a comprovarlo nell'elenco dei canonici padovani curato dal Marchese Dondi dall'Orologio³.

L'ipotesi del De la Fage⁴, appoggiata dal Riemann⁵, che *de Leodio* possa significare *de Lodi*, attribuendo così al nostro musicista un'origine lombarda anzichè fiamminga,

¹ A. W. AMBROS, *Geschichte der Musik*, Leuckert, Breslau, 1868, vol. II, p. 145, nota 4.

² A. DE LA FAGE, *Essais de Diphthéographie Musicale*, Paris, Leguix, 1864, pp. 375-80.

³ *Serie Cronologico-istorica, opera del Marchese Dondi dall'Orologio, Canonico*, Padova, Stamperia del Seminario, 1805.

⁴ A. DE LA FAGE, *op. cit.*, p. 379.

⁵ H. RIEMANN, in *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig, 1904, Vol. II, pp. 91-113, annovera il Ciconia fra i musicisti della scuola di Dunstable e lo fa morire nel 1453 (sic).

appare come infondata ed è decisamente respinta da studiosi come l'Ambros¹, il van der Straeten², il Fétis³, il van den Borren⁴ e l'Adler⁵, il quale annovera il Ciconia fra i musicisti padovani del primo Quattrocento, contemporaneo di frate Bartolino e Gratosus di Padova e di Jacobus Corbus e Caninus de Peraga de Padua⁶.

Lo Stainer⁷ annovera Johannes Ciconia fra i compositori belgi vissuti in Italia che non fecero parte della cappella Papale fra il 1380 e il 1420, quindi non compresi nell'elenco

¹ A. W. AMBROS, *op. cit.*, a pp. 472-73 scrive che il nostro compositore non appartiene alla famiglia veneziana dei Ciconia, bensì è originario di Liegi (Lüttich); si leggono alcune notizie a pp. 144-45 sulle poesie ch'egli stesso compose ed intonò in onore a Venezia « mundi splendor, Italiae cum sis decor », a Padova « O Padua sidus praeclarum te laudat juris sanctio ecc. » ed al Cardinale Zabarelle « O Franciscus Zabarelle, gloria, doctor, honos et lumen Patavicum ecc. ».

² E. VAN DER STRAETEN, in *Les musiciens Néerlandais en Italie*, Bruxelles, S. A. van Trigt Ed., 1882, a p. 309, così scrive: « Jean (Johannes) Ciconia, canonico di Liegi, scrisse a Padova nel XV secolo la sua opera *De Proportionibus* ».

³ F. J. FÉTIS nella sua *Biographie universelle des musiciens* ecc., 2 vol., p. 301, considera « cet ecclésiastique » (il Ciconia) come un « savant musicien pour l'époque ou il vécut ». Ricorda una sua canzone fra composizioni di Dufay, Dunstable, Binchois, a 3 voci in un ms. della Vallicelliana di Roma (oggi alla Vaticana, ms. urb. lat. 1411), trovato nel 1847 da M. Danjou.

⁴ CH. VAN DEN BORREN, *Guillaume Dufay*, Bruxelles, 1926, p. 339.

⁵ G. ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M., 1924, I, p. 247.

⁶ H. BESSELER, *Studien zur Musik des Mittelalters*, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 1925, II, pp. 230.

⁷ J. STAINER, in *Dufay and his contemporaries*, Londra, Novello, 1898, p. XII, così lo nomina: « Johannes Ciconia de Leodio, canonico di Padova ».

dell'Haberl¹ e che Padova ospitò fra il 1400 e il 1411. Le sue composizioni musicali sono state catalogate dal Wolf², il quale riconosce un più largo periodo di attività artistica al nostro musicista, periodo svoltosi probabilmente tra il 1400 e il 1420. Alcune aggiunte all'elenco redatto dal Wolf sono state fornite dal Besseler nel suo importante spoglio di codici e frammenti dell'*ars-nova* italiana e francese, esistenti nelle biblioteche europee³.

¹ F. X. HABERL, *Die römische Schola cantorum*, Vf. MW., III, p. 221.

² J. WOLF, *Der niederländische Einfluss in der mehrst. gemess. Musik bis zum Jahr 1480*, in *Tijdschr. der Vereen v. Noord-Nederlands Musiek-Geschiedenis*, Deel VI (1900), pp. 197 sgg. Mi è stato materialmente impossibile consultare questa pubblicazione, malgrado l'interessamento cortese dello stesso Prof. J. Wolf.

³ H. BESSELER, *op. cit.*, II, p. 231, nota 3, e p. 232. Ritengo qui opportuno, desumendo le notizie da questa pubblicazione, riassumere e completare le fonti principali della produzione musicale di JOHANNES CICONIA.

Cod. 37 (Lic. mus. Bologna), con 17 composizioni; L. TORCHI, *R. M. I.*, XIII, 1906, p. 488; J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation*, Leipzig, 1904, I, p. 197; H. BESSELER, *op. cit.*, p. 234; J. STAINER, *op. cit.*, p. XVII.

Fram. ms. 2216 (Bibl. Univ. Bologna), con 12 composizioni; J. WOLF, *op. cit.*, I, pp. 204-205, con incipit tematico; F. LUDWIG, *Die Mehrstimmige Musik des XIV Jahrh.*, in *Sd. IMG*, VI, p. 618; J. STAINER, *op. cit.*, p. XVII; H. BESSELER, *op. cit.*, p. 236.

Fram. ms. 1475 (Bibl. Univ. Padova), con una composizione « Et in terra » e ms. 1115 (Bibl. Univ. Padova), con 2 composizioni « Dolçe fortuna » e « Aler m'en veus en estrangne partie »; J. WOLF, *op. cit.*, I, p. 260; F. LUDWIG, *op. cit.* IV, p. 154, VI, p. 615; H. BESSELER, *op. cit.*, pp. 228, 231.

Fram. ms. Urb. Lat. 1411 (Bibl. Vaticana Roma), con una composizione « O rosa bella — Ay lassa me » simile al Cod. 4379 n. acq. (Bibl. Naz. Parigi); J. WOLF, *op. cit.*, I, p. 192; H. BESSELER, *op. cit.*, II, p. 242.

Avrò, inoltre, modo di appellarmi alla testimonianza musicale di altre composizioni del Ciconia, da me trascritte dai frammenti di Domodossola e Parma e di riferirmi a precedenti trascrizioni compiute dagli storici

Cod. L. 568 (Bibl. Estense Modena), con 2 composizioni: Kanon «Quod jactatur» e «Sus un fontayne»; J. WOLF, *op. cit.*, II, pp. 338-339; H. BESSELER, *op. cit.*, p. 230; F. LUDWIG, *op. cit.*, IV, pp. 21, 44, VI, p. 616 sg.

Cod. 93 (Trento), con «Et in terra» (Gloria) e «Patrem omnipotentem» (Credo); R. FICKER, *Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices*, in *Beihfte der D. T. Oe*, Vol. XI, p. 7; H. BESSELER, *op. cit.*, p. 239, nota 3.

Fram. ms. Parma (Archivio Stato), con una composizione «Lisadra donna ch'el mi' cor contenti»; F. LUDWIG, *op. cit.*, VI, p. 619; H. BESSELER, *op. cit.*, pp. 231-232, nota 3.

Fram. ms. Domodossola (Calvario), con 2 composizioni: «Ben ben che da vui donna sia partito» e «Io crido amor.... çida, I strali ardente cui mio cor confida»; F. LUDWIG, *op. cit.*, VI, p. 640; H. BESSELER, *op. cit.*, p. 230; R. SABBADINI, in *Giorn. Stor. della lett. ital.*, 40, 1902, p. 270, offre la lezione dei testi «Ben ben che da vui» (J. Ciconia) e «Se le lagrime antique el dolce amore» (Çaninus de Peraga de Padua); G. F. CONTINI, in *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti*, in *Archivium Romanicum*, fasc. 3-4, 1938, p. 1, nota 2, riesce a leggere con l'aiuto dello specchio anche la ballata, apparsa illeggibile al Sabbadini, «Amor m'ha tolto el cor e non mel rende» (Magister Jacobus Corbus de Padua) e «Io crido amor.... çid çida» (Johannes Ciconia).

Fram. ms. 4379 (Bibl. Naz. Parigi, f. fr. n. acq.), con 2 composizioni «O rosa bella — Ay lasso me» e «Dolce, dolce fortuna»; J. WOLF, *op. cit.*, I, pp. 211-212; H. BESSELER, *op. cit.*, pp. 232-233.

Fram. ms. 52 Varsavia (Bibl. Krasinski), con un «Patrem» (Credo); J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, I, p. 353; H. BESSELER, *op. cit.*, p. 234, nota 1.

Cod. Can. Misc. 213 (Bibl. Bodley. Oxford), con 4 composizioni: «Et in terra pax» (cc. 101-103), «O felix templum jubila» (c. 22¹), «Ut te per omnes celitum», «Ingens alumnus Paduae» (c. 119¹); J. STAINER, *op. cit.*

Riemann¹, Wolf², Adler-Koller e Ficker³, van den Borren⁴ e Besseler⁵.

Le musiche ospitate nel terzo foglio sono opera di *Magister Antonius Çachera de Teramo*, il cui nome ricorre una sola volta nel Ms. Bodley, can. misc. 213 di Oxford, per aver intonato il testo «Nuda non era preso altro vestito»⁶ e nel Codice 93 di Trento, quale autore di un brano di messa: «Patrem omnipotentem» (Credo)⁷.

Anche questo musicista non sembra abbia fatto parte della cappella Papale e non va confuso con quel Nicola

¹ H. RIEMANN, in *Handb. d. Musikgeschichte*, II, pp. 91, 112, trascrive la ballata «Dolce fortuna» (Ms. 1115, Bibl. Univ. Padova) e «O anima Christi».

² J. WOLF, in *Gesch. d. Mens. Not.*, I-II, trascrive il n.º 30 «Dolce fortuna» e il n.º 31 «O anima Christi».

³ G. ADLER e O. KOLLER, trascrivono in *D. T. Oe*, VII, p. 227, la canzone di Leonardo Giustiniani «O rosa bella» (Cod. Urb. Lat. 1411, Roma e Ms. 4379, Parigi); R. FICKER trascrive in *D. T. Oe*, XXXI, vol. 61, n.º 1-3, il Gloria «Et in terra pax» ed il Credo «Patrem omnipotentem» (Codice 93 Trento).

⁴ CH. VAN DEN BORREN in *Polyphonia Sacra*, The Plain-song and Mediaeval Music Society, 1932, trascrive le seguenti composizioni sacre del Ciconia: i frammenti di Messa n.º 11-12 «Et in terra»; i mottetti isoritmici n.º 27 «Ut te per omnes», «Ingens alumnus Paduae» ed il mottetto non isoritmico n.º 37 «O felix templum».

⁵ H. BESSELER, in E. BÜCKEN, *Musik des Mittelalters*, Potsdam, 1931, p. 204, trascrive il mottetto «O virum.... — O lux et decus.... — O beate Nicholae....» (Cod. 37 Lic. Mus. Bologna).

⁶ J. STAINER, *op. cit.*, riporta il solo incipit del testo nell'indice a p. 204, senza trascriverne la musica.

⁷ R. FICKER, *op. cit.*, p. 12; in *D. T. Oe*, VII, indice tematico a p. 35, cita la composizione n.º 149 «Patrem» (Credo) come di D. Zach. de Teramo; in *D. T. Oe*, XXXI, vol. 61 trascrive il n.º 8 «Patrem omnipotentem» (Credo); C. CESARI, *Musica e musicisti alla Corte Sforzesca*, in *R. M. I.*, XXIX, 1922, p. 6.

Zacharias da Brindisi che tra il 1420 e il 1423 risulta iscritto nella lista dei cantori pontifici¹, noto per la caccia «Cacciando per gustar» ed altre composizioni² e facilmente scambiato con un gruppo di altri Zacharias che risultano tra gli intonatori del Codice 37 di Bologna. Il Wolf³, infatti differenzia i vari Zacharias, riconoscendo il nostro nel Codice can. misc. 213 (Oxford) come Magister Antonius Zachara, ed il cantore papale Nicola con la sola denominazione di Magister Zacharia, come risulta dal Codice L. 568 di Modena.

Lo Stainer⁴ crede di poter assegnare al nostro Antonius de Teramo un periodo di attività artistica che avrebbe avuto il suo centro geografico in Roma e probabilmente prima del 1432. I testi del Codice Mancini (Lucca) da lui intonati, come del resto le poesie del terzo foglio manoscritto di Perugia, accusano, infatti, una provenienza dall'Italia centrale, il che permetterebbe di convalidare l'ipotesi dello Stainer, avvalorata dall'origine abruzzese (Teramo) dei natali del maestro.

L'interesse che offre la sua produzione musicale religioso-profana permette di assegnare a questo maestro teramense un significativo posto nel gruppo dei musicisti nazionali del primo Quattrocento. Egli appartiene alla terza generazione musicale dell'*ars-nova* italiana e annovera fra i suoi contemporanei, oltre al Ciconia, i maestri Zacharia cantore papale, Matteo da Perugia, Giovanni da Genova,

¹ F. X. HABERL, *op. cit.*, Vf. MW., III, p. 221; J. STAINER, *op. cit.*, XIII.

² Nel Codice L. 568 di Modena; probabilmente nel Ms. Pietroburgo F. I., n.º 378, contenente opere di un Zacharias (F. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, Af. MW., V, p. 219; H. BESSELER, *op. cit.*, II, p. 234, nota 1) e nel Ms. 52 di Varsavia (Bibl. Krasinski).

³ J. WOLF, *Dufay und seine Zeit*, in *Sd. I. M. G.*, I, pp. 151-154.

⁴ J. STAINER, *op. cit.*, p. xv.

Antonello e Filippo da Caserta, Corrado da Pistoia e Bartolino da Bologna¹. Ora nulla vieta di supporre, in relazione ai nomi dei compositori ospitati nel Codice Mancini (Lucca), che anche la nostra silloge perugina sia stata vergata attorno al 1430-40; epoca alla quale appartengono gli ultimi Codici in notazione nera e mista (rosso bianca), come il L. 568 di Modena ed il 37 di Bologna ed i Codici di Trento, poco più di un decennio prima che si procedesse, fra il 1440 e il 1450, ad esemplare in buona parte le musiche con note bianche (cave): Codice 213 di Oxford.

* * *

Nel periodo che corre dalla morte di Francesco Landini (1397) al primo ventennio del Quattrocento, l'*ars-nova* italiana tende ad internazionalizzarsi al contatto di quella francese. Una ostentata ricerca di raffinatezze ritmiche nell'arte dei suoni è causa di incertezze nel sistema di notazione e di complicazioni nella scrittura, mediante l'uso del *color* (note rosse).

Alcuni nostri musicisti, per citare i più importanti, come Nicola Zacharia, Corrado da Pistoia, Filippotto da Caserta, pur mantenendo i tratti stilistici nazionali del Trecento, sembrano favorire maggiormente la moda musicale degli «oltramontani» di Francia, imitando i preziosismi di un Jean Cuvelier ed il gusto di un'arte che trovò la sua rispondenza nell'architettura gotica a fiamma².

La corrente nordica di cantori e maestri stranieri, chiamati dalla corte papale sin dal 1377 dopo il ritorno da

¹ L. ELLINWOOD, *The Works of Francesco Landini*, Cambridge, Mass., 1939, p. XII.

² CH. VAN DEN BORREN, *Considerations générales sur la conjonction de la polyphonie italienne et de la polyphonie du Nord pendant la première moitié du XV^e siècle*, in *Extrait du Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XIX (1938), p. 178.

Avignone ed ospitati presso i Principi e le corti Ducali, è lungi dall'interrompersi con l'inizio del XV secolo, ma s'alimenta sempre più del fiore della maestria musicale belga, proveniente dalla diocesi di Liegi e rappresentata da un Johannes Ciconia, teorico di chiara fama e compositore. Al suo seguito giungeranno in Italia i maestri Jean de Sarto, Jean de Limbourg e Jean Brasart, i quali a breve distanza di anni verranno ad essere sostituiti da nuovi musicisti-cantori della diocesi di Cambrai, capeggiati da Giovanni Dufay¹.

Il Ciconia, come osserva il van den Borren, ottenuto un canonicato a Padova, fa dell'Italia la sua seconda patria. Come musicista egli è «un costruttore», dotato di una «tecnica sicura»; come teorico, pur esprimendosi nella «notazione di transizione» non incorre negli «alessandrismi ritmici» dell'epoca.

La sua produzione è varia ed eclettica, sia nel gusto che nella forma, e passa dalla messa (frammenti) al mottetto religioso e profano, dai madrigali e cacce di stile italiano alle ballate francesi. Infatti questo «Liegeois italianisé» – così lo definisce il van den Borren – «incarna il tipo del musicista venuto d'oltre alpe, che sotto l'influenza di un clima diverso dal suo ed al contatto di un arte locale, ricca di inattese rivelazioni e di profondi ammaestramenti, vede svilupparsi il proprio genio in un senso più vasto e nuovo»²; e non sarà l'ultimo dei musicisti celebri che come lui calarono nella penisola per ben due secoli, da Dufay a Isaac, da Josquin a Orlando da Lasso.

Con ciò, però, si viene a riconoscere storicamente l'esistenza di una tradizione polifonica italiana, sia pure locale, personale ed intimamente lirica, le cui propaggini trecentesche, come *ars-nova* italiana, influenzarono le mu-

¹ CH. VAN DEN BORREN, *Considérations générales* ecc., *op. cit.*, pp. 178-189.

² CH. VAN DEN BORREN, *op. cit.*, p. 180.

siche della prima metà del XV secolo, coltivate dagli stessi «oltramontani» in Italia; tradizione che continuerà attraverso le forme popolarizzanti del *ballo* e dei *tenori ostinati*¹ per rifiorire rigogliosa alla fine del secolo nei *villotisti* e nei *frottolisti* e nel madrigale cinquecentesco.

La nota caccia a tre voci «Cacciando per gustar»² di Nicola Zacharia non è un saggio tardivo del genere, ma una sua continuazione in margine alla tradizione Quattrocentesca; e perciò troviamo una così popolare forma del Trecento toscano imitata anche nel Settentrione della penisola ed intonata persino da un musicista straniero, il Ciconia, piegatosi all'influenza del gusto italiano. Lo schema musicale delle due cacce perugine segue la forma poetica originaria del madrigale³, mantenendo la tecnica trecentesca della costruzione polifonica a due voci, con la consueta distinzione e differenza di tempo fra le stanze (movimento 4/4) ed il ritornello (movimento ternario).

La melodia, fresca e scorrevole, qua e là velata da melanconica espressione, in «Caçando un giorno vidi» – n.º 3 –, presenta qualche ritorno imitato, come è consuetudine stilistica di questa forma musicale: battute (21-24) con ca-

¹ F. TORREFRANCA, *Il Segreto del Quattrocento*, Milano, 1939, p. 73 sgg. e p. 180 sgg.

² Di questo pezzo oltre alle sillogi del Codice Estense L. 568 (fo. 17') e del Palat. 87, Squarcialupi (fo. 2), riprodotte in notazione moderna da J. WOLF, in *Florenz in der Musikgeschichte des XV Jahrh.*, in *Sd. IMG*, III, esiste un'altra versione mutila, segnalata dal Prof. Francesco Egidi in un frammento d'archivio marchigiano (Macerata) di sua proprietà: *Un frammento di codice musicale del secolo XIV*, in *Nozze Bonmartini-Tracagni*, 19 novembre 1925, Roma, con una riproduzione in facsimile di un foglio del frammento.

³ L'ipotesi del LOVARINI in *Rass. Bibl. Lett. Ital.*, V, 1897, pp. 132-141 e ripresa da N. PIRROTTA, in *Il Sacchetti e la tecnica musicale del Trecento italiano*, Firenze, 1935, p. 42, nota 1, appare qui convalidata.

none alla quinta e (30-34) con un secondo attacco imitato alla quinta. Anche la stesura dell'unica voce in nostro possesso, per la caccia « I cani son fuori per le mosse » - n.º 1 - lascia intravedere qualche probabile passaggio a canone, dato l'alternarsi delle pause.

Eppure l'arte dell'imitazione nella polifonia del Trecento non è caratteristica esclusiva della caccia musicale. Recente è l'esempio di un ritornello a canone in un madrigale del Landini, segnalato dall'Ellinwood¹; come pure qualche passaggio imitato si osserva nel nostro frammento perugino: madrigale n.º 5 (26-28), (34-35) e nella ballata n.º 10 « Deus deorum », come vedremo più avanti, con un alternarsi di brevi imitazioni.

Note sono anche alcune musiche descrittive, che vanno pure sotto il nome di cacce trecentesche francesi, trovate dal Besseler² ed altre composizioni studiate dal van den Borren³.

Non stupisce perciò, che sotto la duplice influenza dell'*ars-nova* italiana e francese, il Ciconia, musicista tecnicamente assai esperto, abbia anche coltivato nei primi decenni del Quattrocento l'antichissima forma del Canone musicale, dando prova di grande « audacia armonica » in un « Quod iactatur » a tre voci (Codice L. 568 Estense)⁴. In quanto al canone « Le ray au soleyl », contenuto nel no-

¹ L. ELLINWOOD, *op. cit.*, p. xxvi e trascr. mus. n.º 10. Madrigale a 3 voci « De' dimmi tu che se' così fregiato » con un triplice canone alla quinta nel Ritornello (Codice Palat. 87, Squarcialupi, Bibl. Laurenziana, Firenze).

² H. BESSELER, *op. cit.*, pp. 193-194 e trascr. mus. a pp. 251-252.

³ CH. VAN DEN BORREN, *La Musique pittoresque dans le Ms. 222. C 22 de la Bibl. de Strasbourg (XV^e siècle)*, estratto da *Bericht. ü. d. Musikwiss. Kongress in Basel*, 1924, pp. 89-90.

⁴ J. WOLF, in *Die niederländische Einfluss ecc.*, *op. cit.*, p. 197, riproduce l'unica voce notata; CH. VAN DEN BORREN, *Guillaume Dufay, op. cit.*, pp. 340-341.



STRAMBOTTO-CACCIA.

stro frammento di Perugia, non è stato possibile trovare la chiave per la trascrizione, malgrado il cortese interessamento del Prof. Johannes Wolf di Berlino.

L'arte d'imitare le parti vocali, sia come attacco stretto di un tema all'inizio di un pezzo, che come ripresa del tema a distanza di battuta, diventa di conseguenza presso il Dufay¹ ed i compositori franco-belgi della seconda metà del Quattrocento, uno dei principali canoni costruttivi della loro polifonia. In Italia l'impianto fugato della caccia trecentesca non sembra trovare, almeno per ora nei documenti a nostra conoscenza, altrettanta continuità stilistica nelle cacce del Quattrocento, che in esiguo numero offrono ancora nella seconda metà di questo secolo la testimonianza di una tradizione letteraria tendente a riallacciarsi ai saggi lasciati dal Ciconia e da Nicola Zacharia.

Anzi, l'intonazione musicale rivela piuttosto l'affermarsi del verticalismo nella condotta polifonica delle parti e le caratteristiche della melodia sillabica di pretto gusto italiano.

A questo proposito ho potuto identificare due cacce inedite, la prima particolarmente da me trovata. Essa è a tre voci e si trova esemplata a c. 188 del G. 20 di Perugia (Bibl. Comunale), sfuggendo ai numerosi studiosi del codice.

Eccone il testo:

Corrino multi cani ad una cazia;
Quillo la piglia, chi è stanco la trova.

Lu braccio che non cerca per la trazia
Quanto più corre, tanto mino jova.

¹ Si osservino le canzoni a tre voci del Dufay, trascritte dallo STAINER, *op. cit.*: « Ce jour de l'an » (p. 102); « Bon jour bon mois » (p. 132); « Pouray l'avoir » (p. 152); « Revelons nous » (p. 132); « Ce rondelet voudray chanter » in « Pour l'amour de ma douce amye » (p. 157).

L'uccello che da multi se discazia
In ultimo alle reti se retrova.

Però chi non sa far l'arte non se imbattia,
Da donne fructo non se fa la prova.¹

La seconda caccia è invece a quattro voci e si trova esemplata nel Q. 16 della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna a c. 127, codice datato fra il 1450 e il 1487. Già segnalata dal Novati che ne trascrisse il testo², non risulta, per quanto io sappia, citata e trascritta in notazione moderna da altri.

Eccone il testo:

Alla caiza, alla caiza,
Te, te, te, te, te, te,
Sona, sona, sona,
Sona, sona, forte.
Chiama, chiama, chiama,
Chiama, chiama li cani.

¹ Cfr. facsimile fuori testo, e traduzione in *Arch. f. Musikforschung. Berlin* (gennaio 1942).

² F. NOVATI, *Contributi alla storia della lirica musicale neolatina*, in *Studi medievali*, II (1907), p. 317, nota 3: «Questo codicetto fu scritto da più mani, ma certo innanzi il 1450, nel quale anno già lo possedeva un Domenico de' Marsili che vi segnò il proprio nome; mentre tal Lodovico della stessa famiglia ne compilava più tardi nel 1487 una diligente tavola. Il Codice comprende alquante canzoni musicali su testo francese a tre e quattro voci». Il segno del «tempus perfectus», le legature di semibreve ed alcuni passaggi di note annerite (minime puntate e semiminime) sono gli indizi di una scrittura della seconda metà del Quattrocento e ci confermano l'importanza di questa caccia esemplata probabilmente fra il 1460 e il 1480. A quattro voci, il *Tenor* partecipa con le altre parti all'ordito musicale del pezzo ed oltrepassa in alcuni punti la tessitura del *Contratenor*.

[Li can an]dati intorno,
Se perdano, se perdano te, te,
Falcone, veni ad me
Veni ad me.

(Vedi trascrizione musicale fuori testo).

La prima caccia, malgrado presenti le caratteristiche omoritmiche della frottola, non trascura la tecnica dell'imitazione con un attacco all'ottava fra la prima e la terza voce (S. B.), mentre la seconda (T) imita alla quinta la stessa figurazione per moto contrario; si tratta di un esempio forse unico di caccia nella veste poetica di uno strambotto-frottola che lo Schwartz cercò senza trovarlo fra le sillogi del Petrucci¹. È, infatti, trascorso circa mezzo secolo dalle ultime cacce dell'*ars-nova* e nel frattempo è pure avvenuta una vasta evoluzione nella forma e nello stile musicale, favorita, probabilmente, dal cambiamento della stessa pratica di notazione (ritmo e grafia). Ciò nonostante lo spirito di così popolare poesia musicale sembra perdurare intatto; il testo, nei suoi realistici simboli animaleschi, mantiene ancora il carattere moraleggiante, tra il sentenzioso ed il satirico dei rimatori del primo Quattrocento, mentre le tre voci intonano strofe indipendenti: probabilmente esse erano cantate una dopo l'altra.

La seconda caccia del codice bolognese, forse più antica, non offre invece passaggi imitati, come la tradizione stilistica avrebbe voluto, ma ci rivela piuttosto nella apparente rigidità del suo verticalismo, le caratteristiche del «parlante», melodia sillabica, fatta di semiminime e minime ribattute, non solo già in uso nella quattrocentesca Battaglia italiana trascritta dalla Brenet², e in taluni pas-

¹ R. SCHWARTZ, *Die Frottole im 15 Jahrh.*, Vf. MW., 1886, p. 447.

² M. BRENET, *Essai sur les origines de la musique descriptive*, in *R. M. I.*, 1907, pp. 750-751, trascr. mus. «Batta-

saggi del canto carnascalesco², ma soprattutto nella chanson francese (Battaglia di Jannequin) e nella villanella (Battaglia villanesca di Tomaso Cimello)³. Per la sua azione movimentata – richiamo di voci, onomatopea di suoni (squillo di corni) e nel testo e nella vivacità ritmica della musica – questa caccia sembra stilisticamente preludere, quale anello di congiunzione, alla Battaglia⁴, rappresentazione rumorosa e violenta derivata dalla caccia, allorché questa si arricchì, durante il Quattrocento, di maggior varietà espressiva allargando la sua cerchia rappresentativa. A queste fonti perugine e bolognesi, dobbiamo aggiungere la «pesca» e la caccia del codice parigino, descrittici dal Torrefranca⁵; quest'ultima si riallaccia pure ad un'altra versione della cosiddetta «caccia di Roma»: «Jamo alla cazza», che nel Codice Panciaticchi 27 risulta nelle note differente da quella di Parigi⁶, sebbene gli sia simile nello stile. Ecco, dunque, un significativo gruppo di composizioni che documentano l'evoluzione musicale della caccia durante il Quattrocento rispetto ai saggi della prima *ars-nova* e che permettono di saldare gli anelli di una catena storica ritenuta in passato come spezzata.

glia italiana» dal Ms. fr. 15123 (Bibl. Naz. Parigi), codice appartenente all'epoca fra Dufay e Ockeghem (1450-70).

¹ F. GHISI, *I canti carnascaleschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, Firenze, 1937, p. 119.

² F. GHISI, *op. cit.*, p. 148; F. TORREFRANCA, *op. cit.*, p. 49, nota 1.

³ F. TORREFRANCA, *op. cit.*, p. 49 sgg.

⁴ F. TORREFRANCA, *op. cit.*, p. 278 sgg., trascr. mus. a p. 412 sgg.

⁵ Eccone l'incipit: *Superius*: la sol sol, la si, si mi ecc.; *Tenor*: fa mi mi, fa sol, sol ecc. Le presenti condizioni m'impediscono di presentare una trascrizione completa del pezzo, essendo chiusa la consultazione dei Mss. musicali nella Bibl. Naz. Centrale di Firenze. L'incipit del testo è citato dal TORREFRANCA, *op. cit.*, p. 143, come termine *ad quem*.

Dopo questa breve parentesi sulla caccia e prima di chiudere questo mio saggio, farò ancora qualche considerazione sulle musiche contenute nel nostro frammento di Perugia. La tecnica musicale nei primi decenni del Quattrocento appare ancora dominata dall'arcaica pratica del *discanto* per moto contrario e dal parallelismo a terze e a seste del *falso bordone* che qui osserviamo particolarmente nella ballata n.º 4 battute (7-9), (27-30). La parte soprana della polifonia a due e tre voci si svolge in rapporto al sentimento poetico e favorisce la libera ed appassionata espansione lirica del canto con ampie volute e fioriture di note; ne deriva un'espressione melismatico-figurativa alternata ad incisi sillabici, indice di uno spirito monodico tradizionale, fortemente radicato nella natura musicale della nostra razza e classica manifestazione dello stile vocalizzato dell'*ars-nova* italiana. Simili moduli melodici si osservano in quasi tutti i madrigali e qui particolarmente come esempio nel n.º 5 battute (11-15), (35-40), (50-58) e n.º 8 (10-20); nelle cacce n.º 1 (1-5), (19-22), n.º 3 (1-8), (12-19), (50-55) e nella ballata «Se le lagrime antique», intonata da Canino de Peraga de Padua (Framm. Domodossola), battute (10-19), (30-35).

Si giunge così ad un alternarsi del canto florido con una polifonia d'accompagnamento a due e tre voci: il *Contratenor* ed il *Tenor*, di libera invenzione tematica, vengono a formare un substrato polifonico trasparente a sostegno armonico della composizione. Talvolta queste due voci si oppongono, inserendosi l'una nell'altra: il *Tenor* si spinge al mezzo dell'ordito polifonico ed il *Contratenor*, con andamento irregolare, funge ora da basso ora da voce intermedia rispetto al *Tenor*; spesso il loro andamento non è interdipendente, perchè costretto, come si è visto, a seguire il procedimento del *falso bordone* (vedi n.º 3), (53-55), (60-63), (65-70), mantenendo qua e là i rigidi residui dell'isoritmia di gusto francese, proveniente dal

discanto medioevale – vedi più particolarmente le ballate n.º 7 (23-40) e « Se le lagrime antique » battute (5-15), (20-25).

La sequenza trova pure posto come ricorso melodico di grande efficacia plastica. Un esempio di gusto notevole che ricorda a distanza di secoli uno schema a carattere di passacaglia, usato nelle musiche organistiche del Frescobaldi, si osserva nella ballata « Amor amaro », intonata da anonimo nel Framm. Archivio di Stato di Siena, con il *Tenor* in imitazione (vedi Disco citato HN 1870, inciso a cura di questo Centro di Studi), battute (5-9), (13-16), (36-40), (66-69). Altri spunti melodici a carattere di progressione trovano pure conferma nella ballata « Se le lagrime antique » battute (12-13), (32-33); e così anche si osservano ripetizioni di frasi o incisi nel *Cantus* del madrigale n.º 5 (22-25), (49-53), (84-86), su andamento omoritmico delle due altre voci.

Nell'ambito puramente tecnico dell'armonia troviamo un persistente uso di quinte e di ottave consecutive (n.º 3 [19]) e di triadi senza terza, residuo di un gusto arcaico per la diafonia o l'organum medioevale, gusto che ancora nel cuore del Quattrocento¹ sembra riaffermare una particolare predilezione nostrana al verticalismo vocale, nota contro nota e dalla quale non andrà esente la condotta polifonica della lauda-carnasciale, della villotta e della frottola nella seconda metà del Quattrocento.

Ho già detto come l'arte « di transizione » del Ciconia appartenga ad un periodo anteriore a quello del Dufay, modellandosi alla tradizione dell'*ars-nova*.

Le sue ballate « Dolçe fortuna », « Lisadra donna »² e la

¹ Successione di ottave, quinte, quarte in « O dolçe compagno » intonato da Domenico de Ferrara, in J. STAINER, *op. cit.*, p. 37.

² Framm. Archivio Stato Parma; F. TORREFRANCA, *op. cit.*, pp. 89-90. La trascrizione moderna di questa ballata

famosa « O rosa bella » del Giustiniani, intonata non solo dal Ciconia ma anche da noti musicisti come Dunstable e Dufay, conservano ancora le caratteristiche stilistiche e la cadenza tipica del Trecento italiano: la terza inferiore vocalizzata, risolvete sulla tonica, il che si osserva anche in ogni composizione del nostro frammento.

Le tonalità sono per solito definite: il n.º 4, presenta un do minore decisamente affermato ed il n.º 5, oscilla fra il re ed il mi minore e chiude in sol maggiore, modulando improvvisamente in questo tono alle battute (59-60).

La scrittura ritmica si fa più complessa e si adatta alle ricerche ed alle raffinatezze in uso nei primi decenni del Quattrocento. Se il madrigale n.º 8 offre ancora un esempio tradizionale di *divisio* trecentesca (s.i.p.o.), la ballata n.º 7 presenta complicazioni di scrittura (color), che si accentuano nelle ballate « Se le lagrime antique », « Un fior gentil » (n.º 9) e « Amor nè tosse » (n.º 11) con passaggi di note rosse cave (Tempus imperfectum cum prolatione minori diminutum).

Queste ultime ballate intonate da Antonius Cacheria, anche se tradiscono complicazioni ritmiche di gusto francese, rivelano una maturazione stilistica tendente a liberarsi sempre più dalle scorie della tecnica trecentesca.

FEDERICO GHISI.

esclude la prima ipotesi, cioè che il tipo della composizione sia quello della villotta, mentre dimostra – seconda ipotesi – che si tratta di una ballata influenzata dal gusto trecentesco.