

Tiziana Sucato

IL MOTTETTO *Ave Regina celorum / Mater innocencie /  
Ite missa est (Joseph)*  
DI MARCHETTO DA PADOVA NEL CONTESTO DELLA PRODUZIONE  
MOTTETTISTICA DEL PRIMO TRECENTO

Il mottetto *Ave Regina celorum / Mater innocencie / Ite* è conservato in un manoscritto miscelaneo di provenienza padovana recante la data 1325, è a tre voci e concordemente viene attribuito a Marchetto da Padova per la presenza dell'acrostico "marcum paduanum" nel *duplum*. Alberto Gallo ha ipotizzato che fosse una delle composizioni per l'Ufficio dell'Annunciazione cantate in occasione della consacrazione della cappella Scrovegni di Padova avvenuta nel 1305, poiché proprio da quell'anno e almeno fino al 1307 è documentata la presenza di Marchetto nella cattedrale padovana quale *magister scholarum* [Gallo 1974]. Nel presente articolo vorrei proporre alcuni elementi a favore dell'ipotesi che il mottetto marchettiano possa essere stato composto nel secondo, e non nel primo decennio del Trecento. Il mio intento è di mostrare che l'organizzazione del materiale musicale del mottetto *Ave / Mater / Ite*, soprattutto per quanto riguarda i procedimenti di tensione e risoluzione, è compiutamente ascrivibile all'Ars nova e quindi non compatibile con la datazione alta (1305) proposta da Gallo. Per fare questo confronterò il mottetto marchettiano con un mottetto nello stile di Petrus de Cruce considerato tra i musicisti più innovativi e certamente composto nei primissimi anni del Trecento e con alcuni mottetti che con altrettanta certezza sono stati composti invece nella seconda decade. Non prima di aver brevemente dato conto di quanto fino ad ora è stato detto in proposito.

## 1. Il dibattito sulla datazione del mottetto

Lo scandaglio dei diversi aspetti della composizione marchettiana da parte di Eleonore Beck e Anne Robertson ha condotto a raccogliere nuovi elementi a sostegno della datazione proposta da Gallo, viceversa Kurt von Fischer e Virginia Newes ne hanno individuati altri per corroborare l'ipotesi di una datazione posteriore. Nel testo del *triplum* Eleonore Beck [Beck 1999] ha individuato un in-

dizio che confermerebbe la stretta relazione del mottetto di Marchetto con il progetto degli affreschi di Giotto nella cappella Scrovegni a Padova. L'indizio in questione si trova nell'affresco che rappresenta la processione di Maria e delle sue ancelle verso la casa di Giuseppe dove la Vergine è accolta da un gruppo di tre musicisti. Uno di essi suona la viella e gli altri due hanno le mani in posa per suonare una tromba a canna lunga. Nel riquadro è perfettamente leggibile un ripensamento di Giotto che decise di eliminare una tromba ripristinando al suo posto il cielo azzurro e di accorciare l'altra sino a renderla identificabile con una cennamella. Secondo la Beck Giotto avrebbe ritoccato la composizione originaria al fine di creare un rimando visivo tra il mottetto e gli affreschi realizzati, in considerazione del testo del mottetto stesso il cui *triplum* nomina sia la viella (*mulieribus tu chorum / regis dulci viella*) sia la cennamella (*fructus dulcis quo iustorum / clare sonat cimella*).

Una diversa ipotesi interpretativa [Tintori e Meiss 1962], come segnala la stessa Beck, poneva l'intervento di Giotto in relazione al desiderio di contemporare meglio l'atmosfera calma e di dignitosa umiltà della Vergine con il suono degli strumenti a lei affiancati e quindi per creare un ambiente sonoro coerente con la scena raffigurata.<sup>1</sup> L'ipotesi della Beck ha come presupposto 1) che lo strumento rappresentato sia una cennamella e 2) che il distico del mottetto possa essere riferito al riquadro della processione di Maria verso la casa di Giuseppe. Bisogna considerare che la causalità fra 1) e 2) è possibile proprio in virtù della particolarità che la cennamella sia raffigurata al posto delle trombe, e che essa rappresenti lo strumento «dei giusti»; il testo marchettiano sosterebbe tale interpretazione. Come fa notare la stessa Beck, uno strumento corto identificabile con la cennamella è utilizzato al posto delle più consuete trombe, e quindi con una medesima funzione, anche nel riquadro che sovrasta l'Annunciazione, all'interno sempre della cappella Scrovegni, rendendo non improbabile il valore simbolico che ad esso sarebbe attribuito anche nel concertino che attende le vergini davanti alla casa di Giuseppe. Se effettivamente il distico del mottetto fosse da riferire al riquadro in oggetto si complicherebbe non poco la lettura di quest'ultimo: nel testo del *triplum* si dice che «la cimella dei giusti» suona per il «frutto dolce» e cioè per Gesù Cristo. Ciò implicherebbe che essa sarebbe da considerare come riferimento alla presenza di Gesù nel grembo di Maria prima del suo incontro con Giuseppe (cosa plausibile poiché la Vergine concepì per opera dello Spirito Santo prima di «abitare assieme»<sup>2</sup> a Giuseppe. Apparirebbe tuttavia più semplice ipotizzare che debba esserci stata una fonte

1. È stato notato che in questo modo Giotto si discosta dalla realtà padovana dei cortei nuziali per i quali l'uso delle trombe è ampiamente testimoniato.

2. Matteo, 1.18. Bisogna considerare che la presenza delle trombe avrebbe dovuto evocare Giuseppe, non presente nel riquadro, quale uomo giusto. Questo attributo tuttavia è esplicito nella presenza più discreta della palma sul terrazzino della casa verso la quale è diretta Maria. Nel salmo 91 (92).13 infatti si legge «il giusto fiorirà come palma».

d'altro genere, comune per entrambi gli artisti e non ancora individuata, alla base di questo utilizzo simbolico dello strumento corto.

La Beck inoltre quando suppone che Giotto abbia voluto inserire un certo tipo di strumenti musicali per adeguare la propria rappresentazione al mottetto istituisce implicitamente una gerarchia tra i due artisti. Se anche si vuole considerare che Marchetto fosse molto stimato, come sottolinea Beck, Giotto certamente non lo era di meno, e non si può non tenere conto del fatto che l'immagine ha maggior peso della parola cantata poiché permane e può essere contemplata. In Giotto la componente simbolica e il realismo trovano uno straordinario equilibrio e una sintesi efficace: proprio in questo si caratterizza la novità del suo stile. Se il valore simbolico della cennamella non fosse stato condiviso dalla comunità alla quale si rivolgevano gli affreschi perché mai egli avrebbe dovuto rinunciare alla leggibilità della raffigurazione per il distico di un mottetto? D'altra parte se non si vuole attribuire ad una scarsa fantasia poetica la scelta di uno strumento che potesse soddisfare la rima (il *triplum* prevede coppie di versi con rima *-orum / -ella*), due sono le ipotesi economiche: 1) una qualche tradizione esegetica diffusa a Padova indicava uno strumento corto come adatto a rappresentare lo "strumento dei giusti" ed a questa entrambi si ispirarono; 2) se una relazione può essere istituita tra il riquadro e il mottetto la direzione del "prestito" è differente: Marchetto si ispirò a Giotto per la scelta degli strumenti da inserire nel *triplum* del mottetto e non viceversa (e in questo caso la data dell'inaugurazione della cappella sarebbe da considerare come limite *post quem*). In realtà, il solo legame che si può ragionevolmente ipotizzare tra la cappella e il mottetto è dato dal tema dell'Annunciazione, centrale per entrambi. La sottolineatura di questo aspetto si deve agli studi della Robertson.

Il *tenor* del mottetto marchettiano, privo di testo nel manoscritto padovano, è stato recentemente identificato appunto da Anne Robertson [1995, 291]: si tratta di una porzione di canto piano legata alla liturgia dell'Annunciazione. In particolare in un codice conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi (lat. 1107) la melodia dell'*Ite missa est* per la liturgia dell'annunciazione è rubricata anche come *Joseph*. La doppia denominazione (*Ite missa est* e *Joseph*) è dovuta al fatto che nell'Alleluia *Missus est Gabriel*<sup>3</sup> la stessa melodia si presenta anche nel versetto sulla parola *Joseph* (*Missus est Gabriel a Deo civitatem Galilee ad Mariam virginem desponsatam Joseph*). La Robertson evidenzia inoltre che questa melodia è conservata in più di un centinaio di manoscritti e che di questi il maggior numero apparteneva ai francescani e un numero minore, sebbene cospicuo, ai domenicani. La scoperta conferma che si tratta di un mottetto legato al tema dell'Annunciazione e chiarisce la relazione del *tenor* con quanto intonato dalle altre voci. Tale conferma (oltre che la presenza di numerose conso-

3. La Robertson spiega che questo Alleluia è, con ogni probabilità, una contraffazione duecentesca del ben più noto Alleluia *Spiritus Sanctus* per la Pentecoste databile intorno al decimo secolo.

nanze imperfette di terza di cui parleremo dopo) rende plausibile, secondo la Robertson, l'interpretazione proposta da Gallo.<sup>4</sup>

Il *tenor* del mottetto *Ave / Mater / Ite*, inoltre, come ricorda Virginia Newes [1996], è uguale a quello del mottetto *Se grace / Cum venerint / Ite* della Messa di Tournai, del quale ci accingiamo a parlare. Ciò che più importa invero non è solo l'uguaglianza del *tenor*, ma è che la somiglianza fra i due mottetti coinvolge il loro impianto formale: entrambi infatti presentano il *tenor* come «*middle-voice*», collocata fra il *triplum* e il *motetus*. Questa tecnica compositiva, per quanto testimoniata dai manoscritti a nostra disposizione, era molto diffusa in Inghilterra mentre annovera pochi esempi nel continente e tutti databili almeno nella seconda decade del Trecento, compreso l'*Ite missa est* della Messa di Tournai che la Newes suppone Marchetto abbia preso a modello, sebbene non le sia stato possibile percorrere, attraverso i codici superstiti che tramandano quest'ultimo mottetto, le occasioni nelle quali Marchetto avrebbe potuto ascoltarlo o leggerlo, né rintracciare un manoscritto a Padova che conservi questa versione della melodia del canto piano.

Sempre la collocazione del *tenor* suggerì a Kurt von Fischer [1978] di paragonare il mottetto marchettiano al primo mottetto conosciuto che presentasse una medesima impostazione e avesse similmente un inizio solistico: il mottetto di Vitry *Quoniam secta latronum / Tribum que abhorruit / Merito*. Per questa somiglianza Kurt von Fischer ritenne di poter datare il mottetto marchettiano al secondo decennio del Trecento. Anche a questo mottetto di Vitry dedicheremo ora la dovuta attenzione.

L'eventuale presenza di un *tenor* isoritmico è stato un altro aspetto della tecnica compositiva che ha ricevuto attenzione da parte dei musicologi poiché considerato lo spartiacque tra l'*Ars antiqua* e l'*Ars nova* e quindi sufficiente a datare una composizione. Margaret Bent [1984, 94-5] aveva posto addirittura in dubbio che il *tenor* del mottetto marchettiano fosse elaborato secondo la tecnica che sarà principe nell'*Ars nova*, poiché, a suo giudizio, il suo livello di complessità non è molto dissimile da quello dei *tenores* della tarda *Ars antiqua*. Tuttavia Daniel Leech-Wilkinson [1995], un decennio più tardi, ha evidenziato come il passaggio fra l'*Ars antiqua* e l'*Ars nova*, per quanto riguarda l'elaborazione del *tenor*, sia stato, per così dire, fluido. È noto che Philippe de Vitry porta a perfezione un modo di costruire l'impianto delle voci che il Novecento ha definito mottetto "isoritmico", intendendo con il termine quel procedimento grazie al

---

4. A favore di questa interpretazione si è schierato recentissimamente anche Bernard Vecchione [2008] che ha scoperto nel testo latino della voce del duplum un acrostico analogo e parallelo a quello con cui Marcus Paduanus firma la sua opera: si tratta delle lettere E-S che Vecchione interpreta come le iniziali del nome di Enrico Scrovegni, che aveva commissionato gli affreschi nella cappella. L'analisi di Vecchione, presentata a Trento in un convegno che ha avuto luogo fra il 18 e il 20 gennaio 2008, è densa di argomenti e di riferimenti che meriterebbero un'attenzione particolare. Purtroppo, data la brevità del tempo a disposizione, e dato il fatto che gli atti del convegno non sono ancora stati pubblicati, non mi è stato possibile prendere in considerazione il suo contributo.

quale una porzione di canto piano (che assume il nome di *color*) viene dotata arbitrariamente di un ritmo e viene suddivisa in più parti ciascuna dotata di quel ritmo, le *taleae*. In questa forma essa è collocata come *tenor* a fondamento di due o tre voci che possono anch'esse presentare o no elementi di regolarità e simmetria. A grandi linee tale procedimento è stato messo a punto dopo il primo decennio del Trecento. Leech Wilkinson ha mostrato come questo raggiungimento della tecnica compositiva si sia affinato con molta gradualità e come da solo non basti a datare una composizione. Egli, a dimostrazione di tale assunto, ha posto a confronto il mottetto n. 273, tràdito nel codice Montpellier H196 insieme ad altre composizioni dell'ultima Ars antiqua, con *Super / Presidentes*, composizione appartenente al *Roman de Fauvel* i cui testi e composizioni, tra le quali un buon numero sono di Vitry, sono databili nel secondo decennio del Trecento. Ebbene, entrambi i mottetti presentano una "moderna" struttura isoritmica nel *tenor*. Mentre invece un altro mottetto contenuto nello stesso *Fauvel*, *Scariotis / Jure*, pur databile nel 1313, non mostra alcuna regolarità nelle frasi delle voci superiori né un *tenor* nel quale sia riconoscibile una periodicità.

## 2. Tendenze stilistiche in tre mottetti fra il XIII il XIV secolo

Poiché vorrei sostenere la datazione del mottetto marchettiano al secondo decennio del Trecento in base al modo nel quale la materia musicale è elaborata, mi è utile il lavoro di due studiosi che hanno analizzato il repertorio mottettistico, tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento: Ludwig Seel [1987], per registrare il mutamento di ampiezza dello spazio sonoro e l'utilizzo delle varie combinazioni ritmiche presentate dalle diverse voci; Catherine Lloyd [2002], per descrivere il momento di passaggio tra l'Ars antiqua e l'Ars nova con lo scopo di cogliere gli elementi di continuità tra i due periodi che per consuetudine storiografica vengono considerati separati quasi da una frattura. Entrambi i lavori forniscono materiali di confronto utili per affrontare il problema della datazione del mottetto marchettiano.

Dal lavoro di Catherine Lloyd [*ibid.*, 73-4] emerge infatti con ricchezza di dettagli che:

La mancanza di tensioni nella successione degli intervalli è tipica della polifonia del tredicesimo secolo in generale, ed è una caratteristica che la distingue dalla polifonia del quattordicesimo secolo. Questo perché la tensione che si crea grazie all'uso delle sonorità imperfette è circoscritta al tempo debole della perfezione e perché l'andamento del discanto non consente la loro preparazione o il loro prolungamento. L'uso di discordanze e concordanze imperfette non crea un reale senso di anticipazione dal momento che sono di breve durata. Nella polifonia del quattordicesimo secolo invece il potenziale di tensione e risoluzione attraverso l'uso di sonorità imperfette e perfette affiancate è in parte realizzato grazie all'introduzione delle terze e seste, ma anche conferendo maggior prominenza alle sonorità imperfette, in particolare a quelle non associate alla quinta.

In altre parole quello che cambia all'inizio del Trecento e diviene la cifra del nuovo modo di fare musica è una diversa concezione della temporalità che è data 1) dalla qualità delle linee melodiche nel loro insieme, ossia dalla loro estensione e dalla presenza d'individuabili gerarchie tra le altezze; 2) dalla condotta ritmica delle singole voci; 3) dalla qualità degli aggregati sonori, ovvero delle sonorità e 4) dalla dislocazione di queste ultime sull'asse direzionato del tempo. È dunque importante avere un sistema di analisi che a partire dai risultati ottenuti dai due studiosi consenta di cogliere nelle composizioni analizzate gli elementi che le costituiscono come fatto musicale globale. È stata Sara Fuller [1986] a introdurre il termine "sonorità" affrontando lo studio di una composizione di Machaut nella quale intendeva porre in risalto il modo in cui il susseguirsi di diversi aggregati sonori modella lo scorrere del tempo in base a tensioni e risoluzioni, ossia il modo nel quale la composizione diventa processo temporale. Più precisamente, per sonorità s'intendono gli aggregati verticali formati da combinazioni di intervalli e quindi da almeno tre suoni. Le sonorità possono essere perfette (P) quando sono formate da combinazioni di unisoni, quinte e ottave e relativi composti (dodicesima); imperfette (I) quando sono formate da combinazioni di  $n$  intervalli perfetti più uno imperfetto (unisoni e ottave più terza o sesta, quinte con terza intermedia); doppiamente imperfette (DI) se combinano due o più intervalli imperfetti (terze e/o seste); doppiamente imperfette *alterate* ( $\overline{DI}$ ); imperfette *alterate* ( $\overline{I}$ ) e dissonanti (D) ossia formate da qualunque combinazione di intervalli consonanti e dissonanti. Questa classificazione delle sonorità tiene conto dell'ulteriore riflessione di Sabaino, del quale si adotta anche la simbologia [Sabaino 1999, 306], che in ambito di *Ars nova* italiana ha ampliato e tematizzato i procedimenti analitici adottati dalla Fuller per meglio descrivere ciascuno degli elementi della composizione *in vivo* e per riuscire a ridurre al minimo la componente soggettiva e di arbitrarietà connessa all'analisi.<sup>5</sup>

*Primo esempio: Je cuidoie bien metre jus / Se j'ai folement ame / Solem di Petrus de Cruce:*

Prenderò in esame gli aspetti sopra elencati nelle composizioni che la letteratura musicologica ha posto in relazione con il mottetto di Marchetto (*Tribum que non abhorruit / Quoniam secta / Merito* di Vitry e *Ite missa est* della Messa di Tournai) e per porre in risalto le loro caratteristiche mostrerò sommariamente quelle di un mottetto dell'*Ars antiqua*. Uno in particolare è individuato

5. Si considera come ipotesi praticabile anche il percorso analitico esposto nel medesimo articolo, e cioè che gli episodi musicali tendano a essere costruiti secondo uno schema riconoscibile che prevede la presentazione/affermazione di un'area sonora, il suo prolungamento, una conclusione su una sonorità perfetta, il cambio di sonorità attraverso una concatenazione di sonorità con forte tensione tra di loro (oppure per transito discendente) e la riproposizione del percorso, in forma quasi di una sintesi, alla conclusione del pezzo [Sabaino 1999, 312].

sia da Seel sia da Lloyd come il più rappresentativo della fase di passaggio: *Je cuidois bien metre jus / Se j'ai folement ame / Solem* è infatti, secondo i due studiosi, il massimo raggiungimento dell'*Ars antiqua* e, in quanto tale, contiene i germi della nascente *Ars nova*. Si tratta del mottetto 332 copiato nell'ottavo fascicolo del Montpellier H196 (da ora in poi Mo 8/332) e databile nei primi anni del Trecento. Il *tenor* di Mo 8/332 è isoritmico a livello del *color*, il quale è ripetuto tre volte. La periodicità è rinforzata dal comportamento delle altre voci, che presentano cadenze<sup>6</sup> nei medesimi punti all'interno di ciascun *color*.

Tr  
M  
T

1. Je cui-doi-e bien me-tre jus 2. le dous mes-tier d'A-mour, 3. mais je me sent-toi-e plus

1. Se j'ai fo -

SOLEM  
1.

4. que de- vant sou-pris dou-ce-ment 5. d'une a-mour nou-ve-le: 6. de la gra-ci-eu-se-

- le- ment a- mé

- te, 7 qui a a non dou-cete 8. a son droit non. Ele est si tres dou-ce, voi-re-

2. et moi mout gre- vé.

Es. 1. Mottetto *Je cuidois bien metre jus / Se j'ai folement ame / Solem* di Petrus de Cruce, bb. 1-5. Da Tischler [1978], pp. 209-13

6. Sara Fuller [1986, 54] considera la cadenza un caso particolare di «movimento direzionato» (*directed progression*). Il movimento direzionato è una successione di sonorità affiancate – la prima imperfetta in natura e instabile nella qualità, la seconda perfetta in natura e stabile nella qualità – nella quale la prima risolve nella seconda in accordo con le norme del contrappunto per la condotta delle voci [Fuller 1992, 231]. La successione assume il valore di cadenza quando a) si trova alla fine di una frase testuale-musicale in entrambe le voci superiori e al termine di una porzione significativa di *tenor*; b) il secondo elemento ovvero la risoluzione è relativamente lungo in durata. Quindi per cadenza si intende quel luogo della composizione dove si realizzano contemporaneamente più condizioni: una successione di sonorità imperfette e dissonanti risolve su un accordo perfetto, in concomitanza con il termine della frase di testo e/o della frase musicale della voce più acuta, nonché dove sono riconoscibili strategie ritmiche in tutte le voci atte a porre in evidenza il passaggio da una situazione di disordine ad una di ordine.

1) In Mo 8/332 l'ambito del *triplum* è  $sol_2-sol_3$ , mentre quello del *motetus* è  $re_3-sol_2$ , la distanza tra di esse è al massimo di un intervallo di quinta,<sup>7</sup> sono dunque molto frequenti gli incroci tra le due voci. La linea melodica del *motetus* è delimitata non da una pausa, come accade spesso nei mottetti antichi, ma da una *longa* perfetta. Questo aspetto sarà una delle caratteristiche salienti dei mottetti più avanzati presenti in *Fauvel*. La distanza fra le voci estreme *triplum* e *tenor* supera l'ottava in soli tre casi sempre nella posizione  $do_2-sol_3$ . Un aspetto evidenziato da Seel e Lloyd è che, seppure l'ambito delle voci raggiunge in un punto la dodicesima, ciò non accade, come in alcuni mottetti di *Fauvel*, in punti dove riceverebbe particolare risalto come possono essere l'inizio dell'unità di misura o la sonorità conclusiva di una cadenza. Il *triplum* percorre dapprima il pentacordo ascendente  $la_2-mi_3$  nelle prime tre battute (cfr. Es. 1) e poi, stabilita a b. 3 l'altezza  $re_3$  come significativa, si estende nelle battute successive sia verso il basso fino a  $sol_2$  sia verso l'alto fino a  $sol_3$ .

2) Il *motetus* ha un andamento ritmico più simile al *triplum* che al *tenor*, a differenza di quanto si registra in genere nei mottetti di Petrus de Cruce e in quelli che al suo stile si ispirano, nei quali *tenor* e *motetus* lenti fanno da supporto ad un *triplum* più rapido. Il connubio di *motetus* e *triplum* è assai frequente nelle composizioni presenti in *Fauvel*. Invece, com'è comune nei mottetti dell'Ars antiqua, il *triplum* mostra una notevole varietà di combinazioni ritmiche che gli conferisce un carattere quasi di estemporaneità (si veda Es. 1). L'attività ritmica del *motetus* aumenta a ridosso della sonorità perfetta che scandisce l'inizio del raggruppamento successivo (cfr. Es. 1). Il testo è in francese e composto di versi irregolari in entrambe le voci, ma accanto a questa caratteristica "antica" vi è un'attenzione particolare alla combinazione dei testi sul piano fonetico che sarà quasi la norma nei mottetti dell'Ars nova: essi sono collocati in modo che alla fine di ciascuna sezione vi sia la stessa rima nel *triplum* e nel *motetus*, o che le sillabe finali dei versi siano assonanti tra loro (Es. 1, b. 3 e 4 inizio b. 5 etc.). Nel *motetus*, infine, le parole sono declamate con uno stile che non è né melismatico né sillabico – in questo modo la distribuzione delle sillabe è flessibile – a fronte di un *triplum* più sillabico.

3) Le sonorità prevalenti sono quelle perfette che si presentano puntualmente sulle altezze del *tenor*: *re*, *fa*, *mi*, *do*, nella forma  $\frac{8}{5}$  (cfr. Es. 2); le sonorità imperfette non sono mai in posizione esposta; due volte compare ad inizio battuta una consonanza imperfetta (a b. 8 – cfr. Es. 2 –, e ancora a b. 15).

7. Le due voci raggiungono tuttavia l'intervallo d'ottava a b. 19.



zione ritmica e melodica di ciascuna di esse. La grande varietà ritmica di ciascuna delle voci, propria dei mottetti antichi si semplifica per rendere maggiormente intelligibile l'andamento generale e poter creare uno scarto fra i luoghi della composizione nei quali le sonorità preludono a una cadenza e quelle nelle quali il materiale sonoro viene per così dire "svolto". La risoluzione delle cadenze tende a non essere inesorabilmente su una sonorità perfetta ma ad ammettere anche la sonorità imperfetta. Le sonorità imperfette sono dislocate quindi non solo nei "tempi deboli" e con durata trascurabile, ma acquistano sempre maggiore importanza e conquistano i luoghi esposti della composizione (come si è detto: l'inizio di unità di misura, la risoluzione delle cadenze, la fine di sezione) e a ridosso di una cadenza vi sono di preferenza sonorità imperfette alterate per imprimere maggiore forza alla risoluzione. I compositori fanno in modo che la linea melodica corrisponda alla struttura del testo e che vi sia relazione stretta fra le sezioni del mottetto individuate dalle cadenze e l'andamento del testo stesso che, è noto, nell'*Ars nova* diviene strutturato e frequentemente di lunghezza simile per le voci superiori.

*Secondo esempio: Quoniam / Tribum / Merito di Philippe de Vitry*

In questa prospettiva risulta di qualche utilità il confronto con un mottetto di Vitry datato 1317 [Bent-Wathey 1998] che presenta, similmente a quello di Marchetto, l'inizio solistico e la collocazione del *tenor* come voce centrale. In esso sono presenti molte delle caratteristiche descritte poc'anzi, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto formale. In breve:

1) il *triplum* modula il suo percorso tra le ottave  $do_3$ - $do_4$  e  $re_3$ - $re_4$  individuando all'interno di esse come significative rispettivamente le altezze  $fa_3$  e  $sol_3$ . Il *motetus* si muove nell'ottava  $fa_2$ - $fa_3$  individuando come baricentro l'altezza  $do_3$ . *Triplum* e *motetus* non si incrociano. L'intervallo tra di essi predilige ancora l'ottava e solo in pochi casi si muove verso la decima e tocca la dodicesima. Il *tenor*, organizzato in due *colores* di sei *taleae* ciascuno, è impostato sul secondo modo ritmico (Breve-Longa) e la sua periodicità è posta in evidenza dalla collocazione della medesima successione di sonorità negli stessi luoghi. La sua estensione è fra  $do_3$ - $sol_3$ . Non si incrocia con le altre voci.

2) *Triplum* e *motetus* sono assai somiglianti per quanto concerne l'attività ritmica. È da notare che il numero delle figurazioni ritmiche è minore rispetto a quello riscontrabile nel precedente mottetto, a causa della semplificazione nella divisione della *brevis* che favorisce una maggiore percepibilità del *ductus* ritmico. Il testo è in latino, è strofico e presenta una elaborata rete di ripetizioni verbali e di assonanze fra le voci che è stata ampiamente illustrata da Margaret Bent [1997].

3) Le sonorità prevalenti sulle altezze del *tenor* sono quasi sempre quelle perfette nella posizione  $\frac{8}{5}$ .

4) La ricerca di Vitry in questo mottetto non coinvolge gli altri aspetti di novità che emergono nella sua produzione. Lo scorrere del tempo è costruito qualitativamente a livello di *maximodo*, ovvero le *longae* risultano organizzate di tre in tre: sulla prima *longa* la polifonia è a tre voci, mentre sulle altre due prevale l'assetto a due voci. Le consonanze imperfette e le dissonanze sono prevalentemente collocate nella *longa* pari del *maximodo*, cioè nel “modo debole”. *Quoniam / Tribum / Merito* di Vitry quindi mostra un'attenta pianificazione e razionalizzazione di ogni suo singolo aspetto formale conservando un'organizzazione qualitativa dell'unità di misura e non presenta sonorità e consonanze imperfette in posizioni esposte.

Lo scarto rispetto al mottetto di Petrus è ben visibile a livello di costruzione formale per una chiarezza complessiva della struttura ottenuta attraverso la scelta di un numero limitato di combinazioni ritmiche, per la delimitazione delle sezioni attraverso la scelta di uguali successioni di sonorità a conclusione di esse, oltre che per la regolarità metrica del testo adottato. L'aspetto che più qui interessa, ovvero la spinta che i materiali musicali ricevono dall'uso di consonanze imperfette e dalla presenza in sede di cadenza di consonanze imperfette alterate di una certa durata, è in questo mottetto di poco rilievo. La direzionalità verso alcuni accordi perfetti è ottenuta adottando opportune strategie (maggiore densità ritmica sia nel *tripulum* sia nel *motetus*) in prossimità della cadenza, con la funzione di metterla in rilievo, come si può vedere negli esempi 3 e 4, ma non accade mai che la sonorità perfetta che conclude una cadenza sia preceduta da una sonorità imperfetta alterata o doppiamente alterata. Nel maggior numero di casi infatti è la consonanza imperfetta, ovvero due suoni, non una sonorità (tre suoni), a precedere la cadenza. L'approdo alla sonorità perfetta avviene all'interno del meccanismo complesso messo in atto da Vitry, come si vede nell'Es. 4, ma è preparata in due soli casi da sonorità imperfette come quelle dell'Es. 3.

The image shows a musical score for three voices in 4/4 time. The lyrics are: "fu - ri - bun - da non me-tu - it (vispi) - li - o - - - - - num". The bottom staff shows figured bass notation: 8 A5, 5 5 5 5, 8 G5.

Es. 3. Mottetto *Quoniam / Tribum / Merito* di Philippe de Vitry: sonorità imperfette in cadenza, bb. 17-20. Da Schrade [1956], p. 54



e sonorità imperfette nelle sue composizioni,<sup>10</sup> ma nel mottetto presentato la sua ricerca si svolge su un fronte diverso, quello formale e analitico-matematico appunto, e per questo presenta, come vedremo, pochi elementi di confronto con il mottetto di Marchetto.

*Terzo esempio: Se grace / Cum venerint / Ite (dalla Messa di Tournai)*

Le caratteristiche che in questa sede interessano sono esibite con maggiore chiarezza nell'altro mottetto messo in relazione con quello di Marchetto: *Se grace / Cum venerint / Ite*. Anche quest'ultimo è costruito su di un *tenor* il cui ambito si colloca tra *triplum* e *motetus* e per questo motivo, si è detto, la composizione è tecnicamente confrontabile con quella di Vitry e con quella di Marchetto. In questo modo l'altezza *re*, che ne è il baricentro, può combinarsi sia con il *la* ( $Re_5^8$ ) sia con il *sol* ( $Sol_5^8$ ) offrendo quindi sonorità variate. Il *tenor* è costituito di due *colores*, ciascuno comprendente due *taleae*.

1) Le linee melodiche di *triplum* e *motetus* non si incrociano mai. Il *motetus* si muove entro le altezze *do*<sub>2</sub>-*mi*<sub>3</sub>, il *tenor* tra *la*<sub>2</sub> e *fa*<sub>3</sub> e scavalca il *triplum* in tre punti della composizione. L'estensione del *triplum* sta quasi sempre all'interno del pentacordo *re*<sub>3</sub>-*la*<sub>3</sub> entro il quale le altezze assumono ruoli pressoché fissi. Si attiva quindi una gerarchia tra di esse che consente al meccanismo della tensione di funzionare, visto il ristretto numero delle opzioni possibili. In particolare il *mi* consente tre esiti: imposta la prima cadenza su *sol* all'esordio della composizione; negli altri casi (come si può dedurre dall'Es. 5) appoggia l'altezza *re* per la sua carica di ambiguità, o viene utilizzato per sospendere il processo. Si è detto [Seel 1987, 45] che l'intervallo di dodicesima tra le voci estreme diviene progressivamente più comune nella polifonia ed è il riflesso dell'indipendenza che ciascuna parte conquista verso la fine del XIII secolo poiché la tecnica compositiva si affranca dall'uso massiccio dell'incrocio fra le parti. L'estensione oltre l'ottava della tessitura complessiva conferisce al mottetto della Messa di Tournai, quindi, una fisionomia sonora particolare. L'ampliamento dello spazio sonoro nelle sezioni a tre voci crea forte contrasto con le sezioni a parti strette o a due voci.

10. Nei mottetti di Vitry le cadenze non sono preparate da sonorità imperfette alterate o doppiamente imperfette alterate. Egli usa prevalentemente sonorità doppiamente imperfette o imperfette.

Es. 5. *Triplum* del mottetto *Se grace/Cum venerint / Ite*. La linea è divisa in segmenti che sono ordinati in modo da sovrapporre gli esiti dell'altezza *mi*

2) *Triplum* e *motetus* condividono le stesse combinazioni ritmiche anche se è il *triplum* ad avere una maggiore attività ritmica. Il numero di combinazioni è anche inferiore a quello presente nel mottetto di Vitry.

3) Le sonorità utilizzate comprendono tutte le posizioni delle sonorità perfette e imperfette. In *Se grace / Cum venerint / Ite* l'uso della dodicesima non solo è associato all'intervallo di quinta oppure di ottava, ma si presenta anche assieme alla consonanza imperfetta di decima.

4) A volte la risoluzione di una sonorità imperfetta (alterata o doppiamente alterata) in cadenza viene elusa attraverso un'altra sonorità imperfetta (Es. 6, bb. 11-15) prolungando così la tensione per molte *breves* (la risoluzione è a b. 17).

Es. 6. Anonimo, *Se grace / Cum venerint / Ite*, bb. 10-18. Da Van der Borren [1957], p. 32

Le frasi musicali seguono l'organizzazione in distici del testo cosicché la fine di ciascuno distico è contrassegnata in musica da una pausa di due *breves*, sebbene — cosa da sottolineare — la frase non si chiuda con una sonorità perfetta

(bb. 7, 12, 18), ad eccezione degli ultimi due versi (b. 35 e battuta finale) dove tale sonorità ha la durata di una *longa* ternaria. La sonorità perfetta non ricorre a intervalli regolari come nei casi precedentemente considerati ed anzi l'inizio della *longa* accoglie perlopiù sonorità imperfette e doppiamente imperfette. La temporalità viene caratterizzata e resa plastica dalla combinazione di simmetrie ritmiche e percorsi lineari ricorrenti, la sonorità perfetta è utilizzata per sottolineare il ruolo di un'altezza (non marca qualitativamente il tempo) poiché la caratterizzazione qualitativa del tempo non è in *Se grace / Cum venerint / Ite* da riferire, come nell'*Ars antiqua*, all'alternanza di sonorità perfetta e imperfetta nei tempi pari e dispari di una *longa*, ma alla coesione, interna a ciascuna *longa*, di ritmo, percorso melodico e contrappunto. Come si può osservare nell'Es. 7, l'intera b. 2 è coinvolta da sonorità imperfette (più precisamente Dissonante, Imperfetta alterata, Imperfetta doppiamente alterata) che risolvono nella successiva b. 3, risoluzione che occupa due terzi della *longa* ternaria. Analogamente la b. 5 prepara la sonorità perfetta di b. 6 la quale ha minor peso in termini di durata poiché nell'economia del mottetto è la sonorità perfetta su *sol* quella più importante ed è quella sulla quale infatti si conclude il pezzo.

Se gras - - - se nest a mormain - tien con-trai - re et vraie a - mours gar-ni - e de de -  
ne - rint mi - - - se ri de - - - gen - - - tes - - -

1 8 5 5 2 8 5 10 6+ 12 8

Es. 7. Anonimo, *Se grace / Cum venerint / Ite*, bb. 1-6. Da Van der Borren [1957], p. 32

### 3. Il mottetto di Marchetto da Padova

Ora è possibile confrontare il mottetto di Marchetto con quanto fino ad ora descritto per verificarne le affinità. Nel *tenor* del mottetto *Ave / Mater / Ite* sono riconoscibili due *colores*, ciascuno costituito di tre *taleae*, ed una piccola coda.

1) Il *tenor* è posto fra il *triplum* e il *duplum* e la sua estensione è  $la_2$ - $fa_3$ . L'estensione del *triplum* è  $re_3$ - $la_3$  entro la quale le altezze assumono ruoli pressoché fissi. Come si è visto per il mottetto *Se grace / Cum venerint / Ite* il *mi* consente tre esiti: imposta cadenza su *sol*, appoggia l'altezza *re* per la sua carica di ambiguità, viene utilizzato per sospendere il processo. L'ambito del *duplum* è  $re_3$ - $do_2$ . Le frasi musicali non seguono l'organizzazione del testo strofico in latino ma sono isoperiodiche (la prima frase si sovrappone completamente alla prima *talea*; nella sezione centrale le frasi sono di 14-15-14 *breves*; le due frasi che con-

cludono la composizione di 18 e 18 *breves*). Tra le voci estreme è più volte raggiunto l'intervallo di dodicesima.

2) Il *triplum* e il *duplum* condividono tutte le figurazioni ritmiche e vi è una grande economia nell'uso di esse: alcune figurazioni sono nettamente più usate rispetto ad altre. Tra di esse prevale in ogni caso il *triplum* cui il *duplum* funge da sostegno. La fisionomia ritmica e melodica del *duplum* cambia radicalmente quando il mottetto passa dalle due alle tre voci per l'ingresso del *tenor*, in presenza del quale ha valori ampi e minore mobilità (cfr. Es. 8). Quando entra il *tenor*, il *duplum* forma un duetto con esso, acquista una fisionomia ritmica più simile a quella del *tenor*, e quindi si muove a valori ampi, mentre il *triplum* permane nelle sue caratteristiche ritmico-melodiche. Quando il *tenor* tace, il *duplum* asseconda il *triplum* per lo più ricalcandone il ritmo, cosicché ne rinforza l'andamento.

34

5 8 8 5 5 3 1 3 6 6 8 10 10 12 12 12 6 8 10 8 8

Es. 8. Marchetto da Padova, *Ave / Mater / Ite*, bb. 34-44. Da Gallo-Fischer [1976], pp. 130

3) Poiché il *tenor* è fra *triplum* e *duplum* l'altezza *re*, che ne è il baricentro, può combinarsi sia con il *la* ( $\text{Re}_5^8$ ) sia con il *sol* ( $\text{Sol}_5^8$ ) offrendo quindi sonorità variate. Solo *re* e *sol* sostengono sonorità perfette di durata significativa (cfr. Es. 9). Marchetto fa spesso ricorso alla sospensione del discorso musicale adottando la sonorità doppiamente imperfetta di  $\frac{10}{6}$  e costruisce su *do* la sonorità  $\text{Do}_{10}^{12}$ , con funzione di appoggio, prima della sonorità perfetta su *re* (cfr. Es. 8).

I I  $\text{DI}$  P P I  $\text{DI}$  P 10 8 6+ U 3 5 8 DI P I I I I 3-5

t ——— R ——— t ——— R

Re Sol Sol

Es. 9. Marchetto da Padova, *Ave / Mater / Ite*, successione delle sonorità. Ogni battuta corrisponde a tre *breves*. La testa della nota in corpo minore indica una durata inferiore ad una *brevis*. È riportata parte del primo *color*. Le note bianche corrispondono al *tenor*

4) L'ingresso del *tenor* separa, temporaneamente, *triplum* e *duplum*<sup>11</sup> in termini di spazio sonoro, cambia il loro assetto e trasforma, ovviamente, le consonanze di due note in sonorità di tre, nonché conferisce pienezza al tessuto sonoro. Mentre in *Quoniam / Tribum / Merito* di Vitry l'alternanza fra sezione a tre voci e sezione a due è gestita dal compositore in funzione dell'approdo alla sonorità perfetta di inizio *maximodo*, in *Ave / Maria / Ite* l'ingresso differito del *tenor* è forse voluto al fine di renderne udibile l'incipit, ma il gran numero di pause in esso presenti fa in modo che si passi dalle agili sezioni a due voci alle più moderate, e dense fonicamente, sezioni a tre che, per effetto dei lunghi suoni tenuti da *tenor* e *duplum*, dilatano la percezione della pulsazione ritmica. Nelle sezioni a tre l'intervallo fra le voci estreme raggiunge frequentemente la dodicesima, tranne per le cadenze strutturali su *sol* (bb. 11-4; 47-50; 100-4; 112-5) nelle quali le voci non superano l'ambito dell'ottava. Questo perché il duetto *triplum-duplum* viene gestito dal compositore in modo tale che, in prossimità dell'ingresso del *tenor*, la distanza tra le voci raggiunga almeno l'ottava, per ampliarsi poi ulteriormente, mentre, quando il *tenor* tace, le due voci convergono anche verso l'unisono (cfr. Es. 9). In questo mottetto il *triplum* conduce il processo per via della sua forte componente melodica. Ma è l'esordio della composizione (cfr. Es. 10) che manifesta subito l'adesione alla nuova sensibilità collocando in posizione esposta gli aggregati instabili, le sonorità imperfette e assegnando loro un peso consistente per quanto concerne la loro durata. Un esordio nella sostanza in tutto simile a quello dell'*Ite missa est* della Messa di Tournai. Alla voce solista, che inizia la composizione, si affianca dopo poche *breves* la seconda voce su una consonanza imperfetta, nella fattispecie una sesta, a partire dalla quale l'intervallo tra le voci estreme si amplia, accoglie l'ingresso del *tenor* e attraverso una sonorità doppiamente imperfetta alterata della durata di due *breves* la cadenza raggiunge la dodicesima e la sonorità perfetta per ripartire con le sonorità instabili e concludere, attraverso un'altra cadenza, su *sol* con una sonorità perfetta.

triplum

Tenor

duplum

6 6    8 3    10+ 6+    12 8    8 5    5 3+    6+ 3+    8 5

Es. 10. Marchetto da Padova, *Ave / Mater / Ite*, bb. 1-12. Da Gallo-Fischer [1976], p. 129

11. Unica eccezione le bb. 22-31.

L'inizio del mottetto ponendo immediatamente in evidenza le due sonorità possibili includenti il *re* (cfr. bb. 7 e 9) circoscrive idealmente il percorso entro il quale si muoveranno le voci. Le sole cadenze presenti nel mottetto sono infatti alternativamente su *re* e su *sol*.

The image shows a musical score for three voices: color 1, color 2, and tenor. The score is written in a single system with three staves. The top staff is for color 1, the middle for color 2, and the bottom for tenor. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a 'g' (G-clef) and a '5' (quintal interval). The score illustrates the sonorities discussed in the text, showing how the voices move between different sonorities and how they are related to the tenor part.

Es. 11. Marchetto da Padova, *Ave / Mater / Ite*. Sono riprodotti il tenor (con le sue tre *taleae*) e le sonorità corrispondenti alle sue ripetizioni nel color 1 e nel color 2. Le prime due sonorità del color 1 corrispondono alle bb. 7 e 13 dell'Es. 10

Per il primo *color* (cfr. Es. 11) viene rispettata la prevedibile differenza di peso armonico attribuibile alle note che concludono le tre *taleae*: il primo *re* porta una sonorità perfetta  $\text{Sol}_5^8$ , il *mi* che chiude la seconda *talea* è occupato per i due terzi da una consonanza imperfetta e il *re* della terza *talea* costruisce ancora una sonorità perfetta  $\text{Sol}_5^8$ , anche se la sua importanza è indebolita dalla breve durata della note di *triplum* e *duplum*. La rappresentazione del “tempo direzionato” nel mottetto marchettiano si mostra affidata alla combinazione di impulso ritmico e definita gerarchia tra le altezze, tale per cui scattano i meccanismi di attesa che le sonorità assecondano o eludono. Molto simile nelle scelte compositive è il mottetto di San Giorgio Maggiore *Ave corpus / Adolescens*, datato nel terzo decennio del Trecento: anche in esso l'isoritmia non prevale rispetto all'attenzione per la linea del *triplum* che tende ad avere i caratteri di una melodia.

Marchetto mescola sapientemente elementi di novità e tecniche compositive “primitive”: nelle parti a due voci sembra di poter rintracciare il desiderio di evocare la polifonia semplice, di cui si hanno importanti testimonianze per la cattedrale padovana dove Marchetto fu *magister scholarum*. In queste sezioni sono frequenti moti paralleli, convergenze all'unisono, uso della sesta maggiore seguita dalla quinta.

Sebbene esposti in modo succinto credo che gli elementi presi in esame consentano di suggerire che il mottetto *Ave / Maria / Ite* sia stato composto con buona probabilità nel secondo decennio del Trecento. La condotta del contrappunto nelle parti a tre voci, ma soprattutto la dislocazione delle consonanze imperfette in luoghi esposti dello scorrere temporale, la totale assenza della demarcazione dell'inizio sia del *tempus* sia del *modus* attraverso le sonorità perfette, e l'uso dello spazio sonoro affrancato dal limite dell'ottava, dicono di un'acquisita distanza dal modo di comporre dell'*Ars antiqua*. Questi raggiungimenti erano

---

già possibili nel 1305? Per la configurazione dei dati a nostra disposizione «Dicimus quod non» [Marchetto da Padova 2007, *passim*].

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BECK E. (1999), *Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel frescoes*, «Early music» XXVII/1, 7-23.
- BENT M. (1984), *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in G. Cattin e P. Dalla Vecchia (cur.), *l'Ars Nova italiana del Trecento*, VI, Edizioni Polis, Certaldo, 85-116.
- BENT M. (1997), *Polyphony of Texts and Music in the Fourteenth-Century Motet: "Tribum que non abhorruit / Quoniam secta latronum / Merito hec patimur" and Its "Quotation"*, in D. Pesce (cur.), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford University Press, New York, 83-103.
- BENT M.-WATHEY A. (cur. 1998), *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Clarendon Press, Oxford, 35-52.
- BORREN C. van der (1957), *Missa Tornacensis (La Messe de Tournai)*, American Institute of Musicology, s.l. (Corpus mensurabilis musicae, 13).
- FISCHER K. von (1978), *Philippe de Vitry in Italy and an homage of Landini to Philippe*, in A. Ziino (cur.), *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo, 225-36.
- FRANCO DI COLONIA (1974), *Ars cantus mensurabilis*, G. Reaney-A. Gilles (cur.), *American institute of musicology* (Corpus scriptorum de musica, 18).
- FULLER S. (1986), *On Sonority of Fourteenth-century Polyphony. Some Preliminary Reflections*, «Journal of Music Theory», XXX/1, 35-70.
- GALLO F. A.-FISCHER K. von (1976), *Italian Sacred Music*, L'Oiseau-Lyre, Monaco.
- GALLO F. A. (1974), *Marchetus in Padua und die "franco-venetische" Musik des frühen Trecento*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI/1, 42-56.
- LLOYD C. (2002), *Ars Antiqua-Ars Nova*, Ph.D. King's College, London.
- LEECH WILKINSON D. (1995), *The Emergence of "ars nova"*, «The Journal of Musicology», XIII/3, 285-317.
- MARCHETTO DA PADOVA (2007), *Lucidarium Pomerium*, testo latino e italiano, introduzione, traduzione e commento, di M. Della Sciucca-T. Sucato-C. Vivarelli, Edizioni del Galluzzo, Firenze (Le regole della musica, 3).
- NEWES V. (1996), *Early Fourteenth-Century Motets with Middle-voice Tenors. Interconnections, Modal Identity, and Tonal Coherence*, in U. Günther (cur.), *Modality in the Music of Fourteenth and Fifteenth Century*, Stuttgart, 31-52 (Musicological Studies and Documents, 49).
- ROBERTSON A. W. (1995), *Remembering the Annunciation in the Medieval Polyphony*, «Speculum», LXX, 275-304.

- SABAINO D. (1999), *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata "Contemplant le gran cose" (3<sup>1</sup>)*, in M. T. Rosa Barez-zani - A. Delfino (cur.), *"Col dolce suon che da te piove". Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo*, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Firenze, 259-322.
- SCHRADE L. (1956), *Roman de Fauvel, the work of Philippe de Vitry, French cycles of the Ordinarium Missae*, Oiseau-Lyre, Monaco (Polyphonic Music of Fourteenth Century, 1).
- SEEL L. (1987), *Studien zu Klangraum und Klangordnung in der Motette der späten Ars Antiqua*, Bärenreiter, Kassel ecc.
- TINTORI L.- MEISS M. (1962), *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi: with notes on the Arena Chapel*, University Press, New York.
- TISCHLER H. (1978), *The Montepellier codex*, A-r Edition, Madison, (Recent researches in the music of the Middle Ages and early Renaissance, 6-7).
- VECCHIONE B. (2008), *Poétique du motet médiéval de dédicace: nouvelles considerations sur l'Ave regina celorum de Marchetto da Padova*, comunicazione presentata al convegno: «Il 'nuovo' in musica e in musicologia: estetiche tecnologie linguaggi», Università di Trento, 18-20 gennaio 2008, Atti in corso di stampa.