

Rex »<sup>32</sup>. Così, nella recente ballata sacra « Abramo e Isacco » egli non chiede la traduzione letterale del testo ebraico, giacché accento e suono sillabico appartengono già alla musica — ed è proposta, questa, non certo inconsapevole, conoscendo il musicista: ma è chiaro che il « sistema di lettura d'un testo verbale attraverso il canto »<sup>33</sup> è tutto merito suo.

Una trasvalutazione artistica complessa, dunque, questa dell'ultima musica di Stravinski, mimica e coreutica prima e quindi semantica: certo consentita anche da quella sintesi che fa capo alla dialettica interna della dodecafonia segnalata da Paci<sup>34</sup>. Per sua parola, concluderemo che la vita dell'originario, la *Lebenswelt* husserliana consegue e non precede l'intenzione teleologica. Contro la *Weltvernichtung*, la negazione del mondo, di un certo mondo storico con ogni sua implicanza linguistica e percettiva, contro l'angoscia conseguente all'*epoché*, contro l'irreversibilità che esclude la possibilità di ogni effettivo ritorno, l'unica soluzione è quella di un rinnovamento, di una ricreazione, di un libero ricupero che non blocchi le nuove intuizioni artistiche in una statica, irrigidita eternità metafisica. E Stravinski è davvero il solo musicista, oggi, capace di documentare con le opere e di rappresentare con un'esistenza instancabile, questo arduo programma.

SERGIO MARTINOTTI

<sup>32</sup> Cfr. I. STRAWINSKY, *Chroniques de ma vie*, trad. it. Milano, Minuziano, 1947, pp. 187-88: « Che gioia scrivere musica su di un linguaggio convenzionale, quasi rituale, di un livello così alto che si impone di per se stesso. Non ci si sente più dominati dalla frase, dalla parola nel suo stretto significato. Colate in uno stampo immutabile, che assicura a sufficienza il loro valore espressivo, non richiedono più alcun commento. Così il testo diviene per il compositore una materia puramente fonetica. Diventa possibile scomporlo a volontà e accentrare tutta la attenzione sull'elemento originario che lo compone, vale a dire alla sillaba. Questa maniera di trattare il testo non era quella adoperata dai vecchi maestri dello stile severo? Per secoli fu pure questa l'attitudine della Chiesa nei confronti della musica, che si trovava così impedita di cadere nel sentimentalismo e, quindi, nell'individualismo ».

<sup>33</sup> Cfr. MILA, *Art. cit.*: ove giustamente si rileva che il libro di testo di questa nuova « ars loquendi » stravinskiana è forse da intendere nell'altra sua cantata « A sermon, a narrative and a prayer ». Cfr. a questo proposito ancora l'articolo di M. MILA, *Le combinazioni di Strawinsky*, in « L'Espresso », Roma, 22 aprile 1962, ove viene recensito l'« Anthems » (dai « Four Quartets » di Eliot) per coro a quattro voci.

<sup>34</sup> E. PACI, *Per una fenomenologia della musica contemporanea*, in « Il Verri », anno III n. 1, Milano, Rusconi e Paolazzi, febbraio 1959, pp. 3-11.

UNO SCONOSCIUTO FRAMMENTO  
DI CODICE POLIFONICO QUATTROCENTESCO  
NELLA BIBLIOTECA « G. B. MARTINI » DI BOLOGNA

Se si volessero raccogliere le testimonianze su come il patrimonio musicale del passato è sopravvissuto ed è pervenuto fino a noi, si riempirebbe certamente un grosso volume non privo di curiosità e fors'anche intinto di colori romanzeschi. È risaputo infatti come i mutamenti di gusto e di abitudini artistiche — che si riassumono sotto il nome di epoche stilistiche — abbiano quasi sempre significato oblio ed incuria per la produzione precedente. Anzi, non è raro il caso in cui la conservazione di un cimelio sia da attribuire a fattori del tutto estrinseci, come appunto quello di un codice musicale manoscritto conservatosi per la bellezza della rilegatura o per la preziosità delle miniature.

Gli storici e i musicologi sono perciò spesso costretti a documentarsi non tanto su fonti pervenute nella loro integrità, quanto — e più frequentemente per le epoche più remote — su frammenti ora miracolosamente, ora casualmente conservatisi attraverso i secoli. Non sorprenderà quindi che antichi manoscritti musicali siano giunti sino a noi servendo da rilegatura a codici posteriori<sup>1</sup>.

L'origine di questo fenomeno va fatta risalire a quando, dalla fine del Trecento, la pergamena cessò di essere l'unico materiale

<sup>1</sup> Merita di essere ricordato il caso del codice cosiddetto Mancini: da quelle pergamene che erano servite per ricoprire atti notarili, conservati all'Archivio di Stato di Lucca e alla Biblioteca Comunale di Perugia, si è recuperato un codice che, seppur incompleto, contiene il cospicuo numero di 76 composizioni; cfr. N. PIRROTTA - E. LI GOTTI, *Il Codice di Lucca*, in « Musica Disciplina », III (1949), pp. 119 sgg., IV (1950), pp. 111 sgg. e V (1951), pp. 115 sgg. E recuperi forse meno vistosi ma non meno significativi sono i vari frammenti coevi di Padova, Parma, Pistoia, Siena.

scrittoria a portata di mano e s'iniziò la diffusione della più comoda carta. Si avvertì già da allora che la fragilità di questa poteva essere ovviata con la protezione di fogli di guardia e rilegature di pergamena; e per quegli stessi motivi d'ordine economico che avevano portato alla rescrizione di interi codici membranacei (i cosiddetti palinsesti), avvenne che quegli antichi manoscritti, il cui contenuto e notazione apparivano col passare del tempo sempre più incomprensibili, furono smembrati e i singoli fogli impiegati per rilegare i posteriori volumi cartacei.

Il primo, a quanto ci consta, ad agire in senso contrario a questa abitudine fu Padre Martini. Egli infatti si rese conto del valore storico non indifferente che potevano riservare antichi fogli membranacei ridotti alla funzione di copertine e provvide quindi a sfasciare le relative rilegature, riuscendo così a raccogliere un cospicuo numero di simili frammenti<sup>2</sup>.

Uno di questi, l'unico di genere polifonico, è fatto oggetto di questo studio. Si tratta di una carta membranacea<sup>3</sup>, o, per meglio dire, di una parte di quella che in origine era una carta di un codice manoscritto, essendo essa stata fortemente tagliata inferiormente. Essa oggi costituisce la carta 23 della silloge di frammenti posta sotto la segnatura Q 1 (e secondo la vecchia numerazione di Padre Martini, cod. 12) ed è stata legata erroneamente, cioè rovesciata e, per di più, nell'ordine inverso a quello originario: l'attuale *recto* corrisponde infatti all'originale *verso* e di conseguenza il *verso* all'originale *recto*. Per com-

<sup>2</sup> Testimoniano oggi la cura di Padre Martini in questo senso la miscellanea che portano le segnature Q 1, Q 3, Q 8 e Q 10.

<sup>3</sup> Non sembra inutile precisare che qui, come in ogni altro contesto analogo, il termine *carta* indica quell'elemento di un manoscritto che consta di un *recto* e di un *verso* (i quali, singolarmente, si dicono *pagina* o *facciata*); altri, ma secondo noi impropriamente, adoperano il termine *foglio* come sinonimo di *carta*; ne consegue che nella descrizione della struttura di un codice (in particolare per la disposizione dei fascicoli) essi sono costretti a ricorrere al termine *doppio foglio* per definire ciò che in realtà è un *foglio* ripiegato costituente due carte. Riteniamo più legittimo il nostro criterio che si rifà alla tradizione (basti pensare all'usitatissimo termine bibliografico «in folio») e alla prassi che da noi dovrebbe essere seguita universalmente in quanto codificata da U. COSTA, *Codice delle Biblioteche Italiane*, Roma 1949, pp. 254 sgg.: *Regole per la descrizione dei manoscritti a cura della Commissione per la pubblicazione degli Indici e Cataloghi delle biblioteche italiane*.

prendere questo occorre tener presente la prassi dell'epoca in cui fu redatto il manoscritto cui questo frammento apparteneva e cioè, come risulterà meglio da quanto verremo dicendo, nei primi decenni del secolo XV. A quell'epoca infatti le composizioni polifoniche, per lo più a tre voci, venivano notate di regola sulle due facciate (o pagine) contigue oppure, come si usa anche dire, ad apertura di libro: sulla facciata di sinistra (*verso* della carta precedente) venivano scritti il *Superius* e il *Tenor*, su quella di destra (*recto* della carta successiva) il *Contratenor* (o un secondo *Superius*). È quindi così che sul *recto* originario del frammento abbiamo una seconda voce di un *Gloria*<sup>4</sup>, mentre sul *verso* abbiamo il *Superius* e il *Tenor* (quest'ultimo esplicitamente indicato come tale) di un altro *Gloria*; nelle carte originariamente contigue a questa dovevano trovarsi le altre parti che completavano il tessuto polifonico delle due composizioni in maniera analoga a quella che abbiamo descritta.

Le considerazioni paleografiche e cronologiche sin qui esposte trovano un riscontro preciso proprio in uno dei più celebri e più importanti manoscritti musicali del Quattrocento, una delle gemme più preziose della raccolta martiniana: il manoscritto Q 15 (Cod. 37 secondo la numerazione stabilita da Padre Martini). In questa ampia fonte antologica è infatti contenuto il secondo *Gloria* del frammento Q 1; esso si trova a cc. LXXVIII<sup>v</sup>-LXXIX<sup>r</sup> completo delle tre voci (*Superius* primo e secondo, *Tenor*), con l'indicazione dell'autore, Hubertus de Salinis<sup>5</sup>. Inoltre questa composizione appartiene a quel nutrito gruppo di brani che in Q 15 recano preziose didascalie di prassi esecutiva in quanto presentano l'indicazione di alternanza tra solisti e coro pieno (rispettivamente: *unus*, *chorus*); didascalie che invece mancano nel frammento. Una caratteristica comune ai due manoscritti è l'impiego della stessa parti-

<sup>4</sup> Sul margine inferiore della carta si intravedono chiaramente le aste delle note scritte sul pentagramma sottostante ora mancante; non è possibile stabilire se si trattasse di una quarta voce oppure del *residuum* di una delle voci della facciata a fianco.

<sup>5</sup> La composizione porta, di mano di Padre Martini, il n. 80; secondo la numerazione progressiva più corretta stabilita da G. DE VAN, *Inventory of Manuscript Bologna, Liceo Musicale, Q 15 (olim 37)* in «Musica Disciplina», II (1948), pp. 231-257, essa corrisponde al n. 63.

colarità grafica di notazione, cioè la notazione rossa<sup>6</sup>; da notare che all'inizio solo il frammento presenta l'indicazione mensurale di tempo perfetto (mediante un piccolo cerchietto), mentre entrambi i manoscritti presentano quella che indica il cambiamento di misura in corrispondenza delle parole *Cum Sancto Spiritu* (tempo imperfetto con prolazione maggiore).

L'aspetto tuttavia più curioso che si manifesta dal confronto tra le due fonti è che a partire dal versetto *Qui sedes* la versione del frammento si discosta da quella di Q 15; ma la cosa sorprendente è che quest'ultima parte del testo musicale del primo *Superius* nella lezione di Q 1 coincide esattamente con quella corrispondente del secondo *Superius* presente in Q 15. Siamo cioè di fronte ad uno scambio di voci; rimane da vedere se questo non sia un semplice errore del copista o se non ci si trovi di fronte ad una diversa versione del brano. Mancando in Q 1 le altre due voci<sup>7</sup>, non è possibile sapere (anche se è da ritenere probabile) se a sua volta il secondo *Superius* (presente un tempo nel manoscritto oggi frammento Q 1) dallo stesso punto presentasse il testo musicale del primo *Superius* quale lo leggiamo in Q 15.

Come si evince dalle cattive condizioni in cui ci è pervenuto, il frammento servì come foglio di copertina ad un libro di piccolo formato: la parte centrale infatti indica chiaramente la posizione del dorso, mentre i bordi superiore ed inferiore risultano essere stati ripiegati. Il *recto* originale (oggi *verso*) costituì la facciata rivolta verso l'esterno ed appare perciò più deteriorata e scolorita, mentre il *verso* (oggi *recto*), essendo stato rivolto verso l'interno, risentì meno dell'usura e si è conservato in migliori condizioni di leggibilità. La parte inferiore della pergamena, come si è accennato, è stata fortemente tagliata, risultando essa superflua per le ridotte dimensioni del volume cui era

<sup>6</sup> Risultando quasi impossibile — per le accennate cattive condizioni di conservazione — ottenere un soddisfacente risultato tipografico con la riproduzione del frammento, indichiamo — per coloro che vorranno far eseguire una normale fotografia in bianco e nero — che si tratta delle note 2-8 e 12-18 dal versetto *Cum Sancto Spiritu* (quinto pentagramma). Anche il primo *Gloria* di Q 1 presenta un passo in note rosse: al quinto pentagramma le tre note che precedono le ultime cinque.

<sup>7</sup> Per il passo che interessa manca infatti anche il *Tenor* a causa del forte taglio inferiore della carta.

destinata come rilegatura; in origine, quindi, le dimensioni del frammento erano maggiori delle attuali (mm. 195 × 212), sia in larghezza, sia soprattutto in altezza. Da un raffronto con le dimensioni del codice Q 15 (mm. 276 × 200) si deve arguire che il manoscritto cui il frammento apparteneva in origine doveva essere sensibilmente più largo, ma un po' meno alto.

Le particolarità fin qui notate nel raffronto tra il frammento Q 1 e il codice Q 15 indicano abbastanza chiaramente l'affinità che lega i due manoscritti<sup>8</sup>; affinità che del resto è confermata dall'aspetto per così dire generale; il tipo di scrittura (sia per il testo che per la musica) è lo stesso, con singolari coincidenze grafiche: la lettera iniziale E, di color verde, è contornata da motivi ornamentali in rosso alla stessa maniera che vediamo praticata in Q 15 (dove pure la lettera iniziale occupa lo spazio risultante dall'inizio un po' arretrato del primo pentagramma); identica è la forma della chiave di Do e del *custos*<sup>9</sup>. Tutto questo va sottolineato per permettere una datazione del frammento; è ragionevole infatti ritenere che la sua stesura non sia avvenuta molto lontano, cronologicamente e fors'anche geograficamente, da quella di Q 15 che, secondo l'opinione più accreditata, è da fissare tra il 1430 e il 1440.

OSCAR MISCHIATI

<sup>8</sup> Come Q 15, anche il codice da cui deriva il frammento era in origine un libro concepito per l'uso di una cappella musicale e quindi anche di destinazione liturgica. Potrebbe sorprendere il fatto che si susseguano due *Gloria* anziché, come sarebbe più logico e come era più usuale, un *Gloria* e un *Credo*. Ma si tratta evidentemente di un caso; nello stesso Q 15, del resto, e proprio nella prima parte che è certo una delle più sistematiche come impianto, non mancano esempi del genere (cfr. i nn. 60, 61, 78, 79, 80, 81 del citato inventario del De Van).

<sup>9</sup> Da un punto di vista grafico, la divergenza di rilievo tra Q 1 e Q 15 è che il frammento presenta i pentagrammi scritti in inchiostro rosso mentre Q 15 li ha in nero.