

La musica sacra italiana del XVII secolo:
riflessioni e considerazioni su alcune recenti edizioni moderne

La musica del XVII secolo soffre ancora oggi di una situazione particolare, dovuta a una indubbiamente strana considerazione da parte degli studiosi; è il secolo della nascita dell'opera, della nascita (o rinascita) della monodia accompagnata, nonché del diffondersi della musica strumentale, tutti campi verso i quali si sono concentrati e si concentrano tuttora le ricerche metodologicamente più scaltrite. La musica sacra,¹ viceversa, non ha ricevuto un'attenzione pari alla sua importanza, o anche solo alla sua reale presenza nella realtà musicale seicentesca, sia quella che intona testi latini, sia quella in lingua italiana, appartenente alla sfera per così dire devozionale (ma l'argomento sarebbe da rivedere completamente), e per i motivi più diversi: pregiudizi di natura ora estetica, ora religiosa, ora addirittura confessionale, mancanza di un numero adeguato di lavori preparatori, impostazione di stampo romantico-idealista (lo si voglia ammettere o no) che vuole limitarsi a considerare solo le grandi figure di un'epoca. A tutto ciò si aggiungono altre due ragioni, tra loro diverse, ma entrambe determinanti. La prima, fatto elementare, talmente ovvio che non si capisce come abbia potuto essere trascurato per tanto tempo (e come talvolta lo sia ancora), è che senza una buona competenza nel campo della storia liturgica, della storia religiosa e degli strumenti metodologici necessari si rischiano fraintendimenti nella comprensione di un brano, di una raccolta, o anche di un autore. La seconda, è che mancano edizioni moderne in numero sufficiente; quelle poche esistenti, spesso disperse in collane a uso pratico non facilmente reperibili, non bastano a colmare la lacuna esistente.² E a tal proposito è bene non dimenticare mai che un'edizione, per essere tale, è sempre (o dovrebbe essere) un'operazione intellettuale che necessita di competenze molteplici di carattere più ampiamente culturale; se così non è, siamo nell'ambito della trascrizione, ovvero la parte preliminare del lavoro di edizione vera e propria. Certo, in mancanza di altro, ben vengano anche le trascrizioni: sempre meglio di niente. Una delle conseguenze di questa situazione, per esempio, è che un lavoro assolutamente pionieristico e meritorio, le cui premesse erano tali da scoraggiare chiunque, come *North Italian Church*

¹ Usiamo questa terminologia per praticità, senza intendimenti polemici e senza voler partecipare al dibattito sulla liceità o meno dell'impiego dell'aggettivo 'sacra', ma solo per quello che significa convenzionalmente.

² Quest'ultima considerazione, ne siamo consci, può al contrario essere letta come causa di quanto detto finora: è un po' la storia del gatto che si morde la coda.

*Music in the Age of Monteverdi*³ del mai abbastanza compianto Jerome Roche, risulta superato e contraddetto in molte conclusioni laddove ci si concentra a fondo su un singolo aspetto (un problema, un genere, un compositore etc.); ma era inevitabile, e non saremo mai sufficientemente grati a Roche per quell'impresa.

Imprescindibile rimane la pubblicazione in edizione moderna di questo repertorio; ma, naturalmente, il molto che rimane da fare non deve far sì che venga ribaltata l'ottica prevalente, e vengano quindi dimenticati i grandi capolavori dei massimi autori, dal momento che nuove ricerche nel campo della storiografia e della filologia possono essere in grado di richiedere nuove edizioni del poco già esistente. Ecco il motivo per cui sono state trattate insieme, in questa sede, tre diverse edizioni, apparentemente accomunate solo dal periodo: una nuova edizione del *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi curata da uno dei maggiori specialisti del periodo, dell'autore e dell'opera stessa, come Jeffrey Kurtzman (quindi edizione di un capolavoro più volte pubblicato da parte di diversi studiosi); una collana monumentale di venticinque volumi dedicata alla musica sacra italiana seicentesca, anch'essa curata da studiosi specialisti (quindi edizione di un repertorio per lo più inedito); l'edizione di un'opera inedita di un compositore noto, ma non troppo studiato, come Lodovico Viadana a cura di un musicista, direttore di coro, ma anche persona attenta ai problemi della didattica e della musica cinquecentesca. Avremo modo di vedere come diversi siano in realtà i motivi che rendono possibile una discussione coerente. Innanzi tutto sono edizioni, e quindi vi sono questioni di carattere metodologico comuni; in secondo luogo tutte e tre si prefiggono l'obiettivo di essere edizioni sia per lo studio sia immediatamente utili all'esecutore, e quindi sarà interessante vedere come sono stati risolti i vari problemi mano a mano che si presentano. Vedremo anche se, e come, verranno affrontate le inevitabili questioni di carattere liturgico, un punto che riteniamo fondamentale, e che non può essere affrontato con superficialità: piuttosto che trattarlo non adeguatamente, meglio rinunciarvi e rivolgersi a uno specialista.

1.

L'edizione del *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi, edita dalla Oxford University Press, rappresenta un punto d'arrivo, per altro atteso da diverso tempo, di quasi trent'anni di studi dedicati al grande compositore cremonese e al suo capolavoro del 1610 in particolare dal curatore, Jeffrey

³ JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

Kurtzman.⁴ Come tutti sanno, risale al 1972 la sua tesi di dottorato,⁵ successivamente pubblicata riveduta e accresciuta del capitolo riguardante la messa *In illo tempore*.⁶ Si tratta pertanto di un lavoro che giunge dopo moltissimi anni di riflessione sui singoli problemi che l'opera ancora oggi offre.

L'edizione ha il fine dichiarato di rivolgersi sia agli studiosi sia agli interpreti, e a tale scopo essa prevede un volume con l'edizione del *Vespro* e un secondo volume separato con l'apparato critico intitolato *Critical Appendix*;⁷ ma per la verità le cose sono un poco più complesse di quanto sembri a prima vista. Il volume dell'edizione vera e propria è così strutturato:

1. una breve introduzione di carattere storico-critico, in cui sono riassunte le principali caratteristiche dell'opera;
2. la specificazione dell'organico richiesto con relativi ambiti;
3. i criteri editoriali;
4. alcuni facsimili;
5. l'edizione del *Vespro* comprensiva anche del *Magnificat* a 6 voci (nella quale sono presentati anche il salmo *Lauda Jerusalem* e i due *Magnificat* trasposti alla quarta grave; si tratta di una polemica ben nota, su cui non penso sia il caso di ritornare);
6. antifone in canto fermo per le principali solennità mariane;
7. suggerimenti per l'aggiunta di abbellimenti improvvisati, comprendenti anche una versione diminuita del *Nigra sum*;
8. una sorta di apparato ridotto (*Performance notes*): una scelta operata all'interno dell'apparato critico di situazioni ritenute «of particular interest to performers».

Il volume di apparato critico è occupato in buona parte dalla trascrizione semi-diplomatica del *Bassus generalis* (pp. 1-43); seguono poi i criteri editoriali già presenti nel volume di edizione, con la sola aggiunta della descrizione dei testimoni (la stampa di Amadino del 1610 e l'antologia di Kauffmann del 1615 contenente il *Deus in adiutorium* e il *Dixit Dominus*), completa di elenco delle biblioteche che possiedono esemplari, anche parziali, e l'apparato critico vero e proprio, questa volta integrale (comprendente quindi anche le *Performance notes* dell'altro volume). La divisione del materiale così opera-

⁴ CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610)*, Performing Score, ed. by Jeffrey Kurtzman, Oxford, Oxford University Press, 1999.

⁵ JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian Sacred Music of the Early Seventeenth Century*, PhD. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1972.

⁶ Id., *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Texas, Rice University Studies, 1978 (Monograph in Music, vol. 64, n.4).

⁷ CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610). Critical Appendix. Bassus Generalis. Critical Notes*, ed. by Jeffrey Kurtzman, Oxford, Oxford University Press, 1999.

ta, seppur concepita per il doppio uso di studio e di esecuzione, non risulta particolarmente agevole, né forse troppo felice. Ad aumentare una certa impressione di disagio concorre il fatto che, fin dall'introduzione, si faccia continuo riferimento al ponderoso volume monografico che Kurtzman ha pubblicato a parte, ovvero *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, sempre per i tipi della Oxford University Press (tra l'altro bisogna anche notare che, mentre l'edizione musicale è uscita nel marzo del 1999, il volume è stato disponibile solo all'inizio del 2000). Non è questa la sede per la recensione di tale saggio (a cui ci riferiremo d'ora in poi con il nome di 'monografia'); ma sarà inevitabile fare spesso riferimento a esso per diverse questioni anche editoriali, dal momento che, per avere un quadro completo delle scelte di Kurtzman e della sua edizione, è indispensabile lavorare tenendo sott'occhio tutti e tre i volumi.

Come è logico aspettarsi da uno studioso da anni dedito al repertorio della musica sacra italiana seicentesca, moltissimi sono i meriti di questa edizione; un controllo effettuato su tutti i testimoni superstiti, un'ampia visione delle singole questioni, e soprattutto un apparato critico assai dettagliato e preciso (a volte potrebbe sembrare ridondante, ma meglio un'informazione in più che una in meno), assai più completo, per esempio, di quello presente nell'edizione (per altro esemplare) curata da Jerome Roche e uscita purtroppo postuma nel 1994.⁸ Un'opera complessa come il *Vespro*, però, difficilmente potrà avere un'edizione definitiva e chiarificatrice di tutti i problemi (il curatore stesso tiene a sottolineare nell'introduzione che «No critical edition is ever definitive, and many of the performance practice issues of the Monteverdi *Vespers* may never be resolved») e alcune scelte operate da Kurtzman non riescono infatti del tutto soddisfacenti o convincenti.

In primo luogo l'edizione vera e propria. Questa edizione ha lo scopo «to serve both the performer and the scholar» (p. VI), poiché, come Kurtzman giustamente sostiene, «an accurate edition is only the beginning, since seventeenth-century notation represents only partially what Monteverdi and other early Baroque musicians would have expected a performance of this music to sound like» (p. VI). Secondo quest'ottica sono state concepite le versioni abbassate del salmo 147 *Lauda Jerusalem* e dei due *Magnificat*; le appendici recanti le antifone in canto fermo, suggerimenti per abbellimenti e diminuzioni, la versione diminuita del concerto *Nigra sum*; e in generale tutta la terza parte della monografia (*Performance practice*), articolata in ben tredici capitoli dedicati rispettivamente a una discussione 'filosofica' sul concetto di prassi esecutiva storica (cap. 11, quella che i critici discografici nostrani chiamano 'esecuzione filologica'), agli strumenti per il basso continuo (cap. 12),

⁸ CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine*, Urtext Edition, ed. by Jerome Roche, London, Eulenburg, 1994.

agli organi e alla loro registrazione (cap. 13), alla realizzazione del continuo (cap. 14), all'uso di voci soliste e/o di un coro (cap. 15), allo stile vocale (cap. 16), al diapason e trasposizione (cap. 17), agli strumenti obbligati (cap. 18), alla prassi del raddoppio e/o della sostituzione da parte degli strumenti (cap. 19), al metro e tempo (cap. 20), all'ornamentazione vocale e strumentale (cap. 21), al temperamento (cap. 22), e persino alla pronuncia del latino nell'Italia del primo Seicento (cap. 23, una questione per la quale si fa riferimento a una bibliografia limitata a due o tre titoli esclusivamente in inglese). Tutto questo materiale, considerata la finalità dell'edizione, avrebbe dovuto, a mio parere, far parte del secondo volume dell'edizione (a questo punto di commento e apparato), per evitare troppa dispersione nella consultazione. Sempre per i medesimi scopi l'edizione comprende una realizzazione del basso continuo, i cui criteri sono enunciati nel cap. 14 della monografia (ricordiamo che il *Bassus generalis* presente nella stampa, di tipologia molto variabile, come è ben noto, è trascritto a parte nel volume di apparato). Nella sua relazione di base al convegno monteverdiano tenutosi a Mantova nel 1993, e poi pubblicato nei relativi atti,⁹ Kurtzman teneva a puntualizzare: «Any edition of music with a basso continuo, should, in my view, also furnish a realization of the continuo part according to seventeenth-century style» (p. 7). Si tratta di un'opinione meditata e assolutamente rispettabile, e tale scelta permette certo a musicisti non professionisti o non esperti del Seicento di dare una resa per lo meno stilisticamente corretta (anche se tante sono le cose da considerare oltre a questo aspetto). Per altro sappiamo bene come i cembalisti e gli organisti non amino leggere parti realizzate *per estenso*, e preferiscano improvvisare tenendo sott'occhio la partitura; e, per quanto riguarda il significato di tale operazione in relazione all'edizione in sé, vorremmo ricordare il parere radicalmente opposto di Dahlhaus, secondo il quale il basso continuo è da considerarsi:

una pratica che prevede tra i suoi caratteri essenziali proprio l'apertura verso molteplici realizzazioni. Nella misura in cui gli esperti — che considerano la realizzazione del basso come ostacolo e non come ausilio per la fantasia — diventano la tipologia predominante nella pratica esecutiva della musica barocca, il procedimento editoriale storicamente più corretto (rinunciare a realizzare il basso) appare anche quello più pratico. A una pratica esecutiva che da essenzialmente amatoriale si è trasformata in essenzialmente professionale corrisponde una filologia che, anziché dissimulare

⁹ JEFFREY KURTZMAN, *Monteverdi's Sacred Music: the State of Research*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Art, Miscellanea, 5), pp. 3-29: 7.

la distanza storica, la rende consapevole consentendo al senso estetico di superarla.¹⁰

Nella medesima relazione si puntualizza che un'edizione critica «must present an accurate version of the original musical notation, altering neither note values nor mensuration signatures» (p. 7); e così viene fatto. Non si vuole certo contestare la legittimità di tale scelta, anche se torneremo su questo punto; ci si chiede eventualmente perché, in tale contesto, il C sia regolarmente spartito alla semibreve anziché alla breve (cosa che nella stampa monteverdiana avviene solo per il *Deus in adiutorium*, e occasionalmente in altri momenti). Una spartitura alla semibreve con indicazione C potrebbe forse fuorviare il musicista non esperto, il quale potrebbe interpretare come moderna indicazione di $4/4$ l'originaria indicazione di *tempus imperfectum*. Una deroga a tale modo di procedere, l'unica, si trova in un famoso e assai discusso passo della *Sonata sopra Sancta Maria*, allorché tutti gli strumenti sono notati con semibreve, ma soprattutto minime e seminime annerite (che diventano nella notazione identiche a semiminime e crome) con l'indicazione della cifra 3 per ciascun raggruppamento ternario, mentre il soprano che canta l'invocazione litanica è notato in C (bb. 130-141 dell'ed. Kurtzman). Secondo l'editore, siamo davanti a quella situazione che Brunelli, tra i pochissimi (per non dire l'unico), definisce situazione di *meliola*, e la sua corretta interpretazione obbliga il soprano, che, ripetiamo, canta in C , a una diminuzione dei suoi valori della metà. Le considerazioni di Kurtzman (brevemente riassunte nell'apparato, discusse per esteso nella monografia) su tale punto sono dupplici: 1) il fatto che sia definito da Praetorius *sextupla o tactus trochaicus diminutus* da un lato; 2) la constatazione che senza la diminuzione l'invocazione litanica si presenterebbe a un livello ritmico maggiore di tutte le altre occorrenze. Se quest'ultimo punto è certamente opinabile, per quanto riguarda il primo bisogna osservare che Brunelli, nelle sue *Regole utilissime*, non parla affatto di diminuzione a proposito della *meliola*, in tutto e per tutto assimilata alla *emiolia*:

La Meliola si può segnare sotto qual si voglia Tempo, & quella che manda tre Minime nere a Battuta due in terra, & una in aria, & s'usa di farla come dimostrerà l'essempio, & ogni volta che non seguirà il tre uscirà fuori di

¹⁰ CARL DAHLHAUS, *I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee*, trad. it. di Gianmario Borio, in *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, a cura di Maria Caraci Vela, Lucca, LIM, 1995 (Studi e Testi Musicali della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, Nuova serie, 4), pp. 63-73: 68 (ed. orig. *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, «Fontes Artis Musicae», XXV, 1978, pp. 19-27: 22).

Meliola, la quale può uscire tanto in nere, quanto in bianche [segue esempio musicale].¹¹

Non chiara, poi, è l'osservazione che «the diminution created by blackening minims, to which Praetorius refers, is confirmed by the cantus part-book, which contains both the vocal part and the basso continuo» (monografia, pp. 461-462); ciò che appare nel libro parte del cantus è solo la certezza che quelle che sembrano essere semiminime sono, in realtà, delle minime annerite, e nient'altro. Praetorius, inoltre, sembra riferirsi a una vera e propria proporzione in cui compare sempre il segno relativo (6/1 o 6/2, per esempio) con eventuale notazione annerita (e si potrebbe anche discutere se Praetorius non ha per caso mischiato tra loro situazioni eterogenee riscontrabili per lo più nel repertorio strumentale; ma questo è tutt'altro discorso).

A prescindere da questo problema, però, a mio parere se ne apre un altro. Il carattere di assoluta eccezionalità della raccolta del 1610 è riscontrabile a qualsiasi livello, non solo musicale: contrapposizione tra scrittura osservata e stile concertante, tra monodia e policoralità, uso scaltrito e assolutamente determinante degli strumenti, tipologie diverse del concetto di 'basso continuo' e 'partitura' nel medesimo libro-parte, semiografia di stampo ovviamente tradizionale e nuovi significati riguardanti il *tactus*. L'oscillazione talvolta riscontrabile all'interno dello stesso brano rende quest'ultimo variabile *grosso modo* dalla semibreve alla semiminima, ma la notazione adopera sempre e invariabilmente il segno mensurale C (ed è ovvio; superfluo aggiungerlo). Secondo il principio sopra enunciato è chiaro che uno degli scopi dell'edizione critica è quello di dare uno specchio fedele della notazione monteverdiana, pur con tutte le sue incertezze e ambiguità (ma in questo quadro non rientrano le chiavi), allora l'intervento operato nella *Sonata* risulta piuttosto incoerente, dal momento che solo in quel punto si dà conto di una incongruità (vera o presunta che sia) semiografica, e la si risolve direttamente nel testo; e in quel punto non viene più presentata «an accurate version of the original musical notation». Per tutti gli altri casi, binari o ternari che siano, vengono rigorosamente e fedelmente mantenuti segni mensurali e valori. Kurtzman non rinuncia comunque alla loro interpretazione, ma lo fa nella monografia (cap. 20), arrivando a conclusioni per lo più convincenti e del tutto condivisibili maturate sulla base della notazione stessa e non rispetto a considerazioni di carattere meramente teorico (ben nota è la polemica con Roger Bowers apparsa su «Music and Letters»);¹² e non è un caso che le sue conclusioni coincidano con quelle di un

¹¹ ANTONIO BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare, sopra la pratica della musica*, Firenze, Timan, 1606, cap. 22, pp. 19-20.

¹² ROGER BOWERS, *Some Reflections upon Notation and Proportions in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610*, «Music & Letters», LXXIII, 1992, pp. 347-398; risposta di JEFFREY KURTZMAN in LXXIV, 1993, pp. 487-495, e controrisposta di ROGER BOWERS in LXXV, 1994, pp. 145-154.

altro studioso attento in prima istanza all'aspetto notazionale come Uwe Wolf.¹³ L'esecutore si trova quindi ad avere, nella sua «performance edition», la realizzazione del basso continuo, la trasposizione di alcuni brani, e suggerimenti vari sull'ornamentazione; per tutte le altre questioni, e soprattutto per la più importante, ovvero quali tempi adottare per un'esecuzione corretta, si rimanda alla monografia. Questa situazione avrebbe reso ancor più necessaria una diversa distribuzione del materiale, anche perché (è forse noioso da parte mia ricordarlo, ma è un dato di fatto oggettivo) l'edizione è stata pubblicata il 25 marzo del 1999 come sottolineava il catalogo della Oxford University Press, mentre la monografia, contenente la spiegazione su come adoperare correttamente quell'edizione, non è stata disponibile fino al gennaio del 2000. Dal momento che edizioni in cui la notazione monteverdiana è mantenuta fedelmente e correttamente esistono già, ovvero quelle di Bartlett¹⁴ e, soprattutto, di Roche, e che evidente (oltre che ribadita più volte) è la preoccupazione di Kurtzman di fornire un testo utile all'esecutore, valeva forse la pena provare a dare un testo in cui i problemi semiografici fossero lì risolti.¹⁵

So che ci troviamo di fronte a uno dei nodi cruciali riguardanti i criteri da adottare nel pubblicare musica scritta con un sistema diverso da quello attuale, problema che ha portato e porta tuttora a prese di posizione radicalmente diverse; per rimanere a Monteverdi, si può leggere il dibattito seguito alla relazione di Claudio Gallico tra lo stesso Gallico e Nino Pirrotta nello storico convegno monteverdiano del 1968,¹⁶ oppure più recentemente i manuali di Feder,¹⁷ di Caldwell,¹⁸ di Grier,¹⁹ e la raccolta di saggi vari curata da Maria Caraci Vela, alla cui introduzione rimandiamo per avere un quadro complessivo dei problemi e dei metodi propri della filologia musicale.²⁰ Dahlhaus, nel

¹³ UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 voll., Kassel, Verlag Merseburger Berlin GmbH, 1992.

¹⁴ CLAUDIO MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine*, ed. by Clifford Bartlett, Huntingdon, King's Music, 1986 (revised ed. 1990).

¹⁵ Cfr. per esempio CLAUDIO MONTEVERDI, *Vesperae Beatae Mariae Virginis (Marien-Vesper) 1610*, hrsg. von Gottfried Wolters, Wolfenbüttel, Mösel Verlag, 1966².

¹⁶ *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazione e comunicazioni*, (Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968), a cura di Raffaello Monterosso [Cremona], 1969.

¹⁷ GEORG FEDER, *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche di edizione*, Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. orig. *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987).

¹⁸ JOHN CALDWELL, *Editing Early Music*, Oxford, Clarendon Press, 19982.

¹⁹ JAMES GRIER, *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

²⁰ DAHLHAUS, *La critica del testo musicale* cit., pp. 3-35.

medesimo saggio già citato in precedenza, partendo dall'idea che la semplice traslitterazione della notazione antica potesse violare «non solo l'intenzione sonora ma anche l'intenzione scritturale dell'originale» (p. 67), arrivava alla conclusione che un'edizione modernizzata «che integri il testo con un'ipotesi sul tempo è in realtà più vicina all'originale che non un'edizione che nasconda una dimensione della scrittura originale per timore di prendere una decisione non pienamente giustificata» (p. 67); e questo è pienamente comprensibile nel quadro di un'edizione certo critica, ma rivolta specificamente a un esecutore. È anche vero, però, che il contatto con la notazione originale, l'aspetto visivo proprio dell'originale, è un'esigenza sentita da molti studiosi come imprescindibile per l'edizione stessa (rimanderei, per esempio, alle discussioni epistolari tra Feininger e Lowinsky ricordate da quest'ultimo nel necrologio dedicato a Feininger stesso),²¹ e talvolta anche da alcuni esecutori. Il problema che mi pongo, e per il quale non sono ancora giunto a dare una risposta (ammesso che questo avverrà mai), è se sia possibile che un'edizione possa rispondere contemporaneamente alle esigenze dello studioso e a quelle dell'interprete, o se, preso atto della diversità di metodi che queste richiedono, non sia al contrario necessario pensare a una pluralità di edizioni, a somiglianza di quanto avviene, per esempio, per i testi classici, per i quali una cosa è l'edizione Teubner, un'altra l'edizione a uso scolastico, basata comunque sulla precedente. Questa è una cosa che è sempre avvenuta, è vero, ma raramente nell'ambito della medesima pubblicazione; mi riferisco a qualcosa che potrebbe essere analogo a una traduzione con testo originale a fronte, che è testo critico (non riproduzione facsimile di un testimone). Mi rendo conto che vi sono ragioni anche economiche che impediscono una tale soluzione; ma le nuove possibilità date dei mezzi informatici, opportunamente utilizzate, potranno forse dare un aiuto non indifferente (naturalmente a patto di cambiare mentalità).

L'edizione è assai accurata e chiara dal punto di vista tipografico, anche se ci si chiede il perché della scelta di stampare i pentagrammi relativi alle parti strumentali più piccoli rispetto a quelli delle parti vocali. Abbiamo riscontrato un unico errore di stampa: nel concerto *Nigra sum*, b. 73, parte del basso continuo, al diesis vicino al fa mancano le parentesi quadre, dal momento che quella è un'alterazione suggerita, e non presente nella stampa di Amadino (un errore è ovviamente possibile, ma è curioso che sia capitato proprio per un'alterazione, dal momento che nell'introduzione, alla p. V, si dice «Many [editions] contain editorial alterations and additions that are not clearly distinguished from Monteverdi's original notation. Although most

²¹ EDWARD LOWINSKY, *Laurence Feininger (1909-1976): la vita, l'opera, l'eredità spirituale*, in *La biblioteca musicale Laurence K. J. Feininger*, a cura di Danilo Curti e Fabrizio Leonardelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1985, pp. 8-36.

have been conceived as performing editions, all have certain deficiencies in that regard»). Kurtzman dà e giustifica la propria interpretazione dei diversi casi controversi del *Vespro* (come l'accordo di b. 144 del *Dixit Dominus*, maggiore o minore a seconda delle diverse edizioni ed esecuzioni), e di un passo corrotto del *Nisi Dominus* (le battute finali, bb. 211-215, quinto del I coro e tenore del II coro), fornisce una propria originale interpretazione, basata su alcune correzioni manoscritte presenti nell'esemplare di Wroclaw. Nella soluzione per così dire tradizionale viene mantenuto l'inciso melodico-ritmico di base (semiminima puntata-croma) costantemente aumentato (minima puntata-semiminima) in tutte le voci sull'estensione della cadenza (Es. 1), nella soluzione di Kurtzman i due incisi (di base e aumentato) sono tra loro accostati ovviamente solo nelle due voci errate (Es. 2), mentre in apparato è offerta una soluzione in cui non appare alcuna aumentazione della struttura melodica (Es. 3).

Certamente non è possibile dire con certezza quale soluzione sia più giusta delle altre; vorrei solo far rilevare che quella tradizionale richiede comunque minori interventi sul testo, e che nelle due soluzioni di Kurtzman viene recuperata la struttura melodico-ritmica riscontrabile fin dall'inizio del Salmo, ma non la tecnica imitativa per cui i singoli incisi sono tra loro sfalsati di una semiminima.

Qualche motivo di stupore si ha allorché si passa a esaminare l'ultimo aspetto dell'edizione (ultimo solo nel nostro discorso), ovvero l'imprescindibile considerazione del contesto liturgico nel quale l'opera va calata per la sua corretta interpretazione e collocazione. La prima sorpresa si ha leggendo (p. 47) le seguenti parole nell'apparato a proposito del *Deus in adiutorium*:

The versicle and response do not appear in early-seventeenth century breviaries or psalters; the version of the versicle given here is the solemn tone for Vespers of solemn feasts drawn from *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English* [...].

Immediatamente due domande nascono spontanee: in primo luogo ci si chiede per quale motivo bisognava aspettarsi di trovare tale melodia in un breviario, visto che questo non è certo un libro contenente musica; in secondo luogo, quando il curatore correda l'edizione musicale con le antifone in canto piano tratte da un antifonario del 1607, ci rendiamo conto che i termini breviario e antifonario sono usati indifferentemente l'uno per l'altro («the antiphons given below are derived from a breviary published in Venice in 1607», con rimando in nota al sopra menzionato antifonario, volume dell'edizione pp. 255-262: 255), una cosa che lascia perplessi e che non può essere imputata a una carenza della lingua inglese (che ben conosce la differenza tra i due termini). In secondo luogo ci si chiede se è proprio necessario continuare a

utilizzare il *Liber Usualis* quando si ha a che fare con un repertorio musicale anteriore alla fine del XIX secolo e, soprattutto, con una liturgia diversa da quella presente nel *Liber usualis*, ovvero quella riformata da Pio X nel 1911 (ma questo, come vedremo più avanti, è purtroppo una costante e uno dei temi trasversali di questa recensione). Una fonte di riferimento poteva essere, per esempio, il *Directorium chori* di Giovanni Guidetti, alla quale si è rivolto, per esempio, John Whenham nel suo saggio *Monteverdi: Vespers (1610)*, edito a Cambridge nel 1997 (non utilizzato da Kurtzman perché pubblicato a suo dire troppo tardi). Purtroppo, e lo dico con vivo dispiacere e rammarico, è proprio sulle questioni storico-liturgiche che Kurtzman mostra di essere a volte troppo sbrigativo; per esempio, se leggiamo nella monografia il capitolo dedicato alla liturgia vespertina e al 'problema' delle antifone, troviamo immediatamente la seguente affermazione (p. 56):

The Pius V breviary was the sequel to the deliberations of the Council of Trent (1545-1563) and replaced the reform breviary of Cardinal Quiñones, which had served the Roma liturgy from 1535 to 1568.

In realtà, le cose non stanno affatto così. Il breviario di Quiñones, detto anche breviario di Santa Croce, venne stampato con il *placet* di Paolo III nel 1535, venne revocato da Paolo IV (1555-1559), riapprovato da Pio IV (1559-1565); ma soprattutto, fu pensato per la recita privata, e il suo uso fu sempre facoltativo (e quindi non costituì mai il testo ufficiale dell'ufficio romano, che rimase sempre il cosiddetto breviario curiale di derivazione francescana). Queste essenziali informazioni sono presenti in maniera sintetica ma chiara proprio in uno dei testi a cui Kurtzman rimanda, ovvero l'ormai classico *La liturgia delle ore in Oriente e in Occidente* di Robert Taft. Ugualmente poco più avanti, nella discussione sull'impiego delle antifone mariane nelle varie ore così come prescritto dal breviario (p. 58 nota 3), non si comprende il riferimento ai monaci, i quali seguivano il *cursus* regolare, non certo quello secolare. Ripeto, spiace dover rilevare queste cose; forse sono il segnale di una certa maniera un po' troppo disinvolta di accostarsi alla storia della liturgia che avremo modo, purtroppo, di osservare ancora.

2.

L'edizione del *Vespro* di Kurtzman è stata recensita, tra gli altri, da Paul McCreesh («Early Music», XXVIII, 2000, pp. 658-660), il che è piuttosto interessante, in quanto la recensione offre il punto di vista dell'esecutore (come è ben noto, McCreesh è il direttore del prestigioso Gabrieli Consort). Egli esordisce rilevando come moltissima musica del XVII secolo continui a

rimanere inedita e sconosciuta. A colmare almeno in parte questa grave lacuna interviene una collana di pubblicazioni edita dalla Garland dedicata specificamente alla musica sacra italiana seicentesca, *Seventeenth-Century Italian Sacred Music*. Si tratta di un complesso di venticinque volumi articolati in tre filoni principali: musiche per l'*Ordinarium missae* (voll. 1-10), musiche per i Vespri e la Compieta (voll. 11-20), mottetti (voll. 21-25). Di questi sono finora disponibili tutti i volumi delle messe e quasi tutti quelli dei vespri, mentre per il 2001 sono previsti i primi due volumi dei mottetti, entrambi dedicati ad Alessandro Grandi. Il piano editoriale è imponente, ed è tale da rendere preziosissima questa collana per chiunque voglia occuparsi di musica seicentesca; in qualche modo potrebbe essere integrata con un'altra collana della Garland, *Solo motets from the Seventeenth Century*, ma si pone comunque come opera del tutto autonoma. I curatori dei volumi sono Anne Schnoebelen per le messe, Jeffrey Kurtzman per i Vespri e Compieta, Elizabeth Roche per i mottetti. Ogni volume contiene una parte comune, ovvero la *General introduction* e gli *Editorial methods*, l'introduzione vera e propria, variamente articolata, come avremo modo di osservare più avanti, e la trascrizione moderna delle musiche.

È naturalmente impossibile recensire singolarmente tutti i volumi, per lo meno nell'ambito di una discussione generale come la presente, ma è certo possibile osservare l'insieme dell'opera e le sue caratteristiche; e se è assolutamente doveroso sottolineare ulteriormente l'importanza di questa pubblicazione, che si pone come il primo serio tentativo di dare un quadro complessivo del repertorio sacro italiano del XVII secolo, pur tuttavia ci sembra giusto rilevare quelle perplessità che, inevitabilmente, sorgono davanti a lavori di tale mole. I motivi di incertezza sorgono esaminando il piano generale dell'opera, in quanto è rilevabile un certo squilibrio nella ripartizione globale: se è vero (come è ribadito anche nella *General Introduction* posta all'inizio di ciascun volume) che è il mottetto «the first genre in which the church composer experimented with the new styles», allora sembra strana la scelta di pubblicare solo cinque volumi dedicati a esso contro i venti dedicati alla messa e ai vespri e compieta. Anche gli ambiti cronologici sembrano indicare ulteriormente la separazione tra due blocchi: per le messe e i vespri e compieta i compositori scelti occupano tutto il XVII secolo (1600-1700), per i mottetti solo la prima metà del secolo (1600-1650). La scelta operata sui compositori è, come ovvio, assolutamente opinabile, soprattutto per quei musicisti che ancora oggi sono quasi del tutto sconosciuti, eccezion fatta per le grandi figure di riferimento, anche se non si può fare a meno di osservare che una figura come quella di Lodovico Viadana sia presente solo in alcuni dei volumi dedicati a vespri e compieta; inclusioni e omissioni potrebbero prestarsi a numerose osservazioni critiche, e questo fa parte delle regole del gioco, ma risultano difficilmente spiegabili

alcune incongruenze che potremmo sintetizzare nei seguenti punti:

- i volumi dedicati ai mottetti sembrano per ora escludere (a meno di un futuro cambiamento di direzione) il primo decennio del secolo, escludendo quindi, oltre a Viadana, compositori come Leone Leoni, Antonio Burlini, o Arcangelo Crotti, o Severo Bonini, solo per citarne alcuni quasi a caso; per di più, la rosa di musicisti presenti è piuttosto ristretta (Grandi, Rigatti, Rovetta, Capello, Caprioli, Donati, Crivelli, Merula, Marini, Tarditi, Fontei, Casati, Capuana). Per di più mancano raccolte mottettistiche di ambiente romano (le stampe di Agazzari, di Giovanni Francesco Anerio, o di Giovanni Bernardino Nanino);

- nessun musicista di ambito milanese viene preso in considerazione (Cima, Baglioni, Grancini etc., per tacere dell'importante antologia del Lucino); non vorrei che si trattasse del solito vecchio luogo comune di un presunto conservatorismo di Milano (il quale, se presente – il che è in realtà tutto da verificare – riguarderebbe semmai quasi esclusivamente il Duomo);

- assenti quasi del tutto sono compositori operanti nell'ambiente romano; alcuni di loro sono considerati soltanto nei volumi dedicati a vesperi e compieta e, quasi di sfuggita, alle messe (Graziani e Foggia, quindi musicisti attivi nella seconda metà del secolo), ma un autore come Benevoli è completamente assente;

- più in generale, manca del tutto ogni riferimento alla musica scritta e stampata a sud di Roma;

- il cosiddetto *stile antico* (uso il termine presente nell'introduzione generale, evitando di proposito ogni discussione sulla legittimità o meno dell'impiego di tale termine) è in gran parte ignorato; anche in questo caso temo vi sia un pregiudizio di fondo derivante da un'ottica tutto sommato parziale della composizione nel corso del Seicento;

- ci si potrebbe poi chiedere, infine, perché non dedicare i voll. 11-20 più genericamente alla musica per l'Ufficio, includendo, per esempio, anche trascrizioni da raccolte di Lamentazioni e Responsori per la Settimana Santa.²²

Il quadro risultante è piuttosto chiaro: la collana prende in considerazione musica sacra in stile concertato composta da autori operanti per lo più in area padano-veneta (dimenticavamo: anche i compositori fiorentini sono sostanzialmente ignorati). È una scelta assolutamente legittima, per alcuni aspetti del tutto condivisibile, ma non si capisce per quale motivo non lo si debba dichiarare onestamente, almeno nell'introduzione generale.

²² Ugualmente perplessi lascia la scelta di ignorare completamente la messa da requiem, partendo dalla considerazione puramente quantitativa che «Printed Requiem masses are few». I requiem a stampa sono per lo meno una cinquantina, un numero certo non impressionante, ma certo rilevante, se si pensa al ruolo che tale composizione ha rivestito nei centocinquantanni precedenti al Seicento.

Le introduzioni ai singoli volumi sono articolate in diversi punti, e contengono sia notizie di carattere storico sia questioni riguardanti più strettamente l'aspetto filologico, come dimostra la presenza di apparati critici (*Editorial comments and corrections*) in cui si segnalano errori della stampa originale, questioni riguardanti le alterazioni, e vengono anche indicati minuziosamente i vari cambi di chiave riscontrabili nelle parti di basso continuo. La contestualizzazione è necessariamente sintetica: inquadramento del compositore e dell'opera scelta, illustrazione delle caratteristiche della composizione, qualche cenno analitico sulla stessa, ma ridottissimi riferimenti bibliografici. Purtroppo, vi sono talvolta passi che suscitano l'imbarazzo del lettore (e ancor di più del recensore), e vorrei limitarmi a un paio di esempi emblematici; ve ne sarebbero molti, il più delle volte derivanti da una bibliografia di riferimento esclusivamente di area anglo-sassone, con totale esclusione di saggi in lingua italiana (nonché, in misura leggermente diversa, ma comunque avvertibile, in lingua tedesca) secondo un costume che, negli ultimi tempi, sembra farsi sempre più frequente. Ignorare i lavori di Maurizio Padoan su Santa Maria Maggiore di Bergamo,²³ per esempio, e rifarsi solo al pionieristico saggio di Roche del 1966²⁴ significa dare un'interpretazione restrittiva e superata del repertorio musicale di quell'importante istituzione (cfr. vol. 3, p. XV). Vale anche la pena segnalare il fatto che quasi mai si indica l'esistenza di un'eventuale edizione moderna (non tutto quanto si trova in questi volumi è inedito).

Nel vol. 14, dedicato a composizioni per vesperi e compieta a quattro voci, si trova un *De profundis* di Lodovico Viadana, tratto dal suo *Officium defunctorum* del 1600. A un certo punto (p. XV) il curatore, Kurtzman, osserva che il salmo è composto:

in the fourth tone, rather than in the eight, where the plainchant version is found in the *Liber Usualis* (p. 1774). Indeed, in the 16th and early 17th centuries, *De profundis* was often set polyphonically in the fourth tone, which was typically associated with texts of lamentations and anguish.

²³ MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598–1626)*, Como, AMIS, 1983; Id., *Sulla struttura degli ultimi mottetti di Alessandro Grandi*, «Rivista internazionale di musica sacra», VI, 1985, pp. 7-66: 8-13; Id., *Un modello esemplare di mediazione nell'Italia del Nord: S. Maria Maggiore a Bergamo negli anni 1630-1657*, ivi, XI, 1990, pp. 115-57; Id., *Giovanni Legrenzi in Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, atti dei convegni internazionali di studi (Venezia, 24-26 maggio 1990, Clusone, 14-16 settembre 1990), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1994 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 29), pp. 9-27.

²⁴ JEROME ROCHE, *Music at S. Maria Maggiore, Bergamo, 1614-1643*, «Music & Letters», XLVII, 1966, pp. 296-314.

A prescindere dal fatto che le caratteristiche affettive erano associate ai modi ecclesiastici e non ai toni salmodici, per quale motivo si sente la necessità di fare riferimento ancora una volta al *Liber usualis*? Tanto più che nella liturgia post-tridentina il tono previsto per il salmo 129 è il VII, non l'VIII (e si potrebbe anche osservare che tra le ufficiature polifoniche dei defunti è quasi sempre utilizzato il previsto VII tono per tale salmo; su ciò mi permetto rimandare al mio contributo sugli *Officia defunctorum* polivocali apparso sulla «Rivista internazionale di musica sacra», XI, 1990, pp.156–213).

L'imbarazzo cresce con l'esempio successivo. Il vol. 2, curato da Anne Schnoebelen, è estremamente interessante, in quanto vengono pubblicate alcune delle prime messe che impiegano parti strumentali autonome e obbligate, e in particolare le composizioni di Giovanni Francesco Capello (1615), Amadio Freddi (1616) e Ercole Porta (1620; si poteva pensare a un 'poker' accludendo anche l'*Apparato musicale* di Amante Franzoni del 1613). Nell'introduzione si accenna brevemente ai diversi impieghi che gli strumenti avevano (rinforzo, sostituzione, introduzione etc.), ad alcune opere e compositori (come i movimenti presenti nelle *Symphoniae sacrae* parte II di Giovanni Gabrieli), e si ricorda anche che «Adriano Banchieri, in 1609, described a mass by one Bassiano (the work no longer exists) in which instruments were used to replace some voices in the four-choir work» (p. XI). Tale osservazione era già apparsa in un articolo che la stessa Schnoebelen aveva pubblicato su nel 1990;²⁵ ma il celebre passo di Banchieri, tratto dalle *Conclusioni nel Suono dell'Organo* (Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1609) dice qualche cosa di un po' diverso (il corsivo è mio):

Hora ritrovandomi (si come ho detto) io colà [ovvero a Verona, nel monastero di Santa Maria degli Organi] fui richiesto dal M.R.P.D. Carlo Malabbia Abbate allhora di quel luogo, componere una Messa per tale occasione [la cosiddetta festa della Muletta per la Domenica delle Palme], ond'io più per obediencia, che sufficienza mi addorsai tale carico, & con la norma datami R.D. Bastiano detto il Musico Bavierante, composi una Messa in concerto, a quattro Chori, la quale faceva effetto di otto Chori, il primo erano tre Violini da braccio, & una voce in tenore, secondo Choro altre quattro Viole con voci a quelle appropriate, il terzo quattro Viole da Gamba con altre tanti voci humane, & appresso l'ultimo tre Tromboni, & una voce in contr'altro.

Mi sembra che Banchieri descriva qualche cosa di più complesso rispetto alla normale prassi di sostituzione (si noti anche la presenza di cori favoriti e di

²⁵ ANNE SCHNOEBELEN, *The Role of the Violin in the Resurgence of the Mass in the 17th Century*, «Early Music», XVIII, 1990, pp. 537-542.

cori di ripieno vocali e strumentali, per riprendere una terminologia che di lì a poco diventerà consueta, e la disposizione a croce che ritroveremo anche nei compositori tedeschi come Schütz, per esempio). Per quanto riguarda invece la paternità della *Messa*, non credo sia il caso di dover fare ulteriori precisazioni e commenti.

Sul versante più strettamente filologico, l'opera denuncia non poche carenze e incongruità. Per prima cosa, diciamo subito che non siamo davanti a edizioni critiche, ma a edizioni basate su un unico testimone, solitamente rappresentato dalla prima edizione; se quest'ultima è mancante o mutila di alcuni libri parte, si utilizza la prima ristampa utile. Il repertorio bibliografico di riferimento è evidentemente solo e soltanto il *Répertoire international des sources musicales* (d'ora in poi RISM); altrimenti non si comprende come mai, quando si pubblica un *falsobordone* a voce e continuo di Viadana tratto dai celeberrimi *Cento concerti ecclesiastici* non si ricorra alla *princeps* del 1602, pervenuta completa, ma conservata ora a Cracovia nel fondo berlinese (e quindi non presente nel RISM), ma alla ristampa del 1605 (vol. 11). È forse inevitabile una scelta del genere, visto il carattere della collana e soprattutto il fatto che non si tratti di un lavoro di *equipe*; pur tuttavia, la scelta dell'esemplare da pubblicare non sempre sembra rivelare un lavoro di controllo preliminare sull'esemplare stesso. E mi spiego con un esempio. Nel già citato vol. 2, per un evidente errore forse anche solo di impaginazione conclusiva, mancano completamente i rimandi ai testimoni e alle biblioteche che li conservano, per cui bisogna ricorrere ai repertori. Un controllo sul RISM ci dice che l'unico esemplare superstite dei *Motetti e dialoghi* di Capello contenenti la *Missa ad votum* (che, per inciso, non è esattamente una «parody mass», come ho cercato di dimostrare in un contributo pubblicato nella miscellanea *Intorno a Monteverdi*, Lucca, LIM, 1999) è conservato nella biblioteca Capitolare di Verona, e che quindi questa è la «source» citata nell'apparato; in questo, però, non si fa cenno al fatto che tutta la parte conclusiva del Kyrie del basso continuo, corrispondente alle bb. 86-99, è manoscritta su un pentagramma incollato sulla stampa, su cui viene annotata la medesima lezione della parte dei chitarroni. A Cracovia, però, sempre di provenienza berlinese, esiste un altro esemplare completo, che ci permette di verificare come in diversi punti basso continuo e chitarroni non siano del tutto coincidenti; per lo più il basso continuo è notato un'ottava sopra (e questo può essere il motivo per cui un ignoto musicista ha sentito la necessità di riscrivere il passo), e in un caso non compare una pausa di semiminima presente nei chitarroni (bb. 92-95: Es. 4); Si osservi anche la variante ritmica nella penultima battuta (Es. 5).

Se mai ce ne fosse bisogno, ecco l'ennesima prova che anche la scelta di adoperare un unico esemplare di un solo testimone va comunque vagliata criticamente, e non fatta a cuor leggero, come troppo spesso accade (una cosa

che vale, o varrebbe, anche per le edizioni anastatiche). Le stampe originali non sono mai descritte, e l'elenco dei testimoni si limita alla segnalazione dell'esemplare adoperato per la trascrizione.

I criteri di edizione sono elencati negli *Editorial methods*, e sono di carattere critico-diplomatico: vengono mantenuti valori e segni di mensura originali (ma anche in questo caso le composizioni in C sono sempre spartite alla semibreve), e vi sono indicazioni varie riguardanti la *musica ficta*. Le singole edizioni si pongono come obiettivo l'essere «both practical and faithfully to the original sources»; se sul concetto di fedeltà molto si potrebbe dire (e qualcosa abbiamo già detto), ci sfugge in che cosa consista la 'praticità' di tali trascrizioni. Manca una qualsiasi discussione o anche solo indicazione (magari semplicemente bibliografica) riguardante il *tactus* e la sua oscillazione a seconda dei casi dalla semibreve alla semiminima, non è affrontato il problema della corretta interpretazione delle sezioni ternarie, la cui semiografia fa il più delle volte riferimento a una consuetudine notazionale legata all'*ordo mensuralis* tradizionale (e quindi con problemi di possibili fraintendimenti), e assai curiosa sembra la scelta di trascrivere parti strumentali (specificate o meno) con la chiave di violino-tenore, una chiave che nessuno strumento adopera. Nella messa di Porta (vol. 2) troviamo così notati i due tromboni tenori, nelle canzoni strumentali intercalate alla messa *Liquide perle amor* di Milanuzzi sia la viola sia il trombone contralto sono ugualmente trascritti con la chiave di violino-tenore (e nemmeno opportuna mi sembra la scelta di trascrivere con la chiave di violino la viola notata in mezzosoprano, visto che la violetta adopera correntemente tale chiave). In altri casi, invece, come nelle messe di Cazzati, sono lasciate le chiavi di do; ma non sappiamo se esista un criterio e quale, eventualmente, questo sia.

L'importanza della collana è indubbia, come abbiamo detto fin dall'inizio, ma molte sono le ombre che si addensano sui singoli volumi; forse si tratta dell'ennesima occasione perduta nei confronti di un repertorio troppo negletto per i motivi più diversi, talvolta ignorato e osteggiato proprio da coloro che, per primi, dovrebbero esserne i più strenui difensori (e ci riferiamo alla musica liturgica nel suo insieme, non a quella composta nel XVII secolo).

3.

Ed è ora di passare all'ultima edizione di questa nostra rassegna, in cui viene affrontata una composizione pubblicata nel primo Seicento, ma non in stile concertato, dedicata all'Ufficio, ma non ai vesperi, di un autore piuttosto noto, ovvero Lodovico Viadana. La figura di Viadana è ancora oggi indissolubilmente legata ai *Cento Concerti Ecclesiastici*, ma soffre di un curioso paradosso (come per altro avviene per molti altri compositori): è musicista di cui

tutti parlano, ma del quale, in realtà, poco è disponibile in termini di edizioni moderne. Neppure la sua opera più famosa ha la fortuna di una edizione completa (l'edizione di Gallico del 1964 si è fermata al primo volume), e solo una parte minima, seppur importante, della sua produzione (le Sinfonie musicali a otto voci del 1610, i Salmi a quattro cori del 1612 e poco altro) è disponibile allo studioso e all'esecutore moderno. Non si può, quindi, che salutare con entusiasmo e viva attesa l'edizione delle *Lamentationes Hieremiae prophetae* a quattro voci pari e dei *Responsoria ad Lamentationes Hieremiae prophetae* a quattro voci, pubblicati in due diversi libri tra loro complementari nel 1609; il volume, curato da Giovanni Acciai, viene pubblicato dalla Suvini Zerboni all'interno dei «Quaderni della Cartellina – Polifonia Sacra», collana diretta dallo stesso Acciai.

L'edizione è articolata in una *Introduzione* per la presentazione e la contestualizzazione dell'opera, una *Nota all'edizione musicale*, la trascrizione dei testi, e l'edizione vera e propria, in cui i brani vengono opportunamente disposti non secondo l'ordine delle stampe, ma secondo la reale successione liturgica. Purtroppo il volume, oltre ad avere un numero eccessivo di refusi tipografici (insieme a qualche omissione di conclusione di frase, che lascia sospeso il discorso, come all'inizio di p. VIII), presta il fianco a una serie di osservazioni di vario genere, a mio parere ancor più rilevanti in quanto la sua destinazione non è specialistica, ma più ampia, direi divulgativa (nel giusto senso del termine).

Già nell'*Introduzione* stupisce la quasi totale mancanza di riferimenti bibliografici, dati per scontati o semplicemente ignorati; la ormai classica monografia su Viadana di Federico Mompellio (uno dei maestri della musicologia italiana che francamente spiace vedere citato semplicemente come «musicologo genovese»; forse è anche questo un segno dei nostri tempi ingrati e senza memoria) è sottintesa, ma non citata esplicitamente.²⁶ Il nome di Giuseppe Vale (p. IX) dovrebbe rimandare al saggio (scritto con Luigi Asiolli) *Il P. Lodovico Viadana maestro di cappella a Portogruaro e a Fano*, pubblicato nel 1924 sulla mai abbastanza lodata rivista «Note d'archivio», anche questo abbondantemente utilizzato senza dare gli estremi bibliografici. Tra l'altro, vengono fatte affermazioni non completamente corrispondenti alla realtà o lacunose:

1. non è esatto dire che non vi siano documenti originali relativi a Viadana, visto che esiste un manipolo di sue lettere autografe;
2. l'anno esatto in cui soggiornò a Roma non è conosciuto (ma a p. VIII manca una porzione di testo);
3. prima di recarsi a Reggio Emilia fu vicario a Cremona presso il con-

²⁶ FEDERICO MOMPPELLIO, *Lodovico Viadana musicista fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1967.

vento di san Luca; e sul periodo in cui fu nella città emiliana sarebbe stato utile consultare (e citare) il saggio di Giancarlo Casali sulla musica nella cattedrale di Reggio Emilia nei decenni a cavallo tra Cinquecento e Seicento, saggio che contiene interessanti osservazioni riguardanti Viadana.²⁷

Sinceramente, ci sfugge il perché della scelta di non citare almeno gli studi più strettamente riguardanti l'*Introduzione* stessa e in qualche modo utilizzati per la sua compilazione. Un direttore di coro potrebbe essere anche curioso di sapere qualcosa di più.

Passando all'inquadramento dell'opera nel suo esatto contesto, ovvero la liturgia della Settimana Santa e del Triduo sacro, le 'imprecisioni' (per così dire) si manifestano fin da subito. Intanto che significato ha la seguente affermazione: «Il testo liturgico del Triduo sacro è quello proposto dal Concilio di Trento (1548–1563). La versione tridentina si discosta in alcuni punti dall'*Editio Vaticana* in uso fino al Concilio Vaticano II» (p. IX)? Il testo liturgico ufficiale successivo al Concilio di Trento fu quello inserito nel *Breviario* promulgato da Pio V nel 1568 (del quale, tra l'altro, esiste una recentissima ristampa anastatica),²⁸ ed eventuali modifiche o correzioni andrebbero cercate nelle revisioni che il *Breviario* ebbe successivamente, soprattutto nell'edizione clementina del 1602. Il termine *Editio Vaticana* è semplicemente relativo ai libri con canto che riportano le versioni melodiche ristabilite dai padri solesmensi, non a un testo ufficiale (nessun libro liturgico con musica lo è mai stato); certo, i testi liturgici sono quelli presenti nel *Breviario*, ma in primo luogo le due cose non vanno confuse, in secondo luogo l'*Editio Vaticana* a cui si fa riferimento più comunemente, ovvero la scelta operata dal *Liber Usualis*, è basata sulla riforma dell'Ufficio effettuata da Pio X nel 1911.

Ancora più perplesso è il lettore davanti alla seguente osservazione (p. IX): «Dopo l'orazione finale i fedeli facevano un po' di rumore e strepito disordinato per rappresentare le convulsioni della natura alla morte di Gesù: cessato il fragore, si prendeva nuovamente – segno di resurrezione – la candela accesa dietro l'altare, la si riponeva sul candelabro e la si spegneva.» Come per tutto il testo, non è dato di sapere quale sia la fonte di tale informazione; il *Caerimoniale episcoporum* del 1600, libro II, cap. XXII, è al

²⁷ GIANCARLO CASALI, *La cappella musicale della Cattedrale di Reggio Emilia all'epoca di Aurelio Signoretti (1567-1631)*, «Rivista italiana di musicologia», VIII, 1973, pp. 181-224.

²⁸ *Breviarium romanum. Editio princeps (1568)*, edizione anastatica con introduzione e appendice a cura di Manlio Sodi, Achille Maria Triacca, con la collaborazione di Maria Gabriella Foti, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 3); *Caerimoniale episcoporum (1600)*, edizione anastatica con introduzione e appendice a cura di Manlio Sodi, Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 4)

riguardo piuttosto chiaro, ma non esattamente corrispondente a quanto appena affermato:

Qua oratione finita [Respice quaesumus], caerimoniarius manu scabellum, seu librum percutiens per breve spatium strepitum, fragoremque fecit, & a caeteris fit, dones caerimoniarius cereum praedictum accensum, qui fuerat absconditus, in medio profert, quo prolato, omnes cessare debent a strepitu. Finito strepitu, Episcopus, & omnes surgunt, & recedunt eodem modo, & ordine, quo venerant.

I «caeteri» di cui si fa menzione sono, naturalmente, coloro che prendono parte attiva al rito (vescovo, canonici, cantori etc.), non l'assemblea dei fedeli, che assiste al rito. Uno dei rischi dell'affermazione di Acciai, di cui, ripetiamo, ci è ignota la fonte, è quello di sovrapporre realtà e consuetudini liturgiche tra loro diverse e lontane nel tempo.

Non a fuoco è messo l'apparente problema di testi liturgici in parte musicati nella loro interezza (quelli dei Responsori), in parte ampiamente ridotti, come avviene nelle Lamentazioni; le scelte operate da Viadana rispondono a un disegno estremamente simmetrico (per ciascuna *lectio* tre sole sezioni introdotte dalla lettera dell'alfabeto ebraico e conclusione «Jerusalem, Jerusalem», oltre a, naturalmente, all'introduzione alla prima *lectio* del giorno), ma tale da abbreviare le *lectiones* originarie, come si verifica nella maggior parte delle Lamentazioni polifoniche (e questo lo ricorda anche Acciai a p. XI, ma, ancora una volta, basando il confronto con l'*Editio Vaticana*). Andava forse ricordato che, per abitudine risalente almeno al XV secolo, il servizio notturno del Mattutino del Triduo santo veniva anticipato alla sera del giorno prima per rendere possibile la presenza dei fedeli; lo stesso cap. XXII del libro II del sopra menzionato *Caerimoniale Episcoporum* si intitola significativamente «De Matutinis Tenebrarum quartae, quintae, & sextae feriae maioris hebdomadae», poiché il vescovo si reca in chiesa «quarta feria hora vigesima prima, vel circa» (e tracce di questo si ha anche nelle stampe musicali; cfr., per esempio, le *Lamentationi Benedictus, e Miserere da cantarsi il Mercordì, Giovedì, e Venerdì Santo di sera a Matutino* di Giovanni Francesco Capello, edite a Verona nel 1612). Senza affrontare il complesso problema delle paraliturgie della Settimana Santa in latino e in volgare, all'interno delle quali trovavano posto le Lamentazioni e altre parti dell'ufficio, basterebbe ricordare come, anche per ragioni di ordine pratico, fosse abbastanza ovvio che i testi non venissero intonati musicalmente nella loro integrità (sarebbe stato necessario molto tempo); e soprattutto non bisognerebbe mai dimenticare che la musica polifonica, anche quando è composta su un

testo liturgico, si somma a esso, ma non lo sostituisce.²⁹ Anche su questi aspetti non si può non constatare la totale mancanza di indicazioni bibliografiche, compreso il recentissimo contributo di John Bettley specificamente dedicato a questi importanti aspetti testuali.³⁰

Non vorremmo commentare le considerazioni del curatore sulla musica, in quanto siamo davanti a opinioni personali, forse un po' generiche ed estizzanti; semmai si potrebbe dire che non sembra chiaro il perché di un confronto con Palestrina, visto che siamo in tutt'altro contesto geografico, culturale, espressivo, stilistico (Viadana usa prevalentemente una polifonia declamatoria), e che la questione della *musica poetica* meriterebbe ben altra considerazione, ma su almeno due punti è bene dire qualche cosa.

Il discorso sulla collocazione storica e sulla qualità compositiva di Viadana chiaramente espresso da Mompellio è ben più articolato di quanto non gli venga attribuito da Acciai (p. XIII); tra l'altro, dopo aver espresso un giudizio lusinghiero sui risultati espressivi raggiunti nelle *Lamentazioni* (p. 70 della sua monografia), lo studioso avanza dei seri dubbi sui risultati conseguiti nei *Responsori*: «nell'omioritmia presso che assoluta di questo *libro* ricorre spesso, naturalmente, la pigra scrittura *alla falso bordone* e non contribuisce ad attenuarne la povertà musicale» (p. 71).

Ritornando all'edizione curata da Acciai, leggiamo la seguente affermazione (p. X):

Questo ponderoso corpus di musiche destinate alla liturgia della Settimana santa, per la prima volta raccolte in un'edizione moderna, venne composto da Viadana seguendo le disposizioni emanate dal Concilio di Trento in materia di musica sacra.

Ci si chiede, legittimamente, quali siano tali disposizioni; ma anche qui non vi è alcun rimando bibliografico. Senza voler citare lavori ormai classici (i saggi di Lockwood e Fellerer, ma anche gli interventi di Fabbri, Besutti e Borromeo nel convegno del 1989 sulle cappelle musicali nell'Italia controriformistica),³¹ ci limitiamo a far ricorso a un contributo, e in italiano, di Giacomo

²⁹ Su questo fondamentale aspetto, che investe tutta la musica liturgica, ci basti rimandare alle chiare parole di LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EdT, 1987 (Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia, 4), pp. 111-112.

³⁰ JOHN BETTLEY, *'La composizione lacrimosa': musical style and text selection in north-Italian Lamentations settings in the second half of the sixteenth century*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVIII, 1993, pp. 167-202.

³¹ *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, atti del convegno internazionale di studi nel IV centenario di fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento (Cento, 13-15 ottobre 1989), a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 27).

Baroffio; in esso l'insigne studioso, commentando i pochissimi passi dei decreti tridentini in cui si parla di musica (sostanzialmente due), diceva chiaramente che «occorre pertanto distinguere la coscienza storiografica dall'immaginario collettivo che da sempre è alla ricerca vuoi dei capri espiatori da demonizzare e condannare, vuoi degli eroi da ammirare e in cui vedere riflessi i propri ideali». ³² Un conto è la discussione che si ebbe, e di cui siamo a conoscenza da fonti varie, un conto sono le disposizioni ufficiali che vennero pubblicate nei *Decreta*; e questi contengono solo richiami volutamente generici alla dignità della musica sacra, senza nemmeno il tanto citato, e non sempre a proposito, «verba ab omnibus percipi possint» (questo celebre passo fa parte del testo preparato nella riunione generale del 10 settembre 1562, ma non entrò nel decreto finale relativo alla XXII sessione del 17 settembre). ³³ Evidentemente siamo davanti a un luogo comune assai duro a morire, nonostante tutti i vari scritti in materia più o meno recenti.

Il volume, non dimentichiamolo, è sostanzialmente un'edizione moderna; ed è pertanto ora di passare alla parte più specificamente filologica. L'intento del curatore è duplice: quello della praticità e quello del rigore filologico. Nel primo caso l'editore ha voluto rendere «chiaro e comprensibile il dettato originale eliminando – per quanto possibile – la maggior parte dei problemi interpretativi a livello semiografico». Per la verità, essendo tutte le composizioni in *tempus perfectus diminutum* (♩), non vi sono tanto problemi di carattere semiografico, quanto semmai di carattere semiologico e semantico. Il curatore, come per lui consueto, ha adottato indistintamente l'indicazione moderna di 2/♩ (a volte sostituito da 1/♩ o da 3/♩ per indicare un accorciamento o un allargamento della *mensura*) e ha dimezzato i valori, indicando l'equivalenza all'inizio di ciascun brano (ma senza farne esplicita menzione nei criteri), una cosa che, forse, per composizioni edite nel 1609, avrebbe comportato per lo meno una qualche osservazione. La discussione relativa al significato del *tactus* è confinata sostanzialmente in una nota (p. XVI nota 5, *recte* 6); in essa si fa riferimento in generale a una precettistica del Quattro e Cinquecento, ma, a mio parere (e non solo mio), soprattutto negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento sarebbe meglio tenere distinti i concetti di *tac-*

³² GIACOMO BAROFFIO, *Il concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre - 26 novembre 1995), a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17 (alle pp. 19-29 si può leggere anche OSCAR MISCHIATI, *Il concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica*, ugualmente utile per capire le vere problematiche della materia, anche se viziato da qualche pregiudizio di fondo e un po' invecchiato nella metodologia, soprattutto confrontato con il saggio di Baroffio).

³³ Cfr., per esempio, FIORENZO ROMITA, *Ius musicae liturgicae. Dissertatio historico-juridica*, Torino, Marietti, 1936, pp. 59-60.

tus e di *mensura*, in quanto il primo, influenzato in maniera sempre più determinante dalla nuova ritmica richiesta dallo stile concertato, oscilla tranquillamente dalla semibreve alla minima e, talvolta, anche alla semiminima, mentre la seconda, almeno a livello di organizzazione metrica visibile nelle stanghette poste nelle partiture, nelle parti del basso continuo e, spesso, nelle parti strumentali, rimane per lo più legata al valore sottinteso da C e C , ovvero il *tempus*, e quindi la breve. È verissimo che il *tactus* indica un andamento di massima «non orologio» (come sottolinea Acciai); è un dato di fatto di cui parlano i teorici, ed è talmente un dato acquisito che non richiederebbe più alcuna precisazione. A riprova di questo Acciai cita alcuni passi dei *Musicae practicae praecepta* di Eucharius Hoffmann, per concludere che da tale testimonianza «si evince che proprio nel periodo in cui le *Lamentationes* e i *Responsoria* videro la luce si assiste al progressivo abbandono del concetto di *tactus* agogicamente fisso a favore di una scansione ritmica differenziata e mutevole secondo le *mensurae* cui esso si riferisce» (p. XVI). Tuttavia delle formulazioni troppo sintetiche possono generare equivoci, ancor più gravi se la destinazione di un lavoro non è strettamente specialistica. Sappiamo bene come *mai* il *tactus* fu interpretato in maniera assolutamente rigida e vincolante (per limitarci a un unico caso, basterebbe pensare alla questione della successione C - C); e se anche questo fosse stato vero, potrebbe essere per noi sufficiente prendere a modello la testimonianza di un solo teorico, tedesco, che pubblica a Wittemberg nel 1572, per spiegare fenomeni successivi più complessi occorsi in area italiana? Non sarebbe stato il caso di rifarsi, eventualmente, a un qualche teorico-compositore italiano della fine del secolo-inizio XVII, come Banchieri, o Rossi, o Pisa, per non dire Brunelli? E siamo così sicuri che le scansioni ritmiche differenziate e mutevoli siano in qualche modo suggerite dalle *mensurae* e non, piuttosto, dalla notazione? In fondo, tanto per fare un esempio, Monteverdi, nel suo *Vespro* mariano del 1610, usa semplicemente il C per brani tra loro assai differenti come l'*Ave maris stella* da un lato e il *Duo seraphim* dall'altro. E per limitarci a Viadana e alle opere in questione, si potrebbe tener presente che il C è adoperato in entrambe le stampe, ma il C suo significato è piuttosto diverso. Il compositore premise alle *Lamentationes* un interessante avvertimento «alli virtuosi di musica» che, purtroppo (e non se ne capiscono i motivi), è considerato dal curatore sono limitatamente ad alcune frasi; ma, per quanto presente nella monografia di Mompellio (pp. 149-151), pensiamo sia cosa utile riportarlo integralmente, mettendo in corsivo le parti omesse da Acciai:

Non si è fatto il basso continuo a queste Lamentazioni, perché a dirne il vero questa sorte di Musica che recita, farà sempre miglior effetto solo quattro buone voci, che cantano con gravità e schietto, che esser accompagnata con istrumenti. Che però in questo modo di posarsi sempre alla stan-

ghetta, con misura larga, cantando chiaro e distinto, farà gran riuscita: e dove si troverà qualche affetto di Musica, esclamare con gratia, tenendo la misura alquanto in aria, e unitamente languire con pietà la cadenza.

Non si è manco usato il falso bordone, perché di già, questo luogo è stato occupato da altri: ma anco perché non si canta mai tutte le parole ugualmente. A questo modo dunque, son sicuro che regolandosi com'ho detto di sopra, che compitamente si farà il servitio di Dio, e gran gusto si darà alli audienti, che tengono i suoi officioi in mano, in sentir distintamente quelle sante parole, che invitano a piangere i suoi peccati.

I Responsorij poi che si dicono alle Lamentationi, andaranno cantati allegri, con misura frettolosa, e strepitosamente, con accompagnar quattro, e cinque cantori per parte. Il verso a falso bordone, andrà cantato più largo, e da quattro soli cantori, facendo poi la replica, pur con gran fracasso, si perché andando da un'estrem' all'altro, questa varietà farà bellissimo sentire. Chi comprerà dunque queste mie Lamentationi, sponti la lesina di pigliar anco i miei Responsorij, quali caminano co'l tuono delle Lamentationi: e Dio Nostro Signore sia con voi.

La volontà dell'autore di differenziare nettamente il *tactus* delle *Lamentazioni* da quello dei *Responsori* è espressa piuttosto chiaramente; forse, in un'edizione pratica come vuole essere questa, sarebbe stata necessaria una traduzione diversificata del ♩ , oppure si sarebbe potuta aggiungere (ovviamente tra parentesi quadrate) un'indicazione agogica chiara e inequivocabile, capace, all'occorrenza, di tener conto e di sottolineare gli «affetti di Musica» espressamente voluti ma non indicati nel testo musicale. Per inciso (ma non troppo), nelle parti omesse dal curatore vi sono interessanti elementi di prassi esecutiva legati agli organici e all'alternanza solisti/tutti. Rimane la curiosità di verificare se tali autorevoli indicazioni di agogica e di organico siano state considerate nell'incisione integrale, curata dallo stesso Acciai, citata nell'antifrontespizio del volume; viste le premesse, ne dubitiamo, ma saremmo felici di essere smentiti.

Altri dubbi sono suscitati dalle scelte del curatore, senza che vi sia una qualche risposta. Per esempio, non si capisce perché il tenor delle *Lamentazioni* del Giovedì e del Sabato Santo sia stato trascritto in chiave di basso quando, sia per ambito sia per chiave, altus e tenor sono del tutto simili. Una scelta diversa per un organico simile è stata fatta per le *Lamentazioni* del Venerdì Santo, che per ragioni modali impiegano le chiavi alte; a tal proposito è un peccato che non sia citato alcuno dei numerosi e anche recenti studi che affrontano la questione in maniera forse non definitiva, ma certo approfondita e metodologicamente scaltrita (come gli studi di Patrizio Barbieri). Un esecutore moderno potrebbe anche essere interessato a questo aspetto.

I criteri adoperati per le alterazioni sono assai semplici: a testo le altera-

zioni presenti nella stampa originale, accanto alla nota tra parentesi tonde le alterazioni di integrazione, di precauzione o di avvertimento, e sopra la nota quelle di incerta applicazione. Se è comprensibile il criterio di differenziare in qualche modo i vari fenomeni dovuti spesso all'aggiunta della stanghetta di battuta, come nel caso dei pari grado a cavallo di battuta (Es. 6), non capiamo come possano essere ritenuti di incerta applicazione casi come quelli riportati agli esempi 7 e 8, e perché debbano essere trattate diversamente situazioni identiche come quelle indicate agli esempi 9 e 10.

L'impostazione pratica del lavoro è ribadita anche a proposito del testo latino, del quale vengono tacitamente corrette le sviste tipografiche e, criterio questo assai più opinabile, uniformate «lezioni discordanti», rispetto a che cosa non si sa (discordanti tra le singole voci? discordanti rispetto al testo liturgico ufficiale?).

Come abbiamo detto prima, il secondo scopo del curatore è stato quello del rigore filologico, ovvero «massima cura nella ricerca, nello studio e nell'analisi delle fonti». Le stampe originali non vengono mai descritte, né viene fatto alcun riferimento a repertori o cataloghi di biblioteche o, più semplicemente, alle schede bibliografiche presenti nella monografia di Mompellio; non si dice nemmeno in quale libro siano contenuti il *Miserere*, il *Benedictus* con relative antifone e *Christus factus est*. L'elenco degli esemplari superstiti (con specificazione del loro stato di conservazione) viene fatto solo per le *Lamentationes*, non per i *Responsoria*, di cui rimangono due esemplari rispettivamente nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (completo) e nella Biblioteka Uniwersytecka di Varsavia (mancante del cantus). Delle *Lamentazioni* venne fatta una ristampa del 1610 (secondo il curatore «segno del buon successo di vendita che l'opera aveva incontrato presso le istituzioni religiose cui era destinata»), ma non pare che tale riedizione sia stata collazionata con la *princeps*; d'altro canto, non vi è un vero e proprio apparato critico, ma solo occasionalmente dei rimandi a piè di pagina sotto la musica riguardanti particolarità della semiografia rinascimentale (come il diesis davanti al si senza alcuna alterazione in chiave per evitare l'applicazione del «fa super la» e conseguente abbassamento della nota, pp. 18 e 19, un'importante informazione per l'esecutore moderno che, a mio parere, dovrebbe tranquillamente essere messa a testo), errori (pp. 38 e 135) o casi più discutibili, i quali, per definizione, avrebbero richiesto una qualche spiegazione (come il diesis ritenuto errato a p. 11, o la modifica dell'altus proposta a p. 207). In questi casi si fa rimando sempre e solo a un «Orig.», e nulla è possibile sapere sulla ristampa; può darsi benissimo che sia in tutto e per tutto identica alla prima edizione, ma va comunque detto (altrimenti è inutile invocare uno scrupolo filologico che non pare esserci stato).

Sfugge, infine, alla nostra capacità di comprensione l'ultimo paragrafo: «Le intonazioni e i versetti gregoriani, espressamente previsti dalla stampa

lodoviciana, assolvono alla mera funzione di agnizioni di usi consolidati e differenziati secondo i luoghi e i tempi, e non vogliono in alcun modo proporsi come “ricostruzione” di una specifica prassi esecutiva» (p. XVII). Che cosa significa? Che sia le intonazioni salmodiche per il *Miserere*, per il *Benedictus* e per le antifone al cantico sia, soprattutto, i versetti mancanti da alternare con la polifonia (ovvero quelli pari) sono presenti nella stampa originale? Ovviamente no. Nella stampa vi sono le intonazioni alle antifone, il primo emistichio del *Benedictus*, e il v. 2 del salmo *Miserere* (che nella stampa segue il *Benedictus*, in quanto non è forse pensato come per il primo salmo delle Lodi, ma più probabilmente per la ripetizione del medesimo alla fine dell’Ufficio; ma è ovvio che sono possibili entrambe le opzioni). Per ragioni di ordine pratico, assolutamente condivisibili, il curatore ha aggiunto in entrambi tutti i versetti pari; ma come mai il *Benedictus* ha i versi polifonici in I tono con *differentia* re e i versi in gregoriano in I tono con *differentia* sol (e i versetti polifonici iniziano con triadi di re, di fa e di la)? Perché non è stato effettuato un controllo tra la versione delle antifone musicate da Viadana (possibile in *extenso*, perché la melodia è presente integralmente nella voce del bassus, secondo una tecnica compositiva piuttosto cara al compositore) e le versioni in uso all’epoca (per esempio quelle tradite negli antifonari a stampa veneziani)? E dei semplici toni salmodici potrebbero essere presi a modello per conoscere «usi consolidati e differenziati secondo i luoghi e i tempi»?

Nel 1983 l’Associazione Corale Goriziana «C. A. Seghizzi» dedicò il suo XIV convegno europeo sul canto corale al tema «Semiografia musicale rinascimentale. Critica e prassi dell’interpretazione semantica», i cui atti vennero pubblicati nel 1986 a cura di Italo Montiglio; in quell’occasione Acciai, parlando sul tema *La teoria del tactus: divergenze interpretative nell’edizione moderna della semiografia vocale cinquecentesca* ebbe a dire (il saggio si trova alle pp. 23-45, la citazione alle pp. 24-25):

La *communis opinio*, per esempio, che la polifonia cinquecentesca presenti, a livello esegetico-interpretativo, minori problemi rispetto ad altre espressioni musicali posteriori, dev’essere fermamente respinto. Un motetto di Brumel o un madrigale di Marenzio non sono più “facili” di una sinfonia di Mozart o di un preludio di Chopin. [...] Allo stesso modo è semplicemente assurdo pensare di poter affrontare l’esecuzione di un motetto o madrigale rinascimentali prescindendo *tout court* dal substrato storico, filosofico, sociale e culturale del tempo in cui si svilupparono. Più si risale nel corso dei secoli e più diventa indispensabile conoscere a fondo il mondo culturale, la *Weltanschauung* dell’epoca, in cui la musica si esprime. Non si spiegano altrimenti certe esecuzioni che chiameremo tali solo per eufemismo nelle quali il linguaggio sonoro antico è travisato in maniera grossolana. [...] Ci siamo mai chiesti quale effetto devastante, direi

quasi del plagio del gusto, possono provocare proposte esecutive di questo genere? Tutti coloro che sono privi di competenze specifiche in materia e dunque non sono immunizzati da siffatte epidemie interpretative, saranno indotti a un'errata informazione e a considerare la musica antica (polifonia rinascimentale compresa) quello che in verità proprio non è.

Queste parole sono da sottoscrivere una per una (magari meno la polemica, presente nelle parti del testo omesse, contro gli interpreti «d'oltralpe»; ma questo è un altro discorso), ma la stessa cosa non dovrebbe valere anche per un'edizione di musica antica? Per certi aspetti, un'edizione di un testo inserita in una collana di ampia diffusione (come «I quaderni della Cartellina») richiede più impegno e maggior responsabilità di un'edizione scientifica, perché comunque diverso è il fruitore dell'opera; basterebbe fare un parallelo con quanto avviene in collane come la BUR o gli Oscar Mondadori quando si pubblica un testo classico della letteratura, e non si vede perché un musicista non dovrebbe avere minori pretese di un lettore di Eschilo o di Dante o di Marino allorquando si accosta a un repertorio per lui non familiare. Per di più, a mio parere, la questione è ancora più seria quando si ha a che fare con la musica sacra, a causa del radicale cambiamento liturgico provocato dal Concilio Vaticano II, e dal ruolo assolutamente subalterno che la musica ha assunto all'interno della liturgia, la cui colpa è da ascrivere non tanto alle disposizioni del Concilio (per conto loro chiarissime), quanto alle cattive interpretazioni di comodo che si sono volute trovare in chiave il più delle volte populistiche.

Un'ultima annotazione per concludere: il III e il IV paragrafo dell'introduzione sono già apparsi nel n. 4 (aprile 1996, pp. 10-12) della rivista *Orfeo*, un mensile di carattere divulgativo dedicato alla musica antica e barocca (con CD allegato) e reperibile in edicola. Anche di questa prima apparizione di parte del testo non si trova menzione alcuna.

Esempi musicali / *Musical examples*

Es. / Ex. 1 – C. MONTEVERDI, *Nisi Dominus*, bb. 211-215



Es. / Ex. 2 – C. MONTEVERDI, *Nisi Dominus*, bb. 211-215



Es. / Ex. 3 – C. MONTEVERDI, *Nisi Dominus*, bb. 211-215

Es. / Ex. 4 – G. F. CAPELLO, *Missa ad votum*, bb. 92-95




Esemplare di
Verona / Verona
copy

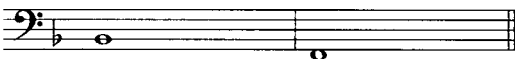


Esemplare di
Berlino / Berlin
copy



Es. / Ex. 5 – G. F. CAPELLO, *Missa ad votum*, bb. 98-99

Esemplare di Verona / Verona copy 

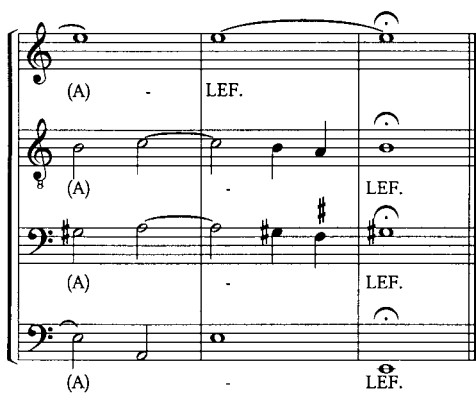
Esemplare di Berlino / Berlin copy 

Es. / Ex. 6 – L. VIADANA, *Feria Quinta in coena Domini, responsorium III*, bb. 18-19



vul - ne - ra - tus
vul - ne - ra - tus
vul - ne - ra - tus
vul - ne - ra - tus

Es. / Ex. 7 – L. VIADANA, *Feria Quinta in coena Domini, lectio I*, bb. 18-20



(A) - LEF.
(A) - LEF.
(A) - LEF.
(A) - LEF.

Es. / Ex. 8 – L. VIADANA, *Canticum Zachariae*, bb. 34-36

(inimi)co-rum no - stro - rum li - (bera)

(inimi)co-rum no - stro - rum li - (bera)

(inimi)co-rum no - stro - rum li - (bera)

(inimi)co-rum no - stro - rum li - (bera)

Es. / Ex. 9 – L. VIADANA, *Feria Quinta in coena Domini, responsorium V*, bb. 20-21

ho - mo il - le.

ho - mo il - le.

ho - mo il - le.

ho - mo il - le.

Es. / Ex. 10 – L. VIADANA, *Feria Quinta in coena Domini, lectio II*, bb. 127-128

(re)tror - sum.

(re)tror - sum.

(re)tror - sum.

(re)tror - sum.