

# THEORY

Storia e teoria della coralità



II, 1  
2002

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI



Fondazione Guido d'Arezzo  
Centro studi guidoniani





Fondazione Guido d'Arezzo

# POLIFONIE

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani



II, 1  
2002

**Fondazione Guido d'Arezzo**

**POLIFONIE**

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

**Organo del / *Journal of the***  
Centro studi guidoniani

Rivista semestrale / *Half-yearly review*

**Comitato direttivo / *Advisory board***  
Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,  
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

**Redattori / *Text editors***  
Antonio Addamiano, Paola Besutti, Rodobaldo Tibaldi

**Assistente alla redazione / *Editorial assistant***  
Cecilia Luzzi

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**  
*News from the Guido d'Arezzo Foundation*  
Maria Cristina Cangelli

**Consulente per la lingua inglese / *English language consultant***  
Hugh Ward-Perkins

**Sito internet / *Web master***  
Silvia Babucci

**Grafica di copertina / *Cover graphic design***  
Laura Bizzarri

**Direttore responsabile / *Legal responsibility***  
Francesco Luisi

**Redazione e direzione / *Editorial office***  
Fondazione Guido d'Arezzo  
Corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)  
tel. 0575-356203  
fax 0575-324735  
e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
[www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

© Fondazione Guido d'Arezzo 2002  
Polifonie, periodico semestrale - II, n. 1, 2002  
ISSN 1593-8735  
Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo  
Direttore Responsabile: Francesco Luisi  
Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale  
Tariffa stampe periodiche - art. 2 comma 20/C L. 662/96  
DC/115/SP del 30/08/2001 - Arezzo

## POLIFONIE

II, 1 - 2002

### Saggi / Articles

RODOBALDO TIBALDI

- I mottetti a quattro voci (Milano 1599) di Giovanni Paolo Cima e lo stile 'osservato' nella Milano di fine '500: alcune osservazioni . . . . . Pag. 7
- The four-voice motets (Milan 1599) of Giovanni Paolo Cima and the 'stile osservato' in late-16th-century Milan: some observations.* . . . . . " 71

### Interventi / Discussions

MARCO GOZZI

- Repertori trascurati di canto liturgico. . . . . " 107
- Neglected repertories of liturgical chant* . . . . . " 151

### Libri, musica e siti internet / Books, music and web

- I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi. . . . . " 175
- The monodic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information draw up by Cecilia Luzzi* . . . . . " 177

### Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

#### *News from the Guido d'Arezzo Foundation*

- Concorsi 2002 . . . . . " 187
- Competitions 2002* . . . . . " 187
- Norme per gli autori / *Instructions for contributors* . . . . . " 195





RODOBALDO TIBALDI

I mottetti a quattro voci (Milano 1599)  
di Giovanni Paolo Cima e lo stile 'osservato' nella Milano  
di fine '500: alcune osservazioni\*

Nel 1622 il frate francescano di origine cremonese Camillo Angleria dà alle stampe, per i tipi dell'editore milanese Giorgio Rolla, una *Regola del contraponto e della musical compositione*, che viene dedicata «al molto magnifico signor mio osservandiss.<sup>mo</sup> il signor Giovan Paolo Cima, organista nella Chiesa di Nostra Signora presso a Santo Celso di Milano». <sup>1</sup> Si tratta, come è noto, di un breve compendio delle principali regole del contrappunto cinquecentesco, con qualche concessione alle abitudini dei contemporanei soprattutto per quanto riguarda la descrizione dei modi ecclesiastici. <sup>2</sup> Nel corso della trattazione troviamo citati alcuni, per la verità non molti, ma significativi, compositori, che sono Claudio Merulo, del quale l'Autore si professa allievo, Palestrina, Orlando di Lasso, Giulio Cesare Gabussi, Orfeo Vecchi, Claudio Monteverdi, e, naturalmente, Giovanni Paolo Cima. Alcuni di essi sono semplicemente nominati a proposito di singole composizioni o tecniche compositive (Monteverdi, ad esempio, viene ricordato perché «adopera volentie-

---

\* Questo saggio nasce dalla relazione, rielaborata, aggiornata ed ampliata, letta alla giornata di studi *Il Concilio di Trento e la musica. Le relazioni tra il mondo germanico e la tradizione cattolica meridionale*, Trento, 27 maggio 1995.

<sup>1</sup> LA / REGOLA / DEL / CONTRAPONTO, / E DELLA / MUSICAL COMPOSITIONE. / Nella quale si tratta breuemente / DI TUTTE LE CONSONANZE, E DISSONANZE / coi suoi esempi à due, trè, e quattro voci. / DELLA COGNITIONE DE' TVONI, / secondo l'vso moderno, e la regola agli Organisti per / suonare trasportato in vari luoghi bisognosi. / *Con due Ricercari l'vno à 4. e l'altro à 5. dell'Autore, & vn / Ricercare, e Canoni à 2.3. e 4. da cantarsi in vari modi / del Signor GIO. PAOLO CIMA, al quale / La presente Opera è dedicata, e nuouamente data in luce / DAL REVER. PADRE / FR. CAMILLO ANGLERIA DA CREMONA, / del Terz'Ordine di S. Francesco, Discepolo di / CLAUDIO MERVLO DA CORREGGIO. / [marca tip.] / IN MILANO, Per Giorgio Rolla. M DC XXII. Ed. anast. Bologna, Forni, 1983.*

<sup>2</sup> ANGLERIA, *Regola di Contraponto* cit., cap. XXII, «Della cognitione de Tuoni, secondo l'uso moderno», pp. 80-85. Per Angleria, frate francescano, i modi ecclesiastici rimangono sempre e comunque otto («Alcuni hanno poi voluto inventare, che ci sii altri quattro Toni, cioè, Nono, Decimo, Undecimo, & Duodecimo, la qual cosa non é», p. 82), all'interno dei quali vengono assorbiti gli altri quattro, con i necessari adattamenti, soprattutto nei modi III, IV e V. Cfr. CLAUDE V. PALISCA, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 (Geschichte der Musiktheorie, 7), pp. 221-306: 264; RENATE GROTH, *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in *ibidem*, pp. 307-379: 340, 359-363; PATRIZIO BARBIERI, *Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)*, «*Recercare*», III, 1991, pp. 5-79: 27, 44.

ri il Contraponto doppio all'Ottava»<sup>3</sup>), ma su Cima Angleria ritorna in diverse parti della sua opera, e alla p. 84, dichiarato che «veramente è degno della fama, che hoggidi di lui per tutto è sparsa», chiarisce in aggiunta

si come ancora dall'Opere sue date alla Stampa si può vedere, le quali sono Motetti à quattro da Capella, stringati, e buoni. Canoni ingegnosi à due, trè, & quattro. Ricercari dottissimi, parimenti à quattro. Concertini à una, due, tre, e quattro voci, i quali sono tanto gustosi, e grati à qual si voglia persona.

Giovanni Paolo Cima è un compositore piuttosto noto: nato a Milano presumibilmente intorno al 1570, e ivi defunto nel 1630,<sup>4</sup> forse vittima della peste, fu per tutta la sua vita professionale legato al santuario di Santa Maria presso San Celso: dal 1595 fino alla morte ebbe l'incarico di organista, e, a partire dal 1614, responsabile del coro, un compito che aveva già precedentemente svolto negli anni 1607-1611.<sup>5</sup> Santa Maria presso San Celso, famoso e venerato luogo di devozione cittadina,<sup>6</sup> nel corso del XVI secolo era diven-

<sup>3</sup> ANGLERIA, *Regola di Contraponto* cit., p. 100.

<sup>4</sup> Il testamento, segnalato da Renato e Rossella Frigerio, e i pagamenti da parte della chiesa di S. Maria in San Celso permettono di fissare la data della morte tra il 25 giugno e il 30 settembre del 1630; cfr. RENATO e ROSSELLA FRIGERIO, *Giovanni Paolo Cima organista nella Madonna di S. Celso in Milano: documenti inediti dell'Archivio diocesano di Milano*, «Il Flauto Dolce», XVI, 1987, pp. 32-37. Un resoconto aggiornato delle notizie a tutt'oggi conosciute sulla biografia di Cima si può leggere nelle voci enciclopediche presenti nelle nuove edizioni del *New Grove* e della MGG: JEROME ROCHE/RODOBALDO TIBALDI in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. V, p. 848; GUNTHER MORCHE in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite vollständig neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, *Personenteil*, Bd. IV, coll. 1118-1122. Le voci enciclopediche anteriori al seggio dei Frigerio (KARL GUSTAV FELLERER, in MGG, vol. II, coll. 1439-1442; ALBERTO IESUÈ, in *Dizionario biografico degli italiani* [DBI], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-..., vol. XXV, pp. 522-523; GABRIELE MORONI, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* [DEUMM], *Le Biografie*, Torino, UTET, 1985-1990, vol. III, p. 246) sono pertanto da ritenersi superate.

<sup>5</sup> Come mostrano i documenti, dal 1607 al 1611 e dal 1614 fino alla morte ebbe quindi mansioni proprie di un maestro di cappella; tale qualifica, tuttavia, non gli fu mai ufficialmente riconosciuta, e nei libri contabili della chiesa Cima è sempre indicato come «organista» (FRIGERIO-FRIGERIO, *Giovanni Paolo Cima* cit., p. 32).

<sup>6</sup> Il santuario venne eretto in seguito alla celebre apparizione mariana del 30 dicembre 1485 presso la venerata immagine della Madonna con il bambino (voluta già da Sant'Ambrogio in seguito al ritrovamento del corpo di San Celso, e collocata in una nicchia all'interno del perimetro cimiteriale della chiesa di San Celso), al posto della chiesetta edificata nel 1430 per volere di Filippo Maria Visconti. Il luogo era già comunque meta di pellegrini per i numerosi miracoli attribuiti alla sacra immagine, e in quel dicembre 1485 veniva chiesta intercessione alla

tato uno dei cantieri artistici più fervidi, subito dopo il Duomo, per la presenza di artisti quali Galeazzo Alessi, a cui si deve il progetto originario della splendida facciata, Camillo Procaccini, Gaudenzio Ferrari, Antonio Campi, per limitarci ad alcuni pochi nomi.<sup>7</sup> La reggenza della chiesa era stata affidata già dal 1502, con approvazione papale, al capitolo dei deputati alla Fabbrica, dal quale dipendevano anche i cappellani residenti. Per evitare e disciplinare i contrasti tra i fabbricieri e i cappellani residenti, nel 1588, sempre all'interno di una regolamentazione di tipo capitolare, venne creata la figura di un prefetto; fin dall'inizio della sua amministrazione, dunque, cappellani e fabbricieri erano stati svincolati dalla originaria dipendenza, per altro mal tollerata, dall'abate del monastero di San Celso.<sup>8</sup> Per quanto ci riguarda più direttamente, era venuta a costituire senza dubbio una importante istituzione musicale della Milano cinque-seicentesca; basta ricordare che Simone Boyleau era stato per un certo periodo maestro di cappella, e che il predecessore di Cima all'organo del santuario mariano era stato Ottavio Barcolla.<sup>9</sup>

---

Madonna perché facesse cessare un'epidemia di peste che flagellava la città, cosa che avvenne poco dopo; per tale motivo il santuario è anche detto di Santa Maria dei Miracoli. Cfr. FERDINANDO REGGIORI, *Il santuario di Santa Maria presso San Celso e i suoi tesori*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1968; LICIA CARUBELLI, «Maria dei miracoli presso San Celso, chiesa di S.», in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, 6 voll., sotto la direzione di Angelo Majò, Milano, NED, 1987-1994, vol. III, pp. 1928-1934; MIRELLA FERRARI, *Il Quattrocento. Dai Visconti agli Sforza*, in *Diocesi di Milano*, 2 voll., a cura di Adriano Caprioli, Antonio Rimoldi e Luciano Vaccaro, Brescia, La Scuola, 1990 (Storia religiosa della Lombardia, 9-10), vol. I, pp. 333-349: 347, «Chiese, devozioni, confraternite, ospedali». Per aspetti più generali sulla devozione mariana in Milano si rimanda al classico ENRICO CATTANEO, *Maria Santissima nella storia della spiritualità milanese*, Milano, s.e., 1955 (Archivio Ambrosiano, 8).

<sup>7</sup> Iniziata nel 1493, la chiesa era sostanzialmente terminata già nel 1506, ma si rivelò subito insufficiente, tanto che si decise di ingrandirla mediante l'aggiunta delle due navate laterali. Cfr. EDOARDO ARSLAN, *L'architettura milanese del primo Cinquecento*, in *Storia di Milano*, vol. VIII, Milano, Treccani, 1960, pp. 533-563: 548-552; ALESSANDRO ROVETTA, *Aspetti scenografici dell'architettura milanese nell'età barocca: elementi sintattici ed esemplificazioni*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamira Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 47-60: 48 e 58.

<sup>8</sup> Cfr. REGGIORI, *Il santuario* cit., pp. 29-30. Il monastero di San Celso, istituito e successivamente dotato di beni dall'arcivescovo Landolfo nel 997 con disposizione testamentaria, rimase affidato ai monaci benedettini fino al 1549; in quella data, i pochi monaci rimasti (nel 1463 erano soltanto quattro) vennero aggregati ai canonici regolari lateranensi di S. Salvatore. Cfr. GIORGIO PICASSO, *La chiesa vescovile: dal crollo dell'impero carolingio all'età di Ariberto (882-1045)*, in *Diocesi di Milano* cit., vol. I, pp. 143-166: 150, e LAURA AIRAGHI, *Gli ordini religiosi nel sec. XV. L'«osservanza» preludio alla riforma*, in *ibidem*, vol. I, pp. 351-374: 354.

<sup>9</sup> Sulla storia della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso, almeno per il periodo 1600ca-1630 cfr. GIUSEPPE RICCUCCI, *L'attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musicisti a Milano tra il XVI e il XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999 (ConNotazioni, 2), pp. 289-312, da integrare con LORENZO GHIELMI, *Contributo per una storia degli organi del Santuario di*

Compositore piuttosto noto, abbiamo detto a proposito di Cima, la qual cosa è senza dubbio vera; ma come autore di musica strumentale (il *Partito de ricercari e canzoni alla francese* del 1606<sup>10</sup>) e di musica sacra nel nuovo stile concertato (i *Concerti ecclesiastici a 1.2.3.4.5. e 8. voci* del 1610<sup>11</sup>), non propriamente di musica sacra scritta in uno stile per così dire ‘tradizionale’.<sup>12</sup>

S, *Maria dei Miracoli presso S. Celso*, «L’Organo», XXII, 1984, pp. 3-22. Per il periodo precedente si veda il recentissimo contributo di CHRISTINE GETZ, *Simon Boyleau and the Church of the ‘Madonna of Miracles’: Educating and Cultivating the Aristocratic Audience in Post-Tridentine Milan*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXVI/2, 2001, pp. 145-168. Per quanto riguarda Bariolla, secondo CLYDE WILLIAM YOUNG, «Bariolla [Bariola, Bariola, Bariolius], Ottavio», in *The New Grove*, II ed., vol. II, p. 730, il musicista fu organista in Santa Maria presso San Celso perlomeno dal 1588 sino al 1595, quando venne sostituito da Cima. Precedentemente era stato organista in Duomo dal 1570 (non dal 1573, come afferma Young) al 1576, ed in San Marco, come attesta il frontespizio dei *Ricercari* del 1579 (RICERCARI / DI OTTAVIO BARIOLLA / ORGANISTA IN S. MARCO DI MILANO / Nouamente composti & dati in luce. / LIBRO PRIMO / [marca tip.] / In Venetia Appresso / Angelo Gardano / 1579; cfr. DANIELE SABAINO, *Frammenti di storia musicale vigevanese in alcune stampe cinque-seicentesche recentemente riscoperte nell’Archivio Capitolare della Cattedrale. Catalogo generale e prime osservazioni*, «Vigevanum», VI, 1986, pp. 82-98: 85 scheda 3, *unicum* del solo Alto).

<sup>10</sup> PARTITO DE RICERCARI, / & Canzoni alla Francese, / DI GIOVAN PAOLO CIMA / Organista alla gloriosa Madonna presso S. Celso. / Et in vltimo vna breue regola per imparare à far pratica di suonare in qual si voglia luoco, / ò intervallo dell’Instrumento, con il modo d’acordar il Clauicordo per ogni ordine, / [...] / IN MILANO, appresso l’herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. 1606. Ed. moderna a cura di Clare G. Rayner, s.l., American Institute of Musicology, 1974 (CEKM, 20).

<sup>11</sup> CONCERTI / ECCLESIASTICI / A VNA, DVE, TRE, / QVATTRO VOCl. / CON DOI A CINQVE, ET VNO A OTTO. *Messa, e doi Magnificat, & Falsi Bordoni à 4., & sei so- / nate, Per Instrumenti à due, tre, e quatro.* Di Gio. Paolo Cima, Organista della Glorio- / sa Madonna presso S. Celso di Milano. / NOVAMENTE DATI IN LUCE. / CON LA PARTITURA PER L’ORGANO. / [marca tip.] / IN MILANO, / Per gl’Heredi di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. 1610. / *Con licenza de’ superiori.* Ed. anast. a cura di Piero Mioli, Firenze, SPES, 1986 (Archivum Musicum. La cantata barocca, 24); ed. moderna a cura di Rudolf Hofstötter e Ingomar Rainer, Wien, Doblinger, 1998 (Wiener Edition Alter Musik, 1).

<sup>12</sup> Ugualmente nota, ma non studiata in modo dettagliato, è la predilezione di Cima verso la composizione canonica anche di carattere ‘enigmatico’. Oltre ai canoni pubblicati in appendice al trattato di Angleria e a quelli che concludono i *Ricercari* del 1606, era stato pubblicato nel 1609, sempre a Milano, un volume di *Canzoni, conseguenze & contrapunti doppi a 2.3.4.*, che non ci è pervenuto, ed un canone del nostro Autore era stato inserito nella lettera di Romano Micheli *all’illustri et eccellentissimi signori musici li signori Francesco Soriano [...] et Gironimo Frescobaldi* (Venezia 1619); cfr. GIUSEPPE GERBINO, *Canoni ed enigma. Pier Francesco Valentini e l’artificio canonico nella prima metà del Seicento*, Roma, Torre d’Orfeo, 1995, pp. 18, 36 e 37, in cui si ricorda anche che gli otto canoni enigmatici della *Cartella musicale* di Banchieri sono dedicati a Cima. Oltre a questa parte di carattere ‘teorico’ si deve ricordare anche il mottetto *Angelus ad pastores ait*, a sei voci, in cui quattro sono impegnate in un doppio canone all’ottava, e precisamente le coppie Canto-Quinto (un Tenore II) e Alto-Basso; per di più il soggetto dell’Alto è costruito come risposta tonale del soggetto del Canto. Questa

La nomina di un'opera di tal genere da parte di Angleria, per di più con l'osservazione «da Capella, stringati, e buoni», è risultata quindi di immediato richiamo, considerando da un lato il tipo di contrappunto insegnato dal teorico in quelle stesse pagine, appunto, come abbiamo già ricordato, un contrappunto di stampo assolutamente tradizionale, senza alcuna concessione al nuovo stile concertato, dall'altro il contesto storico e geografico in cui vengono a collocarsi sia il trattato sia l'opera di Cima; ma prima di entrare nel vivo dell'argomento, vorrei brevemente premettere alcune parole a giustificazione del titolo, dal momento che quest'ultimo, senz'altro ambizioso, potrebbe suscitare (e poi deludere) legittime aspettative.

Ogni discorso relativo alla musica sacra italiana della fine del Cinquecento deve partire purtroppo da un presupposto di inevitabile parzialità; mancano ancora degli studi organici (e spesso anche edizioni moderne) relativi ai maggiori compositori di questo periodo, come Pietro Vinci, Pietro Ponzio, gli stessi Giovanni Matteo Asola, Andrea Gabrieli e Costanzo Porta, solo per citarne alcuni.<sup>13</sup> Si deve inoltre aggiungere un altro aspetto: un centro così importante come è la Milano della fine del Cinquecento è, cosa quasi incredibile, per noi in gran parte sconosciuto, sia a livello di storia delle istituzioni, sia a livello del repertorio vero e proprio; basti pensare che, se si eccettua il Duomo (e anche qui vi sarebbe probabilmente qualcosa da dire<sup>14</sup>), cappelle che sembrerebbero aver rivestito un ruolo di primo piano come quelle operanti in Santa Maria della Scala,<sup>15</sup> Santa Maria della Passione, Santa Maria

---

ingegnosa composizione è contenuta, insieme ad un altro brano in stile concertato, nell'antologia MESSE, MOTETTI, ET / VN MAGNIFICAT, / A SEI VOCI. / DI DIVERSI ECCELL. AVTORI, / *Raccolti da Guglielmo Berti Musico nella Ducal Chiesa di / S. MARIA della Scala di Milano.* / Nouamente dati in luce. Col Basso principale per l'Organo. / Al Molto III. Sign. Giulio Aresi Feudatario della Pieue di / Seueso de i sessanta del Consiglio Generale di Milano, & Questore del Magistrato Straordinario / per S. M. Catholica. / [stemma] / IN MILANO, Appresso gli her. di Agostino Tradate. M. DCX. / *Con licenza de Superiori.*

<sup>13</sup> Talvolta gli unici contributi sono costituiti da tesi di dottorato, di laurea, o anche di diploma; elenchiamo i principali: LEDA SILVANA PUPP, *Le opere sacre di Pietro Vinci*, Tesi di Diploma in Paleografia Musicale, Università degli Studi di Parma, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a.a. 1967-68; RUSSEL EUGENE MURRAY, *The voice of the composer. Theory and practice in the works of Pietro Pontio*, PhD. diss., The University of North Texas, 1989; DONALD MAHLON FOUSE, *The religious music of Gianmatteo Asola*, PhD. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1960; LILIAN PRUETT, *The Masses and Hymns of Costanzo Porta*, PhD. diss., The University of North Carolina, 1960. Per Andrea Gabrieli, oltre al volume *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, atti del Convegno internazionale, a cura di Francesco Degradà, Firenze, Olschki, 1987, si veda anche la *Introduzione storico-critica*, vol. I, nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Andrea Gabrieli, Milano, Ricordi, 1988.

<sup>14</sup> Sul più recente contributo monografico *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a cura di Graziella de Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, NED, 1986, cfr. la recensione di Oscar Mischiati su «L'Organo», XXVII, 1991-92, pp. 178-184.

<sup>15</sup> Cfr. CHRISTINE GETZ, *The Sforza restoration and the founding of the ducal chapels at Santa*

della Pace, Sant' Ambrogio, San Francesco, San Simpliciano,<sup>16</sup> San Sepolcro, San Lorenzo, San Marco (e mi limito a citare quelle a cui sicuramente sono collegabili opere a stampa edite dai rispettivi organisti e/o maestri di cappella nel periodo 1590-1630), oltre alla nostra in Santa Maria dei Miracoli, non hanno a tutt'oggi contributi specifici volti ad indagarne storia e repertorio.

Per di più, si aggiunge che molti sono i pregiudizi che ancora oggi continuano a gravare sull'ambiente musicale milanese successivo al concilio di Trento e agli interventi dei Borromeo. Una diversa maniera di leggere le disposizioni ecclesiastiche in materia di musica nella liturgia è, per la verità, già in atto da qualche decennio, da parte di musicologi, ma anche, per non dire soprattutto, da parte di studiosi che sono anche storici della chiesa e della liturgia,<sup>17</sup> pur con le ovvie diversità di prospettiva, che possiamo in qualche modo ritrovare nei due recentissimi contributi di Bonifacio Giacomo Baroffio<sup>18</sup> e di Oscar Mischiati,<sup>19</sup> ma per quanto riguarda Milano, è ancora oggi possibile leggere affermazioni relative a luoghi comuni evidentemente duri a morire, come quella secondo la quale Claudio Monteverdi si sarebbe 'suicidato' se fosse diventato maestro di cappella del Duomo della

---

*Maria della Scala in Milan and Sant' Ambrogio in Vigevano*, «Early Music History», XVII, 1998, pp. 109-159; MARINA TOFFETTI, *Nuovi documenti su Orfeo Vecchi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXX/3-4, 1996, pp. 445-465.

<sup>16</sup> Su San Simpliciano cfr. LORENZO GHIELMI, *Organi e organisti a San Simpliciano*, in *San Simpliciano e il nuovo organo Ahrend*, Milano, Silvana Editoriale, 1991, pp. 75-81.

<sup>17</sup> Cfr. ad esempio PIERO DAMILANO, *Liturgia e musica nell'epoca palestriniana*, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani*, a cura di Francesco Luisi, Palestrina, Fondazione «Giovanni Pierluigi da Palestrina», 1977, pp. 313-325 (si tratta di un saggio di estremo interesse per le essenziali coordinate storiche fornite e per l'equilibrato e per nulla condizionato accostamento alle conclusioni del concilio tridentino, ancora oggi in gran parte condivisibile, dopo più di vent'anni, ma, come ho avuto modo altre volte di dire, stranamente non troppo considerato); AGOSTINO BORROMEO, *La storia delle cappella musicali vista nella prospettiva della storia della chiesa*, in *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), pp. 229-237: 233-237. Dello stesso Borromeo va segnalato anche il saggio, citato dall'autore stesso nel contributo appena nominato, *Il concilio di Trento e la musica sacra in Italia*, in *Musica e Controriforma: Vincenzo Ruffo*, atti del convegno di studi (Sacile, 5 marzo 1988), in corso di stampa.

<sup>18</sup> BONIFACIO 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.

<sup>19</sup> OSCAR MISCHIATI, *Il concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, pp. 19-29. Corollario indispensabile a tale saggio è, dello stesso Mischiati, *Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVIII*, in *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco*, Palermo, Flaccovio, 1988, pp. 23-45.

città lombarda.<sup>20</sup> È poi innegabile che, nell'ambito della storiografia musicale, si tenda talvolta a considerare globalmente l'azione dei due cardinali Borromeo; ma su questo aspetto vorrei tornare successivamente.

Il mio intervento, pertanto, che vorrebbe collocarsi all'interno di una più vasta indagine da me condotta sul repertorio mottettistico direttamente collegabile a Milano nei decenni a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, arriverà a delle considerazioni e delle conclusioni che, per ora (ne sono ben conscio), rimarranno confinate alla sola stampa di Cima, con occasionali collegamenti con altri compositori; solo in seguito, quando sarà poi possibile comporre un quadro generale, si potrà verificare il loro grado di attendibilità. Ma è ora di presentare finalmente la raccolta di Cima.

Publicato da Agostino Tradate, il *Libro primo delli motetti a quattro voci*<sup>21</sup> è dedicato «Al molt'ill. et molt rever. sig. mio osservandiss[imo] il sig. Hieronimo Terzago Canonico dignissimo della Scala». Il dedicatario, Gerolamo Terzaghi, che apparteneva ad un'antica famiglia nobile (nel 1388 i Terzaghi facevano già parte del Consiglio dei Novecento nobili di Milano), giureconsulto collegiato, divenne canonico di Santa Maria della Scala nel 1589, e poco dopo fu nominato protonotario apostolico dal cardinale Sfondrati.<sup>22</sup> La stampa contiene ventuno composizioni, qui di seguito elencate:

1. Fac, Deus, potentiam in brachio tuo
2. Hic accipiet benedictionem a Domino

<sup>20</sup> VALENTINO DONELLA, *Le vie della musica sacra dopo il Concilio di Trento*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XV/3-4, 1995, pp. 299-309: 306 nota 8.

<sup>21</sup> LIBRO PRIMO / DELLI MOTETTI / A QUATTRO VOCI, / DI GIO. PAOLO CIMA / ORGANISTA DELLA MADONNA / PRESSO S. CELSO. / VIRTUTI SIC [stemma tip.] CEDIT INVIDIA / IN MILANO / Appresso Agostino Tradato. M.D.XCIX. / *Con licenza de' superiori*. Unico esemplare completo, formato dai quattro libri-parte di Cantus, Altus, Tenor e Bassus, conservato nella Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk di Danzica (RISM A I: C 2227); sulla base delle abitudini editoriali milanesi, si può plausibilmente ipotizzare anche l'esistenza di una non pervenuta partitura per l'organo. Sulla collezione di stampe italiane in questa biblioteca cfr. MARTIN MORELL, *Georg Knoff bibliophile and devotee of Italian music in late sixteenth-century Danzig*, in *Music in the German Renaissance. Sources, styles and contexts*, ed. by John Kmetz, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 103-126. Desidero ringraziare la biblioteca di Danzica, nella persona del direttore della sezione musicale, prof. dr. Zbigniew Nowak, per avermi fatto avere un microfilm della raccolta.

L'unica edizione moderna a me nota riguarda il mottetto *Stellam magi viderunt*, nella trascrizione di Giovanni Acciai, «La Cartellina», n. 93, XVIII, 1994, pp. 101-106.

<sup>22</sup> Le informazioni sono tratte da GIUSEPPE DE LUCA, «Traiettorie» ecclesiastiche e strategie socio-economiche nella Milano di fine Cinquecento. Il capitolo di S. Maria della Scala dal 1570 al 1600, «Nuova Rivista Storica», LXXVII/3, 1993, pp. 505-569: 525, 552-554, 568-569. Il saggio mi è stato segnalato dalla collega dott. Laura Mauri Vigevani, che qui ringrazio.

3. Exaltata est sancta Dei genitrix
4. O Doctor optime
5. Domine, non secundum peccata nostra
6. Hodie Christus natus est
7. Stellam Magi viderunt
8. Surrexit Dominus de sepulchro
9. O crux benedicta
10. Laudemus Patrem de coelis
11. Peccata mea, Domine, sicut sagittae
12. Videntes stellam Magi
13. Adiuva nos, Deus, salutaris noster
14. Princeps gloriosissime Michael archangele
15. Deus meus, eripe me de manu peccatoris
16. Domine, non est tibi curae
17. Petrus & Paulus duo sunt luminaria
18. Assumpta est Maria in coelum
19. Gaudete, filiae Sion
20. Benedicite Domino omnia opera eius
21. Deus misereatur nobis, et benedicat nos

Il mottetto n. 16, *Domine, non est tibi cura*, è opera di Benedetto Binaghi (o Binago), compositore a Cima coevo, che in quegli anni rivestiva il ruolo di organista nella chiesa pievana di Sant’Ambrogio di Settala, paese appartenente alla sesta regione della diocesi di Milano, secondo l’organizzazione data da San Carlo;<sup>23</sup> successivamente, dopo una parentesi in San Gaudenzio di Novara, divenne dal 1611 maestro di cappella in Santa Maria della Scala, venendo così ad occupare il posto che già era stato, appena pochi anni prima, di Orfeo Vecchi.<sup>24</sup> Il mottetto n. 21 reca invece l’annotazione «lassando il Basso si può cantare à tre».

Il contesto in cui si colloca il libro di Cima è particolarmente interessante, sia per le coordinate cronologiche, sia, per non dire soprattutto, per l’ambiente geografico all’interno del quale viene a collocarsi. Non vorrei soffermarmi su cose già ben note a tutti: vorrei semplicemente ricordare, in questa sede, come la Milano della fine del Cinquecento e del primo Seicento, anche dal punto di vista musicale, cominci ora ad apparirci in maniera un poco

---

<sup>23</sup> Cfr. ANTONIO RIMOLDI, *L’età dei Borromeo (1560-1631)*, in *Diocesi di Milano* cit., vol. II, 389-466: 414.

<sup>24</sup> Cfr. MARIANGELA DONÀ, «Binaghi [Binago], Benedetto», in *The New Grove*, II ed., vol. III, pp. 575-576. La notizia relativa all’incarico di organista rivestito da Binaghi a Settala è ricavata dal frontespizio del suo libro di mottetti a cinque voci del 1598 (vedi *infra*, nota 94).



diversa rispetto alla tradizionale visione di una città tutta attenta ad applicare le indicazioni del concilio tridentino e dei sinodi del 1565 e del 1576, grazie all'azione decisa e instancabile di San Carlo Borromeo, con la conseguente invenzione dello stile 'conciliare' da parte di Vincenzo Ruffo. Questo è naturalmente vero e innegabile, ma, come cercheremo in seguito di indicare, avviene ad un livello diverso e, forse, più profondo, perlomeno nel periodo di Gasparo Visconti e di Federico Borromeo. Di certo Milano, alla fine del XVI secolo, si impone come uno dei centri più attivi e culturalmente stimolanti anche in campo musicale; le indagini di Robert Kendrick, che sono partite dagli ambienti monastici femminili,<sup>25</sup> e che sono tuttora in corso, hanno cominciato a far riflettere sulla tradizionale visione storiografica. Basterebbe forse considerare il fatto che i compositori milanesi sono tra i primi, forse ancor prima dei veneziani, a porsi il problema di come amalgamare organici misti vocali-strumentali soprattutto a livello di struttura, dando vita a quella particolare forma, assolutamente autoctona, costituita dalla canzone-mottetto, o *concertus duplex*.<sup>26</sup>

Se esaminiamo un dato esterno e statistico come può essere il tipo di pubblicazioni edite a Milano nell'arco cronologico che va dalla fine del Concilio di Trento e i successivi sinodi milanesi al 1600, osserviamo come vi sia una netta ripresa in corrispondenza degli ultimi due decenni, per quanto riguarda le raccolte di mottetti; precedentemente, d'altra parte, Ruffo non sembra aver pubblicato libri di questo genere durante la sua permanenza in Milano, mentre i suoi successori Ponzio e Gabussi, come anche Gasparo Costa, organista nel Duomo dal 1584 al 1590 (dopo aver rivestito lo stesso incarico in Santa Maria presso San Celso dal 1581 al 1584<sup>27</sup>), preferiscono servirsi dell'editoria veneziana. Cellavenia, il solo autore a mia conoscenza che pubblichi a Milano una raccolta di mottetti proprio nel periodo immediatamente post-conciliare, è attivo presso la cattedrale di Pavia. Però, a partire dal 1586,

<sup>25</sup> ROBERT KENDRICK, *The Traditions of Milanese Convent Music and the Sacred Dialogues of Chiara Margarita Cozzolani*, in *The Crannied Wall. Women, Religion and the Arts in Early Modern Europe*, ed. by Craig A. Monson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992, pp. 211-233; *Genres, Generation and Gender: Nuns' Music in Early Modern Milan, c. 1550-1706*, PhD. diss., New York University, 1993; *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

<sup>26</sup> Sulla canzone-mottetto cfr. il classico, ma a mio parere non del tutto centrato, GIUSEPPE VECCHI, *La canzone strumentale e la canzone-mottetto a Milano nella prima metà del Seicento*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1988, pp. 79-97; espongo la mia diversità di veduta su questa particolare forma in RODOBALDO TIBALDI, *Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il Sacrum opus musicum (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una Messa di Giovanni Francesco Capello*, in *Intorno a Monteverdi* cit., pp. 313-349.

<sup>27</sup> Cfr. MIROSLAW PERZ, «Gasparo Costa», in *The New Grove*, II ed., vol. VI, p. 522.

abbiamo soprattutto ristampe di raccolte di celebri polifonisti e di autori non attivi nella città lombarda, magari in zone limitrofe (come Novara o Vercelli), ma comunque al di fuori della regione diocesana; da una prima indagine che non ha pretese di completezza, ma che è stata condotta tenendo presente sia la bibliografia delle edizioni milanesi di Mariangela Donà<sup>28</sup> sia la *Lista degli libri degli eredi di Francesco e Simon Tini* del 1596 circa, già studiato ed edito da Iain Fenlon,<sup>29</sup> risultano, tra le altre, edizioni di mottetti di Claudio Merulo, diversi libri di Palestrina e di Lasso, Victoria, Rore, i due libri a quattro e a cinque voci di Andrea Gabrieli (ci limitiamo qui ad elencare le sole raccolte mottettistiche; nell'Appendice diamo un quadro più organico delle pubblicazioni sacre):

- 1565 FRANCESCO CELLAVENIA, *Cantum quinque vocum (quos motecta vocant) liber primus*, Francesco Moscheni.
- 1574 GIOVANNI BATTISTA GIUDICI, *Io. Baptistae Iudicis genuensis et canonici savonensis sacrarum cantionum, quae vulgo motecta nuncupantur, quinque, sex et octo vocum. Liber primus nuper aeditus*, Paolo Gottardo Ponzio.
- 1586 ORLANDO DI LASSO, *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque, et sex vocum tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber tertius*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
CLAUDIO MERULO, *Il primo libro de motetti a sei voci*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- 1587 ARCANGELO GHERARDINI, *Motecta cum octo vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
GIACOMO ANTONIO PICCIOLI, *Jac. Ant. Piccioli min. conven. musices cathedralis ecclesiae vercellensis moderatoris, Missa, cantica B.M Vir. ac sacrae cantiones cum octo vocibus concinendae*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motetti a quattro. Libro primo*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber II. motectorum quatuor vocum. Nuper recognitus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber III. motectorum quinque vocum. Nuper recognitus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- 1588 ANDREA ROTA, *Andreae Rotae magistri in choro musico eccl. S. Petronii*

<sup>28</sup> MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Olschki, 1961.

<sup>29</sup> IAIN FENLON, *Il foglio volante editoriale dei Tini, circa il 1596*, «Rivista Italiana di Musicologia», XII, 1977, pp. 231-251. Cfr. anche OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, cat. IV, pp. 18, 106-110 e Tav. III (riproduzione facsimile).

*motectorum liber primus, quae quinque, sex, septem, & octo vocibus concinuntur*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

*Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacrae cantiones, quae vulgo motecta appellantur, ab Orlando Lasso, Cipriano Rore, & alijs ecclesiasticis authoribus compositae, et ab Antonio Barre collectae*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

1589 TOMAS LUIS DE VICTORIA, *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

1590 ANDREA GABRIELI, *Sacrae cantiones 5 vocum [...] liber primus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

MICHELE VAROTTO, *Sacrae cantiones 5 vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

Nel decennio conclusivo, finalmente, e negli ultimi anni di questo in particolare, abbiamo finalmente edizioni pubblicate a Milano da parte di compositori nati o comunque attivi nella medesima città:

1591 FRANCESCO RAMELLA, *Sacrae cantiones quinis, senis, ac octonis vocibus, una cum Missa & Cantico B.M. Virginis octo vocibus, tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissimae, Francisci Ramellae novar. liber primus*, Michele Tini.

VALERIO BONA, *Missa, et sacrae cantiones (quae vulgo motecta nuncupantur) 8 vocibus concinendae*, Michele Tini.

1593 GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motectorum quinque vocibus liber quartus ex canticis Salomonis*, eredi di Francesco e di Simon Tini.

1594 VALERIO BONA, *Missa et motecta ternis vocibus Valerii Bonae in templo vercellensi D. Francesco capellae magistri*, eredi di Francesco e di Simon Tini.

1597 ORFEO VECCHI, *Motetti di Orfeo Vecchi [...] e d'altri eccellentissimi autori a cinque voci. Libro primo*, eredi di Francesco e Simon Tini.

1598 AGOSTINO SODERINI, *Sacrarum cantionum octo et novem vocibus liber primus cum tribus aliis canticis vocum, & instrumentorum alternatim decantandis. Auctore Augustino Soderino mediolanensi, organista Sanctae Mariae Passionis Congregationis Lateranensis*, Agostino Tradate.

ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones tribus vocibus, Antonii Mortari Brixien-sis in ecclesia divi Francisci Mediolani organistae*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.

GIUSEPPE GALLO, *Totius libri primi sacri operis musici alternis modulis concinendi partitio, seu quam praestantiss. musici partituram vocant. Autore M.R.D. Josepho Gallo mediolanensi, religionis somaschae: studio tamen & labore R.D. Aurelii Ribrochi nobilis derthonensis in gratiam organistarum in lucem edita*, eredi di Francesco e di Simon Tini.

- BENEDETTO BINAGO, *Benedicti Binaghi in ecclesiae S. Ambrosii capite plebis septalae organistae. Sacrarum cantionum quinque vocum liber primus*, Agostino Tradate.
- LUCREZIO QUINZIANI, *Partitura de bassi delle Messe e mottetti a otto voci, libro primo*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.
- ORFEO VECCHI, *Orphei Vecchi mediolanensis in ecclesia Divae Mariae Scalen. reg. duc. musicae, & chori magistri motectorum quinque vocibus liber secundus*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.
- 1599 ANTONIO MORTARO, *Messa, salmi motetti et Magnificat a tre chori*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.
- GIOVANNI PAOLO CIMA, *Libro primo delli motetti a quattro voci, di Gio. Paolo Cima organista della Madonna presso S. Celso*, Agostino Tradate.
- GUGLIELMO ARNONE, *Partitura del secondo libro delli mottetti a cinque & otto voci. Di Guglielmo Arnone milanese organista nella Chiesa Metropolitana di Milano*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.
- SERAFINO CANTONE, *Sacrae cantiones [...] octo vocibus*, Agostino Tradate.

A queste si devono poi aggiungere alcune stampe non pervenute, ma ricavabili dal catalogo editoriale Tini, e particolarmente indicative soprattutto per la diffusione delle opere di Lasso in ambito milanese (i numeri fanno riferimento sia allo studio di Fenlon sia al volume di Mischiati):

- 29-30 ORLANDO DI LASSO, mottetti a 5. voci, libro I e libro III
- 30 ORLANDO DI LASSO, mottetti a 4. voci, libro I
- 31 ORLANDO DI LASSO, mottetti a 3. voci, libro I
- 32 GIUSEPPE CAIMO, mottetti a 5. voci
- 37 ANDREA GABRIELI, mottetti a 4. voci
- 40 DIEGO MENSA, mottetti a 5. voci
- 41 COSTANZO PORTA, mottetti a 6. voci, libro III
- 42 GIOVANNI MATTEO ASOLA, mottetti a 4. voci pari
- 44 ORAZIO COLOMBANO, mottetti a 5. voci
- 45 GIACOMO ANTONIO PICCIOLI, mottetti a 4.5.6.7.8. voci
- 46 MICHELE VAROTTO, mottetti a 6. voci libro I
- 47 Concerti ecclesiastici a 6.8. voci

Possiamo quindi vedere come un segno di interesse nei confronti del mottetto torni a farsi vivo proprio alla fine del secolo, sia nella versione a due o più cori (nell'ambito della quale, comunque, la Lombardia poteva vantare una propria tradizione particolare), sia in quella più consueta delle quattro, cinque e sei voci.

Veniamo adesso ad aspetti e problemi più specifici legati alla nostra rac-

colta. Giovanni Paolo Cima si trova a lavorare presso una prestigiosa istituzione ecclesiastica, e pertanto non poteva non porsi il problema di un'adesione ai dettati del concilio e, soprattutto, dei successivi sinodi; ed il primo segno chiaro e inequivocabile, in positivo o in negativo, si ha prendendo in esame la scelta dei testi messi in musica. Nel primo libro dei mottetti di Cima abbiamo la seguente tipologia:

- 16 testi tratti dall'Ufficio (nn. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19);
- 4 testi tratti dal Salterio (nn. 2, 15, 20, 21)
- 1 testo tratto dal Vangelo secondo Luca (n. 16)

Come si può osservare in maniera più dettagliata nella Tavola 1, molti dei sedici testi ricavati dal Breviario derivano direttamente dal rito ambrosiano o sono comuni ai due riti, e risultano essere stati tratti dai seguenti repertori:

- 4 antifone ambrosiane (nn. 7, 10, 17, 19):  
antifone del Mattutino: n. 7  
antifone delle Lodi: nn. 10, 17  
antifona al *Benedictus*: n. 19
- 4 antifone romane (nn. 4, 6, 8, 14)  
antifone al *Magnificat*: nn. 4, 6, 14  
antifone del Mattutino: n. 8
- 3 psallende (nn. 1<sup>2</sup>, 11, 13)
- 5 testi comuni (nn 1<sup>1</sup>, 3, 9, 12, 18)  
n. 11: antifona al *Magnificat* (entrambi i riti);  
n. 3: antifona al *Magnificat* (rito ambrosiano) - antifona del mattutino (rito romano);  
n. 9: psallenda (rito ambrosiano) - antifona ai Vespri (rito romano)  
n. 12: psallenda (rito ambrosiano) - antifona al *Magnificat* (rito romano)  
n. 18: antifona al cantico di Mosè (rito ambrosiano) - antifona ai Vespri, ma senza *Alleluia*.

Il testo del primo mottetto è composto dall'antifona *Fac, Deus, potentiam* (1<sup>1</sup>) e dalla psallenda *Tibi, Domine, derelictus est pauper* (1<sup>2</sup>). Il testo del n. 14 è conosciuto dal rito ambrosiano, ma come psallenda per la solennità di San Raffaele arcangelo (24 ottobre), non per quella di San Michele. Il n. 5, *Domine, non secundum peccata nostra*, derivato dal v. 10 del salmo 102, è ricavato dalle preci delle litanie dei Santi, e quindi collegato a tutte le diverse occa-

sioni in cui esse venivano recitate, come la riconciliazione dei penitenti del Giovedì Santo. Per il suo carattere, il testo è particolarmente adatto al periodo quaresimale.

Per quanto riguarda i quattro testi tratti dal Salterio, sono necessarie alcune osservazioni. Il testo del n. 2, *Hic accipiet benedictionem*, è formato dai vv. 5-6 del salmo 23 secondo la lezione propria del salterio ambrosiano (forse il salterio «italo» di cui parla Sant'Agostino, successivamente revisionato dal Galesini per ordine di San Carlo<sup>30</sup>), versione utilizzata anche dall'omonima antifona romana per il rito della *tonsura clerici* e, anticamente, per il comune confessorum; la fonte più precisa sembrerebbe però essere proprio il salmo, ancor prima dell'antifona, a causa dell'aggiunta conclusiva del v. 6 «*quaerentium faciem Dei*» mancante in quest'ultima. L'antifona è stata probabilmente tenuta ugualmente presente per legare i due versi mediante la congiunzione «*quia*». Il n. 15, *Deus meus, eripe me*, v. 5 del salmo 70, adotta decisamente la versione propria del Breviario romano (il salterio gallicano), in quanto nella redazione ambrosiana il testo «*Deus meus*» viene a costituire la seconda metà del v. 5. Il mottetto n. 20, *Benedicite Domino omnia opera sua*, non pone problemi, essendo basato sul v. 22 del salmo 101 che presenta la stessa versione sia nel salterio ambrosiano sia in quello adottato dal Breviario romano (il gallicano). Il n. 21, infine, *Deus misereatur nobis*, il v. 1 del salmo 66, torna a fare uso della redazione ambrosiana; esiste anche l'antifona (sempre ambrosiana) *Deus misereatur nobis*, che però omette la ripetizione conclusiva «*et misereatur nobis*»; perciò, come nel caso del mottetto n. 2, la fonte diretta è costituita dal salmo, più che dall'antifona.

Una parola di commento merita anche il n. 16, *Domine non est tibi cura*, che, ricordiamo, è musicato da Binaghi. Si tratta di un passo tratto alla lettera dal Vangelo secondo Luca, e più esattamente dalla pericope evangelica che viene letta nella solennità di Santa Marta vergine; viene quindi pienamente a rientrare a buon diritto nella categoria e nella tradizione degli *Evangelienmottete*.<sup>31</sup>

Si può quindi concludere che i mottetti di Cima potrebbero essere disposti secondo un ideale calendario di utilizzo liturgico-musicale:

Proprium de tempore (= 13)

- tempore Nativitatis (5: nn. 6, 7, 12, 13, 19)
- tempore Quadragesimae (1: n. 5)
- in Majori Hebdomada (1: n. 15)

<sup>30</sup> Cfr. CLAUDIO MAGNOLI, «Salterio», in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, a cura di Marco Mavoni, Milano, NED, 1996, pp. 487-489.

<sup>31</sup> Cfr. HANS JOACHIM MOSER, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1931.

- in dominica Resurrectionis et tempore paschali (1: n. 8)
- pro omnibus dominicis (5: nn. 1, 10, 11, 20, 21)

Proprium de sanctis (= 5)

- in festo S. Ambrosii (n. 4) 7 dicembre
- in festo Inventionis S. Crucis (n. 9) 3 maggio
- in festo S. Michaelis (n. 14) 29 settembre
- in festo S. Marthae (n. 16) 29 luglio
- in festo SS. Petri et Pauli (n. 17) 29 giugno
  
- in assumptione B.V.M. (nn. 3, 18) 15 agosto

Commune apostolorum (= 3)

- pro confessoribus (n. 2)

Varia

- cantus in tonsura clericis (n. 2)

Il problema della moltiplicazione delle solennità legate al santorale (per non considerare le messe votive) viene affrontato dal concilio subito dopo la chiusura dei lavori, allorquando si provvide al lavoro di preparazione dei nuovi libri liturgici; con il fine di togliere da questi «le sovrastrutture che si erano accumulate particolarmente negli ultimi cinque secoli»,<sup>32</sup> si ebbe come primo, immediato e positivo risultato «l'eliminazione di molte feste di santi che prima riempivano ogni giorno dell'anno, soffocando i grandi cicli dell'avvento e della Quaresima, e proibendo quindi la celebrazione dell'ufficio feriale e spesso di quello domenicale».<sup>33</sup> La stessa cosa è naturalmente riscontrabile anche nel calendario liturgico ambrosiano; dai 360 giorni dedicati alla celebrazione dei santi del 1560, ad esempio, si passa ai 196 del 1582.<sup>34</sup> Di conseguenza, non possiamo non osservare come il temporale divenga, nella raccolta di Cima, la fonte principale a cui fare riferimento, all'interno del quale è privilegiato il ciclo dell'Avvento.

Come abbiamo osservato, non vi sono testi di provenienza diversa, né centonizzazioni; soltanto il primo mottetto nasce dall'unione di un'antifona e di una psallenda. Due appena sono i testi appartenenti a solennità mariane, ed ed entrambi per la festa dell'Assunzione, la maggiore solennità del santuario;

<sup>32</sup> ENRICO CATTANEO, *Il culto cristiano in Occidente. Note storiche*, Roma, CLV-Edizioni Liturgiche, 1992<sup>2</sup>, p. 317.

<sup>33</sup> CATTANEO, *Il culto cristiano* cit., p. 317.

<sup>34</sup> Cfr. ENRICO CATTANEO, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, in *Storia di Milano*, vol. IX, 1961, pp. 507-720: 553.

mancano completamente mottetti derivati, direttamente o indirettamente, con mediazione liturgica, dal Cantico dei Cantici.

Un'altra osservazione si impone nell'analisi dei testi. Come abbiamo inizialmente precisato, una buona parte di essi risulta tratta dal Breviario Ambrosiano, il che rende ancor di più quest'opera non generica raccolta di musica sacra, ma autenticamente liturgica, già ad un primo sguardo. L'utilizzo di testi della liturgia ambrosiana sembrerebbe abbastanza ovvio, e in effetti lo è; ma si tratta di un campo di indagine ancora da esplorare. In una ricerca preliminare condotta su un campione di testi musicati da compositori operanti a Milano prima di Cima, per esempio, abbiamo riscontrato un minima percentuale di derivazioni ambrosiane. Non si può fare a meno di notare, a questo proposito, come la raccolta di mottetti a quattro voci di Orfeo Vecchi, una raccolta che prevede una destinazione privilegiata *in communi sanctorum*,<sup>35</sup> presenti la successione del Comune secondo il Breviario Romano, dal quale ricava sempre e comunque i testi (da responsori, da antifone, ma anche da *capitula*). La scelta di Cima è assai netta, quasi programmatica nel suo ostentato, orgoglioso ambito per così dire 'milanese', tanto è vero che, tolti pochissimi casi, non vi sono apparentemente concordanze con altri compositori (anche se la mancanza di adeguati repertori obbliga ad una necessaria cautela); e non si può non pensare all'azione svolta da San Carlo a favore del rito ambrosiano, alla sua lotta tenace e, fortunatamente, vittoriosa affinché non venisse abolito il privilegio accordato da Pio V ai riti che potevano vantare un'antichità di almeno duecento anni, cosa che veniva suggerita al pontefice, tra gli altri, dal procuratore Cesare Speciano e dal cardinale Giovanni Morone.<sup>36</sup> Sono molti e ben noti i vari episodi dell'attività pastorale del santo arcivescovo rivolta a questo aspetto, dalla lettera al vicario generale Niccolò Ormaneto in cui esprimeva soddisfazione per il fatto che vi fosse qualcuno capace di insegnare ai fanciulli il canto ambrosiano,<sup>37</sup> alla creazione della Congregazione diocesana

<sup>35</sup> ORPHEI VECCHII / MEDIOLANEN. / IN ECCLESIA S. MARIAE SCAL. / MVSICAE, ET CHORI / MAGISTRI. / Motectorum quae in Communi / SANCTORVM / Quatuor Vocibus concinuntur. / LIBER PRIMVS. / VIRTUTI SIC [stemma tip.] CEDIT INVIDIA / MEDIO-LANI, / *Apud Augustinum Tradatum. M.DCIII.* / SVPERIORVM PERMISSV.

<sup>36</sup> Cfr. PIETRO BORELLA, *Il rito ambrosiano*, Brescia, Morcelliana, 1964, pp. 101-105; ANGELO PAREDI, *Storia del rito ambrosiano*, Milano, Edizioni O.R., 1990, p. 64. Al contrario, l'arcivescovo milanese tentò di imporre il rito ambrosiano a Monza, a Treviglio e a Varenna, che da sempre utilizzavano il rito romano (ma con alcuni elementi risalenti ancora al rito patriarchino; cfr. CESARE ALZATI, «Aquileia», in *Dizionario di liturgia ambrosiana* cit., pp. 42-44: 44), senza però alcun successo; cfr. RIMOLDI, *L'età dei Borromeo* cit., p. 405.

<sup>37</sup> «Mi piace molto che abbiate trovato huomo à vostra satisfatione per insegnar' ai nostri putti il canto e le cerimonie Ambrosiane [...]», lettera datata Roma, 6 gennaio 1565; cit. in LEWIS LOCKWOOD, *Vincenzo Ruffo and Musical Reform*, «The Musical Quarterly», XLIII/3, 1957, pp. 342-371: 347 nota 18, e in ID., *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*,



del rito ambrosiano e alla revisione dei libri liturgici, una serie di atti che testimoniano «quanto profondamente Carlo avvertisse la dignità della tradizione ambrosiana e come fosse consapevole del rispetto che ad essa era dovuto».<sup>38</sup> Tra l'altro, quel 'qualcuno' in grado di insegnare canto e cerimonie ambrosiane era Camillo Perego, che venne incaricato dallo stesso San Carlo, nel 1574, di redarre una *Regola di canto fermo ambrosiano*; come è ben noto, l'opera rimase inizialmente manoscritta, e non venne stampata fino al 1622, con rimaneggiamenti vari, per iniziativa di Federico Borromeo.<sup>39</sup>

La decisa funzionalità liturgica della raccolta di Cima è, dal punto dei testi, credo innegabile, anche se, naturalmente, molto più complesso è il rapporto che viene a crearsi tra il mottetto e il suo effettivo utilizzo all'interno della liturgia; è sempre necessario un atteggiamento aperto, non aprioristico, nell'affrontare tale questione, soprattutto allorquando si voglia creare un nesso immediato tra un testo e la sua immediata utilizzazione liturgica. Si tratta di un argomento che soltanto da pochi anni viene fatto oggetto di uno studio sistematico da parte degli studiosi, e pertanto siamo ancora ad uno stadio che potremmo definire pionieristico; eppure, questo semplice dato di fatto, messo in rilievo più volte da Jerome Roche,<sup>40</sup> viene talvolta travisato proprio da coloro che prendono come spunto di partenza le indagini 'a tappeto' del compianto studioso inglese.<sup>41</sup> In altre parole, se il mottetto n. 13 *Adiuva nos*,

---

Venezia, Fondazione Giorgio Cini-Universal Edition, s.d. [ma 1967] (Studi di Musica Veneta, 2), p. 91.

<sup>38</sup> CESARE ALZATI, *Carlo Borromeo e la tradizione liturgica milanese*, in ID., *Ambrosiana ecclesia. Studi su la chiesa milanese e l'ecumene cristiana fra tarda antichità e medioevo*, Milano, NED, 1993 (Archivio Ambrosiano, 65), pp. 307-321: 313.

<sup>39</sup> Cfr. MARCO ROSSI, «Perego, Camillo», in *Dizionario di liturgia ambrosiana* cit., pp. 388-389.

<sup>40</sup> «The motet is not a liturgical entity like the psalm, hymn or Mass Proper, though its text may be drawn from all or part of any of these; it is best described as a 'para-liturgical' form with widely adaptable uses, as Anthony Cummings has argued in a recent article. Thus we may narrow down the term "liturgical motet" to mean one whose textual source occurs in the liturgy ó which is not, of course, to say that it was performed at that point in a service»: JEROME ROCHE, *Liturgical Aspects of the Motets of Andrea Gabrieli Published in 1565 and 1576*, in *Andrea Gabrieli* cit., pp. 215-229: 216. Il citato saggio di Cummings è il seguente: ANTHONY M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», XXIV/1, 1981, pp. 43-59.

<sup>41</sup> Vorrei limitarmi ad un solo esempio di questo modo di accostarsi in maniera eccessivamente disinvolta o, al contrario, pregiudizievole alle considerazioni di Roche in materia di testi mottettistici. Negli atti del convegno dedicato ad Andrea Gabrieli citato alla nota precedente si può notare il commento di Denis Arnold a proposito del mottetto *Heu mihi, Domine*, «a text which Dr Roche has tracked down to the office of the Dead; though I doubt whether this was its main use either here or elsewhere; it seems more likely to have acquired a para-liturgical function» (DENIS ARNOLD, *Gabrieli and the new Motet Style*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo* cit., pp. 193-213: 198). Che la fonte del mottetto sia il corrispondente responsorio dell'ufficio

*Deus salutaris noster*, ha una destinazione privilegiata «in Festo SS. nominis Jesu» (2 gennaio), assai improbabilmente verrà eseguito come versione polifonica della corrispondente psallenda vespertina, ma potrà essere utilizzato in un momento qualsiasi dell'ufficio o anche della messa per la solennità del Sacro Nome di Gesù o addirittura, essendo la fonte della psallenda un salmo, per altre occasioni. Anche per la cappella di Santa Maria dei Miracoli i luoghi privilegiati per l'esecuzione in polifonia rimangono quasi esclusivamente la messa e, per quanto riguarda l'ufficio, i vesperi; prendendo spunto dall'accurata indagine di Riccucci, veniamo a sapere che la messa delle occasioni più solenni, la *Messa Grande*, richiedeva la cappella polifonica per «l'Ingresso, la Gloria, il Credo, il Santus, et rispondere al Sacerdote, che cantará la Messa sino al fine». Può anche essere eseguito «qualche concerto in più nell'organo, come saria all'Offertorio, et al Santus». Due annotazioni interessanti, in quanto nominano esplicitamente il mottetto, riguardano l'ufficio: «subbito dopo l'intonatione del Quoniam, cantaranno l'Hinno corrente, il Responso in Choro, et li salmi à vicenda con il Choro, et il Motetto dopo il Magnificat»; in aggiunta a ciò, «nelli giorni, che si congregano li Signori Deputati per far Capitolo», sono richiesti, in aggiunta al normale servizio, «almeno due Motetti, uno avanti, et l'altro dopo il Magnificat», come si fa per le feste solenni.<sup>42</sup>

Questa concreta possibilità di utilizzo dei mottetti di Cima all'interno di un contesto strettamente liturgico non può e non deve escludere pratiche devozionali di carattere para- o extra-liturgico, oratoriale o addirittura privato; almeno in un caso, nel mottetto n. 9, *O crux benedicta*, con destinazione privilegiata «in festo inventionis Sanctae Crucis», tale realtà devozionale può essere facilmente dimostrata, in quanto le ragioni stesse di uso non liturgico di un mottetto basato su tale testo si trovano nella storia del santuario mariano. All'inizio dell'ottobre 1576, quando erano sorti i primi sintomi di quella che sarebbe poi stata detta la «peste di San Carlo», l'arcivescovo di Milano organizzò una serie di quattro pro-

---

dei defunti (con omissione del *versus*) è fuori discussione, che l'uso del mottetto potesse essere stato prevalentemente devozionale anziché all'interno del rituale delle esequie non è certo in contrasto con quanto affermato dallo stesso Roche («Andrea's pieces would have been no more likely than Lassus's to grace an actual *Officium defunctorum*, for they are not properly liturgical, omitting the versus of the responsories and thereby vitiating the ritual form; but they could certainly have been heard at funerals, at any time during November, the month of the Holy Souls, or perhaps even during a penitential season like Lent»: cfr. ROCHE, *Liturgical Aspects* cit., p. 218); in fin dei conti, non mi pare una considerazione così meritevole di ulteriore sottolineatura.

<sup>42</sup> RICCUCCI, *L'attività della cappella musicale* cit., con i riferimenti dei documenti conservati presso l'Archivio Storico Diocesano. Riccucci ci informa, inoltre, che ogni sabato sera, gli elementi migliori della cappella, rinforzati da eventuali cantori esterni, sono impiegati per la funzione della *Salve Regina*.

cessioni speciali di intercessione; tra esse, la terza, avvenuta sabato 6 ottobre, portò in processione il Santo Chiodo<sup>43</sup> montato su una croce lignea, fatta costruire appositamente per l'occasione dal Duomo al santuario di S. Maria dei Miracoli.<sup>44</sup> Nella chiesa, inoltre, esiste tuttora un crocifisso ligneo quattrocentesco che, a quanto pare, venne portato dallo stesso San Carlo in processione, sempre per richiedere l'intercessione della Madonna contro la pestilenza, e collocato sopra l'altare della terza cappella laterale del lato destro, nella posizione ove si trova tuttora, affidato al ricordo e alla devozione popolare.<sup>45</sup> Non si tratta certamente della stessa processione, come possiamo vedere in un dipinto del Fiammenghino (al secolo Giovanni Battista Della Rovere) del 1602 relativo a questa processione del 6 ottobre 1576, e nel quale si riconosce facilmente la croce (non un crocifisso) su cui è montato il Santo Chiodo,<sup>46</sup> forse si tratta di quello stesso pesante crocifisso portato al collo mediate una grossa corda nelle due precedenti processioni, quelle del 3 e del 5 ottobre, rispettivamente verso Sant' Ambrogio e verso San Lorenzo;<sup>47</sup> evidentemente, non avendo, per il momento, motivi concreti per mettere in discussione la veridicità di quest'ultima tradizione, siamo davanti ad un momento diverso della storia religiosa del santuario mariano.<sup>48</sup>

<sup>43</sup> Cfr. FAUSTO RUGGERI, «Santo Chiodo», in *Dizionario di liturgia ambrosiana* cit., pp. 489-494.

<sup>44</sup> Cfr. LEONIDA BESOZZI, *Le magistrature cittadine milanesi e la peste del 1576-1577*, Bologna, Cappelli, 1988 (Biblioteca dell'Archivio Storico Lombardo, 2), p. 52; ANGELO MAJO, *Storia della Chiesa ambrosiana dalle origini ai nostri tempi*, Milano, NED, 1995, p. 348. Attualmente la croce, dopo essere passata di parrocchia in parrocchia nella diocesi milanese, si trova venerata nella chiesa prepositurale dei SS. Gervasio e Protasio a Trezzo sull'Adda, nella cappella sinistra laterale all'altare.

<sup>45</sup> REGGIORI, *Il santuario* cit., p. 35-36; CARUBELLI, «Maria dei miracoli...» cit., p. 1933. La medesima informazione si legge anche nella guida distribuita nel santuario stesso.

Sotto questo altare vennero collocati, in tempi recenti, i resti del corpo di San Celso, collocati in un'urna di bronzo dorato, e precisamente dal 1935, quando l'allora cardinale Schuster li tolse dal sarcofago, tutt'ora conservato nel transetto sinistro, nel quale erano stati deposti da Sant' Ambrogio; tale sarcofago, originariamente nella chiesa di San Celso, venne trasportato in Santa Maria dei Miracoli allorquando, soppresso nel 1738 il monastero, si decise nel 1818 di demolire parte della chiesa per dare luce al santuario mariano. Abbiamo quindi oggi, immediatamente a confronto, due momenti importanti di storia religiosa milanese, a loro volta direttamente legati alle due figure di Sant' Ambrogio e di San Carlo.

<sup>46</sup> La pregevole tela appartiene ai cosiddetti «quadroni di San Carlo», un ciclo pittorico (tuttora esposto annualmente in Duomo) nato per volontà di Federico Borromeo e raffigurante episodi della vita e miracoli del santo; cfr. ERNESTO BRIVIO, *Vita e miracoli di S. Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano, NED - Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1995 (la scheda n. 15 riproduce il citato dipinto del Fiammenghino).

<sup>47</sup> Cfr. MARIO BENDISCIOLI, *Politica, amministrazione e religione nell'età di Borromeo - Vita sociale e culturale*, in *Storia di Milano*, vol. X, 1957, pp. 3-495: 243-244.

<sup>48</sup> Reggiori (*Il santuario* cit., p. 35) parla di un'unica processione, nella quale l'arcivescovo di Milano montò il Santo Chiodo sul crocifisso ligneo, e conclude dicendo che successivamente

Comunque sia, risulta chiaro il profondo significato devozionale della croce, come testimonianza diretta o come ricordo di quel particolare momento, la cui rievocazione poteva evidentemente aver luogo in qualunque momento dell'anno, e in particolare nel mese di ottobre, con rituali appropriati, e con esecuzione di mottetti pertinenti, tra cui, di conseguenza, anche il nostro *O crux benedicta*.<sup>49</sup>

La scelta dei testi ci immerge immediatamente nello spirito originario delle indicazioni e delle disposizioni del concilio tridentino, e, soprattutto, delle disposizioni relative a questi che possiamo leggere nelle disposizioni sinodali; il passo successivo consiste l'esaminare le scelte operate dall'autore in materia di stile e di scrittura musicale, un passo che è reso necessario dal semplice considerare il tempo e il luogo in cui i mottetti di Cima vengono scritti e pubblicati.

Quando si parla della Milano successiva al concilio di Trento, il pensiero corre automaticamente a San Carlo Borromeo e a Vincenzo Ruffo, stimolato dal cardinale dapprima a fare qualche esperimento con qualche mottetto,<sup>50</sup> successivamente a comporre «una messa che fosse più chiara che si potesse». <sup>51</sup> La conseguenza diretta fu l'invenzione, da parte di Ruffo, del cosiddetto stile 'intelligibile', o stile 'conciliare', o anche 'stile tridentino' che dir si voglia, qualcosa che, agli occhi di un compositore ormai intorno alla sessantina, doveva certo rivestire un forte carattere sperimentale. Il suo innegabile fallimento nella sostanza musicale era implicito nella scelta stessa di adottare una declamazione omoritmica costante per i due testi più lunghi e impegnativi, il *Gloria* e il *Credo*, forse anche a causa del fatto che Ruffo non seppe (o

---

il crocifisso, collocato su un altare, «là rimase per sempre, particolarmente ed universalmente adorato, per un giro di secoli, ogni venerdì del mese di marzo». Purtroppo non sono citate le fonti archivistiche e bibliografiche adoperate, e quindi risulterebbe evidente che è stata fatta qualche confusione, dal momento che il Santo Chiodo venne portato in processione, durante la peste del 1576-1577, complessivamente tre volte, di cui una sola in Santa Maria presso San Celso, e nel mese di ottobre, non di marzo.

<sup>49</sup> Il mottetto è interamente trascritto nel mio contributo apparso nel precedente numero della rivista, che funge un po' da anticipazione di questo lavoro, *Lo stile 'osservato' nella Milano di fine '500: alcune osservazioni preliminari*, «Polifonie. Storia e teoria della coralità - History and theory of choral music», I/2, 2001, pp. 251-279: 258-262.

Il santuario di Santa Maria dei miracoli possiede un'altra famosa croce, dei secoli XI-XII, la cosiddetta «croce di Chiaravalle», già donata all'omonima abbazia da Ottone Visconti nel 1296; ma, come ben sanno i conoscitori dell'arte e della storia milanese, essa pervenne al capitolo di San Celso solo nel 1799, a seguito della soppressione napoleonica dell'abbazia. Attualmente è depositata presso il Tesoro del Duomo.

<sup>50</sup> Lettera al vicario Ormaneto del 20 gennaio 1565; cfr. LOCKWOOD, *Vincenzo Ruffo* cit., p. 348 nota 20; Id., *The Counter-Reformation* cit., p. 92.

<sup>51</sup> Lettera al vicario Ormaneto del 10 marzo 1565; cfr. LOCKWOOD, *Vincenzo Ruffo* cit., p. 349 nota 22; Id., *The Counter-Reformation* cit., p. 93.

non volle) guardare alle analoghe soluzioni trovate da alcuni compositori di musica profana, primo tra tutti il «divino» Cipriano, nell'ambito del cosiddetto 'recitativo corale', che comunque, come autore di madrigali, non gli era certo sconosciuto.<sup>52</sup> Non si può certo negare un certo successo 'ideologico', riprendendo l'affermazione di Lockwood, delle messe di Ruffo, che consistette soprattutto nello spingere alcuni compositori (come Asola) a cercare una maggiore semplificazione delle strutture polifoniche, per lo meno nelle parti più lunghe e testualmente rilevanti della messa, compreso anche un uso esteso, ma ritmicamente più vario, dell'omioritmia. Bisogna però tener presente, almeno in linea orientativa, che tale azione trovò il suo più fertile campo di sviluppo dapprima nella messa, e in secondo luogo nelle composizioni destinate all'ufficio (salmi, cantici, inni).

L'ambito cronologico e l'ambiente culturale in cui comincia a comporre Giovanni Paolo Cima è quello dell'arcivescovo Federico Borromeo, che, è ben noto, mosse i suoi primi passi sotto la vigile e costante guida del cugino;<sup>53</sup> eppure, la sua formazione culturale, intellettuale, come anche il suo temperamento erano piuttosto diversi da quelle di San Carlo, e tali differenze non potevano non avere un'incidenza nell'atteggiamento verso l'arte sacra nel suo complesso. Per quanto riguarda le arti figurative e l'architettura, come ha messo in rilievo un recentissimo e stimolante saggio di Barbara Agosti,<sup>54</sup> le idee di Federico sul recupero, «entro certi limiti» (mette sull'avviso la studiosa), della tradizione gotica locale venivano a riannodare dei fili spezzati dalle concezioni 'romane' di San Carlo già all'interno del Duomo stesso. Così, in campo musicale, non è corretto parlare di continuità tra i due arcivescovi milanesi, se non, forse (ma è un campo ancora tutto da indagare), per quanto riguarda il recupero del canto liturgico ambrosiano, visto che, come abbiamo prima ricordato, è sotto Federico che viene edito il manuale di Peregò, pur con alcuni rimaneggiamenti.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Cfr. STEFANO LA VIA, *Origini del «recitativo corale» monteverdiano: gli ultimi madrigali di Cipriano de Rore*, in *Monteverdi. Recitativo in monodia e polifonia*, Giornata lincea dedicata a Claudio Monteverdi (Roma, 9 marzo 1995), Roma, Accademia nazionale dei lincei, 1996 (Atti dei convegni lincei, 124), pp. 23-58.

<sup>53</sup> Cfr. PAOLO PRODI, «Borromeo Federico», in *DBI*, vol. XIII, pp. 33-42.

<sup>54</sup> BARBARA AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Meioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996, in particolare le pp. 119-136.

<sup>55</sup> Un primo tentativo di delineare in maniera succinta, ma lucidamente chiara, la diversa posizione e, soprattutto, azione in materia di musica tra i due Borromeo si deve, ancora una volta, a Robert Kendrick, in un intervento del 1991: *Music and spirituality in Federico Borromeo's Milan*, relazione letta a Chicago nel 1991 nell'annuale riunione nell'American Musicological Society, e parzialmente confluito nel citato volume *Celestial Sirens*. Devo la possibilità di aver preso visione del testo della relazione, oltre che alla cortesia dell'autore, alla premurosa sollecitudine di Laura Mauri Vigevani, che colgo quindi ancora una volta l'occasione di ringraziare.

Se ancora una volta prendiamo a modello indicativo la cappella del Duomo, vediamo che il maestro di cappella, nel 1599, era Giulio Cesare Gabussi, subentrato fin dal 1583 a Pietro Ponzio, ed assunto, come è noto, dietro precisa indicazione di Costanzo Porta, a sua volta contattato personalmente per lo stesso incarico<sup>56</sup> (e il compositore cremonese non rinunciò mai alla complessa scrittura contrappuntistico-imitativa tipica del suo elegante stile<sup>57</sup>). Anche Gabussi appartiene a quella schiera di musicisti più citati che studiati, per le sue composizioni liturgiche pensate espressamente per il rito ambrosiano, più tardi pubblicate dal successore Vincenzo Pellegrini, e, soprattutto, per il mottetto a otto voci in due cori *Defecit gaudium*, scritto «in obitu Caroli Cardinalis Borromaei», e contenuto nel libro di Magnificat del 1589.<sup>58</sup> L'unico giudizio di una certa ampiezza su Gabussi, anche se relativo particolarmente all'appena citato mottetto celebrativo, è ancora oggi costituito dalle parole che Mompellio ebbe a scrivere nel 1962:

Il suo discorso a cappella scorre non intricato, puro ed insieme vivo e cattivante nei brani migliori, come ad esempio nel mottetto in morte di S. Carlo. La trama sonora è qui condotta principalmente in recitativo corale, omaggio al fervido sostenitore della polifonia sacra che fosse parola e suono a un tempo: è un declamato quasi scarno dove scopri non un frutto d'osservanza, ma una trenodia nobilmente patetica [...] Tuttavia col Gabussi la scrittura a cappella dei maestri del Duomo sciolse l'ancora dall'*obbligo* dell'omioritmia e riprese a dirigersi liberamente.<sup>59</sup>

È, a nostra volta, d'*obbligo* soffermarsi su quest'ultima frase, anche se più volte citata o parafrasata in studi riguardanti la musica milanese di questo

<sup>56</sup> LOCKWOOD, *The Counter-Reformation* cit., pp. 112-113.

<sup>57</sup> LOCKWOOD, *The Counter-Reformation* cit., pp. 134-135. Cfr. anche MISCHIATI, *Il concilio di Trento* cit., p. 21; viene qui ricordata la dedica del *Missarum liber primus* (Venezia, Angelo Gardano, 1576) al cardinale Giulio Feltrio della Rovere, nella quale il compositore si dichiara fedele ai «veteres praeclarissimi authores», nonostante il cardinale stesso lo avesse sollecitato a comporre musica in cui «verba [...] facillime perciperentur».

<sup>58</sup> IVLII CAESARIS / GABVTII / In Metropolitana Mediol. Musices praefecti, / MAGNIFICAT X. / *Quorum novem quin, & vnum senis vocibus concii- / nuntur, quibus in obitu Caroli Cardinalis Borromaei / Motectum octonis. & Te deum laudamus quaternis / vocibus alternatim decantandum adijciuntur.* / [marca tip.] / MEDIOLANI, / Apud Franciscum, & Haeredes Simonis Tini. / M. D. LXXXIX. Ed. moderna del mottetto a cura di Giuseppe Vecchi, Bologna, AMIS, 1964 (Monumenta Lombarda Excerpta, 1).

<sup>59</sup> FEDERICO MOMPPELLIO, *La Cappella del Duomo dal 1573 ai primi decenni del '900*, in *Storia di Milano*, vol. XVI (1962), pp. 507-588: 515 (il corsivo è dell'autore), e 535-539 (trascrizione integrale del mottetto *Defecit gaudium*).

periodo.<sup>60</sup> Nelle composizioni pubblicate postume nei *Pontificalia*<sup>61</sup> e nelle *Letanie*<sup>62</sup> ambrosiane, quindi nei brani scritti espressamente per il Duomo, l'autore adotta di preferenza una conduzione piana e semplice di carattere accordale, in cui la funzionalità liturgica prende spesso il sopravvento, e in maniera decisa, sull'interesse meramente musicale. Nei sopra citati *Magnificat* del 1589, tutti e nove musicati di seguito senza alcun tipo di interruzione tra i versetti (quindi, seguendo il genere della salmodia «a versi intieri»), viene impiegata una scrittura moderatamente imitativa, utilizzante per lo più singoli incisi giustapposti (e spesso derivati dal tono salmodico), e con un impiego vario, anche se non troppo 'coercitivo', dell'omioritmia.<sup>63</sup>

Un discorso diverso meritano, invece, i mottetti del 1586, editi sì a Venezia, ma dedicati al successore di San Carlo, l'arcivescovo Gaspare Visconti, e quindi evidentemente collegati con l'ambiente milanese.<sup>64</sup> Se la scrittura delle singole voci è prevalentemente sillabica, e l'ornamentazione affidata al valo-

<sup>60</sup> Cfr., ad esempio, UMBERTO SCARPETTA, *La musica composta per il Duomo dall'Ars nova al movimento ceciliano*, in *Sei secoli cit.*, pp. 225-250: 236: «La produzione del Gabussi, quantitativamente non molto ricca, si iniziò con mottetti, salmi, inni in rito ambrosiano e *Magnificat*, tutti scritti in uno scorrevole stile a cappella. Il discorso procede in modo liberamente imitativo: da Gabussi in poi la prescrizione di San Carlo riguardo l'omioritmia non fu più osservata».

<sup>61</sup> [stemma della Veneranda Fabbrica del Duomo] / ILLVSTRISSIMO / REVERENDISSIMOQVE / D. D. FEDERICO BORROMAEO / SANCTAE ROMAN ECCLESIAE / PRESBYTERO CARDINALI, / & Sanct[a]e Mediolanensis Ecclesi[a]e Archiepiscopo vigilantissimo. / PONTIFICALIA / AMBROSIANAE ECCLESIAE AD VESPERAS / Musicali concentui accomodata. / LIBRI QVATVOR. / PRAEFECTORVM VENER.DAE FABRICAE ECCLESIAE METROPOLITANAE / IVSSV IMPRESSI. / PARS HYEMALIS [PARS AESTIVA] / [stemma della Veneranda Fabbrica del Duomo] / MEDIOLANI / IN AEDIBVS CAMPI SANCTI. / EXCVDEBAT GEORGIVS ROLLA. / Anno Domini M.DC.XIX.

<sup>62</sup> [stemma della Veneranda Fabbrica del Duomo] / IULII CAESARIS GABVTII, ET / VINCENTII PELLEGRINI, / DIVERSORVMQVE AVCTORVM / LITANIAE AMBROSIANAE, ET ROMANAE / Cum Octo, ac etiam Quatuor voc. / Hymni, & alia prout in calce huius Libri / AB EODEM VINCENTIO PELLEGRINO CANONICO PISAVRENSI, / & in Ecclesia Metrop. Mediol. Musico Praefecto, nuper in lucem editae, / EIUSDEMQUE ECCLESIAE VEN. FABRICAE RECT. ET PRAEFECTIS / DICATAE. / MEDIOLANI, Ex Typographia Georgij Rollae. MDCXXIII.

<sup>63</sup> Non troppo frequenti paiono essere intonazioni polifoniche a cinque voci di *Magnificat* interi e non particolarmente elaborati; a mia conoscenza vi sono solo due altri *Magnificat* di Pietro Ponzio, ovvero l'immediato predecessore di Gabussi, che presentano analoghe caratteristiche costruttive, compreso l'organico a cinque voci, contenuti in *Magnificat D. Petri Pontii parmensis Divae Virginis Parmae magistri modulationum. Liber primus*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1584. Cfr. MARCO RUGGERI, *I Magnificat di Pietro Ponzio. Edizione critica*, 2 voll., Tesi di Laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1994-95, vol. I, pp. 197-199.

<sup>64</sup> IVLII CAESARIS GABVTII / BONONIENSIS, ECCLESIAE / MAIORIS MEDIOLANI / Magistri Musices, / MOTECTORVM LIBER PRIMVS, / Quae partim Quinque, partimque Senis / Vocibus concinuntur. / [marca tip.] / Venetijs Apud Angelum Gardanum / M. D. LXXXVI.

re di seminimina è tutto sommata piuttosto ridotta, utilizzata per mettere in evidenza singole parole o singoli dettagli costruttivi, l'impianto generale rivela una mano esperta nella scrittura imitativa (evidente eredità del suo grande maestro, a cui è talvolta debitore per alcune caratteristiche della costruzione delle singole linee melodiche<sup>65</sup>), alla quale il compositore non vuole rinunciare, anche se, apparentemente, l'attenzione viene portata sul singolo dettaglio, anziché sul disegno globale.<sup>66</sup> Da questo punto di vista sembra evidente (ma la cautela è d'obbligo) che i mottetti di Gabussi si inseriscono in quel filone nord-italiano, cresciuto e maturato sullo stile di compositori d'oltr'alpe quali Lasso e Monte, in cui una certa densità del congegno sonoro è comunque accompagnata da una ricerca di chiarezza dell'ordito contrappuntistico, ottenuta spesso con una più o meno netta semplificazione delle singole linee vocali, da una riduzione delle dimensioni formali, e da una certa eufonica espressività, a volte elegantemente sobria, come avviene in questi mottetti di Gabussi, o in certi esempi di Asola,<sup>67</sup> o di Pietro Vinci (per certi aspetti, più tradizionali, almeno quelli a cinque voci<sup>68</sup>), a volta eccessivamente 'neutra', astratta, da sfiorare a volte una certa dimessa impassibilità, come avviene in alcune raccolte di un compositore comunque di indubbia rilevanza (e quindi di particolare significato) come Ingegneri<sup>69</sup> e di musicisti tecnicamente meno

<sup>65</sup> Cfr. LILIAN PIBERNIK PRUETT, *The Motets of Costanzo Porta (1529-1601)*, relazione letta a Chapell Hill (27 febbraio 1957) al «meeting of the Southeastern Chapter», e pubblicato in forma di abstract in «Journal of the American Musicological Society», X/2, 1957, pp. 137-138.

<sup>66</sup> Si veda, ad esempio, il mottetto *Sperent in te omnes*, trascritto in TIBALDI, *Lo stile 'osservato' cit.*, pp. 254-257.

<sup>67</sup> Cfr. GIAMMATTEO ASOLA, *Sixteen Liturgical Works*, ed. by Donald M. Fouse, New Haven, A-R Editions, 1964 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 1).

<sup>68</sup> Cfr. soprattutto *Il secondo libro de motetti à cinque voci. Nuovamente posti in luce*, Venezia, Girolamo Scotto, 1572.

<sup>69</sup> Ci riferiamo in maniera particolare ad alcuni dei mottetti a cinque voci (*Sacrarum cantionum cum quinque vocibus [...] Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1576) e a pressoché tutti quelli a quattro (*Sacrarum cantionum cum quatuor vocibus [...] Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1586). In questi casi, l'eccessiva sillabicità delle frastagliate linee vocali, inserite pur sempre in un contesto essenzialmente polifonico, e la continua insistenza su singoli incisi ritmico-melodici, per di più, talvolta, non particolarmente significativi, conferiscono alle composizioni un tono generale dimesso e uniforme, quasi come se l'autore li avesse composti esclusivamente per dovere d'ufficio. Una trascrizione delle due raccolte a quattro e cinque si può leggere in Daniele Sabaino, *Edizione critica delle Sacrae cantiones cum quinque e cum quatuor vocibus e prolegomeni ad uno studio complessivo dell'opera mottettistica di Marc'Antonio Ingegneri*, Tesi di Dottorato in Filologia Musicale, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, anno acc. 1993-94.

La capacità e la fantasia dell'Ingegneri autore di mottetti si possono meglio apprezzare nei brani a sei voci (*Sacrae cantiones, senis vocibus decantandae. Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1591; ed. moderna a cura di Daniele Sabaino, LIM, Lucca, 1994 [Opera omnia, serie I, 5]), e, soprattutto, nella celebre raccolta policorale del 1589 (*Liber sacrarum cantionum*,



dotati; ma, elemento di non secondaria importanza, l'uso dell'omioritmia è assolutamente marginale, confinata a singoli momenti importanti per sottolineature particolari del testo o della struttura del brano. Si tratta di quel tipo di mottetto, piuttosto lontano dal modello palestriniano, che trova nelle due raccolte di Andrea Gabrieli del 1565 e del 1576 uno degli esempi più alti, più caratteristici, più significativi e giustamente celebrati, anche per il trattamento declamatorio del testo pur sempre all'interno di una scrittura imitativo-contrappuntistica.<sup>70</sup>

L'azione di Federico Borromeo non ebbe come obiettivo esclusivo il Duomo; al contrario, facendo proprio le istanze già espresse dal Concilio, dedicò gran parte della sua attività pastorale alle parrocchie e ai vari ordini religiosi. Così, in campo musicale, non è un caso che abbia sostenuto e incoraggiato, tra i primi, Orfeo Vecchi, al quale, sembra di capire da un passo di una lettera del 12 dicembre 1591,<sup>71</sup> fece avere l'incarico di maestro di cappella in Santa Maria della Scala, la chiesa collegiata più importante dopo il Duomo e Sant' Ambrogio, in quanto cappella reale (e più tardi imperiale, fino alla sua soppressione); che a lui siano dedicati i *contrafacta* spirituali di Aquilino Coppini (primo libro, 1607), il cui ambiente privilegiato di fruizione, come le altre raccolte analoghe (dello stesso Coppini, di Orfeo Vecchi, di Girolamo Cavaglieri, etc.) era costituito soprattutto dai monasteri milanesi maschili e femminili;<sup>72</sup> che, infine, siano testimoniati contatti epistolari con compositori quali Luzzasco Luzzaschi, Carlo Gesualdo (con il quale era imparentato), Giovanni Ghizzolo, Bartolomeo Re, Adriano Banchieri. Forse (l'ipotesi è di Kendrick), alcuni problemi relativi alla gestione della cappella del Duomo, evidenti soprattutto più avanti, durante il periodo di Vincenzo Pellegrini, e il 'conservatorismo' del suo repertorio spinse-

---

*Quae ad septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim voces choris et coniunctis et separatis commode etiam cum variis musicis instrumentis concini possunt*, Venezia, Angelo Gardano).

<sup>70</sup> ANDREAE GABRIELIS. / SACRAE CANTIONES (vulgo / Motecta Appellatae) Quinque Vocum, tum viva Voce, tum omnis generis Instru- / mentis cantatu commodissimae. / LIBER PRIMVS / [marca tip.] / Venetijs Apud Antonium Gardanum MDLV; ANDREAE GABRIELIS / SERENISS. REIP. VENETIARUM / IN TEMPLIO D. MARCI ORGANISTAE / Ecclesiasticarum Cantionum Quatuor Vocum, Omnibus Sanctorum Solemnitatum deseruientium. / LIBER [marca tip.] PRIMVS / Venetijs Apud Angelum Gardanum. / 1576. Cfr. ARNOLD, Gabrieli cit.

<sup>71</sup> Citato in KENDRICK, *Music and spirituality* cit.

<sup>72</sup> Cfr. MARGARET ANN RORKE, *Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, «Music and Letters», LXV/2, 1984, pp. 168-175; ANTONIO DELFINO, *Geronimo Cavaglieri e alcuni contrafacta di madrigali marenziani*, in *Luca Marenzio musicista europeo*, atti della giornata di studi marenziani (Brescia, 6 marzo 1988), a cura di Maria Teresa Rosa Barezzi e Mariella Sala, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1990, pp. 165-216.

ro l'arcivescovo a rivolgere altrove la propria attenzione.

Con Vecchi abbiamo un *corpus* monumentale, purtroppo non pervenutoci nella sua totalità, che viene a collegarsi con un'istituzione ecclesiastica 'minore', per quanto importante; viene quindi a configurarsi come un possibile modello per quelle chiese dotate sì di una cappella musicale, ma non particolarmente numerosa. Se la conoscenza delle opere di Vecchi è per noi, tutto sommato, ancora piuttosto modesta, si possono comunque sottolineare, almeno nel campo del mottetto, alcune caratteristiche di base, che ci mostrano

la varietà e la ricchezza dei procedimenti musicali impiegati: accanto a sezioni contrappuntistiche prettamente vocali [...], in imitazione stretta o libera, a coppia e contemporaneamente nella stessa coppia, troviamo ritmi ternari quasi di danza [...], passaggi omoritmici e in falso bordone, spunti iniziali a note ribattute chiaramente derivati dalla canzone francese, talvolta un gusto tipicamente concertante nell'uso delle parti [...]<sup>73</sup>

Altri procedimenti che si impongono sono un certo gusto per l'elaborazione o la semplice giustapposizione per singoli incisi, ed una struttura generalmente incline a sezioni chiaramente delimitate; non manca il ricorso al cromatismo per fini espressivi e ad andamenti di carattere declamatorio, talvolta autonomi (quindi in passi omoritmici), talvolta inseriti in un contesto polifonico, che costituisce pur sempre la cifra stilistica privilegiata della scrittura del musicista.<sup>74</sup> Sembra quindi di poter concludere che nello stile di Vecchi vengono a confluire diversi elementi, alcuni mutuati dalla tradizione settentrionale, altri più attenti alle suggestioni di carattere linguistico provenienti da altri ambienti o forme musicali.

L'opera di Vecchi avrebbe potuto ragionevolmente costituire un modello, e di alta qualità, di musica sacra di solido e 'tradizionale' impianto contrap-

---

<sup>73</sup> Cfr. LAURA MAURI VIGEVANI, *Orfeo Vecchi, maestro di cappella di S. Maria della Scala*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», VII/4, 1986, pp. 347-369: 360-361. Si veda anche l'appendice musicale, alle pp. 399-448, in cui viene data l'edizione moderna di cinque mottetti tratti dal secondo libro a cinque. Una trascrizione di tutti i libri di mottetti di Vecchi (con omissione di quelli a sei) si può vedere in LAURA MAURI VIGEVANI, *Motetti di Orfeo Vecchi maestro di cappella di Santa Maria della Scala in Milano*, Tesi di Diploma in Paleografia Musicale, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a.a. 1982-83.

<sup>74</sup> Un tale discorso non vale, ad esempio, per le messe a quattro voci del 1597, edite modernamente (cfr. ORFEO VECCHI, *Missarum quatuor vocibus liber primus*, a cura di Ottavio Beretta, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1991 [Quaderni di San Maurizio, 2]), per la netta prevalenza di una scrittura piana, accordale, almeno nei *Gloria* e nei *Credo*; ma si tratta, appunto, di messe, per le quali il confronto con il 'modello' proposto da Ruffo, evidentemente, e la necessità di una maggiore semplificazione causata dal testo si facevano in qualche modo sentire.

puntistico, un fattore che, evidentemente, non costituisce un elemento di scandalo (e neppure di discussione), almeno nel mottetto, e immediatamente destinata alle chiese collegiate e parrocchiali (o comunque a cappelle musicali di organico più limitato) della diocesi milanese; è vero che la pubblicazione delle sue raccolte di mottetti comincia solo a partire dal 1597, quindi appena due anni prima del libro di Cima, ma è anche vero che, a quanto pare, solo da quella data riprendono le edizioni di mottetti da parte di compositori sicuramente collegati a istituzioni ecclesiastiche. Le scelte del nostro compositore, però, si dirigono verso altre strade.

I ventuno mottetti della raccolta (compreso quello di Binaghi) si presentano alquanto omogenei nell'impianto generale e nelle scelte compositive, che potremmo, in via preliminare, sintetizzare nei seguenti elementi:

- un'impianto generale di dimensioni generalmente contenute, da un minimo di 41 ad un massimo di 66 misure di breve (la 'stringatezza' a cui alludeva Angleria), e un uso di modi ecclesiastici per lo più spostati verso l'acuto, richiedenti quindi spesso le cosiddette «chiavette» alte (cfr. Tavola 2);
- un esordio costantemente imitativo, con esposizione del soggetto da parte delle quattro voci, e uso normale del «rovesciar la fuga» mediante il «variar la corda» e/o il «variar d'ordine»,<sup>75</sup> spesso in tutte le quattro voci. Questo provoca, di conseguenza, una prima parte piuttosto estesa, che occupa da sola buona parte della composizione, in alcuni casi, addirittura la metà (Esempio 1);
- una netta predilezione per il contrappunto imitativo anche nelle sezioni seguenti il primo episodio, alcune delle quali possono essere di andamento omoritmico (strettamente accordali o moderatamente polifoniche), anche

<sup>75</sup> GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale di contrappunto sopra il canto fermo [...] Parte prima*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1774, pp. 144-148, relativamente all'analisi del mottetto a quattro voci di Palestrina *Veni sponsa Christi*: «Nel primo Soggetto sopra le parole *Veni sponsa Christi* la varia disposizione, condotta, e rivolti di esso soggetto, che consistono in mutare l'ordine delle Risposte, facendo che le prime divengono seconde [...], ciò chiamasi da' Maestri *Rovesciar la Fuga*. Tal Rovesciamento in due modi vien praticato, o col variar la Corda, o variar d'ordine. Per il variar la Corda deve intendersi allorché una Parte, avendo formata la Proposta, o Risposta nella corda fondamentale di Tuono, o sua Ottava, nel ripigliar il Soggetto, lo ripigli nella Quinta, o nella Quarta del Tuono, e così al contrario. Ma siccome accade molte volte, che tale è la natura del Soggetto, che mutando la Corda, verrebbero le parti ad uscire dal numero delle Corde in cui devono stare ristrette, sia verso il grave, che verso l'acuto, perciò non potendo variar la Corda, variasi l'ordine, e quella Proposta, o Risposta, che era anteriore diviene posteriore, e questo è il secondo modo di Rovesciamento insegnatoci, e praticato da' Maestri dell'Arte». Cfr. ETIENNE DARBELLAY, *L'Esemplare du Padre Martini. Una exégèse musicologique moderne du stile osservato?*, in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento Europeo*, a cura di Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 12), pp. 137-171.

- se non troppo frequentemente, e comunque limitate a poche misure (Esempio 2);
- di conseguenza, una articolazione delle singole sezioni piuttosto varia, e non sempre chiaramente definita nel decorso polifonico; a tal proposito è interessante osservare come sia congegnato l'incastro tra una sezione omoritmica e la successiva polifonica (Esempi 3a, 3b e 3c);
  - un costante ricorso ad una struttura melodica ampia, netta, non sillabica, con utilizzo di estese figurazioni di semiminime, combinate secondo le varie possibilità già sperimentate da Palestrina,<sup>76</sup> e talvolta articolata in due elementi separati da una pausa (Esempi 4a, 4b e 4c);
  - una totale assenza del cromatismo.

Possiamo aggiungere anche un uso molto controllato e attento dei diversi movimenti dissonanti. A questo punto penso sia chiaro quale sia il modello di riferimento di Cima per la sua raccolta del 1599: si tratta di Palestrina, e precisamente del Palestrina dei due libri di mottetti a quattro voci (e in particolare il primo), che, per inciso, apparvero entrambi in edizioni milanesi nel 1587, per i tipi di Francesco ed eredi di Simon Tini,<sup>77</sup> e non è probabilmente un caso che Cima si sia rifatto al libro di Palestrina che più di ogni altro rivela i suoi legami con l'arte dei maestri fiamminghi, e di Josquin in particolare, come aveva già acutamente osservato Ambros.<sup>78</sup> Non mancano alcuni riferimenti all'altro grande maestro della polifonia cinquecentesca, Orlando di Lasso, evidenti, ad esempio, nella strutturazione globale della composizione, congegnata in maniera tale che l'elaborazione contrappuntistica non venga minimamente a soffrire della riduzione generale delle dimensioni della composizione (e credo che in tal senso vada letto il giudizio di Angleria «stringati, e buoni»<sup>79</sup>).

<sup>76</sup> Cfr. il classico KNUD JEPPESEN, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Oxford, Oxford University Press, 1946<sup>2</sup> (ed. anast. New York, Dover, 1970), pp. 61-62.

<sup>77</sup> Cfr. FENLON, *Il foglio volante* cit., p. 244 nn. 35-36; per gli esemplari a noi pervenuti cfr. RISM A I: P 694 e P 733. Si veda anche JEROME ROCHE, 'The praise of it endureth for ever': the posthumous publication of Palestrina's music, «Early Music», XXII/4, 1994, pp. 631-639. Edizione moderna a cura di Franz Xaver Haberl, *Johannis Petralloysii Praenestini Opera Omnia*, vol. V, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1875, e a cura di Raffaele Casimiri, *Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, voll. III e XI, Roma, Scalera, 1940 e 1942.

<sup>78</sup> AUGUST WILHELM AMBROS, *Geschichte der Musik*, Bd. 4, dritte verbesserte Auflage durchgesehen und erwidert von Hugo Leichtentritt, Leipzig, Leuckart, 1909, pp. 48-50. Sulle caratteristiche dei due libri palestriani cfr. anche KARL GUSTAV FELLNERER, *Palestrina-Studien*, Baden-Baden, Koerner, 1982, pp. 104-108, 122-129, 151-156.

<sup>79</sup> La concisione del discorso polifonico è senza dubbio una delle caratteristiche proprie dell'autore, a prescindere dal tipo di scrittura adoperato; a tal proposito si possono utilmente confrontare questi mottetti con il *Pater noster* a cinque voci contenuto nei *Pontificalia (pars aestivalis)*, che fa uso di un contrappunto piuttosto diverso da quello adoperato nella raccolta del 1599; cfr. TIBALDI, *Lo stile 'osservato'* cit., pp. 268-271.

In Cima mancano, direi a questo punto programmaticamente, alcune delle diverse soluzioni appartenenti al mottetto ‘contro-riformistico’,<sup>80</sup> e sperimentate in alcune raccolte particolarmente importanti e fortunate del tardo Cinquecento. Nel 1585 era stata pubblicata l’unica raccolta sacra edita in vita di Luca Marenzio, i *Motecta festorum totius anni* a quattro voci,<sup>81</sup> un’opera assai importante per lo sviluppo artistico del maestro,<sup>82</sup> e che godette di una meritata fortuna; ma dobbiamo rilevare come nessuno degli elementi caratteristici del Marenzio autore di musica sacra (in parte, per la verità, sviluppati dall’esperienza di Andrea Gabrieli, anche se il contrappunto del maestro veneziano è decisamente più sillabico), evidenziabili soprattutto negli andamenti a coppie vocali, nei motivi doppi, e negli effetti dovuti agli scambi di tessitura tra le voci,<sup>83</sup> come anche i forti contrasti tra declamazioni omoritmiche e ricchezza di figurazioni ornamentali, che lo rendono così diverso da Palestrina,<sup>84</sup> trovi riscontro alcuno nei mottetti di Cima.

Ugualmente assente è il ricorso alla declamazione del testo, pur sempre inserita in un contesto polifonico, secondo le soluzioni indicate appena pochi anni prima da Andrea Gabrieli nei due citati libri di mottetti a quattro e cin-

<sup>80</sup> Definizione utilizzata da Michèle Fromson, di indubbio fascino, ma che, forse, risulta un po’ troppo categorizzante, almeno alla luce delle nostre attuali conoscenze, e non rispondente del tutto alla reale varietà dimostrata dai compositori in ogni loro ambito (cfr. MICHÈLE YVONNE FROMSON, *A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet*, «Journal of the Royal Music Association», CXVII/2, 1992, pp. 208-244: 210; della stessa si veda anche *Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605*, 2 voll., PhD. diss., The University of Pennsylvania, 1988).

<sup>81</sup> MOTECTA / FESTORVM / TOTIVS ANNI / CVM COMMVNI SANCTORVM / QVATERNIS VOCIBVS / A Luca Marentio nunc denuo / in lucem aedita. / LIBER PRIMVS. / [marca tip. con indicazione della parte] / ROMAE / Apud Alexandrum Gardanum. / .M.D.LXXXV. Per la bibliografia della raccolta cfr. OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori*, 2 tomi, a cura di Mariella Sala ed Ernesto Meli, Firenze, Olschki, 1992, schede 198-202. Ed. moderna a cura di Roland Jackson, s.l., American Institute of Musicology, 1976 (Corpus Mensurabilis Musicae 72, 2).

<sup>82</sup> Cfr., ad esempio, le considerazioni espresse in GIOVANNI ACCIAI, «Lucae Marentii Motecta festorum totius anni... quaternis vocibus» e «Madrigali a quatro voci» (1585), in *Luca Marenzio musicista europeo*, atti della giornata di studi marenziani (Brescia, 6 marzo 1988), a cura di Maria Teresa Rosa Barezzi e Mariella Sala, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1990, pp. 237-255.

<sup>83</sup> Cfr. ROLAND JACKSON, *I primi mottetti di Marenzio (trattamento del testo e mutamento di stile)*, in *Luca Marenzio: poetica, stile e tecnica dell’opera profana e sacra*, atti e documentazioni del X convegno europeo sul canto corale promosso e organizzato dalla Corale Goriziana «C.A. Seghizzi», Gorizia, s.e., 1979, pp. 23-49: 29.

<sup>84</sup> JACKSON, *I primi mottetti di Marenzio* cit., p. 30: «L’ingegnosità contrappuntistica di Marenzio è diretta verso i dettagli, quella di Palestrina più alla struttura globale. L’impulso di Marenzio sembra essere condizionato dalla parola, quello di Palestrina da elementi strutturali più ampi».

que voci, il 'nuovo stile' del mottetto, per riprendere la definizione di Denis Arnold (per inciso, di entrambe le raccolte esistevano edizioni milanesi, ma solo di quella a cinque voci ci sono pervenuti esemplari), o secondo l'interpretazione di alcuni altri grandi polifonisti di diverso ambiente, e mi riferisco soprattutto al Victoria dei mottetti a quattro voci (pure essi ristampati a Milano<sup>85</sup>). Un buon esempio si ha confrontando anche soltanto l'esordio di *Videntes stellam Magi* di Cima con il corrispondente mottetto di Gabrieli, nel quale si possono notare l'uso del doppio tema, la struttura imitativa che raggiunge subito le quattro voci, il diverso atteggiamento nei confronti della sintassi del testo (Esempi 5a e 5b).

Il modello palestriniano non è comunque mai seguito meccanicamente, schematicamente; in un unico caso, ad esempio, nel mottetto n. 8, viene impiegato lo schema aBcB, a causa del ricorrere dell'«Alleluia» anche all'interno del testo, oltre che alla fine.

Un solo mottetto, il natalizio *Hodie Christus natus est*, venendo meno a quelle che sono le costanti stilistiche predilette dall'Autore, fa un uso estensivo della scrittura omoritmica, seppur utilizzata dopo la consueta apertura con esposizione imitata del soggetto; ma la ragione di questo modo di procedere è, a mio parere, assai chiara. Si tratta di un testo musicato da diversi compositori,<sup>86</sup> e non infrequentemente in una organizzazione che prevede il concorso di due cori; è quindi piuttosto consueto trovarlo in musicisti di ambiente veneziano, come Claudio Merulo (a dieci voci; dal *Sacrorum concertum octonis, den: duoden: et sexdenis vocibus modulandorum liber primus*, Venezia 1584<sup>87</sup>), Giovanni Gabrieli (a dieci voci, con interpolazione di «alleluia»; dalle *Sacrae Symphoniae*, Venezia 1597<sup>88</sup>), Baldassarre Donato (a otto voci, con interpolazione di «noe noe»; da *Il primo libro de motetti a cinque, sei et otto voci. Nuovamente composti, & dati in luce*, Venezia 1599<sup>89</sup>), ma anche lo stesso Palestrina (a otto voci, con interpolazione di «noe noe»; dal *Motettorum quae partim quinque partim octonis vocibus concinuntur*,

<sup>85</sup> FENLON, *Il foglio volante* cit., p. 245 n. 26.

<sup>86</sup> Ne citiamo solo alcuni: Costanzo Porta, a 4 voci (*Liber primus motectorum quatuor vocum*, Venezia, 1559); Giovanni Contino, a 5 voci (*Modulationum quinque vocum liber primus*, Venezia 1560); Vincenzo Ruffo, a 5 voci (*Sacrae modulationes liber secundus*, Venezia 1583); Luca Marenzio, a 4 voci con interpolazione di «noe noe» (*Motecta festorum totius anni*, Roma 1585); Andrea Gabrieli, a 7 voci (*Concerti*, Venezia 1587); Cipriano de Rore, a 6 voci (*Sacrae cantiones*, Venezia 1595).

<sup>87</sup> Ed. moderna a cura di James Bastian, Neunhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1984 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 51, 6), pp. 47-60.

<sup>88</sup> Ed. moderna a cura di Denis Arnold, Rome, American Institute of Musicology, 1959 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 12, 2), pp. 102-110.

<sup>89</sup> Ed. moderna a cura di Richard Sherr, New York-London, Garland, 1994, pp. 281-293.

*liber tertius*, Venezia 1576<sup>90</sup>). Risulta quindi chiaro il richiamo alla policoralità veneziana, e con un ben preciso intento: nell'ambito delle quattro voci ricostruire e dare la netta sensazione non di un semplice contrasto di caratteri antifonale a semicori (effetto talvolta utilizzato anche da Palestrina), ma della presenza di due diversi cori battenti. Uno schema essenziale della struttura del mottetto<sup>91</sup> può meglio chiarire il discorso:

1-9	Hodie Christus natus est, hodie Salvator apparuit	Struttura imitativa per la prima frase ad entrate successive A.-C.-T.-B. con incastro dell'A. per la seconda frase (b. 5-7); declamazione omoritmica su «hodie Salvator apparuit» di tutte le quattro voci con cadenza su RE
9-11	hodie Salvator apparuit	declamazione omoritmica a quattro voci uguali alla precedente, ma con cadenza su SOL
11-13	hodie in terra	A.T.B.
13-15	hodie in terra	a quattro voci
15-17	canunt angeli	C.A.B.
17-18	canunt angeli	C.T.B.
18-19	laetantur, laetantur,	C.A.T.
19-22	laetantur, laetantur archangeli	a quattro voci
22-25	hodie exultant iusti dicentes	A.T.B.
25-27	hodie exultant iusti dicentes	a quattro voci con cadenza a DO
27-29	hodie exultant iusti dicentes	a quattro voci con cadenza a SOL
30-34	gloria, gloria in excelsis Deo	a quattro in andamento ternario, omoritmia assoluta, cadenza a DO
35-39	gloria, gloria in excelsis Deo.	a quattro in andamento ternario, omoritmia assoluta, cadenza a Sib
40-44	gloria, gloria in excelsis Deo.	a quattro in andamento ternario, omoritmia assoluta, cadenza a SOL
44-54	Alleluia	episodio finale di carattere concertante che vede l'opposizione tra una coppia di voci a cui risponde una voce isolata.

<sup>90</sup> Ed. moderna a cura di Franz Xaver Haberl, *Johannis Petralloysii Praenestini Opera Omnia*, vol. III, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1875, pp. 155-159, e a cura di Raffaele Casimiri, *Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. VIII, Roma, Scalera, 1940, pp. 202-207.

<sup>91</sup> La composizione è trascritta integralmente in TIBALDI, *Lo stile 'osservato'* cit., pp. 263-267.

È evidente come il brano sia organizzato sul continuo contrasto tra strutture a tre e a quattro voci, il che farebbe pensare ad una normale alternanza, per l'appunto, antifonale, ma solo in apparenza; in realtà, abbiamo continuamente una successione di proposte-risposte proprie della policoralità a cori battenti.<sup>92</sup> Ancora più chiara risulta nella ripetizione di analoghe strutture ritmiche a organico pieno ripetute tre volte («*hodie exultant iusti dicentes*» e «*gloria in excelsis Deo*») che fanno immediatamente pensare ad una successione del tipo seguente:

hodie exultant iusti dicentes	I coro
hodie exultant iusti dicentes	II coro
hodie exultant iusti dicentes	I+II coro

L'«*alleluia*» finale, nel suo riproporre una struttura alternante ancora di derivazione bicorale (ma alla maniera di Giovanni Gabrieli), viene a configurarsi come vero e proprio concertato a quattro voci di stampo seicentesco. Vale la pena ricordare, a questo proposito, come a Milano venisse edita, nel 1598, una delle raccolte più significative e anticipatrici delle tendenze seicentesche nell'ambito del concertato 'ridotto' del primo Seicento, ovvero le *Sacrae cantiones* a tre voci di Antonio Mortaro, compositore bresciano in quegli anni organista in San Francesco.<sup>93</sup> La sua influenza è forse avvertibile nell'ultimo mottetto, per il quale, ricordiamo, è aggiunta l'osservazione «*lassando il Basso si può cantare à tre*»; si tratta di una composizione pensata, in realtà, a tre parti, a cui è successivamente stata aggiunta quella di Bassus, come si può osservare nei due casi in cui il Tenor viene a concludere con una *clausula basizans* contemporaneamente al Bassus, che adopera lo stesso tipo di cadenza per moto contrario, con il risultato di avere un'ottava risolta su un

<sup>92</sup> Anche se non sembra essere il modello tenuto presente da Cima, anche per il diverso modo d'impianto, nonché, soprattutto, per il materiale melodico di base, l'analogo mottetto di Merulo impiega in maniera estesa la risposta in eco tra i due cori anche su singole parole, come «*laetentur*».

<sup>93</sup> ANT. MORTARII / BRIXIENSIS / In Ecclesia Diui Francisci Mediolani Organistae / SACRAE CANTIONES / Tribus vocibus concinendae; / *Quibus adiungitur altera Cantio, cum Sanctorum / Laetanijs, quae senis vocibus modulantur*; / Cum sua Partitione Instrumentis etiam accommodatae. / Nunc denuò in lucem editae. / [marca tip.] / MEDIOLANI, / Apud haeredem Simonis Tini, & Io. Franciscum Bisutum. / M. D. XCVIII. Per la bibliografia della raccolta cfr. MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani* cit., schede 354-356. In questa raccolta la gran parte delle composizioni prevede un organico formato da due voci di ugual registro ed un basso in «*a style that is as close to concertato as one can't get without basso continuo*» (JEROME ROCHE, «Mortaro, Antonio», in *The New Grove*, I ed., vol. XII, p. 593 [nella seconda edizione, vol. XVII, pp. 151-152, la revisione di Tim Carter elimina le fondamentali osservazioni dell'autore su tale raccolta]; ID., *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 51).



unissono (Esempio 6). Ugualmente, richiami allo stile concertato è possibile riconoscere nell'«Alleluia» del mottetto n. 10, inseriti, questa volta, in un contesto diverso (Esempio 7). In alcuni pochi casi, inoltre, sono impiegati alcuni procedimenti che, così come vengono organizzati nel discorso vocale, richiamano prepotentemente una polifonia di stampo strumentale, come quella dei ricercari; l'esempio più evidente si ha nel mottetto *Deus meus, eripe me* (Esempio 8).

Nella raccolta di Cima, come abbiamo più volte ricordato, è contenuto un mottetto di Binaghi, che, dal punto di vista compositivo, utilizza, grosso modo, lo stesso tipo di impianto e di scrittura degli altri brani; si può eventualmente notare una maggiore sillabicità della costruzione melodica, mentre minore rilevanza assume l'ornamentazione, che comunque è presente, ma viene adoperata per sottolineare singoli dettagli (Esempio 9). Nella sua pubblicazione dell'anno precedente, a cinque voci,<sup>94</sup> Binaghi fa sfoggio di una scrittura a volte anche piuttosto elaborata, in cui sono evidenti influssi e richiami a vari componenti stilistiche, prevalentemente mutuati prevalentemente da Lasso, ma in cui la suggestione del modello palestriniano è comunque presente in maniera innegabile.<sup>95</sup>

Non è dunque possibile cogliere traccia alcuna di stile 'tridentino', o addirittura di 'tridentinismo', nei mottetti di Cima, sempre che con tali termini si intenda la soluzione, radicale, prospettata da Ruffo con le sue Messe del 1570 e seguita, seppure in maniera non così pedissequa, in alcune raccolte «conformi al Decreto del Sacrosanto Concilio di Trento»; in realtà, le problematiche (fortunatamente) apertesi in questi ultimi anni riguardano proprio questo punto. Esistono vari livelli, non ultimo quello della diversa tipologia del repertorio, del 'genere' compositivo, che non possono essere uniformati e messi sullo stesso piano; in altre parole, fatti salvi alcuni elementi comuni a livello molto generale, la messa in musica di un *Credo* non pone gli stessi problemi e non richiede le stesse soluzioni di un testo mottettistico. Per quanto riguarda l'interpretazione delle norme tridentine e, soprattutto, sinodali, è necessaria una più ampia prospettiva, riprendente la lettera, ma soprattutto lo

<sup>94</sup> BENEDICTI BINAGHI / IN ECCLESIAE S. AMBROSII / CAPITE PLEBIS / SEPTALAE ORGANISTAE. / SACRARVM CANTIONVM / QVINQVE VOCVM / LIBER PRIMVS. / VIRTUTI SIC [stemma tip.] CEDIT INVIDIA / MEDIOLANI / Apud Augustinum Tradatum. M.D.IIC. / SVPERIORVM PERMISSV. Anche in questo caso colgo l'occasione di ringraziare la Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk di Danzica, che mi ha procurato il microfilm della raccolta.

<sup>95</sup> La raccolta presenta diversi motivi di interesse; a scopo esemplificativo si può vedere in TIBALDI, *Lo stile 'osservato'* cit., pp.272-275, uno dei più significativi, ovvero il mottetto n. 3, *Tres sunt qui testimonium dant*.

spirito autentico del Concilio.<sup>96</sup> Se la condanna della polifonica fu evitata, come sappiamo dal Pallavicino, non è affatto detto che questa lo fu mediante la nascita di un nuovo stile più semplice; o per meglio dire, possiamo anche apprezzare lo sforzo di Ruffo, uno sforzo che nei suoi intenti, probabilmente, dove porsi come qualcosa di sperimentale, ma possiamo ora renderci conto meglio di come, appunto, rimase un tentativo, e (fortunatamente) piuttosto isolato. Se il problema era quello della comprensione del testo, questo poteva essere anche affrontato all'interno di una normale, tradizionale, consueta struttura polifonica, come già nel Cinquecento sottolineava il Vicentino:

a quattro voci si può comporre commodamente et fare intendere le parole che andranno tutte insieme et ancora che fugheranno, ma a cinque et a sei et a più voci occorrerà molte scomodità che non si potrà far intendere le parole et che tutti vadino insieme, perché o sarà necessario far delle pause sempre in qualche parte o ascondere delle voci<sup>97</sup>

e come Palestrina riuscì a fare nella sua più famosa messa, addirittura nell'ambito delle sei voci, diventando così il «salvatore» della polifonia sacra.

Il recupero del contrappunto, del contrappunto palestriniano nel nostro caso, significa evidentemente qualche cosa di diverso; non necessariamente bisogna riferirlo, almeno per quanto riguarda Cima, ad una tendenza di carattere 'conservatore', visto che, pochi anni dopo, pubblicherà una delle più importanti raccolte di mottetti concertati di ambito settentrionale, e neppure come una caratteristica dell'istituzione musicale a cui apparteneva. Appena due anni dopo Orazio Nantermi, maestro di cappella in Santa Maria presso San Celso, dava alle stampe una raccolta di mottetti a cinque voci,<sup>98</sup> in cui assai forti sono le suggestioni derivanti dalla canzone strumentale, tanto che il contrappunto stesso e l'andamento ritmico vengono condizionati da tale scelta linguistica, ed era questa una scelta condivisa da altri musicisti milanesi, come Guglielmo Arnone, organista nel Duomo, nel suo secondo libro di

<sup>96</sup> BAROFFIO, *Il concilio di Trento* cit., pp. 14-16.

<sup>97</sup> NICOLA VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, Antonio Barré, 1555 (Faksimile-Neudruck hrsg. von Edward E. Lowinsky, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1959), libro IV, cap. XXVII «Modi di comporre a più di quattro voci», cc. 79v [recte 84v]-85r.

<sup>98</sup> PARTITO / DEL PRIMO LIBRO / DELLI MOTETTI A CINQUE VOCI / DI HORATIO NANTERMI, / Nuouamente ristampato / AL MOLTO MAG. ET REV. S.D. GASPARO / Maspero Theologo, / mio Sig. osservandiss. / [segue la dedica, datata Milano 3 gennaio 1601] / VIRTUTI SIC [stemma tip.] CEDIT INVIDIA, / IN MILANO, Appresso Agostino Tradate. 1606. Ci è pervenuta la sola partitura, conservata a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.

mottetti.<sup>99</sup> A tal proposito proponiamo due esempi tratti dalle appena menzionate raccolte, il mottetto *Gaudeamus omnes in Domino* di Nantermi (Esempio 10) ed il mottetto *Fulcite me floribus* di Arnone, riprodotti dalle originarie partiture.<sup>100</sup> In altre pubblicazioni milanesi contemporanee, e particolarmente in quelle a due cori, si faceva largo impiego di questo tipo di scrittura, nei confronti della quale Cima rimane, almeno qui, indifferente,<sup>101</sup> forse (ma si tratta di un'ipotesi tutta da verificare) l'uso di un tipo di contrappunto storicamente attestato, quale quello di tradizione josquiniana mediato dal Palestrina dei mottetti a quattro voci, veniva a corrispondere ad un recupero, in senso anche ideologico, della autentica tradizione musicale della Chiesa Cattolica Romana, solo in apparenza di carattere conservatore. Gli esperimenti monodici in ambito sacro, alla fine del secolo, erano spesso dettati da necessità contingenti (come la prefazione ai *Cento concerti ecclesiastici* di Viadana insegna), e comunque venivano condotti su brani polifonici, mentre, al di là di Ruffo, non sempre chiari erano gli atteggiamenti dei compositori nei confronti del linguaggio contrappuntistico. L'adozione di testi autenticamente liturgici da un lato, l'elezione a proprio modello di scrittura musicale della più perfetta e raffinata tecnica compositiva allora esistente dall'altro, sentita come qualcosa di assolutamente moderno, attuale, e per nulla 'didattico', insieme all'adozione del classico ed equilibrato organico a quattro voci *plena*, venivano quindi a rispondere a quella concezione, intimamente controriformistica, che vedeva anche nell'arte un mezzo di sfarzosa glorificazione della Chiesa cattolica, e che soltanto nel Seicento, con la grandiosa policoralità romana e con l'apice dello stile concertato, troverà il suo reale e autentico compimento.

---

<sup>99</sup> PARTITVRA / DEL SECONDO LIBRO / DELLI MOTETTI / à cinque, & otto voci, / DI GVGLIELMO ARNONE MILANESE / Organista nella Chiesa Metropol. di Milano. / AL M.TO ILL.TRE SIG. LVICIO CASTELNOVATE / Signorr % Padrone colendissimo. / [segue la dedica, datata Milano, 10 febbraio 1599] / [marca tip.] / IN MILANO, / Appresso l'herede di Simon Tini, & Gio. Francesco Besozzi. / M. D. XCIX. Anche di quest'opera ci è pervenuta la sola partitura, anch'essa conservata nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

<sup>100</sup> Desidero ringraziare il Direttore della Biblioteca bolognese dott. Mario Armellini per aver autorizzato la pubblicazione dei due esempi in facsimile.

<sup>101</sup> Si tratta di una possibilità che, comunque, Cima dimostra bene di conoscere, come si può facilmente vedere nella messa a quattro voci pubblicata nei *Concerti ecclesiastici* del 1610; in questo caso l'andamento prevalentemente (ma non in maniera schematica) omoritmico, giustificato dal genere 'messa', è vivacizzato da una forte caratterizzazione ritmica, derivata prevalentemente dalla canzone.



## Appendice/Appendix

### Pubblicazioni di musica sacra a Milano dopo il Concilio di Trento (1565-1599)

#### *Publications of Sacred Music in Milan after the Council of Trent (1565-1599)*

Vengono elencate in ordine cronologico le pubblicazioni relative solo alla musica sacra edite a Milano dal 1565 fino al 1599; come ho già avuto modo di dire precedentemente, la presente lista vuole avere solo un carattere indicativo, in quanto la mancanza di repertori specifici per la musica sacra non permette una visione esauriente; fortunatamente il meritorio lavoro di Mariangela Donà (base del presente elenco, con qualche minima integrazione) può dare un quadro almeno sufficiente.

*The following is a chronological list of the publications of sacred music only, issued in Milan from 1565 to 1599. As I also explain in the main text, the list does not claim to be exhaustive, since the lack of specific reference works on sacred music makes it impossible to provide the whole picture. Fortunately, however, the laudable work of Mariangela Donà (which forms the basis of this list, with very few additions) does give us a sufficiently complete idea.*

- 1565 FRANCESCO CELLAVENIA, *Cantum quinque vocum (quos motecta vocant) liber primus, Francisco Cellavenia casalensis auctore, Francesco Moscheni.*  
PAOLO ARETINO, *Musica cum 4.5. ac 6. vocibus super Hymnos totius anni secundum ritum S. Romanae ecclesiae, Francesco Moscheni.*
- 1566 SIMONE BOYLEAU, *Modulationes in Magnificat ad omnes tropos, nuper aeditae a Simone Boyleau, in capella S. Mariae, apud D. Celsum, phonasco: quatuor, quinque, ac sex vocibus distinctae. Addito insuper concentu, vulgo falso bordon nominato, ad omnes tonos accommodato, Cesare Pozzo.*
- 1570 GIOVANNI FRANCESCO ALCAROTTI, *Lamentationes Ieremiae, cum rresponsoriis, antihpnis, et cantico Zachariae, psalmoque Misere-re. Editae a Ioanne Francisco Alcaroto novariensi quae omnia ita apte sunt collocata, ut a quocunque sine ulla difficultate inveniri possint. Quinque vocum, Paolo Gottardo Ponzio.*
- 1572-73 GIOVANNI CONTINO, *Missae cum quinque vocibus a Iohanne Conti-*

- no nunc in lucem aedite, quorum nomina videlicet. De beata Virgine. Te Deum laudamus. Octavi Toni. Tertii Toni. Pro deffunctis. Liber Primus, Paolo Gottardo Ponzio.*
- 1574 GIOVANNI BATTISTA GIUDICI, *Io. Baptistae Iudicis genuensis et canonici savonensis sacrarum cantionum, quae vulgo motecta nuncupantur, quinque, sex et octo vocum. Liber primus nuper aeditus, Paolo Gottardo Ponzio.*
- 1575 AURELIANO ROSSI, *Psalmi vespertini pro totius anni festivitibus decantandi (quinis vocibus) nuper in lucem editu, Aureliano Rubeo auctore. Liber primus, Paolo Gottardo Ponzio.*
- 1580 VINCENZO RUFFO, *Messe a cinque voci, di Vincenzo Ruffo, maestro di capella del Duomo di Milano, nuovamente composte, secondo la forma del Concilio Tridentino. Et in questa impressione da molti errori che nella prima erano con diligenza purgate, Brescia, Vincenzo Sabbio [ad istanza di Gio. Antonio delli Antoni].*
- 1584 ORAZIO COLOMBANI, *Armonia super Davidicos Vesperarum Psalmos maiorum solemnitatum R.P.F. Horatii Columbanmi de Verona ord. min. con. et in almo caenobio S. Francisci Mediolani musicae moderatoris. Quinis vocibus. Cum duobus canticis Beatae, & Immaculatae Virg. Mariae, Brescia, Vincenzo Sabbio [ad istanza di Francesco ed eredi di Simon Tini].*
- 1586 GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Duplex completorium romanum communibus, alterum vero paribus vocibus decantandum. Quibus etiam adiunximus quatuor illas antiphonas, quae pro temporum varietate in fine officii ad honorem Beatae Virginis modulantur. Chorus primus cum quatuor vocibus. D. Io. Matthaeo Asula veronensi auctore nunc primum in lucem editum, Francesco ed eredi di Simon Tini.*
- VINCENZO RUFFO, *Li soavissimi responsori della settimana santa a cinque voci dell'eccellentissimo musica M. Vincenzo Ruffo [...] novamente corretti, & stampati, Francesco ed eredi di Simon Tini.*
- ORLANDO DI LASSO, *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque, et sex vocum tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber tertius, Francesco ed eredi di Simon Tini.*
- CLAUDIO MERULO, *Il primo libro de motetti a sei voci, Francesco ed eredi di Simon Tini.*
- 1587 *Il quarto libro delle Messe a cinque voci, composto da diversi eccellentiss. autori. Novamente corretto e ristampato, Francesco ed eredi di Simon Tini.*
- GIACOMO ANTONIO PICCIOLI, *Jac. Ant. Piccioli min. conven. musices cathedralis ecclesiae vercellensis moderatoris, Missa, cantica*

*B.M Vir. ac sacrae cantiones cum octo vocibus concinendae*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

MICHELE VAROTTO, *Reverendi D. Michaelis Varoti cathedralis ecclesiae novariensis canonici Lamentationes Hieremiae prophetae, alieq; divinae laudes in maiori hebdomada, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis apte concinendae. Cum quinque et octo vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

ARCANGELO GHERARDINI, *Motecta cum octo vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motetti a quattro. Libro primo*, Francesco ed eredi Simon Tini.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber II. motectorum quatuor vocum. Nuper recognitus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber III. motectorum quinque vocum. Nuper recognitus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Falsi bordoni per cantar salmi in quattro ordini divisi sopra gli tuoni ecclesiastici, et anco per cantar gli hymni secondo il suo canto fermo [...] a quattro voci*. Per il reverendo D. Gio. Matteo Asola veronese, Francesco ed eredi di Simon Tini.

1588 GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Le Messe a quattro voci pari composte sopra li otto toni della musica [...] Libro primo*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

ORLANDO DI LASSO, *ù 5 Missae, una 5, reliquae vero 4 vocibus, liber secundus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

ORLANDO LASSI, ADRIANI HAWIL, *ac nonnullorum aliorum musicorum Missae quatuor, & quinque vocibus decantandae, nunc primum a Giulio Bonaiunta a S. Genesio in lucem aeditae*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

ORFEO VECCHI, *Missarum quinque vocum, ad normam concilii provincialis mediol. sub Carolo Borromaeo cardinale habiti, auctore Orpheo Vecchio mediol. presbitero*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

CESARE BORGIO, *Missae, et Magnificat, Caesaris Burghi mediolansis, Sancti Petri Ingiatascae organistae, octonis cum vocibus, tum musicis instrumentis aptissimae concinendae*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

*Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacrae cantiones, quae vulgo motecta appellantur, ab Orlando Lasso, Cipriano Rore, & alijs ecclesiasticis authoribus compositae, et ab Antonio Barre collectae*, Francesco ed eredi di Simon Tini.

ANDREA ROTA, *Andreae Rotae magistri in choro musico eccl. S.*

- Petronii motectorum liber primus, quae quinque, sex, septem, & octo vocibus concinuntur*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- 1589 FLAMINIO TRESTI, *Vespertini concentus senis vocibus concinendi. Auctore Flaminio Tresto laudensi*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- GIULIO CESARE GABUSSI, *Julii Caesaris Gabutii in metropolitana mediol. musices praefecti Magnificat X quorum novem quinis, & unum senis vocibus concinuntur; quibus in obitu Caroli cardinalis Borromaei motectum octonis, & Te Deum laudamus quaternis vocibus alternatim decantandum adijciuntur*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- TOMAS LUIS DE VICTORIA, *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- 1590 GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Missae octonis compositae tonis quarum quatuor, primi, secundi, tertij & quarti toni in hoc primo libro; coeterorum vero tonorum in secundo continentur, facilitati, brevitati, mentique Sanctorum Concilij Tridentini Patrum accommodatae. Per R.D. Io. Mathaeum Asulam veronensem, ecclesiae vicentinae musices praefectum aeditae. Cum quatuor vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Secundus liber, in quo reliquae missae octonis compositae tonis, vz. quinti, sexti, septimi, & octavi continentur. Facilitati, brevitati, mentique Sanctorum Concilij Tridentini Patrum accommodatae. Per R.D. Io. Mathaeum Asulam veronensem, ecclesiae vicentinae musices praefectum aeditae. Cum quatuor vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Messa pro defunctis a quattro voci [...]* nuovamente ristampata, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum cum quatuor vocibus, liber primus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber quartus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- ORFEO VECCHI, *Missa psalmi ad Vesperas dominicales Magnificat motecta et psalmorum modulationes, quae passim in ecclesiis usurpantur. Auctore Orpheo Vecchio mediol. presb. apud S. Mariae e Sclala cappellam magistro. Octonis vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- FLAMINIO TRESTI, *Vespertini concentus senis vocibus* [ristampa = 1589], Francesco ed eredi di Simon Tini.
- ORLANDO DI LASSO, *Magnificat octo tonum suavissimae modulationis, quatuor vocum*, Francesco ed eredi di Simon Tini.



- MICHELE VAROTTO, *Hymnorum musica [...] quinque vocum*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- ANDREA GABRIELI, *Sacrae cantiones 5 vocum [...] liber primus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- MICHELE VAROTTO, *Sacrae cantiones 5 vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- VALERIO BONA, *Litaniae, et aliae laudes B. Mariae Virginis, nec non divorum Francisci, ac Ntonii Patavini quatuor vocibus concinendae*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- 1591 VALERIO BONA, *Missa, et sacrae cantiones (quae vulgo motecta nuncupantur) 8 vocibus concinendae*, Michele Tini.
- FRANCESCO RAMELLA, *Sacrae cantiones quinis, senis, ac octonis vocibus, una cum Missa & Canticum B.M. Virginis octo vocibus, tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissimae, Francisci Ramellae novar. liber primus*, Michele Tini.
- 1592 *Missae dominicales quinis vocibus diversorum auctorum a F. Julio Pellinio carmel. mant. collectae*, Michele Tini.
- 1593 ADORNO, *Completorium totius anni*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- ADORNO, *Sacrosanctae Regii prophetae psalmodia [...] quatuor vocibus*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- FABRIZIO DENTICE, *Lamentazioni di Fabricio Dentice a cinque voci. Non più stampate*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motectorum quinque vocibus liber quartus ex canticis Salomonis*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- 1594 VALERIO BONA, *Missa et motecta ternis vocibus Valerii Bonae in templo vercellensi D. Francesco capellae magistri*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- MICHELE VAROTTO, *Psalmodia vespertina in dialogo octonis vocibus, alternatis choris decantanda*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- OTTAVIO BARIOLLA, *Capricci, ovvero canzoni à quattro, d'Ottavio Bariolla (organista alla gloriosa Madonna presso Santo Celso di Milano). Libro terzo*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI, *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati, di Gio. Battista Bovicelli d'Assisi, musico nel Duomo di Milano*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- 1595 MICHELE VAROTTO, *Liber primus missarum octonis vocibus. Quibus una adiuncta est duodenis vocibus decantanda*, eredi di Francesco e di Simon Tini.
- 1596 *Psalmodia vaspertina integra omnium solemnitatum quinis vocibus*

- decantanda*, eredi di Francesco e di Simon Tini.  
 ORFEO VECCHI, *Psalmi integri in totius anni solemnitatibus [...]*  
*quinque vocibus*, eredi di Francesco e di Simon Tini.  
 FLORENTIO MASCHERA, *Libro primo de canzoni da sonare*, eredi di  
 Francesco e di Simon Tini.
- 1597 ORFEO VECCHI, *Missarum quatuor vocum liber primus*, eredi di  
 Francesco e di Simon Tini.  
 ORFEO VECCHI, *Motetti di Orfeo Vecchi... e d'altri eccellentissimi*  
*auttori a cinque voci. Libro primo*, eredi di Francesco e Simon Tini.
- 1598 ORFEO VECCHI, *Orphei Vecchi mediolanensis in ecclesia Divae*  
*Mariae Scalen. reg. duc. musicae, & chori magistri Missarum*  
*quinque vocibus liber secundus*, eredi di Simon Tini e Gio. France-  
 sco Besozzi.  
 LUCREZIO QUINZIANI, *Partitura de bassi delle Messe e mottetti a*  
*otto voci, libro primo*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besoz-  
 zi.  
 ORFEO VECCHI, *Basso principale da sonare delli salmi interi a cin-*  
*que voci*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.  
 BENEDETTO BINAGO, *Benedicti Binaghi in ecclesiae S. Ambrosii*  
*capite plebis septalae organistae. Sacrarum cantionum quinque*  
*vocum liber primus*, Agostino Tradate.  
 GIUSEPPE GALLO, *Totius libri primi sacri operis musici alternis*  
*modulis concinendi partitio, seu quam praestantiss. musici partitu-*  
*ram vocant. Autore M.R.D. Josepho Gallo mediolanensi, religionis*  
*somaschae: studio tamen & labore R.D. Aurelii Ribrochi nobilis*  
*derthonensis in gratiam organistarum in lucem edita*, eredi di  
 Francesco e di Simon Tini.  
 ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones tribus vocibus, Antonii Mor-*  
*tari Brixienensis in ecclesia divi Francisci Mediolani organistae*,  
 eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.  
 AGOSTINO SODERINI, *Sacrarum cantionum octo et novem vocibus*  
*liber primus cum tribus aliis canticis vocum, & instrumentorum*  
*alternatim decantandis. Auctore Augustino Soderino mediolanensi,*  
*organista Sanctae Mariae Passionis Congregationis Lateranensis,*  
 Agostino Tradate.  
 ORFEO VECCHI, *Orphei Vecchi mediolanensis in ecclesia Divae*  
*Mariae Scalen. reg. duc. musicae, & chori magistri motectorum*  
*quinque vocibus liber secundus*, eredi di Simon Tini e Gio. France-  
 sco Besozzi.
- 1599 ANTONIO MORTARO, *Messa, salmi motetti et Magnificat a tre chori*,  
 eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.  
 LUCREZIO QUINZIANI, *Musica [...]* *quatuor vocum in introitus Mis-*

*sarum super cantus planus*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.

GUGLIELMO ARNONE, *Partitura del secondo libro delli mottetti a cinque & otto voci. Di Guglielmo Arnone milanese organista nella Chiesa Metropolitana di Milano*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.

SERAFINO CANTONE, *R.D. Seraphini Cantoni in ecclesia S. Simpliciani Mediolani organistae sacrae cantiones &c. octo vocibus decantandae. Ad Sereniss.am Margaritam austriacam Hispaniarum reginam catholicam*, Agostino Tradate.

GIOVANNI PAOLO CIMA, *Libro primo delli motetti a quattro voci, di Gio. Paolo Cima organista della Madonna presso S. Celso*, Agostino Tradate.

ORFEO VECCHI, *Motetti di Orfeo Vecchi maestro di capella di S. Maria della Scala, e d'altri eccellentiss. musici a cinque voci. Libro primo*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.

TAVOLA 1 / PLATE 1

FONTE BIBLICA		FONTE LITURGICA	
		RITO ROMANO	RITO AMBROSIANO
1. Fac, Deus, potentiam in brachio tuo; disperde superbos, et exalta humiles.	[tratto da Luca 1, 51-52]	Fac, Deus, potentiam in brachio tuo; disperde superbos, et exalta humiles. [Ant. ad Magnificat, Feria V per annum CAO: 2830 MARBACH, p. 432]	Fac, Deus, potentiam in brachio tuo; disperde superbos, et exalta humiles. [Ant. ad Magnificat, Dominica VII post Pentecosten, L.V. 332; Ant. ad Magnificat, Dominica II post decollationem, L.V. 410]
Tibi, Domine, derelictus est pauper, pupillo tu eris adiutor.	Tibi, Domine, derelictus est pauper, pupillo tu eris adiutor <b>Salterio Ambrosiano:</b> Salmo 9, v. 37 [nel Breviario Romano, v. 38: Tibi derelictus est pauper; orphano tu eris adiutor]	Cfr: il graduale Tibi, Domine, derelictus est pauper, in Sabbato post Dominicam IV Quadragesimae; MARBACH, p. 71	Tibi, Domine, derelictus est pauper, pupillo tu eris adiutor. [Psallenda I, Dominica IV post Epiphaniam; L.V. 172; Psallenda I, Dominica VII post Pentecosten; L.V. 332]
2. Hic accipiet benedictionem a Domino, et misericordiam a Deo salutari suo, quia haec est generatio quaerentium Dominum, quaerentium faciem Dei Jacob.	Hic accipiet benedictionem a Domino: et misericordiam a Deo salutari suo. Haec est generatio quaerentium Dominum: quaerentium faciem Dei Jacob <b>Salterio Ambrosiano:</b> Salmo 23, vv. 5-6 [nel Breviario Romano, vv. 5-6: Hic accipiet benedictionem a Domino: et misericordiam a Deo salutari suo. Haec est generatio quaerentium eum: quaerentium faciem Dei Jacob]	Hic accipiet benedictionem a Domino: et misericordiam a Deo salutari suo: quia haec est generatio quaerentium Dominum [Antiphona IX ad Matutinum in Communi Confessorum Cantus in tonsura clerici CAO: 3047 MARBACH, p. 92]	Haec est generatio quaerentium Dominum: quaerentium faciem Dei Jacob. V. Hic accipiet benedictionem a Domino: et misericordiam a Deo salutari suo. Gloria. [Antiphona in tonsura clerici]
3. Exaltata...	Exaltata est...	Exaltata est...	Exaltata est...

FONTE BIBLICA		FONTE LITURGICA	
		RITO ROMANO	RITO AMBROSIANO
<p><b>4.</b> O Doctor optime, ecclesiae sanctae lumen, beate Ambrosi divinae legis amator, deprecare pro nobis filium Dei.</p> <p>SOLO RITO ROMANO / ONLY</p>		<p>O Doctor optime, ecclesiae sanctae lumen, beate N., divinae legis amator: deprecare pro nobis filium Dei [Ant. ad Magnificat in utrisque Vesperis, commune doctorum]</p> <p>O Doctor optime, ecclesiae sanctae lumen, beate Ambrosi divinae legis amator, deprecare pro nobis filium Dei</p> <p>[S. Ambrosii; CAO: 4023]</p>	
<p><b>5.</b> Domine, non secundum peccata nostra facias nobis, neque secundum iniquitates nostras retribuas nos.</p> <p>PRECI</p>	<p>[fratto dal Salmo 102, v. 10, identico in entrambe le redazioni]</p>	<p><b>R.</b> Domine, non secundum peccata nostra facias nobis</p> <p><b>V.</b> neque secundum iniquitates nostras retribuas nos</p> <p>[In precibus post Litanias Sanctorum; in reconciliacione poenitentium in Feria V Coena Domini</p> <p>MARBACH, p. 205]</p>	
<p><b>6.</b> Hodie Christus natus est, hodie Salvator apparuit, hodie in terra canunt angeli, laetantur archangeli, hodie exultant iusti dicentes: «Gloria in excelsis Deo, alleluia».</p> <p>SOLO RITO ROMANO / ONLY</p>		<p>Hodie Christus natus est: hodie Salvator apparuit: hodie in terra canunt angeli, laetantur archangeli: hodie exultant iusti dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluia</p> <p>[Antifona al Magnificat in secundis vespers in Nativitate Domini</p> <p>CAO: 3033]</p>	

FONTE BIBLICA		FONTE LITURGICA	
		RITO ROMANO	RITO AMBROSIANO
			Magi, stellam videntes, dixerunt ad invicem: «Hoc signum magni regis est, venite, adoremus eum, et offeramus illi munera, aurum, thus et mirram»
<b>7.</b> Stellam Magi viderunt, et dixerunt ad invicem: «Hoc signum magni regis est, venite, adoremus eum, et offeramus illi munera, aurum, thus et mirram»			[Antiphona duplex, II Notturmo in Epiphania Domini]
<b>8.</b> Surrexit Dominus de sepulchro, alleluia, qui pro nobis pendit in ligno, alleluia. SOLO RITO ROMANO / ONLY		Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro nobis pendit in ligno, alleluia [Dominica Paschae, Dominica de Resurrectione...; CAO: 5079]	
<b>9.</b> O crux benedicta, quae sola fuisti digna portare regem coelorum. Alleluia.		O crux benedicta, quae sola fuisti digna portare Regem coelorum et Dominum, alleluia. [In inventione S. Crucis; in exaltatione S. Crucis; In primis vespere festum septem dolorum B.M.V. CAO: 4016]	O crux benedicta, quae sola fuisti digna portare Regem coelorum et Dominum, alleluia. [Psallenda in Festo Inventionis Sanctae Crucis; L. V. 356]
<b>10.</b> Laudemus Patrem de coelis et Filium in excelsis; laudate Sanctum Spiritum, omnes virtutes eius. Alleluia.	[tratto dal Salmo 148, vv. 1-2, identici in entrambe le redazioni]		Laudemus Patrem de coelis et Filium in excelsis; laudate Sanctum Spiritum, omnes virtutes eius. [Antiphona al Salmo 148-50, ad Laudes, Dominica X post Pentecosten]

FONTE BIBLICA		FONTE LITURGICA	
		RITO ROMANO	RITO AMBROSIANO
<b>11.</b> Peccata mea, Domine, sicut sagittae infixae sunt in me; antequam vulnera generant in me; antequam vulnera generent in me, sana me, Domine, medicamento poenitentiae.			Peccata mea, Domine, sicut sagittae infixae sunt in me; antequam vulnera generant in me, sana me medicamento poenitentiae [Psallenda II, Dominica IV post Epiphaniam, L.V. 172; Psallenda II, Dominica XII post Pentecosten, L.V. 394; Psallenda II, Dominica I Octobris, L.V. 412]
<b>12.</b> Videntes stellam Magi gavisii sunt gaudio magno, et intrantes domum obtulerunt Domino aurum, thus et mirram.	[tratto da Matteo, 2]	Videntes stellam Magi gavisii sunt gaudio magno, et intrantes domum obtulerunt Domino aurum, thus et mirram. [Ant. ad Magnificat secunda die infra Octavam, 7 Januarii; CAO: 5391 MARBACH, p. 379]	Videntes stellam Magi gavisii sunt gaudio magno, et intrantes domum obtulerunt Domino aurum, thus et mirram [Psallenda II in Epiphania Domini; L.V. 153] con l'aggiunta di «valde» dopo «magno» costituisce il Transitorium infra Octavam Epiphaniae
<b>13.</b> Adiuva nos, Deus, salutaris noster, et propter gloriam nominis tui, Domine, libera nos, et propitius esto peccatis nostris propter nomen tuum.	[Salmo 78, v. 9 nella redazione gallese]	Cfr. il tratto Adiuva nos, Deus, in Missa contra paganos MARBACH, p. 169	Adiuva nos, Deus salutaris noster, et propter gloriam nominis tui, Domine, libera nos, et propitius esto peccatis nostris, propter nomen tuum [Psallenda in Festo SS. Nominis Jesu (2 gennaio), L.V. 133]

		FONTE LITURGICA	
		RITO ROMANO	RITO AMBROSIANO
			<p>Princeps gloriosissime Michael archangele, esto memor nostri, hic et ubique semper precare pro nobis filium Dei, alleluia, alleluia. [Psallenda ad Vesperas II Festa Octobris 24 S. Raphaeli Archangeli, L.V. 777]</p>
<b>14.</b> Princeps gloriosissime Michael archangele, esto memor nostri, hic et ubique semper precare pro nobis filium Dei. Alleluia. RITO ROMANO		<p>Princeps gloriosissime Michael archangele, esto memor nostri, hic et ubique semper precare pro nobis filium Dei, alleluia, alleluia. [Ant. ad Magnificat in secundis vespers die 29 septembris in dedicatione S. Michaelis archangeli]</p>	
<b>15.</b> Deus meus, eripe me de manu peccatoris, et de manu contra legem agentis et iniqui. SOLO RITO ROMANO / ONLY	<p>Deus meus, eripe me de manu peccatoris, et de manu contra legem agentis, et iniqui. Salterio Romano: Salmo 70, v. 5 nel Salterio Ambrosiano seconda parte del v. 5</p>	<p>Cfr. l'antifona Deus meus, eripe me de manu peccatoris [Ant. in primo nocturno Feria V in Coena Domini CAO: 6427]</p>	
<b>16.</b> Domine, non est tibi curae quod soror mea reliquit me solam ministrare? Dic ergo illi, ut me adiuvet.	<p>Domine, non est tibi curae quod soror mea reliquit me solam ministrare? Dic ergo illi, ut me adiuvet [Luca, 10,]</p>		<p>Tale Vangelo si legge In natali S. Marthae virginis (29 luglio)</p>
<b>17.</b> Petrus & Paulus duo sunt luminaria, per quos omnis mundus illuminabitur.			<p>Petrus &amp; Paulus duo sunt luminaria, per quos omnis mundus illuminabitur [Antifona ad Vesperas I-II et ad Laudes Festa Junii 29; L. V. 656]</p>



FONTE BIBLICA		FONTE LITURGICA	
		RITO ROMANO	RITO AMBROSIANO
18. Assumpta est Maria in coelum, gaudent angeli, laudentes benedicunt dominum. Alleluia.		Assumpta est Maria in coelum, gaudent angeli, laudentes benedicunt Dominum. [Ant. in secundis vespers festa Augusti 15 in festo assumptionis B.M.V. CAO: 1503]	Assumpta est Maria in coelum, gaudent angeli, laudentes benedicunt Dominum. Alleluia. [Antiphona ad canticum Moysis Festa augusti 15]
19. Gaudete, filiae Sion; ecce rex adveniet vobis, et ipse auferet iugum captivitatis vestrae.			Gaudete, filiae Sion; ecce rex adveniet vobis, et ipse auferet iugum captivitatis vestrae [Ant. in Benedic., Dominica IV de Adventu Ad Matutinum; PM VI, 21]
20. Benedicite Domino omnia opera eius in omni loco dominationis eius, benedic anima mea Domino.<	Benedicite Domino omnia opera eius: in omni loco dominationis eius, benedic anima mea Domino Entrambi: Salmo 102, v. 22		
21. Deus miseretur nobis, et benedicat nos; illuminet vultum suum super nos, et miseretur nobis.	Deus miseretur nobis, et benedicat nos; illuminet vultum suum super nos, et miseretur nobis. <b>Salterio Ambrosiano:</b> Salmo 66, v. 1 [Deus miseretur nostri, et benedicat nobis: illuminet vultum suum super nos, et miseretur nostri Salterio Romano: Salmo 66, v. 1]		Deus miseretur nobis, et benedicat nos; illuminet vultum suum super nos [Ant. in choro ad Vesperas in Octava Domini; L. V. 128 Ant. in choro ad Vesperas Dominica VIII post Pentecosten; L. V. 392]

Segle/Abbreviations

CAO *Corpus Antiphonalium Officii*, vol. III. *Invitatoria et Antiphonae*, ed. René-Jean Hesbert, Roma, Herder, 1968.

L.V. *Liber vespertalis iuxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Roma, tip. Società San Giovanni Evangelista, 1939.

MARBACH CARL. *MARBACH, Carmina scripturarum scilicet antiphonas et responsoria ex sacris Scripturae fonte in libros liturgicos Sacrae Ecclesiae Romanae derivata*, Straßburg, s.e., 1907 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963)

TAVOLA 2 / PLATE 2

		Chiavi	Alterazione in chiave	Finalis	Modo d'impianto (secondo il sistema zarliniano)	Numero misure
1	Fac, Deus, potentiam in brachio tuo	SOL2 D02 D03 D04	-	SOL	VII	58
2	Hic accipiet benedictionem a Domino	SOL2 D02 D03 D04	-	SOL	VII	62
3	Exaltata est sancta Dei genitrix	SOL2 D02 D03 D04	-	SOL	VII	44
4	O Doctor optime	D01 D03 D04 FA4	Sib	SOL	II trasp.	60
5	Domine, non secundum peccata	D01 D03 D04 FA4	Sib	SOL	II trasp.	59
6	Hodie Christus natus est	D01 D03 D04 FA4	Sib	SOL	II trasp.	54
7	Stellam Magi viderunt	SOL2 D02 D03 D04	-	DO	XI	66
8	Surrexit Dominus de sepulchro	SOL2 D02 D03 D04	-	DO	XI	41
9	O crux benedicta	D01 D03 D04 FA4	Sib	FA	XII trasp.	60
10	Laudemus Patrem de coelis	SOL2 D02 D03 D04	-	LA	IX	55
11	Peccata mea, Domine, sicut sagittae	SOL2 D02 D03 D04	-	LA	IX	48
12	Videntes stellam Magi	SOL2 D02 D03 D04	-	LA	IX	48
13	Adiuva nos, Deus, salutaris noster	SOL2 D02 D03 D04	-	RE	I	62
14	Princeps gloriosissime Michael	D01 D03 D04 FA	Sib	DO	VII trasp.	57
15	Deus meus, eripe me de manu peccatoris	SOL2 D02 D03 D04	Sib	FA	XI trasp.	55
16	Domine, non est tibi curae	D01 D03 D04 FA4	Sib	FA	VII trasp.	51
17	Petrus & Paulus duo sunt luminaria	SOL2 D02 D03 FA3	Sib	FA	XI trasp.	47
18	Assumpta est Maria in coelum	SOL2 D02 D03 D04	Sib	FA	XI trasp.	63
19	Gaudete, filiae Sion	SOL2 D02 D03 D04	Sib	SOL	I trasp.	44
20	Benedicite Domino omnia opera eius	SOL2 D02 D03 D04	Sib	SOL	I trasp.	65
21	Deus misereatur nobis	SOL2 D02 D03 FA3	Sib	SOL	I trasp.	46

Es./ex. 1 - G.P. CIMA, *Fac, Deus, potentiam*, bb. 1-24

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are empty. The third staff contains the vocal line with the lyrics: "Fac, De - us, po-ten - ti - am in bra-chi - o tu - - - -". The bottom staff contains the bass line.

Fac, De - us, po-ten - ti - am in bra - chi-

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff has a measure with a fermata and a measure with a note marked with a '10' above it. The lyrics for this system are: "Fac, De - us, po - ten - tiam in", "Fac, De - us, po - ten - ti - am in bra - chi - o tu - o, fac, De -", "o tu - - - - o tu - - - -", and "o tu o,".

o tu

o,

15

bra - chi-o tu - - - - - o,  
 us, po - ten - ti - am in bra - chi-o tu - - - - -  
 o, fac, De - us, po - ten - ti-am in  
 fac, De - us, po - ten - ti-am in bra - chi-o tu - - - - -

fac, De - us, po - ten - ti - am in bra - chi -  
 o, fac, De -  
 bra - chi-o tu - - - - - o in bra - chi - o  
 o;

20

o tu - - - - - o; di - sper - de  
 us, po - ten - ti - am in bra - chi - o tu - - - - - o;  
 tu - - - - - o; di - sper - de  
 di - sper - de su - per - bos,

Es./Ex. 2 - G.P. CIMA, *Fac, Deus, potentiam*, bb. 27-31

et ex - al - ta hu - - - - mi - les,  
 et ex - al - ta hu - - - - mi - les,  
 et ex - al - ta hu - - - - mi - les,  
 et ex - al - ta hu - - - - mi - les,

Es./Ex. 3a - G.P. CIMA, *O doctor optime*, bb. 18-28

20  
 ec cle - si - ae san - - - ctae lu - men,  
 (san) - ctae lu - men, be - a - te Am - bro -  
 ec - cle - si - ae san - - - ctae lu - - - men, ec - cle - si -  
 (eccle) - si - ae san - - - ctae lu - - - - men, ec - cle - si -  
 25  
 be - a - te Am - bro - - - - si, be - a -  
 si Am - bro - - - - si, be - a - te Am - bro -  
 ae san - - - ctae lu - men, be - a - te Am - bro - - - - si Am -  
 ae san - - - ctae lu - - - - men,

Es./Ex. 3b - G.P. CIMA, *Stellam Magi viderunt*, bb. 48-53

50

um, et of-fe-ra-mus il-li

um, et of-fe-ra-mus il-li mu-nera, au-rum,

um, et of-fe-ra-mus il-li mu-nera, au-rum, thus et mir-rham, au-rum,

et of-fe-ra-mus il-li et of-fe-ra-mus il-li

Es./Ex. 3c - G.P. CIMA, *Surrexit Dominus de sepulchro*, bb. 20-28

20

al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-

al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-

al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-

al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-

25

ia al-le-lu-ia. Qui pro

ia al-le-lu-ia. Qui pro no-bis pe-pen-dit in

ia al-le-lu-ia. Qui pro no-bis pe-pen-dit in

ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Es./Ex. 4a - G.P. CIMA, *Exaltata est sancta Dei genitrix*, Cantus, bb. 1-10

Ex - al - ta - ta est san - - - - - cta De - i ge - - - - -
   
 ni - trix,

Es./Ex. 4b - G.P. CIMA, *Peccata mea, Domine*, Cantus, bb. 6-11

sic - ut sa - git - - - - - tae

Altus, bb. 4-7

sic - ut sa - git - - - - - tae

Altus, bb. 13-16

sic - ut sa - git - - - - - tae

Tenor, bb. 11-13

sic - ut sa - git - - - - - tae

Bassus, bb. 16-18

sic - ut sa - git - - - - - tae

Es./Ex. 4c - G.P. CIMA, *Petrus et Paulus duo sunt luminaria*, Cantus, bb. 1-7

Pe - trus et Pau - lus du - - - - - o
   
 sunt lu - mi - na - ri - a,

Es./Ex. 5a - A. GABRIELI, *Videntes stellam Magi*, bb. 1-12

Vi - den-tes stel - lam vi-den-tes stel - - -

Vi-den-tes stel - lam vi - den-tes stel - - - lam

Vi - den-tes stel - lam Ma - gi ga - vi -

Vi - den-tes stel - lam vi - den - tes

10  
lam Ma - gi ga - vi - - - si sunt

Ma - gi ga - vi - - - si sunt Ma - gi ga - vi - si sunt

si sunt Ma - gi ga - vi - - - si sunt

stel - lam Ma - gi ga - vi - si sunt ga - vi - si sunt

Es./Ex. 5b - G.P. CIMA, *Videntes stellam Magi*, bb. 1-15

Vi - den - - - tes stel-lam Ma - gi ga - vi - si sunt gau - di-o

Vi - den - tes stel-lam Ma - gi ga -



ma - - - - - gno,  
 vi - si sunt gau - di - o ma - gno, vi - den - tes  
 Vi - den - tes stel - lam Ma - gi ga - vi - si sunt gau -  
 Vi - den - - - tes stel - lam Ma - gi

vi - den - - - tes stel - lam Ma - - - - gi ga - vi - si  
 stel - lam Ma - gi, vi - den - tes stel - lam Ma - - - gi ga - vi - si  
 di - o ma - - - - - gno, ga - vi - - - si  
 ga - vi - si sunt gau - di - o ma - gno, ga - vi - - - si sunt gau -

Es./Ex. 6 - G.P. CIMA, *Deus misereatur nobis*, bb. 19-20 e 45-46

(no) - - - - - bis, (no) - - - - - bis. -  
 (misere) - a - tur no - - - - - bis, (no) - - - - - bis. -  
 (no) - - - - - bis, (no) - - - - - bis. -  
 (no) - - - - - bis, (no) - - - - - bis. -

Es./Ex. 7 - G.P. CIMA, *Laudemus Patrem de coelis*, bb. 38-55

40

ius. Al - - - le - lu - - - - - ia al -  
ius. Al - - - le - lu - - - ia al - le - lu - - - ia  
ius. Al - - - le - lu -  
ius. Al - - - le - lu - - - ia al -

45

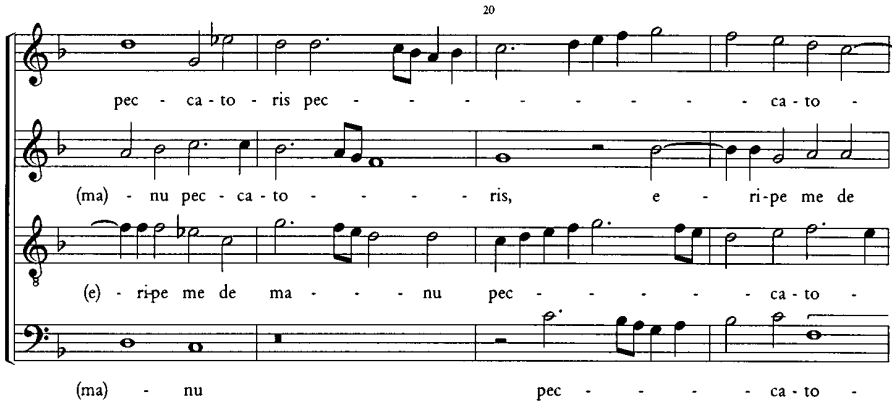
le - lu - ia al - - - le - lu - - -  
al - - - le - lu - - - ia  
ia al - - - le - lu - - - ia al - le -  
le - lu - ia al -

50 55

ia al - le - lu - - - ia al - le - lu - ia.  
al - - - le - lu - - - ia.  
lu - - - - ia al - le - lu - - - ia.  
le - lu - - - - ia al - - - le - lu - - - ia.

Es./Ex. 8 - G.P. CIMA, *Deus meus, eripe me*, bb. 18-26

20



pec - ca - to - ris pec - - - - ca - to -  
 (ma) - nu pec - ca - to - - - - ris, e - ri - pe me de  
 (e) - ri - pe me de ma - - - nu pec - - - ca - to -  
 (ma) - nu pec - - - ca - to -

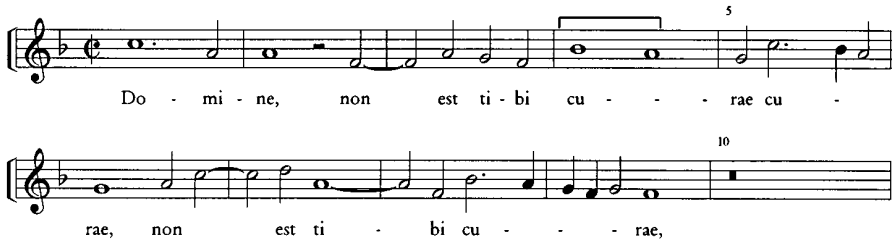
25



ris pec - - - - ca - to - - - - ris,  
 ma - nu pec - - - - ca - to - ris, et  
 ris pec - - - - ca - to - - - - ris,  
 ris pec - - - - ca - to - - - - ris,

Es./Ex. 9 - B. BINAGHI, *Domine, non est tibi curae*, Cantus, bb. 1-10

5



Do - mi - ne, non est ti - bi cu - - - rae cu -  
 rae, non est ti - bi cu - - - rae,

Es./Ex. 10 - O. NANTERMI, *Gaudeamus omnes in Domino*

14 **Gaudeamus omnes in Domino.** A cart. 8.

**G** AVDEAMVS. Gaudeamus Gaudeamus

Diem festu celebrates, i. sub honore,

35

omnes in Do mino Diem festum celebrantes

sub hono re, ij. sub hono re,

C 2

Es./Ex. 11 - G. ARNONE, *Fulcite me floribus*

*Fulcite me floribus. à cap. f.*

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, and the four staves below are for piano accompaniment. The music is in a 4/4 time signature and features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is melodic and expressive.

Fulcite me floribus stipate me i malis, quia amo

The second system of the musical score consists of five staves. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment remains highly rhythmic and intricate.

grediamur in agrum commoremur in villis Mane surgamus ad

The third system of the musical score consists of five staves. It concludes the vocal and piano parts of this section. The piano accompaniment features a prominent, driving rhythm.

fructus partusiant si floruerunt mala punice, tibi dabo tibi vbera mea

re languo Veni dilecte mi e-

vines videmus si floruit vinea si flores

tu dabo tibi vera mea

The image displays a musical score for a motet, consisting of five systems of staves. Each system contains five staves, likely representing different vocal parts or instruments. The lyrics are written in Latin and are placed below the corresponding staves. The first system includes the lyrics 're languo Veni dilecte mi e-'. The second system includes 'vines videmus si floruit vinea si flores'. The third system includes 'tu dabo tibi vera mea'. The notation is in a historical style, using square and diamond-shaped notes on a four-line staff. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.





RODOBALDO TIBALDI

The four-voice motets (Milan 1599) of Giovanni Paolo Cima  
and the 'stile osservato' in late-16th-century Milan:  
some observations\*

In 1622 a *Regola del contraponto e della musical compositione* by the Franciscan friar of Cremonese origin Camillo Angleria was published by the Milanese printer Giorgio Rolla. The work was dedicated “al molto magnifico signor mio osservandiss.mo il signor Giovan Paolo Cima, organista nella Chiesa di Nostra Signora presso a Santo Celso di Milano”.<sup>1</sup> As is well known, this work is a short compendium of the main rules of 16th-century counterpoint, though it occasionally includes concessions to the habits of contemporaries, above all on matters concerning the ecclesiastical modes.<sup>2</sup> Not many composers are cited in the course of the work, but it is interesting to note those that are: Claudio Merulo (of whom the author claims to have been a pupil), Palestrina, Lassus, Giulio Cesare Gabussi, Orfeo Vecchi, Monteverdi and, naturally, Cima. Some are explicitly mentioned merely in connection with individual works or compositional techniques (Monteverdi, for example,

---

\* This article is a revised, updated and expanded version of a paper read at the symposium *Il Concilio di Trento e la musica. Le relazioni tra il mondo germanico e la tradizione cattolica meridionale*, Trento, 27 May 1995.

<sup>1</sup> LA / REGOLA / DEL / CONTRAPONTO, / E DELLA / MUSICAL COMPOSITIONE. / Nella quale si tratta breuemente / DI TUTTE LE CONSONANZE, E DISSONANZE / coi suoi esempi à due, trè, e quattro voci. / DELLA COGNITIONE DE' TONI, / secondo l'uso moderno, e la regola agli Organisti per / suonare trasportato in vari luoghi bisognosi. / *Con due Ricercari l'vno à 4. e l'altro à 5. dell'Autore, & vn / Ricercare, e Canoni à 2.3. e 4. da cantarsi in vari modi / del Signor GIO. PAOLO CIMA, al quale / La presente Opera è dedicata, e nuouamente data in luce / DAL REVER. PADRE / FR. CAMILLO ANGLERIA DA CREMONA, / del Terz'Ordine di S. Francesco, Discepolo di / CLAUDIO MERVLO DA CORREGGIO. / [printer's device] / IN MILANO, Per Giorgio Rolla. M DC XXII. Facsimile reprint: Bologna, Forni, 1983.*

<sup>2</sup> ANGLERIA, *Regola di Contraponto*, cap. XXII, “Della cognitione de Toni, secondo l'uso moderno”, pp. 80-85. For Angleria, a Franciscan friar, there continued to be eight ecclesiastical modes (“Alcuni hanno poi voluto inventare, che ci sii altri quattro Toni, cioè, Nono, Decimo, Undecimo, & Duodecimo, la qual cosa non è”, p. 82); the other four are incorporated, with the necessary adaptations, above all in Modes 3, 4 and 5. See CLAUDE V. PALISCA, “Die Jahrzehnte um 1600 in Italien”, in *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, ed. Frieder Zaminer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 (Geschichte der Musiktheorie, 7), pp. 221-306: 264; RENATE GROTH, *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in *ibidem*, pp. 307-379: 340, 359-363; PATRIZIO BARBIERI, “Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)”, *Recercare*, III, 1991, pp. 5-79: 27, 44.

is cited because he “likes to use double counterpoint at the octave”).<sup>3</sup> To Cima, on the other hand, Angleria returns in various parts of the work. On p. 84, after declaring that “he is truly worthy of the fame that is everywhere spread”, he adds the following clarification:

as we can also see from his works issued in print, such as the four-voice a cappella motets, which are concise and good. Ingenious canons for two, three and four parts. Very erudite recercars, again in four parts. Concertini for one, two, three and four voices, which are delightful and pleasant to all types of people.

Giovanni Paolo Cima is a fairly well-known composer. He was born in Milan presumably around 1570, and died there in 1630,<sup>4</sup> perhaps a victim of the plague. Throughout his professional career he was associated with the sanctuary of Santa Maria presso San Celso. From 1595 until his death he held the post of organist there; and from 1614 was also in charge of the choir, a task he had already previously carried out in the years 1607-1611.<sup>5</sup> Santa Maria presso San Celso was a celebrated place of devotion in the city.<sup>6</sup> And

---

<sup>3</sup> ANGLERIA, *Regola di Contraponto*, p. 100.

<sup>4</sup> On the strength of his will (drawn to our attention by Renato and Rossella Frigerio) and of the payments made by the church of S. Maria in San Celso, we can fix the date of death between 25 June and 30 September 1630; see RENATO and ROSSELLA FRIGERIO, “Giovanni Paolo Cima organista nella Madonna di S. Celso in Milano: documenti inediti dell’Archivio diocesano di Milano”, *Il Flauto Dolce*, XVI, 1987, pp. 32-37. An updated account of the known information on Cima’s life can be read in the entries in the new editions of the New Grove and MGG: JEROME ROCHE/RODOBALDO TIBALDI in *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. 5, p. 848; GUNTHER MORCHE in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite vollständig neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, Personenteil, Bd. IV, cols. 1118-1122. Hence the encyclopedia entries predating Frigerio’s article (KARL GUSTAV FELLNERER, in MGG, vol. 2, cols. 1439-1442; ALBERTO IESUÈ, in *Dizionario biografico degli italiani* [DBI], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-..., vol. 25, pp. 522-523; GABRIELE MORONI, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* [DEUMM], *Le Biografie*, Torino, UTET, 1985-1990, vol. 3, p. 246) can be considered as superseded.

<sup>5</sup> As the documents show, from 1607 to 1611 and from 1614 until his death he fulfilled the duties of a maestro di cappella. This actual qualification, however, was never officially recognized, and in the church accounts Cima is simply referred to as “organista” (Frigerio-Frigerio, “Giovanni Paolo Cima”, p. 32).

<sup>6</sup> The sanctuary was erected following the celebrated Marian apparition of 30 December 1485 at the venerated image of the Madonna and Child (set up by St Ambrose after the discovery of the body of St Celsus, and placed in a niche within the cemetery area of the church of San Celso). It replaced the small church built in 1430 on Filippo Maria Visconti’s orders. The place had in any case already become a place of pilgrimage on account of the many miracles attributed to the sacred image. In that December 1485 an appeal was made to the Madonna asking

during the 16th century it also became a centre of intensive artistic activity, second only to the Duomo itself: among the artists working there were Galeazzo Alessi (responsible for the original project of the splendid facade), Camillo Procaccini, Gaudenzio Ferrari and Antonio Campi, just to mention a few.<sup>7</sup> Already from 1502 the administration of the church had been entrusted, with papal approval, to the chapter of the *deputati alla Fabbrica*, to which the resident chaplains were also subject. To avoid and discipline any possible conflict between the *fabbricieri* and the resident chaplains, in 1588 the figure of a “prefect” was instituted (again by a rule of a capitular type). From the very start of the prefect’s administration, therefore, the chaplains and *fabbricieri* had been freed of their former (and barely tolerated) dependence on the abbot of the monastery of San Celso.<sup>8</sup> What is more directly our concern here is that there arose what is without doubt one of the important musical institutions of 16th- and 17th-century Milan. Simone Boyleau had been maestro di cappella there for a certain period; and Cima’s predecessor as organist of the Marian sanctuary was Ottavio Bariolla.<sup>9</sup>

---

her to put an end to the plague then ravaging the city. The plague ended shortly afterwards and the sanctuary hence became known also as Santa Maria dei Miracoli. See Ferdinando Reggiori, *Il santuario di Santa Maria presso San Celso e i suoi tesori*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1968; LICIA CARUBELLI, “Maria dei miracoli presso San Celso, chiesa di S.”, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, 6 vols., ed. Angelo Majo, Milano, NED, 1987-1994, vol. 3, pp. 1928-1934; MIRELLA FERRARI, “Il Quattrocento. Dai Visconti agli Sforza”, in *Diocesi di Milano*, 2 vols., ed. Adriano Caprioli, Antonio Rimoldi e Luciano Vaccaro, Brescia, La Scuola, 1990 (Storia religiosa della Lombardia, 9-10), vol. 1, pp. 333-349: 347, “Chiese, devozioni, confraternite, ospedali”. On the more general aspects of Marian devotion in Milan, see the classic ENRICO CATTANEO, *Maria Santissima nella storia della spiritualità milanese*, Milano, n.p., 1955 (Archivio Ambrosiano, 8).

<sup>7</sup> Building was begun in 1493 and the church was largely completely already in 1506, but it was immediately found to be too small, so an enlargement was decided by adding the two side aisles. See EDOARDO ARSLAN, “L’architettura milanese del primo Cinquecento”, in *Storia di Milano*, vol. 8, Milano, Treccani, 1960, pp. 533-563: 548-552; ALESSANDRO ROVETTA, “Aspetti scenografici dell’architettura milanese nell’età barocca: elementi sintattici ed esemplificazioni”, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, ed. Annamira Cascetta and Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 47-60: 48 and 58.

<sup>8</sup> See REGGIORI, *Il santuario*, pp. 29-30. The monastery of San Celso, which was established and subsequently endowed by Archbishop Landulf in 997 by testament, was entrusted to the Benedictine monks until 1549, when the few remaining monks (in 1463 there were only four) were combined with the canons regular of the Lateran Congregation of S. Salvatore. See GIORGIO PICASSO, “La chiesa vescovile: dal crollo dell’impero carolingio all’età di Ariberto (882-1045)”, in *Diocesi di Milano*, vol. 1, pp. 143-166: 150, and LAURA AIRAGHI, “Gli ordini religiosi nel sec. XV. L’“osservanza” preludio alla riforma”, in *ibidem*, vol. 1, pp. 351-374: 354.

<sup>9</sup> On the history of the musical chapel of S. Maria presso S. Celso, at least for the period c.1600-1630, see GIUSEPPE RICCUCCI, “L’attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musicisti a Milano tra il XVI e il XVII secolo”, in *Intorno a Monteverdi*, ed. Maria Caraci Vela and Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999 (ConNotazioni, 2), pp. 289-312,

I have just said that Cima is a fairly well-known composer. Well, this is certainly true for his instrumental music (the *Partito de ricercari e canzoni alla francese* of 1606)<sup>10</sup> and for the sacred music in the new concertato style (the *Concerti ecclesiastici a 1.2.3.4.5. e 8. voci* of 1610).<sup>11</sup> But I cannot say he is renowned as a composer of sacred music in what we might call the ‘traditional’ style.<sup>12</sup> So Angleria’s mention of a work of this kind, accompanied

to be supplemented with LORENZO GHIELMI, “Contributo per una storia degli organi del Santuario di S. Maria dei Miracoli presso S. Celso”, *L’Organo*, XXII, 1984, pp. 3-22. For the earlier period, see the recent contribution by CHRISTINE GETZ, “Simon Boyleau and the Church of the ‘Madonna of Miracles’: Educating and Cultivating the Aristocratic Audience in Post-Tridentine Milan”, *Journal of the Royal Musical Association*, CXXVI/2, 2001, pp. 145-168. According to CLYDE WILLIAM YOUNG, “Bariolla [Bariola, Bariola, Bariolius], Ottavio”, in *The New Grove*, 2nd ed., vol. 2, p. 730, Bariolla was organist at Santa Maria presso San Celso from at least 1588 to 1595, when he was replaced by Cima. Before that he had been organist at the Duomo from 1570 (and not 1573, as mentioned by Young) until 1576, and at San Marco, as attested by the title-page of his *Ricercari* of 1579 (RICERCARI / DI OTTAVIO BARIOLLA / ORGANISTA IN S. MARCO DI MILANO / Nouamente composti & dati in luce. / LIBRO PRIMO / [printer’s device] / In Venetia Appresso / Angelo Gardano / 1579; see DANIELE SABAINO, “Frammenti di storia musicale vigevanese in alcune stampe cinque-seicentesche recentemente riscoperte nell’Archivio Capitolare della Cattedrale. Catalogo generale e prime osservazioni”, *Vigevanum*, VI, 1986, pp. 82-98: 85 scheda 3, unicum of the alto part only).

<sup>10</sup> PARTITO DE RICERCARI, / & Canzoni alla Francese, / DI GIOVAN PAOLO CIMA / Organista alla gloriosa Madonna presso S. Celso. / *Et in vltimo vna breue regola per imparare à far pratica di suonare in qual si voglia luoco, / ò intervallo dell’Instrumento, con il modo d’acordar il Clauicordo per ogni ordine, / [...]* / IN MILANO, appresso l’herede di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. 1606. Modern ed. by Clare G. Rayner, n.p., American Institute of Musicology, 1974 (CEKM, 20).

<sup>11</sup> CONCERTI / ECCLESIASTICI / A VNA, DVE, TRE, / QVATTRO VOCI. / CON DOI A CINQVE, ET VNO A OTTO. *Messa, e doi Magnificat, & Falsi Bordonì à 4., & sei so- / nate, Per Instrumenti à due, tre, e quatro.* Di Gio. Paolo Cima, Organista della Glorio- / sa Madonna presso S. Celso di Milano. / NOVAMENTE DATI IN LUCE. / CON LA PARTITURA PER L’ORGANO. / [printer’s device] / IN MILANO, / Per gl’Heredi di Simon Tini, & Filippo Lomazzo. 1610. / Con licenza de’ superiori. Facsimile reprint: ed. Piero Mioli, Firenze, SPES, 1986 (Archivum Musicum. La cantata barocca, 24); Modern ed. by Rudolf Hofstötter and Ingomar Rainer, Wien, Doblinger, 1998 (Wiener Edition Alter Musik, 1).

<sup>12</sup> Equally well-known, though not studied in sufficient detail, is Cima’s penchant for writing canons, even of an ‘enigmatic’ character. As well as the canons published at the end of Angleria’s treatise and those concluding the *Ricercari* of 1606, a volume of *Canzoni, conseguenze & contrapunti doppi a 2.3.4.* was also published in 1609, again in Milan (though it has not survived), and a canon by Cima was included in Romano Micheli’s letter all’*illustri et eccellentissimi signori musici li signori Francesco Soriano [...] et Gironimo Frescobaldi* (Venezia 1619); see GIUSEPPE GERBINO, *Canoni ed enigmi. Pier Francesco Valentini e l’artificio canonico nella prima metà del Seicento*, Roma, Torre d’Orfeo, 1995, pp. 18, 36 and 37, which also mentions that the eight enigmatic canons of Banchieri’s *Cartella musicale* are dedicated to Cima. As well as the more ‘theoretical’ examples, it is also worth remembering that in the six-voice motet *Angelus ad pastores ait*, four voices are engaged in a double canon at the octave: a Cantus-Quintus (2nd tenor) pair and an Altus-Bassus pair; and that the Altus subject is also

even by the observation “*a cappella* motets, which are concise and good”, is striking, especially if we consider not only the kind of counterpoint expounded by the theorist in that context (i.e. counterpoint of an utterly traditional type, with no concessions whatsoever to the new concertato style), but also the historical and geographical context in which both the treatise and Cima’s work were written. But before entering the heart of the discussion, I would just like to say a few words about the title I have given to the paper, because it could sound a little ambitious and might arouse (and disappoint) legitimate expectations.

Unfortunately any discussion of late-16th-century Italian sacred polyphony must inevitably begin with routine excuses about the partiality of the available evidence. We still lack comprehensive studies (often also modern editions) of the principal composers of this period: Pietro Vinci, Pietro Ponzio, and even Giovanni Matteo Asola, Andrea Gabrieli and Costanzo Porta, just to mention a few.<sup>13</sup> And there is also another aspect to be considered. Remarkable as it may seem, a centre as important as late-16th-century Milan is still largely an unknown quantity, and we know little about either the history of its institutions or the repertory itself. If we except the Duomo (and even then the matter has hardly been satisfactorily resolved),<sup>14</sup> we find that none of the chapels that seem to have played a leading role in the city’s musical life have yet been the object of specific studies aimed at investigating their history and repertory (and here I refer to the

---

constructed as a tonal answer to the Cantus subject. This highly ingenious work is included, together with another piece in the concertato style, in the anthology MESSE, MOTETTI, ET / VN MAGNIFICAT, / A SEI VOCE. / DI DIVERSI ECCELL. AVTORI, / *Raccolti da Guglielmo Berti Musico nella Ducal Chiesa di / S. MARIA della Scala di Milano.* / Nouamente dati in luce. Col Basso principale per l’Organo. / Al Molto III. Sign. Giulio Aresi Feudatario della Pieue di / Seueso de i sessanta del Consiglio Generale di Mila- / no, & Questore del Magistrato Straordinario / per S. M. Catholica. / [device]<sup>13</sup> / IN MILANO, Appresso gli her. di Agostino Tradate. M.DCX. / *Con licenza de Superiori.*

<sup>13</sup> Sometimes the only studies are dissertations (for doctorates, degrees or even diplomas). We list the main ones: LEDA SILVANA PUPP, *Le opere sacre di Pietro Vinci*, Tesi di Diploma in Paleografia Musicale, Università degli Studi di Parma, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a.a 1967-68; RUSSEL EUGENE MURRAY, *The voice of the composer. Theory and practice in the works of Pietro Pontio*, PhD. diss., University of North Texas, 1989; DONALD MAHLON FOUSE, *The religious music of Gianmatteo Asola*, PhD. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 1960; LILIAN PRUETT, *The Masses and Hymns of Costanzo Porta*, PhD. diss., University of North Carolina, 1960. On Andrea Gabrieli, as well as the volume *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, atti del convegno internazionale, ed. Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1987, see also the *Introduzione storico-critica*, vol. 1 in the Edizione Nazionale delle Opere di Andrea Gabrieli, Milano, Ricordi, 1988.

<sup>14</sup> On the most recent study of the subject, *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, ed. Graziella de Florentiis and Gian Nicola Vessia, Milano, NED, 1986, see the review by Oscar Mischianti in *L’Organo*, XXVII, 1991-92, pp. 178-184.

chapels at Santa Maria della Scala,<sup>15</sup> Santa Maria della Passione, Santa Maria della Pace, Sant' Ambrogio, San Francesco, San Smpliciano,<sup>16</sup> San Sepolcro, San Lorenzo and San Marco, not to mention Santa Maria dei Miracoli itself – just to limit myself to those that can be connected with works published by their respective organists and/or *maestri di cappella* in the period 1590-1630).

In addition, still today there are a number of prejudices regarding the Milanese musical environment after the Council of Trent and the activities of the Borromeos. Admittedly, in the last few decades there has been a change in the way the ecclesiastical rulings on liturgical music are being interpreted by musicologists, and perhaps particularly by those who are also historians of the church and the liturgy.<sup>17</sup> And obviously, there are differences of perspective, represented in some ways by the two very recent contributions by Bonifacio Giacomo Baroffio<sup>18</sup> and Oscar Mischiati.<sup>19</sup> But on the question of Milan we still come across statements reflecting commonplaces that clearly die hard: as, for example, the claim that Claudio Monteverdi would have “com-

<sup>15</sup> See CHRISTINE GETZ, “The Sforza restoration and the founding of the ducal chapels at Santa Maria della Scala in Milan and Sant' Ambrogio in Vigevano”, *Early music history*, XVII, 1998, pp. 109-159; MARINA TOFFETTI, “Nuovi documenti su Orfeo Vecchi”, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXX/3-4, 1996, pp. 445-465.

<sup>16</sup> On San Smpliciano, see LORENZO GHIELMI, “Organi e organisti a San Smpliciano”, in *San Smpliciano e il nuovo organo Ahrend*, Milano, Silvana Editoriale, 1991, pp. 75-81.

<sup>17</sup> See, for example, PIERO DAMILANO, “Liturgia e musica nell'epoca palestriniana”, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani*, ed. Francesco Luisi, Palestrina, Fondazione “Giovanni Pierluigi da Palestrina”, 1977, pp. 313-325 (an article of extreme interest both for the basic historical data it provides and for the balanced and by no means routine approach to the conclusions of the Council of Trent; it can still today largely accepted, even after over twenty years, though, as I have already stated elsewhere, has strangely been insufficiently considered); AGOSTINO BORROMEO, “La storia delle cappelle musicali vista nella prospettiva della storia della chiesa”, in *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), ed. Oscar Mischiati and Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 27), pp. 229-237: 233-237. Another work by Borromeo worth mentioning is the article, cited by its author in the above work, “Il concilio di Trento e la musica sacra in Italia”, in *Musica e Controriforma: Vincenzo Ruffo*, atti del convegno di studi (Sacile, 5 marzo 1988), in press.

<sup>18</sup> BONIFACIO 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), ed. Danilo Curti and Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento. Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17.

<sup>19</sup> OSCAR MISCHIATI, “Il concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva bibliografica”, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, pp. 19-29. An indispensable corollary of this article is Mischiati's “Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVIII”, in *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco*, Palermo, Flacovio, 1988, pp. 23-45.

mited suicide” had he become *maestro di cappella* of Milan’s Duomo.<sup>20</sup> Undeniably in the field of musical historiography there is sometimes a tendency to consider the work of the two Borromeo cardinals in more global terms. But this is a point I should like to come back to later.

The present study aims to form part of a wider enquiry I have conducted on the motet repertory directly connected to Milan in the decades bridging the 16th and 17th centuries. Any points and conclusions it makes are (I am well aware) restricted just to Cima’s print and only occasionally introduce connections with other composers. Only subsequently, when we are in a position to outline a general picture, will it be possible to verify their soundness. Having said that, let us now finally tackle Cima’s motet collection.

Published by Agostino Tradate, the *Libro primo delli motetti a quattro voci*<sup>21</sup> is dedicated “Al molt’ill. et molt rever. sig. mio osservandiss[imo] il sig. Hieronimo Terzago Canonico dignissimo della Scala”. The dedicatee, Gerolamo Terzaghi, who belonged to a very old noble family (in 1388 the Terzaghi already belonged to Milan’s aristocratic *Consiglio dei Novecento*), was a collegiate juriconsult and became canon of Santa Maria della Scala in 1589; shortly after that, he was appointed protonotary apostolic by Cardinal Sfondrati.<sup>22</sup> The edition contains the following twenty-one compositions:

1. Fac, Deus, potentiam in brachio tuo
2. Hic accipiet benedictionem a Domino

<sup>20</sup> VALENTINO DONELLA, “Le vie della musica sacra dopo il Concilio di Trento”, *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, XV/3-4, 1995, pp. 299-309: 306 n. 8.

<sup>21</sup> LIBRO PRIMO / DELLI MOTETTI / A QVATTRO VOCI, / DI GIO. PAOLO CIMA / ORGANISTA DELLA MADONNA / PRESSO S. CELSO. / VIRTUTI SIC [printer’s device.] CEDIT INVIDIA / IN MILANO / Appresso Agostino Tradato. M.D.XCIX. / *Con licenza de’ superiori*. The only complete copy, consisting of four partbooks (Cantus, Altus, Tenor and Bassus), is preserved in the Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk di Danzica (see RISM A I: C 2227). Considering Milanese publishing habits, we can plausibly conjecture that there was also an organ score, now lost. On the collection of Italian prints in this library, see MARTIN MORELL, “Georg Knoff bibliophile and devotee of Italian music in late sixteenth-century Danzig”, in *Music in the German Renaissance. Sources, styles and contexts*, ed. John Kmetz, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 103-126. I wish to thank the Danzig library, and particularly the director of the music section Prof. Zbiegniew Nowak, for providing a microfilm of the collection.

The only modern edition know to me is one of the motet *Stellam magi viderunt*, transcribed by Giovanni Acciai, *La Cartellina*, no. 93, XVIII, 1994, pp. 101-106.

<sup>22</sup> The information is found in GIUSEPPE DE LUCA, “Traiettorie ecclesiastiche e strategie socio-economiche nella Milano di fine Cinquecento. Il capitolo di S. Maria della Scala dal 1570 al 1600”, *Nuova Rivista Storica*, LXXVII/3, 1993, pp. 505-569: 525, 552-554, 568-569. I thank my colleague Dr Laura Mauri Vigevani for drawing my attention to this article.

3. Exaltata est sancta Dei genitrix
4. O Doctor optime
5. Domine, non secundum peccata nostra
6. Hodie Christus natus est
7. Stellam Magi viderunt
8. Surrexit Dominus de sepulchro
9. O crux benedicta
10. Laudemus Patrem de coelis
11. Peccata mea, Domine, sicut sagittae
12. Videntes stellam Magi
13. Adiuva nos, Deus, salutaris noster
14. Princeps gloriosissime Michael archangele
15. Deus meus, eripe me de manu peccatoris
16. Domine, non est tibi curae
17. Petrus & Paulus duo sunt luminaria
18. Assumpta est Maria in coelum
19. Gaudete, filiae Sion
20. Benedicite Domino omnia opera eius
21. Deus misereatur nobis, et benedicat nos

Motet no. 16, *Domine, non est tibi cura*, is the work of Benedetto Binaghi (or Binago), a contemporary of Cima's who in those years served as organist at the parish church of Sant' Ambrogio at Settala (which fell within the sixth region of the diocese of Milan, according to the organization introduced by St Charles Borromeo).<sup>23</sup> Later, after a short period at San Gaudenzio in Novara, in 1611 he became *maestro di cappella* at Santa Maria della Scala, thus occupying the position that had been Orfeo Vecchi's just a few years earlier.<sup>24</sup> Motet no. 21, on the other hand, carries the annotation "lassando il Basso si può cantare à tre" ("by omitting the bass it can also be sung in three parts").

The context of Cima's book is particularly interesting: both the chronological context and (perhaps above all) the geographical milieu in which the work appeared. Here I will not dwell on things that are well known to everyone. But I do wish to stress that we are now beginning to gain a picture of Milan in the late 16th and early 17th centuries, also from the musical point of view, that is slightly different from the traditional view: i.e. that of a city

---

<sup>23</sup> See ANTONIO RIMOLDI, "L'età dei Borromeo (1560-1631)", in *Diocesi di Milano*, vol. 2, 389-466: 414.

<sup>24</sup> See MARIANGELA DONÀ, "Binaghi [Binago], Benedetto", in *The New Grove*, 2nd ed., vol. 3, pp. 575-576. The information concerning Binaghi's position as organist at Settala is derived from the title-page of his book of five-voice motets of 1598 (see below, n. 94).



wholly given up to applying the recommendations of the Council of Trent and the synods of 1565 and 1576, thanks to the decisive and indefatigable action of St Charles Borromeo (and the consequent invention of a “conciliar” musical style by Vincenzo Ruffo). Now this is naturally true and undeniable, but, as I shall try to show below, it takes place at a different, and perhaps deeper, level, at least in the period of Gasparo Visconti and Federico Borromeo. What is certain is that at the end of the 16th century Milan was an especially active and culturally stimulating centre, also in musical matters. Robert Kendrick’s work, a project that started from his enquiries into the convents<sup>25</sup> and is still being pursued, has begun to make scholars reconsider the traditional historiographical view. Here it is perhaps sufficient to consider that perhaps even before the Venetians, the Milanese compositions were among the first to pose the problem of how to combine mixed vocal and instrumental forces, above all at a structural level, giving rise to that particular (and utterly indigenous) form of the *canzone-mottetto* or *concentus duplex*.<sup>26</sup>

If we examine an external, statistical, factor such as the typologies of publication issued in Milan in the period extending from the end of the Council of Trent and the ensuing Milanese synods until the year 1600, we notice a distinct revival of motet collections during the last two decades. Before then, Ruffo appears not to have published books of this type during his stay in the city. And as for his successors, Ponzio and Gabussi, as well as Gasparo Costa, organist of the Duomo from 1584 to 1590 (and formerly organist at Santa Maria presso San Celso from 1581 to 1584),<sup>27</sup> they preferred to make use of the Venetian publishers. Cellavenia, to my knowledge the only composer to publish a set of motets in Milan in the immediate post-conciliar period, worked at the cathedral of Pavia. Then from 1586, what we find is above all reprints of collections by the famous polyphonists and composers active outside Milan (though perhaps working in neighbouring areas like Novara or

<sup>25</sup> ROBERT KENDRICK, “The Traditions of Milanese Convent Music and the Sacred Dialogues of Chiara Margarita Cozzolani”, in *The Crannied Wall. Women, Religion and the Arts in Early Modern Europe*, ed. Craig A. Monson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992, pp. 211-233; *Genres, Generation and Gender: Nuns’ Music in Early Modern Milan, c. 1550-1706*, PhD. diss., New York University, 1993; *Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

<sup>26</sup> On the *canzone-mottetto*, see the classic, though in my view not completely convincing, GIUSEPPE VECCHI, “La canzone strumentale e la canzone-mottetto a Milano nella prima metà del Seicento”, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi, ed. Alberto Colzani, Andrea Luppi and Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1988, pp. 79-97. My different opinions on this particular form are expressed in RODOBALDO TIBALDI, “Gli inizi dello stile concertante a Milano tra Cinque e Seicento: il Sacrum opus musicum (1598) di Giuseppe Gallo, la canzone-mottetto, ed una Messa di Giovanni Francesco Capello”, in *Intorno a Monteverdi*, pp. 313-349.

<sup>27</sup> See MIROSLAW PERZ, “Gasparo Costa”, in *The New Grove*, 2nd ed., vol. 6, p. 522.

Vercelli, but in any case outside the diocese). Among other works located in this preliminary study – which incidentally makes no claim to completeness, but draws on both Mariangela Donà's bibliography of the Milanese publications<sup>28</sup> and the *Lista delli libri degli eredi di Francesco e Simon Tini* of c.1596 (studied and published by Iain Fenlon)<sup>29</sup> – we find editions of motets by Claudio Merulo, various books by Palestrina and Lassus, Victoria, Rore and the two books of four- and five-voice works by Andrea Gabrieli. The following therefore is therefore limited to the motet collections (for a fuller picture of the sacred publications, see the Appendix):

- 1565 FRANCESCO CELLAVENIA, *Cantum quinque vocum (quos motecta vocant) liber primus*, Francesco Moscheni.
- 1574 GIOVANNI BATTISTA GIUDICI, *Io. Baptistae Iudicis genuensis et canonici savonensis sacrarum cantionum, quae vulgo motecta nuncupantur, quinque, sex et octo vocum. Liber primus nuper aeditus*, Paolo Gottardo Ponzio.
- 1586 ORLANDO DI LASSO, *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque, et sex vocum tum viva voce, tum omnīs generis instrumentis cantatu commodissimae. Liber tertius*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
CLAUDIO MERULO, *Il primo libro de motetti a sei voci*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- 1587 ARCANGELO GHERARDINI, *Motecta cum octo vocibus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
GIACOMO ANTONIO PICCIOLI, *Jac. Ant. Piccioli min. conven. musices cathedralis ecclesiae vercellensis moderatoris, Missa, cantica B.M Vir. ac sacrae cantiones cum octo vocibus concinendae*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motetti a quattro. Libro primo*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber II. motectorum quatuor vocum. Nuper recognitus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber III. motectorum quinque vocum. Nuper recognitus*, Francesco ed eredi di Simon Tini.
- 1588 ANDREA ROTA, *Andreae Rotae magistri in choro musico eccl. S. Petronii motectorum liber primus, quae quinque, sex, septem, & octo vocibus concinuntur*, Francesco ed eredi di Simon Tini.  
*Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacrae cantiones, quae vulgo*

---

<sup>28</sup> MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Olschki, 1961.

<sup>29</sup> IAIN FENLON, "Il foglio volante editoriale dei Tini, circa il 1596", *Rivista Italiana di Musicologia*, XII, 1977, pp. 231-251. See also OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, cat. IV, pp. 18, 106-110 and Tab. III (facsimile reprint).

- motecta appellantur, ab Orlando Lasso, Cipriano Rore, & alijs ecclesiasticis authoribus compositae, et ab Antonio Barre collectae, Francesco ed eredi di Simon Tini.*
- 1589 TOMAS LUIS DE VICTORIA, *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur, Francesco ed eredi di Simon Tini.*
- 1590 ANDREA GABRIELI, *Sacrae cantiones 5 vocum [...] liber primus, Francesco ed eredi di Simon Tini.*  
MICHELE VAROTTO, *Sacrae cantiones 5 vocibus, Francesco ed eredi di Simon Tini.*

We must then wait until the final decade (and particularly the last years of that decade) before we find editions published in Milan by composers born or a least active in the city itself.

- 1591 FRANCESCO RAMELLA, *Sacrae cantiones quinis, senis, ac octonis vocibus, una cum Missa & Cantico B.M. Virginis octo vocibus, tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissimae, Francisci Ramellae novar. liber primus, Michele Tini.*  
VALERIO BONA, *Missa, et sacrae cantiones (quae vulgo motecta nuncupantur) 8 vocibus concinendae, Michele Tini.*
- 1593 GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motectorum quinque vocibus liber quartus ex canticis Salomonis, eredi di Francesco e di Simon Tini.*
- 1594 VALERIO BONA, *Missa et motecta ternis vocibus Valerii Bonae in templo vercellensi D. Francesco capellae magistri, eredi di Francesco e di Simon Tini.*
- 1597 ORFEO VECCHI, *Motetti di Orfeo Vecchi [...] e d'altri eccellentissimi auttori a cinque voci. Libro primo, eredi di Francesco e Simon Tini.*
- 1598 AGOSTINO SODERINI, *Sacrarum cantionum octo et novem vocibus liber primus cum tribus aliis canticis vocum, & instrumentorum alternatim decantandis. Auctore Augustino Soderino mediolanensi, organista Sanctae Mariae Passionis Congregationis Lateranensis, Agostino Tradate.*  
ANTONIO MORTARO, *Sacrae cantiones tribus vocibus, Antonii Mortari Brixien-sis in ecclesia divi Francisci Mediolani organistae, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.*  
GIUSEPPE GALLO, *Totius libri primi sacri operis musici alternis modulis concinendi partitio, seu quam praestantiss. musici partituram vocant. Autore M.R.D. Josepho Gallo mediolanensi, religionis somaschae: studio tamen & labore R.D. Aurelii Ribrochi nobilis derthonensis in gratiam organistarum in lucem edita, eredi di Francesco e di Simon Tini.*  
BENEDETTO BINAGO, *Benedicti Binaghi in ecclesiae S. Ambrosii capite plebis septalae organistae. Sacrarum cantionum quinque vocum liber primus, Agostino Tradate.*

- LUCREZIO QUINZIANI, *Partitura de bassi delle Messe e mottetti a otto voci, libro primo*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.
- ORFEO VECCHI, *Orphei Vecchi mediolanensis in ecclesia Divae Mariae Scalen. reg. duc. musicae, & chori magistri motectorum quinque vocibus liber secundus*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.
- 1599 ANTONIO MORTARO, *Messa, salmi motetti et Magnificat a tre chori*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.
- GIOVANNI PAOLO CIMA, *Libro primo delli motetti a quattro voci, di Gio. Paolo Cima organista della Madonna presso S. Celso*, Agostino Tradate.
- GUGLIELMO ARNONE, *Partitura del secondo libro delli mottetti a cinque & otto voci. Di Guglielmo Arnone milanese organista nella Chiesa Metropolitana di Milano*, eredi di Simon Tini e Gio. Francesco Besozzi.
- SERAFINO CANTONE, *Sacrae cantiones [...] octo vocibus*, Agostino Tradate.

To these we must add a few editions that have not survived, but which can be derived from the Tini catalogue, and which provide particularly eloquent evidence of the diffusion of Lassus's works in the Milanese environment (the numbers refer to both Fenlon's study and Mischiati's book):

- 29-30 ORLANDO DI LASSO, mottetti a 5. voci, libro I e libro III
- 30 ORLANDO DI LASSO, mottetti a 4. voci, libro I
- 31 ORLANDO DI LASSO, mottetti a 3. voci, libro I
- 32 GIUSEPPE CAIMO, mottetti a 5. voci
- 37 ANDREA GABRIELI, mottetti a 4. voci
- 40 DIEGO MENSA, mottetti a 5. voci
- 41 COSTANZO PORTA, mottetti a 6. voci, libro III
- 42 GIOVANNI MATTEO ASOLA, mottetti a 4. voci pari
- 44 ORAZIO COLOMBANO, mottetti a 5. voci
- 45 GIACOMO ANTONIO PICCIOLI, mottetti a 4.5.6.7.8. voci
- 46 MICHELE VAROTTO, mottetti a 6. voci libro I
- 47 Concerti ecclesiastici a 6.8. voci

So we see not only signs of a revival of interest in the motet precisely at the end of the century, but also evidence that it affected both the motet for two or three choirs (a typology in which Lombardy boasted a strong tradition of its own) and the more customary motet for four, five and six voices.

Let us now come to aspects and problems more specifically connected with the collection that concerns us here. Giovanni Paolo Cima found himself working at a very prestigious ecclesiastical institution, and could therefore hardly fail to consider the issue of adherence to the dictates of the Council (and the ensuing synods above all). This is unequivocally confirmed, in one way or another, if we examine the choice of texts he set to music. In this book

we find the following typology:

- 16 texts from the Office (nos. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19);
- 4 texts from the Psalter (nos. 2, 15, 20, 21)
- 1 text from St Luke's Gospel (no. 16)

As is clarified in greater detail in Table 1, many of the sixteen texts from the breviary are taken directly from the Ambrosian rite or are common to both rites. They belong to the following repertoires:

- 4 Ambrosian antiphons (nos. 7, 10, 17, 19):  
 Matins antiphons: no. 7  
 Lauds antiphons: nos. 10, 17  
 antiphons to the *Benedictus*: no. 19
- 4 Roman antiphons (nos. 4, 6, 8, 14)  
 antiphons to the *Magnificat*: nos. 4, 6, 14  
 Matins antiphons: no. 8
- 3 psallendae (nos. 12, 11, 13)
- 5 common texts (nos. 11, 3, 9, 12, 18)  
 no. 11: antiphon to the *Magnificat* (both rites);  
 no. 3: antiphon to the *Magnificat* (Ambrosian rite) - Matins antiphons (Roman rite);  
 no. 9: psallenda (Ambrosian rite) - Vespers antiphon (Roman rite)  
 no. 12: psallenda (Ambrosian rite) - antiphons to the *Magnificat* (Roman rite)  
 no. 18: antiphons to the Canticle of Moses (Ambrosian rite) - Vespers antiphon, but without *Alleluia*.

The text of the first motet consists of the antiphon *Fac, Deus, potentiam* (1<sup>1</sup>) and the psallenda *Tibi, Domine, derelictus est pauper* (1<sup>2</sup>). The text of no. 14 is recognized by the Ambrosian rite, but as a psallenda for the feast of the St Raphael the Archangel (24 October), not for that of St Michael. No. 5, *Domine, non secundum peccata nostra*, which is derived from v. 10 of Psalm 102, is drawn from the preces of the Litanies of the Saints, and hence connected with all the different occasions on which they were recited, such as the reconciliation of penitents of Holy Thursday. The character of the text makes it particularly suited to the period of Lent.

As regards the four texts from the Psalter, a few comments are needed. The text of no. 2, *Hic accipiet benedictionem*, is formed by vv. 5-6 of Psalm 23 according to the reading of the Ambrosian Psalter (perhaps the “Italic” Psalter mentioned by St Augustine, successively revised by Galesini on St Charles’s orders).<sup>30</sup> This version is also used in the Roman antiphon of the same name for the rite of the *tonsura clerici* and, in much earlier times, for the *commune confessorum*, but the most accurate source would seem to be precisely the psalm and not the antiphon (because of the final addition of v. 6, “quaerentium faciem Dei”, lacking in the latter). All the same the antiphon was probably taken into consideration to connect the two verses by means of the conjunction “quia”. No. 15, *Deus meus, eripe me*, v. 5 of Psalm 70, most decidedly adopts the version found in the Roman Breviary (Gallican Psalter), for in the Ambrosian version the text “Deus meus” constitutes the second half of v. 5. No. 20, *Benedicite Domino omnia opera sua*, poses no problems, since it is based on v. 22 of Psalm 101, with identical versions in both the Ambrosian Psalter and the Roman Breviary (Gallican Psalter). Finally, no. 21, *Deus misereatur nobis*, v. 1 of Psalm 66, again uses the Ambrosian version. There is also an antiphon (again Ambrosian) called *Deus misereatur nobis*, but it omits the final repetition “et misereatur nobis”, so, as in the case of no. 2, the direct source is the psalm rather than the antiphon.

A brief comment is also required for no. 16, *Domine non est tibi cura*, the work set by Binaghi. It is a passage literally taken from St Luke’s Gospel, and more precisely from the evangelical *pericope* read at the feast of St Martha the Virgin. It can thus be definitely included in the category and tradition of the *Evangelienmotette*.<sup>31</sup>

We can conclude, therefore, that the following ideal calendar of liturgical-musical use could apply to Cima’s motets:

Proprium de tempore (= 13)

- tempore Nativitatis (5: nos. 6, 7, 12, 13, 19)
- tempore Quadragesimae (1: no. 5)
- in Majori Hebdomada (1: no. 15)
- in dominica Resurrectionis et tempore paschali (1: no. 8)
- pro omnibus dominicis (5: nos. 1, 10, 11, 20, 21)

Proprium de sanctis (= 5)

- in festo S. Ambrosii (no. 4) 7 December

---

<sup>30</sup> See CLAUDIO MAGNOLI, “Salterio”, in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, ed. Marco Mavoni, Milano, NED, 1996, pp. 487-489.

<sup>31</sup> See HANS JOACHIM MOSER, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1931.

- in festo Inventionis S. Crucis (no. 9)      3 May
- in festo S. Michaelis (no. 14)            29 September
- in festo S. Marthae (no. 16)            29 July
- in festo SS. Petri et Pauli (no. 17)      29 June
  
- in assumptione B.V.M. (nos. 3, 18)      15 August

Commune apostolorum (= 3)  
 – pro confessoribus (n. 2)

Varia

- cantus in tonsura clerici (n. 2)

The problem of the multiplication of the feasts connected with the Sanctorale (not to mention the votive Masses) was tackled by the Council immediately after the conclusion of its sessions, when the work of preparing the new liturgical books was initiated. The aim was to remove from these books “the superstructures that had accumulated particularly in the previous five centuries”.<sup>32</sup> The first, immediate and positive result was “the elimination of many saint’s feasts that previously filled up every day of the year, suffocating the big cycles of Advent and Lent, and therefore hindering the celebration of the ferial office and often the Sunday office as well”.<sup>33</sup> The same thing naturally occurred in the Ambrosian liturgical calendar as well: for example, the 360 days devoted to the celebration of saints in 1560 were reduced to 196 in 1582.<sup>34</sup> As a result, we cannot help noting that in Cima’s collection the Temporale is the principal source of reference and that within it the Advent cycle is given particular emphasis.

As we have observed, there are no texts of other provenance, or centonizations. Only the first motet consists of a combination of antiphon and psallenda. Just two texts belong to Marian feasts, and both are for the Assumption, the sanctuary’s main feast. Completely lacking are motets derived, either directly or indirectly (with liturgical mediation), from the Song of Songs.

There is also another point that emerges from an analysis of the texts. As we have already said, many of them are drawn from the Ambrosian Breviary. Even at first glance this supports the fact that this book is not a generic col-

<sup>32</sup> ENRICO CATTANEO, *Il culto cristiano in Occidente. Note storiche*, Roma, CLV-Edizioni Liturgiche, 1992<sup>3</sup>, p. 317.

<sup>33</sup> CATTANEO, *Il culto cristiano*, p. 317.

<sup>34</sup> See ENRICO CATTANEO, “Istituzioni ecclesiastiche milanesi”, in *Storia di Milano*, vol. 9, 1961, pp. 507-720: 553.

lection of sacred music, but a collection of genuinely liturgical music. The use of texts from the Ambrosian liturgy would seem fairly obvious, and in fact it is; but it is nonetheless a field of inquiry worth exploring further. For example, in a preliminary study conducted on a sample of texts set by composers working in Milan before Cima, we note that only a minimal percentage is of Ambrosian derivation. For example, one cannot help noticing that Orfeo Vecchi's collection of four-voice motets, which is specifically designated as "in communi sanctorum",<sup>35</sup> presents the succession of the Common according to the Roman Breviary, from which the texts (from responsories, antiphons and even *capitula*) are taken without exception. By proudly drawing attention to what one might call the 'Milanese' ambit, Cima would appear to have made a distinct, indeed almost programmatic, choice. With very few exceptions there would seem to be no concordances with other composers (though clearly the lack of adequate reference works obliges us to be cautious on this point). Naturally we cannot help thinking of the efforts made by St Charles in favour of the Ambrosian rite, and of his tenacious (and fortunately victorious) struggle against the abolition of the privilege accorded by Pius V to the rites that could boast an antiquity of at least two hundred years, a measure suggested to the pope by, among others, the procurator Cesare Speciano Cardinal Giovanni Morone.<sup>36</sup> The various examples of the archbishop-saint's pastoral work on this subject are both numerous and well known. They range from the letter to the vicar general Niccolò Ormaneto expressing satisfaction that there was someone capable of teaching the Ambrosian chant to the young boys,<sup>37</sup> to the creation of the *Congregazione Diocesana del Rito Ambrosiano* and the revision of the liturgical books. Such actions testify to "how profoundly Charles perceived the dignity of the Ambrosian tradition and how conscious

<sup>35</sup> ORPHEI VECHII / MEDIOLANEN. / IN ECCLESIA S. MARIAE SCAL. / MVSICAE, ET CHORI / MAGISTRI. / Motectorum quae in Communi / SANCTORVM / Quatuor Vocibus concinuntur. / LIBER PRIMVS. / VIRTUTI SIC [printer's device] CEDIT INVIDIA / MEDIOLANI, / *Apud Augustinum Tradatum. M.DCIII.* / SVPERIORVM PERMISSV.

<sup>36</sup> See PIETRO BORELLA, *Il rito ambrosiano*, Brescia, Morcelliana, 1964, pp. 101-105; ANGELO PAREDI, *Storia del rito ambrosiano*, Milano, Edizioni O.R., 1990, p. 64. Indeed the Milanese archbishop even tried to impose the Ambrosian rite on Monza, Treviglio and Varenna, which had always used the Roman rite (though with a few elements still dating to the patriarchine rite; see CESARE ALZATI, "Aquileia", in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, pp. 42-44: 44), though without success; see RIMOLDI, "L'età dei Borromeo", p. 405.

<sup>37</sup> "Mi piace molto che abbiate trovato huomo à vostra satisfattione per insegnar' ai nostri putti il canto e le cerimonie Ambrosiane [...]", letter dated Rome, 6 January 1565; quoted in LEWIS LOCKWOOD, "Vincenzo Ruffo and Musical Reform", *The Musical Quarterly*, XLIII/3, 1957, pp. 342-371: 347 n. 18, and in ID., *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini-Universal Edition, n.d. [1967] (Studi di Musica Veneta, 2), p. 91.



he was of the respect it deserved”.<sup>38</sup> Incidentally, that “someone” who was capable of teaching Ambrosian chant and its rites was Camillo Perego, the man charged by St Charles himself, in 1574, to draw up a *Regola di canto fermo ambrosiano*. As is well known, the work initially remained in manuscript and was not printed until 1622, with various alterations, on the initiative of Federico Borromeo.<sup>39</sup>

As far as the texts are concerned, the distinct liturgical function of Cima’s collection cannot, I believe, be questioned. Much more complex, naturally, is the relationship established between the motet and its actual use in the liturgy. When tackling this issue, it is always recommended to take an open, unprejudiced attitude, especially when one is trying to establish a direct link between a text and its immediate utilization. Since this subject has become the object of systematic study only in the last few years, we are still at what we could call a ‘pioneering stage’. Yet this mere fact, which was often stressed by Jerome Roche,<sup>40</sup> is often misinterpreted precisely by those who take as their starting point the late English scholar’s thorough investigations.<sup>41</sup> In

<sup>38</sup> CESARE ALZATI, “Carlo Borromeo e la tradizione liturgica milanese”, in ID., *Ambrosiana ecclesia. Studi su la chiesa milanese e l’ecumene cristiana fra tarda antichità e medioevo*, Milano, NED, 1993 (Archivio Ambrosiano, 65), pp. 307-321: 313.

<sup>39</sup> See MARCO ROSSI, “Perego, Camillo”, in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, pp. 388-389.

<sup>40</sup> “The motet is not a liturgical entity like the psalm, hymn or Mass Proper, though its text may be drawn from all or part of any of these; it is best described as a ‘para-liturgical’ form with widely adaptable uses, as Anthony Cummings has argued in a recent article. Thus we may narrow down the term “liturgical motet” to mean one whose textual source occurs in the liturgy – which is not, of course, to say that it was performed at that point in a service”: JEROME ROCHE, “Liturgical Aspects of the Motets of Andrea Gabrieli Published in 1565 and 1576”, in *Andrea Gabrieli*, pp. 215-229: 216. The article by Cummings cited is the following: ANTHONY M. CUMMINGS, “Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet”, *Journal of the American Musicological Society*, XXIV/1, 1981, pp. 43-59.

<sup>41</sup> I will here limit myself to one example of this way of approaching Roche’s considerations on the subject of motet texts, either too casually or (conversely) prejudicially. In the proceedings of the conference dedicated to Andrea Gabrieli (cited in the previous note) we note Denis Arnold’s comment on the motet *Heu mihi, Domine*: “a text which Dr Roche has tracked down to the office of the Dead; though I doubt whether this was its main use either here or elsewhere; it seems more likely to have acquired a para-liturgical function” (DENIS ARNOLD, “Gabrieli and the new Motet Style”, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, pp. 193-213: 198). That the source of the motet is the corresponding responsory of the office of the Dead (with the omission of the *versus*) is not in doubt, that the use of the motet could have been prevalently devotional instead of used during the burial service is surely not in contrast with what Roche himself says (“Andrea’s pieces would have been no more likely than Lassus’s to grace an actual *Officium defunctorum*, for they are not properly liturgical, omitting the *versus* of the responsories and thereby vitiating the ritual form; but they could certainly have been heard at funerals, or at any time during November, the month of the Holy Souls, or perhaps even during a penitential season like Lent”: see ROCHE, “Liturgical Aspects”, p. 218); ultimately, the point does not seem worth labouring.

other words, if motet no. 13 *Adiuva nos, Deus salutaris noster*, was specifically designated “in Festo SS. nominis Jesu” (2 January), it is very unlikely to have been performed as a polyphonic version of the corresponding vespers psallenda, but it could have been used at any moment of the office or even at the Mass for the feast of the Sacred Name of Jesus or even, given that the source of the psallenda is a psalm, on other occasions as well. Even for the chapel of Santa Maria dei Miracoli the main moments for performing polyphony were still almost exclusively the Mass and (as far as the Office was concerned) Vespers. From Riccucci’s careful research we learn that the Mass on the most solemn of occasions, the *Messa Grande*, required the services of the polyphonic chapel for the “l’Ingresso, la Gloria, il Credo, il Santus, et responderere al Sacerdote, che cantarà la Messa sino al fine”. One could also perform “qualche concerto in più nell’organo, come saria all’Offertorio, et al Santus”. Two annotations of particular interest, because they explicitly mention the motet, concern the Office: first, “subbito dopo l’intonatione del Quoniam, cantaranno l’Hinno corrente, il Responso in Choro, et li salmi à vicenda con il Choro, et il Motetto dopo il Magnificat”; and second, “nelli giorni, che si congregano li Signori Deputati per far Capitolo”, in addition to the normal service, “almeno due Motetti, uno avanti, et l’altro dopo il Magnificat” are required, as on solemn feasts.<sup>42</sup>

The concrete possibility of using Cima’s motets within a strictly liturgical context cannot and must not exclude devotional practices of a para- or extra-liturgical, oratorical or even private character. At least in one case, motet no. 9, *O crux benedicta*, which is specifically designated “in festo inventionis Sanctae Crucis”, the devotional option is easily demonstrated, given that the reasons for the non-liturgical use of a motet based on this text lie in the very history of the Marian sanctuary. At the start of October 1576, when the earliest symptoms of what would later be called the “plague of St Charles” became visible, the archbishop of Milan organized a series of four special processions of intercession. Of these, the third, which took place on Saturday 6 October, went from the Duomo to the sanctuary of S. Maria dei Miracoli and carried in procession the Sacred Nail<sup>43</sup> mounted on a wooden cross, specially made for the occasion.<sup>44</sup> Today, in the church itself there is still a 15th-century

<sup>42</sup> RICCUCCI, “L’attività della cappella musicale”, with the references in the documents preserved in the Archivio Storico Diocesano. Riccucci also tells us that every Saturday evening the finest singers of the chapel, perhaps also reinforced by singers from outside, were used for performances of the *Salve Regina*.

<sup>43</sup> See FAUSTO RUGGERI, “Santo Chiodo”, in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, pp. 489-494.

<sup>44</sup> See LEONIDA BESOZZI, *Le magistrature cittadine milanesi e la peste del 1576-1577*, Bologna, Cappelli, 1988 (Biblioteca dell’Archivio Storico Lombardo, 2), p. 52; ANGELO MAJO, *Storia della Chiesa ambrosiana dalle origini ai nostri tempi*, Milano, NED, 1995, p. 348. Today, after being passed from parish to parish in the diocese of Milan, the cross is venerated in the church of SS. Gervasio e Protasio at Trezzo sull’Adda, in the chapel on the left side of the altar.

wooden crucifix that was apparently carried in procession by St Charles himself, again to appeal for the intercession of the Madonna against the plague, and then placed above the altar of the third side-chapel on the right, exactly where it still stands today for the memory and devotion of future generations.<sup>45</sup> This procession was certainly not the same one, as we can see in a painting of the procession of 6 October 1576 by Fiammenghino (real name Giovanni Battista Della Rovere) in 1602, in which one clearly identifies the cross (and not a crucifix) on which the Sacred Nail is mounted;<sup>46</sup> perhaps it was the same heavy crucifix that was carried round the neck with a thick rope at the two previous processions, those of 3 and 5 October, respectively towards Sant’Ambrogio and San Lorenzo.<sup>47</sup> Evidently, since at present we have no substantial reason for questioning the truth of this tradition, we are dealing with a different moment in the religious history of the Marian sanctuary.<sup>48</sup> Whatever the case, it is clear that the cross assumed a profound significance, as a direct testimony or memory of that particular moment, which could evidently be re-evoked at any moment of the year, yet particularly in the month of October, with fitting rituals and the performance of suitable motets – which would therefore also include our *O crux benedicta*.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> REGGIORI, *Il santuario*, p. 35-36; CARUBELLI, “Maria dei miracoli...”, p. 1933. The same information is given in the guide distributed in the sanctuary itself.

The remains of the body of St Celsus were located under this altar, in an urn of gilded bronze, as recently as 1935, when the then cardinal Schuster removed them from the sarcophagus that is still preserved in the left transept, where they had been laid by St Ambrose. This sarcophagus, originally located in the church of San Celso, was moved to Santa Maria dei Miracoli when, after the suppression of the monastery in 1738, it was decided in 1818 to demolish part of the church to make way for the Marian sanctuary. So today we are directly concerned with two important moments of Milanese religious history, in turn connected with the two figures of St Ambrose and St Charles.

<sup>46</sup> This fine picture is one of the so-called “quadroni di San Carlo”, a cycle of paintings (still exhibited annually in the Duomo) commissioned by Federico Borromeo and showing episodes and miracles from the saint’s life; see ERNESTO BRIVIO, *Vita e miracoli di S. Carlo Borromeo. Itinerario pittorico nel Duomo di Milano*, Milano, NED - Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1995 (the painting by Fiammenghino is illustrated as no. 15).

<sup>47</sup> See MARIO BENDISCIOLI, “Politica, amministrazione e religione nell’età di Borromeo - Vita sociale e culturale”, in *Storia di Milano*, vol. 10, 1957, pp. 3-495: 243-244.

<sup>48</sup> REGGIORI (*Il santuario*, p. 35) refers to just one procession, in which the archbishop of Milan fixed the Sacred Nail onto the wooden crucifix, and concludes by saying that later the crucifix was placed on an altar and “there it remained for ever, particularly and universally adored, for centuries, every Friday in the month of March”. Unfortunately he fails to cite the archival and bibliographical sources, so it would appear that he was muddling things up, given that during the plague of 1576-1577 the Holy Nail was carried in procession three times in all, and only once to Santa Maria presso San Celso, in the month of October, not March.

<sup>49</sup> The motet is transcribed complete in my contribution to the previous issue of the journal, which anticipates some of the themes of the present article: “Lo stile ‘osservato’ nella Milano

The choice of texts immediately plunges us into the original spirit of the Tridentine recommendations and rulings, and, above all, of the provisions on the subject in the synodal decrees. The next stage consists in examining the choices made by the composer in matters of style and musical idiom: an unavoidable passage considering the time and place in which Cima's motets were composed and published.

When we speak of Milan after the Council of Trent, one's thoughts automatically focus on St Charles Borromeo and on Vincenzo Ruffo, whom the cardinal encouraged first to do some experimenting with some motets,<sup>50</sup> then to compose "a Mass that was as clear as it could be".<sup>51</sup> The direct result was Ruffo's invention of what is variously termed the "intelligible", "conciliar" or even "Tridentine" style: something that must have assumed a strongly experimental character for a composer by then around sixty years old. As far as musical substance is concerned, failure in this venture was unavoidable, owing to Ruffo's decision to resort to constant homorhythmic declamation in the two longest and most taxing texts, the *Gloria* and the *Credo*, made perhaps also because he was unable (or unwilling) to look to the similar solutions found by certain composers of secular music (principally among whom the "divine" Cipriano) in the field of the so-called "recitativo corale" (with which, as a composer of madrigals, he would have certainly been familiar).<sup>52</sup> One can certainly not deny Ruffo's Masses a certain "ideological" success (as Lockwood's puts it), which consisted above all in prompting certain composers (like Asola) to strive for a greater simplification of the polyphonic structures, at least in the longest and textually more significant parts of the Mass, through an extensive, though rhythmically varied, use of homorhythm. It is worth recalling that the most fertile field of development for such tendencies (at least as a rule) lay principally in the Mass, and only to a lesser extent in the works intended for the Office (psalms, canticles, hymns).

---

di fine '500: alcune osservazioni preliminari", *Polifonie. Storia e teoria della coralità – History and theory of choral music*, V/2, 2001, pp. 251-279: 258-262.

The sanctuary of Santa Maria dei Miracoli also has another famous cross, of the 11th-12th century, the so-called "Chiaravalle Cross", formerly donated to the abbey of that name by Ottone Visconti in 1296; but, as the connoisseurs of art and Milanese history well know, it reached the chapter of San Celso only in 1799, following the Napoleonic suppression of the abbey. Today it is housed in the Tesoro del Duomo.

<sup>50</sup> Letter to the vicar Ormaneto of 20 January 1565; see LOCKWOOD, "Vincenzo Ruffo", p. 348 n. 20; ID., *The Counter-Reformation*, p. 92.

<sup>51</sup> Letter to the vicar Ormaneto of 10 March 1565; see LOCKWOOD, "Vincenzo Ruffo", p. 349 n. 22; ID., *The Counter-Reformation*, p. 93.

<sup>52</sup> See STEFANO LA VIA, "Origini del "recitativo corale" monteverdiano: gli ultimi madrigali di Cipriano de Rore", in *Monteverdi. Recitativo in monodia e polifonia*, Giornata lincea dedicata a Claudio Monteverdi (Roma, 9 marzo 1995), Roma, Accademia nazionale dei lincei, 1996 (Atti dei convegni lincei, 124), pp. 23-58.

The chronological context and cultural environment in which Cima began to compose was that of Archbishop Federico Borromeo, who, it is well known, began his career under the vigilant and constant guidance of his formidable cousin.<sup>53</sup> And yet, Federico's cultural and intellectual training, as well as temperament, were somewhat different from those of St Charles, and these differences could not help but influence his attitude towards sacred art in general. As regards the figurative arts and architecture, as pointed out in a recent stimulating article by Barbara Agosti,<sup>54</sup> Federico's ideas on the recovery of the local Gothic tradition, "within certain limits" (Agostini significantly adds), tended to re-establish certain traditions that had been broken by the "Roman" policies of St Charles, even within the cathedral itself. So it is incorrect to speak of continuity between the two Milanese archbishops in musical matters. The only exception concerns perhaps (again this is a field totalling needing research) the revival of Ambrosian plainchant, given that (as I mentioned earlier) it was under Federico that Perego's revised handbook was actually published.<sup>55</sup>

If again we take the chapel of the Duomo as a significant model, we see that the *maestro di cappella* in 1599 was Giulio Cesare Gabussi. Gabussi had succeeded Pietro Ponzio in 1583, and it is known that his appointment was made on the distinct recommendation of Costanzo Porta, who in turn had been personally approached for the same post,<sup>56</sup> in spite of the fact that the Cremonese composer's typically elegant style had never renounced the complex contrapuntal and imitative approach.<sup>57</sup> Now, Gabussi is one of the innumerable musicians that are less often studied than cited, and then generally either for his liturgical works expressly written for the Ambrosian rite (later published by his successor Vincenzo Pellegrini) or above all for his motet *Defecit gaudium*, written for eight voices divided into two choirs "in obitu

<sup>53</sup> See PAOLO PRODI, "Borromeo Federico", in DBI, vol. 13, pp. 33-42.

<sup>54</sup> BARBARA AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Meioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, Jaca Book, 1996, in particular pp. 119-136.

<sup>55</sup> Again we owe the first attempt to make a concise, yet lucidly clear, distinction between the different positions and, above all, different actions taken on musical issues of the two Borromeos to Robert Kendrick, in a paper written in 1991: "Music and spirituality in Federico Borromeo's Milan", a paper read in Chicago in that year at the annual meeting of the American Musicological Society; the results of this study partially found their way into the above-cited volume *Celestial Sirens*. I owe the opportunity of examining the text of that paper to the courtesy of the author and the kindness of Laura Mauri Vigevani, whom I again thank.

<sup>56</sup> LOCKWOOD, *The Counter-Reformation*, pp. 112-113.

<sup>57</sup> LOCKWOOD, *The Counter-Reformation*, pp. 134-135. See also MISCHIATI, "Il concilio di Trento", p. 21; also cited here is the dedictaion of the *Missarum liber primus* (Venezia, Angelo Gardano, 1576) to Cardinal Giulio Feltrio della Rovere, in which the composer declares his loyalty to the "veteres praeclarissimi authores", in spite of the fact that the cardinal himself had urged him to compose music in which "verba [...] facillime perciperentur".

Caroli Cardinalis Borromaei” (it is included in the book of *Magnificat* of 1589).<sup>58</sup> The only assessment of Gabussi’s work of any breadth (though it is specifically addressed to *Defecit gaudium*) is still that written by Mompellio back in 1962:

His a cappella writing flows without intricacy, pure and at the same time lively and appealing in his best works, such as the motet for the death of St Charles. The musical texture is here mainly conducted in choral recitative, as a tribute to the fervent supporter of a sacred polyphony that is word and sound at the same time: it is an almost bare declamation where one detects not the fruit of observance, but a nobly pathetic threnody [...] However, with Gabussi the a cappella writing of the masters of the Duomo released the anchor from the obligation of homorhythm and went back to moving freely.<sup>59</sup>

It is worth dwelling for a moment on this reference to an “obligation”, even though it has often been cited or paraphrased in the studies concerning the Milanese music of this period.<sup>60</sup> In the works published posthumously in the Ambrosian *Pontificalia*<sup>61</sup> and *Letanie*,<sup>62</sup> hence in the pieces written expressly

<sup>58</sup> IVLII CAESARIS / GABVTII / In Metropolitana Mediol. Musices praefecti, / MAGNIFICAT X. / Quorum novem quinis, & vnum senis vocibus conci- / nuntur, quibus in obitu Carolis Cardinalis Borromaei / Motectum octonis. & Te deum laudamus quaternis / vocibus alternatim decantandum adijciuntur. / [printer’s device] / MEDIOLANI, / Apud Franciscum, & Haeredes Simonis Tini. / M. D. LXXXIX. Moden edition of the motet, ed. Giuseppe Vecchi, Bologna, AMIS, 1964 (Monumenta Lombarda Excerpta, 1).

<sup>59</sup> FEDERICO MOMPELLIO, “La Cappella del Duomo dal 1573 ai primi decenni del ‘900”, in *Storia di Milano*, vol. 16 (1962), pp. 507-588: 515 (author’s italics), and 535-539 (complete transcription of the motet *Defecit gaudium*).

<sup>60</sup> See, for example, UMBERTO SCARPETTA, “La musica composta per il Duomo dall’Ars nova al movimento ceciliano”, in *Sei secoli*, pp. 225-250: 236: “La produzione del Gabussi, quantitativamente non molto ricca, si iniziò con mottetti, salmi, inni in rito ambrosiano e *Magnificat*, tutti scritti in uno scorrevole stile a cappella. Il discorso procede in modo liberamente imitativo: da Gabussi in poi la prescrizione di San Carlo riguardo l’omoritmia non fu più osservata”.

<sup>61</sup> [device of the *Veneranda Fabbrica del Duomo*] / ILLVSTRISSIMO / REVERENDISSIMOQVE / D. D. FEDERICO BORROMAEO / SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE / PRESBYTERO CARDINALI, / & Sanct[a]e Mediolanensis Ecclesi[a]e Archiepiscopo vigilantissimo. / PONTIFICALIA / AMBROSIANAE ECCLESIAE AD VESPERAS / Musicali concentui accomodata. / LIBRI QVATVOR. / PRAEFECTORVM VENER.DAE FABRICAE ECCLESIAE METROPOLITANAE / IVSSV IMPRESSI. / PARS HYEMALIS [PARS AESTIVA] / [device of the cardinale] / MEDIOLANI / IN AEDIBVS CAMPI SANCTI. / EXCVDEBAT GEORGIVS ROLLA. / Anno Domini M.DC.XIX.

<sup>62</sup> [device of the *Veneranda Fabbrica del Duomo*] / IULII CAESARIS GABVTII, ET / VINCENTII PELLEGRINI, / DIVERSORVMQVE AVCTORVM / LITANIAE AMBROSIANAE, ET ROMANAE / Cum Octo, ac etiam Quatuor voc. / Hymni, & alia prout in calce huius Libri /

for the Duomo, the composer tends to adopt a plain and simple manner of a chordal type, in which liturgical functionality tends to prevail over musical interest, often very distinctly. In his 1589 *Magnificat* works, which are all set continuously without any kind of break between the verses (hence following the practice of psalmody by whole verses), he uses a moderately imitative style, for the most part resorting to individual juxtaposed points (often derived from the psalm tone itself), and a varied (though over-compulsive) use of homorhythm.<sup>63</sup>

The motets of 1586, which were published in Venice but dedicated to St Charles's successor, Archbishop Gaspare Visconti, and hence evidently linked to the Milanese environment, are another matter.<sup>64</sup> Certainly, the writing for the individual voices is prevalently syllabic, and the ornamentation (in semi-minim values) is, all things considered, somewhat scant and generally introduced to emphasize individual words or specific details of form. But the overall conception reveals an expert hand at imitative writing (an evident legacy of his great teacher, whose mark is sometimes also visible in certain constructional features of the individual melodic lines),<sup>65</sup> a feature he does not wish to renounce, even though his attention would appear to be focused more on the individual detail than the global design.<sup>66</sup> In this respect it would appear (though once again caution is vital) that Gabussi's motets belong to the North-Italian tradition that grew up and matured on the styles of the ultramontane composers such as Lassus and Monte: in which a certain density of the musi-

---

AB EODEM VINCENTIO PELLEGRINO CANONICO PISAVRENSI, / & in Ecclesia Metrop. Mediol. Musico Praefecto, nuper in lucem editae, / EIUSDEMQUE ECCLESIAE VEN. FABRICAE RECT. ET PRAEFECTIS / DICATAE. / MEDIOLANI, Ex Typographia Georgij Rollae. MDCXXXIII.

<sup>63</sup> Five-voices polyphonic settings of complete, and not particularly elaborate, *Magnificats* do not seem to very common. To my knowledge there are only two other *Magnificats* by Pietro Ponzio (Gabussi's immediate predecessor) that present similar formal features (including the five-voice format) in *Magnificat D. Petri Pontii parmensis Divae Virginis Parmae magistri modulationum. Liber primus*, Venezia, erede di Girolamo Scotto, 1584. See MARCO RUGGERI, *I Magnificat di Pietro Ponzio. Edizione critica*, 2 vols., Tesi di Laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a.a. 1994-95, vol. 1, pp. 197-199.

<sup>64</sup> IVLII CAESARIS GABVTII / BONONIENSIS, ECCLESIAE / MAIORIS MEDIOLANI / Magistri Musices, / MOTECTORVM LIBER PRIMVS, / Quae partim Quinque, partimque Senis / Vocibus concinuntur. / [printer's device] / Venetijs Apud Angelum Gardanum / M. D. LXXXVI.

<sup>65</sup> See LILIAN PIBERNIK PRUETT, "The Motets of Costanzo Porta (1529-1601)", paper read at Chapel Hill (27 February 1957) at the "Meeting of the Southeastern Chapter", and published as an abstract in the *Journal of the American Musicological Society*, X/2, 1957, pp. 137-138.

<sup>66</sup> See for example the motet *Sperent in te omnes*, transcribed in TIBALDI, "Lo stile 'osservato'", pp. 254-257.

cal fabric is mitigated by the clarity of the contrapuntal textures, often achieved by a more or less pronounced simplification of the individual melodic lines, a reduction of the formal dimensions and a certain euphonic expression. At times the expression is elegantly sober, as in these motets by Gabussi, or certain examples by Asola<sup>67</sup> or Pietro Vinci (which in some respects are more traditional, particularly the five-voice works).<sup>68</sup> Elsewhere, it is excessively ‘neutral’, abstract and even verging on the unassuming and impassive, as in certain collections by a composer of unquestioned importance (and hence special significance) like Ingegneri,<sup>69</sup> not to mention other less skilled practitioners. But – and this is no minor point – the use of homorhythm is absolutely marginal and restricted to individual moments of importance, to underline details of the text or the piece’s structure. We are talking, therefore, about a type of motet that was somewhat distant from the Palestrina model, a model splendidly and illustriously represented by the two collections of Andrea Gabrieli (1565 and 1576), which also show how the declamatory treatment of the text remains anchored within an essentially imitative-contrapuntal style.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> See GIAMMATTEO ASOLA, *Sixteen Liturgical Works*, ed. Donald M. Fouse, New Haven, A-R Editions, 1964 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 1).

<sup>68</sup> See above all *Il secondo libro de motetti à cinque voci. Nuovamente posti in luce*, Venezia, Girolamo Scotto, 1572.

<sup>69</sup> In this regard, see some of the five-voice motets (*Sacrarum cantionum cum quinque vocibus [...] Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1576) and almost all the four-voice motets (*Sacrarum cantionum cum quatuor vocibus [...] Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1586). In these cases, the excessively syllabic character of the jagged vocal lines, though again incorporated in an essentially polyphonic context, and the continual insistence on single rhythmic-melodic points (sometimes, moreover, of scant significance) give the works a generally flat, uniform tone, almost as if the composer had written them exclusively out of duty. A transcription of the two four- and five-voice collections is given in DANIELE SABAINO, *Edizione critica delle Sacrae cantiones cum quinque e cum quatuor vocibus e prolegomeni ad uno studio complessivo dell’opera mottettistica di Marc’Antonio Ingegneri*, Tesi di Dottorato in Filologia Musicale, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a.a. 1993-94.

Ingegneri’s skill and imagination as a motet composer is better appreciated in the six-voice pieces (*Sacrae cantiones, senis vocibus decantandae. Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1591; modern edition ed. Daniele Sabaino, LIM, Lucca, 1994 [Opera omnia, serie I, 5]), and above all in the famous polychoral collection of 1589 (*Liber sacrarum cantionum. Quae ad septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim voces choris et coniunctis et separatis comode etiam cum variis musicis instrumentis concini possunt*, Venezia, Angelo Gardano).

<sup>70</sup> ANDREAE GABRIELIS. / SACRAE CANTIONES (vulgo / Motecta Appellatae) Quinque Vocum, tum viva Voce, tum omnis generis Instru- / mentis cantatu commodissimae. / LIBER PRIMVS / [printer’s device] / Venetijs Apud Antonium Gardanum MDLV; ANDREAE GABRIELIS / SERENISS. REIP. VENETIARUM / IN TEMPLO D. MARCI ORGANISTAE / Ecclesiasticarum Cantionum Quatuor Vocum, Omnibus Sanctorum Solemnitatum deseruientium. / LIBER [printer’s device] PRIMVS / Venetijs Apud Angelum Gardanum. / 1576. See ARNOLD, “Gabrieli”.



The object of Federico Borromeo's measures, however, were not exclusively the Duomo. Quite the reverse, he fully espoused the needs expressed by the Council and devoted much of his pastoral work to the parishes and various religious orders. Thus, in the musical field it is no accident that he was among the first to support and encourage Orfeo Vecchi, whom, as would appear from a passage in a letter of 12 December 1591,<sup>71</sup> he helped to gain the post of maestro di cappella at Santa Maria della Scala, the most important collegiate church after the Duomo and Sant'Ambrogio, since it was the royal church (and later imperial church, until its suppression). Nor is it a surprise that he was the dedicatee of Aquilino Coppini's spiritual contrafacta (first book, 1607), works associated, like the other similar collections (by Coppini, Vecchi, Girolamo Cavaglieri, etc.), above all with the Milanese monasteries and convents.<sup>72</sup> Nor finally, is it remarkable to find there is evidence that he corresponded with composers such as Luzzasco Luzzaschi, Carlo Gesualdo (to whom he was also related), Giovanni Ghizzolo, Bartolomeo Re and Adriano Banchieri. It is possible (the hypothesis is Kendrick's) that certain problems relating to the running of the Duomo's chapel, which became evident later on during the period of Vincenzo Pellegrini, and the 'conservatism' of its repertoire prompted the archbishop to turn his attention elsewhere.

With Vecchi we have a monumental corpus (unfortunately not surviving complete) associated with a 'minor', though important, ecclesiastical institution. It can therefore be viewed as a possible model for the churches equipped with chapels that were not especially numerous. Though, all things considered, our knowledge of Vecchi's works is still somewhat slight, we can nonetheless point to certain basic features, at least in the field of the motet. They show us

the variety and abundance of the musical procedures used: alongside strictly vocal contrapuntal sections [...], in strict or free imitation, in pairs and contemporaneously within the pair itself, we find almost dance-like triple-time rhythms [...], homorhythmic and falso bordone passages, opening motifs opening with repeated notes clearly derived from the canzona francese, sometimes a typically concertante approach to part writing [...].<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Quoted in KENDRICK, "Music and spirituality".

<sup>72</sup> See MARGARET ANN RORKE, "Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan", *Music and Letters*, LXV/2, 1984, pp. 168-175; ANTONIO DELFINO, "Geronimo Cavaglieri e alcuni contrafacta di madrigali marenziani", in *Luca Marenzio musicista europeo*, atti della giornata di studi marenziani (Brescia, 6 marzo 1988), ed. Maria Teresa Rosa Barezani e Mariella Sala, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1990, pp. 165-216;

<sup>73</sup> See LAURA MAURI VIGEVANI, "Orfeo Vecchi, maestro di cappella di S. Maria della Scala", *Rivista internazionale di musica sacra*, VII/4, 1986, pp. 347-369: 360-361. See also the musical appendix on pp. 399-448, which offers a modern edition of five motets from the second

Other prominent procedures are a tendency towards elaboration or a simple juxtaposition of individual points, and a structure generally tending to be formed by clearly defined sections. We also find frequent recourse to chromaticism for expressive ends and passages of a declamatory character, sometimes independent (i.e. in homorhythmic passages), sometimes within a polyphonic context (still the musician's most frequent style of writing).<sup>74</sup> We can conclude, it would appear, that Vecchi's style combines different elements: some borrowed from the northern tradition, other closer to the influence of other environments or musical forms.

Vecchi's work might very plausibly have constituted a model (indeed one of high quality) of sacred music: one that displayed a solid and 'traditional' contrapuntal approach – a style that evidently aroused no scandal (or even discussion), at least in the motet – and was directly destined to the collegiate churches and parishes (or any other musical chapel of reduced forces) in the diocese of Milan. Admittedly, the publication of his motet collections began only in 1597, just two years before Cima's first book. But it is also true, as far as we know, that it was only at that date that we find a resumption of motet publications on the part of composers definitely linked to ecclesiastical institutions.

Cima's choices, however, point in other directions. The overall approach and compositional choices displayed in the twenty-one motets of the set (including the Binaghi piece) are fairly consistent. In a preliminary fashion, they could be summarized as follows:

- an overall structure of generally reduced dimensions, ranging from a minimum of 41 breve bars to a maximum of 66 (the "conciseness" mentioned by Angleria), and a use of the ecclesiastical modes that is generally shifted upwards, hence requiring the so-called high "chiavette" (see Table 2);
- openings that are uniformly imitative, with statements of the subject in all four voices, and with common recourse to *rovesciar la fuga* (reversing the imitation) by *variar la corda* (varying the note) and/or *variar d'ordine*

---

book for five voices. A transcription of all Vecchi's motet books (except for the six-voice works) is given in LAURA MAURI VIGEVANI, *Motetti di Orfeo Vecchi maestro di cappella di Santa Maria della Scala in Milano*, Tesi di Diploma in Paleografia Musicale, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a.a. 1982-83.

<sup>74</sup> This does not apply, for example, to the four-voice motets of 1597, recently published (see ORFEO VECCHI, *Missarum quatuor vocibus liber primus*, ed. Ottavio Beretta, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1991 [Quaderni di San Maurizio, 2]), owing to the clear prevalence of a plain, chordal idiom, at least in the Gloria and Credo movements. But we must remember that these are Masses, so evidently the comparison with Ruffo's 'model' and the greater simplification required by the text somehow made themselves felt.

- (varying the order),<sup>75</sup> often in all voices. This results in a somewhat extended first part that occupies by itself much of the work, sometimes as much as half (Example 1);
- a distinct preference for imitative counterpoint also in the following sections; for though some sections do present homorhythmic textures (either strictly chordal or moderately polyphonic), they are not all that frequent and in any case restricted to just a few bars (Example 2);
  - (as a result) an articulation of the individual sections that is somewhat varied and not always clearly defined in the polyphonic movement; in this regard it is interesting to observe how a homorhythmic section is joined to the ensuing polyphonic section (Examples 3a, 3b e 3c);
  - a melodic structure that is invariably wide, distinct, and non-syllabic, with a use of extended semiminim figurations, variously combined in accordance with the possibilities already experimented by Palestrina,<sup>76</sup> and sometimes divided into two elements separated by a rest (Examples 4a, 4b and 4c);
  - a total absence of chromaticism.

We also add a very careful and controlled use of the various dissonant procedures. At this point there should be no difficulty in identifying Cima's model of reference for the 1599 collection: it was Palestrina, and more precisely the Palestrina of the two books of four-voice motets (particularly the first). It is incidentally worth noting that Milanese editions of both these books appeared in 1587, published by Francesco and heirs of Simon

---

<sup>75</sup> GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale di contrappunto sopra il canto fermo [...] Parte prima*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1774, pp. 144-148, concerning the analysis of Palestrina's four-voice motet *Veni sponsa Christi*: "Nel primo Soggetto sopra le parole *Veni sponsa Christi* la varia disposizione, condotta, e rivolti di esso soggetto, che consistono in mutare l'ordine delle Risposte, facendo che le prime divengono seconde [...], ciò chiamasi da' Maestri Rovesciar la Fuga. Tal Rovesciamento in due modi vien praticato, o col variar la Corda, o variar d'ordine. Per il variar la Corda deve intendersi allorchÈ una Parte, avendo formata la Proposta, o Risposta nella corda fondamentale di Tuono, o sua Ottava, nel ripigliar il Soggetto, lo ripigli nella Quinta, o nella Quarta del Tuono, e cosÌ al contrario. Ma siccome accade molte volte, che tale è la natura del Soggetto, che mutando la Corda, verrebbero le parti ad uscire dal numero delle Corde in cui devono stare ristrette, sia verso il grave, che verso l'acuto, perciò non potendo variar la Corda, variasi l'ordine, e quella Proposta, o Risposta, che era anteriore diviene posteriore, e questo è il secondo modo di Rovesciamento insegnatoci, e praticato da' Maestri dell'Arte". See ETIENNE DARBELLAY, "L'Esemplare du Padre Martini. Una exégèse musicologique moderne du *stile osservato*?", in *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento Europeo*, ed. Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1987 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 12), pp. 137-171.

<sup>76</sup> See the classic KNUD JEPPESEN, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Oxford, Oxford Univeristy Press, 1946<sup>2</sup> (facsimile reprint: New York, Dover, 1970), pp. 61-62.

Tini.<sup>77</sup> It is also not accidental that Cima referred to the Palestrina book that most conspicuously reveals the debt to the Flemish masters, and Josquin in particular, as Ambros has already acutely observed.<sup>78</sup> However, we also detect the influence of the other great master of 16th-century polyphony, Lassus. It is evident for example in the overall structuring of the compositions, which are devised in such a way that the contrapuntal development should not suffer in the slightest from the overall reduction in the work's dimensions. This, I believe, is the key to understanding Angleria's assessment of the "concise and good".<sup>79</sup>

What we don't find in Cima, and I would say this was programmatic, are any of the distinctively different solutions typical of the "Counter-Reformation motet",<sup>80</sup> as experimented in certain important and successful collections of the late 16th century. In 1585 the only sacred collection issued by Luca Marenzio during his lifetime was published: the four-voice *Motecta festorum totius anni*,<sup>81</sup> a work that played an important role in the composer's artistic

<sup>77</sup> See FENLON, "Il foglio volante", p. 244 nos. 35-36; on the surviving copies see RISM A I: P 694 and P 733. See also JEROME ROCHE, "'The praise of it endureth for ever': the posthumous publication of Palestrina's music", *Early Music*, XXII/4, 1994, pp. 631-639. Modern edition ed. Franz Xaver Haberl, *Johannis Petraloysii Praenestini Opera Omnia*, vol. 5, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1875, and ed. Raffaele Casimiri, *Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vols. 3 and 11, Roma, Scalera, 1940 and 1942.

<sup>78</sup> AUGUST WILHELM AMBROS, *Geschichte der Musik*, Bd. 4, dritte verbesserte Auflage durchgesehen und erwidert von Hugo Leichtentritt, Leipzig, Leuckart, 1909, pp. 48-50. On the characteristics of the two Palestrina books, see also KARL GUSTAV FELLERER, *Palestrina-Studien*, Baden-Baden, Koerner, 1982, pp. 104-108, 122-129, 151-156.

<sup>79</sup> Concision in the polyphonic discourse is unquestionably one of the composer's individual traits, regardless of the idiom adopted. In this regard, we can profitably compare these motets with the five-voice *Pater noster* in the *Pontificalia* (pars aestivalis), which makes use of a somewhat different counterpoint from that used in the collection of 1599; see TIBALDI, "Lo stile 'osservato'", pp. 268-271.

<sup>80</sup> A undoubtedly appealing definition, coined by Michèle Fromson, is perhaps a little too restrictive, at least in the light of our present knowledge, and does not completely match the genuine variety shown by the composers in their various environments (see MICHÈLE YVONNE FROMSON, "A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet", *Journal of the Royal Music Association*, CXVII/2, 1992, pp. 208-244: 210; by the same author, see also *Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605*, 2 vols., PhD. diss., The University of Pennsylvania, 1988).

<sup>81</sup> MOTECTA / FESTORVM / TOTIVS ANNI / CVM COMMVNI SANCTORVM / QVATERNIS VOCIBVS / A Luca Marentio nunc denuo / in lucem aedita. / LIBER PRIMVS. / [printer's device with specification of the part] / ROMAE / Apud Alexandrum Gardanum. / .M.D.LXXXV. For a bibliography of the set, see OSCAR MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori*, 2 vols., ed. Mariella Sala ed Ernesto Meli, Firenze, Olschki, 1992, nos. 198-202. Modern edition ed. Roland Jackson, n.p., American Institute of Musicology, 1976 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 72, 2).

development<sup>82</sup> and was deservedly successful. Cima's motets, however, seem to display none of the characteristic features of Marenzio's sacred music that so clearly distinguish him from Palestrina (admittedly partly derived from the experience of Andrea Gabrieli, even though the Venetian's counterpoint is distinctly more syllabic): and above all, the paired-voice movement, the double motifs, the effects created by the changes of tessitura among the voices,<sup>83</sup> and also the strong contrasts between homorhythmic declamation and abundant ornamental figurations.<sup>84</sup>

Also lacking is recourse to textual declamation within the polyphonic context. On the one hand, this excludes the solutions indicated just a few years earlier by Andrea Gabrieli in the two above-cited books of motets for four and five voices: the "new style" of the motet, to quote Denis Arnold (incidentally there were Milanese editions of both sets, though copies of the five-voice works only have survived). On the other, it ruled out the approaches of certain other great polyphonists from various environments, though here I particularly refer to the Victoria of the four-voice motets (again reprinted in Milan).<sup>85</sup> The point is eloquently made by comparing even just the opening of Cima's *Videntes stellam Magi* with the corresponding motet by Gabrieli, in which we observe the use of the double theme, the imitative structure that immediately involves all four voices, and the different approach towards the syntax of the text (Examples 5a and 5b).

The Palestrina model, however, is never followed slavishly or mechanically. In just one case, for example, in motet no. 8, an aBcB pattern is used, on account of the recurrence of the "Alleluia", within the text as well as at the end.

Just one motet, the Christmas *Hodie Christus natus est*, constitutes an exception to what is the composer's favoured stylistic manner by making

<sup>82</sup> See, for example, the assessment in GIOVANNI ACCIAI, "'Lucae Marentii Motecta festorum totius anni... quaternis vocibus' e 'Madrigali a quatro voci' (1585)", in *Luca Marenzio musicista europeo*, atti della giornata di studi marenziani (Brescia, 6 marzo 1988), ed. Maria Teresa Rosa Barezzi and Mariella Sala, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1990, pp. 237-255.

<sup>83</sup> See ROLAND JACKSON, "I primi mottetti di Marenzio (trattamento del testo e mutamento di stile)", in *Luca Marenzio: poetica, stile e tecnica dell'opera profana e sacra*, atti e documentazioni del X convegno europeo sul canto corale promosso e organizzato dalla Corale Goriziana "C.A. Seghizzi", Gorizia, n.p., 1979, pp. 23-49: 29.

<sup>84</sup> JACKSON, "I primi mottetti di Marenzio", p. 30: "L'ingegnosità contrappuntistica di Marenzio è diretta verso i dettagli, quella di Palestrina più alla struttura globale. L'impulso di Marenzio sembra essere condizionato dalla parola, quello di Palestrina da elementi strutturali più ampi."

<sup>85</sup> FENLON, "Il foglio volante", p. 245 no. 26.

extensive use of homorhythmic writing, even though it is introduced after the customary opening with its imitative exposition of the subject. The reason for adopting this style, however, would seem to be very clear. The text is one that had been set by various composers,<sup>86</sup> not infrequently in a format that required the use of two choirs. It is therefore fairly usual to find it among the work of musicians from the Venetian environment. Examples include Claudio Merulo (for ten voices; from the *Sacrorum concentum octonis, den: duoden: et sexdenis vocibus modulandorum liber primus*, Venezia 1584),<sup>87</sup> Giovanni Gabrieli (for ten voices, with “alleluia” interpolations; from the *Sacrae Symphoniae*, Venezia 1597),<sup>88</sup> Baldassarre Donato (for eight voices, with “noe noe” interpolations; from *Il primo libro de motetti a cinque, sei et otto voci. Nuovamente composti, & dati in luce*, Venezia 1599)<sup>89</sup> and also Palestrina himself (for eight voices, with “noe noe” interpolations; from *Motetorum quae partim quinque partim senis partim octonis vocibus concinuntur, liber tertius*, Venezia 1576).<sup>90</sup> So clearly we here have an allusion to the Venetian polychoral style, and with a very definite aim: to offer a reconstruction, and give the clear sensation of not just the contrasts of the antiphonal semi-choir (an effect sometimes used also by Palestrina), but also of the presence of two different cori battenti, all within a four-voice context. A concise outline of the motet’s structure should clarify this point:<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> Here we mention a few: Costanzo Porta, for four voices *Liber primus motectorum quatuor vocum*, Venezia, 1559); Giovanni Contino, for five voices (*Modulationum quinque vocum liber primus*, Venezia 1560); Vincenzo Ruffo, for five voices (*Sacrae modulationes liber secundus*, Venezia 1583); Luca Marenzio, for four voices with interpolation of “noe noe” (*Motecta festorum totius anni*, Roma 1585); Andrea Gabrieli, for seven voices (*Concerti*, Venezia 1587); Cipriano de Rore, for six voices (*Sacrae cantiones*, Venezia 1595).

<sup>87</sup> Modern edition ed. James Bastian, Neunhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1984 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 51, 6), pp. 47-60.

<sup>88</sup> Modern edition ed. Denis Arnold, Rome, American Institute of Musicology, 1959 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 12, 2), pp. 102-110.

<sup>89</sup> Modern edition ed. Richard Sherr, New York-London, Garland, 1994, pp. 281-293.

<sup>90</sup> Modern edition ed. Franz Xaver Haberl, *Johannis Petraloyssii Praenestini Opera Omnia*, vol. 3, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1875, pp. 155-159, and ed. Raffaele Casimiri, *Opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, vol. 8, Roma, Scalera, 1940, pp. 202-207.

<sup>91</sup> The piece is transcribed complete in TIBALDI, “Lo stile ‘osservato’”, pp. 263-267.

1-9	Hodie Christus natus est, hodie Salvator apparuit	Imitative structure for the first phrase with successive entries A.-C.-T.-B. with the A. dovetailing the second phrase (bb. 5-7); homorhythmic declamation on “hodie Salvator apparuit” in all four voices with cadence on D.
9-11	hodie Salvator apparuit	Homorhythmic declamation for equal voices as before, but with cadence on G
11-13	hodie in terra	A.T.B.
13-15	hodie in terra	for four voices
15-17	canunt angeli	C.A.B.
17-18	canunt angeli	C.T.B.
18-19	laetantur, laetantur,	C.A.T.
19-22	laetantur, laetantur archangeli	for four voices
22-25	hodie exultant iusti dicentes	A.T.B.
25-27	hodie exultant iusti dicentes	for four voices with cadence on C
27-29	hodie exultant iusti dicentes	for four voices with cadence on G
30-34	gloria, gloria in excelsis Deo	for four voices in triple metre, absolute homorhythm, cadence on C
35-39	gloria, gloria in excelsis Deo.	for four voices in triple metre, absolute homorhythm, cadence on Bb
40-44	gloria, gloria in excelsis Deo.	for four voices in triple metre, absolute homorhythm, cadence on G
44-54	Alleluia	Final episode of a concertante character, with a pair of voices answered by a single voice.

Quite clearly the piece is based on a continual contrast between three- and four-voice structures. This could suggest merely a normal antiphonal alternation, but that is only apparent. In fact, what we have is a continual succession of statements and answers typical of the polychoral style with *cori battenti*.<sup>92</sup> The point is made even more clearly when similar rhythmic structures are repeated three times with full forces (“hodie exultant iusti dicentes” and “gloria in excelsis Deo”), immediately reminding one of the following type of succession:

<sup>92</sup> Even though the corresponding motet by Merulo does not seem to be Cima’s model (because of the different mode used and, above all, different basic melodic material), it nonetheless resorts to echo responses in an extended fashion between the two choirs also on individual words, such as “laetentur”.

hodie exultant iusti dicentes	Choir I
hodie exultant iusti dicentes	Choir II
hodie exultant iusti dicentes	Choirs I+II

As for the final “alleluia”, by proposing an alternating structure again of bi-choral derivation (though in the manner of Giovanni Gabrieli), it shows itself to be a genuine four-voice concertato in the 17th-century mould. In this regard, it is worth remembering that in 1598 a significant collection that anticipated the 17th-century tendencies in the field of the early 17th-century “small-scale concertato” was published in Milan: this was the three-voice *Sacrae cantiones* by Antonio Mortaro, a Brescian composer at the time working as organist at San Francesco.<sup>93</sup> His influence is perhaps noticeable in the last motet, which carries the annotation: “lassando il Basso si può cantare à tre”. In fact it is a work originally conceived for three voices, with the Bassus subsequently added: this is confirmed in the two cases where the Tenor closes with a *clausula basizans* together with the Bassus, which uses the same cadence type in contrary motion, so that an octave resolves on a unison (Example 6). Similarly, we find echoes of the concertato style in the “Alleluia” of motet no. 10, though this time in a different context (Example 7). Moreover, in just a few cases there are procedures that most distinctly recall an instrumental type of polyphony, such as that of the recercars, because of how they are organized in the vocal discourse. The clearest example is in the motet *Deus meus, eripe me* (Example 8).

As for the Binaghi motet included in Cima’s collection, from the compositional point of view, by and large it also shares the same type of structure and style as the other pieces. If anything we notice that the melodic lines are treated more syllabically and that less importance is given to ornamentation, which is still present yet used to emphasize individual details (Example 9). In

---

<sup>93</sup> ANT. MORTARII / BRIXIENSIS / In Ecclesia Diui Francisci Mediolani Organistae / SACRAE CANTIONES / Tribus vocibus concinendae; / *Quibus adiungitur altera Cantio, cum Sanctorum / Laetanijs, quae senis vocibus modulantur*; / Cum sua Partitione Instrumentis etiam accomodatae. / Nunc denuò in lucem editae. / [printer’s device] / MEDIOLANI, / Apud haeredem Simonis Tini, & Io. Franciscum Bisutum. / M. D. XCVIII. For a bibliography of this collection, see MISCHIATI, *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani*, nos. 354-356. In this set, the required forces in most of the works consist of two voices of equal register and a bass in “a style that is as close to concertato as one can get without basso continuo” (JEROME ROCHE, “Mortaro, Antonio”, in *The New Grove*, 1st ed., vol. 12, p. 593 [in the second edition, vol. 17, pp. 151-152, Tim Carter’s revision cuts the author’s fundamental comments on this collection]; ID., *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 51).



his publication of the previous year, a five-voice set,<sup>94</sup> Binaghi sometimes displays a somewhat elaborate style, which clearly shows different influences and signs of various stylistic components, prevalently borrowed from Lassus, but the suggestion of the Palestrina model nonetheless remains undeniably present.<sup>95</sup>

It is not possible, therefore, to identify in Cima's motets any trace of a Tridentine style, or even "Tridentinism" – if by that we mean the radical solution advanced by Ruffo with his Masses of 1570 and followed, though less slavishly, in certain collections described as "conformi al Decreto e del Sacrosanto Concilio di Trento". In actual fact, the reassessment of the issue that has (fortunately) occurred in the last few years concerns precisely this point. We have to consider various levels, not least that of the different typologies of repertoire and compositional 'genre', which cannot be yoked together and placed on the same level. In other words, leaving aside a few elements shared at a more general level, the musical setting of a *Credo* neither poses the same problems nor requires the same solutions as a motet text. When interpreting the Tridentine and (above all) synodal norms, what is needed is a wider perspective: one that considers not just the letter, but above all the authentic spirit, of the Council.<sup>96</sup> While the condemnation of polyphony was avoided, as we learn from Pallavicino, we can by no means take it for granted that this was achieved through the birth of a new and simpler style. Or to put it another way: though we can appreciate Ruffo's attempt – an effort that had aims that were probably somewhat experimental – we now realize better that it was precisely that: one attempt and (luckily) a somewhat isolated one. If the problem was that of understanding the text, that could also be tackled within a normal, traditional, polyphonic structure, as had already been stressed by Vicentino in the 16th century:

with four voices one can comfortably compose and make the words intelligible in such a way that that they move together and still introduce points, but with five, six or more voices there will be a lot of inconvenience for one cannot make the words intelligible and have all the voices moving

<sup>94</sup> BENEDICTI BINAGHI / IN ECCLESIAE S. AMBROSII / CAPITE PLEBIS / SEPTALAE ORGANISTAE. / SACRARVM CANTIONVM / QVINQVE VOCVM / LIBER PRIMVS. / VIR-TUTI SIC [stemma tip.] CEDIT INVIDIA / MEDIOLANI / Apud Augustinum Tradatum. M.D.IIC. / SVPERIORVM PERMISSV. Again I would like to thank the Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk of Danzig for providing me with the microfilm of this collection.

<sup>95</sup> The collection offers various reasons for interest. As an example, see in TIBALDI, "Lo stile 'osservato'", pp. 272-275, one of the most significant motets, no. 3, *Tres sunt qui testimonium dant*.

<sup>96</sup> BAROFFIO, "Il concilio di Trento", pp. 14-16.

together, because one will have to either introduce rests continually in some parts or hide voices.<sup>97</sup>

and, as Palestrina succeeded in doing in his famous Mass, even in a six-voice format, thereby becoming the “saviour” of sacred polyphony.

The recovery of counterpoint, of Palestrinian counterpoint in this case, evidently means something different. Not necessarily need one interpret it, at least in Cima’s case, as a mark of ‘conservatism’. After all, just a few years later Cima went on to publish one of the most important collections of concertato motets in the North Italian environment. Nor is it necessarily a characteristic of the musical institution he belonged to. Just two years later Orazio Nantermi, the *maestro di cappella* at Santa Maria presso San Celso, was to issue a set of five-voice motets,<sup>98</sup> in which the influence of the instrumental canzona is very strongly present and even conditions the counterpoint itself and rhythmic movement. Moreover, the same approach was also shared by other Milanese musicians, such as Guglielmo Arnone, organist at the Duomo, in his second book of motets.<sup>99</sup> Here we offer two examples from these two collections: Nantermi’s motet *Gaudeamus omnes in Domino* (Example 10) and Arnone’s motet *Fulcite me floribus* (Example 11), reproduced from the original scores.<sup>100</sup> Though extensive use was made of this type of writing in other contemporary Milanese publications, particularly in those for two choirs, Cima seems to have remained indifferent, at least here.<sup>101</sup> Perhaps (but

<sup>97</sup> NICOLA VICENTINO, *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barré, 1555 (Faksimile-Neudruck hrsg. von Edward E. Lowinsky, Kassel-Basel-London-New York, Bärenreiter, 1959), libro IV, cap. XXVII “Modi di comporre a più di quattro voci”, fols. 79v [recte 84v]-85r.

<sup>98</sup> PARTITO / DEL PRIMO LIBRO / DELLI MOTETTI A CINQUE VOCI / DI HORATIO NANTERMI, / Nuouamente ristampato / AL MOLTO MAG. ET REV. S.D. GASPARO / Maspero Theologo, / mio Sig. osservandiss. / [the dedication follows, dated Milan, 3 January 1601] / VIRTUTI SIC [printer’s device] CEDIT INVIDIA, / IN MILANO, Appresso Agostino Tradate. 1606. Only the score has survived, in the Civico Museo Bibliografico Musicale of Bologna.

<sup>99</sup> PARTITVRA / DEL SECONDO LIBRO / DELLI MOTETTI / à cinque, & otto voci, / DI GVGLIELMO ARNONE MILANESE / Organista nella Chiesa Metropol. di Milano. / AL M.TO ILL.TRE SIG. LVICIO CASTELNOVATE / Signore & Padrone colendissimo. / [the dedication follows, dated Milan 10 February 1599] / [printer’s device] / IN MILANO, / Appresso l’herede di Simon Tini, & Gio. Francesco Besozzi. / M. D. XCIX. Again only the score has survived, again in the Civico Museo Bibliografico Musicale of Bologna.

<sup>100</sup> I here thank the director of the Bologna library, Dr Mario Armellini, for authorizing the publication of the two examples in facsimile.

<sup>101</sup> That this was a possibility Cima was familiar with is clearly shown in the four-voice Mass published in the *Concerti ecclesiastici* of 1610. Here the prevalently (though not schematic) homorhythmic movement, justified by the ‘Mass’ genre, is animated by strong rhythmic characterization, mainly derived from the canzona.

this is a hypothesis that totally needs verifying) the use of a type of historically attested counterpoint, such as that of the Josquin tradition as transmitted by Palestrina in the four-voice motets, could be seen to correspond to a recovery of the authentic musical tradition of the Roman Catholic Church; a recovery that was also ideological and only apparently conservative in character. As for the end-of-century monodic experiments in the sacred field, they were often dictated by contingent needs (as we learn from the preface to Viadana's *Cento concerti ecclesiastici*) and in any case applied to polyphonic pieces, whereas, apart from Ruffo, the composers did not always have such clearly defined attitudes towards contrapuntal writing. Indeed the use of authentically liturgical texts, combined with the adoption of the most perfect and refined compositional technique then existing as a model of musical style (viewed as something utterly modern and relevant and by no means 'didactic') and recourse to the classic, balanced vocal forces of four full voices, were seen as a fitting response to a conception (an intimately Counter-Reformational conception) that viewed art as a means of lavishly glorifying the Catholic Church. Only in the 17th century did this vision find its truly authentic accomplishment in the grandiose Roman polychoral style and in the fully-developed concertato style.



MARCO GOZZI

## Repertori trascurati di canto liturgico

A partire dall'edizione 2001 la direzione artistica del Concorso Polifonico Internazionale "Guido d'Arezzo" ha voluto estendere le prove della categoria 'canto monodico cristiano', con il lodevole intento di promuovere lo studio e l'esecuzione di repertori provenienti da diverse tradizioni, comprese le forme di amplificazione polifonica.

Se dal punto di vista musicologico questi repertori sono abbastanza conosciuti, e sono stati l'oggetto – in alcuni casi – di studi approfonditi, non si può dire che gli esecutori abbiano affrontato e divulgato fruttuosamente le composizioni appartenenti a questi ambiti. È evidente che la responsabilità di un simile stato di cose non riguarda in primo luogo i direttori di coro, ma gli studiosi, che non hanno avuto la preoccupazione di coinvolgere nelle loro scoperte esecutori preparati e sensibili. Qualcosa, però, sta cambiando.

Nel corso della tavola rotonda del 24 agosto 2001 gli autorevoli membri della direzione artistica del Concorso "Guido d'Arezzo" si sono impegnati a fornire dei sussidi che permettano a tutti i maestri di coro che lo desiderino di praticare composizioni appartenenti alle diverse tradizioni di canto liturgico citate nel bando; questa promessa è già stata mantenuta con l'edizione di un quaderno di trascrizioni e facsimili, distribuito a cura della Fondazione, che costituisce un primo passo importante verso la conoscenza di repertori finora poco o nulla praticati. Ma altri strumenti sono in preparazione: nel prossimo numero di questa rivista si fornirà una bibliografia ragionata, che conterrà indicazioni sulle principali edizioni esistenti (trascrizioni o facsimili) dei canti delle diverse tradizioni indicate nel bando, e si attende la pubblicazione di una fondamentale antologia di canti liturgici.

Il presente articolo intende, più modestamente, sollevare alcune questioni sul gregoriano ed esemplificare certe categorie di canto monodico cristiano trascurate da editori, storici della musica ed esecutori, nel tentativo di offrire un contributo al dibattito in corso e una piccola antologia per i maestri di coro.

L'autore, in sintonia con alcune preoccupazioni espresse dalla direzione artistica del concorso, ritiene necessario un allargamento delle proposte esecutive che riguardano la più antica e più duratura esperienza religiosa e artistica della storia della musica colta occidentale.

L'encomiabile lavoro dei monaci di Solesmes e dei grandi semiologi ha portato ad una conoscenza approfondita del valore dei segni neumatici dei più antichi manoscritti che tramandano il repertorio gregoriano, ma questi studi,

nel ricercare la purezza originaria e l'autenticità, hanno talvolta generato un dogmatismo culturale che ha escluso dall'orizzonte tutta la ricchezza del canto liturgico dei secoli seguenti, provocando anche – forse involontariamente – una fissazione di rigide regole esecutive, che hanno imbalsamato l'esecuzione del gregoriano e proposto un modello scientifico chiuso a nuovi apporti interpretativi.

E se per altri generi musicali medievali (la *canso* provenzale, la lauda, la *cantiga* galego-portoghese, ad esempio) si ascoltano nelle esecuzioni discografiche e in concerto proposte esageratamente fantasiose e spesso somme falsificazioni, il gregoriano dei gruppi specializzati non conosce (qualcuno potrebbe dire: fortunatamente) grandi divaricazioni espressive o approcci fortemente diversificati. Siamo dunque finalmente giunti ad un gregoriano autentico? Possiamo dire con soddisfazione che alcuni ensemble oggi propongono il gregoriano come si cantava nel X secolo?

La filologia e la semiologia sono amiche della musica, al contrario di quanto pensano molti esecutori, tuttavia sappiamo ancora troppo poco di ciò che i segni dei manoscritti del X-XI secolo ci indicano. Le infinite sfumature del canto liturgico che gli scribi hanno voluto mettere per iscritto nei più antichi codici superstiti non possono essere ricostruite con certezza. Come era eseguito un quilisma a Laon nel X secolo? Come erano eseguite le lique-scenze a San Gallo? Nell'Italia del sud, dove i manoscritti erano ricchissimi di lique-scenze, i cantori le eseguivano come avveniva in Francia? Che tipo di emissione usavano i monaci, come pronunciavano le 'u', le altre vocali e le consonanti? Come si comportavano con la dinamica? E gli interrogativi potrebbero continuare all'infinito.

Certo ogni realtà locale avrà avuto le sue tradizioni, il suo 'suono', le sue consuetudini. Ma se anche riuscissimo a ricostruire esattamente il canto con le sfumature di allora (pronuncia del latino compresa), siamo sicuri che questo tipo di interpretazione sarebbe ancora di nostro gusto? Apprezzeremmo gli strofici ribattuti veloci? Ci piacerebbe una pronuncia nasalizzata? Perché per altri repertori l'interprete viene lasciato libero di reinventare e di attualizzare, mentre per il gregoriano tolleriamo un solo tipo di esecuzione? E poi, vogliamo riproporre unicamente il gregoriano 'autentico' del X secolo? E quello del XIV o del XV secolo è un gregoriano-spazzatura? E il gregoriano che cantava Josquin era 'fasullo'? E quello che cantava Lutero nel convento degli agostiniani di Erfurt nel 1508 era 'apocrifo'?

Il buon manuale di Giulio Cattin, *La monodia nel Medioevo*, ha un paragrafo del capitolo sul canto gregoriano intitolato *Decadenza e restaurazione*<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> GIULIO CATTIN, *La monodia nel medioevo*, Torino, EDT, 1991 (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), pp. 113-121.

dove si leggono duri giudizi sulla prassi del gregoriano tardo («si faceva strada un nuovo metodo di esecuzione, dal quale ebbe infausta origine il canto gregoriano *fractus* – come si soleva dire – martellato a battuta»; «ancor peggio quando il gregoriano, sfasciato ormai nel suo ritmo, servì nota per nota a fondamento di più elaborate costruzioni polifoniche»; «il trionfo della polifonia andò di pari passo con la progressiva trascuratezza nella teoria e nella pratica del gregoriano. Preceduto da tanto sfacelo, maturò nel 1577 l'infausto tentativo di papa Gregorio XIII di emendare i canti tradizionali»; «i secoli XVIII e XIX videro la più aberrante esperienza nella pratica del gregoriano»). Alcuni di questi giudizi sono da rivedere, o almeno da ripensare in una diversa prospettiva storiografica. Di fatto, se decadenza c'è stata, questa è avvenuta assai presto, attorno all'XI secolo, con la perdita della ricchezza ritmica testimoniata solo dai primi manoscritti. Lo stesso Cattin ha poi evidenziato che il canto liturgico, nelle principali cattedrali d'Europa, era spesso 'secundato',<sup>2</sup> ossia cantato a due o tre voci, e il fenomeno può essere considerato molto antico, se già nel VII secolo gli *Ordines* romani citano i 'parafonisti'; è questo forse un fenomeno di decadenza? Quella che allora era vista come forma di *amplificatio* noi dobbiamo considerarla *corruptio*? Forse che dall'XI al XX secolo il canto ufficiale della Chiesa cattolica ha vissuto in uno stato di decadenza e di degrado sempre maggiore? No. Solo oggi, e da una quarantina d'anni, il gregoriano vive la sua stagione più triste e degradata, poiché è stato sradicato dal suo ambiente naturale: la liturgia. Fino a quando il canto liturgico è stato praticato in tutte le chiese, in tutti i monasteri e in tutti i conventi d'Europa, ha vissuto vivacemente, accrescendo il numero e la forma dei suoi canti, partecipando di innumerevoli cambiamenti esecutivi (non sempre sublimi, non sempre apprezzabili, certo), ma servendo egregiamente la liturgia cattolica e aiutando i fedeli a pregare. Si può discutere sulla diversa qualità estetica delle sue varie espressioni, ma non si può sbrigativamente dichiarare 'infausta' tutta l'esperienza – ad esempio – del *cantus fractus*, che contiene composizioni assai godibili, certo lontane dalla profondità dello strato per così dire originario del repertorio, ma non per questo esecrabili a priori.

Il desiderio di queste poche righe è quello di mostrare, attraverso qualche esempio tratto dai libri liturgici conservati nella Biblioteca musicale Laurence Feininger, una minuscola porzione di questo tesoro trascurato di bellezza e di fede, che attende di essere valorizzato dalle esecuzioni di professionisti, di appassionati e di credenti illuminati, perché tale patrimonio prezioso non venga dimenticato e spazzato via assieme alla sua lingua, il latino, che sempre meno è studiata e praticata nel mondo.

Agli amici che chiedono lumi per insegnare ai loro cori non professionisti

<sup>2</sup> GIULIO CATTIN, "Secundare" e "succinere": polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento, «Musica e storia», I (1995), pp. 41-120.

«un po' di gregoriano» consiglio sempre – per cominciare – di cimentarsi con inni, sequenze e alcuni tropi, non con le parti del *Proprium missae* (Introiti, Graduali, Alleluia, Tratti, Offertori e *Communiones*) e neppure con brani di Ordinario, che sono stati concepiti per dei professionisti, o almeno per persone che vivevano cantando.

Se per gli inni esiste una buona edizione pratica facilmente raggiungibile e ancora in commercio,<sup>3</sup> chi voglia dedicarsi allo straordinario mondo delle sequenze e dei tropi deve faticare non poco per trovare edizioni moderne accessibili.<sup>4</sup>

Le sequenze medievali sono capolavori assoluti dell'universo culturale medievale.<sup>5</sup> Per la loro struttura melodica modernissima, costituita di frasi-verso accoppiate, plasticamente e sillabicamente modellate sui versetti di testo (dapprima in prosa e più tardi metrici) sono agevolmente memorizzabili e di facile esecuzione. Il ritmo testuale (generalmente trocaico e ben rilevato, almeno nelle sequenze tarde) e il fluire melodico che prevalentemente si muove per grado congiunto favoriscono un'esecuzione di grande fascino anche agli orecchi moderni. La profondità teologica e spirituale dei testi permette di utilizzare le sequenze per la catechesi e per un'introduzione al ricchissimo mondo spirituale medievale, con nessi culturali che spaziano in molteplici direzioni (dall'approfondimento biblico alla comprensione di raffigurazioni pittoriche, dalla simbologia allo studio sociologico e del costume, dalla storia del pensiero filosofico all'analisi dell'atteggiamento morale e pastorale dell'epoca). L'esempio musicale 1 (1a: facsimile, 1b: trascrizione) mostra per l'appunto una celebre sequenza, tratta da un prosario domenicano del XV secolo. Il prosario fu utilizzato nel convento trentino di S. Lorenzo ed è ora conservato nella Biblioteca musicale Laurence Feininger del Castello del Buonconsiglio di Trento (FC 103).<sup>6</sup>

<sup>3</sup> *Liber Hymnarius cum Invitatoriis et aliquibus Responsoriis*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1983. Il libro può essere acquistato direttamente dal sito <<http://www.solesmes.com>>.

<sup>4</sup> I vecchi volumi di CARL ALLAN MOBERG, *Über die schwedischen Sequenzen*, 2 voll., Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1927 (sulle sequenze svedesi), di BENYAMIN RAJECZKY - POLIKÁRP RADÓ, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I: Himmuszok és Sequentiák; Hymnen und Sequenzen*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1956 (edizione di circa cento sequenze ungheresi) e di RICHARD CROCKER, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley, University of California Press, 1977 (edizione delle 33 sequenze di Notker, più altre 24 sequenze francesi con simile melodia), sono ormai fuori commercio da tempo. Ulteriori indicazioni bibliografiche si trovano nell'*Iter liturgicum Italicum: repertori e sussidi per la ricerca* di Giacomo Baroffio all'indirizzo internet: <<http://spfm.unipv.it/baroffio/Repertori.html>> (voce SEQUENZIARIO).

<sup>5</sup> Per una prima informazione sulla forma e sulla storia della sequenza si vedano i due manuali di DAVID HILEY, *Western Plainchant, a handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 172-195 e di WILLI APEL, *Il Canto Gregoriano: liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, edizione tradotta, riveduta e aggiornata da Marco Della Sciucca, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998 (Musica ragionata, 10), pp. 558-581.

<sup>6</sup> Per una descrizione del manoscritto si vedano CESARINO RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger*, vol. I, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1998, pp. 238-239 e ELISA MICHELA CAMPANARO, *Il prosario domenicano della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento (sec. XV)*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Padova, A.A. 1997-98.



Il testo, con traduzione italiana, è il seguente:

1a. Verbum bonum et suave personemus illud 'ave', per quod Christi fit conclave virgo, mater, filia.	Cantiamo quell' "Ave", la parola buona e soave per cui divenne custode di Cristo la Vergine, (che è) madre e figlia.
1b. Per quod 'ave' salutata, Imox concepit fecundata virgo David stirpe nata, inter spinas lilia.	Salutata da quell' "Ave" a Vergine divenne madre e subito concepì, nata dalla stirpe di Davide, giglio tra le spine.
2a. Ave, veri Salominis Mater, vellus Gedeonis Cuius magi tribus donis Laudant puerperium.	Ave, madre del vero Salomone, vello di Gedeone: i magi onorarono tuo figlio con i loro tre doni.
2b. Ave, solem genuisti, ave, prolem protulisti, mundo lapso contulisti vitam et imperium.	Ave, tu che hai fatto nascere il Sole, ave, tu che hai generato il Figlio e al mondo caduto nel peccato hai recato la vita e il potere regale.
3a. Ave, mater verbi summi, maris portus, signum dumi, aromatum virga fumi, angelorum domina.	Ave, madre del verbo altissimo, porto del mare, immagine del rovetto, virgulto profumato, signora degli angeli.
3b. Supplicamus nos emenda, emendatos nos commenda tuo nato ad habenda sempiterna gaudia. Amen.	Ti supplichiamo: correggi i nostri errori e, dopo averci corretto, affidaci a tuo Figlio, affinché possiamo godere dell'eterna beatitudine. Così sia.

Il componimento, destinato ai sabati di Avvento (dedicati a Maria), ripercorre il mistero dell'incarnazione partendo dal saluto dell'angelo Gabriele alla Vergine nell'Annunciazione (raccontata in Lc 1, 28): quell'ave che è protagonista anche di altre celebri sequenze, come *Ave, mundi spes, Maria*. Al posto della dossologia finale (consueta negli inni) compare una supplica accorata, che parafrasa quella che conclude l'*Ave Maria*.

Nessuna edizione di sequenze in trascrizione moderna riporta la traduzione del testo, ma nel momento in cui l'edizione si rivolge all'esecutore (e dovrebbe essere la regola, anziché l'eccezione) la traduzione è quasi sempre indispensabile.

Qui, come in moltissime altre sequenze, esistono poi problemi di esegesi del contenuto, a prescindere dalla traduzione; sarebbe disonesto consegnare agli esecutori un testo, seppur corredato di traduzione, completamente privo di annotazioni che ne permettano la comprensione. Meglio ancora sarebbe corredare la traduzione di un breve commento esegetico, scritto da uno specialista.

Qui due passi possono essere oscuri per chi non conosca il simbolismo medievale: quello riguardante il vello di Gedeone (versetto 2a) e quello che ricorda il roveto (versetto 3a).

L'episodio del vello di Gedeone si legge nel libro dei Giudici (cap. VI, 36-40) e il simbolo si riferisce alla verginità di Maria: come lei è rimasta Vergine dopo il parto ed è l'unica immacolata tra tutti gli uomini, così il vello la seconda volta restò asciutto mentre c'era rugiada su tutto il terreno.

Il dogma e il culto della verginità di Maria, che hanno accompagnato fin dai primi secoli la fede e la religiosità del popolo di Dio, hanno avuto un riflesso immediato nell'arte sacra: è fiorita, attorno alla verginità della Madonna, una simbologia ricchissima e complessa. Molti di questi simboli sono ricavati dall'Antico Testamento: il roveto ardente, la roccia percossa da Mosè, la verga d'Aronne, il vello di Gedeone, il giardino chiuso, la verga di Iesse, la porta chiusa di Ezechiele e la montagna dalla quale si stacca la pietra del libro di Daniele.<sup>7</sup>

Anche in un'altra sequenza mariana, *Hodierna lux diei*, si trova un accenno a questa frequente immagine: «Fusa caeli rore tellus, / fusum Gedeonis vellus / deitatis pluvia».

La brina che miracolosamente discende sul vello di Gedeone disteso per terra ricorda che la Vergine fu un vello simbolico sul quale scese la rugiada dall'alto (il celebre *versus* di Avvento, il cui testo di Isaia è ripreso nell'introito della quarta domenica d'Avvento, chiede proprio questo: *Rorate caeli desuper, et nubes pluant iustum*: Stillate cieli dall'alto e le nubi facciano piovere il Giusto). Ogni particolare apparentemente insignificante di un testo medievale possiede infiniti nessi culturali e simbolici, ogni forma è vivificata da un'intensa spiritualità.

Per quanto riguarda invece il *signum dumii*, ossia l'immagine del roveto ardente (che deriva dal racconto biblico: cfr. Es. 3,2 e Deut. 33,16), ci viene in aiuto il secondo versetto della sequenza di Natale *Ave, mundi spes, Maria*, che recita:

---

<sup>7</sup> Cfr. ANNA MANZINI, *La verginità di Maria nell'arte figurativa*, «Vivens homo», 2 (1991), pp. 127-140.

Ave, virgo singularis,  
que per rubum designaris  
non passum incendia.

Ti saluto, vergine unica,  
prefigurata nell'immagine del rovetto  
che arde e non brucia.

L'immagine è dunque svelata: la miracolosa verginità di Maria anche dopo il parto è simboleggiata già nel rovetto ardente che per miracolo non si consuma.

Come accade per la stragrande maggioranza delle sequenze, la struttura musicale presenta ripetizioni di frasi accoppiate: la forma testuale, composta da sei strofe di quattro versi trocaici ciascuna (8+8+8+7 sillabe) unite a due a due dalla rima del verso finale (1a, 1b, 2a, 2b, 3a e 3b), trova corrispondenza nella forma musicale AABBC. Se però analizziamo le singole frasi-verso di questa struttura di strofe accoppiate riconosciamo alcuni ritorni melodici significativi: già nella prima strofa (A) vediamo che il primo emistichio del secondo verso (*personemus*, poi *mox concepit*) ha la stessa melodia del primo emistichio dell'ultimo verso (*virgo, mater*, poi *inter spinas*). L'intero secondo verso della prima copula è poi ripetuto identico nel terzo verso della seconda copula ed è anche utilizzato, con la sola variazione della nota iniziale come terzo verso della terza copula (la melodia dei versi: *personemus illud 'ave', mox concepit fecundata, cuius magi tribus donis, mundo lapsu contulisti* è perciò uguale e si ripete, con la sola variazione del *do* iniziale al posto del *la*, nei versi *aromatum virga fumi* e *tuo nato ad habenda*). Le melodie B e C sono strutturate in modo simmetrico: il secondo verso di ciascuna riprende integralmente la melodia del primo verso; la frase B è l'unica che non è strettamente sillabica: ciascun emistichio mostra due note su ciascuna delle due sillabe iniziali; si tratta di un principio di ornamentazione, sapientemente posto nel cuore della forma. Il verso finale della copula numero 2 (frase musicale B) è una variazione del terzo verso della frase A (ossia *laudant puerperium* è variazione di *per quod Christi fit conclave*), mentre la frase C (e dunque tutta la sequenza) si conclude come la frase A (*sempiterna gaudia* è melodicamente uguale a *virgo, mater, filia*). Riassumendo – e attribuendo ad ogni frase-verso una lettera minuscola dell'alfabeto – otteniamo lo schema:

*a b c d a b c d // e e b c' e e b c' // f f b' d f f b' d* (dove *b* inizia come *d* e *b'* inizia come *a* finisce).

Queste frequenti ripetizioni rendono la sequenza facilmente memorizzabile, attribuiscono alla struttura melodica una coesione interna notevole e rivelano una studiata architettura che utilizza la tecnica della variazione.

Dal punto di vista formale si nota poi che gli ottonari trocaici del testo sono tutti divisibili in due emistichi simmetrici di quattro sillabe ciascuno: non c'è nessuna parola che inizi nel primo emistichio e si concluda nel secondo. Il fenomeno di collegamento fra i due emistichi avviene invece nei soli

versi finali sdrucchioli della copula numero 2: *Laudant puerperium e vitam et imperium*, a testimoniare la concezione unitaria (anche melodica) dei versi conclusivi delle copule.

Un'esecuzione basata sul principio dell'isosillabismo permette una chiara comprensione del testo e tutela l'equilibrata distribuzione melodica delle frasi-verso. Ciascuna sillaba metrica del testo deve perciò essere eseguita con un valore all'incirca uguale, ad eccezione della seconda sillaba della frase A ('Ver-bum' e poi 'Per quod'), che lo scriba ha voluto indicare con due note parigrado, a significare, probabilmente, un certo indugio su quella sillaba e fors'anche a voler scoraggiare un'interpretazione ternaria (lunga-breve, lunga-breve) sempre possibile in un contesto di versificazione trocaica.

Il principio dell'isosillabismo deve essere certamente applicato senza rigidità ed evitando pesanti accentuazioni ripetitive assolutamente fuori luogo (*Ver-bum bò-num èt su-à-ve*): il testo, nella sua chiara strutturazione ritmico-metrica, permetterà un'esecuzione morbida ed equilibrata delle frasi-verso melodiche, conferendo al canto la giusta, soave irregolarità all'interno dello schema astratto di periodicità generato dal metro.

Una simile esecuzione permette di evidenziare la straordinaria bellezza melodica della sequenza e la sua adeguatezza estetica anche dopo sei secoli.

I libri liturgici dal Duecento al Cinquecento, sia manoscritti sia a stampa, sono ricchi di capolavori simili a *Verbum bonum*. Oggi si possono ascoltare solo rarissimamente. Che ne è stato di questo diffuso patrimonio di sequenze? Nei paesi di lingua tedesca, ancora nel Cinquecento, quasi ogni festa aveva la sua sequenza propria.<sup>8</sup> In Italia probabilmente era già iniziato un certo declino nell'uso di queste forme, dato che Brunner elenca ben 265 sequenze utilizzate fino al XIII secolo,<sup>9</sup> mentre nei Graduali a stampa italiani (a cominciare dalla splendida edizione Giunta del 1499) le sequenze sono assai ridotte di numero. A sancire ufficialmente questo dato di fatto arrivò nel 1570 il messale postconciliare di Pio V,<sup>10</sup> che conteneva solo quattro sequenze: *Victimae paschali laudes* (per la messa di Pasqua), *Veni sancte Spiritus* (per la Pentecoste), *Lauda Sion salvatorem* (per la festa del *Corpus Domini*) e *Dies irae, dies illa* (per i defunti). Nella liturgia attuale sono presenti ancora le stesse quattro sequenze, ma il *Dies irae* – abolito – ha lasciato il posto allo *Sta-*

<sup>8</sup> Si vedano, ad esempio, le novantatré sequenze contenute nel *Graduale Pataviense (Wien 1511): Faksimile*, herausgegeben von Christian Väterlein, Kassel, Bärenreiter, 1982 (Das Erbe deutscher Musik, Band 87), cc. 195-287v.

<sup>9</sup> LANCE BRUNNER, *Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200*, «Rivista italiana di musicologia», 20/2 (1985), pp. 191-276.

<sup>10</sup> Ora facilmente accessibile in ristampa anastatica: *Missale Romanum editio princeps (1570)* a cura di MANLIO SODI - ACHILLE TRIACCA, Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticana, 1998.

*bat mater* (da cantare il 15 settembre nella memoria facoltativa della Beata Vergine Maria Addolorata).

Gli esempi musicali 2 e 3 testimoniano le profonde trasformazioni che una di queste sequenze – forse la più famosa in assoluto – ha subito nei secoli. Non si tratta di un caso isolato: cambiamenti di questo tipo appartengono alla storia di gran parte delle composizioni cosiddette ‘gregoriane’, tuttavia quasi mai i libri liturgici con notazione registrano le modificazioni esecutive, al massimo presentano piccole varianti melodiche, ma la tradizione, almeno ad uno sguardo superficiale, si mostra assai compatta e omogenea.

L’esempio musicale 2 (2a: facsimile, 2b: trascrizione) mostra la sequenza *Victimae paschali laudes* nella versione che si legge in un libro di ambiente riformato: *Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris Ecclesiae selecta ... per Lucam Lossium Luneburgensem*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (esemplare nella Biblioteca Feininger di Trento, FSV 83).<sup>11</sup>

Quest’opera, uscita nella sua prima edizione nel 1553 con una prefazione di Filippo Melantone, contiene il repertorio in uso nella chiesa di Lüneburg, dove operava l’autore, che era anche rettore del locale ginnasio. I libri liturgici luterani tramandano molte composizioni gregoriane nella forma in uso in Germania prima della riforma (comprese le sequenze e alcuni tropi) e si può dire che congelino una buona parte del repertorio cattolico in latino, tramandandolo ben oltre la fine del Concilio di Trento. Questi libri, pur essendo interessantissimi dal punto di vista critico e storico, sono quasi completamente trascurati dagli studiosi.

La versione di *Victimae* che si legge nel libro di Lossius mostra la melodia nel ‘dialetto’ dei paesi tedeschi, con le cadenze leggermente fiorite: *fa mi-fa re* al posto del consueto *fa mi re*. Queste piccole varianti, reiterate più volte, sono sufficienti per dare alla melodia un respiro assai diverso e le attribuiscono un sapore meno drammatico, più gioioso. Le varianti sono riconoscibili già nelle prime attestazioni neumatiche di area tedesca: nei sequenzari adiaستمatici più antichi (come quello contenuto nel codice di Castel Tirolo),<sup>12</sup> le frasi si concludono con un *pes* seguito da un *punctum*, avvalorando la lezione indicata.

Il testo della sequenza è noto, ma in questa versione mantiene il penultimo versetto antebraico (4a), che fu abolito da Pio V, non essendo più presente nella versione cattolica ufficiale del messale del 1570:

<sup>11</sup> Sul libro cfr. MARCO GOZZI, ‘*Cantus planus*’ e ‘*Kirchengesenge Deudtsch*’, quali dipendenze?, in *Lutero e i linguaggi dell’Occidente*, a cura di Giuseppe Beschin, Trento, Università degli Studi di Trento, in stampa.

<sup>12</sup> Breve descrizione del codice in MARCO GOZZI, *Zur Musikgeschichte der Region Trient bis etwa 1600*, in *Musikgeschichte Tirols, Band I: Von den Anfängen bis 1600*, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2001 (Schlern-Schriften), pp. 467-593: 544 (n. 13).

1a. Victimae paschali laudes immolent Cristiani.	Alla vittima pasquale i cristiani offrano inni di lode.
2a. Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.	L'Agnello ha redento il suo gregge: Christo innocente ha riconciliato al Padre i peccatori.
2b. Mors et vita duello confluxere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus.	Morte e vita hanno combattuto In un duello prodigioso, il Signore della vita era morto: ora è vivo e trionfa.
3a. Dic nobis, Maria: quid vidisti in via? Sepulchrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis:	“Raccontaci, Maria, che cosa hai visto lungo il cammino?” “Ho visto il sepolcro del Cristo vivente e la gloria del Cristo risorto;
3b. angelicos testes, sudarium et vestes. Surrexit Christus spes mea: praecedet suos in Galilaeam.	ho visto gli angeli suoi testimoni, e il sudario e le vesti. È risorto Cristo, mia speranza, precederà i suoi discepoli in Galilea”.
4a. Credendum est magis soli Mariae veraci quam Iudaeorum turbae fallaci.	Si deve prestar fede alla luminosa e vera testimonianza di Maria, più che alla folla dei Giudei in errore.
4b. Scimus Christum surrexisse a mortuis vere: tu nobis, victor Rex, miserere.	Noi sappiamo che Cristo è risorto dai morti realmente: tu, Re di vittoria, abbi pietà di noi.

Questo testo è generalmente attribuito al sacerdote Wipone (cappellano degli imperatori Corrado II ed Enrico III, morto attorno al 1050), e pur non possedendo una struttura metrica definita, mostra rime e assonanze soprattutto nella seconda parte.

La struttura del testo è tripartita: una prima sezione invita al canto e annuncia il grandioso fatto della resurrezione, la seconda sezione è un dialogo in prima persona fra alcuni discepoli e Maria di Magdala (la prima testimone della resurrezione), la terza è il commento a questo episodio: si deve prestar fede a Maria, non ai Giudei che negano la resurrezione. I vangeli sono leggermente discordi nel racconto della testimonianza di Maria: Giovanni (Gv 20, 1-3) afferma che Maria di Magdala, avendo trovato il sepolcro vuoto, corse da Pietro e da Giovanni dicendo «Hanno portato via il Signore e non sappiamo dove l'hanno posto!»; Luca (Lc 24, 1-11) ci rac-

conta che le donne videro nel sepolcro due angeli che annunciarono loro la resurrezione, esse riferirono il fatto agli apostoli che non credettero alle loro parole, ritenendole dei vaneggiamenti. Marco, infine (Mc 16, 8), afferma addirittura che le pie donne «non dissero niente a nessuno, perché avevano paura». In ogni caso il testo della sequenza, riportandoci attraverso il discorso diretto a quei momenti di grande emozione – come se accadessero ora –, afferma che si deve prestar fede a Maria di Magdala, al contrario di quanto accadde allora. È evidente che la sequenza, privata del versetto cardine, possiede un senso monco e certamente anche la struttura musicale ne soffre, perché viene a mancare il primo versetto della *copula* finale: nella versione emendata non c'è dunque ripetizione melodica, come avviene invece per ciascuna delle strofe precedenti.

La sezione centrale – dialogata – della sequenza è assai interessante anche per il cambio evidente nella modalità: dal *protus* autentico si passa al plagale. In molte fonti di area tedesca<sup>13</sup> questa parte risulta effettivamente eseguita al termine del mattutino di Pasqua in forma drammatizzata: il coro ripete il ritornello *Dic nobis, Maria...* mentre il cantore che impersona Maria intercala i tre brevi versetti. Dopo la *copula* 4 (a + b) eseguita dal coro, tutto il popolo canta in tedesco *Christ ist erstanden* (Cristo è risorto) e l'Ufficio si conclude con un solenne *Te Deum*.

Per documentare come l'esecuzione di un pezzo gregoriano possa cambiare a seconda delle zone geografiche e della cronologia, l'esempio musicale 3 (3a: facsimile, 3b: trascrizione) riporta la stessa sequenza, così come è tramandata da un Graduale-Antifonario spagnolo del Settecento (Biblioteca musicale Feininger, FC 116, pp. 243-246).<sup>14</sup>

Si possono notare subito alcune macroscopiche differenze: a) mancano i versetti 2b, 3b e 4a (l'ultimo era stato abolito da tempo, gli altri mancano per la consueta prassi dell'alternanza con l'organo, e devono essere reintegrati in fase di edizione e di esecuzione); b) la notazione è mensurale, ossia sono indicati con esattezza i valori delle note; c) la melodia è deformata dalla presenza di cinque *do diesis*, totalmente estranei alla struttura modale originaria del pezzo, mentre si è eliminata la commistione di autentico e plagale attraverso l'eliminazione del *la grave* all'inizio del versetto *Dic nobis Maria*.

<sup>13</sup> Si vedano ad esempio l'*Agenda* per la diocesi di Passau stampata a Passau da Johannes Petri nel 1490 (cc. XCIV-XCVI) e l'*Antiphonale Pataviense*, Wien, Winterburger, 1519, c. 55v-56: ristampa anastatica a cura di KARLHEINZ SCHLAGER, *Antiphonale Pataviense (Wien, 1519)*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1985 (Das Erbe Deutscher Musik, Band 88).

<sup>14</sup> Per una descrizione del manoscritto si veda CESARINO RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger*, vol. I, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1998, pp. 264-265.

Di certo si tratta di una versione che snatura vistosamente la struttura melodico/ritmica originaria, ma viene da chiedersi quanto sia antico questo tipo di interventi sul testo musicale: forse in epoca anche assai remota la sequenza è stata eseguita con un ritmo assai simile a questo, nonostante la notazione sia rimasta priva di indicazioni mensurali per molto tempo. Qui c'è comunque evidentemente un netto mutamento del gusto ed anche la scrittura, con l'introduzione del *do diesis* (che tradisce il forte desiderio di rendere 'tonale' una melodia che è nata modale) e del chiaro ritmo mensurale, cerca di tradurre con esattezza la nuova attitudine esecutiva.

Si nota un certo sforzo dell'ignoto elaboratore per ottenere una corretta corrispondenza fra accenti testuali e accenti musicali, ma restano alcune anomalie che costringono a pronunciare qualche parola 'alla francese': *Agnùs, nobìs, gloriàm vidì*.

Siamo di fronte ad un chiaro esempio del cosiddetto 'canto fratto', ossia ad un tipo di gregoriano che indica con esattezza i valori delle note e che possiede un'organizzazione ritmico-metrica ben precisa, al contrario di quanto accadeva al gregoriano tramandato dai più antichi manoscritti. I primi esempi di canto fratto si trovano in codici del XIV secolo e sono spesso associati alle melodie del Credo o degli inni.

Talvolta, come si è visto nell'esempio 3, il tipo di notazione è facilmente interpretabile dal punto di vista ritmico, ma non sempre è così. L'esempio musicale 4 (4a: facsimile, 4b: trascrizione) mostra la sequenza di Pentecoste *Veni sancte Spiritus* in canto fratto derivata da un Graduale spagnolo del Cinquecento (Biblioteca musicale Feininger, FC 81).<sup>15</sup> In questo caso il tipo di notazione non è di immediata interpretazione ritmica.

A prima vista sembrerebbe che la notazione sottolinei il ritmo trocaico del testo latino con una alternanza *longa - brevis* al posto della consueta alternanza breve – semibreve; la gamba della longa parrebbe talvolta verso l'alto, come avviene sul primo suono. Ad un attento esame, tuttavia, questa interpretazione ritmica non regge: se le *ligaturae* hanno il tradizionale valore che è loro attribuito a partire dal Trecento, si troverebbero troppe anomalie ritmiche. Vi sono poi alcuni gruppi formati da una semibreve avvicinata ad una 'longa' (sempre con intervallo di grado congiunto discendente tra loro), che si configurerebbero come una sorta di *imperfectio a parte ante*, ma in un contesto binario (la prima occorrenza si incontra sulla prima sillaba della terza parola: '*Spiritus*'); è più economico pensare che il notaio abbia voluto marcare le sillabe accentate con una gamba e, in presenza del gruppo di due note abbia scelto questa soluzione (adottare per questa figura, in una moderna trascrizione in 3/4, una cromia seguita da una semi-

---

<sup>15</sup> Per la descrizione del manoscritto si veda RUINI, *I manoscritti liturgici*, vol. I, pp. 194-195.



minima puntata, sarebbe introdurre un ritmo anomalo e di difficile esecuzione).

Il tipo di notazione sembra dunque essere misto: alcune caratteristiche sono mutate dalla notazione quadrata utilizzata in Spagna attorno al Quattrocento (come la sottolineatura degli accenti ritmici del testo attraverso *caudae* ai *puncta*), altre sono riprese dalla notazione mensurale; vi sono però anche incongruenze interne o errori di copiatura, e il fenomeno è evidenziato nella ripetizione delle frasi melodiche: si confronti la quartina su *hospes* con la *ligatura* su *estu*, oppure il gruppo cadenzale su *refrigerium*, forse da ricondurre al suo omologo *solatium*, eccetera. La nota finale di ciascun verso è indicata talvolta senza gamba e talvolta con gamba, ed è dunque evidente che il segno non ha valore mensurale.

La trascrizione proposta, in metro binario (cfr. esempio musicale 4b), non ha comunque valore di restituzione certa, ma è congetturale; sembra tuttavia una soluzione adeguata all'interpretazione dei segni del manoscritto. Certamente l'esecuzione richiede un *tactus* elastico, rispettoso della pronuncia e dell'accentuazione del testo latino, con cadenze morbide e leggermente rallentate alla fine delle strofe.

Il testo della celebre sequenza, forse da attribuire all'arcivescovo di Canterbury Stephen Langton (inizio del XIII secolo), è formato da cinque coppie di strofe di tre versi eptasillabi sdrucchioli a base trocaica (aax bbx).

1a. Veni Sancte Spiritus,  
et emitte caelitus  
lucis tuae radium.

1b. Veni pater pauperum,  
veni dator munerum,  
veni lumen cordium.

2a. Consolator optime,  
dulcis hospes animae,  
dulce refrigerium.

2b. In labore requies,  
in aestu temperies,  
in fletu solatium.

3a. O lux beatissima,  
reple cordis intima  
tuorum fidelium.

3b. Sine tuo numine,  
nihil est in homine,  
nihil est innoxium.

Vieni, o Santo Spirito,  
e diffondi dal cielo  
un raggio della tua luce.

Vieni, o padre dei poveri,  
vieni, dispensatore di beni,  
vieni, luce dei cuori.

Magnifico consolatore,  
ospite dolce dell'anima,  
soave refrigerio.

Riposo nella fatica,  
ristoro nell'arsura,  
solievo nel pianto.

O beatissima luce,  
riempi l'intimità del cuore  
dei tuoi fedeli.

Senza la tua guida  
nell'uomo nulla c'è di buono,  
nulla che non lo danneggi.

4a. Lava quod est sordidum, Riga quod est aridum, sana quod est saucium.	Purifica ciò che è immondo, irriga ciò che è arido, risana ciò che è ferito.
4b. Flecte quod est rigidum, fove quod est frigidum, rege quod est devium.	Piega ciò che è rigido, scalda quanto è freddo, sorreggi ciò che è sviato.
5a. Da tuis fidelibus in te confidentibus sacrum septenarium.	Dà ai tuoi fedeli, che in te confidano, i tuoi sacri sette doni. <sup>16</sup>
5b. Da virtutis meritum, da salutis exitum, da perenne gaudium. Amen.	Concedi il premio della virtù, schiudi la porta della salvezza, dona la gioia perenne. Così sia.

La melodia è facilmente confrontabile con la versione fornita nel *Graduale Triplex*.<sup>17</sup> Il confronto rivela non poche varianti, e persino la struttura globale del pezzo è mutata. Il seguente schema riassume la struttura formale (le lettere maiuscole indicano le frasi melodiche che coprono tre versi).

<i>Strofa</i>	<i>Ms. FC 81</i>	<i>Triplex</i>
1a. Veni Sancte Spiritus,	A	A (inizio <i>do re mi fa</i> anziché <i>do re fa mi</i> )
1b. Veni pater pauperum	A	A
2a. Consolator optime	B	B (con varianti nel 2° e 3° verso)
2b. In labore requies	B	B
3a. O lux beatissima	C	C (piccola variante all'inizio del 3° verso)
3b. Sine tuo numine	C	C
4a. Lava quod est sordidum	D	X (frase completamente diversa)
4b. Flecte quod est rigidum	C	X
5a. Da tuis fidelibus	D	D (perfetta identità di lettura melodica con FC 81)
5b. Da virtutis meritum	D	D

È evidente che il testo musicale è corrotto nella *copula* numero 4: al posto della consueta coppia nuova di frasi (come mostra il *Triplex*), si trova una riproposizione di due frasi della sequenza diverse fra loro, quella della *copula* finale, seguita da quella della *copula* precedente. Si tratta forse di un inter-

<sup>16</sup> I sette doni dello Spirito Santo, secondo la dottrina cattolica, sono la sapienza, l'intelletto, il consiglio, la forza, la scienza, la pietà e il timore di Dio.

<sup>17</sup> *Graduale Triplex seu Graduale romanum Pauli PP.VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, pp. 253-255.

vento, avvenuto in qualche punto della trasmissione, volto a sanare una lacuna della notazione di questa copula. Il risultato è comunque singolare, e mostra come i libri liturgici debbano essere attentamente indagati anche nelle loro lezioni melodiche: la presenza di un testo noto non garantisce l'identità della melodia rispetto ai repertori normalmente utilizzati.

Gli esempi musicali 3 e 4 mostrano inoltre come sotto l'etichetta di 'canto fratto' si celino in realtà tipi di scrittura musicale assai diversi e non sempre di facile interpretazione (dato che manca ancora un censimento delle diverse forme e addirittura mancano dati statistici che attestino il grado di diffusione del fenomeno). Il canto fratto (nelle sue diverse forme) è utilizzato per alcuni Credo, che sin dal loro primo apparire nella tradizione manoscritta sono redatti con notazione mensurale. Uno di questi Credo si trova nell'esempio musicale 5 (5a: facsimile, 5b: trascrizione): era chiamato *Credo Cardinalis* e utilizzato per le festività maggiori (*in festis duplicibus*). Risale presumibilmente al secolo XV. Nello splendido Graduale giuntino in due volumi del 1499-1500, da cui è tratto l'esempio, compare come *Credo maior* all'inizio di una serie di tre Credo mensurali (gli altri due recano la rubrica *De Apostolis* e *De dominica*). Nelle edizioni vaticane si trova indicato come Credo IV,<sup>18</sup> ma con notazione muta dal punto di vista ritmico, mentre compare in canto fratto anche nella celebre *Editio medicaea* del 1614,<sup>19</sup> come secondo Credo di una serie di quattro. Una precedente versione si legge nel Graduale pubblicato da Angelo Gardano a Venezia nel 1591:<sup>20</sup> si tratta di una versione importante in quanto il libro è stato curato da Andrea Gabrieli, Ludovico Balbi e Orazio Vecchi e deve essere utilizzata nello studio del Credo della messa organistica di Andrea Gabrieli, basato su questa melodia.<sup>21</sup>

Un passo di grande interesse del celebre teorico italiano Franchino Gaffurio cita il *Credo Cardinalis*, chiamato *Symbolum cardineum*, come prototi-

<sup>18</sup> Si veda, ad esempio, il *Graduale Triplex*, pp. 776-779. Tre altri facsimili di questo Credo (Giunta 1516, ms. FC 40 della Biblioteca Feininger, Asola 1592) si trovano in DANIELE TORELLI, *Il canto piano nell'ecdotica della musica sacra tra Rinascimento e Barocco*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di S. Campagnolo, Lucca, LIM, 2000, pp. 113-115.

<sup>19</sup> Cfr. *Graduale de sanctis iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, Editio princeps (1614-1615)*, edizione anastatica, introduzione e appendice a cura di G. BAROFFIO – E. JU KIM, *Città del Vaticano*, Libreria Editrice Vaticana, 2001, cc. 333-335.

<sup>20</sup> Sull'edizione si veda MARCO GOZZI, *Il Graduale di Angelo Gardano (1591)*, in LAURA DAL PRÀ (a cura di), *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, Trento, Provincia autonoma di Trento. Servizio Beni Culturali, 1995, pp. 399-414.

<sup>21</sup> Il facsimile integrale del *Credo Cardinalis* del Graduale di Gardano si trova in ANNARITA INDINO, *Il graduale stampato da Angelo Gardano (1591)*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, a cura di GIULIO CATTIN, DANILO CURTI e MARCO GOZZI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, p. 221.

po di *cantus planus* scritto con il tipo di notazione mutuato dal ‘canto figurato’ (fatto di lunghe, brevi e semibrevi):

Sunt et qui notulas huiusmodi plani cantus aequae describunt et commensurant figuris mensurabilis consideratio sicut longas, breves ac semibreves, ut constat in Symbolo cardineo et nonnullis prosis atque hymnis: quod Galli potissime ad orationem modulorum pronunciationem ipsa diversitate concipiendam celeberrime prosequuntur.<sup>22</sup>

Trenta anni dopo il sacerdote veronese Biagio Rossetti riprende quasi testualmente il concetto da Gaffurio nel suo *Libellus de rudimentis musices* (1529), e associa nuovamente l’uso della notazione mensurale al *Credo Cardinalis* (indicato qui anche con l’inedito aggettivo ‘patriarchino’), alle sequenze (*prosaes*) e agli inni:

Notas aequae describunt et commensurant figuris cantus mensurabilis, ut longas, breves ac semibreves, ut constat in *Symbolo cardineo* vel *patriarchino*, et in prosis et hymnis.<sup>23</sup>

Il testo del Credo non ha bisogno di essere riportato né di essere commentato, ma è doveroso invece soffermarsi un poco sulla struttura musicale di questo pezzo.

Lo stile, come nella stragrande maggioranza dei Credo, è semisillabico: brevi melismi si trovano spesso prima delle cadenze, in particolare associati ad uno stilema ritmico-melodico ricorrente nella prima parte (*mi re-mi re do re*, oppure *la-si la sol la*: cfr. batt. 4, 15, 26, 41, 61, 78, 90, 93). Tutti i versetti (da cantare con la prassi dell’alternanza da parte dei due semicori) si concludono con una chiara cadenza; su diciannove cadenze undici sono a *re*, cinque a *la*, due a *mi* (bb. 33 e 73) e una a *fa* (b. 148), e dimostrano come il pezzo sia saldamente impiantato nel primo modo autentico, con chiara polarità fra *finalis* e *repercussio* (polarità evidentemente ritenuta essenziale al *modus* dall’ignoto compositore quattrocentesco).

La melodia si muove prevalentemente per grado congiunto, ma sono assai frequenti anche i salti di quinta, sia discendenti, sia ascendenti (*la-re* o *re-la*), a cominciare dal solenne *incipit* declamatorio.<sup>24</sup> Relativamente frequenti sono anche i salti di ottava ascendente<sup>25</sup> *re-re*, che si incontrano però solo tra la nota

<sup>22</sup> FRANCHINO GAFFURIO, *Practica Musicae*, Milano, Giovanni Pietro de Lomazio, 1496 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1972), citato da TORELLI, *Il canto piano*, p. 108.

<sup>23</sup> Citato da ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII*, in *Il canto piano nell’era della stampa*, a cura di GIULIO CATTIN, DANILO CURTI e MARCO GOZZI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, pp. 99-114: 101.

<sup>24</sup> Altri salti di quinta discendente *la-re* si trovano alle batt. 17-18, 31, 50, 57, 80, 115-116, 138, 149-150; salti di quinta ascendenti *re-la* alle batt. 31-32, 42-43, 52-53, 126-127, 155-156, 169.

<sup>25</sup> Già sottolineati, come caratteristica rara di «alcuni canti molto tardivi», in WILLI APEL, *Il*

finale di un versetto e quella iniziale del successivo (batt. 62-63, 85-86, 140).

Nonostante l'uso di materiale melodico-ritmico ben delimitato e stereotipato (uso prevalente di minime e semiminime, ricorso frequente a figurazioni che nascono dalla fioritura di un suono tenuto, tipo: *sol-la-sol-fa* oppure *la-sol-la-si*, o ancora scale ascendenti o discendenti) il pezzo non mostra vere e proprie ripetizioni di singole frasi, configurandosi come continua rielaborazione tematica di alcune semplici linee melodiche elementari.

Il rispetto degli accenti testuali non è molto curato, segno forse di una scarsa preoccupazione dell'autore nei confronti del testo liturgico; questo fatto tradisce anche un modo di comporre che privilegia l'adattamento delle sillabe ad una linea melodico-ritmica inventata precedentemente, anziché rivelare una scrittura che parte dal testo per la costruzione del materiale melodico-ritmico, come invece è certamente avvenuto per lo strato più antico del gregoriano.

In ogni caso si tratta di una composizione musicale importante, che ebbe grande diffusione in Europa, che probabilmente fu anche cantata a due voci (secondo una prassi diffusa) e che mostra una fiorente tradizione sia manoscritta sia a stampa.

Le molte melodie esistenti di Credo mensurali, solo in piccola parte censite nel repertorio di Miazga,<sup>26</sup> attendono ancora di essere pubblicate e studiate.

Un altro grande settore del repertorio gregoriano trascurato da editori ed esecutori è il mondo dei tropi. L'esempio musicale 6a mostra due pagine del *Missale iuxta usum et ordinem almae Bracarensis Ecclesiae*: un messale della diocesi portoghese di Braga stampato da Petrus Fradin a Lione nel 1558 (l'esemplare riprodotto è conservato a Trento, nella Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44).<sup>27</sup>

Qui incontriamo due esempi di tropo al *Benedicamus*. Il *Benedicamus Domino* è un breve versetto, il cui responsorio è *Deo gratias*, utilizzato di solito al posto dell'*Ite missa est* nelle Messe mancanti del Gloria (per esem-

---

*Canto Gregoriano: liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, a cura di MARCO DELLA SCIUCCA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998 (Musica ragionata, 10), p. 334.

<sup>26</sup> TADEUSZ MIAZGA, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche: eine Untersuchung der Melodien im den handschriftlichen Überlieferungen mit besonderer Berücksichtigung der polnischen Handschriften*, Graz, Akademische Druck, 1976. È in atto un censimento delle melodie di Credo nei manoscritti italiani da parte di Giacomo Baroffio.

<sup>27</sup> Cfr. MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca Musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia autonoma di Trento. Servizio Beni librari e archivistici, 1994 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 17), vol. II, pp. 578-579.

pio durante la Quaresima) o seguite da una processione; può essere cantato anche alla fine di ciascuna ora dell'Ufficio.

Nella pagina di sinistra dell'esempio musicale 6a compaiono otto diverse intonazioni del *Benedicamus Domino*: subito dopo compaiono i due tropi monodici preceduti dalle seguenti rubriche:

In die Nativitatis Domini, loco 'Ite missa est', usque ad diem Circumcisionis Domini inclusive dicatur, si placuerit.	Si canti, se si desidera, dal giorno di Natale, al posto dell' <i>Ite, missa est</i> , fino al giorno della Circoncisione [1 gennaio] compreso.
---	---

In die Epiphaniae Domini, loco 'Ite missa est', si placuerit, dicatur.	Si canti, se si desidera, nel giorno dell'Epifania, al posto dell' <i>Ite, missa est</i> .
---	---

Sono dunque due tropi destinati al periodo natalizio; il primo (*Verbum Patris hodie*) è noto e si conoscono molti manoscritti che lo tramandano, sia in versione monodica,<sup>28</sup> sia polifonica.<sup>29</sup> Un censimento delle presenze del tropo nella tradizione a stampa non è mai stato fatto.

Il testo si riferisce alla gioiosa esultanza degli angeli nel giorno di Natale ed è composto da due strofe di cinque versi eptasillabi sdrucchioli a base trocaica con assonanze più che rime (aaabb // cccdd).

Verbum Patris hodie Processit ex Virgine; virtutes angelicae, cum canoro iubilo, benedicunt Domino.	Oggi il Verbo del Padre è stato partorito dalla Vergine: le Virtù angeliche, <sup>30</sup> con esultanza canora, benedicono il Signore.
Pacem nobis omnibus Nuntiavit angelus, refulsit pastoribus veri solis claritas; reddunt Deo gratias.	L'angelo annunciava la pace a noi tutti, il fulgore del vero sole innondò i pastori; essi rendono grazie a Dio.

Altre versioni del testo mantengono al verso finale di ciascuna strofa la

<sup>28</sup> WULF ARLT, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, 2 voll., Köln, Arno Volk, 1970, pp. 176-179 e 205, nota 2.

<sup>29</sup> CESARINO RUINI, *Lo strano caso del tropo "Verbum patris hodie"*, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa: atti del congresso internazionale: Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, a cura di C. CORSI – P. PETROBELLI, Roma, Torre d'Orfeo, 1989, pp. 295-310.

<sup>30</sup> Sotto l'influsso di speculazioni neoplatoniche lo pseudo-Dionigi Areopagita definì le gerarchie degli angeli suddividendole in tre ordini, ciascuno a sua volta diviso in tre cori: Serafini, Cherubini, Troni; Dominazioni, Virtù, Potenze; Principati, Arcangeli, Angeli.

forma originaria (*Benedicamus Domino / Deo dicamus gratias*), che risulta però ipermetra.<sup>31</sup>

La semplice melodia, impiantata in *protus* autentico, si muove prevalentemente per grado congiunto e sillabicamente (con melismi solo nell'ultimo verso) e mostra alcune ripetizioni melodiche: la melodia dell'incipit *Verbum patris* è ripresa all'inizio del quarto verso (*cum canoro*), ma è anche riproposta una quinta sopra all'inizio del secondo verso (*processit ex*), che conclude, poi, esattamente come il primo (*fa sol la*).

Non si può non rilevare la stretta parentele di questa melodia con quella dell'antifona *Pueri Hebraeorum*, che apre la processione della Domenica delle Palme.<sup>32</sup>

La notazione, come accade in tutte le fonti spagnole di questo periodo, è ricca di forme plicate. La plica, il cui valore è noto nella notazione mensurale (dato che ne parlano diversi teorici), è invece nel canto piano un segno che indica un fenomeno simile alla liquescenza, ma qui si trova talvolta in luoghi incongrui (come la sillaba *Pa* di 'Pacem', all'inizio della seconda strofa). Nella trascrizione si è scelto di indicare le note interessate dalla plica con una virgola aggiunta, in modo che l'esecutore accorto faccia risuonare una piccola semivocale fra le due note interessate dal fenomeno, come i suoni della parola *Ver(e)bum*, oppure nasalizzi la *m* finale della parola che termina con nota plicata (di nuovo in 'Verbum' e in 'cum'). L'occorrenza della plica e il suo significato nel canto piano sono comunque questioni aperte e degne di studi specifici.

Nella pagina di destra dell'esempio musicale 6a si trova una versione del tropo *Verbum Patris*, melodicamente identica, ma con testo diverso: un testo ovviamente strutturato con il medesimo metro, ma per la festa dell'Epifania.<sup>33</sup>

Stella fulget hodie	Oggi risplende una stella
Que ducit ad presepe	che conduce al presepe
Magos ab oriente	i Magi dall'Oriente:
Qui invento puero	essi, trovato il bambino,
Benedicunt Domino.	lodano il Signore.

<sup>31</sup> Si legga, ad esempio, la versione fornita da RUINI, *Lo strano caso del tropo "Verbum patris hodie"*, p. 296.

<sup>32</sup> Cfr. *Graduale triplex*, pp. 138-139.

<sup>33</sup> Facsimile anche in *Jubilare Deo, miniature e melodie gregoriane: testimonianze della Biblioteca L. Feininger*; a cura di G. BAROFFIO, D. CURTI e M. GOZZI, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2000, p. 286.

Adorantes puerum,  
offerentes thus et aurum,  
mirramque mortalium,  
reversi sunt ad patriam,  
reddunt Deo gratias.

Dopo aver adorato il bambino e  
dopo aver offerto i doni dell'umanità:  
incenso, oro e mirra,  
sono tornati alla loro patria  
e rendono grazie a Dio.

La semplicità del racconto e del lessico attribuiscono al tropo un sapore ancora più cantabile e 'popolare' del suo più illustre progenitore (*Verbum Patris*) e lo rendono assai adatto per un'esecuzione anche da parte di cori non professionistici e di assemblee liturgiche.

Il tropo *Stella fulget* nell'esemplare di Trento mostra una diastemazia assai imprecisa (anziché *re fa re do fa sol la* l'incipit sembra *re mi re do mi fa sol*): il fatto è dovuto alla tecnica della doppia impressione (dapprima il rigo in inchiostro rosso, poi le note e il testo in nero); se il foglio non era inserito esattamente nella stessa posizione l'allineamento delle note nel rigo poteva essere assai impreciso, come è avvenuto in questo caso.

La trascrizione (esempio musicale 6b) è interpretativa, ossia mostra una possibile traduzione ritmica destinata agli esecutori. Il segno della plica è tradotto in questo caso con una nota di breve durata che riempie l'intervallo di terza che si viene a creare con il suono successivo (come avviene nella polifonia misurata). Il risultato permette anche ad un maestro poco istruito (che non ha alcuna familiarità con la notazione quadrata) di eseguire il pezzo, e di insegnarlo, per imitazione, ai suoi cantori.

I due brevi tropi appena esemplificati sono solo una delle innumerevoli forme di tropatura presenti nel repertorio gregoriano. A questa grande famiglia appartengono capolavori assoluti che dimostrano l'inesauribile creatività dell'uomo medievale. Uno di questi monumenti è il tropo al Sanctus che funge da esempio di chiusura di questo intervento (cfr. esempio musicale n. 7). Si trova in un Graduale spagnolo del Quattrocento conservato nella Biblioteca musicale L. Feininger (FC 92), alle carte CCXLIVv-CCXLVIv. La melodia è quella indicata nel repertorio di Thannabaur al numero 199 e il tropo, testuale e musicale, riguarda solo l'*Osanna in excelsis*.

Eccone il testo integrale, con il tropo (formato da versi piani assonanzati) evidenziato in corsivo.

Sanctus, sanctus, sanctus  
Dominus Deus sabaoth.  
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Santo, santo, santo  
È il Signore, Dio degli eserciti.  
I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.

Osanna, *Pater, per omnia  
quì continent polum et arva.*

Osanna, o Padre, per tutte le cose  
Che la volta celeste e la terra contengono.



*Tibi petimus melodia  
ut deleas facinora nostra  
in aeterna laetitia in excelsis.*

Ti supplichiamo con una melodia,  
affinché tu cancelli i nostri peccati  
nell'eterna letizia dei cieli.

Benedictus qui venit  
in nomine Domini.

Benedetto colui che viene  
Nel nome del Signore.

*Osanna, Deus creator omnium,  
Tu qui es lux, pax et veritas,  
Tu super omnes feminas  
elegisti virginem unam  
per angelum Gabrielem salutatam:*

Osanna, Dio creatore di tutte le cose,  
Tu che sei luce, pace e verità,  
scegliesti fra tutte le donne  
una sola vergine  
salutata [così] dall'angelo Gabriele:

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Natalis Christi gaudia  
Deo excelsis gloria  
Reges offerunt tria:  
aurum, thus et mirrham.*

“Ti saluto, Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te, o tu benedetta”.  
Le gioie della nascita di Cristo:  
gloria a Dio nell'alto dei cieli!  
I re [magi] offrono tre cose:  
oro, incenso e mirra.

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Pueri Hebraeorum  
occurrunt ei obviam  
cum ramis et vestimenta  
expandunt in via.*

“Ti saluto, Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te, o tu benedetta”.  
I fanciulli ebrei  
gli corrono incontro  
con rami e stendono  
tappeti sulla strada.

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Ad te clamantes  
'Filio David Osanna',  
in throno Patris  
ad dexteram in excelsis.*

“Ti saluto, Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te, o tu benedetta”.  
Ti acclamano:  
'Osanna al figlio di Davide'  
alla destra del trono del Padre  
nel più alto dei cieli.

La rubrica che precede questo Sanctus recita: *De Beata Maria, in diebus sabbatis et in festivitibus*, ed è infatti evidente che il tropo ha una forte connotazione mariana, con il saluto dell'angelo Gabriele ripetuto tre volte. Il tropo enfatizza però anche il contesto originale della seconda parte del Sanctus, che riguarda ciò che – secondo il racconto dell'evangelista Matteo (Mt, 21, 9) – la folla gridava all'entrata di Gesù a Gerusa-

lemme.<sup>34</sup> Le ultime due strofe del tropo riprendono infatti, parafrasandole, le antifone processionali previste per la domenica delle Palme: «Pueri Hebraeorum, tollentes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: “Hosanna in excelsis”» e «Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant dicentes: “Hosanna filio David: benedictus qui venit in nomine Domini”».

La struttura musicale mostra alcune ripetizioni significative: il tropo del primo *Osanna* ha la struttura AAB: la melodia di *Osanna Pater per omnia* (due frasi-verso) è ripetuta a *Tibi petimus melodia* (altre due frasi-verso); la frase-verso B, su *In aeterna leticia*, è una sorta di contrazione variata della frase A e conclude questa prima espansione del pezzo originale. Il tropo sul secondo *Osanna* è assai più esteso, ed è formato unicamente da tre frasi: C, D e E, ripetute con le variazioni necessarie all’adattamento al testo, secondo il seguente schema:

Osanna Deus creator	C (11 sillabe)
Tu qui es lux	D (11 sillabe)
Tu super omnes foeminas	C (17 sillabe)
Per angelum Gabrilem	D (12 sillabe)

Ave Maria, gratia plena	E (10 sillabe)
Dominus tecum	E' (11 sillabe)
Natalis Christi gaudia	C (16 sillabe)
Reges offerunt tria	D (13 sillabe)

Ave Maria, gratia plena	E (10 sillabe)
Dominus tecum	E' (11 sillabe)
Pueri Hebraeorum	C (15 sillabe)
Cun ramis et vestimenta	D (14 sillabe)

Ave Maria, gratia plena	E (10 sillabe)
Dominus tecum	E' (11 sillabe)
Ad te clamantes	D (12 sillabe)
In throno Patris	D (13 sillabe)

Le due frasi-verso E ed E' sono ripetute tre volte identiche sullo stesso testo (*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, o tu benedicta*), come una sorta di giaculatoria, all’inizio dei tre gruppi melodici conclusivi. La frase D, con la quale termina il pezzo, si può considerare una forma varia-

<sup>34</sup> La prima parte è invece tratta dalle parole che pronunciano i serafini in una visione del profeta Isaia (6, 3).

ta di B (che conclude invece il tropo del primo Osanna). Si osserva poi una formula cadenzale ricorrente (*do re mi fa fa re* o sue variazioni), che si trova a conclusione di tutte le frasi, sia del primo tropo (*polum et arva, facinora nostra* e – variata – alla conclusione: *in excelsis*), sia del secondo (*et veritas, salutata, tu benedicta* – ripetuta tre volte – , *aurum thus et mirrham, expandunt in via, osanna, in excelsis*), rivelando una costruzione formale complessa e ricca di reminescenze melodiche (mai letterali) derivate dal Sanctus originario. Sono pochissime le edizioni moderne di tropi e conseguentemente anche le edizioni discografiche.

Per concludere mi sia consentito riassumere i tre ambiti qui esemplificati che necessitano ancora di studi, di ricerche e soprattutto di edizioni destinate ai pratici: a) il mondo delle sequenze e dei tropi, di grande valore estetico, spirituale e culturale, ancor oggi proponibile e utilizzabile nella liturgia, in modo da rivalutare uno straordinario tesoro di bellezza e di fede; b) il vasto repertorio in canto fratto, che cela anche composizioni di un certo valore artistico e di facile esecuzione; c) le edizioni di canto liturgico (anche quelle di ambiente riformato), che contengono spesso composizioni del tutto dimenticate, ma degne di essere rivalutate e rieseguite.

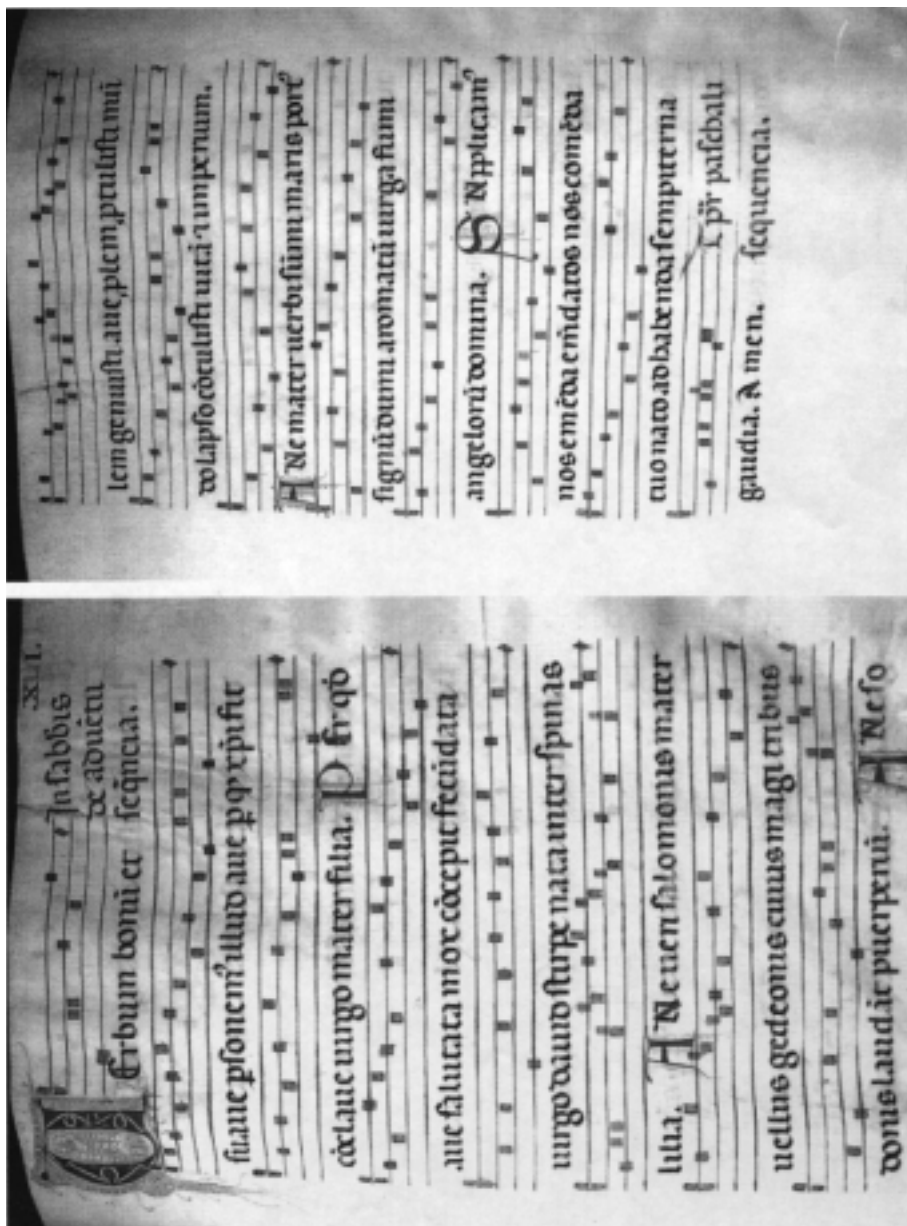
La pubblicazione di trascrizioni in notazione moderna di composizioni appartenenti agli ambiti indicati è quantomai auspicabile. È necessario poi che queste edizioni si rivolgano in primo luogo agli esecutori, ossia possiedano tutte le informazioni utili per una corretta interpretazione dei testi musicali e facilitino in tutti i modi l'accesso al tipo di repertorio pubblicato (con traduzioni italiane e brevi annotazioni esegetiche dei testi, con apposizione del testo completo sotto le note – anche nel caso di testi strofici –, con integrazione di eventuali versetti mancanti, con note critiche che aiutino a collocare i pezzi nel loro contesto liturgico e culturale). Per questo è assolutamente necessario che queste edizioni non siano improvvisate, ma siano curate da studiosi esperti di paleografia e di critica testuale, con solide basi di storia della musica e di storia della liturgia.

Molti degli esempi forniti in questo contributo provengono dall'area ispanica, e come tali possono essere proposti nel concorso aretino (che prevede una categoria specifica per quest'area), ma vi sono vasti repertori non ancora compresi nel bando di concorso, come le diverse tradizioni dei maggiori ordini religiosi (benedettini, cistercensi, domenicani e francescani, ad esempio), molte espressioni di 'canto fratto' e tutte le composizioni tarde (oltre al neo-gregoriano e allo pseudo-gregoriano, anche i canti del *Proprium*, dell'*Ordinarium* e dell'Ufficio nelle versioni sette e ottocentesche, spesso ricche di alterazioni, di materiale centonizzato e di

indicazioni ritmiche – se non addirittura mensurali –), che hanno permesso al cosiddetto gregoriano di mantenersi vivo e vitale in contesti storici e culturali diversissimi per oltre un millennio.

Speriamo che nei prossimi bandi siano compresi anche questi repertori di grande rilevanza e di enorme interesse storico ed estetico.

ESEMPIO MUSICALE 1a / MUSIC EXAMPLE 1a



Facsimile della prima pagina della Sequenza *Verbum bonum et suave* dal prosario Trento, Biblioteca musicale L. Feinger, FC 103 (sec. XV), c. 41

Facsimile of the first page of the Sequence *Verbum bonum et suave* from the prosary Trento, Biblioteca musicale L. Feinger, FC 103 (15th c.), fol. 41

ESEMPIO MUSICALE 1b / MUSIC EXAMPLE 1b

Ver - bum bo - num et su - a - ve per - so - ne - mus il - lud 'A - ve',  
 Per quod 'a - ve' sa - lu - ta - ta, mox con - ce - pi fe - cun - da - ta

per quod Chri - sti fit con - cla - ve vir - go, ma - ter, fi - li - a.  
 vir - go Da - vid stir - pe na - ta, in - ter spi - nas li - li - a.

A - ve ve - ri Sa - lo - mo - nis ma - ter vel - lus Ge - de - o - nis,  
 A - ve So - lem ge - nu - i - sti, a - ve pro - lem pro - tu - li - sti,

cu - ius ma - gi tri - bus do - nis lau - dant pu - er - pe - ri - um.  
 mun - do la - pso con - tu - li - sti vi - tam et im - pe - ri - um.

A - ve, ma - ter ver - bi sum - mi, ma - ris por - tus, si - gnum du - mi,  
 Sup - pli - ca - mus nos e - men - da, e - men - da - tos nos com - men - da

a - ro - ma - tum vir - ga fu - mi, an - ge - lo - rum do - mi - na.  
 tu - o na - to ad ha - ben - da sem - pi - ter - na gau - di - a.

A - men.

Trascrizione della Sequenza *Verbum bonum et suave* dal prosario Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 103 (sec. XV), c. 41

Transcription of the Sequence *Verbum bonum et suave* from the prosary Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 103 (15th c.), fol. 41

ESEMPIO MUSICALE 2a / MUSIC EXAMPLE 2a

Victimae paschali laudes immolent Christiani,  
 ni, Agnus redemit oves, Christus innocens  
 Patri reconciliavit peccatores. Mors & vita  
 duello confixere mirando, dux vitae mortuus  
 regnat vivus. Dic nobis Maria, quid videris in  
 via: sepulchrū Christi viventis, & gloriam vi-  
 di refurgētis. Angelicos testes, sudarium &  
 vestes: surrexit Christus spes mea, praecedet  
 suos in Galilaeam. Credendum est magis soli

Mariae veraci, quam Iudaeorum turbae fallaci.  
 Scimus Christū surrexisse à mortuis ve-  
 re. Tu nobis victor Rex miserere.

Facsimile della Sequenza *Victimae paschali laudes* da: *Psalmodia, hoc est cantica sacra*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSV 83), cc. 108r-109r

Facsimile of the Sequence *Victimae paschali laudes* from: *Psalmodia, hoc est cantica sacra*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSV 83), fols. 108r-109r

## ESEMPIO MUSICALE 2b / MUSIC EXAMPLE 2b

Vi - ti - mae pas - cha - li lau - des im - mo - lent Chri - sti - a - ni  
 A - gnus re - de - mit o - ves, Chri - tus in - no - cens Pa - tri re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res.  
 Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi - ran - do, dux vi - tae mor - tu - us re - gnat vi - vus.  
 Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?  
 Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis.  
 An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um et ves - tes:  
 sur - re - xit Chri - tus spes me - a, pre - ce - det su - os in Ga - li - lae - am.  
 Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - ae ve - ra - ci,  
 quam Iu - dae - o - rum tur - bae fal - la - ci.  
 Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se a mor - tu - is ve - re.  
 Tu, no - bis vic - tor Rex, mi - se - re - re.

Trascrizione della Sequenza *Victimae paschali laudes* da: *Psalmodia, hoc est cantica sacra*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSV 83), cc. 108r-109r

Transcription of the Sequence *Victimae paschali laudes* from: *Psalmodia, hoc est cantica sacra*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSV 83), fols. 108r-109r



ESEMPIO MUSICALE 3a / MUSIC EXAMPLE 3a

245

témur in e a.

Se -  
cuen-  
cia. **V**ictimae Pas-  
chali laudes immolent  
Christi ani. Agnus redē-  
mit oves: Christus in-

244

nocens Patri reconcili-  
avit peccatores. Dic  
nobis Maria quid vi-  
disti in vi a? Sepul-  
chrum Christi viventis, &

245

gloriam vidi resurgén-  
tis. Scimus Christum  
surrexisse à mortuis  
verè: tu nobis victor  
Rex miserere. Amen.

246

Allelu ja. Comunio.  
**P**A scha nostrum  
immolâ tus est  
Christus, alle lu ja: i -  
taque emul

Facsimile della Sequenza *Victimae paschali laudes* dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 116 (sec. XVIII), pp. 243-246

Facsimile of the Sequence *Victimae paschali laudes* from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 116 (18th c.), pp. 243-246

ESEMPIO MUSICALE 3b / MUSIC EXAMPLE 3b

Vic - ti - mae pas - cha - li lau - des im - mo - lent Chri - sti - a - ni.

A - gnus re - de - mit o - ves: Chri - stus in - no - cens Pa - tri re - con -

ci - li - a - vit pec - ca - to - res. [Mors et]

Dic no - bis Ma - ri - a quid vi - di - sti in vi -

a? Se - pul - chrum Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re - sur -

gen - tis. [Angelicos]

[Surrexit]

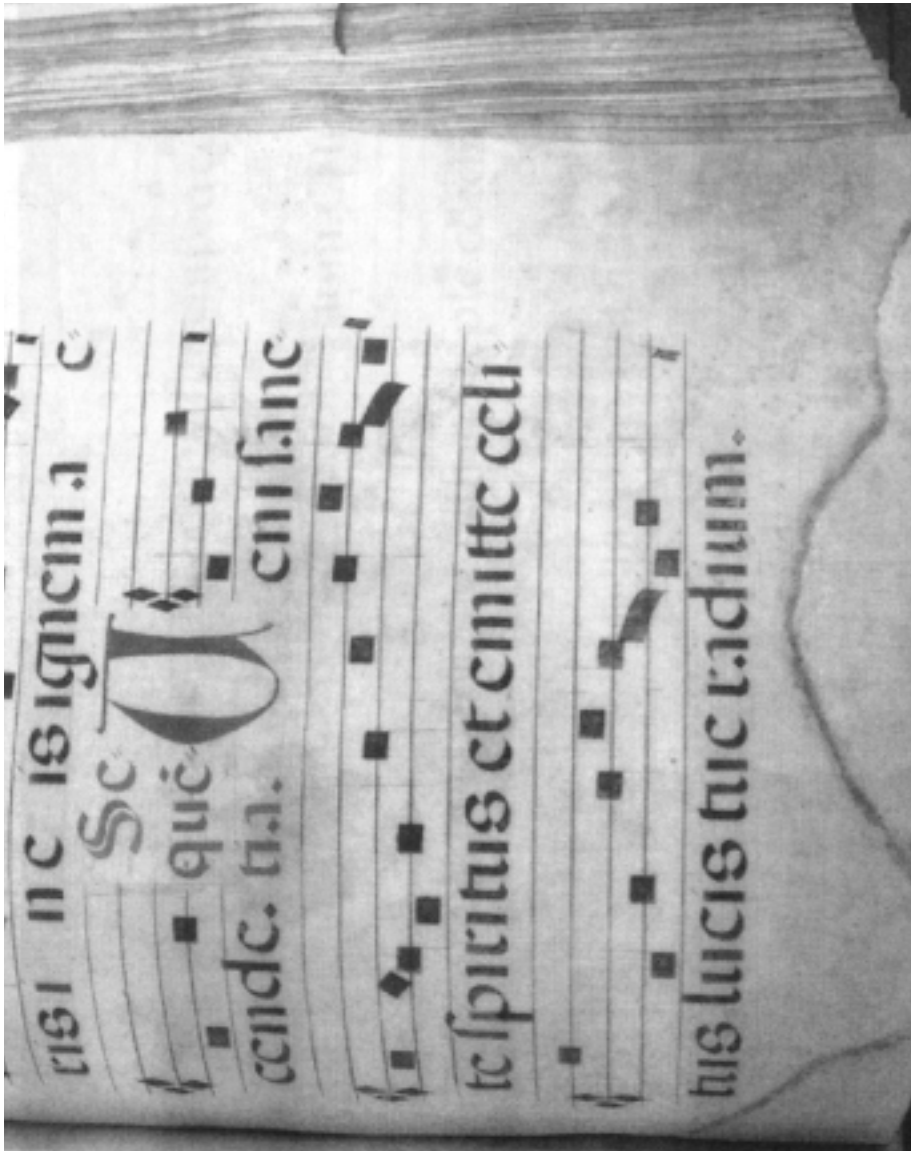
Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se a mor - tu - is

ve - re: tu no - bis, vic - tor Rex, mi - se - re - re. A - men. Al - le - lu - ia.

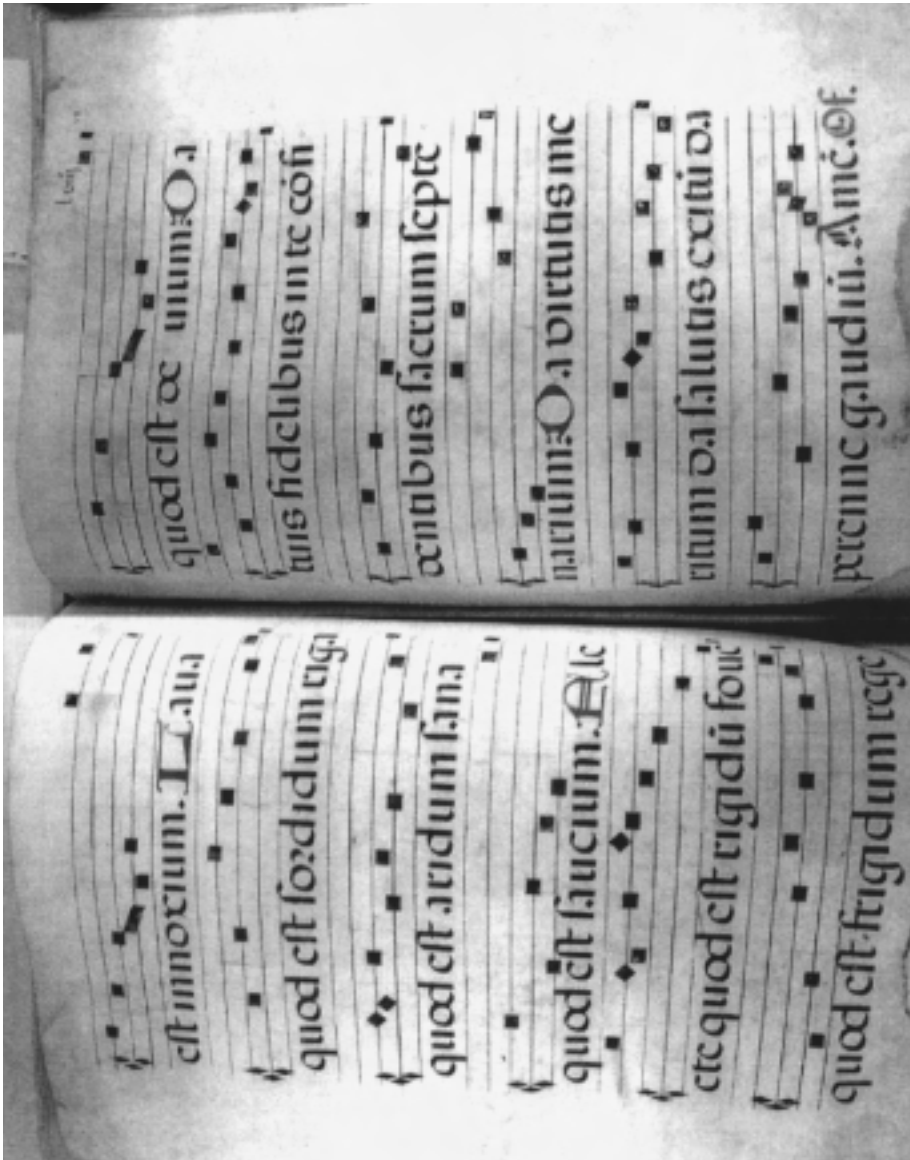
Trascrizione della Sequenza *Victimae paschali laudes* dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 116 (sec. XVIII), pp. 243-246

Transcription of the Sequence *Victimae paschali laudes* from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 116 (18th c.), pp. 243-246

ESEMPIO MUSICALE 4a / MUSIC EXAMPLE 4a







Facsimile della Sequenza *Veni sancte Spiritus* dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 81 (sec. XVI), cc. 56v-57r

Facsimile of the Sequence *Veni sancte Spiritus* from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 81 (16th c.), fols. 56v-57r

ESEMPIO MUSICALE 4b / *MUSIC EXAMPLE 4b*

Ve - ni san - cte Spi - ri - tus, et e - mit - te cae - li - tus

lu - cis tu - ae ra - di - um. Ve - ni pa - ter pau - pe - rum,

ve - ni da - tor mu - ne - rum, ve - ni lu - men cor - di - um.

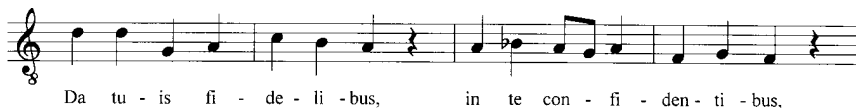
Con - so - la - tor o - pti - me, dul - cis ho - spes a - ni - mac,

dul - ce re - - fri - ge - ri - um. In la - bo - re re - qui - es,

in ae - stu tem - pe - ri - es, in fle - tu so - la - ti - um.

O lux be - a - tis - si - ma, re - ple cor - dis in - ti - ma

tu - o - rum fi - de - li - um. Si - ne tu - o nu - mi - ne



Trascrizione della Sequenza *Veni sancte Spiritus* dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 81 (sec. XVI), cc. 56v-57r

Transcription of the Sequence *Veni sancte Spiritus* from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 81 (16th c.), fols. 56v-57r

ESEMPIO MUSICALE 5a / MUSIC EXAMPLE 5a

CCCL

A tre oipoten tez fa  
ctoꝛē celi ⁊ ter re visi  
biliū omniū et inuisibi liū. Et  
in vnū dñz iesūz chꝛistū filiū dei  
vnigenitū Et ex patre natū ante  
oīa secula. Oeūz de deo lumē de  
lumine deū venim de deo ve ro.

Facsimile della prima pagina del *Credo* 'cardinalis' da: *Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie*, Venezia, Giunta, 1499 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSG 2, c. 350r)

Facsimile of the first page of the *Credo* "cardinalis" from: *Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie*, Venezia, Giunta, 1499 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSG 2, fol. 350r)



ESEMPIO MUSICALE 5b / MUSIC EXAMPLE 5b

# Credo maior

Graduale Giunta 1499, cc. CCCL-CCCLII

Trascr. di Marco Gozzi

Pa- trem om - ni - po - ten- tem, fac - to - rem cae - li et ter -  
 rae vi - si - bi - li - um om - ni - um, et in - vi - si - bi - li - um  
 Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De -  
 i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a  
 se - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o  
 ve - ro Ge - ni - tum non fa - ctum, con - substan - ti - a - lem Pa - tri:  
 per quem om - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et prop - ter  
 no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na - tus  
 est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fac - tus  
 est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti -  
 o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

ter - ti - a di - e se - cundum scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in  
 coe - lum se - det ad dex te ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri a,  
 iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - ius re - gni non e -  
 rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num et vi - vi - fi -  
 can - tem qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa -  
 tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo -  
 cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam  
 et a - po - sto - li - cam ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - p - ti - sma in re - mis - si -  
 o - nem pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -  
 o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri se - cu - li. A -  
 men.

Trascrizione del *Credo 'cardinalis'* da: Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie, Venezia, Giunta, 1499 (Trento, Biblioteca musicale L. Feinger, FSG 2, cc. 350r-352r)

Transcription of the *Credo "cardinalis"* from: Graduale secundum morem sancte Romane Ecclesie, Venezia, Giunta, 1499 (Trento, Biblioteca musicale L. Feinger, FSG 2, fols. 350r-352r)

ESEMPIO MUSICALE 6a / MUSIC EXAMPLE 6a



Facsimile del *Missale Bracarense Ecclesiae*, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, cc. CXXVv-CXXVIr)

Facsimile of the *Missale Bracarense Ecclesiae*, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, fols. CXXVv-CXXVIr)

ESEMPIO MUSICALE 6b / MUSIC EXAMPLE 6b

Ver-bum pa - tris ho - di - e pro - ces - sit ex Vir - gi - ne; vir - tu - tes an - ge - li - cae,  
 cum ca - no - ro iu - bi - lo be - ne - di - cunt Do - mi - no.  
 Pa - cem no - bis om - ni - bus nun - ti - a - vit an - ge - lus, re - ful - sit pa - sto - ri - bus  
 ve - ri - so - lis cla - ri - tas; red - dunt De - o gra - ti - as.

Trascrizione del tropo al *Benedicamus* «Verbum patris hodie» da: Missale Bracarense Ecclesiae, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, c. CXXXVv)

Transcription of the *Benedicamus* trope “Verbum patris hodie” from: Missale Bracarense Ecclesiae, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, fol. CXXXVv)

ESEMPIO MUSICALE 6c / MUSIC EXAMPLE 6c

Stel - la ful - get ho - di - e que du - cit ad præ - se - pe Ma - gos ab o - ri - en - te

qui in - ven - to pu - e - ro, be - ne di - cunt Do - mi - no.

A - do - ran - tes pu - e - rum, of - fe - ren - tes thus et au - rum, mir - ram - que mor - ta - li - um, re -

ver - si sunt ad pa - tri - am red - dunt De - o gra - ti - as.

Trascrizione del tropo al *Benedicamus* «Stella fulget hodie» da: *Missale Bracarenis Ecclesiae*, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, c. CXXVIr)

Transcription of the *Benedicamus* trope “Stella fulget hodie” from: *Missale Bracarenis Ecclesiae*, Lyon, Fradin, 1558 (Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44, fol. CXXVIr)

ESEMPIO MUSICALE 7 / MUSIC EXAMPLE 7

San - ctus, San - ctus, San - ctus,

San - ctus Do-mi-nus De - us sa - ba - oth.

Ple - ni sunt ce - li et ter - ra

glo - ri - a tu - a

O - san - na Pa - ter per om - ni - a, qui con - ti - nent po - lum et ar - va.

Ti - bi pe - ti - mus me - lo - di - a ut de - le - as fa - ci - no - ra no - stra.

In e - ter - na le - ti - ci - a in ex - cel - sis. Be - ne - dic - tus qui ve - nit

in no - mi - ne Do - mi - ni.

O - san - na De - us cre - a - tor om - ni - um tu qui es lux pax et vi - a et ve - ri - tas.

Tu su - per om - nes fe - mi - nas e - le - gi - sti vir - gi - nem u - nam per an - ge - lum

Ga - bri - e - lem sa - lu - ta - tam. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Do - mi - nus te - cum, o tu be - ne - dic - ta. Na - ta - lis Chri - sti gau - di - a

De - o ex - cel - sis glo - ri - a re - ges of - fe - runt tri - a

au - rum thus et mir - rham. A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na,

Do - mi - nus te - cum, o tu be - ne - dic - ta. Pu - e - ri He - bre - o - rum

oc - cur - runt e - i ob - vi - am cum ra - mis et ve - sti - men - ta

ex - pan - dunt in vi - a. A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na,

Do - mi - nus te - cum, o tu be - ne - dic - ta. Ad te cla - man - tes

fi - li Da - vid o - san - na. In thro - no Pa - tris

ad dex - te - ram in ex - cel - sis.

Trascrizione del *Sanctus* tropato «Pater per omnia» dal manoscritto Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 92, cc. 244v-246v

Transcription of the troped *Sanctus* “Pater per omnia” from the manuscript Trento, Biblioteca musicale L. Feininger, FC 92, fols. 244v-246v





## Neglected repertoires of liturgical chant

In the year 2001, the artistic committee of the “Guido d’Arezzo” International Polyphonic Competition decided to expand the range in the “Christian plainchant” category, with the laudable intent of promoting the study and performance of repertoires from different traditions, including the various forms of polyphonic amplification.

While these repertoires are quite well known in musicological circles and have indeed been the object of detailed study in certain cases, one cannot say that they have been equally fruitfully tackled and disseminated by performers. It is clear that the responsibility for this state of affairs lies principally not with the choir directors, but with the scholars, who have not taken the trouble to involve the more knowledgeable and sensitive performers in their discoveries. The situation is changing, however.

At a symposium held on 24 August 2001 the distinguished members of the artistic committee of the “Guido d’Arezzo” Competition committed themselves to providing the necessary funding that would help any choir master wishing to perform pieces belonging to the various traditions of liturgical chant included in the different competition categories. The Foundation has already kept its word by issuing and distributing a collection of transcriptions and facsimiles: an important first step towards furthering the knowledge of repertoires hitherto performed hardly or not at all. Other tools are also being prepared. The next issue of this journal will provide an annotated bibliography, including information on the main available editions (transcriptions and facsimiles) of chants from the various traditions included in the same categories. The publication of an essential anthology of liturgical chant is also expected.

The present article aims – somewhat more modestly – to raise a few questions about Gregorian chant and to give examples of certain categories of Christian monophonic chant that have been neglected by publishers, music historians and performers. In this way it hopes to offer a contribution to the ongoing debate, as well as a small anthology for the use of choir masters.

In full agreement with certain positions expressed by the artistic committee of the competition, I believe that we need to broaden the range of works performed in what is the most ancient and enduring religious and artistic experience in the history of Western art music.

The commendable work of the monks of Solesmes and the great semiolo-

gists has led to a deeper knowledge of the value of the neumes used in the earliest manuscripts transmitting the Gregorian repertory. However, in their search for original purity and authenticity these studies have sometimes fostered a cultural dogmatism that has excluded from their horizons the abundant wealth of liturgical chants of the following centuries. They have also created (perhaps involuntarily) a rigidification of the performance rules, which has essentially stifled the performance of Gregorian chant by proposing a scientific model that excludes any new interpretative contribution.

While for other medieval musical genres (e.g. the Provençal canço, the lauda, the Galego-Portuguese *cantiga*) we hear recorded and concert performances that are exaggeratedly fanciful and often utterly bogus, such widely varying manners of expression or approaches are not to be found (some might say: luckily) in the Gregorian chant offered by the specialized groups. Do we therefore deduce that we have finally achieved an authentic Gregorian chant? Can we confidently assert that certain ensembles today offer a Gregorian chant as it was genuinely sung in the 10th century?

Scholarship and semiology are the friends of music (even though many performers think otherwise), yet we still know too little about what the signs in the 10th-11th century manuscripts mean. We are unable to reconstruct with any certainty the infinite nuances of liturgical chant that the scribes wished to put down in writing in the oldest surviving codices. How, for example, was the Laon quilisma of the 10th century sung? How were the liquescences of St Gall performed? In southern Italy, where the manuscripts contained an abundance of liquescences, did the singers perform them as they did in France? What type of vocal emission did the monks use, how did they pronounce the “u”, not to mention the other vowels and consonants? What was their attitude to dynamics? The questions could go on almost indefinitely.

Unquestionably each individual environment must have had its traditions, its ‘sound’, its habits. But even if we were to succeed in exactly reconstructing the chant with the nuances of its day (including the Latin pronunciation), are we sure we would still find this type of interpretation palatable? Would we appreciate the fast repeated pitches? Would we like a nasal pronunciation? Why, when for other repertories the performer is left free to reinvent and modernize, do we put up with just one type of performance for Gregorian chant? Besides, do we really want to revive just the ‘authentic’ Gregorian of the 10th century? Does that mean that the Gregorian of the 14th and 15th centuries some kind of ‘Gregorian-dross’? Was the chant Josquin sang some kind of ‘fraud’? Or that which Luther sang in the Augustinian convent of Erfurt in 1508 ‘apocryphal’?

In Giulio Cattin’s fine handbook on medieval monody there is a section

of his chapter on Gregorian chant entitled “Decadence and Restoration”,<sup>1</sup> where we read some harsh judgements on the practice of late Gregorian chant. Here’s a sampling: “a new method of performance was making headway, which was the regrettable origin of the Gregorian chant known as *fractus*, or hammered into beats”; “even worse when the Gregorian chant, by then spoiled with its rhythm, served note for note as the foundation of more elaborate polyphonic constructions”; “the triumph of polyphony proceeded step by step with the progressive neglect of Gregorian chant in theory and practice. Such decay was then followed in 1577 by Pope Gregory XIII’s regrettable attempt to emend the traditional chants”; “the 18th and 19th centuries witnessed the most aberrant experience in the practice of Gregorian chant”.

Some of the above statements need qualification, or at least reassessment from a different historiographical perspective. For if decadence did set in, it occurred fairly early on, around the 11th century, with the loss of the rhythmic richness attested only in the first manuscripts. Cattin himself has also pointed out that in the principal cathedrals of Europe the liturgical chant was often “*secundatus*”,<sup>2</sup> i.e. sung in two or three voices (a phenomenon that can be considered as very early indeed if the *paraphonistae* are already mentioned in the 7th-century Roman Ordines). Is this perhaps a symptom of decadence? What was then seen as a form of *amplificatio*, should we now view as *corruptio*? Can go on to claim that from the 11th to the 20th century the official chant of the Catholic church was in a state of increasing decadence and decay? No. Only today (as for the last forty-odd years) is Gregorian chant experiencing its moment of greatest sadness and degradation, owing to the fact that it has been uprooted from its natural ambience: the liturgy. For as long as liturgical chant was practiced in all the churches, monasteries and convents of Europe, it retained its vitality. The chants increased in number and form and underwent innumerable changes in performance practice. The works may not have always been sublime or even worthy of merit, but they nonetheless egregiously served the Catholic liturgy and helped the faithful to pray. For example, one is certainly entitled to question the varying aesthetic quality of the different types of *cantus fractus*, but one cannot hastily censure the whole experience as “regrettable”, for it also includes some very enjoyable compositions: they may be distant from the profundity of the repertory’s so-called original layer, but they are not for that reason execrable *a priori*.

The intention of this article is to show, using examples drawn from the liturgical books preserved at the Biblioteca Musicale Laurence Feininger, a

<sup>1</sup> GIULIO CATTIN, *La monodia nel medioevo*, Torino, EDT, 1991 (Storia della musica, edited by the Società Italiana di Musicologia, 2), pp. 113-121.

<sup>2</sup> GIULIO CATTIN, “‘Secundare’ e ‘succinere’: polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento”, *Musica e storia*, I (1995), pp. 41-120.

minuscule portion of that neglected treasury of beauty and faith. It awaits reassessment through the performance of professional musicians, enthusiasts and the enlightened faithful who can ensure that this precious legacy is not forgotten and abandoned together with its language, Latin, which is increasingly less studied and used in the world.

To friends who ask for advice on how to teach their non-professional choirs “a little bit of Gregorian chant” I always advise them to start off with some hymns, sequences and certain tropes, and not the parts of the *Proprium missae* (Introits, Graduals, Alleluias, Tracts, Offertories and *Communiones*) and not even pieces from the Ordinary, which were written for professionals or at least for people who spent their whole lives singing. But while for the hymns there is a good practical edition that is easily found and still in print,<sup>3</sup> anyone wishing to devote himself to the extraordinary world of the sequences and tropes has to go to great lengths to find accessible modern sources.<sup>4</sup>

The medieval sequences are absolute masterpieces of the medieval cultural universe.<sup>5</sup> And their highly modern structures, consisting of coupled verse-phrases, pliantly and syllabically modelled on the stanzas of text (first in prose and later in verse) are simple to memorize and easy to perform. The combination of its textual rhythm (generally trochaic and strongly pronounced, at least in the later sequences) and the melodic flow with its prevalent stepwise motion can produce performances of great appeal even to modern ears. The theological and spiritual profundity of the texts allow one to use the sequences for catechesis and as an introduction to the immensely rich spiritual world of the Middle Ages, with cultural ramifications that range in a wide variety of directions: from Biblical exegesis to the understanding of themes represented in the visual arts; from symbology to the study of customs and society; from the history of philosophical thought to the analysis of moral

<sup>3</sup> *Liber Hymnarius cum Invitatoriis et aliquibus Responsoriis*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1983. The book can be purchased direct from the website “<http://www.solesmes.com>”.

<sup>4</sup> The old volumes of CARL ALLAN MOBERG, *Über die schwedischen Sequenzen*, 2 vols., Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1927 (on the Swedish sequences), of BENYAMIN RAJECZKY - POLIKÁP RADÓ, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I: Himnuszok és Sequentiák; Hymnen und Sequenzen*, Budapest, Zenemukiadó Vállalat, 1956 (an edition of about a hundred Hungarian sequences) and RICHARD CROCKER, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley, University of California Press, 1977 (an edition of 33 sequences by Notker, along with another 24 French sequences with similar melodies), have long been out of print. Further bibliographical data can be found in the *Iter liturgicum Italicum: repertori e sussidi per la ricerca* of Giacomo Baroffio at the website: “<http://spfm.unipv.it/baroffio/Repertori.html>” (under *Sequenziario*).

<sup>5</sup> For preliminary information on the form and history of the sequence, see the two handbooks by DAVID HILEY, *Western Plainchant, a Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 172-195 and WILLI APEL, *Il Canto Gregoriano: liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, translated, revised and updated by Marco Della Sciucca, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998 (*Musica ragionata*, 10), pp. 558-581.

and pastoral attitudes in the period. Musical example 1 (1a: facsimile, 1b: transcription) shows a celebrated sequence, drawn from a 15th-century Dominican prosary. The prosary was used in the monastery of S. Lorenzo in the Trentino and is today preserved in the Biblioteca Musicale Laurence Feininger of the Castello del Buonconsiglio in Trento (FC 103).<sup>6</sup> The text, together with an Italian translation, is the following:

1a. Verbum bonum et suave personemus illud “ave”, per quod Christi fit conclave virgo, mater, filia.	The good and sweet word, let us resound it, that Hail by which the Virgin, mother and daughter, becomes the secret dwelling of Christ.
1b. Per quod “ave” salutata, mox concepit fecundata virgo David stirpe nata, inter spinas lilia.	Greeted by this Hail she was soon made fertile and conceived; the Virgin, born of the stem of David, a lily among thorns.
2a. Ave, veri Salominis Mater, vellus Gedeonis Cuius magi tribus donis Laudant puerperium.	Hail, mother of the true Solomon, fleece of Gideon, whose childbirth the Magi honour with three gifts.
2b. Ave, solem genuisti, ave, prolem protulisti, mundo lapso contulisti vitam et imperium.	Hail, thou gavest birth to the sun. Hail, thou hast brought forth thy child, hast conferred life and power on a fallen world.
3a. Ave, mater verbi summi, maris portus, signum dumi, aromatum virga fumi, angelorum domina.	Hail, bride of the highest word, harbour of the sea, sign of the thornbush, wreath of the smoke of incense, ruler of angels.
3b. Supplicamus nos emenda, emendatos nos commenda tuo nato ad habenda sempiterna gaudia. Amen.	Free us from our errors, we beseech thee, and when freed, commend us to thy Son, to possess everlasting joy. Amen.

<sup>6</sup> For a description of the manuscript, see CESARINO RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger*, vol. 1, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1998, pp. 238-239 and ELISA MICHELA CAMPANARO, *Il prosario domenicano della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento (sec. XV)*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Padova, A.A. 1997-98.

The composition, a work to be sung on the Saturdays of Advent (dedicated to the Virgin), relates the mystery of the incarnation and begins with the greeting of the Archangel Gabriel to the Virgin of the Annunciation (related in Luke 1: 28): the same “ave” that plays a leading role also in other famous sequences, such as *Ave, mundi spes, Maria*. Instead of the final doxology (customary in hymns) there is a heartfelt supplication, paraphrasing that which concludes the *Ave Maria*.

No editions of sequences in modern transcription provide translations of the texts, but when editions are addressed to the performer (which should be the rule, not the exception) translations are almost always indispensable. Moreover, as in very many other sequences, in the present case there are problems of interpreting the content, quite apart from the translation; so it would be unfair to put into the hands of performers a text that is translated, yet lacks adequate notes to explain it. Better still, the translation should be accompanied by a brief commentary written by a specialist. In the present text two passages could be obscure to those unfamiliar with medieval symbolism: those concerning Gideon’s fleece (verse 2a) and the burning bush (verse 3a).

The episode of Gideon’s fleece appears in the Book of Judges (6: 36-40) and the fleece is a symbol of Mary’s virginity: just as she remained a Virgin after giving birth and was alone free of stain, in the same way the second time Gideon laid down the fleece at night it remained dry while there was dew all over the ground. The dogma and cult of Mary’s virginity, which accompanied Christians from the earliest centuries, had an immediate impact on sacred art. Around Mary’s virginity an abundant and complex symbology flourished. Many of these symbols were drawn from the Old Testament: the burning bush, the rock struck by Moses, Aaron’s rod, Gideon’s fleece, the closed garden, Jesse’s rod, Ezechial’s closed door and the mountain from which the stone of the book of Daniel was detached.<sup>7</sup>

The fleece image was a common one which we find in another Marian sequence, *Hodierna lux diei*: “Fusa caeli rore tellus, / fusum Gedeonis vellus / deitatis pluvia”. The frost that miraculously descends on Gideon’s fleece laid on the earth is a reminder that the Virgin was a symbolic fleece on which the dew descended from on high. The celebrated Advent versus, the text of which (from Isaiah) is used for the Introit of the Fourth Sunday of Advent, makes the following appeal: *Rorate caeli desuper, et nubes pluant iustum* (Dew, heavens, from above, and let the clouds rain the just one). Each apparently insignificant detail of a medieval text contains infinite cultural and symbolic links; each form is animated by intense spirituality.

---

<sup>7</sup> See ANNA MANZINI, “La verginità di Maria nell’arte figurativa”, *Vivens homo*, 2 (1991), pp. 127-140.

As regards, on the other hand, the *signum dumi*, i.e. the image of the burning bush (from the Biblical story: Ex. 3:2 and Deut. 33:16), we are given assistance by the second verse of the Christmas sequence *Ave, mundi spes, Maria*, which reads:

Ave, virgo singularis,  
que per rubum designaris  
non passum incendia.

Hail, unique Virgin,  
prefigured in the image of the bush  
that burns but is not consumed.

The image is thus revealed: the miraculous preservation of Mary's virginity after childbirth is symbolically anticipated by the burning bush that miraculously succeeds in avoiding consumption.

As in the vast majority of sequences, the musical structure presents the repetition of paired phrases. Moreover, the musical form AABBCC is matched by the textual form, consisting of six strophes of four trochaic lines each (8+8+8+7 syllables) paired by the rhyme of the last line (1a, 1b, 2a, 2b, 3a and 3b). If, then, we focus on the single line-phrases in this structure of paired strophes, we find certain significant melodic repetitions. Already in the first strophe (A) we see that the first hemistich of the second line (*personemus*, then *mox concepit*) has the same melody as the first hemistich of the last line (*virgo, mater*, then *inter spinas*). The entire second line of the first copula is repeated identically in the third line of the second copula and is then used again (with the sole variation of the initial note) as the third line of the third copula. The melodies of the lines *personemus illud "ave"*, *mox concepit fecundata, cuius magi tribus donis* and *mundo lapsa contulisti* is therefore identical and repeated (with the sole variation of an initial C in place of the A) in *aromatum virga fumi* and *tuo nato ad habenda*). Melodies B and C are structured symmetrically: the second line of each repeats literally the melody of the first line. Phrase B is the only one not to be strictly syllabic, for in each hemistich there are two notes on each of the two opening syllables: a hint of ornamentation, shrewdly placed in the heart of the form. The final line of copula no. 2 (musical phrase B) is a variation of the third line of phrase A (i.e. *laudant puerperium* is a variation of *per quod Christi fit conclave*), whereas C (and hence the whole sequence) closes in the same way as phrase A (so *sempiterna gaudia* is melodically the same as *virgo, mater, filia*).

In short, if we attribute to each line-phrase a lower-case letter, we have the following scheme: a b c d a b c d // e e b c' e e b c' // f f b'd f f b'd (where b begins like d, and b' begins as a ends). These frequent repetitions make the sequence easy to memorize, confer a considerable internal cohesion on the melodic structure and reveal a carefully wrought architecture that resorts to variation technique.

From the formal point of view we note that the trochaic eight-syllable lines of the text are all divisible into two symmetrical hemistichs of four syllables each: not a single word begins in the first hemistich and ends in the second. Connection between the two hemistichs occurs just in the final proparoxytone lines of copula no. 2: *Laudant puerperium* and *vitam et imperium*, which confirms the unified conception (even in melodic terms) of the concluding lines of the copulas.

By adopting the principle of iso-syllabism in performance, one achieves a clear intelligibility of the text and a balanced distribution of the line-phrases. Each metrical syllable of the text must therefore be performed in more or less equal note values, with the exception of the second syllable of phrase A (“*Verbum*” and then “*Per quod*”), which the scribe indicated by two notes of the same pitch, probably signifying a certain lingering on that syllable and perhaps also a means of discouraging performance in triple time (long-short, long-short), always a possibility in contexts of trochaic versification.

The principle of iso-syllabism must certainly be applied without rigidity, avoiding repetitive stresses that are absolutely uncalled for (*Vèr-bum bò-num èt su-à-ve*). A soft, balanced performance of the melodic line-phrases can be attained against the clear rhythmic-metrical structuring of the text, conferring on the singing a gentle yet appropriate irregularity within the abstract scheme of periodicity generated by the metre. Such a manner of performance allows one to bring out the extraordinary melodic beauty and aesthetic value of the sequence that remain intact even after six centuries.

The liturgical books from the 13th to 16th centuries (both manuscript and printed editions) are full of masterpieces like *Verbum bonum*. Today they are rarely heard. What has happened to this widespread legacy of sequences? In the German-speaking languages, still in the 16th century, almost every feast had its own sequence.<sup>8</sup> In Italy a certain interest in the use of these forms had probably begun, given that Brunner lists as many as 265 sequences in use up until the 13th century.<sup>9</sup> Much fewer sequences, on the other hand, are included in the Italian printed Graduals (beginning with the splendid Giunta edition of 1499). This tendency was then officially endorsed by Pio V’s post-Conciliar Missal of 1570,<sup>10</sup> which contained just four sequences: *Victimae paschali*

---

<sup>8</sup> See, for example, the 93 sequences in the *Graduale Pataviense (Wien 1511): Faksimile*, herausgegeben von Christian Väterlein, Kassel, Bärenreiter, 1982 (Das Erbe deutscher Musik, Band 87), fols. 195-287v.

<sup>9</sup> LANCE BRUNNER, “Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200”, *Rivista italiana di musicologia*, 20/2 (1985), pp. 191-276.

<sup>10</sup> Now easily accessible in a facsimile reprint: *Missale Romanum editio princeps (1570)*, ed. Manlio Sodi - Achille Triacca, Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticana, 1998.



*laudes* (for Easter Mass), *Veni sancte Spiritus* (Pentecost), *Lauda Sion salvatorem* (feast of *Corpus Domini*) and *Dies irae, dies illa* (for the Dead). These same four sequences are still present in the present liturgy, with the exception of the *Dies irae* (which has been abolished) and the inclusion of the *Stabat mater* (to be sung on 15 September optionally in memory of the Holy Lady of Sorrows).

Music examples 2 and 3 show the profound transformations that one of these sequences – perhaps the most famous of all – underwent over the centuries. But it is not just an isolated case: changes of this kind belong to the history of many of the so-called ‘Gregorian’ compositions. Yet the performing modifications are hardly ever recorded in the liturgical books in notation; at most they show minor melodic variants. The tradition, at least on a superficial perusal, would appear to be very compact and stable.

Music example 2 (2a: facsimile, 2b: transcription) shows the sequence *Victimae paschali laudes* in the version given in a book from a Reformed area: *Psalmodia, hoc est cantica sacra veteris Ecclesiae selecta [...] per Lucam Lossium Luneburgensem*, Wittenberg, Antonius Schön, 1580 (copy in the Biblioteca Feininger of Trento, FSV 83).<sup>11</sup>

This work, first published in 1553 with a preface by Philipp Melancthon, contains the repertory in use at the church of Lüneburg, where the author operated and was also rector of the local classical school (*gymnasium*). The Lutheran liturgical books transmit a number of Gregorian works (including the sequences and a few tropes) in the form in which they were used in Germany before the Reform; indeed we observe that they ‘freeze’ a large part of the Catholic repertory in Latin, transmitting it well beyond the end of the Council of Trent. Yet in spite of their immense critical and historical interest, these books have been almost completely neglected by scholars.

The version of *Victimae* given in the Lossius book shows the melody in the ‘dialect’ of the German-speaking countries, with slightly embellished cadences: F E-F D instead of the customary F E D. These small variants, repeated several times, are sufficient to give the melody a very different feel and confer on it a less dramatic and more joyous flavour. The variants are recognizable even in the earliest neumatic attestations of the German area: this reading already transpires in the earliest sequentaries with unheighted neumes (like that of the Castel Tirolo codex),<sup>12</sup> where the phrases conclude

<sup>11</sup> On the book, see MARCO GOZZI, “‘Cantus planus’ e ‘Kirchengesenge Deudtsch’, quali dipendenze?”, in *Lutero e i linguaggi dell’Occidente*, ed. Giuseppe Beschin, Trento, Università degli Studi di Trento, in press.

<sup>12</sup> A brief description of the codex is given in MARCO GOZZI, “Zur Musikgeschichte der Region Trient bis etwa 1600”, in *Musikgeschichte Tirols, Band I: Von den Anfängen bis 1600*, Innsbruck, Universitätsverlag Wagner, 2001 (Schlern-Schriften), pp. 467-593: 544 (n. 13).

with a *pes* followed by a *punctum*.

The text of the sequence is well known, but in this versions it retains the penultimate anti-Hebrew verse (4a), which was abolished by Pius V and no longer given in the official Catholic version of the 1570 Missal:

1a. Victimae paschali laudes immolent Cristiani.	Christians, to the Paschal victim offer your thankful praises!
2a. Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores.	A lamb the sheep redeemeth: Christ, who only is sinless, reconcileth sinners to the Father.
2b. Mors et vita duello confluxere mirando: dux vitae mortuus, regnat vivus.	Death and life have contended in that combat stupendous: the Prince of life, who died, reigns immortal.
3a. Dic nobis, Maria: quid vidisti in via? Sepulchrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis:	Tell us, Mary, what thou sawest, wayfaring: “The tomb of Christ, who is living, the glory of Jesus’s resurrection;
3b. angelicos testes, sudarium et vestes. Surrexit Christus spes mea: praecedet suos in Galilaeam.	Bright angels attesting, the shroud and napkin resting. Yea, Christ my hope is arisen; to Galilee he will go before you.”
4a. Credendum est magis soli Mariae veraci quam Iudaeorum turbae fallaci.	We must rather believe the true testimony of Mary, than the fallacious crowd of Jews.
4b. Scimus Christum surrexisse a mortuis vere: tu nobis, victor Rex, miserere.	We know that Christ has indeed risen from death: have mercy on us, victor King!

This text is generally attributed to the priest Wipo (who was chaplain to the emperors Conrad II and Henry III and died c.1050). Though it has no distinct metrical structure, it has various rhymes and assonances above all in the second part.

The text has a three-part structure: a first section is an invitation to song, announcing the momentous event of the Resurrection; the second is a dialogue in the first person between certain disciples and Mary Magdalene (the first witness of the Resurrection); the third is a comment on this episode, bid-

ding us to believe Mary and not the Jews who deny the Resurrection. The gospels differ slightly in their account of Mary's testimony. John (John 20: 1-3) affirms that when she found the sepulchre empty, she ran to Peter and John and said: "They have taken away the Lord out of the Sepulchre and we know not where they have laid him!" Luke (Luke 24: 1-11), on the other hand, says that the women saw two angels at the sepulchre who announced the Resurrection to them; and that when the apostles were told this, they did not believe them, considering their words to be "idle tales". Finally, Mark's account of what the holy women did (Mark 16: 8) is again different: "neither said they anything to any man; for they were afraid". In any case the text of the sequence, bringing us through direct speech to those moments of great emotion (as if they were happening today), states that we must trust in Mary Magdalene, unlike what happened then. It is evident that the sequence, deprived of the crucial verse, is incomplete in its meaning. And certainly the musical structure also suffers, because in this way we are left without the first verse of the final copula: in the emended version there is therefore no melodic repetition, as instead we find in each of the previous strophes.

The central, dialogue section of the sequence is very interesting also because of its change of mode: passing from the authentic *protus* to the plagal. In many sources of German origin,<sup>13</sup> this part is actually performed at the end of Easter Matins in a dramatized form: the choir repeats the refrain "Dic nobis, Maria[...]", while the soloist taking the part of Maria intersperses the three short verses. After copula 4 (a + b) sung by the choir, the whole assembly sings "Christ ist erstanden" (Christ is risen) in German and the Office concludes with a solemn "Te Deum".

To document how the performance of a Gregorian piece can change according to geographical area and chronology, music example 3 (3a: facsimile, 3b: transcription) shows the same sequence transmitted by an 18th-century Spanish Gradual-Antiphonary (Biblioteca musicale Feininger, FC 116, pp. 243-246).<sup>14</sup>

Certain macroscopic differences immediately strike one: a) verses 2b, 3b and 4a are missing (while the last one had long been abolished, the others are omitted because of the customary practice of alternating with the organ; hence they must be reinserted in both editions and performances); b) the notation is

<sup>13</sup> See, for example, the Agenda for the diocese of Passau printed in Passau by Johannes Petri in 1490 (fols. xciv-xcvi) and the *Antiphonale Pataviense*, Wien, Winterburger, 1519, fols. 55v-56: facsimile reprint edited by KARLHEINZ SCHLAGER, *Antiphonale Pataviense (Wien, 1519)*, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1985 (Das Erbe Deutscher Musik, Band 88).

<sup>14</sup> For a description of the manuscript, see CESARINO RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger*, vol. I, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1998, pp. 264-265.

mensural, i.e. the note values are exactly indicated; c) the melody is distorted by the presence of five C sharps (which are completely alien to the original modal structure of the piece), while the mixture of authentic and plagal mode is cancelled out by the elimination of the low A at the start of the verse “Dic nobis Maria”.

Unquestionably this version conspicuously distorts the original melodic/rhythmic structure, but one is left wondering how old this kind of intervention to the musical text might be. Perhaps even in very remote times the sequence was performed with a rhythm very similar to this one, even before the notation was capable of indicating such mensural values. Here, in any case, we find a clear change in taste and even in compositional detail, through the introduction of the C sharps (betraying a strong impulse to turn a melody born modal into a tonal one), while the clear mensural rhythm attempts to offer an accurate translation of the new approach to performance.

We note that the anonymous reviser made a certain effort to ensure a correct correspondence between textual and musical accents, though we still find certain anomalies that force one to pronounce certain words in the ‘French’ manner: *Agnùs, nobis, gloriàm vidì*.

This is in fact a clear example of so-called *cantus fractus*, i.e. a type of Gregorian chant that indicates the note values precisely and offers a distinct rhythmic-metric organization, in contrast to what we find in the Gregorian transmitted by the earliest manuscripts. The earliest examples of *cantus fractus* appear in manuscripts of the 14th century and are often associated with Credo or hymn melodies.

Sometimes, as in example 3, the type of notation is easily decipherable from the rhythmic point of view, but this is not always the case. music example 4 (4a: facsimile, 4b: transcription) shows the Pentecost sequence *Veni sancte Spiritus* in *cantus fractus* as given in a 16th-century Spanish Gradual (Biblioteca musicale Feininger, FC 81).<sup>15</sup> Here the rhythmic interpretation is not immediately clarified by the notation.

At first glance it would look as though the notation were stressing the trochaic rhythm of the Latin text by means of a longa-brevis alternation in place of the customary breve-semibreve alternation; the longa stem would sometimes appear upwards, as on the first note. On more careful scrutiny, however, this rhythmic interpretation is unconvincing. If the *ligaturae* were to be given the value traditionally attributed to them from the 14th century onward, there would be too many rhythmic anomalies. Moreover, we also find groups consisting of a semibreve next to a ‘longa’ (always at a descending stepwise interval), which would appear to be a sort of *imperfectio a parte*

---

<sup>15</sup> For a description of the manuscript, see RUINI, *I manoscritti liturgici*, vol. 1, pp. 194-195.

*ante*, though in a binary context (the first occurrence is on the first syllable of the third word: “*Spiritus*”). So it is simpler perhaps to think that the scribe merely wished to indicate the accented syllables with a stem and that he adopted this solution where he found a group of two notes. (Besides, in a modern transcription in 3/4, translating this figure into a quaver followed by a dotted crotchet would mean introducing a rhythm that is not only anomalous but also difficult to perform.)

The notation would therefore seem to be of a mixed type: some of its features are borrowed from the square notation used in Spain around the 15th century (such as the stressing of the rhythmic accents of the text by adding *caudae* to the *puncta*); others are drawn from mensural notation. However, we also find internal incongruities or copying errors. This is particularly evident where melodic phrases are repeated: compare the four-note group on *hospes* with the *ligatura* on *estu*; or the cadential group on *refrigerium*, which should perhaps be read as it appears at the equivalent *solatium*; and so on. The final note of each line is sometimes indicated without a stem and sometimes with one, so it is clear that the sign had no mensural implications.

In any case the proposed transcription, in binary metre (see music example 4b), cannot be taken as a certain reading; it is merely conjectural. It does, however, seem to be an adequate solution to the question of how to interpret the signs in the manuscript. Unquestionably performance requires an elastic *tactus*, i.e. one that is respectful of the pronunciation and accentuation of the Latin text, with a gentle and very slightly slowed-down cadence at the end of each strophe.

The text of the celebrated sequence, which is perhaps to be attributed to the archbishop of Canterbury Stephen Langton (early 13th century), consists of five paired strophes of three trochaic proparoxytone seven-syllable lines (aax bbx).

1a. Veni Sancte Spiritus,  
et emitte caelitus  
lucis tuae radium.

1b. Veni pater pauperum,  
veni dator munerum,  
veni lumen cordium.

2a. Consolator optime,  
dulcis hospes animae,  
dulce refrigerium.

2b. In labore requies,  
in aestu temperies,  
in fletu solatium.

3a. O lux beatissima,  
reple cordis intima

1a. Come, Holy Spirit,  
and send out a ray  
of your heavenly light.

1b. Come, father of the poor,  
come, giver of gifts,  
come, light of our hearts.

2a. Kindly comforter,  
sweet guest of our soul,  
and sweet freshness.

2b. Rest in hardship,  
moderation in the heat,  
relief in pain.

3a. O most blessed light,  
fill the innermost hearts

tuorum fidelium.	of those who believe in you.
3b. Sine tuo numine, nihil est in homine, nihil est innoxium.	3b. Without your divine power there is nothing in man, nothing is harmless.
4a. Lava quod est sordidum, Riga quod est aridum, sana quod est saucium.	4a. Wash what is unclean, water what is arid, heal what is wounded.
4b. Flecte quod est rigidum, fove quod est frigidum, rege quod est devium.	4b. Bend what is stiff, warm what is cold, guide what has gone astray.
5a. Da tuis fidelibus in te confidentibus sacrum septenarium.	5a. Give to those who believe in you and trust in you your seven sacred gifts.
5b. Da virtutis meritum, da salutis exitum, da perenne gaudium. Amen.	5b. Give the reward of virtue, give the end of salvation, give lasting happiness!

The melody can be easily compared with the version given in the *Graduale Triplex*.<sup>16</sup> Comparison reveals quite a few variants; even the overall structure of the piece is changed. The following chart summarizes the formal structure (the upper-case letters indicate the melodic phrases spanning three lines).

<i>Strofa</i>	<i>Ms. FC 81</i>	<i>Triplex</i>
1a. Veni Sancte Spiritus,	A	A (beginning C D E F instead of C D F E)
1b. Veni pater pauperum	A	A
2a. Consolator optime	B	B (with variants in the 2nd and 3rd lines)
2b. In labore requies	B	B
3a. O lux beatissima	C	C (slight variant at the beginning of the 3rd line)
3b. Sine tuo numine	C	C
4a. Lava quod est sordidum	D	X (completely different phrase)
4b. Flecte quod est rigidum	C	X
5a. Da tuis fidelibus	D	D (completely identical melodic reading with FC 81)
5b. Da virtutis meritum	D	D

<sup>16</sup> *Graduale Triplex seu Graduale romanum Pauli PP.VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979, pp. 253-255.

What is clear is that the musical text is corrupt in copula 4. Instead of the customary new pair of phrases (as in the *Triplex*), we find two different phrases used elsewhere in the sequence: that of the final copula, followed by that of the previous copula. It can perhaps be explained as an attempt, at some stage of the transmission, to fill a gap in the notation of this copula. The result is in any case singular, and it goes to show that one must also carefully investigate the melodic readings of the liturgical books: the presence of a known text does not guarantee that the melody used was the same as that used in the normal repertories.

Music examples 3 and 4 also show that beneath the label of *cantus fractus* we find types of musical writing that are very different from one another and not always easy to interpret (given that there is still no comprehensive survey of the various forms and we even lack statistics that tell us how widespread the phenomenon was). *Cantus fractus* (in its various manifestations) is used for certain Credos, which are found written in mensural notation ever since their first appearance in the manuscript tradition. One of these Credos is given in music example 5 (5a: facsimile, 5b: transcription). It was called the *Credo Cardinalis* and was used for the main feasts (in *festis duplicibus*). It presumably dates to the 15th century. In the splendid two-volume Giunta Gradual of 1499-1500, from which the example is taken, it appears as a *Credo maior* at the beginning of a series of three mensural Credos (the other two carry the rubric *De Apostolis* and *De dominica*). In the Vatican editions we find it indicated as Credo IV,<sup>17</sup> but with a notation that says nothing about the rhythm, whereas it appears in *cantus fractus* also in the celebrated *Editio Medicaea* of 1614 as the second Credo of a series of four.<sup>18</sup> An earlier version is transmitted in the Gradual published by Angelo Gardano in Venice in 1591.<sup>19</sup> This is an important version because the book had been supervised by Andrea Gabrieli, Ludovico Balbi and Orazio Vecchi and must have been used as the basis for the Credo of Andrea Gabrieli's organ mass based on this melody.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> See, for example, the *Graduale Triplex*, pp. 776-779. Three other facsimiles of this Credo (Giunta 1516, ms. FC 40 of the Biblioteca Feininger, Asola 1592) are given in Daniele Torelli, "Il canto piano nell'ecdotica della musica sacra tra Rinascimento e Barocco", in *Problemi e metodi della filologia musicale, tre tavole rotonde*, ed. Stefano Campagnolo, Lucca, LIM, 2000, pp. 113-115.

<sup>18</sup> See *Graduale de sanctis iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, Editio princeps (1614-1615)*, facsimile edition, with an introduction and appendix by G. BAROFFIO – E. Ju Kim, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001, fols. 333-335.

<sup>19</sup> On the edition, see MARCO GOZZI, "Il Graduale di Angelo Gardano (1591)", in Laura Dal Prà (ed.), *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, Trento, Provincia Autonoma di Trento. Servizio Beni Culturali, 1995, pp. 399-414.

<sup>20</sup> The complete facsimile of the *Credo Cardinalis* in the Gardano del Gradual is given in ANNARITA INDINO, "Il graduale stampato da Angelo Gardano (1591)", in *Il canto piano nell'era della stampa*, ed. Giulio Cattin, Danilo Curti and Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, p. 221.

A very interesting passage written by the famous Italian theorist Franchinus Gaffurius cites the *Credo Cardinalis*, called *Symbolum cardineum*, as a prototype of *cantus planus* written using the type of notation borrowed from ‘figured song’ (consisting of longs, breves and semibreves):

Sunt et qui notulas huiusmodi plani cantus aequae describunt et commensurant figuris mensurabilis consideratio sicut longas, breves ac semibreves, ut constat in *Symbolo cardineo* et nonnullis prosis atque hymnis: quod Galli potissime ad orationem modulorum pronunciationem ipsa diversitate concipiendam celeberrime prosequuntur.<sup>21</sup>

Thirty years later the Veronese priest Biagio Rossetti repeats Gaffurius’s idea almost word for word in his *Libellus de rudimentis musices* (1529), and again associates the use of mensural notation with the *Credo Cardinalis* (here also indicated by the adjective “patriarchine”, not found elsewhere), sequences (prosae) and hymns:

Notas aequae describunt et commensurant figuris cantus mensurabilis, ut longas, breves ac semibreves, ut constat in *Symbolo cardineo* vel *patriarchino*, et in prosis et hymnis.<sup>22</sup>

Though the text of the Credo needs neither quotation nor comment, it is worth spending a few words on the musical structure of this piece.

As in the vast majority of Credos, the style is semi-syllabic: short melismas are often found before the cadences, and are particularly associated with a rhythmic-melodic pattern that recurs in the first part (E D-E D C D, or B A-B A G A: see bb. 4, 15, 26, 41, 61, 78, 90, 93). All the verses (to be sung following the practice of alternation between the two semi-choirs) conclude with a clear cadence. Out of the nineteen cadences, eleven are on D, five on A, two on E (bb. 33 and 73) and one on F (b. 148), showing that the piece is firmly rooted in the first authentic mode, with a clear polarity between *finalis* and *repercussio* (a polarity evidently considered essential to the *modus* by the unknown 15th-century composer).

The melody prevalently uses stepwise movement, though leaps of a fifth, both descending and ascending (A-D or D-A) are very frequent, beginning with the solemn declamatory *incipit*.<sup>23</sup> The leaps of an ascending octave (D-

<sup>21</sup> FRANCHINO GAFFURIO, *Practica Musicae*, Milano, Giovanni Pietro de Lomazio, 1496 (facsimile reprint, Bologna, Forni, 1972), quoted in TORELLI, “Il canto piano”, p. 108.

<sup>22</sup> Quoted in ANTONIO LOVATO, “Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII”, in *Il canto piano nell’era della stampa*, pp. 99-114: 101.

<sup>23</sup> Other descending leaps of a fifth (A-D) are found in bb. 17-18, 31, 50, 57, 80, 115-116, 138 and 149-150; ascending leaps of a fifth (D-A) in bb. 31-32, 42-43, 52-53, 126-127, 155-156 and 169.



D) are also relatively frequent,<sup>24</sup> though they occur only between the final note of one verse and the opening note of the next (bb. 62-63, 85-86, 140).

In spite of the use of clearly circumscribed and stereotyped melodic-rhythmic material (the prevalent use of minims and semiminims; the frequent recourse to figurations that arise out of the embellishment of a held note, such as G-A-G-F or A-G-A-B, or even ascending or descending scales), there are no genuine repetitions of individual phrases, and the piece can be described as a continuous thematic re-elaboration of certain simple and elementary melodic lines.

Respect for the textual accents is not conspicuous: a sign, perhaps, that the composer was not greatly bothered about the liturgical text. It also suggests a manner of composing that prefers to adapt the syllables to a preconceived melodic-rhythmic line than to construct the melodic-rhythmic material out of the text itself, as certainly occurred in the older layers of Gregorian chant.

Whatever the case, it is an important musical composition that was widespread in Europe, was probably also sung in two parts (according to a widespread practice) and boasts a flourishing manuscript and printed tradition.

The many surviving mensural Credo melodies, only a small part of which are accounted for in Miazga's survey,<sup>25</sup> still await publication and study.

Another big area of the Gregorian repertory neglected by publishers and performers is that of the tropes. music example 6a shows two pages of the *Missale iuxta usum et ordinem almae Bracaraensis Ecclesiae*: a Missal of the Portuguese diocese of Braga printed by Petrus Fradin in Lyon in 1558 (the copy reproduced is preserved in Trento, in the Biblioteca musicale L. Feininger, FSM 44).<sup>26</sup>

Here we encounter two examples of a *Benedicamus* trope. The *Benedicamus Domino*, a short verse (accompanied by the responsory "Deo gratias"), is generally used instead of the *Ite missa est* in the Masses lacking the Gloria (as

<sup>24</sup> Already noticed, as a rare characteristic of "certain very late chants", in WILLI APEL, *Il Canto Gregoriano: liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, ed. Marco Della Sciuca, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1998 (Musica ragionata, 10), p. 334.

<sup>25</sup> TADEUSZ MIAZGA, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche: eine Untersuchung der Melodien in den handschriftlichen Überlieferungen mit besonderer Berücksichtigung der polnischen Handschriften*, Graz, Akademische Druck, 1976. A comprehensive survey of the Credo melodies in the Italian manuscripts is currently being made by Giacomo Baroffio.

<sup>26</sup> See MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca Musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 vols., Trento, Provincia Autonoma di Trento. Servizio Beni librari e archivistici, 1994 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 17), vol. II, pp. 578-579.

for example during Lent) or followed by a procession. It can also be sung at the end of each hour of the Office.

On the left-hand page of music example 6a we see eight different settings of the *Benedicamus Domino*: they are immediately followed by the two monophonic tropes preceded by the following rubrics:

In die Nativitatis Domini, loco “Ite missa est”, usque ad diem Circumcisionis Domini inclusive dicatur, si placuerit.

In die Epiphaniae Domini, loco “Ite missa est”, si placuerit, dicatur.

To be sung, if wished, from the day of Christmas, instead of the “Ite, missa est”, until the day of the Circumcision [1 Jan] inclusive.

To be sung, if wished, on the day of Epiphany, instead of the “Ite, missa est”.

They are therefore two tropes for the Christmas period; the first (*Verbum Patris hodie*) is known and we know of many manuscripts that transmit it in both monophonic<sup>27</sup> and polyphonic versions.<sup>28</sup> A comprehensive survey of the trope’s presence in the printed tradition has never been made.

The text refers to the joyous exultation of the angels on Christmas day and consists of two strophes of five trochaic proparoxytone seven-syllable lines with an assonance- rather than rhyme-scheme (aaabb // ccdd).

Verbum Patris hodie  
Processit ex Virgine;  
virtutes angelicae,  
cum canoro iubilo,  
benedicunt Domino.

Today the Word of the Father  
was born of the Virgin;  
the anglic virtues,<sup>29</sup>  
with songful jubilation,  
bless the Lord.

Pacem nobis omnibus  
Nuntiavit angelus,  
refulsit pastoribus

Peace to all of us,  
the angel announced;  
the brightness of the true sun

---

<sup>27</sup> WULF ARLT, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, 2 vols., Köln, Arno Volk, 1970, pp. 176-179 and 205, note 2.

<sup>28</sup> CESARINO RUINI, “Lo strano caso del tropo ‘Verbum patris hodie’”, in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa: atti del congresso internazionale* (Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980), ed. Cesare Corsi – Pierluigi Petrobelli, Roma, Torre d’Orfeo, 1989, pp. 295-310.

<sup>29</sup> Under the influence of Neoplatonic speculation Pseudo-Dionysius the Areopagite defined the hierarchies of angels by dividing them into three orders, each in turn divided into three choirs: Seraphim, Cherubim and Thrones; Dominions, Virtues and Powers; Principalities, Archangels and Angels.

veri solis claritas;  
reddunt Deo gratias.

shone on the shepherds;  
they give thanks to God.

Other versions of the text retain the original form for the last line of each strophe (*Benedicamus Domino / Deo dicamus gratias*), even though it is hyper-metric.<sup>30</sup>

The simple melody, rooted in the authentic *protus* mode, moves prevalently stepwise and syllabically (with melismas only in the last line) and contains certain melodic repetitions. The melody of the opening *Verbum patris* is not only repeated at the start of the fourth line (*cum canoro*), but also restated at the upper fifth at the start of the second line (*processit ex*) only to conclude exactly in the same way as the first line (F G A).

We cannot help noticing a close kinship between this melody and that of the antiphon “*Pueri Hebraeorum*”, which opens the procession for Palm Sunday.<sup>31</sup>

As in all the Spanish sources of this period the notation is full of plica signs. While the value of the plica in mensural notation is well-known (given that various theorists talk about it), in plainchant the sign indicates a phenomenon similar to the liquescence, even though here it is sometimes found in incongruous places (e.g. the syllable *Pa* of “*Pacem*”, at the start of the second strophe). In the transcription we have chosen to indicate the plica notes by an added comma-sign, in such a way that the more skilled singer can either execute a small semivowel between the two notes affected, as on the word *Ver(e)bum*, or nasalyze the final *m* of the word that ends with the plica (again in “*Verbum*” and in “*cum*”). The positioning of the plica and its meaning in plainchant are in any case open issues that merit specific study.

On the right-hand page of music example 6a we find a version of the trope *Verbum Patris*, which has an identical melody but a different text. Though the text clearly has the same metre, this time it is intended for the feast of Epiphany.<sup>32</sup>

Stella fulget hodie  
Que ducit ad presepe  
Magos ab oriente

Today a star shines  
that leads to the crib  
the Magi from the East:

<sup>30</sup> See, for example, the version provided by RUINI, “Lo strano caso del tropo ‘*Verbum patris hodie*’”, p. 296.

<sup>31</sup> See *Graduale triplex*, pp. 138-139.

<sup>32</sup> Facsimile also in *Jubilate Deo, miniature e melodie gregoriane: testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, ed. Giacomo Baroffio, Danilo Curti and Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2000, p. 286.

Qui invento puero	on finding the child here,
Benedicunt Domino.	they praise the Lord.

Adorantes puerum,	After adoring the child
offerentes thus et aurum,	and offering the frankincense and gold
mirramque mortalium,	and myrrh of mortals,
reversi sunt ad patriam,	they returned to their countries
reddunt Deo gratias.	and give thanks to God.

The simplicity of the tale and of the lexis give the trope a flavour that is even more tuneful and ‘popular’ than its more illustrious model (*Verbum Patris*) and make it highly suited to performance even by non-professional choirs and congregations.

In the Trento copy the trope *Stella fulget* displays a very imprecise pitching of the notes (instead of D F D C F G A the incipit appears to read D E D C E F G). This is due to the technique of printing in two impressions (first the staff in red ink, then the notes and text in black): if the sheet failed to be exactly positioned, the alignment of the notes on the staff could be extremely imprecise, as here).

The transcription (music example 6b) is interpretative: in other words, it offers a possible rhythmic translation for the use of performers. Here the plica sign is transcribed as a note of short value filling the interval of a third (as in measured polyphony). This makes it possible even for an inexperienced choirmaster (i.e. one with no knowledge of square notation) to perform the piece and teach it to his singers by imitation.

The two short tropes discussed above constitute just one of the innumerable forms of troping present in the Gregorian repertory. Within this large family we find outright masterpieces that display the inexhaustible creativity of medieval man. One such monument is the Sanctus trope that rounds off this article (see music example 7). It is found in a 15th-century Spanish Gradual preserved in the Biblioteca musicale L. Feininger (FC 92), on fols. ccxlvv-ccxlviv. The melody is that indicated as no. 199 in Thannabaur’s compendium and the trope, which is textual and musical, concerns only the *Osanna in excelsis*.

Here is the complete text, with the trope (in assonanced verse) indicated in italics.

Sanctus, sanctus, sanctus	Holy, holy, holy
Dominus Deus sabaoth.	is the Lord, God of Hosts.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	The heavens and the earth are full of thy glory.

*Osanna, Pater, per omnia  
qui continent polum et arva.  
Tibi petimus melodia  
ut deleas facinora nostra  
in aeterna laetitia in excelsis.*

*Hosanna, O Father, for all the things  
That the celestial vault and the earth contain.  
We entreat you with a melody,  
so that you may cancel our sins  
in eternal joy in the highest.*

*Benedictus qui venit  
in nomine Domini.*

*Blessed is he who comes  
in the name of the Lord.*

*Osanna, Deus creator omnium,  
Tu qui es lux, pax et veritas,  
Tu super omnes feminas  
elegisti virginem unam  
per angelum Gabrielem salutatam:*

*Hosanna, God creator of all things,  
you who art light, peace and truth,  
from among all women  
you chose one virgin  
hailed [thus] by the angel Gabriel:*

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Natalis Christi gaudia  
Deo excelsis gloria  
Reges offerunt tria:  
aurum, thus et mirrh.*

*“Hail, Mary, full of grace,  
the Lord is with you, O blessed one.”  
The joys of the birth of Christ:  
glory to God in the highest!  
The kings offer three things:  
gold, frankincense and myrrh.*

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Pueri Hebraeorum  
occurrunt ei obviam  
cum ramis et vestimenta  
expandunt in via.*

*“Hail, Mary, full of grace,  
the Lord is with you, O blessed one.”  
The Jewish boys run towards him  
with branches and lay down  
carpets on the road.*

*Ave Maria, gratia plena,  
Dominus tecum, o tu benedicta.  
Ad te clamantes  
“Filio David Osanna”,  
in throno Patris  
ad dexteram in excelsis.*

*“Hail, Mary, full of grace,  
the Lord is with you, O blessed one.”  
They acclaim you:  
“Hosanna to the son of David”,  
on the right hand  
of the Father’s throne in the highest.*

The rubric preceding this Sanctus reads: “De Beata Maria, in diebus sabbatis et in festivitibus”. In fact the trope evidently has a strong Marian connotation, with the salutation of the angel Gabriel repeated three times. However, it also emphasizes the original context of the second part of the Sanctus, which concerns the crowd’s acclamation on Jesus’s entry into Jerusalem,

according to St Matthew's gospel (Mt 21: 9).<sup>33</sup> In fact the last two strophes of the trope pick up and paraphrase the processional antiphons intended for Palm Sunday: "Pueri Hebraeorum, tollentes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: 'Hosanna in excelsis'" and "Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via, et clamabant dicentes: 'Hosanna filio David: benedictus qui venit in nomine Domini'"

The musical structure contains significant repetitions: the trope of the first *Osanna* is structured as AAB; the melody of *Osanna Pater per omnia* (two-line phrase) is repeated at *Tibi petimus* melodia (another two-line phrase); one-line phrase B, at *In aeterna leticia*, is a sort of varied contraction of A and concludes this first expansion of the original piece. The trope on the second *Osanna* is much longer and consists solely of three phrases: C, D and E, that are repeated (with the variations needed to adapt them to the text) according to the following scheme:

Osanna Deus creator	C (11 syllables)
Tu qui es lux	D (11 syllables)
Tu super omnes foeminas	C (17 syllables)
Per angelum Gabrilem	D (12 syllables)
Ave Maria, gratia plena	E (10 syllables)
Dominus tecum	E' (11 syllables)
Natalis Christi gaudia	C (16 syllables)
Reges offerunt tria	D (13 syllables)
Ave Maria, gratia plena	E (10 syllables)
Dominus tecum	E' (11 syllables)
Pueri Hebraeorum	C (15 syllables)
Cun ramis et vestimenta	D (14 syllables)
Ave Maria, gratia plena	E (10 syllables)
Dominus tecum	E' (11 syllables)
Ad te clamantes	D (12 syllables)
In throno Patris	D (13 syllables)

The two line-phrases E and E' are repeated three times in identical fashions to the same text (*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, o tu benedicta*), as a sort of jaculatory (short prayer), at the start of the last three melodic groups. Phrase D, which closes the piece, can be seen as a varied form of B (which

<sup>33</sup> The first part, on the other hand, is based on the words of the Seraphim in a vision of the prophet Isaiah (Is, 6: 3).

concludes the trope of the first Osanna). It is also worth noting a recurrent cadential formula (C D E F F D or variations of the same) found at the conclusion of all the phrases of both the first trope (*polum et arva, facinora nostra* and – in a varied form – at the conclusion: *in excelsis*) and the second (*et veritas, salutata, tu benedicta* – repeated three times – , *aurum thus et mirram, expandunt in via, osanna, in excelsis*). This shows a formal construction that is both complex and replete with melodic reminiscences (never literal ones, however) derived from the original Sanctus. Modern editions of tropes are very rare; and so are recordings, as a result.

To conclude, the three areas that I have illustrated here that still need further study, research and, above all, practical editions are the following: a) the world of the sequences and tropes, an extraordinary treasury of beauty and faith of great aesthetic, spiritual and cultural value that can still today be profitably used in the liturgy; b) the huge repertory of *cantus fractus*, which includes works of distinct artistic value that can also be easily performed; c) the editions of liturgical chant (including those of the Reformed areas), which often contain works that are utterly neglected yet definitely worth reassessing and re-performing.

It is especially desirable that works belonging to these areas should be transcribed into modern notation and published. Such editions must be principally addressed to performers; in other words, they should offer all the information needed for easy access to the repertory-type and a correct interpretation of the musical texts. This means: including translations and short explanatory notes on the texts; providing the complete verbal text under the notes, even in the case of strophic works; completing the texts wherever lines are missing; and finally, adding critical notes that help to place the pieces within their liturgical and cultural contexts. For these reasons it is absolutely essential that such publications should not be hastily prepared, but should be edited by scholars with a thorough grounding in palaeography, textual criticism, music history and liturgical history.

Many of the examples shown here are from the Hispanic area, and as such can be proposed in the Arezzo Competition (which includes a specific category for this area), but there are vast repertories not yet contemplated in the competition programme. They include the various traditions of the major religious orders (for example, the Benedictines, Cistercians, Dominicans and Franciscans), many other types of *cantus fractus*, and finally all the late compositions that have allowed the so-called Gregorian repertory to retain its vitality in very different historical and cultural contexts for over a millennium. This final category includes not only neo-Gregorian and pseudo-Gregorian chant, but also the 18th- and 19th-century versions of the chants of the Proper, Ordi-

nary and Office, which are often rich in accidentals, centonized material, and rhythmic (if not even mensural) indications.

We hope that repertories of such importance and enormous interest (both historical and aesthetic) will also be included in the next competition programmes.



## I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

*Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi*

La rassegna dei contributi relativi alla coralità degli anni 2000-2001 – gli ultimi numeri usciti delle principali riviste musicali e musicologiche, italiane ed internazionali elencate in appendice – si presenta assai varia riguardo a repertori, prospettive d'indagine, temi.

Permangono le tendenze osservate nelle due precedenti rubriche: preminenza, anche se meno marcata, degli studi sulla polifonia rinascimentale, assenza totale di quelli relativi al repertorio corale otto-novecentesco.

Va rilevata, tuttavia, la presenza consistente di interventi sulla produzione monodica e polifonica anteriore al XV secolo – in particolare quella monodica – apparsi nelle riviste dedicate a questo repertorio («Plainsong and Medieval Music») o alla musica antica («Early Music History» e «Musica Disciplina») o sacra («Rivista internazionale di musica sacra»). Gli argomenti privilegiati riguardano le ufficiature di santi: si veda il numero monografico di quest'ultima rivista in cui viene pubblicato integralmente lo studio (insieme all'edizione delle musiche) condotto da Francesco Cignoni sulle ufficiature dei santi Alessandro e Romolo vescovi di Fiesole o le indagini di Roman Hankeln e David Hiley dedicate rispettivamente a quelle dei santi Henry e Kuni-gunde di Bamberg e dei santi inglesi.

Da porre in particolare rilievo – anche in considerazione della nuova politica di recupero delle tradizioni locali del canto monodico cristiano intrapresa dalla Fondazione Guido d'Arezzo nel Concorso Polifonico – il sostanzioso intervento di Kenneth Levy pubblicato in due parti sulla rivista «Early Music History», nel quale l'autore offre nuove prospettive d'indagine sulla tradizione del canto romano antico. Questo studio, assieme a precedenti dello stesso autore, costituisce un riferimento bibliografico importante dell'articolo di Guido Milanese uscito nello scorso numero della presente rivista, sulla costituzione e trasmissione del canto gregoriano in epoca carolingia.

Sulla polifonia pre-rinascimentale sono da segnalare – per il XIII secolo – due studi sul significato della parola *organum* (di Peter Williams) e sullo stile del *conductus* di Notre Dame (Thomas B. Payne), mentre – per il XIV secolo – cinque articoli (di Jacques Boogaart, Thomas Brown, Marie Louise Göllner e due di Elizabeth Eva Leach) dedicati alla produzione, ai processi compositivi e allo stile di Guillaume de Machaut.

La tradizione polifonica rinascimentale è rappresentata soprattutto da interventi sulla produzione cinquecentesca: da porre in evidenza gli articoli su Luca Marenzio usciti nel numero monografico di «Early Music» (XXVII, 4) del 1999, in occasione del quarto centenario della morte – su aspetti biografi-

ci, estetici, sulla produzione e le relazioni con le tendenze coeve, sulla discografia –, e quelli sulla musica sacra di Gesualdo (Wolfgang Witzmann) e dei compositori attivi a Milano alla fine del secolo (Rodobaldo Tibaldi).

Per i repertori dei secoli successivi (XVII-XVIII) e per quelli etnici si registrano alcuni articoli eterogenei nel taglio e nell'argomento, ad eccezione della serie di interventi sul lamento tra Rinascimento e Barocco in «Early Music» (XXVII, 3, 1999) e sulla Passione tra Sette e Ottocento nella rivista «Musica e storia» (IX, 1, 2001).

Trasversali a più repertori ed epoche sono due temi di notevole interesse: il tema della modalità nella produzione musicale fino al XVII secolo e in quella tradizionale, affrontato nel numero monografico della rivista francese «Analyse Musicale» (XXXVIII, 2001); il tema dell'analisi dei repertori vocali, disseminato in più articoli di diversa impostazione.

Introdotta da un saggio metodologico di Harold S. Powers – tra i maggiori studiosi della modalità – il volume di «Analyse Musicale» contiene articoli sulle definizioni di “modo” e i diversi risvolti che tale definizione comporta per l'analisi (Jacques Viret), sulle strutture modali nel repertorio gregoriano (Marcel Pérès), sul passaggio da una concezione modale ad una concezione tonale già nella produzione polifonica di Dufay e dei compositori coevi (Laurent Fiquet), sulla modalità nelle musiche tradizionali francesi (Joseph Le Floch).

Il tema dell'analisi è invece affrontato in numerosi articoli, in generale sistematici (Mario Baroni e Jean Jacques Nattiez) o metodologici, ma applicati a particolari repertori o generi musicali, quali la polifonia tardo-medievale (Kevin N. Moll), il *conductus* di Notre Dame (Thomas B. Payne), la *chanson* del XIV secolo (Elizabeth Eva Leach), le forme vocali minori tra Cinque e Seicento (Marco Mangani). Da rilevare inoltre anche un gruppo di tre articoli di David J. Burn, David Humphreys e Laurie Stras, nei quali analisi e interpretazione di singoli brani o di interi cicli – la tradizione delle messe sul tenor *L'homme armé* – è condotta a partire dal modello proposto un ventennio fa da Howard Meyer Brown, basato sul concetto di imitazione retorica (*Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society», XXXV, 1982, pp. 1-48). Su questo argomento si rinvia tuttavia al prossimo numero della rivista, che conterrà una rassegna retrospettiva su quanto apparso negli ultimi anni nelle riviste specialistiche, approfondendo ruolo, metodi e parametri dell'analisi per lo studio e l'esecuzione dei repertori vocali monodici e polifonici.

## The monodic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals

*A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi*

The survey of the contributions concerning choral music issued in the years 2000-2001 appears extremely varied in repertory, themes and perspectives of investigation (the latest issues of the main musical and musicological journals, both Italian and international, are listed below).

The trends observed in the two former columns have remained unvaried: the preminence, although less striking of studies on Renaissance polyphony, the total lack of those pertaining to the 18th and 19th century choral repertory.

The consistent presence of contributions on the monodic and polyphonic production before the 15th century must be underlined, in particular of those on the monodic production, in journals dedicated to this repertory («Plainsong and Medieval Music») or to ancient music («Early Music History» and «Musica Disciplina») or sacred music («Rivista internazionale di musica sacra»). Among the favourite subjects are the offices of saints: for example the monographic number of the aforementioned journal, in which Francesco Cignoni's article on the offices of the Saints Alexander and Romulus, bishops of Fiesole is published fully (together with the edition of the music) or the investigations of Roman Hankeln and David Hiley dedicated respectively to the saints Henry and Kunigunde of Bamberg and to English saints.

Special interest – also in consideration of the recent attention given by the Fondazione Guido d'Arezzo to the recovery of local traditions of monodic christian chant through the Polyphonic Competition – is aroused by the significant study published in two parts by Kenneth Levy in the journal «Early Music History»; in this essay the author offers new perspectives of research to the tradition of the Old Roman chant. This study, together with the others already published by the same author, is an important bibliographical source for the article by Guido Milanese, on the origin and transmission of Gregorian chant in Carolingian times, issued in the last number of this journal.

As for the polyphonic production before the Renaissance, in particular during the 13th century, it is important to mention two essays on the meaning of the word *organum* (by Peter Williams) and on the style of the *conductus* of Notre Dame (by Thomas B. Payne); for the 14th century I would like to recommend five articles (by Jacques Boogaart, Thomas Brown, Marie Louise Göllner and two by Elizabeth Eva Leach) dedicated to the production, the compositional processes and the style of Guillaume de Machaut.

The Renaissance polyphonic tradition is represented by contributions on 16th century music: particular attention is deserved by the articles on Luca Marenzio, issued in the monographic number of «Early Music» (XXVII,

1999, 4), on the occasion of the fourth centenary of his death; this touches biographical, discographical and esthetic themes and the relationship of his music with contemporary trends. Also to be mentioned are the studies on Gesualdo's sacred music (Wolfgang Witzemann) and on the composers active in Milan at the end of the century (Rodobaldo Tibaldi).

The music of the following centuries – 17th-18th – and the ethnic production are represented by various heterogeneous articles, except for the series of essays dedicated to the Lamento between Renaissance and Baroque in «Early Music» (XXVII, 1999, 3) and on the Passion between 18th and 19th, issued in the journal «Musica e storia» (IX, 2001, 1).

Two important themes run through different repertoires and ages: modality in music before the 17th century and in traditional music is the subject of the monographic issue of the French journal «Analyse Musicale» (XXXVIII, 2001); the analysis of vocal repertoires is touched by several articles of different methodological approach.

This number of «Analyse Musicale» is introduced by a methodological essay by Harold S. Powers – one of the major scholars of modality – and contains articles on the definition of “mode” and on the different aspects that this definition entails for analysis (Jacques Viret); other essays are dedicated to modal structures in the Gregorian repertory (Marcel Pérès), to the shift from a modal to a tonal conception already present in the polyphonic production of Dufay and his contemporaries (Laurent Fiquet) and to the modality in traditional French music (Joseph Le Floc’h).

Analysis is the theme debated in various articles, both systematic (Mario Baroni e Jean Jacques Nattiez) and methodological, concerning specific repertoires or musical genres, such as Late Medieval polyphony (Kevin N. Moll), the *conductus* of Notre Dame (Thomas B. Payne), the 14th century *chanson* (Elizabeth Eva Leach), minor vocal forms between the 16th and 17th centuries (Marco Mangani). Lastly, a group of three articles (by David J. Burn, David Humphreys and Laurie Stras), must be pointed out; in these analysis and interpretation of a single composition or of whole cycles – as the tradition of the *L'homme armé* Masses – are based on the model proposed twenty years ago by Howard Meyer Brown, founded on the concept of rhetorical imitation (“Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance”, *Journal of the American Musicological Society*, XXXV, 1982, pp. 1-48). The next issue of «Polifonie» will be dedicated to this subject and will contain a retrospective survey of the bibliographical production of the latest years, with the intent of throwing light on the role, methods and criteria of analysis for the study and performance of monodic and polyphonic vocal repertoires.

## Rassegna bibliografica / *Bibliographical survey*

- RINALDO ALESSANDRINI, *Performance practice in the Seconda Pratica madrigal*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 632-639.
- RODOLFO BARONCINI, *Voci e strumenti nella 'processione in piazza San Marco' considerazioni metodologiche in margine a un celebre dipinto di Gentile Bellini*, «Fonti musicali italiane», V, 2000, pp. 77-88.
- MARIO BARONI, *L'analisi musicale: una pratica inquieta e mutevole*, «Rivista italiana di musicologia», XXXV, 2000, pp. 277-302 [trad. ingl.: Musical analysis: a restless and changing practice, pp. 303-320].
- BRUNO BERTOLI, *Rilettura biblica della «Passione» di Pietro Metastasio*, «Musica e storia», IX, 1, 2001, pp. 55-74.
- CAROLINE BITHELL, *Riconoscere un albero dal suo fiore. Alcuni aspetti dell'attività musicale in Corsica e la nozione di una musica tradizionale del XXI secolo [Telling a Tree by its Blossom: Aspects of the Evolution of Musical Activity in Corsica and the Notion of a Traditional Music of the Twenty-First Century]*, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean», VI, 2001, s.p. [on-line, vers. it. e ingl.].
- MARCO BIZZARINI, *Marenzio and Cardinal Luigi d'Este*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 519-532.
- JACQUES BOOGAART, *Encompassing past and present: quotations and their function in Machaut's motets*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XX, 2001, pp. 1-86.
- CLIDE W. BROCKETT, *Ambiguities in the Designation of Antiphons for the Tenth-Century Quem Quaeritis*, «Musica Disciplina», LI, 1997 [2000], pp. 103-126.
- JEANICE BROOKS, *Catherine de Médicis, nouvelle Artémise: women's laments and the virtue of grief*, «Early Music», XXVII, 3, 1999, pp. 418-435.
- THOMAS BROWN, *Another "Mirror of Lovers"? - Order, structure and allusion in Machaut's motets*, «Plainsong and Medieval Music», X, 2, 2001, pp. 121-133.
- BIANCAMARIA BRUMANA, *Fortuna e modelli compositivi della «Passione» tra Jommelli, Paisiello e Morlacchi*, «Musica e storia», IX, 1, 2001, pp. 199-224.
- DAVID BRYANT - ELENA QUARANTA, *Produzione, circolazione e consumo. Per una mappa della musica sacra dal tardo Medioevo al primo Seicento. XXIII seminario di studio, Fondazione Ugo e Olga Levi, 28-30 ottobre 1999*, «Musica e storia», VIII, 2, 2000, pp. 511-513.
- DAVID J. BURN, *"Nam erit haec quoque laus eorum": imitation, competition and the "L'homme armé" tradition*, «Revue de Musicologie», LXXXVII,

- 2, 2001, p. 249-287.
- JOSKO CALETA, *Tendenze e processi nella cultura musicale dell'entroterra dalmata [Trend and Processes in the Music Culture of the Dalmatian Hinterland]*, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean», VI, 2001, s.p. [on-line, vers. it. e ingl.].
- JOHN CALDWELL, *St Ethelbert, King and Martyr: his cult and office in the West of England*, «Plainsong and Medieval Music», X, 1, 2001, pp. 39-46.
- CECILIA CAMPA, *Hasse e Hiller tra primo e secondo Settecento e la determinazione dell'affetto sacro in musica: i «Beiträge zur wahren Kirchenmusik»*, «Musica e storia», IX, 1, 2001, pp.115-143.
- TIM CARTER, *Lamenting Ariadne?*, «Early Music», XXVII, 3, 1999, pp. 395-405.
- RICHARD CHARTERIS, *Further Manuscript Discoveries in the Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg*, «Musica Disciplina», LI, 1997 [2000], pp. 179-230.
- JAMES CHATER, *'Such sweet sorrow': the Dialogo di Partenza in the Italian madrigal*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 576-599.
- PHILIP CIANTAR, *Dal bar al palcoscenico: processi socio-musicali nello 'spirtu pront' maltese [From the Bar to the Stage: Socio-musical Processes in the Maltese 'Spirtu Pront']*, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean», V, 2000, s.p. [on-line, vers. it. e ingl.].
- FRANCESCO CIGNONI, *I commenti medievali ai canti del "Proprium Missae"*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXII, 1, 2001, pp. 47-124.
- FRANCESCO CIGNONI, *Le ufficiature dei santi Alessandro e Romolo vescovi di Fiesole. Edizione e studio*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXII, 2, 2001, pp. 3-290.
- SUZANNE G. CUSICK, *Re-voicing Arianna (and laments): two women respond*, «Early Music», XXVII, 3, 1999, pp. 437-449.
- RUTH IRENE DEFORD, *Marenzio and the Villanella alla Romana*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 535-552.
- ROSS W. DUFFIN, *'Mi chiamano Mimi'...but my name is 'Quarti toni': solmization and Ockeghem's famous mass*, «Early Music», XXIX, 2, 2001, pp. 164-184.
- JACK EBY, *A requiem mass for Louis XV: Charles d'Helpfer, François Giroust and the Missa pro defunctis of 1775*, «Early Music», XXIX, 2, 2001, pp. 218-233.
- JUDITH ETZION, *Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: Suggestions for Stylistic Criteria*, «Anuario Musical», LVI, 2001, pp. 75-81.
- ROGER FREITAS, *Singing and playing: the Italian Cantata and the rage for wit*, «Music & Letters», LXXXII, 4, 2001, pp. 509-542.
- LUIGI DI FRONZO, *Il coro in Italia. Un rito collettivo*, «Amadeus», XIV, 2

- (147), 2001, pp. 46-47.
- MARIA TERESA DI LORENZO, *Le pergamene liturgico-musicali dell'Archivio di Stato e i codici della Biblioteca Arcivescovile di Matera*, «Fonti musicali italiane», V, 2000, pp. 43-76.
- FRANCO FABBRI, *L'isola che non c'è: l'idea di 'Mediterraneo' nella popular music italiana [Nowhere Land: The Construction of a 'Mediterranean' Identity in Italian Popular Music]*, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean», VI, 2001, s.p. [on-line, vers. it. e ingl.].
- SERENA FACCI, *La musica nelle religioni tradizionali africane*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXI, 2, 2000, pp. 9-33.
- SERENA FACCI, *La musica nelle religioni tradizionali africane. II*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXII, 1, 2001, pp. 7-15.
- LAURENT FICHET, *L'influence de la polyphonie sur l'évolution vers la tonalité*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 36-42.
- CHRISTINE GETZ, *Simon Boyleau and the Church of the 'Madonna of Miracles': Educating and Cultivating the Aristocratic Audience in Post-Tridentine Milan*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXVI, 2, 2001, pp. 145-168.
- PIERO GARGIULO, *Prime intonazioni di un testo guariniano: il caso di "Occhi miei che vedeste" (1574-1587)*, «Fonti musicali italiane», V, 2000, pp. 89-96.
- TERESA MARIA GIALDRONI, AGOSTINO ZIINO, *New light on Ottaviano Petrucci's activity, 1520-38. An unknown print of the Motteti dal fiore*, «Early Music», XXIX, 4, 2001, pp. 500-532.
- SIEGFRIED GISSEL, *Glareans Tonarten Lydius und Hypolydius und ihre Berücksichtigung durch die Theoretiker/Komponisten bis etwa 1650*, «Musica Disciplina», LI, 1997 [2000], pp. 73-102.
- ROBERTO GIULIANI, *Marenzio on record*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 641-652.
- MARIE LOUISE GÖLLNER, *Guillaume de Machaut: Notation and the Compositional Process*, «Anuario Musical», LVI, 2001, pp. 21-31.
- LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN, *Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal*, «Anuario Musical», LVI, 2001, pp. 83-95.
- ELISA GROSSATO, *Presenza della «Passione» metastasiana nella Venezia musicale della prima metà del Settecento*, «Musica e storia», IX, 1, 2001, pp. 225-244.
- JOHN HAINES, *The Arabic style of performing medieval music*, «Early Music», XXIX, 3, 2001, pp. 369-378.
- JOHN HAINES, *The footnote quarrels of the modal Theory: a remarkable episode in the reception of medieval music*, «Early Music History. Studies in

- medieval and early modern music», XX, 2001, pp. 87-120.
- ROMAN HANKELN, 'Properization' and formal changes in high medieval saints' offices: the offices for Saints Henry and Kunigunde of Bamberg, «lainsong and Medieval Music», X, 1, 2001, pp. 3-22.
- DON HARRÁN, *How to "Lay" the "Lay": New Thoughts on Text Underlay*, «Musica Disciplina», LI, 1997 [2000], pp. 231-262.
- MICHAEL HEINEMANN, *Modale Mehrstimmigkeit als Problem der Musiktheorie im frühen 19. Jahrhundert*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVIII, 4, 2001, pp. 300-316.
- FRANK HENTSCHEL, *Der Streit um die Çars nova' - nur ein Scherz?*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVIII, 2, 2001, pp. 110-130.
- JOHAN HERCZOG, *Oscillazioni di un genere sul crinale tra liturgia e melodramma: l'interpretazione musicale del primo «componimento sacro» del Metastasio*, «Musica e storia», IX, 1, 2001, pp. 75-94.
- DAVID HILEY, *The music of prose offices in honour of English saints*, «Plain-song and Medieval Music», X, 1, 2001, pp. 23-37.
- DAVID HILEY, *Costellazioni nel firmamento della musica liturgica medievale. Osservazioni sul canto gregoriano in Europa, in Italia e a Palermo*, «Avidi lumi», V, 13, 2001, pp. 26-32.
- LEOFRANC HOLFORD-STREVEVS, 'Her eyes became two spouts', classical antecedents of Renaissance laments, «Early Music», XXVII, 3, 1999, pp. 378-393.
- GAIL HOLST-WARHAFT, *Amanes: The Legacy of the Oriental Mother [Amanes: l'eredità della madre d'Oriente]*, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean», V, 2000, s.p. [on-line, vers. it. e ingl.].
- DAVID HUMPHREYS, *A study in emulation: Philip van Wilder's 'En despit des envyeulx'*, «Early Music», XXIX, 1, 2001, pp. 93-106.
- ROLAND JACKSON, *Marenzio, Poland and the late polychoral sacred style*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 622-631.
- DEBORAH KAUFFMAN, *Performance traditions and motet composition at the convent school at Saint-Cyr*, «Early Music», XXIX, 2, 2001, pp. 234-249.
- JOSEPH KERMAN, *The Byrd edition - in print and on disc*, «Early Music», XXIX, 1, 2001, pp. 109-120.
- SUSAN A. KIDWELL, *The Selection of Clausula Sources for Thirteenth-Century Motets: Some Practical Considerations and Aesthetic Implications*, «Current Musicology», 64, 2000, pp. 73-103.
- ANDREW KIRKMAN, *The Invention of the Cyclic Mass*, «Journal of the American Musicological Society», LIV, 1, 2001, pp. 1-47.
- STEVEN C. IMMEL, *The Vatican organum treatise re-examined*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XX, 2001, pp. 121-172.
- MARIANO LAMBEA, *Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villan-*



- cico renacentista y el barroco*, «Anuario Musical», LVI, 2001, pp. 59-73.
- ELIZABETH EVA LEACH, *Counterpoint and Analysis in Fourteenth-Century Song*, «Journal of Music Theory», XLIV, 1, 2000, pp. 45-79.
- ELIZABETH EVA LEACH, *Fortune's demesne: the interrelation of text and music in Machaut's 'Il mest avis' (B22), 'De fortune' (B23) and two related anonymous balades*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XIX, 2000, pp. 47-79.
- ELIZABETH EVA LEACH, *Machaut's balades with four voices*, «Plainsong and Medieval Music», X, 1, 2001, pp. 47-79.
- PETER LEECH, *Musicians in the Catholic chapel of Catherine of Braganza, 1662-92*, «Early Music», XXIX, 4, 2001, pp. 570-587.
- JOSEPH LE FLOC'H, *Le discours sur la modalité à l'écoute des musiques traditionnelles françaises*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 43-48.
- KENNETH LEVY, *A new look at Old Roman chant*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XIX, 2000, pp. 81-104; II parte: XX, 2001, pp. 173-197.
- ANNE MACNEIL, *Weeping at the water's edge*, «Early Music», XXVII, 3 1999, pp. 407-417.
- MARCO MANGANI, *Proposta d'un metodo di segmentazione per l'analisi delle forme vocali minori tra Cinque e Seicento*, «Analitica», II, 1, 2001, s.p. (solo on-line) [edito anche nella raccolta Quaderni di Analitica, a cura di Egidio Pozzi, I, 2001].
- GIORGIO MANGINI, «*Dove son? dove corro?*» *Echi ottocenteschi della «Passione»*, «Musica e storia», IX, 1, 2001, pp. 245-263.
- HANS JOACHIM MARX, *A newly discovered Gloria by Handel*, «Early Music», XXIX, 3, 2001, pp. 342-352.
- GUIDO MILANESE, *Alcuino, i grammatici e la trasmissione del repertorio gregoriano*, «Polifonie», I, 2, 2001, pp. 219-235 [trad. ingl., pp. 237-250].
- ROBERT J. MITCHELL, *A forgotten Mass and its composer*, «Plainsong and Medieval Music», X, 2, 2001, pp. 135-154.
- KEVIN N. MOLL, *Voice Function, Sonorità, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Poliphony*, «Current Musicology», 64, 2000, pp. 26-72.
- JEAN JACQUES NATTIEZ, *Modelli linguistici e analisi delle strutture musicali*, «Rivista italiana di musicologia», XXXV, 2000, pp. pp. 321-378 [trad. ingl.: Linguistic models and the analysis of musical structures, pp. 379-410].
- NOEL O'REGAN, *Marenzio's sacred music: the Roman context*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 608-620.
- JESSIE ANN OWENS, *Marenzio and the Wert read Tasso: a study in contrasting aesthetics*, «Early Music», XXVII, 4, 1999, pp. 555-574.
- GÜNTHER MICHAEL PAUCKER, *Liturgical chant bibliography*, «Plainsong and Medieval Music», X, 2, 2001, pp. 155-177.

- THOMAS B. PAYNE, *Datable "Notre Dame" Conductus, New Historical Observations on Style and Technique*, «Current Musicology», 64, 2000, pp. 104-151.
- MARCEL PÉRÈS, *Modalité grégorienne, notations historiques, traditions vocales: les périples multiples d'une quête d'authenticité, depuis le document archéologique jusqu'à sa restauration sonore*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 20-35.
- HAROLD S. POWERS, *La modalité, une construction intellectuelle de la culture européenne*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 5-15.
- MASSIMO PRIVITERA, *Achille Falcone quattrocento anni dopo*, «Avidi lumi», V, 13, 2001, pp. 33-38.
- VITTORIO RIZZI, «*Ornatus et pleniores concentus gratia*». *Voci concertanti, cappelle e ripieni nella musica sacra «per choros» del primo Seicento*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXII, 1, 2001, pp. 197-280.
- EDWARD H. ROESNER, *Who 'made' the 'Magnus liber'?*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XX, 2001, pp. 227-266.
- STEPHEN ROSE, *Heinrich Albert's Arien in print and performance*, «Early Music», XXIX, 4, 2001, pp. 588-605.
- ADALBERT ROTH, *Judocus de Kessalia and Judocus de Pratis*, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XII, 2000, pp. 23-51.
- ANGELO RUSCONI, *Teoria musicale e teorici italiani nel Medioevo. Studi, ricerche, edizioni 1988-2000*, «Fonti musicali italiane», V, 2000, pp. 7-42.
- ANGELO RUSCONI, *Virgo mater ecclesiae – Virgo mater resurgentis: nuove fonti e alcune riflessioni su due tropi mariani*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXII, 1, 2001, pp. 125-158.
- LEANDRA SCAPPATACI, *L'innario di Savona: testi e melodie*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXII, 1, 2001, pp. 159-195.
- GOTTFRIED SCHOLZ, *The image of Giovanni Pierluigi da Palestrina in Pfitzner's 'Palestrina'*, «The Musical Quarterly», LXXXV, 1, 2001, pp. 76-83.
- ELMAR SEIDEL, *Hans Leo Haflers »Mein gmüth ist mir verwirret« und Paul Gerhardts »O Haupt voll Blut und Wunden« in Bachs Werk*, «Archiv für Musikwissenschaft», LVIII, 1, 2001, pp. 61-89.
- LAURIE STRAS, *Recording Tarquinia: imitation, parody and reportage in Ingegneri's 'Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace'*, «Early Music», XXVII, 3, 1999, pp. 358-377.
- RODOBALDO TIBALDI, *Lo stile 'osservato' nella Milano di fine Cinquecento: alcune osservazioni preliminari*, «Polifonie», I, 2, 2001, pp. 251-275 [trad. ingl., pp. 277-279].
- JACQUES VIRET, *Quels modeles pour la modalité?*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 16-25.
- CLIVE WALKLEY, *Juan Esquivel: an unknown Spanish master revisited*, «Early

- Music», XXIX, 1, 2001, pp. 76-92.
- REBECCA WAGNER OETTINGER, *Ludwig Senfl and the Judas trope: composition and religious toleration at the Bavarian court*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XX, 2001, pp. 199-225.
- GRAYSON WAGSTAFF, ROBERT M. STEVENSON, *Franciscan Mission Music in California, c.1770-1830: Chant, Liturgical and Polyphonic Traditions*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXVI, 1, 2001, pp. 54-82.
- PETER WILLIAMS, *The meaning of "organum": some case studies*, «Plainsong and Medieval Music», X, 2, 2001, pp. 103-120.
- WOLFGANG WITZENMANN, *Nuove osservazioni sulla musica sacra di Carlo Gesualdo*, «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica», XII, 2000, pp. 53-74.

### Riviste / Journals

1. "Acta musicologica"
2. "Amadeus" [[www.amadeusonline.net/indexit.htm](http://www.amadeusonline.net/indexit.htm)]
3. "Analisi"
4. "Analitica" [[www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/Ita/index.htm](http://www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/Ita/index.htm)] [solo online]
5. "Analyse Musicale" [[www.sfam.org/analmus.htm](http://www.sfam.org/analmus.htm)]
6. "Anuario Musical"
7. "Archiv für Musikwissenschaft"
8. "Avidi lumi" [[www.teatromassimo.it](http://www.teatromassimo.it)]
9. "Current Musicology" [[roar.music.columbia.edu/~curmus/](http://roar.music.columbia.edu/~curmus/)]
10. "Diastema. Rivista di cultura e informazione musicale" [[www.ensemble900.it/Diastema/Diastema.htm](http://www.ensemble900.it/Diastema/Diastema.htm)]
11. "Early Music" [[www3.oup.co.uk/earlyj/](http://www3.oup.co.uk/earlyj/)]
12. "Early Music History. Studies in medieval and early modern music"
13. "Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology"
14. "Ethnomusicology Online" [[research.umbc.edu/eol/](http://research.umbc.edu/eol/)]
15. "Fontes Artis Musicae. Journal of the International Association of music" [[www.cilea.it/music/iaml/iamlener.htm](http://www.cilea.it/music/iaml/iamlener.htm)]
16. "Fonti musicali italiane" [[www.sidm.it](http://www.sidm.it)]
17. "Hortus musicus" [e-mail:<mailto:info@hortusmusicus.com>]
18. "Il Giornale della musica" [[www.giornaledellamusica.it](http://www.giornaledellamusica.it)]
19. "International Journal of Musicology"
20. "Journal of Music Theory" [<http://www.yale.edu/jmt/JMT.42>]
21. "The Journal of Musicological Research"
22. "The Journal of Musicology. A Quarterly Review of Music History,

- Criticism” [<http://www.ucpress.edu/journals/jm/toc/contents.htm> ]
23. “Journal of Seventeenth-Century Music”, online  
[<http://www.sscm-jscm.org/jscm>]
  24. “Journal of the American Musicological Society”  
[<http://www.journals.uchicago.edu/JAMS/home.html>]
  25. Journal of the Royal Musical Association”  
[<http://www3.oup.co.uk/roymus/>]
  26. “Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the  
Mediterranean” [[www.muspe.unibo.it/period/ma/](http://www.muspe.unibo.it/period/ma/)] [solo on-line]
  27. “Music & Letters” [[www3.oup.co.uk/musicj/](http://www3.oup.co.uk/musicj/)]
  28. “Music Analysis” [[www.blackwellpublishers.com](http://www.blackwellpublishers.com)]
  29. “Music Theory Spectrum”
  30. “Music Theory Online” [<http://www.societymusictheory.org/mto>]
  31. “Musica Antica: Periodico di storia e prassi esecutiva della musica  
antica”
  32. “Musica Disciplina”
  33. “Musica e storia” [[www.provincia.venezia.it/levi/](http://www.provincia.venezia.it/levi/)]
  34. “Musica medii aevi”
  35. “[http://Musica / Realtà](http://Musica/Realtà)” Musica / Realtà”
  36. “Musica sacra”
  37. “Musica. Rivista mensile internazionale”
  38. “The Musical Quarterly” <http://www3.oup.co.uk/musqtl/>
  39. “Musurgia. Analyse et pratique musicales”  
[[www.sfam.org/mauteurs.htm](http://www.sfam.org/mauteurs.htm)]
  40. “Notes” [[www.musiclibraryassoc.org/](http://www.musiclibraryassoc.org/)]
  41. “Nuova rivista musicale italiana”
  42. “Ostinato rigore. Revue internationale d’études musicales”
  43. “Plainsong and Medieval Music”  
[<http://uk.cambridge.org/journals/pmm/pmmifc.htm>]
  44. “Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica”  
[[www.fima-online.org/framerec.htm](http://www.fima-online.org/framerec.htm)]
  45. “Revue de Musicologie” [[www.sfm.culture.fr/sfm/sfmrevue.htm](http://www.sfm.culture.fr/sfm/sfmrevue.htm)]
  46. “Rivista internazionale di musica sacra” [[www.lim.it](http://www.lim.it)]
  47. “Rivista italiana di musicologia” [[www.sidm.it](http://www.sidm.it)]
  48. “Il Saggiatore musicale”  
[[www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm)]
  49. “Studi e documentazioni. Rivista umbra di musicologia”
  50. “Studi musicali”  
[[www.santacecilia.it/italiano/pubblicazioni/periodici/schede/  
studi\\_musicali.htm](http://www.santacecilia.it/italiano/pubblicazioni/periodici/schede/studi_musicali.htm)]

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo  
*News from the Guido d'Arezzo Foundation*

**Concorsi 2002**  
*Competitions 2002*

**50° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d’Arezzo”**

Arezzo, 21-25 agosto 2002

*50th International Polyphonic Competition - Arezzo, 21-25 August 2002*

**14° Gran Premio Europeo di Canto Corale**

Arezzo, 21 agosto 2002

*14th European Grand Prix for Choral Singing - Arezzo, 21st August 2002*

**MERCOLEDÌ 21 AGOSTO - WEDNESDAY 21st AUGUST**

10.00

Categoria Polifonia: prova eliminatoria

*Polyphony Category: preliminary round*

15.00

Categoria Polifonia: prova eliminatoria

*Polyphony Category: preliminary round*

21.00

Cerimonia d’inaugurazione

*Opening ceremony*

21.30 ca.

**GRAN PREMIO EUROPEO DI CANTO CORALE**

*European Grand Prix for Choral Singing*

**GIOVEDÌ 22 AGOSTO - THURSDAY 22nd AUGUST**

9.30

Categoria Canto monodico cristiano: prova eliminatoria

*Christian plainchant Category: preliminary round*

15.00

Convegno (I parte)/*Meeting (part I)*

17.00

Polifonia per voci bianche

*Polyphony for children’s voices*

18.30 ca.

Competizione straordinaria

*Special competition*

21.00 Festival corale internazionale di canto popolare  
*International choral festival of folk-song*

VENERDÌ 23 AGOSTO - FRIDAY 23rd AUGUST

9.00 Convegno (II parte)/*Meeting (part II)*

11.00 Categoria Canto monodico cristiano: prova finale  
*Christian plainchant Category: final round*

15.30 Categoria Polifonia: prova finale  
*Polyphony Category: final round*

21.00 Concerto/*Concert*

SABATO 24 AGOSTO - SATURDAY 24th AUGUST

10.00 Rassegna a premi della Categoria Canto monodico cristiano  
*Festival competition of Christian plainchant Category*

15.30 Rassegna a premi della Categoria Polifonia  
*Festival competition of Polyphony Category*

21.00 Concerto/*Concert*

DOMENICA 25 AGOSTO - SUNDAY 25th AUGUST

11.00 Messa solenne con la partecipazione dei cori vincitori  
*Solemn Mass, with performances of winning choirs*

21.00 Cerimonia di premiazione  
*Closing and prize-giving ceremony*

21.30 ca. Concerto dei cori primi classificati e assegnazione del  
Gran Premio Città di Arezzo  
*Concert of first placed choirs. Grand Prize "Town of  
Arezzo" awarding*

## CONCORSO POLIFONICO INTERNAZIONALE INTERNATIONAL POLYPHONIC COMPETITION

### Elenco dei Cori ammessi / *List of Choirs admitted to the competition*

Nr.	Coro/choir	Città/town	Nazione/country	Categorie categories
1	AMABILE	Neerpelt	Belgio/Belgium	1, 2
2	CANTEMUS	Minsk	Bielorussia/Belarus	1, 2, 5
3	KAMMERKORET CAMERATA	Copenhagen	Danimarca/Denmark	2, 4
4	STO. DOMINGO MALE CHORALE	Quezon City	Filippine/Philippines	1, 5
5	JUVENALIA	Espoo	Finlandia/Finland	1, 2
6	VAZHTA VOKALURI ANSAMBLI "BATUMI"	Batumi	Georgia	1, 5
7	LI-RON CHOIR	Herzelia	Israele/Israel	3, 5
8	CORO CONTRÁ CAMOLLI	Fontanafredda	Italia/Italy	3
9	GRUPPO VOCALE "ARMONIOSOINCANTO"	Perugia	Italia/Italy	1
10	SCHOLA GREGORIANA "PIERGIORGIO RIGHELE"	Pescara	Italia/Italy	1
11	RĪGAS DOMA KORA SKOLAS MEITENŪ KORIS	Rīga	Lettonia/Latvia	3, 5
12	SONORE	Rīga	Lettonia/Latvia	2, 5
13	ENSEMBLE 96	Oslo	Norvegia/Norway	2, 5
14	THE NORWEGIAN YOUTH CHOIR	Oslo	Norvegia/Norway	2, 5
15	CANTAMUS	Mansfield	Regno Unito/UK	1, 2, 5
16	DĚTSKÝ PĚVECKÝ SBOR JITŘENKA	České Budějovice	Repubblica Ceca/ Czech Rep.	3, 5
17	DETSKIJ HOR "VESNA"	Moskva	Russia	3, 5
18	DETSKIJ KAMERNIJ HOR "AURORA"	St. Petersburg	Russia	3
19	OSAREGNE	Tula	Russia	2, 5
20	TALLER DE MUSICA SINE NOMINE	Pamplona	Spagna/Spain	2, 5
21	CANTEMUS MIXED CHOIR	Nyíregyháza	Ungheria/Hungary	2, 5
22	SCHOLA CANTORUM SOPIANENSIS	Pécs	Ungheria/Hungary	2, 5
23	TÖMÖRKÉNY GIMNÁZIUM LEÁNYKARA	Szeged	Ungheria/Hungary	2, 5
24	CANTICUM NOVUM IFJÚSÁGI KÓRUS	Székesfehérvár	Ungheria/Hungary	2, 5

#### Legenda categorie / *Key to categories*

1. Canto monodico cristiano - *Christian plainchant*
2. Polifonia - *Polyphony*
3. Polifonia per voci bianche - *Polyphony for children's voices*
4. Competizione straordinaria - *Special competition*
5. Festival corale internazionale di canto popolare - *International choral festival of folk-song*



GRAN PREMIO EUROPEO DI CANTO CORALE  
*EUROPEAN GRAND PRIX FOR CHORAL SINGING*  
(Arezzo, Debrecen, Gorizia, Tolosa, Tours, Varna)

Cori partecipanti/*competing choirs*

vincitori dei rispettivi Gran Premi 2001 nelle città di / *choirs winning the respective Grand Prizes 2001 in:* Arezzo, Gorizia, Tolosa, Tours, Varna

DEBRECENI KONZERVATÓRIUM KÓRUSA, *Debrecen* (Ungheria)  
vincitore a Tours (Francia) / *winner in Tours (France)*

JAUNIEŠU KORIS “KAMĒR...”, *Rīga* (Lettonia)  
vincitore a Tolosa (Spagna) / *winner in Tolosa (Spain)*

AKADEMSKI PEVSKI ZBOR TONE TOMŠIČ ŠTUDENTSKE ORGANIZACIJE UNIVERZE  
V LJUBLJANI, *Ljubljana* (Slovenia)  
vincitore a Varna (Bulgaria) / *winner in Varna (Bulgaria)*

ETV TÜTARLASTEKOOR, *Tallinn* (Estonia)  
designato da Gorizia (Italia) / *appointed by Gorizia (Italy) 2001*

UNIVERSITY OF THE PHILIPPINES SINGING AMBASSADORS, *Quezon City*  
(Philippines)  
vincitore ad Arezzo (Italia) / *winner in Arezzo (Italy)*

GIURIA / ADJUDICATORS

Categorie di Polifonia e Gran Premio Europeo di Canto Corale  
*Polyphony Categories and European Grand Prix for Choral Singing*

ENRIQUE AZURZA	Spagna
VALÉRIE FAYET	Francia
ANDREA GIORGI	Italia
PHILIP -WHITE	Regno Unito
MÁTÉ SZABÓ SIPOS	Ungheria
KRIKOR TCHETINIAN	Bulgaria
FABIO VACCHI	Italia

Categoria Canto monodico cristiano / *Christian plainchant Category*

ANTONINO ALBAROSA	Italia
KONRAD J. BOSSARD	Svizzera
ZIVAR GUSEINOVA	Russia
ANTONIO LOVATO	Italia
MIROSEAW PERZ	Polonia
ALEXANDER SCHWEITZER	Germania
KRIKOR TCHETINIAN	Bulgaria

\*\*\*\*\*

per informazioni rivolgersi a / *for any information please apply to:*

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
 Corso Italia, 102  
 52100 AREZZO (Italy)  
 tel: +39/0575/ 356203 or 23835  
 fax: +39 /0575/324735  
 e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
 sito Internet/web site: [www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

La Fondazione Guido d'Arezzo si riserva il diritto di apportare al presente programma quelle variazioni che si rendessero necessarie per ragioni organizzative.

*The "Guido d'Arezzo" Foundation reserves the right, due to organizing reasons, to make any changes in this programme.*

**19° Concorso Internazionale di composizione  
“Guido D’Arezzo”**

Arezzo, 25-26 maggio 2002

*19th International composition competition*

*“Guido D’Arezzo”*

*Arezzo, 25<sup>th</sup>-26<sup>th</sup> May 2002*

*Composizioni partecipanti: 61, provenienti da 18 nazioni:*

*61 competing compositions coming from 18 Countries:*

Albania (1), Argentina (1), Australia (1), Austria (1), Corea del Sud/South Korea (1), Francia/France (7), Germania/Germany (1), Giappone/Japan (1), Italia/Italy (26), Lituania/Lithuania (1), Norvegia/Norway (1), Polonia/Poland (4), Regno Unito/United Kingdom (2), Romania (1), Russia (1), Spagna/Spain (2), Ungheria/Hungary (2), USA (7).

*Risultati del Concorso / Results of the competition*

*Primo Premio / First prize:*

– *Vanitas, Motette nach Kohelet 1*, per doppio coro misto a cappella/for double mixed choir a cappella, di/by Tobias WEBER (1967), Hofkirchen (Germany).

*Secondo premio / Second prize:*

– *Crux fidelis*, per gruppo corale maschile specializzato/for specialised male choral group, di/by Giovanni BONATO (1961), Schio (VI), Italy.

*Opera segnalata / Mentioned composition:*

– *Ave Maria*, per coro misto/for mixed choir, di/by Léonid KAREV (1969), Parigi (France).

**GIURIA / ADJUDICATORS**

ROMAN VLAD (Italia/Italy), President

PAOLO ARCÀ (Italia/Italy)

ALBERTO GRAU (Venezuela)

THOMAS JENNEFELT (Svezia/Sweden)

VYTAUTAS MIŠKINIS (Lituania/Lithuania)

EMIL PETROVICS (Ungheria/Hungary)

GEORGE SKIPWORTH (USA)

## Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi, recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, corsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è semestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it).

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo  
Redazione «Polifonie»  
corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato, l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

### *Instructions for contributors*

*“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods. Each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundation as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).*

*Each text is published in both Italian (or original language) and English.*

*Distribution of the journal is half-yearly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.*

*Articles proposed for publication should be sent preferably to the e-mail address [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it).*

*The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation:*

Fondazione Guido d’Arezzo  
Redazione “Polifonie”  
corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italy)

*Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.*

*When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.*

*It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.*



# Journal of Choral Music

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735