

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, tre, e quattro voci. / DELLA COGNITIONE DE' TONI, / 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 Majo, 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 Degrada, 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 aggiunga 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'omoritmia 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 conci- / nuntur, quibus in obitu Caroli Cardinalis Borromaei / Motectum octonis. & Te deum laudamus quaternis / vocibus alternatim decantandum adjiciuntur.* / [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>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) apertesesi 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 Ingiatasciae 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><b>14.</b> Princeps gloriosissime Michael archangele, esto memor nostri, hic et ubique semper precare pro nobis filium Dei. Alleluia.</p> <p>RITO ROMANO</p>		<p>Princeps gloriosissime Michael archangele, esto memor nostri, hic et ubique semper precare pro nobis filium Dei, alleluia, alleluia.</p> <p>[Ant. ad Magnificat in secundis vespers die 29 septembris in dedicatione S. Michaelis archangeli]</p>	<p>Princeps gloriosissime Raphael archangele, esto memor nostri, hic et ubique semper precare pro nobis filium Dei, alleluia, alleluia.</p> <p>[Psallenda ad Vesperas II Festa Octobris 24 S. Raphaeli Archangeli, L.V. 777]</p>
<p><b>15.</b> Deus meus, eripe me de manu peccatoris, et de manu contra legem agentis et iniqui.</p> <p>SOLO RITO ROMANO / ONLY</p>	<p>Deus meus, eripe me de manu peccatoris, et de manu contra legem agentis, et iniqui.</p> <p>Salterio Romano: Salmò 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>	
<p><b>16.</b> Domine, non est tibi curae quod soror mea reliquit me solam ministrare? Dic ergo illi, ut me adiuvet.</p>	<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>
<p><b>17.</b> Petrus &amp; Paulus duo sunt luminaria, per quos omnis mundus illuminabitur.</p>			<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
	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 misereatur nobis, et benedicat nos; illuminet vultum suum super nos, et misereatur nobis.	Deus misereatur nobis, et benedicat nos; illuminet vultum suum super nos, et misereatur nobis. <b>Salterio Ambrosiano:</b> Salmo 66, v. 1 [Deus misereatur nostri, et benedicat nobis: illuminet vultum suum super nos, et misereatur nostri Salterio Romano: Salmo 66, v. 1]	Deus misereatur 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 sacro 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 DO2 DO3 DO4	-	SOL	VII	58
2	Hic accipiet benedictionem a Domino	SOL2 DO2 DO3 DO4	-	SOL	VII	62
3	Exaltata est sancta Dei genitrix	SOL2 DO2 DO3 DO4	-	SOL	VII	44
4	O Doctor optime	DO1 DO3 DO4 FA4	Sib	SOL	II trasp.	60
5	Domine, non secundum peccata	DO1 DO3 DO4 FA4	Sib	SOL	II trasp.	59
6	Hodie Christus natus est	DO1 DO3 DO4 FA4	Sib	SOL	II trasp.	54
7	Stellam Magi viderunt	SOL2 DO2 DO3 DO4	-	DO	XI	66
8	Surrexit Dominus de sepulchro	SOL2 DO2 DO3 DO4	-	DO	XI	41
9	O crux benedicta	DO1 DO3 DO4 FA4	Sib	FA	XII trasp.	60
10	Laudemus Patrem de coelis	SOL2 DO2 DO3 DO4	-	LA	IX	55
11	Peccata mea, Domine, sicut sagittae	SOL2 DO2 DO3 DO4	-	LA	IX	48
12	Videntes stellam Magi	SOL2 DO2 DO3 DO4	-	LA	IX	48
13	Adiuva nos, Deus, salutaris noster	SOL2 DO2 DO3 DO4	-	RE	I	62
14	Princeps gloriosissime Michael	DO1 DO3 DO4 FA	Sib	DO	VII trasp.	57
15	Deus meus, eripe me de manu peccatoris	SOL2 DO2 DO3 DO4	Sib	FA	XI trasp.	55
16	Domine, non est tibi curae	DO1 DO3 DO4 FA4	Sib	FA	VII trasp.	51
17	Petrus & Paulus duo sunt luminaria	SOL2 DO2 DO3 FA3	Sib	FA	XI trasp.	47
18	Assumpta est Maria in coelum	SOL2 DO2 DO3 DO4	Sib	FA	XI trasp.	63
19	Gaudete, filiae Sion	SOL2 DO2 DO3 DO4	Sib	SOL	I trasp.	44
20	Benedicite Domino omnia opera eius	SOL2 DO2 DO3 DO4	Sib	SOL	I trasp.	65
21	Deus misereatur nobis	SOL2 DO2 DO3 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 is a vocal line with lyrics: "Fac, De - us, po-ten - ti - am in bra-chi - o tu - - - -". The bottom staff is a bass line with a melodic accompaniment.

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 vocal line with lyrics: "Fac, De - us, po - ten - tiam in". The second staff has lyrics: "Fac, De - us, po - ten - ti - am in bra - chi - o tu - o, fac, De -". The third staff has lyrics: "o tu - - - - o tu - - - -". The bottom staff is a bass line with a melodic accompaniment. A measure number "10" is written above the top staff.

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 festum celebrantes, in 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 active.

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 melodic line in the right hand.

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, organized into five systems. Each system consists of five staves, likely representing different vocal parts. The lyrics are written in Latin and are placed below the corresponding staves. The first system contains the lyrics 're languo Veni dilecte mi e-'. The second system contains 'vines videmus si floruit vinea si flores'. The third system contains 'tu dabo tibi vera mea'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, typical of a polyphonic setting.