

# TEORIE

Storia e teoria della corality



III, 1  
2003

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI



# Fondazione Guido d'Arezzo

Regione Toscana, Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo, Amici della Musica di Arezzo



## Centro Studi Guidoniani

Provincia di Arezzo, Comune di Arezzo

Provincia di Ferrara, Comune di Codigoro



## **Fondazione Guido d'Arezzo**

### **Fondatori**

*Regione Toscana*

*Provincia di Arezzo*

*Comune di Arezzo*

*Amici della Musica di Arezzo*

### **Presidente**

Francesco Luisi

### **Consiglieri**

Sabrina Candi, *Provincia di Arezzo*

Massimo Conserva, *Comune di Arezzo*

Piero Fabiani, *Amici della Musica di Arezzo*

Silvio Gennai, *Amici della Musica di Arezzo*

Alfredo Grandini, *Comune di Arezzo*

Francesco Luisi, *Comune di Arezzo*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Mario Rotta, *Regione Toscana*

### **Collegio dei Revisori**

Maria Pilar Mercanti (Presidente), *Regione Toscana*

Barbara Dini, *Comune di Arezzo*

Piero Ducci, *Provincia di Arezzo*

### **Direttore artistico**

Roberto Gabbiani

### **Commissione artistica**

Giulio Cattin

Francesco Luisi

Peter Neumann

## **Centro Studi Guidoniani**

Istituto della Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millennio della nascita di Guido d'Arezzo, monaco pomposiano, nominato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

### **Giunta esecutiva**

Luigi Lucherini

*Sindaco di Arezzo, Presidente del Comitato Nazionale*

Enea Pandolfi

*Sindaco di Codigoro, Presidente della Giunta esecutiva*

Vincenzo Ceccarelli

*Presidente della Provincia di Arezzo*

Pier Giorgio Dall'Acqua

*Presidente della Provincia di Ferrara*

Elio Faralli

*Presidente di Banca Etruria*

Sergio Lenzi

*Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara*

Fabrizio Raffaelli

*Direttore dell'Azienda di Promozione Turistica di Arezzo*

Francesco Luisi

*Presidente della Fondazione Guido d'Arezzo*

Giorgio Leccioli

*Tesoriere*

### **Responsabile scientifico**

Francesco Luisi



Fondazione Guido d'Arezzo

# POLIFONIE

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

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani



III, 1  
2003

**Fondazione Guido d'Arezzo**

**POLIFONIE**

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

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

**Comitato direttivo / Advisory board**

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,  
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

**Redattori / Text editors**

Antonio Addamiano, Paola Besutti, Rodobaldo Tibaldi

**Assistente alla redazione / Editorial assistant**

Cecilia Luzzi

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**

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

**Consulente per la lingua inglese / English language consultant**

Hugh Ward-Perkins

**Sito internet / Web master**

Silvia Babucci

**Grafica di copertina / Cover graphic design**

Laura Bizzarri

**Direttore responsabile / Legal responsibility**

Francesco Luisi

**Redazione e direzione / Editorial office**

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

© Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2003  
Polifonie, periodico quadrimestrale - III, n. 1, 2003  
Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo  
Direttore Responsabile: Francesco Luisi  
Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale  
Tariffa stampe periodiche - art. 2 comma 20/C L. 662/96  
DC/115/SP del 30/08/2001 - Arezzo



**POLIFONIE**  
III, 1 - 2003

**Saggi / Articles**

MATTEO ARMANINO

Inni secondo il Rito Romano di Giovanni Cavaccio (1605) . . . . .	Pag.	9
<i>Hymns According to the Roman Rite by Giovanni Cavaccio (1605)</i> . . . . .	"	49

**Interventi / Discussions**

FULVIO RAMPI

La liquescenza. . . . .	"	65
<i>Liquescence</i> . . . . .	"	89

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

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi. . . . .	"	105
<i>The monodic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information draw up by Cecilia Luzzi</i> . . . . .	"	109

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

Scuola Superiore per Direttori di Coro. Corso triennale di specializzazione. Master classes . . . . .	"	123
Concorsi 2003 / <i>Competitions 2003</i> . . . . .	"	126
Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i> . . . . .	"	129

MATTEO ARMANINO

## Inni secondo il Rito Romano di Giovanni Cavaccio (1605)\*

Oggetto del presente contributo è una raccolta di Cavaccio contenente inni polifonici, un genere compositivo di cui, tutto sommato, non vi sono molte intonazioni polivocali, almeno a paragone di altre forme liturgico-musicali, anche se già nel XV secolo vi sono importanti contributi (come il ben noto ciclo di Guillaume Dufay).<sup>1</sup> Non essendoci pervenuta la raccolta di Martini (*Hymnorum liber primus*, Venezia, Petrucci, 1507),<sup>2</sup> la prima edizione a stampa di un ciclo di inni risale al 1535, anno del *Liber Hymnorum usus Romanae Ecclesiae* pubblicato ad Avignone da Elzéar Genet, detto Carpentras (1470-1548),<sup>3</sup> appena settant'anni prima di Cavaccio. In questo lasso di tempo vengono scritte (e solitamente pubblicate) raccolte innodiche da parte dei maggiori compositori dell'epoca che lavorano in sedi importanti e prestigiose: Corteccia (Firenze), Willaert (Venezia), Lasso (Monaco, ms.), Palestrina e Victoria (Roma), Jachet de Mantua (Mantova), Porta (Padova), solo per citarne alcuni. La raccolta di Cavaccio è pertanto di estrema importanza, e contribuisce a confermare il ruolo importante che ha Bergamo, e la cappella di Santa Maria Maggiore in particolare, già nel corso del XVI secolo.

Giovanni Cavaccio (1556-1626)<sup>4</sup> rimase come maestro di Cappella a

---

\* Il presente saggio costituisce un estratto della tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali a indirizzo Musicale *Inni 'secondo il Rito Romano' di Giovanni Cavaccio-1605*, relatore Prof. Francesco Luisi, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Parma, a.a. 2000-2001; in essa è presente l'edizione critica di tutti i cinquantadue inni. Una copia è depositata presso la Biblioteca «Angelo Mai» di Bergamo.

<sup>1</sup> Su una panoramica generale riguardante la storia dell'inno polifonico cfr. voce «Hymn, III. Polyphonic latin», in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. 12, pp. 23-28 (sezione compilata da Tom R. Ward e John Caldwell).

<sup>2</sup> CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze, Olschki, 1948, p. 128.

<sup>3</sup> Edizione moderna a cura di Albert Seay in ELEAZAR GENET (CARPENTRAS), *Opera omnia 3, pars prima: Hymni*, Roma, American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 58).

<sup>4</sup> MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, AMIS, 1983; dello stesso Padoan è la voce compilata per *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite vollständig neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, *Personenteil*, vol. 4, coll. 458-459. Si veda anche la prima biografia in DONATO CALVI, *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bergamo, figli di Marc'Antonio Rossi, 1664 (edizione anastatica Bologna, Forni, 1977), vol. I,

Santa Maria Maggiore sino alla morte. Non si hanno molte notizie sulla sua vita, e in particolar modo suoi primi anni; fu membro dell'Accademia degli Elevati di Firenze,<sup>5</sup> entrò probabilmente in contatto con altre Accademie,<sup>6</sup> e compì un viaggio a Monaco, dove quasi certamente conobbe Orlando di Lasso. A parte ciò, il compositore bergamasco trascorse l'intera esistenza nella sua città natale, prima come cantore e successivamente maestro di cappella nel Duomo, poi, per l'appunto, come maestro di cappella al servizio della Misericordia Maggiore. All'epoca dovette godere di una certa fama, visto il buon numero di composizioni presenti all'interno di raccolte antologiche, per lo più madrigalistiche.<sup>7</sup> Pubblicò diverse opere, alcune delle quali sono andate perdute completamente o in parte, e rimangono irrisolti alcuni enigmi, come quello riguardante l'organo che Costanzo Antegnati avrebbe costruito per lui.<sup>8</sup>

Gli *Hymni totius anni* di Giovanni Cavaccio furono pubblicati a Venezia nel 1605 da Giacomo Vincenti<sup>9</sup> con il seguente frontespizio che analizzeremo più avanti:

HINNI CORRENTI / IN TVTTI I TEMPI / DELL'ANNO / *SECONDO IL RITO ROMANO*, / Aggiuntoui anco quelli, che con proprio Canto Fermo, sono / stati fatti ad honore de Santi Padri capi delle Religio- / ni, tutti secondo l'ordine del Cerimoniale nuo- / uo del Sommo Pont. Clemente Ottauo / à gloria di Dio, e de Santi suoi, / RIDOTTI IN MVSICA / DA GIOVANNI CAVACCIO / Maestro di Capella in S. Maria Maggiore di Bergamo. / *Al Molto Illustre Sig. Cavaliere Bartolomeo Fini / Mio Signor Colendissimo.* / IN VENETIA / Appresso Giacomo Vincenti. MDCV.

pp. 330-331, in parte utilizzata anche in GIOVANNI SIMONE MAYR, *Biografie di Scrittori e Artisti Musicali*, Bergamo, 1875 (edizione anastatica Bologna, Forni, 1972).

<sup>5</sup> Cfr. EDMOND STRAINCHAMPS, *New Light on the Accademia degli Elevati of Florence*, «The Musical Quarterly», LXII, 1976, pp. 507-535.

<sup>6</sup> Lo riferisce CALVI, *Scena letteraria* cit., vol. I, p. 330.

<sup>7</sup> Per l'elenco completo delle antologie cfr. MARCELLO EYNARD-RODOBALDO TIBALDI, *Per una bibliografia delle opere a stampa dei musicisti bergamaschi e attivi a Bergamo nei secoli XVI-XVII*, «Bergomum», LXLI/3, 1996 (numero unico monografico).

<sup>8</sup> *L'Arte Organica di Costanzo Antegnati Organista del Duomo di Brescia. Dialogo tra padre, & figlio, à cui per via d'avvertimenti insegna il vero modo di sonar & registrar l'organo; con l'indice degli organi fabricati in casa loro. Opera XVI. Vita e Necessaria à gli organisti*, Brescia, Francesco Tebaldino, 1608 (edizione anastatica Bologna, Forni, 1971). Ringrazio infinitamente Piero Soglian per avermi informato sulla presenza di Cavaccio in questo testo.

<sup>9</sup> Un esemplare completo è conservato nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (R. 396). Un altro esemplare è conservato nella Biblioteka Jagielloniska dell'Università di Cra-

Il «Cavalier Bartolomeo Fino» menzionato in calce al frontespizio è una figura molto sfuggente; non compare in nessun dizionario biografico che è stato possibile consultare,<sup>10</sup> né tanto meno in qualcuna delle storie delle famiglie e della città di Bergamo.<sup>11</sup> È dedicatario di una raccolta di madrigali composti da Bartolomeo Ratti, padovano, maestro di Cappella a Gemona del Friuli.<sup>12</sup> Pur essendo menzionato in qualità di Cavaliere di San Marco, non è pre-

---

covia (Mus. ant. pract. C 388, proveniente dalla Preußische Staatsbibliothek di Berlino), ma tutti i quattro libri parti sono mancanti di molte pagine (cfr. *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow – Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, edited by / opracowała Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999, p. 58 sch. 337). La sola parte di basso si trova nella Biblioteca Civica «Angelo Mai» di Bergamo (Mayr 869), proveniente dal fondo della cappella di Santa Maria Maggiore.

La raccolta risulta presente nei cataloghi dell'editore Gardano degli anni 1621 (503 Hinni Cauatio a 4.) e 1635 (Cavaccio Giovanni c. 243v / 52 Hinni a 4); su questi cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984 (Studi e testi per la storia della musica, 2), nn. VII-VIII.

<sup>10</sup> *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1955-...; *Enciclopedia Storico nobiliare Italiana*, Milano, Edizioni dell'Enciclopedia Storico Nobiliare Italiana, 1930; *Biografia Universale Antica e Moderna ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, Venezia, Gio. Battista Missiaglia (tipografia di Alvisopoli), 1825; *Dizionario Biografico Universale. Le notizie più importanti sulla vita e le opere degli uomini celebri; i nomi di regie e di illustri famiglie; di scismi religiosi; di parti civili; di sette filosofiche, dall'origine del mondo fino a' di nostri. Prima versione dal francese con molte giunte e correzioni e con una raccolta di tavole comparative ora per la prima volta compilate dimostranti per secoli e per ordini il tesoro di chiari ingegni che può vantare ogni nazione posta a riscontro delle altre, dal principio dell'era volgare al presente*, Firenze, David Passigli, 1842.

<sup>11</sup> BORTOLO BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, 9 voll., Bergamo, Bolis, 1959; *Edifici di valore storico e artistico nel territorio*, a cura del Centro del Coordinamento, architetti Alberto Fumagalli e Vanni Zanella, Bergamo, Bolis, 1960; ROBERTO FERRANTE, *Ville Patrizie Bergamasche*, Bergamo, Grafica e Arte Bergamo, 1983; LUIGI GHIRARDELLI, *Il memorando contagio seguito in Bergamo l'anno 1630, Historia scritta d'Ordine Publico. Libri otto*, Fratelli Rossi, Bergamo 1681; PIETRO GIAMPICCOLLI, *Catalogo delle famiglie che oggidì vanno componendo co' suoi individui il consiglio della città*, ms., fine sec. XVIII (conservato nella Biblioteca Civica «A. Mai» di Bergamo); *Stemmi delle famiglie Bergamasche*, Bergamo, SESAAB, 1994; CARLO PEROGALLI-MARIA GRAZIA SANDRI-VANNI ZANELLA, *Ville della Provincia di Bergamo*, Milano, Rusconi, 1983; PIERINO BOSELLI, *Dizionario di Toponomastica Bergamasca e Cremonese*, Firenze, Olschki, 1990 (Biblioteca dell'Archivium Romanicum, serie II-Linguistica, 47).

<sup>12</sup> *Amorosi fiori, colti in vago, et delizioso giardino, Madrigali a quattro voci con uno a otto in fine, composti in stil di Canzonette. Di Bartholomeo Ratti detto il Moro, da Padoa. Maestro di Cappella della magnifica comunità di Gimona. Novamente composti, et dati in luce*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1594; per approfondimenti sulla figura di Bartolomeo Ratti: ANGELA

sente in nessuno dei testi riguardante l'ordine,<sup>13</sup> e neppure nei libri sulle personalità più eminenti dell'aristocrazia veneziana.<sup>14</sup>

Soltanto la presenza del Fino in un testo di architettura di Scamozzi e le indicazioni suggerite da alcuni atti notarili hanno permesso alla fine di ricostruire, sebbene parzialmente, la figura di questo nobile. Il celebre architetto, narrando di un suo viaggio compiuto nel 1611 a Bergamo<sup>15</sup> ci parla di un «illustre cavaliere signor Bartolomeo Fino, gentiluomo di buone facoltà e strettissimo parente dell'illustrissimo e reverendissimo sig. Conte Prisco arcidiacono, ed eccellentissimo sig. Conte Lodovico, fratelli de Benalli». Il Cavaliere Fino, della famiglia in parentela con i Fini, era molto ricco, dedi-

---

ALBANESE, *Alcuni contributi alla biografia di Bartolomeo Ratti*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIX, 1985, pp. 206-233. L'informazione della raccolta di Ratti dedicata a Bartolomeo Fino è stata tratta da EMIL VOGEL-ALFRED EINSTEIN-FRANÇOIS LESURE-CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 voll., Pomezia-Genève, Staderini-Minkoff, 1977.

<sup>13</sup> RICCIOTTI BRATTI, *I Cavalieri di San Marco*, Venezia, Fratelli Visentini, 1898 (Nuovo Archivio Veneto, 16); *Catalogo di tutti li Procuratori di San Marco che sono stati dal principio sino al presente Archivio del Consolato Veneto a Cipro (fine sec. XVII-inizio XIX). Inventario e Regesti*, a cura di Giustiniana Migliardi O'Riordan, Venezia, La Tipografica, 1993 (Strumenti per la ricerca archivistica. Sezione II-Inventari, Indici, Regesti); TEODORO TEODERINI, *Indice dei cavalieri di S. Marco dal 1456 al 1792*, Venezia, s.e. 1867 (conservato nell'Archivio di Stato in Venezia).

<sup>14</sup> Cito solo alcuni tra i numerosi testi consultati in sede di ricerca per la tesi di laurea presso la Biblioteca Marciana di Venezia e la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo: GIUSEPPE BETTINELLI, *Famiglie patrizie venete divise in tre classi*, Venezia, Bettinelli, 1774; ID., *Memorie concernenti l'origine delle famiglie de' veneti cittadini estratte de due codici del XVI secolo, l'uno d'autore incerto, l'altro del Ziliolo, mai più pubblicate*, Venezia, Bettinelli, 1775; FERDINANDO CACCIA, *Della cittadinanza di Bergamo. Trattato dedicato ad essa Magnifica Città*, Bergamo, Gavazzoli, 1776; MICHELE BATTAGLIA, *Della Nobiltà Patrizia Veneta. Saggio storico*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1816; ANTONIO LONGO, *Dell'origine e provenienza in Venezia de' cittadini originari*, Tipografia Casali, Venezia 1817; ANGELO PINETTI, *Nunzi e Ambasciatori della Magnifica città di Bergamo alla Repubblica di Venezia*, «Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo», XXIII, 1929, pp. 33-57; DANIELE BELTRAMI, *Storia della popolazione di Venezia dalla fine del secolo XVI alla caduta della Repubblica*, Padova, Cedam, 1954; GIUSEPPE GULLINO, *Nobili di Terraferma e Patrizi Veneziani di fronte al sistema fiscale della campagna, nell'ultimo secolo della Repubblica*, in *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, atti del convegno, Trieste, 23-24 ottobre 1980, Milano, Giuffrè, 1981, pp. 204-225; AMELIO TAGLIAFERRI, *Ordinamento Amministrativo dello Stato di Terraferma*, in *Ibid.*, pp. 50-83; IVANA PEDERZANI, *Dall'amministrazione Patrizia all'amministrazione moderna: il caso di Bergamo*, Milano, ISU Università Cattolica, 1984; SILVIA ROTA, *Per una storia dei rapporti tra Bergamo e Venezia durante il periodo della Dominazione (secoli XV-XVIII)*. *Rassegna bibliografica*, Bergamo, Assessorato alla cultura, 1987; ALVISE LOREDAN, *La Nobiltà del Governo. Grandezza e decadenza del Patriziato Veneziano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.

<sup>15</sup> VINCENZO SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale [...] divisa in X libri*, Venezia, a spese dell'autore (per Giorgio Valentino), 1615.

to al commercio e alla finanza, e forse grazie a queste capacità ottenne il titolo dell'ordine veneziano. Inoltre, come suggerisce Scamozzi, era imparentato con i Benaglio, una delle più antiche famiglie aristocratiche di Bergamo, poiché la sorella Cornelia era sposata con Marco Benaglio, mentre il conte Ludovico era tutore di Giovanni Giacomo Fino, orfano di Giacomo fratello di Bartolomeo. Ratti conosceva il nostro cavaliere perché Simone Fino, parente di Bartolomeo che, tra l'altro, ereditò tutte le sue sostanze,<sup>16</sup> risultava essere cittadino di Bergamo, Brescia e, per l'appunto, di Padova, ove aveva, privilegio raro, una concessione per la sepoltura in Sant'Antonio. Infine il conte Ludovico nel 1604 era Ministro del Consorzio della Misericordia Maggiore, cioè amministratore della Basilica di Santa Maria Maggiore. Non è da escludere che la dedica al Fino sia da estendere al conte Ludovico, e che pertanto la dedica sia un ringraziamento di Cavaccio per la riconferma come maestro di Cappella proprio a Santa Maria Maggiore, avvenuta esattamente una settimana prima della data posta in calce alla dedica della stampa.<sup>17</sup>

Complessivamente la raccolta comprende cinquantadue inni, ordinati secondo l'anno liturgico, presentando prima quelli inerenti al *Proprium de Tempore*, e di seguito i brani del *Proprium de Sanctis*, tra i quali, oltre a quelli più usuali (*Urbs beata Jerusalem*, *Ave Maris stella*), si trovano i testi scritti, come suggerito dal frontespizio dell'opera, «ad honore de Santi Padri Capi delle Religioni» (cfr. Tabella 1).

Ci sono due indicazioni importanti sul frontespizio della raccolta che vale la pena sottolineare. Innanzitutto si dice che tutti gli inni sono ordinati secondo il «nuovo Cerimoniale voluto da papa Clemente VIII», secondariamente spicca la frase «secondo il Rito Romano». In entrambi i casi si può ravvisare la fedeltà da parte del compositore alla Santa Madre Chiesa di Roma e ai precetti della Controriforma. Il Cerimoniale a cui si fa riferimento, ovvero il *Caerimoniale episcoporum* del 1600, era un testo in grado di fornire dettagliatamente la prassi secondo la quale si dovevano svolgere le grandi funzioni, non solo con i vescovi, ma anche con i presbiteri.<sup>18</sup> Faceva parte del nutrito *corpus* di libri liturgici pubblicati dopo il Concilio di Trento (1545-1564) per volontà della Chiesa Cattolica, proprio allo scopo di dare unità al mes-

<sup>16</sup> Bergamo, Archivio di Stato, notaio G. Andrea Zanchi, 1575.

<sup>17</sup> Bergamo, Biblioteca Civica «A. Mai», MIA, Terminazioni 1277 (1602-1605), f. 212 v., registrazione del 14 maggio 1605.

<sup>18</sup> *Caerimoniale episcoporum iussu Clementis VIII pontificis maximi, novissime reformatum*, Roma, Tipografia Poliglotta, 1600; edizione anastatica con introduzione e appendice a cura di Manlio Sodi e Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 4).

saggio controriformistico in tutto il mondo cattolico.<sup>19</sup> La seconda formula si rifà al celebre «*secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae*» presente nei frontespizi di molti testi, a partire dai libri liturgici francescani del XIII secolo.<sup>20</sup>

Di ogni inno sono musicate le strofe dispari, mentre in canto gregoriano erano eseguite, oltre all'incipit della prima strofa, quelle pari; sono da considerare un caso a parte le ultime strofe, le quali, essendo per l'appunto la parte conclusiva di brani piuttosto lunghi e articolati, sono sempre poste in polifonia, anche quando non sono dispari. Si va da un minimo di due sezioni polifoniche (in soli sei casi) ad un massimo di sei (come si trova solo nell'inno che chiude l'opera, non casualmente *Miraculum laudabile*, dedicato a Sant'Ambrogio).

L'intera raccolta è formata da sezione costruite integralmente secondo la prassi della composizione su *cantus firmus*, ed è quindi fondamentale capire donde un autore tragga le melodie gregoriane, soprattutto nel caso degli inni, testi che, per la loro storia, sono sempre stati suscettibili di cambiamenti sia melodici che testuali.<sup>21</sup> Sovente, in molte chiese, vi era la tendenza a mantenere melodie sviluppatesi localmente, soprattutto per le festività più importanti (ad esempio i patroni delle città). Una dimostrazione di quanto si è appe-

<sup>19</sup> MARCO GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, 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. 39-55.

<sup>20</sup> A questo proposito vedi AGOSTINO ZIINO, '... *Secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae*'. *Tradizione e innovazione contenuto e struttura nei libri liturgico-musicali tra XIII e XV secolo*, in *La Biblioteca Musicale Laurence K.J. Feininger*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 6 settembre- 25 ottobre 1985), a cura di Danilo Curti e Fabrizio Leonardelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Servizio Beni Librari e Archivistici, 1985, pp. 50-61.

<sup>21</sup> GIACOMO BONIFACIO BAROFFIO, *Palestrina e il Canto Gregoriano: l'innodia*, in *Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, atti del II convegno internazionale di studi palestriniani (Palestrina, 3-5 maggio 1986), a cura di Lino Bianchi e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 23-26; PAOLA BESUTTI, 'Ave Maris Stella': *la tradizione mantovana nuovamente posta in musica da Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi: studi e prospettive*, atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Miscellanea, 5), pp. 57-78; MARINA TOFFETTI, *L'impiego delle melodie liturgiche tradizionali nella polifonia del tardo Rinascimento: il caso degli inni di Marco Antonio Ingegneri (Venezia, 1606)*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, atti del convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII (Trento, Castello del Buonconsiglio-Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998), a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento-Servizio Beni Librari e Archivistici, 1999, pp. 165-181.

na detto si trova proprio nell'esemplare bolognese degli inni di Cavaccio, in cui sotto il testo del *Conditor alme syderum* e del *Vexilla regis prodeunt* si trovano scritte altre strofe provenienti, in realtà, dall'edizione di inni del 1644 riveduti per volontà di Urbano VIII.<sup>22</sup> La testimonianza è fondamentale, perché suggerisce che, anche dopo il 1644, gli inni di Cavaccio venivano cantati regolarmente. Sarebbe interessante scoprire quando i libri parte giunsero a Bologna, ma Padre Martini non ha lasciato alcuna data.

La probabile fonte della maggior parte dei brani del *Proprium de Tempore* e del *Proprium Sanctorum* si trova nel corale della seconda metà del XV secolo, interamente dedicato agli inni, conservato nella Biblioteca Civica «A. Mai» di Bergamo e proveniente da Santa Maria Maggiore (MIA, Innario).<sup>23</sup> In tale testo mancano però tutte le melodie dei Santi Padri della Chiesa, oltre ad alcuni inni importanti come quelli a Maria Maddalena e l'*Ut queant laxis*.

Nella stessa biblioteca sono custoditi altri quattro innari di epoche precedenti: Salterio-Innario Domenicano (XIV sec., MA. 60);<sup>24</sup> Innario (fine XVI sec., cassaforte 1.17);<sup>25</sup> Salterio-Innario (forse di Santa Grata, XV sec., MAB.

<sup>22</sup> *Hymni Sacri Breviarii Romani sanctissimi domini nostri Urbani papae VIII auctoritate recogniti, qui ubique per omnes ecclesias, tam secularium, quam regularium debent recitari*, Venezia, apud Cieras, 1643.

<sup>23</sup> ANNALISA BARZANÒ, *I Corali della Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo*, «Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche», LXI/2, 1987, pp. 408-427; ALESSANDRO PADOAN, *Un'indagine preliminare su alcuni Graduali bergamaschi (secoli XV-XVIII)*, in *Gregoriano in Lombardia*, a cura di Nino Albarosa e Stefania Vitale, Lucca, LIM, 2000 (Con-Notazioni, 1), pp. 117-154. Per ulteriori informazioni sui codici conservati a Bergamo: MARIA LUISA GATTI PERER, *Miniature dal X al XVI secolo nei fondi manoscritti e a stampa della Biblioteca Civica di Bergamo*, in *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Bergamo, Credito Bergamasco, 1989, pp. 11-20.

<sup>24</sup> Vi si trovano, fra gli inni presenti in Cavaccio, i testi (ma non le musiche) dei seguenti inni: *Conditor alme, Christe Redemptor omnium ... Ex patre, Hostis Herodes impie, Audi benigne conditor, Vexilla Regis prodeunt, Ad coenam agni providi, Tristes erant Apostoli, Doctor egregie, Ut queant laxis, Petrus Beatus cathenarum, Tibi Christe splendor Patris, Christe Redemptor omnium... Conserva, Exultent coelum laudibus, Sanctorum meritis, Rex Gloriose Martyrum, Deus tuorum militum, Iste confessor Domini, Iesu corona Virginum, Urbs Beata Jerusalem*.

<sup>25</sup> Non abbiamo alcun rigo di musica, ma, molto utile, all'inizio del testo vi è un calendario delle feste dell'anno: 6 gennaio: Epifania; 22 gennaio: San Vincenzo; 25 gennaio: Conversione San Paolo; 22 febbraio: Cattedra di San Pietro; 7 marzo: *Sacrae Mulieres*; 21 marzo: San Benedetto Abate; 3 aprile: Invenzione della Santa Croce; 5 aprile: Ascensione; 9 aprile: Santissima Vergine; 13 giugno: Sant'Antonio Confessore; 29 giugno: Santi Pietro e Paolo apostoli; 22 luglio: Santa Maria Maddalena; 1 agosto: San Pietri *ad vincula*; 5 agosto: San Domenico Confessore; 15 agosto: Assunzione; 20 agosto: San Bernardo Abate; 28 agosto: Sant'Agostino; 29 settembre: San Michele Arcangelo; 30 settembre: San Gerolamo; 1 novembre: Ognissanti; 2 novembre: Commemorazione dei Defunti; 7 dicembre: Sant'Ambrogio.



1);<sup>26</sup> Innario Bresciano Domenicano (XV sec., MA. 418).<sup>27</sup> In nessuno dei quattro codici è stato possibile rintracciare alcuno degli inni mancanti.<sup>28</sup>

La mancanza in particolare degli inni dei Padri fondatori degli ordini monastici suggerisce che, molto probabilmente, Cavaccio ebbe modo di procurarsi le melodie gregoriane direttamente dai molti monasteri dei diversi ordini che costellavano non solo la città di Bergamo, ma tutta la sua provincia.<sup>29</sup>

L'idea di dedicare in una sola raccolta delle composizioni a tutta questa rappresentanza di Ordini potrebbe anche essere legato ad una volontà della

<sup>26</sup> Nessun rigo di musica. Sono presenti: *Conditor alme, Christe Redemptor omnium ... Ex patre, Salvete flores martyrum, Hostis Herodes impie, Ave Maris stella, Audi benigne conditor, Vexilla regis prodeunt, Ad coenam agni providi, Veni Creator Spiritus, Ut queant laxis, Petrus Beatus cathenarum, Aurea luce et decore roseo, Doctor egregie, Lauda Mater Ecclesia, Tibi Christe splendor Patris, Urbs Beata Jerusalem, Christe Redemptor. Conserva, Pange lingua ... Corporis, Exultent coelum laudibus, Rex gloriose martyrum, Deus tuorum militum, Sanctorum meritis, Iste confessor Domini, Iesu corona Virginum, Miraculum laudabile.*

<sup>27</sup> Contiene gli stessi inni del precedente (naturalmente ci si riferisce soltanto a quelli presenti anche nella raccolta di Cavaccio), con notazione musicale; la musica, però, non ha alcuna somiglianza con quelli di Cavaccio.

<sup>28</sup> Alcuni inni sono stati reperiti presso la Biblioteca Lorenzo Feininger di Trento; cfr. MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio*, 2 voll., Trento, Provincia Autonoma di Trento-Servizio Beni Librari e Archivistici, 1994. Colgo l'occasione per ringraziare il prof. Gozzi per la squisita disponibilità nel consentirmi di consultare i preziosi testi conservati presso il Castello del Buonconsiglio, tra i quali: *Manuale chorale ad forma Breviarii Romani, Pii V. iussu editi, et Clementis VIII*, Venezia, Giunta, 1608; *Martyrologium Romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum; Gregorij XIII. Pontifici maximi iussu editum*, Roma, Domemico Basa, 1586; [*Missale secundum Ordinem Fratrum Praedicatorum iuxta decreta Capituli generalis*], Venezia, Giunta, 1562; *Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam ad normam Breviarii, ex decreto sacrosanti Concilii Tridentini restituti. Pii V. pontificis maximi iussu editi, et Clementis VIII*, Venezia, Giunta, 1606; *Psalterium secundum consuetudinem sanctae Romanae Ecclesiae, ex Breviario Romano ex decreto sacrosancti concilii Tridentini accomodatum*, Venezia, Giunta, 1572.

<sup>29</sup> ERMENEGILDO CAMOZZI, *Le istituzioni monastiche e religiose a Bergamo nel Seicento. Contributo alla storia della Soppressione Innocenziana nella Repubblica Veneta*, Bergamo, Tipografia vescovile Secomandi, 1981 (pubblicato anche in «Bergomum», LXXVI/1-4, 1981). Limitandomi a Bergamo, si riscontra la presenza di: Agostiniani (Sant'Agostino), Cappuccini (Sant'Alessandro), Carmelitani (Madonna del Carmine), Celestini (San Nicolò), Conventuali (San Francesco), Canonici Regolari Lateranensi (Santo Spirito), Domenicani (San Bartolomeo), Riformati (Santa Maria delle Grazie), Servi di Maria (San Gottardo), Somaschi (Santi Martino e Giuseppe), Teatini (Sant'Agata), Terziari Francescani (Santa Maria Immacolata), Vallombrosani (San Sepolcro). Per ulteriori approfondimenti cfr. MARIO LOCATELLI, *Bergamo nei suoi monasteri. Storia ed arte dei cenobi benedettini della Diocesi di Bergamo*, Bergamo, Il Conventino, 1986.

MIA (abbreviazione di Opera Pia della Misericordia Maggiore).<sup>30</sup> Questo consorzio, nato nel 1265 per promuovere la pubblica beneficenza, ben presto, anche tramite una serie di lasciti testamentari, accrebbe di molto il suo potere. Dal 1449 divenne unico responsabile di Santa Maria Maggiore, e nel 1584 ottenne da papa Nicolò V uno statuto speciale che concedeva alla MIA un'assoluta libertà di gestione. Era logico che tale istituto, centrale nella vita religiosa bergamasca, soprattutto dopo la distruzione di Sant' Alessandro,<sup>31</sup> intrattenesse strettissimi rapporti con tutti i monasteri e le chiese dei dintorni. Non è da escludere, pertanto, che Cavaccio, scrivendo i suoi inni per Santa Maria Maggiore, in realtà guardasse anche a tutte le differenti realtà religiose del Bergamasco. Di conseguenza risulta del tutto comprensibile la presenza, nel libro parte del Tenore, dell'intera melodia gregoriana per tutti gli inni «ad honore de Santi Padri Capi delle Religioni» a partire da San Vincenzo, in luogo del semplice incipit presente in tutti gli altri inni. Questo fatto, oltre a suggerire che forse soltanto al Tenore era demandato il compito dell'esecuzione in canto piano, potrebbe forse indicare che, verosimilmente, questi inni non dovevano essere molto conosciuti all'interno delle cappelle musicali; da qui la comodità di aggiungere le melodie per intero; queste sono state stampate utilizzando i valori mensurali delle note (*longa*, *brevis*, *semibrevis*), secondo la consueta prassi editoriale.<sup>32</sup>

Essendo impossibile in questa sede esaminare dettagliatamente ogni singolo inno,<sup>33</sup> si cercherà di evidenziare le caratteristiche principali dell'opera, come la modalità di utilizzo del gregoriano, il trattamento delle voci, cercando anche di fornire una plausibile proposta esecutiva.

Il canto piano non rimane mai stabilmente in una sola voce, ma, come per esempio in Victoria,<sup>34</sup> circola liberamente in tutte le voci. Ciò molto

<sup>30</sup> Tutte le informazioni sulla storia della MIA sono tratte da: MARC'ANTONIO BENAGLIO, *Institutione, & Ordini della Misericordia Maggiore di Bergamo*, Bergamo, Valerio Ventura, 1620; MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, AMIS, 1983.

<sup>31</sup> BONAVENTURA FOPPOLO, *Cronologia della cinta bastionata, in 1588-1988. Le mura di Bergamo*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 1990 (Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti a Bergamo, 49), pp. 35-77.

<sup>32</sup> Assai famoso è il caso analogo presente nei salmi vespertini di Rodio del 1573 (ROCCO RODIO, *Salmi per i Vespri a quattro voci, Napoli 1573*, edizione in facsimile con introduzione di Dinko Fabris, Lamezia Terme, AMA Calabria, 1994). Per l'esecuzione del gregoriano rimandiamo solo a ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI- XVII*, in *Il canto piano* cit., pp. 99-114.

<sup>33</sup> Per un simile esame rimando alla consultazione della mia tesi di laurea.

<sup>34</sup> TOMAS LUIS DA VICTORIA, *Hymni totius anni et Officium Hebdomadae sanctae*, hrsg. von Felipe Pedrell, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908 (Opera Omnia, 5); edizione anastatica Ridgewood (N.J.), Gregg Press, 1965-1966. La stessa cosa si nota negli inni di Kerle (cfr. nota 50).

probabilmente è in piena linea con le istanze controriformistiche, favorendo la percettibilità del gregoriano, peraltro già garantita dal fatto che la sua presenza nelle diverse voci è sottolineata da valori molto lunghi delle note. Si è molto distanti, ovviamente, dagli inni di Dufay e dei suoi contemporanei, in cui una sola voce, solitamente quella superiore, cantava la melodia gregoriana accompagnata dalle altre due; tuttavia Cavaccio sembra non scordarsi di questa lezione del passato: nella terza strofa del *Christe Redemptor... Conserva*, a tre voci, il gregoriano resta costantemente al Soprano, nella prima sezione dell'*Ave Maris stella* al Tenore. Comunque si tratta di una prassi poco usata nella presente raccolta, dato che si riscontra solo ventitré volte su centoottantotto sezioni, mentre in trenta casi il canto piano è presente in tutte e quattro le voci.

La melodia gregoriana non è sempre presentata nel modo originario, ma spesso viene trasposta di una quarta o di una quinta (raramente di una terza, come nel *Magne Pater Augustine*), soprattutto quando viene assegnata alle voci gravi, Contralto e Basso. Questa trasposizione avviene secondo due modalità: o influisce su tutta la struttura del brano, comportando l'aggiunta di un bemolle nell'armatura di chiave, oppure nel corso del brano, adattando la melodia alla tessitura della voce, in maniera particolare per il Contralto. Ciò avviene in particolar modo in sede di imitazione, e talvolta capita di ascoltare contemporaneamente la melodia in tonalità originale a fianco di quella trasposta, come nel *Pange lingua* (vedi trascrizione in Appendice).

Circolarità della melodia gregoriana e imitazione sono utilizzati insieme da Cavaccio nello strutturare gli inni. Nella sezione centrale di *Bernardus Doctor inclutus*, a tre voci, il canto piano è inizialmente al Tenore, poi al Soprano, in seguito al Contralto e nuovamente al Tenore a chiudere il cerchio. La presenza simultanea dell'elemento circolare e del tre non può essere casuale, e secondo il mio parere non lo è. Nella prima strofa di *Sanc-torum meritis* il Tenore mantiene il gregoriano per tutta la durata del pezzo, ma è imitato nelle tre frasi rispettivamente da Soprano, Contralto e Basso. Sicuramente la sezione più interessante sotto quest'aspetto è *Praesta pater*, a conclusione dell'inno *Lucis creator optime*, in cui il *cantus firmus* si trova inizialmente al Soprano, imitato dal Basso. Lo stesso Basso prosegue l'esposizione del gregoriano, imitato a sua volta dal Tenore, che prosegue cantando il terzo verso, mentre la conclusione spetta di nuovo al Soprano.

Restano ancora due fatti da rilevare sull'utilizzo del canto gregoriano. Innanzitutto gli inni appartenenti al periodo pasquale hanno tutti la medesima melodia. Il canto piano di *Tristes erant Apostoli, Deus tuorum militum* (solo il secondo), *Rex gloriose Martyrum, Iesu corona Virginum* e *Vexilla Regis prodeunt* (solo le seconde versioni di questi ultimi due) è identico, ma questa

non è una novità per il repertorio innodico polifonico.<sup>35</sup> Vi sono inoltre diversi inni che hanno la medesima melodia gregoriana. *Lauda mater Ecclesia*, *Pater superni luminis* e *Fortem virili pectore* hanno tutti la stessa intonazione musicale, che in realtà è ripresa da *Iesu corona Virginum*, ossia l'inno del Comune delle Vergini fa da riferimento a quello dedicati al Comune delle donne non Vergini e ai due testi indicati per la festa di Santa Maria Maddalena.<sup>36</sup>

Sovente troviamo in apertura una struttura che è caratteristica del *modus componendi* di Cavaccio, almeno negli inni. Una voce comincia l'esposizione del canto piano, imitata da un'altra una quarta sopra; dopo poche note, la prima voce si interrompe, mentre la seconda non solo termina di cantare la prima frase del gregoriano, ma prosegue pure la successiva, questa volta in tono. Si veda per esempio il *Mensis Augustis* (cfr. Esempio 1).

La Tabella 2 ci aiuta a valutare meglio l'utilizzo degli organici da parte di Cavaccio. Più o meno la metà delle composizioni è scritta nelle chiavi naturali (Do<sup>1</sup> per il Soprano, Do<sup>3</sup> per il Contralto, Do<sup>4</sup> per il Tenore e Fa<sup>4</sup> per il Basso). Tutte le voci hanno nella maggior parte dei casi l'estensione di una nona, quindi Do<sup>3</sup>-Do<sup>4</sup> per la voce più acuta, Sol<sup>2</sup>-La<sup>3</sup> per l'Alto, Do<sup>2</sup>-Re<sup>3</sup> per il Tenore, mentre la voce inferiore resta nell'ambito Sol<sup>1</sup>-La<sup>2</sup>. Non mancano le dovute eccezioni: il Soprano in *Deus tuorum militum* ha come note estreme La<sup>2</sup> e Mi<sup>4</sup>, e, in alcuni inni, il Basso ha Sol<sup>1</sup>-Re<sup>3</sup>, mentre il Contralto ha talvolta appena una settima di estensione. Il Basso tocca anche il Mi<sup>1</sup> come in *Aurea luce* e *Canticis laudet*, e tocca anche il Re<sup>1</sup> nella sezione finale dell'opera, *Miraculum laudabile*. Il tenore, con questo organico, ha una parte tutto sommato baritonale, se si tiene conto del fatto che solo in *Tibi Christe splendor Patris* arriva al Fa<sup>3</sup>, così come il Contralto ha una parte tenorile, con il Sol<sup>3</sup> nota più acuta, e addirittura il Re<sup>2</sup> (ma solo nel *Conditor alme* ed altri tre casi, sempre in preparazione di un salto d'ottava Re<sup>2</sup>-Re<sup>3</sup>) come nota più grave.

I restanti inni sono notati con le chiavette (Soprano è in chiave di Sol<sup>2</sup>, il Mezzosoprano in chiave di Do<sup>2</sup> e il Tenore in quella di Do<sup>3</sup>; si differenzia il Basso che, nella maggior parte dei casi, è notato in chiave di Baritono, ma per ben nove volte è in chiave di Tenore). Per quanto riguarda l'estensione nei casi in cui il Basso è in chiave di Baritono, siamo sempre nell'ambito di una

<sup>35</sup> Si vedano a questo proposito gli inni di Palestrina (vedi nota 42). È piuttosto curioso che la penultima nota dell'incipit resti uguale alla terz'ultima, invece di scendere di terza, un fatto di cui non si è trovato riscontro in nessuno degli Inni consultati.

<sup>36</sup> Marina Toffetti ha riscontrato qualcosa del genere negli inni di Ingegneri: MARINA TOFFETTI, *Il 'Liber secundus Hymnorum' di Marc'Antonio Ingegneri (Venezia, 1606): testo, contesto e proposte per l'edizione critica di un repertorio polifonico su cantus prius factus*, Tesi di Dottorato in Filologia Musicale, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, 1997.

nona, ma il baricentro è ovviamente spostato verso l'alto; per il Soprano Fa<sup>3</sup>-Sol<sup>4</sup>, per l'Alto Sib<sup>2</sup>-Do<sup>4</sup>, per il Tenore Fa<sup>2</sup>-La<sup>3</sup> e per la voce più grave Sib<sup>1</sup>-Mi<sup>3</sup>. Naturalmente le eccezioni sussistono anche in questo caso: il Contralto di *Christe Redemptor ... Ex Patre* arriva sino al Fa<sup>2</sup> e, non casualmente, nello stesso brano il Basso arriva al Sol<sup>1</sup>. Abbiamo poi il Soprano che nel *Iesu corona Virginum* del Tempo Pasquale raggiunge appena la quinta, ma ciò è imputabile al fatto che questa voce abbia il *cantus firmus* praticamente in tutte le strofe. Quando il Basso è scritto in chiave di Tenore le cose non cambiano molto, se non per il fatto che il Contralto resta sopra il Sol<sup>2</sup>, e che il Basso arriva sino al Fa<sup>3</sup> in *Vexilla Regis* e *Audi Benigne conditor*.

La Tabella 3, che riguarda le diciannove sezioni a tre voci e le quattro a cinque, suggerisce alcuni aspetti importanti nell'utilizzo delle voci da parte di Cavaccio. In generale si può notare che in soli tre casi vi sono due sezioni a tre presenti nello stesso inno, e che, tranne che per *Tristes erant Apostoli*, gli altri tre brani che si concludono a cinque voci hanno al loro interno una strofa musicata a tre.

Vi è una caratteristica comune alle due formazioni vocali che salta immediatamente agli occhi, che si tratta quasi esclusivamente di brani concepiti per un organico di voci acute. Infatti, nonostante la ben nota convenzione delle chiavette che richiede, in loro presenza, di abbassare il brano di una quarta col Sib, di una quinta senza,<sup>37</sup> non mi sentirei di escludere a priori un'esecuzione dei brani notati in chiavette alte così come sono scritti, visto il tipo di organico presente nella basilica bergamasca. Come rilevato da Padoan,<sup>38</sup> ai pueri facenti parte dell'organico fisso, che avevano seguito un'educazione musicale rigorosa in seno all'Accademia della Mia, talvolta si aggiungevano anche i chierici più abili, che potevano esibirsi, oltre che nel canto piano, anche in quello figurato. L'elevato numero di giovani cantori ispirò probabilmente le scelte di Cavaccio, che nelle sezioni a tre voci fa esibire spesso un Soprano accanto a due Contralti.

Altre interessanti indicazioni riguardanti le modalità di esecuzione provengono dal già citato *Caerimoniale Episcoporum* del 1600. Nel capitolo 27 del Libro Primo *De organista et servandis per ipsum*, si danno delle indicazioni di carattere generale, mentre assai più importante è il capitolo seguente, *De organo, organista et musicis*.<sup>39</sup> Innanzi tutto si afferma che nel primo verso degli inni, e in quelle loro parti in cui ci si deve genuflettere (come nel *Te ergo quaesumus* e nel *Tantum ergo Sacramentum*), doveva essere il coro a cantare

<sup>37</sup> PATRIZIO BARBIERI, 'Chiavette' and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837), «Recercare», III, 1991, pp. 5-75.

<sup>38</sup> PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 42-43.

<sup>39</sup> I due capitoli sono riprodotti e tradotti in italiano in GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali* cit., pp. 53-54.

in maniera intelligibile, mentre l'organo taceva; così ci si doveva comportare anche per il *Gloria patri* e per il versetto a questo precedente, e lo stesso negli ultimi versi dell'inno. L'organo in generale era tenuto a suonare in *alternatim* con il coro negli Inni, e ad eseguire musica prima e dopo ogni celebrazione importante, ma sempre evitando qualsiasi elemento lascivo, impuro e profano, come impone uno dei decreti tridentini in materia di musica. Teoricamente non era previsto l'uso d'alcun tipo di strumento; tuttavia non dubito che nell'esecuzione degli inni Cavaccio impiegasse almeno il violone (o il trombone) come sostegno al Basso, e probabilmente arricchiva ancor più lo strumentario nelle festività più solenni (per esempio all'Assunzione della B. V. Maria).<sup>40</sup>

Entrando in un'analisi più specifica dello stile compositivo di Cavaccio, l'impressione che si ha ad un primo esame dei brani è quella di una solidità e di una compattezza monolitica che esasperano tratti che già si intravedevano nei cicli polifonici degli anni Ottanta del XVI secolo.

La variazione del numero delle voci utilizzate nelle diverse strofe, elemento caratteristico di Willaert e Corteccia, lascia lo spazio alla concreta struttura a quattro voci, solo episodicamente intervallata dai brani a tre, mentre quelli a cinque meritano un discorso più attento (vedi Tabella 3). In particolare non è da escludersi che il finale a cinque voci di *Ad coenam agni providi*, inno pasquale, potesse essere utilizzato in tutti gli altri inni del medesimo periodo; è già stato sottolineato che tutti presentano la stessa melodia gregoriana, e lo stesso Cavaccio sembra suggerirci questa prassi impiegando il medesimo finale per *Christe Redemptor omnium* e *Salvete flores martyrum* che appartengono allo stesso periodo liturgico.<sup>41</sup> Inoltre si noti che mentre per *Tristes erant Apostoli* e *Ad coenam agni providi* abbiamo un solo finale a cinque, in *Christe Redemptor... Ex patris* e *Ave Maris stella* abbiamo l'alternativa tra un finale a quattro o uno a cinque voci, probabilmente a seconda della disponibilità dell'organico.

Se la variazione delle voci è minima, nulla è quella della *mensura*, che resta sempre  $\phi$ , quindi invariabilmente binaria. Si tratta senza dubbio di un fatto abbastanza anomalo, se consideriamo che anche Palestrina utilizzava, special-

<sup>40</sup> Vedi l'Appendice III presente in PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore* cit., pp. 205-215.

<sup>41</sup> Il medesimo procedimento si riscontra nei brani *Doctor egregie* (In Conversione S. Pauli) e *Aurea luce* (In festo Apostolorum Petri, et Pauli), il cui gregoriano risulta identico nel già citato corale conservato nella Biblioteca Civica «Angelo Mai», vedi nota 23. Vedi la musica nell'esempio 3.

<sup>42</sup> A questo proposito si veda: REINHOLD SCHLÖTTERER, *Palestrina compositore*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2001 (Musica e Musicisti nel Lazio, 5). Gli inni di Palestrina si trovano in edizione moderna: GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Hymni totius anni, secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, quattuor vocibus concinendi, nec-*

mente nei finali, il ritmo ternario;<sup>42</sup> in questo caso forse si deve guardare piuttosto agli inni di Jaquet de Mantua o a quelli di Kerle. Nei presenti brani non solo l'indicazione temporale resta la stessa, ma nei finali non si hanno neppure *hemioliae* o comunque andamenti che suggeriscano ternarietà. Il motivo di questa scelta può avere avuto radici controriformistiche (cioè evitare il ritmo ternario, molto danzante e, di conseguenza quasi profano, in una composizione sacra) oppure, più semplicemente, Cavaccio si era adeguato agli stilemi compositivi dell'epoca, che vedevano il tempo tagliato come il più adatto all'esecuzione di musica da Chiesa, agevolando l'ampio uso di imitazione e mutazione.

La scrittura risulta essere molto densa e lascia poco spazio a duetti, restando costantemente ancorata alle tre e alle quattro voci. Frequentemente la linea del Bassus scavalca quella del Tenor, mentre, in maniera un po' più anomala, nel *Conditore alme syderum* il Contralto va sotto alle altre voci a battuta 15 (cfr. Esempio 2). Interessante notare un fatto suggerito in un celebre articolo da Edward Lowinsky,<sup>43</sup> ossia la tendenza da parte dei grandi polifonisti del XVI secolo di organizzare da un punto di vista 'tonale' le composizioni presenti nei grandi cicli. Si assiste a qualcosa del genere proprio nel primo inno della presente raccolta, in cui la prima e la seconda sezione terminano su quella che nel sistema tonale moderno definiremmo una cadenza sospesa, mentre il brano conclusivo è concluso da una solida cadenza finale.

Proprio a proposito dei finali, vi è una tendenza compositiva che si riscontra soltanto in Cavaccio. Mentre gli altri autori aggiungevano una voce all'organico per dare maggiore grandiosità ai brani conclusivi, Cavaccio utilizza invece un'altra tecnica, ossia spezzetta la linea del brano in tanti piccoli settori, solitamente rispettando la scansione delle frasi.<sup>44</sup> Questo avviene in tredici casi, ma in due modi differenti. In un caso, come per esempio in *Aurea luce* (e *Doctor egregie*)<sup>45</sup> la divisione è segnalata visivamente dalle doppie stanghette presenti nei libri parte (cfr. Esempio 3), riprendendo una pratica già

---

*non hymni religionum* (Roma, 1589), a cura di Raffaele Casimiri, Roma, Scalera, 1942 (Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 14). Si vedano anche le interessanti riflessioni in BAROFFIO, *Palestrina e il Canto Gregoriano* cit.

<sup>43</sup> EDWARD E. LOWINSKY, *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, a cura di Massimo Privitera, Lucca, LIM, 1997 (Aglaiia. Collana dell'Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo, 1).

<sup>44</sup> Un simile artificio si ritrova in una raccolta successiva di Cavaccio; cfr. RODOBALDO TIBALDI, *Monodia e stile concertante a Santa Maria Maggiore di Bergamo nel primo Seicento: il Nuovo giardino di spiritual et harmoniosa recreatione (1620) di Giovanni Cavaccio*, in *Album Amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno*, a cura di Giacomo Fornari, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 515-574.

<sup>45</sup> Vedi nota 41.

<sup>46</sup> *Litanie in doi modi con il Pange Lingua a Doi Chori Di Giovanni Cavaccio Mastro di Cappella della Cathedrale di Bergamo*, Venezia, Angelo Gardano, 1587.

adoperata per un *Pange lingua* del 1587<sup>46</sup> dallo stesso bergamasco. In altre occasioni si comporta in maniera differente, utilizzando al posto delle stanghette delle pause di semibreve o di minima: questo avviene in *Rex gloriose Martyrum*, nella parte del Contralto e, soprattutto, in quella del Tenore, in cui tutte le frasi sono separate da pause per lo più di semibreve (cfr. Esempio 4).<sup>47</sup> In *Iesu corona Virginum* lo stacco netto avviene invece tra la terza e l'ultima frase. È doveroso ricordare che ritroveremo la segmentazione della linea musicale in semifrasi nella celeberrima *Ave Maris stella* di Monteverdi, all'interno del *Vespro della Beata Vergine*.

Cavaccio è sempre molto attento a sottolineare con la musica le parole più significative all'interno di un brano. La parola «patris» nel secondo verso di *Veni creator Spiritus* è resa con una delle rare terzine (cfr. Esempio 5), mentre il «cruci» della seconda sezione dell'inno *Pater superni luminis* o il «Sanctarum» di *Christe Redemptor... Conserva* sono cantati su dei vocalizzi di semiminime. Ancora una terzina è impiegata per «Domine» del *Deus tuorum militum* del periodo pasquale, e non casualmente in *Paradisi culmine* si apre con scalette ascendenti, mentre nella sezione di apertura del *Laudibus cives* la melodia si interrompe a battuta 10, con un passaggio dalla triade di Do a quella di Sib proprio alla parola «moduletur» (cfr. Esempio 6).

Si è accennato in precedenza all'idea di compattezza favorita da svariati fattori. Questo, tuttavia, non deve favorire l'impressione che la scrittura di Cavaccio sia semplice; anzi i brani semplici e lineari sono stati opportunamente rilevati nelle schede critiche, proprio a sottolineare un linguaggio musicale non semplicissimo. Si vedano già nel terzo brano del *Conditor alme*, a battuta 14, l'exasperazione di ritardi e dissonanze (cfr. Esempio 7).

Non è mai semplice stabilire con certezza dei modelli a cui un compositore si ispira nell'organizzare una determinata opera. Se si dovessero cercare esempi per la raccolta di inni di Cavaccio, non esiterei a menzionare quelle di Jacobus de Kerle, di Jaquet de Mantua e di Palestrina.<sup>48</sup> Molti fattori lasciano intendere un'influenza decisiva soprattutto di quest'ultimo, a partire dal fatto che il compositore bergamasco ha musicato solo le strofe dispari (lasciando in gregoriano l'incipit del primo versetto), attenendosi a quella che fu una

<sup>47</sup> Richiamandoci ancora una volta a ciò che si diceva in riferimento a Lowinsky, bisogna notare che nell'ultima sezione di questo inno vi è un episodio in cui tutte le voci si interrompono su una triade maggiore di Mi, seguita da una pausa generale, mentre il finale torna decisamente sul Sol.

<sup>48</sup> *Inventario delli libri di musica della giesa di santa Maria major di Bergamo consignati dalli mag.ci sig.ri deputati della suddetta giesa al sig.r Gioan Florio maestro di Cappella*, MIA, Scritture 1303, c. 206. Questa importantissima testimonianza riporta i libri in possesso del predecessore di Cavaccio; tra questi vi sono: un libro di Inni di Palestrina, oltre a quattro degli inni del Giachet e altri quattro di «Giacomo Xerle» (sic!). Ringrazio nuovamente il signor Piero Sogliani per avermi fornito questo elenco.



vera svolta nella composizione dell'inno, che abbiamo già avuto modo di commentare.<sup>49</sup> La costante fedeltà al ritmo binario richiama sia Jaquet che Palestrina. Un aspetto molto interessante emerge dal confronto dei titoli degli inni delle raccolte di Cavaccio e del compositore romano, ovvero il fatto che le due raccolte hanno molti brani in comune. Se è vero da una parte che l'ordine dei pezzi ricorda forse di più l'opera di Victoria (in ogni caso editi a Roma), è da porre l'accento come in questa manchina testi dedicati ai Santi Padri, che invece sono presenti in Palestrina: si tratta di *Magne pater Augustine* (Sant'Agostino), *Laudibus summis* (San Nicola da Tolentino), *En gratulemur hodie* (Sant'Antonio da Padova), *Decus morum, Dux minorum* (San Francesco) e *Mensis Augusti* (Sant'Alberto). Pochi brani, ma che potrebbero avere suggerito a Cavaccio l'idea di dedicare una serie di componimenti ai Padri Fondatori dei diversi ordini monastici. Tuttavia la complessità del contrappunto e l'uso frequente dell'imitazione richiamano maggiormente allo stile compositivo di un fiammingo come Jacobus de Kerle.<sup>50</sup>

Si è voluto riportare, a conclusione dell'Appendice comprendente gli esempi musicali, un intero inno del Cavaccio, ovvero il *Pange lingua... Corporis*, testo scritto da Tommaso d'Aquino, da cantarsi *in festo Corporis Christi*. La sezione di apertura conferma quanto detto in precedenza a proposito dell'utilizzo del gregoriano, la cui linea melodica viene di volta in volta eseguita da tutte e quattro le voci, sia nella tonalità del brano, sia, soprattutto in sede di imitazione, una quarta sotto. Dal punto di vista dell'armonia, abbastanza frequenti sono le giustapposizioni di triadi maggiori e minori, come in «corporis» (battute 3-4, Re-/Re+) e «In supremae» (battuta 24, Sol-/Sol+). Risulta piuttosto curioso il richiamo all'andamento ternario, proprio del *Pange lingua*, a battute 5-6 del primo brano da parte di Tenore e Basso, e a battuta 25 del successivo da parte di Soprano e Alto; in entrambi i casi si crea un interessante effetto di controtempo rispetto all'andamento binario delle altre voci. Molto arcaico risuona il finale della prima strofa con quarte parallele tra Soprano e Alto. Le ultime due sezioni esemplificano quella tecnica di frammentazione interna dei brani spesso adottata dal Cavaccio, solo che nel

<sup>49</sup> Svolta tuttavia non decisiva; la raccolta di Costanzo Porta testimonia come vi fosse molta libertà nel comporre le strofe; cfr. COSTANZO PORTA, *Hymnodia Sacra totius per anni circulum* (Venezia, 1602), a cura di Siro Cisilino, Padova, Biblioteca Antoniana, 1964 (Opera Omnia, 13).

<sup>50</sup> Cfr. GLEN HAYDON, *The hymns of Jacobus de Kerle*, in *Aspects of Medieval and Renaissance music. A birthday offering to Gustave Reese*, ed. by Jan LaRue, New York, Norton & Company, 1966, pp. 336-358. Haydon identifica tre differenti stili polifonici nella composizione degli inni di Kerle: I) canto fermo che appare in tutte le voci con trattamento imitativo; II) canto fermo solo in 2 o 3 voci, mentre le altre procedono liberamente; III) più raro, canto fermo in una sola voce.

*Tantum ergo* avviene grazie alla conclusione simultanea delle frasi da parte di tutte le quattro voci, nella sezione finale viene segnalato dalle doppie stanghette. In quest'ultimo caso questo procedimento fa sì che l'andamento delle voci sia per lo più omoritmico e accordale, in modo tale da conferire un'aura solenne alla chiusura dell'inno (oltre a facilitare la percettibilità delle parole). Per quanto riguarda i criteri di trascrizione, sono stati mantenuti i valori reali delle note, il segno di mensura  $\zeta$  è stato reso con il moderno 2/1 e, per una maggiore facilità di lettura, sono state utilizzate le chiavi moderne.

Tabella 1 / *Table 1*

Elenco completo degli inni presenti nella raccolta di Cavaccio, corredato dalle indicazioni delle festività, dei giorni in cui erano celebrate e del numero di voci che eseguiva ciascun brano dell'inno.

*Complete list of the hymns in Cavaccio's collection, indicating also their respective festivities and the number of voices performing each strophe of the hymn.*

N°	TITOLO / <i>TITLE</i>	FESTIVITÀ / <i>FESTIVITY</i>	VOCI / <i>VOICES</i>
1	Conditor alme syderum	In Adventu Domini	4/4/4/4
2	Christe Redemptor.. Ex Patre	In Nativitate Domini	4/4/4/4/(5)
3	Salvete flores Martyrum	In Festo SS. Innocentium	4/4
4	Hostis Herodes impie	In Epiphania Domini	4/4/4
5	Lucis Creator optime	In Dominicis per annum	4/3/4
6	Ad preces nostras	In Dominicis Quadragesimae	4/4/3/3/4
7	Audi benigne conditor	In Dominicis Quadragesimae	4/4/4
8	Vexilla regis prodeunt	In Dominica Passionis	4/4/3/3/4
9	Ad coenam agni	In Dominicis Tempore Paschali	4/3/4/5
10	Iesu nostra redemptio	In Ascensione Domini	4/4/4
11	Veni creator spiritus	In Die Pentecoste	4/4/3/4
12	O lux beata	In Festo S. Trinitatis	4/4
13	Pange lingua gloriosi	In Festo Corporis Christi	4/4/4/4
14	Quodcunque vinclis	In Cathedra S. Petri	4/4
15	Doctor Egregie	In Conversione S. Pauli	4/4
16	Ave Maris stella	In Festis B. M. V.	4/4/3/4/(5)
17	Ut queant laxis	In Festo S. Ioan. Baptistae	4/4/4
18	Aurea luce	In Festo Apostolorum Petri et Pauli	4/4/4
19	Lauda mater Ecclesia	In Festo S. Mariae Magdalенаe	4/4/4/4
20	Pater superni luminis	In Festo S. Mariae Magdalенаe	4/4/4
21	Petrus Beatus	In Festo S. Petri ad Vincula	4/4
22	Quicumque Christum quaeritis	In Transfiguratione Domini	4/4/4
23	Tibi, Christe, splendor	In Festo S. Michaelis Archangeli	4/4/4
24	Christe Redemptor... Conserva	In Festo Omnium Sanctorum	4/3/4/4
25	Exultet coelum laudibus	In Communi Apostolorum	4/4/4/4
26	Tristes erant Apostoli	In Comm. Apostolorum, et Evangelistarum	4/4/4/5
27	Deus tuorum militum	In Communi unius Martyris	4/4/4
28	Deus tuorum (Paschali)	In Comm. unius Martyris, Temp. Paschali	4/4/4

N°	TITOLO / TITLE	FESTIVITÀ / FESTIVITY	VOCI / VOICES
29	Sanctorum meritis	In Communi Plurium. Martyrum	4/4/4/4
30	Rex gloriose martyrum	In Comm. Plurium. Martyrum, Temp. Pas.	4/4/4
31	Iste confessor	In Communi Confessorum	4/4/4
32	Iesu corona Virginum	In Communi Virginum	4/3/4
33	Huius obtentu	In Communi Sanctarum Mulierum	4/4
34	Fortem virili pectore	In eodem SS. Mulierum non Virginum	4/4/4
35	Urbs beata Jerusalem	In Dedicatione Ecclesiae	4/4/4
36	Iesu corona (Paschali)	In Communi Virginum, Tempore Paschali	4/4/4
37	Vexilla regis (Paschali)	In Festo Inventionis S. Crucis, Temp. Pas.	4/4/4/4
38	Beate Martyr prospera	In Festo S. Vincentij Mar., Bergomi Protectoris	4/4/4
39	Te Romualde canamus	In Festo S. Romualdis Abbatis	4/4/3/4/4
40	Laudibus civis	In Festo S. Benedicti Abbatis	4/4/4/4
41	Hic Pater Sanctus	In Festo S. Francisci de Paula	4/4/4
42	In Paradisi culmine	In Festo S. Petri Coelestini	4/4/3/4/4
43	En gratulemus hodie	In Festo S. Antonij de Padua	4/4/3/4
44	Canticis laudet	In Festo S. I. Gualbertis Abb. Vallis Umbrosae	4/4/4/4
45	Gaude mater Ecclesiae	In Festo S. Dominici	4/4/4
46	Mensis Augusti	In Festo S. Alberti Carmelitae	4/4/3/4
47	Bernardus doctor inclitus	In Festo S. Bernardi Abbatis	4/4/3/4/4
48	Magne pater Augustine	In Festo S. Augustini Epis., et Ecclesiae Doct.	4/4/4
49	Laudibus summis	In Festo S. Nicolai de Tolentino	4/4/4/4
50	Exultent modulis	In Festo S. Hyeronimi Conf. et Doct. Ecclesiae	4/4/4/4
51	Decus morum, Dux minorum	In Festo S. Francisci de Assisio	4/4/4/4/4
52	Miraculum laudabile	In Festo S. Ambrosij Epis., et Ecclesiae Doct.	4/4/3/4/3/4

Tabella 2 / Table 2  
Estensione delle voci negli Inni / *Voice ranges the Hymns*

N°	TITOLO / TITLE	CANTUS	ALTUS	TENOR	BASSUS	QUINTUS
1	Conditor alme syderum	Do <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	So <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -La <sup>2</sup>	
2	Christe Redemptor... Ex Patre	Fa <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Mi <sup>3</sup>	Re <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>
3	Salvete flores Martyrum	Fa <sup>3</sup> -Fa <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	
4	Hostis Herodes impie	Fa <sup>#3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	
5	Lucis Creator optime	Re <sup>3</sup> -Fa <sup>4</sup>	Si <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	
6	Ad preces nostras	Mi <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Mi <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Do <sup>3</sup>	
7	Audi benigne conditor	Fa <sup>3</sup> -La <sup>4</sup>	Do <sup>3</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sib <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Fa <sup>3</sup>	
8	Vexilla regis prodeunt	Mi <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	La <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	
9	Ad coenam agni	Mi <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	La <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Si <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	Sol <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>
10	Iesu nostra redemptio	Do <sup>3</sup> -Mi <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
11	Veni creator spiritus	Mi <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Mi <sup>3</sup>	
12	O lux beata	Do <sup>3</sup> -Do <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Re <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
13	Pange lingua gloriosi	Fa <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Sib <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Mi <sup>3</sup>	
14	Quodcunque vinclis	Do <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Re <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
15	Doctor egregie	Do <sup>3</sup> -Mi <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Mi <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
16	Ave Maris stella	Fa <sup>3</sup> -Sol <sup>#4</sup>	Si <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	Fa <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>
17	Ut queant laxis	Mi <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Sib <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Fa <sup>3</sup>	
18	Aurea luce	La <sup>2</sup> -Re <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Mi <sup>1</sup> -La <sup>2</sup>	
19	Lauda mater Ecclesia	Fa <sup>3</sup> -La <sup>4</sup>	Sib <sup>2</sup> -Sib <sup>3</sup>	Sol <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
20	Pater superni luminis	Do <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Re <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
21	Petrus beatus	Fa <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
22	Quicumque Christum quaeritis	Si <sup>2</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
23	Tibi, Christe, splendor	La <sup>2</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Fa <sup>#1</sup> -Si <sup>2</sup>	
24	Christe Redemptor... Conserva	Mi <sup>3</sup> -Fa <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Mi <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
25	Exultet coelum laudibus	Do <sup>3</sup> -Do <sup>4</sup>	Re <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	Mi <sup>1</sup> -Si <sup>2</sup>	
26	Tristes erant Apostoli	Sol <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	Sol <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>
27	Deus tuorum militum	La <sup>2</sup> -Mi <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Mi <sup>1</sup> -La <sup>2</sup>	
28	Deus tuorum (Paschali)	Sol <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Do <sup>3</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>#2</sup> -Fa <sup>3</sup>	La <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
29	Sanctorum meritis	Do <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Re <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Mi <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
30	Rex gloriose martyrum	Fa <sup>#3</sup> -Mi <sup>4</sup>	Re <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	
31	Iste confessor	Do <sup>3</sup> -Do <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	

N°	TITOLO / TITLE	CANTUS	ALTUS	TENOR	BASSUS	QUINTUS
32	Iesu corona Virginum	Mi <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	Do <sup>3</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
33	Huius obtentu	Do <sup>3</sup> -Mi <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Do <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -La <sup>3</sup>	
34	Fortem virili pectore	Re <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Re <sup>2</sup> -Mib <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -Sib <sup>2</sup>	
35	Urbs beata Jerusalem	Do <sup>3</sup> -Do <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -La <sup>2</sup>	
36	Iesu corona (Paschali)	Sol <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Do <sup>3</sup> -Do <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	La <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
37	Vexilla regis (Paschali)	Mi <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	La <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	La <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
38	Beate Martyr prospera	Re <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	La <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Si <sup>1</sup> -Fa <sup>3</sup>	
39	Te Romualde canamus	Do <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Sib <sup>2</sup>	
40	Laudibus civis	Re <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Re <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -Sib <sup>2</sup>	
41	Hic Pater Sanctus	Re <sup>3</sup> -Mi <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
42	In paradisi culmine	Si <sup>2</sup> -Mi <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -La <sup>2</sup>	
43	En gratulemus hodie	Fa <sup>3</sup> -Fa <sup>4</sup>	Sib <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
44	Canticis laudet	La <sup>2</sup> -Re <sup>4</sup>	Mi <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Mi <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
45	Gaude mater Ecclesiae	Re <sup>3</sup> -Mi <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
46	Mensis Augusti	Fa <sup>3</sup> -Fa <sup>4</sup>	Sol <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
47	Bernardus doctor inclitus	Re <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Re <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
48	Magne pater Augustine	Sib <sup>2</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Do <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Fa <sup>1</sup> -Sib <sup>2</sup>	
49	Laudibus summis	Fa <sup>3</sup> -Sol <sup>4</sup>	La <sup>2</sup> -Do <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Re <sup>3</sup>	
50	Exultent modulis	Do <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Mi <sup>2</sup> -La <sup>3</sup>	Re <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Do <sup>3</sup>	
51	Decus morum, dux minorum	Do <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Fa <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Sib <sup>1</sup> -Mi <sup>3</sup>	Sol <sup>1</sup> -Sib <sup>2</sup>	
52	Miraculum laudabile	Re <sup>3</sup> -Re <sup>4</sup>	Re <sup>2</sup> -Sol <sup>3</sup>	Re <sup>2</sup> -Fa <sup>3</sup>	Re <sup>1</sup> -La <sup>2</sup>	

Tabella 3 / Table 3

Terzetti e quintetti nella raccolta di Inni di Cavaccio / *The three and five voice strophes in Cavaccio's collection of Hymns.*

INNO / <i>HYMN</i>	STROFA / <i>STROPHE</i>	VOCI / <i>VOICES</i>
Christe Redemptor... Ex Patris	Memento salutis	C,A,A
Lucis creator optime	Ne mens gravata	C,A,A
Ad preces nostras	Christe lux vera	A,A,T
Ad preces nostras	Tu nobis dona	C,A,A
Vexilla Regis prodeunt	Beata cuius brachijs	C,A,T
Vexilla Regis prodeunt	O Crux ave	A,T,T
Ad coenam agni providi	O vere digna hostia	C,A,T
Veni creator spiritus	Hostem repellas longium	A,A,T
Ave Maris stella	Virgo singularis	C,A,A
Christe Redemptor... Conserva	Vates aeterni	C,A,T
Iesu corona Virginum	Quocumque pergis virgines	C,A,A
Te Romualde canamus	Tu vires hostis	C,A,T
In Paradisi culmine	Honoris coepit apici	C,A,T
En gratulemur hodie	Sub tanto duce	C,A,A
Mensis Augusti	Vicit altricem scelerum	C,A,A
Bernardus Doctor inclytus	Arcana sacrae paginae	C,A,T
Decus morum, Dux minorum	Hunc sequantur	C,A,T
Miraculum laudabile	Mysterium incognitum	C,A,T
Miraculum laudabile	Virtus ex alto	A,T,B
Christe Redemptor... Ex Patris (anche a 4 voci)	Gloria tibi Domine	C,A,Q,T,Bar
Ad coenam agni providi (solo a 5 voci)	Gloria tibi Domine	C,A,Q,T,Bar
Ave Maris stella (anche a 4 voci)	Sit laus Deo Patri	C,Q,A,A,Bar
Tristes erant Apostoli (solo a 5 voci)	Gloria tibi Domine	C,A,A,Q,Bar

Esempi musicali  
*Musical examples*





Es./Ex. 1 - *Mensis Augusti*, strofa 1, bb. 1-30

5

Re - de - unt ho - no -

Re - de - unt ho - no - res Re - de - unt ho - no -

Re - de - unt ho - no -

Re - de - unt ho - no -

10

res Cle - rus Al - ber - to mo - du -

res Cle - rus Al - ber - to mo -

res Cle - rus Al - ber - to mo -

res Cle - rus Al - ber - to

15

len - tur at - que mo - du - len - tur at -

du - len - tur mo - du - len - tur at -

du - len - tur at - que mo - du - len -

mo - du - len - tur at - que Sa -

20

que Sa - cra Car - me -  
 que Sa - cra Car - me -  
 tur at - que Sa - cra Car - me -  
 cra Car - me -

25

lus re - ci - nat be - a -  
 lus re - ci - nat be - a - to re - ci - nat be - a -  
 lus be - a -  
 lus re - ci - nat be - a - to

30

to Can - ti - ca pa - tri.  
 to be - a - to Can - ti - ca pa - tri. -  
 to Can - ti - ca pa - tri.  
 Can - ti - ca pa - tri.

Es./Ex. 2 - *Conditor alme syderum*, strofa 1, bb. 13-16

15

(om-) ni - um Ex - au - di pre - ces  
 (om-) ni - um Ex - au - di pre - ces sup -  
 (ex) - au - di pre - ces sup - pli - cum sup -  
 ex - au - di pre - ces sup - pli - cum sup -

Es./Ex. 3 - *Doctor egregie*, strofa 2

5

Sit Tri - ni - ta - ti sem - pi - ter -  
 Sit Tri - ni - ta - ti sit Tri - ni - ta - ti sem - pi - ter - na glo -  
 Sit Tri - ni - ta - ti Sit Tri - ni - ta - ti sem - pi - ter -  
 Sit Tri - ni - ta - ti sem - pi - ter -  
 na glo - ri - a Ho - nor po - te - stas  
 ri - a sem - pi - ter - na glo - ri - a Ho - nor po - te - stas at -  
 ter - na glo - ri - a Ho - nor po - te - stas  
 na glo - ri - a Ho - nor po - te - stas

10

15 20

at - que iu - bi - la - ti - o. In u - ni -  
 que iu - bi - la - ti - o. In u - ni - ta -  
 at - que iu - bi - la - ti - o. In u - ni -  
 at - que iu - bi - la - ti - o. In u - ni -

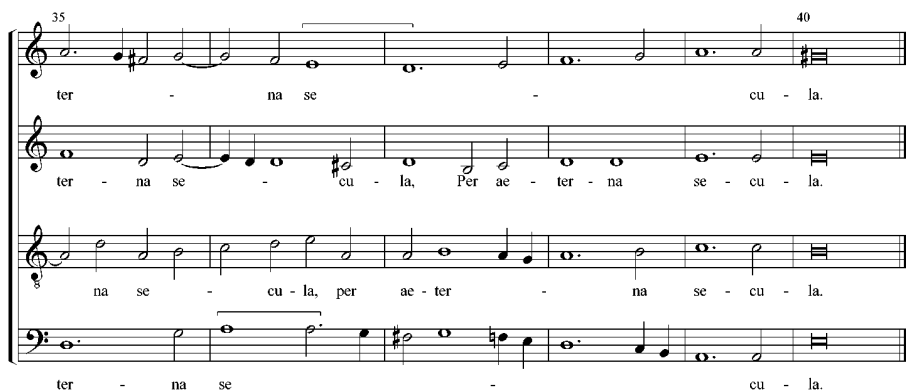
25

ta - te cu - i - ma - net im - pe - ri - um im - pe - ri - um  
 te cu - i - ma - net im - pe - ri - um  
 ni - ta - te cu - i - ma - net cu - i - ma - net im - pe - ri - um.  
 ta - te cu - i - ma - net im - pe - ri - um

30

Ex tunc et mo - do. Per ae -  
 Ex tunc et mo - do. Per ae -  
 Ex tunc et mo - do. Per ae - ter -  
 Ex tunc et mo - do. Per ae -

35 40



ter - na se - cu - la.  
 ter - na se - cu - la, Per ae - ter - na se - cu - la.  
 na se - cu - la, per ae - ter - na se - cu - la.  
 ter - na se - cu - la.

Es./Ex. 4 - *Rex gloriose martyrum*, strofa 1

5



Co - ro - na con - fi - ten - ti - um Co -  
 ro - na con - fi - ten - ti -  
 Co - ro - na con - fi - ten - ti - um  
 Co - ro -  
 ro - na con - fi - ten - ti - um Qui  
 um Co - ro - na con - fi - ten - ti - um Qui re - spu -  
 Co - ro - na con - fi - ten - ti -  
 na con - fi - ten - ti - um

10

re - spu - en - tes ter - re - a Per -  
 en - tes ter - re - a Qui re - spu - en - tes ter - re - a Per -  
 um Qui re - spu - en - tes ter - re - a Per -  
 Qui re - spu - en - tes ter - re - a

15

du - cis ad coe - le - sti - a.  
 a Per - du - cis ad coe - le - sti - a.  
 du - cis ad coe - le - stis - a.  
 Per - du - cis ad coe - le - sti - a.

Es./Ex. 5 - *Veni creator spiritus*, strofa 3, bb. 16-18

(pa-) tris  
 (pa-) tris pro - mis - sum pa - tris, ser - mo -  
 (promis-) sum pa - tris Ser -  
 (patris) mis - sum pa - tris

Es./Ex. 6 - *Laudibus cives*, strofa 1, bb. 6-13

Tem - pla so - len nes Tem - pla - so - len -

Tem - pla so - len - nes Tem - pla so - len -

Tem - pla so - len -

Tem - pla so - len - nes Tem - pla - so - len -

10

nes mo - du - len - tur hym - nos

nes mo - du - len - tur hym - nos

nes mo - du - len - tur hym - nos

nes mo - du - len - tur hym - nos

Es./Ex. 7 - *Conditor alme*, strofa 6, bb. 13-18

15

o San - cto si - mul pa - ra - cli - to

San - cto si - mul pa - ra - cli - to Si - mul pa - ra - cli - to

Sanc - to si - mul pa - ra - cli - to

Sanc - to si - mul pa - ra - cli - to Sanc - to si - mul pa - ra - cli - to



GIOVANNI CAVACCIO

Pange lingua gloriosi

in festo Corporis Christi

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - - si

Cor - - - - - po - ris my -

Cor - - - po - ris my - ste - ri -

Cor - - - po - ris my - ste - ri - um, cor -

Cor - - - po - ris cor - po - ris my - ste - ri - um,

5

ste - ri - um, san - gui - nis - que

um, san - gui - nis - que pre - ti - o -

po - ris my - ste - - - - ri - um, san - gui - nis - que pre - - - ti - o -

cor - po - ris my - ste - ri - um, san - gui - nis - que pre - - - ti - o -

14

pre - ti - o - si, quem in mun - - - di pre - ti -  
 si, quem in mun - di pre - ti -  
 si, quem in mun - - - di pre - - - - ti -  
 si, quem in mun - - - di pre - ti -

15

um rex  
 um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - - - - si  
 um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - - - - si rex  
 um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - - - - si rex ef - fu -

20

ef - fu - - - - dit gen - - - - -  
 rex ef - fu - - - - dit gen - - - - -  
 ef - fu - dit gen - - ti - um, rex ef - fu -  
 dit rex ef - fu - dit gen - ti - um,

29

ti - um, ef - fu - dit gen - - - ti - um.

ti - um, rex ef - fu - dit gen - ti - um.

dit gen - ti - um, rex ef - fu - dit gen - ti - um.

rex ef - fu - dit gen - - - - ti - um.

30

3. In su - pre - mae no - ctae ce - - - - nae

Re - - - - - cum - bens

3. In su - pre - mae no - ctae ce - nae no - ctae ce - - - - nae

3. In su - pre - mae

35

re - - - - - cum - bens cum fra - tri - bus,

cum fra - - tri - bus, re - - - - cum - bens cum fra - tri -

re - cum - bens cum fra - - - - tri -

no - ctae ce - - - - nae ob -

40

ob - ser - va - ta le - ge ple - - - ne ci - bis in le -  
 bus, ob - ser - va - ta le - ge ple - ne ci - bis in le - ga -  
 bus, ob - ser - va - ta le - ge ple - - - -  
 ser - va - ta le - ge ple - ne ci - bis in le - ga - - -

45

ga - li - bus ci - bis in le - ga - - - li -  
 li - bus ci - bis in le - ga - - - - - li -  
 ne ci - bis in le - ga - - - - - li -  
 li - bus,

50

bus, se - dat su - is ma - -  
 bus, ci - bum tur - bae du - o - de - - - - - nae se - dat su - is  
 bus se - dat su - is ma - ni -  
 ci - bum tur - bae du - o - de - - - - - nae

55

ni - bus se - dat su - - is ma - ni - bus.  
 ma - ni - bus se - dat su - - is ma - ni - bus.  
 bus se - dat su - is ma - - - ni - bus.  
 se - dat su - is ma - - - ni - bus.

60

5. Tan - tum er - go sa - cra -  
 5. Tan - tum er - go  
 5. Tan - tum er - go sa - cra - men - - -  
 5. Tan - tum er - go sa - cra - men - tum tan - - - tum er - go sa -

65

men - - - tum ve - - - - ne - re - mur cer - nu -  
 sa - cra - men - tum ve - ne - re - - - - mur cer - - -  
 tum ve - - - ne - re - mur cer - nu - i, ve - ne -  
 cra - men - tum ve - - - ne - re - - - - mur cer - nu -

70

i, et an-ti quum do-cu-men-tum no-vo ce-  
 nu-i, et an-ti quum do-cu-men-tum no-  
 re-mur cer-nu-i, et an-ti quum do-cu-men-tum  
 i, et an-ti quum do-cu-men-tum do-cu-men-tum no-

75

dat ri-tu-i; prae-stet fi-des  
 vo-ce-dat ri-tu-i; prae-stet fi-  
 no-vo-ce-dat ri-tu-i; prae-stet fi-  
 vo-ce-dat ri-tu-i; prae-stet fi-des

80

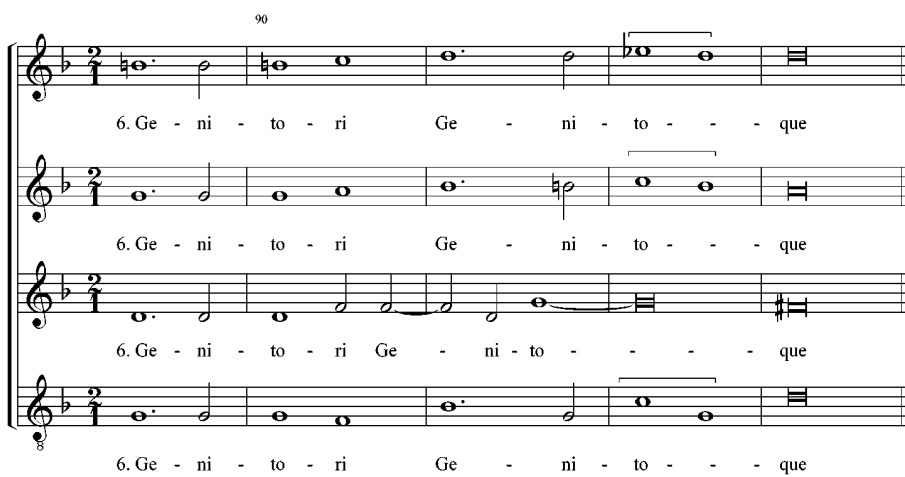
sup-ple-men-tum sen-su-um de-fe-  
 des sup-ple-men-tum sen-su-um de-fe-  
 des sup-ple-men-tum sen-su-um de-fe-ctu-  
 sup-ple-men-tum sen-su-um de-fe-ctu-i

83



ctu-i sen - su-um de - fe-ctu - i sen - su - um de-fe-ctu - i.  
 ctu - i sen - su-um de - fe - ctu - i.  
 i sen - su - um de - fe - - - ctu - i de - fe - ctu - i.  
 sen - su-um de - fe - - - - ctu - i.

90



6. Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - - - que  
 6. Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - - - que  
 6. Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - - - que  
 6. Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - - - que

95



laus et iu - bi - la - - - - ti - o,  
 laus et iu - - - - bi - la - ti - o,  
 laus et iu - - - - bi - la - - - - ti - o,  
 laus et iu - - - - bi - la - - - - ti - o,

100

sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - - que sit et

sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be -

sa - lus, ho - nor, vir - - - tus quo - que sit et be -

sa - lus, ho - - nor, vir - tus quo - que sit et

105

be - ne - di - - - - - cti - o; pro - ce -

ne - di - - - - - cti - o; pro - ce -

ne - di - cti - o sit et be - ne - di - cti - o; pro - ce -

be - ne - di - - - - - cti - o; pro - ce -

110

den - ti ab u - tro - que com - par sit lau - da - ti - o.

den - ti ab u - tro - que com - par sit lau - da - - - ti - o.

den - ti ab u - tro - que com - par sit lau - da - ti - o.

den - ti ab u - tro - que com - par sit lau - da - ti - o.





MATTEO ARMANINO

## Hymns According to the Roman Rite by Giovanni Cavaccio (1605)\*

The subject of this article is a collection of works composed by Giovanni Cavaccio containing polyphonic hymns – a genre that, all things considered, and in spite of important examples dating back to the 15th century (like Guillaume Dufay's famous cycle), is poorly represented, at least compared to other liturgical-musical forms.<sup>1</sup> Given that Martini's collection is lost (*Hymnorum liber primus*, Venice, Petrucci, 1507),<sup>2</sup> the first printed edition of a cycle of hymns dates to 1535, year of the *Liber Hymnorum usus Romanae Ecclesiae* published in Avignon by Elzéar Genet, known as Carpentras (1470-1548).<sup>3</sup> During the seventy years that separate this work from Cavaccio's set, hymn collections were composed (and usually published) by the greatest composers of the age working in key centres: Cortecchia (Florence), Willaert (Venice), Lassus (Munich, MS), Palestrina and Victoria (Rome), Jachet de Mantua (Mantua) and Porta (Padua), to cite a just few. Another reason for the great importance of Cavaccio's collection is that it also helps to confirm the significant role played by Bergamo, and by the chapel of Santa Maria Maggiore in particular, already in the 16th century.

Although Giovanni Cavaccio (1556-1626)<sup>4</sup> was *maestro di cappella* of

---

\* The present article is an extract from the degree dissertation *Inni 'secondo il Rito Romano' di Giovanni Cavaccio-1605*, University of Parma, Faculty of Letters and Philosophy, supervisor Professor Francesco Luisi, degree in Preservation of the Cultural Heritage, Music section, 2000-2001. Included is a critical edition of all the 52 hymns. A copy is available at the Biblioteca Civica "Angelo Mai" of Bergamo.

<sup>1</sup> For a general historical survey of the polyphonic hymn, see the entry "Hymn, III. Polyphonic Latin", in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, 29 vols., London, Macmillan, 2001, vol. 12, pp. 23-28 (section by Tom R. Ward and John Caldwell).

<sup>2</sup> CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze, Olschki, 1948, p. 128.

<sup>3</sup> Modern edition by Albert Seay in ELEAZAR GENET (CARPENTRAS), *Opera omnia 3, pars prima: Hymni*, Roma, American Institute of Musicology, 1972 (CMM 58).

<sup>4</sup> MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, AMIS, 1983; also by Padoan is the entry for *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite vollständig neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, *Personenteil*, vol. 4, coll. 458-459. See also the first biography in DONATO CALVI, *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bergamo, figli di Marc'Antonio Rossi, 1664 (facsimile edition Bologna, Forni, 1977), vol. I, pp. 330-331, partly used also in GIOVANNI SIMONE MAYR, *Biografie di Scrittori e Artisti Musicali*, Bergamo, 1875 (facsimile edition Bologna, Forni, 1972).

Santa Maria Maggiore right up to his death, little is known of his life, particularly of his early years. He was member of the Accademia degli Elevati in Florence<sup>5</sup> and probably came into contact with other academies.<sup>6</sup> He is also known to have visited Munich, where he almost certainly met Lassus. Apart from that, he spent his entire existence in his native Bergamo, first as *cantore* and later as *maestro di cappella* at the Duomo, then finally as *maestro di cappella* at the Misericordia Maggiore (hereafter referred to by the acknowledged abbreviation MIA), in other words at Santa Maria Maggiore. In his day his reputation must have been considerable, given the number of works included in anthological collections, mainly of madrigals.<sup>7</sup> He published various works, some of which are lost (either completely or in part), and certain enigmas have remained unsolved, such as that of the organ that Costanzo Antegnati is alleged to have built for him.<sup>8</sup>

Cavaccio's *Hymni totius anni* were published in Venice nel 1605 by Giacomo Vincenti.<sup>9</sup> The title-page, which we shall examine more closely later, reads as follows:

HINNI CORRENTI / IN TVTTI I TEMPI / DELL'ANNO / *SECONDO IL RITO ROMANO*, / Aggiuntoui anco quelli, che con proprio Canto Fermo, sono / stati fatti ad honore de Santi Padri capi delle Religio- / ni, tutti secondo l'ordine del Cerimoniale nuo- / uo del Sommo Pont. Clemente Ottauo / à gloria di Dio, e de Santi suoi, / RIDOTTI IN MVSICA / DA GIOVANNI CAVACCIO / Maestro di Capella in S. Maria Maggiore di Bergamo. / *Al Molto Illustre Sig. Cavaliere Bartolomeo Fini / Mio Signor Colendissimo.* / IN VENETIA / Appresso Giacomo Vincenti. MDCV.

<sup>5</sup> Cfr. EDMOND STRAINCHAMPS, "New Light on the Accademia degli Elevati of Florence", *The Musical Quarterly*, LXII, 1976, pp. 507-535

<sup>6</sup> As stated in CALVI, *Scena letteraria.*, vol. I, p. 330.

<sup>7</sup> For a complete list of the anthologies, see MARCELLO EYNARD – RODOBALDO TIBALDI, "Per una bibliografia delle opere a stampa dei musicisti bergamaschi e attivi a Bergamo nel secoli XVI–XVII", *Bergomum*, LXXI/3, 1996 [monographic issue].

<sup>8</sup> *L'Arte Organica di Costanzo Antegnati Organista del Duomo di Brescia. Dialogo tra padre, & figlio, à cui per via d'avvertimenti insegna il vero modo di sonar & registrar l'organo; con l'indice degli organi fabricati in casa loro. Opera XVI. Vita e Necessaria à gli organisti*, Brescia, Francesco Tebaldino, 1608 (facsimile edition Bologna, Forni, 1971). I am indebted to Piero Sogliani for alerting me to the mention of Cavaccio in this text.

<sup>9</sup> A complete copy is preserved in the Civico Museo Bibliografico Musicale of Bologna (R.396). There is another copy in the Biblioteka Jagiellońska of the University of Krakow (Mus. ant. pract. C 388, from the Preußische Staatsbibliothek of Berlin), but all four partbooks lack a number of pages (see the *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow – Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów bylej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie*,

The “Cavalier Bartolomeo Fini [Fino]” mentioned at the bottom of the title-page is an elusive figure, for he appears in no biographical dictionary that can be consulted,<sup>10</sup> nor for that matter in any of the histories of Bergamo and its families.<sup>11</sup> He is the dedicatee of a collection of madrigals composed by the Paduan Bartolomeo Ratti, *maestro di cappella* at Gemona del Friuli.<sup>12</sup> Though mentioned as a “Cavaliere di San Marco”, his name appears in none of the

---

*przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, edited by / opracowała Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999, p. 58, no. 337). The Basso part only, from the collection of the chapel of Santa Maria Maggiore, is preserved in the Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai (Mayr 869). The collection is mentioned in the catalogues of the publisher Gardano for the years 1621 (503 Hinni Cauatio a 4.) and 1635 (Cavaccio Giovanni fol. 243v / 52 Hinni a 4). On these, see OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984 (Studi e testi per la storia della musica, 2), nos. VII and VIII.  
<sup>10</sup> *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1955-...; *Enciclopedia Storico nobiliare Italiana*, Milano, Edizioni dell'Enciclopedia Storico Nobiliare Italiana, 1930; *Biografia Universale Antica e Moderna ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, Venezia, Gio. Battista Missiaglia (tipografia di Alvisopoli), 1825; *Dizionario Biografico Universale. Le notizie più importanti sulla vita e le opere degli uomini celebri; i nomi di regie e di illustri famiglie; di scismi religiosi; di parti civili; di sette filosofiche, dall'origine del mondo fino a' di nostri. Prima versione dal francese con molte giunte e correzioni e con una raccolta di tavole comparative ora per la prima volta compilate dimostranti per secoli e per ordini il tesoro di chiari ingegni che può vantare ogni nazione posta a riscontro delle altre, dal principio dell'era volgare al presente*, Firenze, David Passigli, 1842.

<sup>11</sup> BORTOLO BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, 9 vols., Bergamo, Bolis, 1959; *Edifici di valore storico e artistico nel territorio*, ed. by the Centro del Coordinamento, architects Alberto Fumagalli and Vanni Zanella, Bergamo, Bolis, 1960; ROBERTO FERRANTE, *Ville Patrizie Bergamasche*, Bergamo, Grafica e Arte Bergamo, 1983; LUIGI GHIRARDELLI, *Il memorando contagio seguito in Bergamo l'anno 1630, Historia scritta d'Ordine Publico. Libri otto*, Fratelli Rossi, Bergamo 1681; PIETRO GIAMPICCOLLI, *Catalogo delle famiglie che oggidì vanno componendo co' suoi individui il consiglio della città*, MS, late 18th century (preserved in the Biblioteca Civica “Angelo Mai” of Bergamo); *Stemmi delle famiglie Bergamasche*, Bergamo, SESAAB, 1994; CARLO PEROGALLI – MARIA GRAZIA SANDRI – VANNI ZANELLA, *Ville della Provincia di Bergamo*, Milano, Rusconi, 1983; PIERINO BOSELLI, *Dizionario di Toponomastica Bergamasca e Cremonese*, Firenze, Olschki, 1990 (Biblioteca dell'Archivium Romanicum, serie II – Linguistica, 47).

<sup>12</sup> *Amorosi fiori, colti in vago, et delizioso giardino, Madrigali a quattro voci con uno a otto in fine, composti in stil di Canzonette. Di Bartholomeo Ratti detto il Moro, da Padoa. Maestro di Cappella della magnifica comunità di Gimona. Novamente composti, et dati in luce*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1594. For further information on Bartolomeo Ratti: ANGELA ALBANESE, “Alcuni contributi alla biografia di Bartolomeo Ratti”, *Rivista Italiana di Musicologia*, XIX, 1985, pp. 206-233. The information from Ratti's collection dedicated to Bartolomeo Fino is dealt with in: EMIL VOGEL – ALFRED EINSTEIN – FRANÇOIS LESURE – CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, new, revised and augmented edition provided with indexes, of musicians, poets, singers, dedicatees and first lines of literary texts, 3 vols., Pomezia-Geneve, Staderini-Minkoff, 1977.

texts on this order,<sup>13</sup> nor in the books on the most eminent figures of the Venetian aristocracy.<sup>14</sup>

Only the presence of Fino in an architectural text by Scamozzi and the information suggested by certain notarial documents have made it possible to reconstruct, albeit partially, the personality of this nobleman. During a reference to a journey made to Bergamo in 1611,<sup>15</sup> the famous architect speaks of an “illustrious *Cavaliere* Bartolomeo Fino, a gentleman of good means and a very close relation of the most illustrious and reverend Count Prisco archdeacon, and the most excellent Count Lodovico, brothers of Benalli”. Cavaliere Fino, who was related to the Fini family, was a rich and prominent man involved in trade and finance, and it was perhaps these very qualities that earned him his title of the Venetian order. Moreover, as Scamozzi suggests, he was related to the Benaglio family, one of the oldest aristocratic families of Bergamo: his sister Cornelia was married to Marco Benaglio, while Count

<sup>13</sup> RICCIOTTI BRATTI, *I Cavalieri di San Marco*, Venezia, Fratelli Visentini, 1898 (Nuovo Archivio Veneto, 16); *Catalogo di tutti li Procuratori di San Marco che sono stati dal principio sino al presente Archivio del Consolato Veneto a Cipro (fine sec. XVII- inizio XIX). Inventario e Regesti*, ed. by Giustiniana Migliardi O’Riordan, Venezia, La Tipografica, 1993 (Strumenti per la ricerca archivistica. Sezione II – Inventari, Indici, Regesti); TEODORO TEODERINI, *Indice dei cavalieri di S. Marco dal 1456 al 1792*, Venezia, n.p., 1867 (preserved in the Archivio di Stato in Venice).

<sup>14</sup> Here I shall mention only some of the many texts consulted at the Venezia Biblioteca Marciana and the Bergamo Biblioteca Civica Angelo Mai while doing my research for the degree dissertation: GIUSEPPE BETTINELLI, *Famiglie patrizie venete divise in tre classi*, Venezia, Bettinelli, 1774; ID., *Memorie concernenti l’origine delle famiglie de’ veneti cittadini estratte da due codici del XVI secolo, l’uno d’autore incerto, l’altro del Ziliolo, mai più pubblicate*, Venezia, Bettinelli, 1775; FERDINANDO CACCIA, *Della cittadinanza di Bergamo. Trattato dedicato ad essa Magnifica Città*, Bergamo, Gavazzoli, 1776; MICHELE BATTAGLIA, *Della Nobiltà Patrizia Veneta. Saggio storico*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1816; ANTONIO LONGO, *Dell’origine e provenienza in Venezia de’ cittadini originari*, Tipografia Casali, Venezia 1817; ANGELO PINETTI, “Nunzi e Ambasciatori della Magnifica città di Bergamo alla Repubblica di Venezia”, *Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo*, XXIII, 1929, pp. 33-57; DANIELE BELTRAMI, *Storia della popolazione di Venezia dalla fine del secolo XVI alla caduta della Repubblica*, Padova, Cedam, 1954; GIUSEPPE GULLINO, *Nobili di Terraferma e Patrizi Veneziani di fronte al sistema fiscale della campagna, nell’ultimo secolo della Repubblica*, in *Venezia e la Terraferma attraverso le relazioni dei rettori*, Proceedings of the conference, Trieste, 23-24 October 1980, Milano, Giuffrè, 1981, pp. 204-225; AMELIO TAGLIAFERRI, “Ordinamento Amministrativo dello Stato di Terraferma”, in *Ibid.*, pp. 50-83; IVANA PEDERZANI, *Dall’amministrazione Patrizia all’amministrazione moderna: il caso di Bergamo*, Milano, ISU Università Cattolica, 1984; SILVIA ROTA, *Per una storia dei rapporti tra Bergamo e Venezia durante il periodo della Dominazione (secoli XV-XVIII). Rassegna bibliografica*, Bergamo, Assessorato alla cultura, 1987; ALVISE LOREDAN, *La Nobiltà del Governo. Grandezza e decadenza del Patriziato Veneziano*, Napoli-Roma- Benevento- Milano, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.

<sup>15</sup> VINCENZO SCAMOZZI, *L’idea dell’architettura universale [...] divisa in X libri*, Venezia, at the

Ludovico acted as tutor to Giovanni Giacomo Fino, orphan of Bartolomeo's brother Giacomo. Ratti knew Bartolomeo Fino because one of the latter's relations, Simone, who among other things inherited his entire estate,<sup>16</sup> was a citizen of Bergamo, Brescia and Padua, where he was accorded the rare privilege of burial in the church of Sant'Antonio. Finally, Count Ludovico in 1604 was *Ministro del Consorzio della Misericordia Maggiore*, i.e. administrator of the church of Santa Maria Maggiore. So we cannot rule out the possibility that Cavaccio's dedication to Fino should also be extended to Count Ludovico, and that it might be a sign of gratitude for his confirmation as *maestro di cappella* at that very church, an appointment that took place exactly a week before the date printed at the bottom of the dedication in the edition.<sup>17</sup>

In all, the collection amounts to fifty-two hymns, ordered according to the liturgical year: first the hymns of the Proper of Time, then those of the Proper of Saints. Among the latter, in addition to the more usual texts (*Urbs beata Jerusalem, Ave Maris stella*), we find those written, as specified on the title-page of the work, "in honour of the Holy Fathers, Heads of Religions" (see Table 1).

Two important phrases on the title-page of the collection are worth stressing. The first is that all the hymns are ordered according to the "new Ceremonial of Pope Clement VIII". The second is the phrase "according to the Roman Rite". Both reflect the composer's loyalty to the Holy Mother Church of Rome and the rulings of the Counter-Reformation. The Ceremonial in question, the *Caerimoniale episcoporum* of 1600, was a text offering detailed instructions on the practices to be followed in the important services: not only those "of bishops", however, but also those involving ordinary priests.<sup>18</sup> It belonged to the large corpus of liturgical books published after the Council of Trent (1545-1564) with the express aim of unifying the Counter-Reformationary message throughout the Catholic world.<sup>19</sup> The second formula is synonymous with the well-known "secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae" found on the title-pages of many texts, begin-

author's expense (Giorgio Valentino), 1615.

ning with the Franciscan liturgical books of the 13th century.<sup>20</sup>

The strophes set are the odd-numbered ones, while the even-numbered strophes and the incipit of the first strophe are intended to be sung in plainchant. Exceptions are the final strophes, which, precisely because they conclude pieces of some length and complexity, are always set polyphonically, even when they are even-numbered. The hymns range from those containing just two polyphonic strophes (in just six cases) to those with as many as six (as in the final hymn of the set, significantly the *Miraculum laudabile*, dedicated to St Ambrose).

Without exception the various strophes of the hymns adopt the practice of composition on *cantus firmus*. A crucial issue, therefore, is that of learning where the composer found the Gregorian melodies – especially since we are dealing with hymns, a genre that, as we well know from its history, had always been particularly susceptible to both melodic and textual changes.<sup>21</sup> Many churches tended to retain the melodies that had evolved locally, especially those for the main feast-days (such as those for the city's patron saints). This is incidentally confirmed in the Bolognese copy of Cavaccio's hymns, where the texts of *Conditor alme syderum* and *Vexilla regis prodeunt* are followed by further strophes derived from the 1644 edition of hymns revised on the instructions of Urban VIII.<sup>22</sup> The evidence is crucial, also because it sug-

---

<sup>16</sup> Bergamo, Archivio di Stato, notaio G. Andrea Zanchi, 1575.

<sup>17</sup> Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MIA, Terminazioni 1277 (1602-1605), fol. 212 v., record for 14 May 1605.

<sup>18</sup> *Caeremoniale episcoporum iussu Clementis VIII pontificis maximi, novissime reformatum*, Roma, Tipografia Poliglotta, 1600; facsimile edition with introduction and appendix by Manlio Sodi and Achille Maria Triacca, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000 (Monumenta liturgica Concilii Tridentini, 4).

<sup>19</sup> MARCO GOZZI, "Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio", in *Musica e Liturgia nella Riforma Tridentina*, catalogue of the exhibition (Trento, Castello del Buonconsiglio, 23 settembre – 26 novembre 1995), ed. by Danilo Curti and Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento – Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 39-55.

gest that Cavaccio's hymns were sung regularly even after 1644. It would of course be interesting to learn when the partbooks reached Bologna, but unfortunately Padre Martini has not indicated a date.

The probable source of most of the pieces of the Proper of Time and proper of Saints is a choirbook of the second half of the 15th century entirely devoted to hymns, today in the Biblioteca Civica "Angelo Mai" of Bergamo but formerly at Santa Maria Maggiore (MIA, Hymnal).<sup>23</sup> Not included in this text, however, are all the melodies for the Holy Fathers of the Church, as well as certain important hymns like those to Mary Magdalene and *Ut queant laxis*.

Also preserved in the same library are four other hymnals of earlier periods: Dominican Psalter-Hymnal (14th century, MA. 60);<sup>24</sup> Hymnal (end of 16th century, *cassaforte* 1.17);<sup>25</sup> Psalter-Hymnal (perhaps of Santa Grata, 15th century, MAB. 1);<sup>26</sup> and Brescian Dominican Hymnal (15th century, MA.

<sup>20</sup> On the subject, see: AGOSTINO ZIINO, " '... Secundum consuetudinem Romanae Ecclesiae'. Tradizione e innovazione contenuto e struttura nei libri liturgico-musicali tra XIII e XV secolo", in *La Biblioteca Musicale Laurence K. J. Feininger*, catalogue of the exhibition (Trento, Castello del Buonconsiglio, 6 settembre- 25 ottobre 1985), ed. by Danilo Curti and Fabrizio Leonardelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento – Servizio Beni Librari e Archivistici, 1985, pp. 50-61.

<sup>21</sup> GIACOMO BONIFACIO BAROFFIO, "Palestrina e il Canto Gregoriano: l'innodia", in *Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani. Palestrina e la sua presenza nella musica e nella cultura europea dal suo tempo ad oggi*, ed. by Lino Bianchi and Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1991, pp. 23-26; PAOLA BESUTTI, "'Ave Maris Stella': la tradizione mantovana nuovamente posta in musica da Monteverdi", in *Claudio Monteverdi: studi e prospettive*, Proceedings of the conference (Mantova, 21 – 24 ottobre 1993), ed. by Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni and Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Miscellanea, 5), pp. 57-78; MARINA TOFFETTI, "L'impiego delle melodie liturgiche tradizionali nella polifonia del tardo Rinascimento: il caso degli inni di Marco Antonio Ingegneri (Venezia, 1606)", in *Il canto piano nell'era della stampa*, proceedings of the international conference on liturgical chant in the 15th-18th centuries (Trento, Castello del Buonconsiglio – Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998), ed. by Giulio Cattin, Danilo Curti and Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni Librari e Archivistici, 1999, pp. 165-181.

<sup>22</sup> *Hymni Sacri Breviarii Romani sanctissimi domini nostri Urbani papae VIII auctoritate recogniti, qui ubique per omnes ecclesias, tam secularium, quam regularium debent recitari*, Venezia, apud Cieras, 1643.



418).<sup>27</sup> None of the four, however, include any of the missing hymns.<sup>28</sup>

The lack of hymns for the Founding Fathers of the monastic orders suggests that, most likely, Cavaccio had the means of procuring the Gregorian melodies directly from the many monasteries of various orders scattered over both the city of Bergamo and the surrounding province.<sup>29</sup>

The idea of including in a single collection a series of compositions dedicated to all the representatives of the Orders could perhaps even be attributed to the MIA.<sup>30</sup> The MIA was founded in 1265 to promote public charity, but very soon increased its powers greatly, thanks also to a series of legacies. From 1449 it was in sole charge of Santa Maria Maggiore, and in 1584 obtained from Pope Nicholas V a special statute that granted it absolute freedom of management. It is only natural that an institution which played such a

---

<sup>23</sup> ANNALISA BARZANÒ, "I Corali della Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo", *Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche*, LXI/2, 1987, pp. 408-427; ALESSANDRO PADOAN, "Un'indagine preliminare su alcuni Graduali bergamaschi (secoli XV-XVIII)", in *Gregoriano in Lombardia*, ed. by Nino Albarosa and Stefania Vitale, Lucca, LIM, 2000 (Con-Notazioni, 1), pp. 117-154. For more on the manuscripts in Bergamo: MARIA LUISA GATTI PERER, "Miniature dal X al XVI secolo nei fondi manoscritti e a stampa della Biblioteca Civica di Bergamo", in *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, ed. by Maria Luisa Gatti Perer, Bergamo, Credito Bergamasco, 1989, pp. 11-20.

<sup>24</sup> Of the hymns included in Cavaccio's set, we find the texts (but not the music) of the following: *Conditor alme, Christe Redemptor omnium ... Ex patre, Hostis Herodes impie, Audi benigne conditor, Vexilla Regis prodeunt, Ad coenam agni providi, Tristes erant Apostoli, Doctor egregie, Ut queant laxis, Petrus Beatus cathenarum, Tibi Christe splendor Patris, Christe Redemptor omnium ... Conserva, Exultent coelum laudibus, Sanctorum meritis, Rex Gloriose Martyrum, Deus tuorum militum, Iste confessor Domini, Iesu corona Virginum, Urbs Beata Jerusalem.*

<sup>25</sup> There is not a line of music, but included at the start of the text is a very useful calendar of the year's feasts: 6 January: Epiphany; 22 January: St Vincent; 25 January: Conversion of St Paul; 22 February: Chair of St Peter; 7 March: *Sacrae Mulieres*; 21 March: St Benedict, Abbot; 3 April: Discovery of the Cross; 5 April: Ascension; 9 April: Most Holy Virgin; 13 June: St Antony, Confessor; 29 June: Sts Peter and Paul, Apostles; 22 July: St Mary Magdalene; 1 August: St Peter *ad vincula*; 5 August: St Dominic, Confessor; 15 August: Assumption; 20 August: St Bernard, Abbot; 28 August: St Augustine; 29 September: St Michael Archangel; 30 September: St Jerome; 1 November: All Saints; 2 November: Commemoration of the Dead; 7 December: St Ambrose.

<sup>26</sup> No music. The hymns included are: *Conditor alme, Christe Redemptor omnium ... Ex patre, Salvete flores martyrum, Hostis Herodes impie, Ave Maris stella, Audi benigne conditor, Vexilla regis prodeunt, Ad coenam agni providi, Veni Creator Spiritus, Ut queant laxis, Petrus Beatus cathenarum, Aurea luce et decore roseo, Doctor egregie, Lauda Mater Ecclesia, Tibi Christe splendor Patris, Urbs Beata Jerusalem, Christe Redemptor ... Conserva, Pange lingua ... Corporis, Exultent coelum laudibus, Rex gloriose martyrum, Deus tuorum militum, Sanctorum meritis, Iste confessor Domini, Iesu corona Virginum, Miraculum laudabile.*

central role in the religious life of Bergamo, especially after the destruction of Sant' Alessandro,<sup>31</sup> should have forged close relations with all the monasteries and churches of the surrounding area. So we cannot rule out the possibility that when Cavaccio wrote his hymns for Santa Maria Maggiore he was in fact also catering for all the various religious institutions of the Bergamo area. Understandable, therefore, is the presence in the Tenor partbook of complete Gregorian melodies for all the hymns “*ad honore de Santi Padri Capi delle Religioni*”, beginning with St Vincent, instead of the mere incipits offered for all the other hymns. This not only implies that perhaps only the Tenor was required to sing the plainchant, but perhaps also suggests that the musical chapels were plausibly unfamiliar with these hymns; hence the comodity of adding the melody complete, printed in mensural note values (*longa, brevis, semibrevis*) according to the practice customary in publications.<sup>32</sup>

Since it is impossible here to examine each hymn in detail,<sup>33</sup> I shall merely attempt to outline the main characteristics of the set (for example, how the plainchant is used and how the voices are treated) and suggest a plausible proposal for performance.

The plainchant never remains stably in one voice only; instead, as also in Victoria,<sup>34</sup> it circulates freely through all of them. Most likely this is fully in line with the Counter-Reformation requirement that the chant should be more conspicuous, as is also stressed by the very long note values used for its appearance in the various voices. Obviously this is very different from the method used in the hymns of Dufay and his contemporaries, for there the plainchant appeared in just one voice, usually the top one, while the other accompanied. Interestingly, however, Cavaccio seems not to have forgotten this lesson of the past, since in the third strophe of *Christe Redemptor... Conserva*, for three voices, the chant remains constantly in the Soprano part; and in the first strophe of *Ave Maris stella* it lies in the Tenor. Nonetheless the practice is scantily represented in the pre-

---

<sup>27</sup> It includes the same hymns as the previous collection (considering, naturally, only those included in Cavaccio's set). There is also musical notation, but the music itself bears no resemblance to that used by Cavaccio.

<sup>28</sup> Some of these hymns have been traced in the Biblioteca Lorenzo Feininger of Trento; see MARCO GOZZI, *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio*, 2 vols., Trento, Provincia Autonoma di Trento – Servizio Beni Librari e Archivistici, 1994. I take the opportunity here of thanking Dr Gozzi for kindly allowing me to consult the precious texts at the Castello del Buonconsiglio, among which: *Manuale chorale ad forma Breviarii Romani, Pii V. iussu editi, et Clementis VIII*, Venezia, Giunta, 1608; *Martyrologium Romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum*; *Gregorij XIII. Pontifici maximi iussu editum*, Roma, Domemico Basa, 1586; [*Missale secundum Ordinem Fratrum Praedicatorum iuxta decreta Capituli generalis*], Venezia, Giunta, 1562; *Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam ad normam Bre-*

sent set, for we find it in only 23 out of 188 strophes, whereas in 30 cases the plainchant is present in all four voices.

The plainchant is not always stated in its original mode, but often transposed by a fourth or fifth (rarely by a third, as in *Magne Pater Augustine*), especially when it is assigned to the respective lower-pitched voices, Alto and Bass. Such a transposition occurs in two ways: either it affects the whole structure of the piece and involves the addition of a flat to the key signature, or else it appears in the course of the piece, in which case the melody adapts to the voice range (this is particularly frequent in the Alto part and in cases of imitation). Sometimes the melody is heard in the original key alongside its transposition, as in the *Pange lingua* (see the transcription in the Appendix).

Circulation of the plainchant and imitation are techniques that Cavaccio uses in combination as a means of structuring the hymns. In the central strophe of *Bernardus Doctor inclytus*, for three voices, the plainchant appears initially in the Tenor, then in the Soprano, next in the Alto and then comes full circle to close in the Tenor. The combination of the circular element and the number three would not appear to be random. Nor do I think it is. In the first strophe of *Sanctorum meritis* the plainchant remains in the Tenor part throughout the piece, but is imitated in the three musical phrases by Soprano, Alto and Bass respectively. Without doubt the most interesting stophe in this respect is “Praesta pater”, which concludes the hymn *Lucis creator optime*. Here the *cantus firmus* is initially in the Soprano, imitated by the Bass; then the Bass continues with a statement of the plainchant, this time imitated by the Tenor, which then proceeds to sing the third line; for the conclusion the chant once again reverts to the Soprano.

There are still two further points to observe on the use of the plainchant. First, the melodies belonging to the Easter period all have the same melody. The chant melodies of *Tristes erant Apostoli*, *Deus tuorum militum* (second version), *Rex gloriose Martyrum*, *Iesu corona Virginum* (second version) and *Vexilla Regis prodeunt* (second version) are identical, though there is nothing new about that in the polyphonic hymn repertoire.<sup>35</sup> Various other hymns also share the same Gregorian melody. *Lauda mater Ecclesia*, *Pater superni luminis* and *Fortem virili pectore* are all set to the same music, which we also find in *Iesu corona Virginum*: in other words, the hymn of the Common of Virgins is connected to both the text dedicat-

*viarii, ex decreto sacrosanti Concilii Tridentini restituti. Pii V. pontificis maximi iussu editi, et Clementis VIII, Venezia, Giunta, 1606; Psalterium secundum consuetudinem sanctae Romanae Ecclesiae, ex Breviario Romano ex decreto sacrosancti concilii Tridentini accomodatum, Venezia, Giunta, 1572.*

ed to the Common of non-Virgins and the two texts for the feast of St Mary Magdalene.<sup>36</sup>

Second, often at the opening we find a structure that is characteristic of Cavaccio's *modus componendi*, at least in his hymns. He starts with one voice stating the plainchant, imitated by a second voice a fourth higher; after a few notes, the first voice breaks off, while the second voice not only concludes first phrase of the chant, but also continues with the next phrase, this time in the original mode. See for example *Mensis Augustis* (Example 1).

Table 2 helps use to assess Cavaccio's scoring. More or less half of the works are written in the natural clefs (C1 for the Soprano, C3 for the Alto, C4 for the Tenor and F4 for the Bass). In most cases all the voices have a range of a ninth: hence *c'-c''* for the Soprano, *g-a'* for the Alto, *c-c'* for the Tenor and *G-a* for the Bass. Naturally there are exceptions: in *Deus tuorum militum* the Soprano has a range of *a-e''*, and in some hymns the Bass has *G-d'*; whereas the Alto sometimes has a range of merely a seventh. The Bass extends down to *E* in *Aurea luce* and *Canticis laudet*, and even hits a *D* in the final strophe of the whole work, *Miraculum laudabile*. With this scoring the tenor has an essentially baritone range, if we consider that it extends up to *f'* in *Tibi Christe splendor Patris* only; the Alto, on the other hand, is a tenor part, with *g'* as its highest note and *d* as its lowest (though only in *Conditor alme* and three other cases, always in preparation for the octave leap *d-d'*).

The remaining hymns are notated in so-called *chiavette*: hence with G2 for the Soprano, C2 for the Mezzosoprano and C3 for the Tenor. As for the Bass, though it generally has a Baritone clef, we also find a Tenor clef in as many as nine cases. When the Baritone clef is used, the ranges of the parts are always of a ninth, though naturally with their centre of gravity shifted upwards: for the Soprano *f'-g''*, for the Alto *b<sup>b</sup>-c''*, for the Tenor *f-a'* and for the Bass *B<sup>b</sup>-e'*. Again, naturally, there are exceptions: the Alto of *Christe Redemptor ... Ex Patre* extends down to *f* and, correspondingly, the Bass in the same piece reaches down to *G*. Then we have the Soprano which in *Iesu corona Virginum* of the Time of Easter has a range of just a fifth, though this is because the *cantus firmus* remains in that voice in every strophe. When the Bass is written in the Tenor clef, things do not change much, except that the Alto remains above *g* and the Bass extends up to *f'* in *Vexilla Regis* and *Audi Benigne conditor*.

Table 3, which lists the 19 three-voice and 4 five-voice strophes, illus-

<sup>29</sup> ERMENEGILDO CAMOZZI, *Le istituzioni monastiche e religiose a Bergamo nel Seicento. Contributo alla storia della Soppressione Innocenziana nella Repubblica Veneta*, Bergamo, Tipografia vescovile Secomandi, 1981 (published also in *Bergomum*, LXXVI/1-4, 1981). Bergamo alone is represented by the following: Augustinians (Sant'Agostino), Capuchins (Sant'Alessandro), Carmelites (Madonna del Carmine), Celestines (San Nicolò), Conventuals (San Francesco), the Canons Regular of the Lateran (Santo Spirito), Dominicans (San Bar-

trates two important aspects of Cavaccio's use of voices. First, in only three hymns do we find more than one three-voice strophe. And second, three out of the four works with five-voice conclusions also include a three-voice strophe: the exception is *Tristes erant Apostoli*.

Another conspicuous feature, which is shared by both vocal scorings, is that they are almost exclusively conceived for an ensemble of high voices. Indeed, in spite of the well-known convention that required the pitch of pieces notated in *chiavette* to be lowered by a fourth (if there is a Bb) or a fifth (if there is isn't),<sup>37</sup> I would not *a priori* rule out the possibility that the pieces notated in high clefs were meant to be sung at the pitch in which they were written, given the forces available at the church in Bergamo. As Padoan has pointed out,<sup>38</sup> the *pueri* belonging to the regular complement, all of whom had benefited from the strict musical training at the Accademia of the MIA, were sometimes joined by the more skilled clerks, who were capable of singing not only plainchant but also polyphonic music. Cavaccio, whose decisions may well have been inspired by the large number of available young singers, often combines the Soprano with two Altos in the three-voice strophes.

Further interesting clues on modes of performance can be found in the above-cited *Caerimoniale Episcoporum* of 1600. While Ch. 27 of the First Book, "De organista et servandis per ipsum", offers recommendations of a general character, much more important is the following chapter, "De organo, organista et musicis".<sup>39</sup> First of all, it states that the choir was to sing in an intelligible fashion and that the organ should remain silent both in the first line of each hymn, and at those parts where genuflexion was required (as in "Te ergo quaesumus" and "Tantum ergo Sacramentum"). The same was also to apply to the "Gloria patri" and its preceding verset, and again to the last lines of the hymn. In general the organ was expected to perform *alternatim* with the choir in the hymns and to play music before and after every important service, though it should also avoid including anything lascivious, impure or profane (a point also made in one of the Tridentine decrees on music). In theory no instruments are specified, yet I have no doubt that when performing the hymns Cavaccio used at least a violone (or trombone) to support the Bass, and most likely enriched the instrumentation further at the more solemn feasts (such as the Assumption).<sup>40</sup>

If one then embarks on a more detailed analysis of Cavaccio's composi-

tolomeo), *Riformati* (Santa Maria delle Grazie), Servites (San Gottardo), Somaschi (Santi Martino e Giuseppe), Theatines (Sant'Agata), Franciscan Tertiaries (Santa Maria Immacolata) and Vallumbrosans (San Sepolcro). For more details, see MARIO LOCATELLI, *Bergamo nei suoi monasteri. Storia ed arte dei cenobi benedettini della Diocesi di Bergamo*, Bergamo, Il Conventino, 1986.

<sup>30</sup> All the information on the history of the MIA is drawn from: MARC'ANTONIO BENAGLIO, *Institutione, & Ordini della Misericordia Maggiore di Bergamo*, Bergamo, Valerio Ventura,

tional style, one's immediate impression of the pieces is one of solidity and of a monolithic compactness that intensifies traits already glimpsed in the polyphonic cycles of the 1580s.

The policy of varying the number of voices employed in the different strophes, a feature typical of both Willaert and Corteccia, here give way to a more solid four-voice structure, only rarely interspersed by three-voice settings. The five-voice pieces, on the other hand, deserve closer examination (see Table 3). More particularly, we cannot rule out the possibility that the five-voice finale of *Ad coenam agni providi*, an Easter hymn, could also be used in all the other hymns relating to the same period. After all, we have already said that they all share the same plainchant melody, and Cavaccio himself seems to suggest this practice by using the same finale for *Christe Redemptor omnium* and *Salvete flores martyrum*, which belong to the same liturgical season.<sup>41</sup> Moreover, it is worth noting that while for *Tristes erant Apostoli* and *Ad coenam agni providi* we are offered just a five-voice finale, in *Christe Redemptor... Ex patris* and *Ave Maris stella* we have an alternative between a four- or five-voice finale, most likely depending on the forces available.

If the variability in voice distribution is minimal, the mensural aspect is positively non-existent, for it is consistently  $\phi$ , hence invariably duple time. This is undoubtedly anomalous, if we consider that even Palestrina resorted to triple time, especially in his concluding strophes.<sup>42</sup> For comparable examples we should perhaps consider the hymns of Jacquet de Mantua or Kerle. In Cavaccio's works it is not only the time signature that remain the same: there is not even a *hemiolia* or any other kind of movement that might suggest triple time towards the end of a section. The reason for this might have had Counter-Reformation roots: i.e. the avoidance, in a sacred piece, of triple time with its dancing and, hence almost secular, connotations. Or more simply, Cavaccio was conforming to the compositional style of the period, which viewed "cut time" as better suited to extensive imitation and mutation and hence more suited to the performance of Church music.

1620; MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, AMIS, 1983.

The textures are very thick: the scoring is consistently for three or four voices and little space is left for duets. Frequently the Bass line crosses over the Tenor; somewhat more unusually, in *Conditor alme syderum* at bar 15 it is the Alto that passes under the other voices (Example 2). Another feature worth noting is something mentioned in a celebrated article by Edward Lowinsky:<sup>43</sup> the tendency of the great polyphonists of the 16th century to organize the works belonging to large cycles from a “tonal” point of view. We find something of the kind precisely in the first hymn of the present set: here the first and second strophes conclude on what we might call today a suspended cadence, while the final piece ends with a solid final cadence.

It is precisely in the final strophes that we detect a compositional tendency found only in Cavaccio. While the other composers add a voice to the scoring to impart more grandeur to the concluding pieces, Cavaccio uses another technique instead: he breaks up the work’s line into a number of smaller sectors, which usually match the division into phrases.<sup>44</sup> This happens in thirteen cases, yet in two different ways. According to one procedure (examples are *Aurea luce* and *Doctor egregie*)<sup>45</sup> the division is visibly marked by double barlines in the partbooks (Example 3). This is a procedure Cavaccio had already used in a *Pange lingua* of 1587.<sup>46</sup> On two occasions, however, the method is different, and semibreve or minim rests are used instead of barlines: as for example in *Rex gloriose Martyrum*, in the Alto part and above all the Tenor, where each phrase is separated by rests of at least a semibreve (Example 4).<sup>47</sup> In *Iesu corona Virginum* the clear break occurs instead between the third and last phrase. It is incidentally important to remember that the segmentation of the musical line into semiphrases is also a feature of the *Ave Maris stella* from Monteverdi’s celebrated Vespers.

Cavaccio is always very careful about using the music to underline the most significant words in the piece. The word “patris” in the second line of *Veni creator Spiritus* is rendered with one of the rare triplets (Example 5),

<sup>31</sup> BONAVENTURA FOPPOLO, *Cronologia della cinta bastionata, in 1588-1988. Le mura di Bergamo*, Bergamo, Edizioni dell’Ateneo, 1990 (Atti dell’Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti a Bergamo, 49), pp. 35-77.

<sup>32</sup> Well known is a similar case in Rodio’s Vespers Psalms of 1573 (ROCCO RODIO, *Salmi per i Vespri a quattro voci, Napoli 1573*, facsimile edition with an introduction by Dinko Fabris, Lamezia Terme, AMA, Calabria, 1994). For the performance of the plainchant, we here mention only ANTONIO LOVATO, “Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI- XVII”, in *Il canto piano*, pp. 99-114.

<sup>33</sup> For which I refer to my degree dissertation.

<sup>34</sup> TOMAS LUIS DA VICTORIA, *Hymni totius anni et Officium Hebdomadae sanctae*, hrsg. von Felipe Pedrell, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1908 (Opera Omnia, 5); facsimile edition Ridge-wood (N. J.), Gregg Press, 1965-66. The same characteristic is found in the hymns of Kerle (see fn. 50).

while “cruci” in the second strophe of the hymn *Pater superni luminis* and “Sanctarum” in *Christe Redemptor ... Conserva* are sung to crotchet vocalizations. A triplet reappears for the “Domine” of *Deus tuorum militum* of the Easter period, and significantly *In Paradisi culmine* opens with ascending scale passages. Finally, in the opening strophe of *Laudibus cives* the music breaks off at bar 10, with a passage from a C major to B flat triad precisely at the word “moduletur” (Example 6).

Although I have drawn attention to the essential compactness of these works, I by no means wish to give the impression that Cavaccio’s writing is simple. Indeed in the critical commentaries included in my dissertation on Cavaccio’s hymns, the more straightforward pieces have been duly recorded, precisely in order to emphasize that the musical idiom as a whole is by no means so simple. For example, see the concentration of suspensions and dissonances in the third strophe of *Conditor alme*, at bar 14 (Example 7).

It is not always easy to establish with any certainty which models inspired a composer when he was planning a given work. But if one were looking for models for Cavaccio’s set of hymns, I would not hesitate to mention Jacobus de Kerle, Jacquet de Mantua and Palestrina.<sup>48</sup> There are a variety of reasons that suggest that Palestrina’s influence especially was decisive, particularly since Cavaccio set only the odd-numbered strophes (leaving the incipit of the first verset in plainchant), thus complying with what was a genuine turning point in hymn composition, as has already been pointed out.<sup>49</sup> The consistent use of duple time suggests both Jacquet and Palestrina. Moreover, a comparison of the hymn titles in the collections of Cavaccio and Palestrina interestingly shows that they have many pieces in common, though the actual order of the pieces is perhaps closer to Victoria’s set (also published in Rome, incidentally). The latter set, however, has no texts dedicated to the Holy Fathers, whereas Palestrina’s does: *Magne pater Augustine* (St Augustine), *Laudibus summis* (St Nicholas of Tolentino), *En gratulemur hodie* (St Antony of Padua), *Decus morum*, *Dux minorum* (St Francis) and *Mensis Augusti* (St Albert). Not many pieces, admittedly – but they still may have suggested the idea of dedicating a series of compositions to the Founding Fathers of the var-

---

<sup>35</sup> In this regard, see the hymns of Palestrina (see fn. 42). What is rather curious is that the penultimate note of the incipit should be the same as the third-last note instead of dropping by a third: a detail not found in any of the Hymnals consulted.



ious monastic orders. In matters of style, on the other hand, the complexity of Cavaccio's counterpoint and his frequent use of imitation are closer to the idiom of a Flemish composer like Jacobus de Kerle.<sup>50</sup>

To conclude my Appendix of musical examples I have included a complete hymn by Cavaccio: the *Pange lingua.... Corporis*, with its text by Thomas Aquinas to be sung *in festo Corporis Christi*. The opening strophe confirms what I said earlier about the use of plainchant, for the melody is sung by all four voices in turn, both in the original mode of the piece and (above all where there is imitation) at the lower fourth. From the harmonic point of view, we find fairly frequent juxtapositions of major and minor triads, as at "corporis" (bars 3-4, D-/D+) and "In supremae" (bar 24, G-/G+). Somewhat curious is the allusion to the triple time of the *Pange lingua* hymn of the first strophe at bars 5-6 (Tenor and Bass), and in the same strophe at bar 25 (Soprano and Alto). In both cases we find an interesting effect of moving against the duple time of the other voices. Very archaic is the finale of the first strophe with parallel fourths between Soprano and Alto. The last two strophes exemplify the internal fragmentation Cavaccio liked to introduce: in the "Tantum ergo" it is thanks to simultaneous conclusions in all voices; in the final strophe it is marked by double bars. In the latter case this procedure ensures that the voices move in an essentially chordal manner, thereby adding solemnity to the close of the hymn (and also making the words easier to understand). As regards the criteria used in the transcription, the original note values are left intact, the cut-time signature  $\text{ç}$  has been rendered as a modern 2/1, and modern clefs have been used for ease of reading.

---

<sup>56</sup> Marina Toffetti made a similar discovery in the hymns of Ingegneri: MARINA TOFFETTI, *Il "Liber secundus Hymnorum" di Marc'Antonio Ingegneri (Venezia, 1606): testo, contesto e proposte per l'edizione critica di un repertorio polifonico su cantus prius factus*, Tesi di Dottorato in Filologia Musicale, University of Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, 1997.

<sup>37</sup> PATRIZIO BARBIERI, “‘Chiavette’ and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)”, *Recercare*, III, 1991, pp. 5-75.

<sup>38</sup> PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore*, pp. 42-43.

<sup>39</sup> The two chapters are reproduced and translated into Italian in GOZZI, “Le edizioni liturgico-musicali”, pp. 53-54.

<sup>40</sup> See Appendix III of PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore*, pp. 205-215.

FULVIO RAMPI

## La liquescenza

### *Premessa*

Il ritmo gregoriano rivelatoci dalle antiche fonti manoscritte è l'esito di una proclamazione sonora del testo sacro. L'associazione o la contrapposizione del binomio testo-musica non trovano, nel fenomeno espressivo del canto gregoriano, ragione di essere; anzi, a ben vedere, è in realtà lo stesso binomio a rivelarsi equivoco perché fondato sul falso presupposto dell'esistenza di due entità, per quanto vicine, distinte e isolabili. Paradossalmente, il celebre motto - tanto caro agli studiosi degli ultimi decenni - che presentava il canto gregoriano come 'simbiosi testo-melodia', non faceva che rimarcare di fatto, anche se non nelle intenzioni, tale costitutiva distanza.

Il recupero, dal 1908 in poi, di una versione melodica vicina all'originale e la contemporanea grave lacuna rimasta per troppo tempo a segnare negativamente il versante ritmico, non hanno di certo facilitato l'impellente esigenza di sintesi reclamata dalle prime notazioni alineari; il loro studio ha di norma condotto a valutazioni di ordine prettamente musicale, riuscendo sì a ridurre sensibilmente la distanza fra una ricomposta (anche se non compiuta) versione melodica e una sua veste ritmica, ma non riuscendo, se non in parte, a ricondurre ogni nuova acquisizione sul versante esegetico. Il prodigioso cammino percorso dalla semiologia lungo tutta la seconda metà del XX secolo, pur segnato da contraddizioni e visioni parziali, è comunque servito a porre le basi per una comprensione radicale delle antiche scritture neumatiche: quei segni, più che un codice ritmico, sono l'estrema sintesi di tutto ciò che concorre a *spiegare* quel testo. Il canto gregoriano non si preoccupa di 'recitare' un testo, ma di 'farne l'esegesi': è il passaggio da una materialità a un significato, da un presupposto a un fine, da una conformazione fonetica a un senso.

Le riflessioni sul fenomeno della liquescenza muovono dalla suddetta premessa perché hanno a che fare non solo con la concreta materialità del testo, ma con un ritmo che ne traduce il significato.

### *Cos'è la liquescenza?*

Il fenomeno della liquescenza è la conferma più evidente del fatto che il ritmo gregoriano è fondato sul *valore sillabico*. La sillaba, come si è sempre e giustamente sostenuto, rappresenta una sorta di cellula ritmica: l'assimilazione

del valore sillabico consente di maturare innanzitutto un atteggiamento corretto nei confronti del testo in ordine alla sua materialità fonetica. In altre parole, è importante che il testo, analizzato per così dire ‘a motore spento’, sia liberato da ogni reale pericolo di mensuralismo e di isocronismo a vantaggio di una ‘semplice pronuncia’ che sappia cogliere, senza alcuna enfasi o particolare sottolineatura, le minime ma determinanti differenze di valore fra le sillabe, differenze causate dalla loro conformazione vocalica e consonantica nonché dalla loro rilevanza costitutiva (sillaba d’accento, atona, finale, etc.) all’interno della parola.

È la prima operazione, questa, da condursi in modo molto concreto e che da semplice recitazione può mutarsi con naturalezza in ‘cantillazione salmodica’. Nulla più del canto della salmodia semplice manifesta la primordiale esigenza di un ritmo sillabico cantato capace di avvicinarsi il più possibile a una corretta pronuncia e null’altro. La pratica della salmodia, così semplice nella sua concezione e altrettanto complessa ed esigente nella sua realizzazione, è la *forma mentis* del cantore (esercitato da una lunga e paziente pratica quotidiana) nonché presupposto assolutamente scontato per l’antico amanuense.

Se dunque la prima attenzione va rivolta al testo in quanto realtà fonetica, va da sé che un nodo cruciale del ritmo risieda nel fenomeno dell’articolazione, dunque nel passaggio da un’entità sillabica alla successiva (articolazione sillabica) o da una parola all’altra (articolazione verbale).

La liquescenza interessa proprio questo nodo ritmico, laddove l’accostamento di sillabe con particolare conformazione vocalica e consonantica risulta di pronuncia particolarmente complessa. È un fenomeno di enorme portata che, valutato segnatamente sotto questo aspetto, apre alcuni spazi di ricerca (non considerati nel presente contributo) sulla diversa pronuncia del testo nelle varie aree geografiche e nelle varie epoche.

Gli antichi notatori traducono questo fenomeno attraverso una vera e propria modifica della parte conclusiva del neuma. Verificata questa preziosa peculiarità dell’apparato grafico di ciascuna scuola di notazione, non possiamo non rilevare subito un fatto assolutamente evidente e di importanza decisiva: a medesimi contesti di articolazione sillabica complessa non corrispondono automaticamente forme neumatiche liquescenti. Per fare un esempio, ci accorgiamo facilmente che articolazioni sillabiche complesse all’interno di parole come *omnes, cordis, salvi*, a volte presentano grafie liquescenti e altre volte no. La parola è la stessa, dunque la conformazione fonetica non cambia, ma la liquescenza molte volte non è scritta. È del tutto evidente, dunque, che la grafia liquescente non asseconda una pura esigenza fonetica, ma, servendosi di quest’ultima quale presupposto, sottende una logica di altro tipo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Di notevole spessore, a tale riguardo, è il lavoro di GODEHARD JOPPICH, *Die rhetorische Kom-*

*La natura espressiva della liquescenza*

Quanto appena affermato diventa motivo di riflessione una volta maturata la consapevolezza inerente alla natura espressiva di una grafia liquescente. È nota la tradizionale distinzione fra liquescenza aumentativa e liquescenza diminutiva, così come è nota l'ambivalenza di una medesima forma liquescente delle notazioni in campo aperto.

La doppia possibilità (es. mus. 1) per un *cephalicus* sangallese (come, ovviamente, per ogni altra forma liquescente in ogni scuola di notazione) di indicare un solo suono (*virga*) o due suoni (*clivis*) non dice nulla sulla natura espressiva del segno e, al contrario, rischia di generare un grave malinteso causato in buona parte da una terminologia ambigua che contraddice la vera intenzione del fenomeno liquescente nella sua realtà grafica. L'ambiguità sta nel supporre, per uno stesso segno, la segnalazione di due fenomeni opposti: aumentazione se si guarda alla *virga* (un solo suono) e diminuzione se si guarda alla *clivis* (due suoni, dei quali il secondo a valore ridotto).

Se la valutazione del contesto liquescente riguardasse il puro aspetto 'numerico' dei suoni, non c'è dubbio che lo stesso segno vada considerato potenzialmente bivalente; ma se dalla semplice conta dei suoni passiamo, attraverso l'indagine semiologica, a una più matura ricerca della loro natura e della loro strutturalità, il discorso cambia radicalmente. È ciò che succede, *mutatis mutandis*, nei neumi *initio debilis*, laddove cioè la prima nota del gruppo neumatico rappresenta una sorta di 'legame melodico' senza alcuna valenza di ordine strutturale. Si osservi (es. mus. 2) come su «*audivit*» è posto da Laon (notazione metense) un *torculus* di intonazione, mentre Einsiedeln (notazione sangallese) omette il primo suono e traccia una *clivis*. Su «*veni*», al contrario, è Laon a omettere il primo suono del *pes* sangallese (verosimilmente *La-Do*), suono peraltro scomparso anche nella notazione Vaticana. Sono due casi di neumi *initio debilis*. Orbene, se la comparazione fra le due notazioni in campo aperto riguardasse il numero di suoni, dovremmo ammettere che la differenza esiste ed è notevole: *clivis* contro *torculus* (due suoni contro tre) e *pes* contro *uncinus* (due suoni contro uno). Ma l'analisi ritmico-strutturale di questi contesti chiarisce come, a causa del valore minimo in

---

*ponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln*, in *Codex 121 Einsiedeln: Kommentar zum Faksimile*, herausgegeben von Odo Lang, mit Beiträgen von Gunilla Björkwall [et al.], Weinheim, VCH, 1991, pp. 119-188, la cui traduzione italiana a cura dei Cantori Gregoriani è in «*Note gregoriane*», II, 1993, pp. 7-86. Nel suo contributo, l'autore affronta l'analisi di numerosi contesti liquescenti suggerendone una lettura approfondita in chiave retorica. Ne risulta innanzitutto una comprensione unitaria e, al contempo, articolata del fenomeno, in perfetta coesione con le finalità espressive che caratterizzano le grafie liquescenti sangallesi nei diversi ambiti di fraseggio.

simili situazioni della nota d'attacco, in effetti vi sia sostanziale concordanza fra le due versioni neumatiche. In definitiva, il *numero* di note risulta assolutamente ininfluenza sulla reale struttura e sulle caratteristiche salienti del neuma. Qualcosa di simile accade, questa volta nella parte conclusiva del neuma, con la grafia liquescente.

Per tornare al nostro *cephalicus*, qui addotto a esempio di ogni forma liquescente, la preoccupazione di stabilire se l'arricciamento della sua parte conclusiva comporti l'aumentazione dell'unica nota segnalata dalla virga oppure preveda la presenza di un secondo suono più grave a valore ridotto, non deve in realtà far perdere di vista l'unica intenzione espressiva connessa alla precisa scelta di una grafia liquescente. Questo compito spetta alla semiologia, ossia a un metodo d'indagine capace di cogliere implicazioni ritmiche nella differenziazione del segno.

Sarà bene soffermarsi un poco sul reale rapporto fra il metodo semiologico e il valore delle grafie neumatiche. In altre parole, va ricordato con precisione l'ambito della semiologia in ordine al problema del ritmo. L'assunto fondamentale della ricerca semiologica è, a ben vedere, la dichiarazione del proprio limite e ciò è evidente soprattutto in riferimento, come si dirà, alla notazione sangallese.

La semiologia, infatti, è in grado di rivelare se una grafia - qualsiasi grafia - è in 'forma semplice' o in 'forma complessa', ciò che di norma viene classificato come 'grafìa corsiva' o 'grafìa non corsiva'. Va sottolineato con decisione che sul valore delle note non si può andare oltre: attraverso questa indagine è possibile sapere se un neuma - e, all'interno del neuma, ogni singola nota - è semplice o complesso. La terminologia in merito è fin troppo variegata: per la grafìa semplice si parla di neuma corsivo, leggero, scorrevole, a valore tendenzialmente diminuito; per la grafìa complessa si parla di neuma non corsivo, allargato, a valore tendenzialmente aumentato e così via. Ne è esempio paradigmatico il neuma monosonico sangallese (es. mus. 3). La grafìa 1 è la forma semplice della virga (il discorso vale, ovviamente, anche per il *tractulus*) e la grafìa 2 ne rappresenta la forma complessa, ottenuta con l'aggiunta dell'*episema*. La forma complessa di altri neumi, com'è noto, si può ottenere anche attraverso una modifica del tracciato (es. mus. 4). La forma semplice del *pes* (*pes* rotondo, a valori leggeri) diventa complessa (*pes* angoloso, a valori larghi) e così dicasi per il *torculus* corsivo che diventa, aumentando il suo valore, *torculus* ritorto.

Sono le prime acquisizioni fondamentali della semiologia, ormai universalmente note e accolte; esse stigmatizzano una logica del valore del segno che tentiamo di riassumere nel seguente modo: ogni intervento sulla forma 'semplice' di una grafìa neumatica rende necessariamente 'complessa' la stessa grafìa. In termini di valori potremmo dire che ogni modifica della forma semplice, ossia di un valore tendenzialmente leggero, produce sempre un

aumento del valore della forma complessa che ne risulta. La forma semplice (grafia corsiva) è infatti la prima e più elementare possibilità ritmica per ogni neuma, punto di partenza e costante riferimento per la costruzione dell'impianto notazionale.

Ma cos'è la liquescenza se non una modifica intenzionale del tracciato neumatico?

Se ne deduce che ogni grafia liquescente presenta l'articolazione conclusiva del neuma in una forma 'complessa', dunque sempre con valore allargato. E ciò ben prima di qualsiasi altra valutazione sul numero di suoni implicati in tale passaggio ad altra sillaba.

Il notatore che sceglie di porre una liquescenza alla conclusione di un neuma (una volta verificati, si intende, i presupposti di ordine fonetico) sceglie una grafia complessa per aggiungere peso a quell'articolazione sillabica e mai per ridurne l'importanza e, con essa, il valore. La liquescenza, dunque, non può mai presentarsi come fenomeno 'diminutivo', ma esclusivamente e squisitamente 'aumentativo'.<sup>2</sup>

Per tornare alla grafia del *cephalicus* sangallese  $\rho$ , l'arricciamento alla sommità della virga va inteso come passaggio dalla forma semplice del neuma monosonico alla forma complessa della sua versione liquescente. La nota significata dalla virga sangallese (indifferentemente neuma monosonico o elemento conclusivo di un neuma plurisonico) subisce un allargamento, un aumento di valore, una sottolineatura espressiva che, nella prassi esecutiva, si realizza con una 'dilatata pronuncia' di un'articolazione sillabica foneticamente complessa. Orbene, tale aumentazione può limitarsi all'unica nota segnalata dalla virga (il classico caso di liquescenza definita *aumentativa*) o coinvolgere un altro suono che, nel caso di *cephalicus*, sarà melodicamente più grave. Il malinteso inizia proprio qui: questa seconda nota, irrilevante ai fini strutturali e di valore estremamente ridotto, non può e non deve far pensare ad un nuovo neuma, nella fattispecie ad una *clivis*, la cui natura ritmica non trova corrispondenza - se non, come già ricordato, nel puro e insufficiente dato numerico - nelle due note discendenti che si determinano. Questo perché non è possibile, per i motivi appena esposti, intervenire sulla forma semplice della *clivis* per ricavarne un medesimo neuma con la nota conclusiva a valore ridotto. La forma semplice non può dunque in nessun modo 'retrocedere' verso una grafia diminuita perché la creazione di una scrittura lique-

<sup>2</sup> La definizione 'liquescenza diminutiva' è contestabile, a ben vedere, non solo nell'aggettivo, ma perfino nel sostantivo. La liquescenza, infatti, si presenta come fenomeno tutt'altro che 'liquido'. Il testo, per restare all'immagine evocata dalla terminologia, non viene 'sciolto' affine di ottenerne eleganti, fluide e morbide articolazioni. Esso, al contrario, viene ulteriormente caricato di suono (dunque di significato) che la sua conformazione fonetica consente, ma solo quando è necessario, di realizzare.

scente è già, di per sé, una scrittura dichiaratamente aumentativa.

Rimanendo al *cephalicus* sangallese, esso è, in definitiva, sempre da intendere come liquescenza aumentativa della nota corrispondente alla virga: tale aumentazione può interessare unicamente la stessa nota o concludersi con l'accento di una nuova nota, di un 'suono aggiunto',<sup>3</sup> che, per così dire, completa la realizzazione di un contesto comunque aumentativo. Il peso strutturale, pertanto, sarà sempre da ricercarsi nella nota indicata dalla virga.

Lo stesso dicasi, ovviamente, per le altre scritture liquescenti isolate o in composizione; aggiungiamo solo qualche considerazione sulla grafia dell'*epiphonus* sangallese (es. mus. 5). Esso realizza l'aumentazione di un *tractulus* (—), aumentazione che può concludersi con un secondo suono più acuto. Vale forse la pena sottolineare che, anche in questo caso, a maggior ragione, non è opportuno parlare di un neuma di due note, ossia di un 'pes diminuito'. Fra le acquisizioni più solide e illuminanti della semiologia gregoriana va ricordata la natura ritmica del *pes*, vera pietra miliare della rinnovata concezione del ritmo gregoriano. La tensione di questo neuma, dimostrata senza tema di smentita da Rupert Fischer,<sup>4</sup> mostra in tutta evidenza la netta *distanza strutturale* tra due grafie apparentemente simili (es. mus. 6). L'*epiphonus* non è un 'pes diminuito': la sua natura ritmica, anche quando è composto da due note ascendenti, non ha nulla a che vedere con il *pes*. La liquescenza, anche in questo caso, non può essere l'esito di una retrocessione, di un accorciamento.

Si impone invece una logica contraria che riconosce nel segno liquescente una qualità espressiva superiore a ciò che veniva ambigualmente definito 'neuma fonte'.<sup>5</sup>

Si osservino, a tale proposito, i seguenti casi (es. mus. 7). L'*epiphonus* su «*omnem*» appartiene a un contesto estremamente chiaro di melodia-tipo (i

<sup>3</sup> La terminologia 'suono aggiunto' non è nuova: essa appartiene alla tradizione semiologica, anche se tale definizione interessava solo neumi liquescenti per i quali l'ultimo suono - a valore ridotto - non compare nel neuma fonte di riferimento. Si tratta, secondo questa visione, di una nota estranea (aggiunta, appunto) alla configurazione del neuma da cui deriva. Il presente contributo intende viceversa applicare la medesima terminologia a ciò che tradizionalmente viene definita liquescenza diminutiva. La piccola nota che conclude neumi *diminutivi* è già, in realtà, un suono aggiunto che completa un fenomeno aumentativo. Il neuma fonte, in questi casi, non viene ridotto, ma radicalmente mutato nella struttura ritmica e, al tempo stesso, mantenuto inalterato nel numero di suoni.

<sup>4</sup> RUPERT FISCHER, *Die rhythmische Natur des Pes*, in *Ut mens concordet voci: Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, herausgegeben von Johannes Berchmans Göschl, Sankt Ottilien, EOS Verlag, 1980, pp. 34-136. I punti più importanti della ricerca sono riassunti, dallo stesso autore, in ID., *Semiologische Bedeutung und Interpretation des 'Pes'-Neume*, «Rivista internazionale di musica sacra», II, 1986, 1, pp. 5-25.

<sup>5</sup> Vedi la nota 3 nel presente contributo.



Graduali di II modo) che, come mostra l'esempio a fianco, prevede in quel punto un pes corsivo. L'epiphonus, visto in questa luce, appare una 'riduzione' del pes - definito appunto 'neuma fonte' - perché da esso deriva.

In realtà, la scelta della grafia liquescente, pur rispettando pienamente la logica formulare nel 'numero di note', interviene profondamente sulla 'natura strutturale' degli stessi suoni. Va ricordato che proprio la semiologia ha contribuito a dimostrare come la formula non sia sinonimo di stereotipo e che, nonostante le apparenze, sono le esigenze del testo a prevalere. Esigenze, però, già orientate al significato e non appiattite sulla fonetica perché, se così fosse, all'articolazione sillabica «om-nem» dovrebbe sempre corrispondere una scrittura liquescente: sappiamo bene che non è così (vedere alcuni esempi sul *Graduale Triplex*, pp. 435,2 o 450,2 e altri ancora).

Ciò che accade su «omnem» non è un 'incidente' fonetico che, lasciando inalterato uno schema compositivo, sacrifica semplicemente una parte della seconda nota del pes formulare: siamo invece di fronte a una vera e propria 'mutazione agogico-strutturale' nell'ambito di una formula comunque rispettata nel numero di suoni. Al pes corsivo - elemento fluido di ridotta valenza strutturale nello specifico contesto - viene sostituito un 'nuovo neuma' che, nella fattispecie, inverte la natura ritmica del 'neuma fonte' conferendo strutturalità alla prima nota aumentandone il valore e concludendo questa aumentazione sulla nota successiva più acuta prevista dalla formula. Ne risulta un ritmo verbale radicalmente mutato a vantaggio della sillaba liquescente, vero punto di mira, nuovo momento accentuativo nell'economia dell'intero arco formulare che, di norma, non prevede sottolineature in quel punto.

Si osservi ora (es. mus. 8) come il notatore sangallese pone su «benedixit» un'alternativa alla semplice 'cantillazione' ornata dai due pes corsivi: sulla sillaba tonica propone la sostituzione del pes con l'epiphonus, intendendo in tal modo dare maggiore rilevanza (e non sottrarre peso) all'intera parola.

### *La liquescenza nella notazione vaticana*

La Vaticana, com'è noto (diversamente da molte edizioni solesmensi che adottano, per la notazione quadrata, una varietà grafica anche in merito alla liquescenza), conosce solamente la liquescenza diminutiva, notata con il rimpicciolimento della parte conclusiva del neuma. Compagno pertanto le grafie qui esemplificate (es. mus. 9).

Di certo questa grafia quadrata non ci aiuta a leggere, nella scelta liquescente, un'intenzione aumentativa: può facilmente farsi strada la convinzione che il neuma 'intero' valga di più del neuma 'ridotto'. Si osservi (es. mus 10) come la sillaba tonica «virgo» è interessata, in entrambe le notazioni in campo aperto, dalla liquescenza (epiphonus), ma così non è nella Vaticana che trac-

cia un pes intero. La discrepanza è sostanziale, perché così facendo essa rinuncia a segnalare un contesto liquescente, vanificando di fatto un'importante sottolineatura dell'accento. Pertanto, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, l'assenza della liquescenza (diminutiva) nella Vaticana - laddove segnalato dai codici adiaematici - comporta una mancata sottolineatura dell'articolazione sillabica, dunque una perdita di densità espressiva del testo. Nella fattispecie, l'importante 'aumentazione' riservata attraverso l'epiphonus al termine «virgo» (siamo alla conclusione del tempo di Avvento, nel Communion che, all'interno della stessa messa, segue l'Offertorio *Ave Maria*) risulta sfumata e non rimarcata dalla forma intera del pes nella notazione quadrata.

Si osservino ora i seguenti due casi paralleli (es. mus. 11): siamo in presenza di un contesto formulare: il primo caso (appartenente all'introito *Ne timeas Zacharia* per la vigilia della nascita di Giovanni Battista) è una chiara allusione al communion *Dicite pusillanimes* (esempio a fianco) della terza domenica di Avvento. I frequenti richiami formulari fra i brani di Giovanni Battista e i brani di Avvento Natale sono evidenti e tendono a mostrare il forte e specialissimo legame fra la figura del Battista e il Cristo. Diverso, tuttavia, è il trattamento dell'articolazione verbale che precede l'ultima parola della formula ora in esame: la liquescenza, ossia il massimo grado di amplificazione, è riservata al brano di Avvento («ecce Deus noster veniet»); da notare, infine, particolare non secondario, che in questo caso la liquescenza non sostituisce un pes corsivo bensì un pes angoloso, ovvero a valori larghi. La liquescenza, pertanto, figura qui un'aumentazione di un contesto formulare già allargato. Anche in questo caso, su «noster», la Vaticana omette la scrittura liquescente dell'epiphonus: il pes 'intero' non dà ragione del diverso trattamento dei due contesti.

### *Scritture liquescenti a confronto*

Anche se il ricorso a grafie liquescenti accompagna la lunga evoluzione della notazione gregoriana, va detto che la scelta di tale forma grafica sottintende - nelle diverse famiglie neumatiche e, al loro interno, nelle testimonianze manoscritte succedutesi lungo i secoli - presupposti e finalità fra loro differenti.

Non è questa la sede per un'analisi dettagliata del percorso evolutivo della grafia liquescente, anche se è auspicabile uno studio, a tutt'oggi assente e del quale non va taciuta la complessità, in questa direzione.

A livello macroscopico, certamente un po' superficiale, ma comunque significativo, è possibile accomunare il mutato interesse connesso al passaggio su rigo dalla notazione in campo aperto con la progressiva trasformatio-

ne della logica che sorregge una scrittura liquescente. Possiamo leggere l'evoluzione secolare della notazione gregoriana come il progressivo passaggio da una preoccupazione di trasmissione di senso alla precisa fissazione di una materialità sonora. Certo, bene si sa quanto la distinzione non sia così netta e come in ogni epoca convivano entrambe le prospettive, ma il percorso è ugualmente chiaro e ben riconoscibile nelle sue coordinate fondamentali. Tutto ciò trova eloquente conferma nell'impiego della liquescenza: essa, infatti, ha direttamente a che fare, come già ricordato, sia con la materialità del testo che con il suo significato.

La presenza di una forma neumatica liquescente avverte sempre di una complessità fonetica nel contesto di un'articolazione sillabica, ma la sua qualità espressiva più profonda sta nella capacità di sublimare una necessità materiale rendendola parte integrante e strutturale di un fraseggio. Quest'ultimo, com'è noto, è infatti definito dai momenti di tensione e distensione connessi alle scritture corsive o non corsive. Posto dunque che la grafia liquescente nasce ed è da interpretarsi in chiave aumentativa (non corsiva), il suo utilizzo in risposta a una semplice esigenza fonetica finirebbe col sistematizzare, impoverendolo, un fenomeno assai più profondo nella sua comprensione originale. Il corretto fraseggio, ossia il massimo grado di attenzione al testo nella sua dimensione esegetica, si realizza spesso evitando di fissare l'attenzione su una complessità di pronuncia.

Ciò che è appena stato affermato sembrerebbe sfiorare il paradosso, ma proprio qui sta la ricchezza della liquescenza e, in generale, la chiave di volta per la comprensione della radice esegetica, posta in essere con raffinata arte retorica, del canto gregoriano.

Con questo viene anche toccato un argomento molto concreto che interessa, a ben vedere, in modo ampio la prassi esecutiva del canto corale. Ai cantori è solitamente chiesto di 'pronunciare bene il testo' in modo da renderlo il più possibile intellegibile: il canto gregoriano, che pure parte da un simile presupposto, richiede una pronuncia consapevole fatta anche di liquescenze intenzionalmente evitate. Sono esattamente queste volontarie omissioni (quando dunque non compare la scrittura liquescente allorché si verificano idonee condizioni di ordine fonetico) a qualificare l'uso della liquescenza e a garantirne la matrice ritmico-espressiva.

Se è vero che il fenomeno liquescente costituisce un'enorme risorsa nel repertorio gregoriano, va pure sottolineato come le notazioni che ne fanno ampio utilizzo siano da considerare con grande cautela. È il caso della scuola beneventana, che gli studi paleografici hanno collocato fra le illustri testimonianze su rigo più vicine alla versione melodica presupposta dalle prime testimonianze alinearli: essa è notoriamente non solo ricchissima di liquescenze, ma anche attenta a una 'gradualità' di scrittura.

La virga beneventana (es. mus. 12) è dotata di vari 'gradi' di liquescenza:

le aggiunte liquescenti sono via via più consistenti, in una diversificazione di dimensioni che pone la segnalazione di tale fenomeno in un'ottica segnatamente (anche se non esclusivamente) materiale. I diversi 'valori' della liquescenza danno testimonianza di una estrema raffinatezza notazionale: l'apparato liquescente di ogni neuma viene enormemente arricchito e diversificato quasi a ottenerne una 'notazione nella notazione'. Si va da un leggero accenno di scrittura liquescente fino a un pronunciato e quasi eccessivo tratto grafico ostentatamente evidente.

Ma proprio in questo fiorire di forme (e di contesti) liquescenti troviamo conferma di una profonda mutazione di logica notazionale in rapporto alle migliori notazioni adiaematiche. In S. Gallo, come in Laon, la scelta dell'amanuense si pone in modo netto: la liquescenza è tracciata o evitata, segno inequivocabile, intenzionale e senza 'misure' di una sottolineatura testuale o meno. La notazione in campo aperto esaurisce il suo compito indicando nella trasformazione liquescente del neuma un punto di mira significativo.

### *S. Gallo e Laon a confronto*

Il metodo semiologico, che ha visto nella realizzazione del *Graduale Triplex* (1979) uno dei suoi momenti più alti, ha indirizzato in modo specifico la ricerca verso le due notazioni trascritte sopra e sotto il tetragramma della Vaticana, ovvero le notazioni sangallese e metense, riconosciuti simboli dell'originale e autentica comprensione del canto gregoriano.

Stupisce sempre la loro straordinaria sintonia, testimonianza assoluta di un repertorio unitario diffuso su un'area geografica tanto vasta, sintonia che si traduce anche in sostanziale concordanza di risultati in merito all'impiego di grafie liquescenti.

Questo sguardo macroscopico è sufficiente a far intendere una comune comprensione del fenomeno stesso, ma non basta a esimerci dal necessario confronto fra due notazioni che, a un'indagine più approfondita, scopriamo diverse.

La tentazione di vedere in S. Gallo e in Laon un'unica notazione è sottile ma reale e nasconde forti insidie sul versante ermeneutico. Non va discusso il loro 'esito finale', nel senso che, come detto, a una accurata indagine semiologica risulta sostanzialmente una medesima comprensione esegetica dei sacri testi liturgici. Va da sé che tale sintonia non possa dirsi contraddetta dalle pur numerose varianti ritmiche - anche in ordine alla liquescenza - che la comparazione delle due grafie pone in evidenza: si tratta semplicemente del risultato di legittime sfumature espressive differenti che non intaccano la solida unità strutturale complessiva. Ciò che va discusso, invece, è l'apparato notazionale del quale ciascuna delle due scuole si è dotata per giungere poi, come

detto, a una sostanziale e profonda unità di intenti espressivi. La questione, in sostanza, non va posta tanto sulle differenze di fraseggio (ossia di senso) fra l'una e l'altra notazione - fatto assolutamente normale e, di più, ricco di connotazioni positive - quanto piuttosto su una troppo sottovalutata differenza di natura espressiva fra queste due notazioni in campo aperto.

Per comprendere i termini del problema, confrontiamo le 'cellule notazionali' sangallesi e metensi, ovvero il neuma monosonico (es. mus. 13). Consideriamo la scrittura sangallese: la virga e il tractulus sono modificati dall'aggiunta dell'*episema* (es. mus. 14). Ma cos'è l'*episema* se non la segnalazione precisa dell'importanza di quel suono? S. Gallo non conosce altre possibilità: quel suono (quella sillaba quando è neuma monosonico) è posto in evidenza (con *episema*) oppure no (senza *episema*). Non vi sono misure, dimensioni grafiche intenzionalmente diversificate, gradazioni di valore: in altre parole, S. Gallo radicalizza in modo estremo un'informazione ritmica ponendola unicamente sul piano del fraseggio attraverso un sistema, per così dire, a 'linguaggio binario'. Questo vale, si intende, sia nel caso di aggiunta di *episema* che nel caso di passaggio dalla grafia corsiva alla grafia non corsiva (es. mus. 15).

Potremmo dunque sintetizzare affermando che, nella logica sangallese, il valore dei suoni è la conseguenza concreta, libera e consapevole della loro determinazione sul piano strutturale. Questa notazione parla un linguaggio chiaro, netto, essenziale, fatto di 'sì' (*episema*, grafia non corsiva) e di 'no' (grafica semplice, assenza di *episema*). Siamo lontani da presunte indicazioni di prassi esecutiva, estranee alla *forma mentis* del notatore sangallese.

Ad una 'ritmica di valori' viene anteposta una 'ritmica di direzione', risposta alta di una notazione fondata su una indispensabile maturità dell'interprete già in grado, oggi come allora, di diversificare i valori sillabici in modo naturale senza attendersi dalla notazione superflue risposte a ciò che viene considerato semplice presupposto.

L'attualità e la costante novità della notazione sangallese sta proprio nell'immutabilità di una ritmica di direzione (esegesi del testo comunicata attraverso la netta segnalazione dell'allargamento o meno di ogni suono) capace di tradursi ogni volta con novità, libertà, concretezza e, soprattutto, con fedeltà in ritmica di valori.

Per la notazione metense valgono altre considerazioni. Il codice Laon 239 (il testimone più illustre di questa altissima scuola), come si preoccupava di dire la semiologia, non conosce l'*episema*. Ma è, più in generale, la logica sottesa da questo 'segno aggiuntivo' a mancare e a essere sostituita da un sistema grafico di natura differente.

Consideriamo, anche per la scrittura metense, il neuma monosonico, l'*uncinus*. Ciò che distingue nettamente questo neuma dal corrispondente elemento monosonico sangallese è la possibilità di variarne la dimensione. Non

che per questo si possa né si debba fissare uno schema preciso di questa mobilità grafica, ma il comportamento rimane evidente (es. mus. 16). L'esempio, va ribadito, non mostra un rigido schema delle dimensioni precise dell'uncinus, ma suggerisce piuttosto una tendenza grafica e offre al contempo una chiave di lettura della logica notazionale metense. La rappresentazione 'a fisarmonica' del neuma monosonico, che dall'uncinus di grandi dimensioni si riduce fino a diventare un punto (sarebbe preferibile chiamarlo anch'esso uncinus, seppure di ridottissime dimensioni) sfugge ad un linguaggio ritmico binario (il sì e il no della notazione sangallese) per piegarsi più direttamente e concretamente alla traduzione grafica del valore di quel suono. Una corrispondenza, questa, da leggersi con intelligenza, non misurabile o schematizzabile, ma reale. L'intero sistema metense si regge su una ritmica di valori, assecondando la quale si realizza, in sostanziale convergenza con la scrittura sangallese, una ritmica di direzione.

Il percorso, comunque, è inverso: S. Gallo parte da una strutturalità disegnata a contorni netti, ricca di presupposti e assolutamente priva di misure; Laon, dal canto suo, preferisce disegnare i valori dei suoni suggerendone spesso le lievi differenze, le sfumature, perfino disponendo a volte la propria scrittura in modo da potervi leggere significativi germi di diastemazia. Si direbbe che le due notazioni, pur raggiungendo i medesimi obiettivi, percorrano strade di natura diversa. Un semplice esempio valga per tutti (es. mus. 17): si tratta di un noto caso di contesto proclitico, situazione assai frequente nell'estetica gregoriana. Le due fonti in campo aperto sono assolutamente concordi nel segnalare con decisione, attraverso una rapida successione delle prime due sillabe di intonazione, la meta accentuativa della sillaba tonica. La scorrevolezza iniziale, indispensabile alla costruzione di tale fenomeno proclitico, vede in Laon una piccola ma significativa precisazione. Sulla sillaba pretonica «*man-duc*at», infatti, proprio Laon non dimentica che, pur trattandosi di un contesto strutturalmente leggero - solitamente notato con due punti (l'estrema riduzione dell'uncinus) - si è in presenza di una sillaba dotata di conformazione fonetica e successiva articolazione complessa. In sostanza, la materialità del testo, anche senza compromettere la struttura ritmica complessiva, dà motivo al notatore metense di indugiare sulla sillaba pretonica e di indicare così la concreta *diversità di valore* fra le due sillabe di intonazione.

S. Gallo si disinteressa del problema perché totalmente ininfluente ai fini del fraseggio: una eventuale diversificazione delle prime due sillabe avrebbe inoltre comportato varianti strutturali assai significative. A S. Gallo interessa la segnalazione di un contesto proclitico (fraseggio) mentre Laon traduce in valori concreti la stessa intenzione. Ai nostri occhi, preoccupati innanzitutto di trovare risposte al problema della prassi esecutiva, Laon sembrerebbe di qualità superiore a S. Gallo: la varietà grafica metense e il suo costante sug-

gerimento del valore dei singoli elementi compositivi assecondano la nostra sensibilità musicale. In realtà non è così: Laon, pur fornendo precise informazioni ritmiche, rischia di ridurre lo spazio interpretativo. Seguire la notazione metense significa rispettare una pur preziosa e variegata scrittura di valori; seguire S. Gallo significa invece comprenderne il fraseggio formulato in linguaggio binario dandone forma sonora con la consapevole libertà di chi ne ha già assimilato i presupposti.

In margine alle suddette considerazioni sia consentita una breve riflessione di ordine metodologico. Il *Graduale Triplex* va davvero studiato in ‘triplice’ modo: esiste una ‘frattura’ tra le due notazioni adiaematiche che non va ricomposta frettolosamente ma che va sanata solo alla conclusione del percorso interpretativo. Se identica può dirsi la matrice esegetica dei sacri testi, gli strumenti impiegati dalle due notazioni sono invece diversi. Uno studio semiologico della grafia sangallese basato sulla ricerca di valori è colmo di equivoci. Vi è una netta distanza fra un’ipotesi di significato dell’apparato neumatico secondo una logica di valore (comprendendo con questo sia l’aspetto ritmico che melodico) o secondo una logica di fraseggio. Si pensi, per fare solo un esempio fra tanti, al senso delle lettere aggiuntive: esse si affollano nelle migliori testimonianze sangallesi facendo corpo con una ‘notazione di fraseggio’. Se accettassimo una loro lettura ‘musicale’ a senso unico secondo le tradizionali categorie del ritmo (*tenete, celeriter*, etc.) e della melodia (*sursum, iusum, equaliter*, etc.), dovremmo rilevare una inaccettabile schizofrenia notazionale.

Il differente sguardo delle nostre due notazioni sull’unica realtà esegetica del canto gregoriano, l’attenzione di Laon segnatamente rivolta, in alcuni casi, al testo nella sua concreta realtà fonetica, trovano nella scrittura liquescente evidente conferma. Si osservi (es. mus. 18) come la complessità fonetica, ignorata da S. Gallo in questi due casi per i motivi appena ricordati, catturi invece l’attenzione del notatore metense: sulle sillabe «*iter, faciens*» (primo caso) e «*in*» (secondo caso) compare l’arrotondamento aumentativo della liquescenza. Abbiamo incontrato una simile situazione fonetica in un precedente esempio all’articolazione sillabica «*man-duc*» (vedi alle pagine precedenti). In effetti, tale passaggio è potenzialmente liquescente, nel senso che vengono soddisfatti i presupposti di ordine fonetico per un possibile utilizzo di una liquescenza.<sup>6</sup> Troviamo infatti con una certa facilità, all’interno del *Graduale Triplex*, identici contesti fonetici provvisti di liquescenza (es.

---

<sup>6</sup> Non va dimenticato anche il fatto che, in alcuni casi, la liquescenza è posta da S. Gallo e non da Laon. Non esistono, a tutt’oggi, significativi studi in proposito, ma è bene precisare che le motivazioni di tali differenze (opposte rispetto ai due casi appena considerati) non vanno ridotte alla logica metense.

p. 278): dunque, perché Laon, verificate le suddette condizioni, non ha scritto anche nel caso appena ricordato la grafia *liquescente*?

La stessa cosa succede anche in altri casi. La 'frenata' su «*im-perium*» (es. mus. 19), voluta anche ora solo da Laon, è perfettamente accostabile all'indugio su «*man-ducatur*». Ma anche in questo caso constatiamo che il contesto di articolazione, pur essendo potenzialmente *liquescente* (si confronti la stessa parola provvista di *liquescenza* sangallese (!) nell'introito *Ecce advenit, Graduale Triplex* p. 56) viene ancora una volta notato con un piccolo *uncinus*.

La comparazione dei pochi casi qui presentati basta a svelare la logica metense, pienamente confermata da uno studio sistematico, così sintetizzabile: a parità di contesti foneticamente complessi (per i quali è spesso verificabile la presenza della grafia *liquescente*), la *liquescenza* è indicata solo quando è preceduta da valori non diminuiti. In presenza di contesti diminuiti (successione di punti) l'arrotondamento dell'articolazione sillabica è più semplicemente rappresentato da una più pronunciata dimensione dell'*uncinus*, senza che con questo si passi ad una forma neumatica *liquescente*.

È ciò che succede anche nell'esempio seguente (es. mus. 20).

I suddetti casi («*auribus*», «*eius*»), potenzialmente *liquescenti* (si veda la *liquescenza* su «*auribus*» a p. 107 del *Graduale Triplex*) fanno tuttavia parte di contesti ritmici assai diversi. La sillaba tonica, sottolineata questa volta in modo compatto da entrambe le notazioni in campo aperto, è preceduta da valori scorrevoli nel primo caso («*auribus*») e da valori non scorrevoli nel secondo caso («*eius*»).

Nel comportamento stigmatizzato efficacemente da questi due casi, trova ulteriore conferma la natura aumentativa della *liquescenza*. Non può sfuggire il fatto che essa è posta a sottolineare un contesto già tendenzialmente allargato; la gradualità di valori che contraddistingue la notazione metense si manifesta nuovamente: la *liquescenza* è la massima aumentazione del valore connesso ad un'articolazione sillabica e non viene reputata necessaria quando si è in presenza di un contesto a valori leggeri. In quest'ultima situazione, infatti, è sufficiente diversificare la sillaba interessata aumentando le dimensioni dell'*uncinus*.

Possiamo forse supporre, pur con la dovuta cautela - e sempre alla luce dei due ultimi esempi, testimoni di un comportamento assolutamente ordinario - che anche S. Gallo consideri l'aggiunta *liquescente* una scelta di fraseggio persino più significativa di una grafia *episemata*.

Un'ultima osservazione. La riflessione fin qui condotta ha interessato la natura del fenomeno *liquescente* - momento espressivo comunque decisivo nell'edificio gregoriano - e le differenti prospettive connesse alle varie scuole di notazione. Non rientra nelle finalità del presente contributo la ricerca delle motivazioni tanto della presenza quanto, soprattutto, dell'assenza di tale particolarità grafica in contesti potenzialmente *liquescenti*. Si



tratta, in tutta evidenza, di un ambito di ricerca di enorme complessità, teso a 'dar senso' ad un fenomeno radicalmente coinvolto nella dimensione esegetica del testo che viene presentato in forma sonora. I perché della grafia liquescente come della mancata (benché potenziale) liquescenza vanno comunque mantenuti nello spazio dell'intenzionalità e non della semplice necessità. Il notatore non asseconda una sorta di automatismo posto in essere da contesti fonetici o da situazioni di altro tipo. Allo stesso modo va contestata una spiegazione della scelta o meno della liquescenza come conseguenza di un comportamento melodico.<sup>7</sup>

La logica è opposta: il contesto melodico non può considerarsi *causa* di una forma neumatica, sia essa liquescente o meno, ma 'effetto' della comprensione e del significato di un testo. In altre parole, essendo la melodia la forma sonora del testo stesso, partecipa del suo significato, non lo precede e non lo subisce passivamente. Si tratta, a ben vedere, di superare ancora una volta il falso dualismo testo-melodia già contestato all'inizio del presente contributo. Testo e melodia sono un'unica realtà che non va decomposta e che proprio nella liquescenza trova esplicita conferma.

---

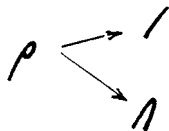
<sup>7</sup> La stretta relazione fra situazione melodica e scelta della liquescenza è una costante della ricerca semiologica e trova piena applicazione negli studi di J.B. Göschl; si veda in particolare JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Il fenomeno semiologico ed estetico delle note liquescenti*, in *L'interpretazione del canto gregoriano oggi*, Atti del convegno Internazionale di Canto Gregoriano, Arezzo, 26-27 agosto 1983, a cura di Domenico Cieri, Roma, Pro Musica Studium, 1984, pp. 97-152 e ID., *Lo stato attuale della ricerca semiologica*, «Studi gregoriani», II, 1986, pp. 3-56. Lo studioso, leggendo in chiave semiologica la tradizionale duplice classificazione della grafia liquescente, antepone regolarmente il dato melodico alle motivazioni della scelta.



Esempi musicali  
*Musical examples*



Es. / Ex. 1



Es. / Ex. 2

IN. VII  
BCKS  
A  
Ū-dí- vit Dó- mi-nus,  
68,1

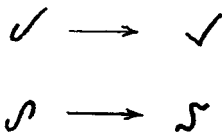
Lá-za- re, ve-ni fo-ras :  
124,3

Es. / Ex. 3



Virga sangallese semplice e con episema

Es. / Ex. 4



Pes e torculus sangallese in forma semplice o complessa

Es. / Ex. 5

U

Epiphonus di S. Gallo

Es. / Ex. 6

U epiphonus

✓ pes corsivo

Epiphonus e pes corsivo sangallese

Es. / Ex. 7

GR. II  
MRBCKS  
I  
N omnem ter- rā  
427,1

GR. II  
MRBCKS  
I  
N sole pō- su- it  
30,2

*In omnem terram, 427 - In sole posuit, avvento, GR II modo*

Es. / Ex. 8


CO VI  
Diffusa est  
I  
is . proptér- e- a bene-dí-xit te De- us  
423,5

*Diffusa est...propterea benedixit te, p. 423*

Es. / Ex. 9

 cephalicus

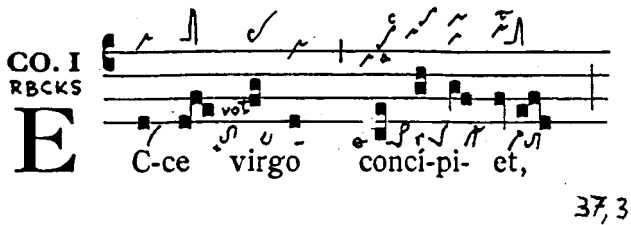
 epiphonus

 ancus

Cephalicus, epiphonus, ancus della vaticana

Es. / Ex. 10

CO. I  
RBCKS  
**E**



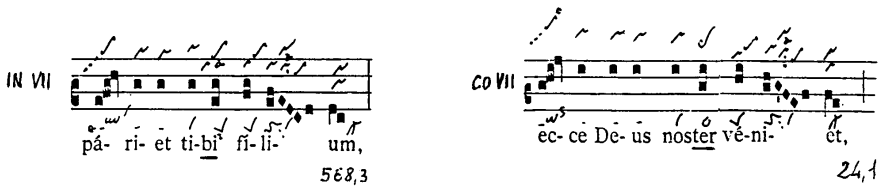
C-ce virgo concipi-et,

37,3

*Ecce virgo concipiet, p. 37*

Es. / Ex. 11

IN VI



pá-ri-et ti-bi fi-li-um,

568,3

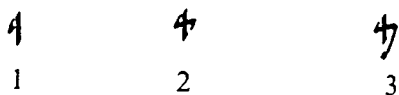
CO VII

ec-ce De-us nos-ter vè-ni-et,

24,1

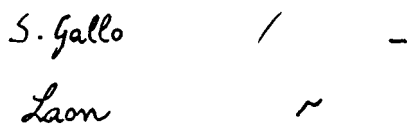
*Pariet tibi filium, p. 568,6 - Ecce deus noster veniet, p. 24,1*

Es. / Ex. 12



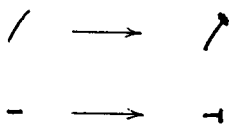
Virga beneventana e forme liquescenti

Es. / Ex. 13



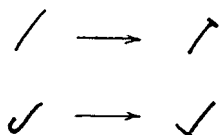
Neuma monosonico: virga e tractulus semplici - uncinus

Es. / Ex. 14



Virga episemata e tractulus episemato

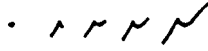
Es. / Ex. 15



Virga senza e con episema - pes rotondo e pes quadrato



Es. / Ex. 16



Uncini metensi di varie dimensioni

Es. / Ex. 17

CO. VI  
4BCKS  
Q  
UI mandú- cat car- nem me- am, 383,3

*Qui manducat carnem meam*, p. 383

Es. / Ex. 18

IN III  
i-ter fá-ci-ens e- is, 244,6

TR II  
V. Quo-ni- am in me spe- rá- vit, 75,9

*Iter faciens eis*, uncini e liq., p. 244,6 - *Quoniam in me*, uncini e liq., p. 75,9

Es. / Ex. 19

IN VII  
cú-ius impè- ri- um su- p̄r 47,7

*Cuius imperium*, Puer natus

Es. / Ex. 20

IN. V  
RBCKS  
V  
Erba me- a áuri-bus  
83,2

CO  
IV  
cu-ius parti- ci-pá-ti- o e-ius in id-ípsum :  
370,4

*Verba mea auribus, p. 83 - Cuius participatio eius in idipsum, p. 370,4*

FULVIO RAMPI

## Liquescence

### *Premise*

The Gregorian rhythm revealed to us by the early manuscript sources is the result of a musical declamation of sacred texts. In the expressive phenomenon we call Gregorian Chant there is in fact no reason to refer to either an association or an opposition of “text” and “music”. For if we consider the matter carefully, the very compounding of two distinct elements is the result of a misunderstanding: a misunderstanding founded on the false assumption that we can speak of two proximate, yet distinct and separable, entities. Paradoxically, the famous notion – dear to some recent scholars – that Gregorian chant is a “text-melody symbiosis” has done no more than accentuate that constitutive distance. In fact, if not in intention.

The process (undertaken since 1908) of recovering melodic versions close to the original has been accompanied by a serious and persistent “gap” in the rhythmic aspect – a fact that has surely done little to help achieve the synthesis that we find so forcefully asserted by the first unheighted notations. The study of these notations has usually generated assessments of a specifically musical order, which have sometimes gone some way towards reducing the distance between the reconstituted (though incomplete) melody and its rhythmic framework, but have not (if not partially) succeeded in transferring every new acquisition into the exegetical domain. However, the prodigious progress made by semiology in the second half of the 20th century has contributed, in spite of contradictions and partial visions, towards laying the foundations for a more radical understanding of the early neumatic notations. Rather than a rhythmic code, those signs are an extreme synthesis of all that contributes to *explain* that text. Gregorian chant is not concerned with “reciting” text, but with “creating its exegesis”: hence with the passage from materiality to meaning, from assumptions to objectives, from phonetic conformations to sense.

This is the premise behind my reflections on liquescence, which are therefore concerned not only with the concrete materiality of the text, but also with the rhythm that translates its meaning.

### *What is liquescence?*

The phenomenon of liquescence offers the clearest evidence that Gregorian rhythm is based on syllabic value. The syllable, as is always justly claimed, is

a sort of rhythmic cell. So it is above all by assimilating the syllabic values that we correctly approach the text with regard to its phonetic materiality. In other words, when we analyze the text “with the engine off” (so to speak), we must ensure that we are not drawn into the snares of either mensuralism or isochronism. Instead we must adopt a simple pronunciation that grasps the minimal, yet decisive differences in value between the syllables, without either emphasis or special underlining. These differences are caused not only by the vowel and consonant structures themselves, but also by their constitutive importance within the word (accented, atonic or final syllables, etc.).

This very practical operation, therefore, is what needs to be done first. After that, simple recitation can naturally evolve into a kind of “psalm cantillation”. Nothing more clearly than simple psalmody reveals the elemental need for sung syllabic rhythm to remain as close as possible to correct pronunciation – and to do no more than that. The practice of psalmody, which is so simple in conception yet so complex and demanding in its realization, is indeed the singer’s *forma mentis*. And as such it was exercised by long and patient daily practice. It is therefore something the early scribes would have taken for granted.

If, then, our attention is first addressed to the text as a phonetic phenomenon, it goes without saying that one of the crucial issues concerning rhythm is articulation, i.e. the passage from one syllabic unit to the next (= syllabic articulation) or from one word to the next (= verbal articulation).

Now, liquescence concerns precisely this rhythmic issue, for it appears where the pronunciation of syllables with a particular vowel and consonant conformation is especially complex. The implications of liquescence are wide and they open up areas of research (not covered here) into the different ways of pronouncing texts in different geographic areas in different periods.

In any case, the way the early scribes notated this phenomenon was to make a concrete modification to the final part of the neume. But while we naturally observe that this valuable feature appears in the notational systems of every school, we cannot help also noticing another conspicuous and crucially important fact: that the same instances of a complex syllabic articulation do not automatically correspond to liquescent neumatic forms. For example, the complex syllabic articulations in words like *omnes*, *cordis* and *salvi* are sometimes rendered by liquescent forms, sometimes not. The word is the same, hence the phonetic conformation is unchanged, yet often the liquescence is not written. Evidently, therefore, instead of being an automatic response to a purely phonetic need, liquescence implies another kind of rationale, though the phonetic need is certainly a prerequisite.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Of considerable insight, in this regard, is the study by GODEHARD JOPPICH, “Die rhetorische

*The expressive nature of liquescence*

Once one has grasped the expressive nature of the liquescent graphic forms, the above considerations invite close reflection. Two issues are particularly familiar: the traditional distinction between augmentative and diminutive liquescence; and the ambivalence of identical liquescent forms in the unheighted notations.

The fact that a St Gall cephalicus (as, for that matter, any other form of liquescence in any school of notation) can indicate either just a single sound (virga) or two sounds (clivis) tells us nothing about the expressive nature of the sign (Example 1). Indeed there is a serious risk of misunderstanding, to a great extent caused by the ambiguous terminology, which contradicts the true intention behind the graphic aspect of the liquescence. The ambiguity lies in the assumption that one and the same sign can mean two opposing phenomena: augmentation, if we consider the virga (a single sound); and diminution, if we consider the clivis (two sounds, the second of reduced value).

If the assessment of a liquescent context is merely a question of quantifying the numerical aspect of the sounds, there is obviously no doubt that the same sign is potentially ambivalent. But if instead of a mere note-count, we were to attempt some deeper form of research into quality and structure, using semiological methods, the whole picture changes radically. This is what happens, *mutatis mutandis*, in the neumes with an *initio debilis*, i.e. where the first note of the neume group acts as a sort of “melodic link” and is devoid of structural significance. Consider Example 2. Here on the word “*audivit*”, Laon (Messine notation) puts an intonational torculus, whereas Einsiedeln (St Gall notation) omits the first note and puts a clivis. On “*veni*”, on the other hand, it is Laon that omits the first note of the St Gall pes (plausibly A-C), a note that has also disappeared in the Vatican notation. These are two cases of *initio debilis* neumes. Now, if our comparison of the two unheighted notations were to concern just the number of notes, we would have to admit that there is certainly a difference and a considerable one at that: a clivis versus a torculus (two notes instead of three) and a pes versus an uncinus (two notes instead of one). On the other hand, a rhythmic-structural analysis of the same contexts shows that there is in fact substantial agreement between the two

---

Komponente in der Notation des Codex 121 von Einsiedeln”, in *Codex 121 Einsiedeln: Kommentar zum Faksimile*, herausgegeben von Odo Lang, mit Beiträgen von Gunilla Björkwall, Weinheim, VHC, 1991 (see also the Italian translation in *Note gregoriane*, II, 1993, pp. 7-86, ed. by the Cantori Gregoriani). In his article, the author analyzes numerous liquescent contexts and suggests an in-depth rhetorical reading. The result is above all a unified and, at the same time, comprehensive understanding of the phenomenon, one that is perfect consistent with the expressive aims of the St Gall liquescences in the various contexts of phrasing.

neume versions, because of the minimal value of the initial note in the context. In short, the *number* of notes has absolutely no influence on the neume's real structure and salient characteristics. Something similar occurs with the liquescent forms, though this time in the final part of the neume.

To return to our cephalicus (used here as an example of every type of liquescence), our concern to establish whether the curling of its final part requires an augmentation of the only note indicated by the virga or the presence of a second, lower, sound of reduced value, should not blind us to what is the only expressive intention behind the decision to resort to liquescence. This is a task for semiology, a method of investigation that can assess the rhythmic implications of differentiated signs.


Here we must pause briefly to consider what the semiological method can actually tell us about the value of the neumatic forms. Above all, we must remember carefully the range and scope of semiology with regard to the rhythmic issue. For the fundamental premise of semiological research is the admission of its limits. And this, as we shall see below, is a point that applies above all to the St Gall notation.

Semiology can say whether a notational form – any notational form – is “simple” or “complex”: or what is normally classified as “cursive” or “non-cursive”. But it can say nothing else, it must be stressed, about the note values. It can merely establish whether a neume – and (within the neume) each single note – is simple or complex. Unfortunately the terminology on the subject is all too variegated. For the simple form we speak of the neume as being cursive, light, fluent or tendentially diminished in value; for the complex form one speaks of it as non cursive, broadened or tendentially augmented in value; and so on. A paradigmatic example is the St Gall single-tone neume (Example 3). Type 1 is the simple form of virga (the same obviously applies to the tractulus); Type 2 is the complex form, achieved by adding an episema. The complex forms of other neumes, as we well know, can also be obtained by modifying their shape (Example 4). The simple form of the pes (round pes, with light values) becomes complex (angular pes, with broadened values) and the same thing happens to the cursive torculus, which becomes a complex torculus when its value is increased.

These are the first basic notions of semiology, and as such are by now universally known and accepted. In particular they indicate a way of thinking about the sign's value that could be summarized as follows: that any modification made to the “simple” form of a neume necessarily makes that form “complex”; or, viewed in terms of values, that every change to a simple form, or to a value that is tendentially “light”, always generates an increase in the value of the resulting complex form. The simple (cursive) form is therefore the first, and most elementary, rhythmic possibility for every neume: the point of departure and the point of constant reference for the construction of the notational system.

But what is liquescence if not an intentional modification of the neume's graphic appearance? We conclude that every liquescent form presents the final articulation of the neume in a "complex" form, hence always with a broadened value. And that must apply well before we make any other kind of assessment concerning the number of sounds implied in the passage to another syllable.

The scribe who chooses to place a liquescence at the end of a neume (after verifying, obviously, the phonetic prerequisites) always opts for a complex form as a means of *adding* weight to the syllabic articulation and never of *reducing* its importance and (consequently) value. Liquescence, therefore, is never a "diminutive" phenomenon, but exclusively and specifically "augmentative".<sup>2</sup>

But let's get back to the graphic form of the St Gall cephalicus (  ). The curling at the top of the virga should be viewed as the transformation of the simple form of single-tone neume into the complex form of its liquescent version. The note indicated by the St Gall virga (whether a single-tone neume or the final element of a compound neume) undergoes broadening, an increase in value and an expressive underlining. In performance this is achieved by the "dilated pronunciation" of a phonetically complex syllabic articulation. Now, this augmentation can either apply just to the note indicated by the virga (the classic case of *augmentative* liquescence) or involve another note (which, in the case of the cephalicus, is melodically lower). This is precisely where the misunderstanding starts: this second note, which is of scant structural importance and of extremely reduced value, cannot and must not suggest a new neume, in this case a clivis, because the rhythmic nature of the clivis and that of the two resulting descending notes are quite different – except, as I have already stressed, merely in the inadequate terms of a numerical count. This is because we cannot, for the reasons just outlined, modify the simple form of the clivis and turn it into the same neume with a shorter final note. The simple form, therefore, cannot in any way recede towards a diminished form, because liquescence is already, in itself, an explicitly augmentative notation.

In short, therefore, the St Gall cephalicus must always be understood as an augmentative liquescence on the note corresponding to the virga. It is an augmentation that can only affect the same note or else conclude with the hint

---

<sup>2</sup> If one considers the matter, not only the adjective but also the noun in the term "diminutive liquescence" is debatable, for the phenomenon of liquescence is anything but "liquid". To remain true to the image evoked by the terminology, the text is not "dissolved" as a means of achieving elegant, fluid and soft articulations. On the contrary, it is further charged with the sound (hence with the meaning) that its phonetic conformation permits (though only when necessary).

of a new note, or “added note”,<sup>3</sup> that so to speak completes a situation that is in any case augmentative. The structural weight, therefore, must always be sought in the note indicated by the virga.

The same, obviously, can be said for the other liquescent notations, both single and compound. Here we shall just add a few remarks on the St Gall epiphonus (Example 5), which is an augmentation of a tractulus (—) that may close with a second, higher, sound. Here again (indeed with even greater cause) it is wrong to speak of a two-note neume or “diminished pes”. One of the more solid and enlightening achievements of Gregorian semiology, indeed one of the genuine milestones in the revised conception of Gregorian rhythm, is the verdict on the rhythmic nature of the pes. As demonstrated without fear of contradiction by Rupert Fischer,<sup>4</sup> the tension of this neume manifestly shows the evident *structural distance* between two apparently similar forms (Example 6). The epiphonus is not a “diminished pes”, even when two ascending notes are involved. Its rhythmic nature has nothing to do with the pes. Once again liquescence cannot be the result of recession or shortening.

Instead, an opposite approach to the matter is needed: one that assigns to the liquescent sign an expressive quality that is greater than that of what used to be ambiguously called the “source neume”.<sup>5</sup>

In this regard let us examine the following cases. The epiphonus on “*omnem*” (Example 7) belongs to an extremely clear context of melody-type (Graduals of Mode 2), which, as the example alongside shows, requires a cursive pes at that point. Seen in this light, the epiphonus would seem to be a “reduction” of the pes, which is therefore called the “source neume” because it derives from it.

In actual fact, though the choice of a liquescent form fully respects the formulaic rationale as regards the number of notes, it profoundly affects the

---

<sup>3</sup> The term “added sound” is not a new one. It belongs to the semiological tradition, even if it is applied only to liquescent neumes in which the last sound – a reduced value – does not appear in the respective *source neume*. According to this view, the note is extraneous (hence “added”) to the configuration of the neume it derives from. The present article, on the other hand, aims to apply the same terminology to what is traditionally defined as diminutive liquescence. The small note that concludes a *diminutive* neume is in fact already an added sound that completes an augmentative phenomenon. In this case, the *source neume* is not reduced: for while the number of notes remains unaltered, its rhythmic structure is radically changed.

<sup>4</sup> RUPERT FISCHER, “Die rhythmische Natur des Pes”, in *Ut mens concordet voci: Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, herausgegeben von Johannes Berchmans Göschl, Sankt Ottilien, EOS Verlag, 1980, pp. 34-136. The most important points of this research are summarized by the same author in ID., “Semiologische Bedeutung und Interpretation des ‘Pes’-Neume”, *Rivista internazionale di musica sacra*, II, 1986, 1, pp. 5-25.

<sup>5</sup> See note 3 above.



structural nature of the sounds themselves. It is worth remembering that it is largely thanks to semiology that it has now been proved that “formula” is not the same thing as “stereotype” and that, in spite of appearances, it is always the requirements of the text that prevail. Such requirements, however, focus on meaning and are not restricted to phonetics, otherwise the syllabic articulation “om-nem” would always correspond to a liquescent notation. And we know that this is not the case (see certain examples in the *Graduale Triplex*, pp. 435,2 or 450,2 and elsewhere).

What happens on “omnem” is not a phonetic “accident” that leaves the compositional framework unchanged and merely sacrifices a part of the second note of the formulaic pes. Instead it is a genuine “agogic-structural mutation” within a formula that nonetheless retains the same number of notes. The cursive pes – a fluid element of lesser structural importance in this context – is replaced by a “new neume” that (in this instance) inverts the rhythmic nature of the “source neume” by attributing structural importance to the first note (through augmentation of its value) and by concluding this augmentation on the following higher note required by the formula. The result is a verbal rhythm that is radically altered to benefit the liquescent syllable, which therefore becomes the real focus and new moment of stress within a formulaic melodic arch that, as a rule, does not call for stress at that point.

Now let us note Example 8. Here at “benedixit” the St Gall scribe gives an alternative to the simple “cantillation” embellished by the two cursive pes: on the tonic syllable he replaces the pes with the epiphonus. In this way he gives greater prominence to the whole word (instead of subtracting from it).

### *Liquescence in the Vatican notation*

Unlike many Solesmes editions, which present a certain graphic variety for the square notation, also with regard to liquescence, the Vatican edition is renowned for contemplating only the diminutive liquescence, which is indicated there by reducing the size of the final part of the neume. The forms used are those shown in Example 9.

Unquestionably the square notation can hardly be said to help us to read an augmentative intention into the liquescence: the obvious suggestion is that the “whole” neume is worth more than the “reduced” neume. Let us look at Example 10. Here the tonic syllable “virgo” is affected by liquescence (epiphonus) in both the unheighted notations, but not in the Vatican edition, which instead gives a complete pes. The discrepancy is a substantial one, because by foregoing an opportunity to indicate a liquescent context it effectively annuls an important accentual stress. Hence, unlike what one might expect, the absence of (diminutive) liquescence in the Vatican – where instead

it is marked in the unheighted codices – implies a failure to stress the syllabic articulation, hence a loss of expressive density in the text. So the important augmentation conferred by the epiphonus at the word “virgo” (the context is the conclusion of the Time of Advent, during the Communion following the Offertory *Ave Maria* in the same Mass) is diminished and deprived of stress by the complete form of the pes in the square notation.

Now let us consider the following parallel cases (Example 11). The context is formulaic: the first case, from the Introit *Ne timeas Zacharia* for the Vigil of St John the Baptist’s birth clearly alludes to the Communion *Dicite pusillanimes* (example alongside) of the Third Sunday of Advent. The frequent formulaic links between pieces for the Baptist and those for Advent and Christmas are evident and show up the special bond between the Baptist and Christ. What is different, however, is the treatment of the verbal articulation preceding the last word of the formula examined here: the liquescence (i.e. the greatest degree of amplification) is reserved for the Advent piece (“*ecce Deus noster veniet*”). Also worth noting, finally, is a detail that is anything but minor: that here the liquescence does not replace a cursive pes but instead an angular pes, i.e. one in broadened values. Here, therefore, the liquescence can be seen as an augmentation of a formulaic context that is already broadened. Again, the Vatican omits the liquescent notation of the epiphonus on “*noster*”: the “whole” pes fails to do justice to the different treatment of the two contexts.

### *Liquescent notations compared*

Even though recourse to liquescent forms accompanies the long evolution of Gregorian notation, we note that the assumptions and aims behind the choice of this graphic expedient can be different, both among the various neume families and also within them (i.e. among the various manuscript sources that followed one another over the centuries).

This is not the place for a detailed analysis of the evolutionary process of liquescent notations, though such a study – one of extreme complexity and still lacking today – is surely needed.

At a macroscopic level (which necessarily entails a certain superficiality) it is nonetheless possible to draw a significant parallel between the change in interest connected with the passage from adiastematic to staff notation with a progressive change in the rationale behind liquescent notation. The evolution of Gregorian notation over the centuries can be viewed as a gradual passage from a concern with the transmission of meaning to the precise fixing of musical materiality. Certainly, we know very well that the distinction is not at all so clear-cut and that both perspectives coexisted in every age, but the

process is nonetheless evident and its basic co-ordinates are clearly recognizable. All of this is eloquently confirmed by the use of liquescence, which, as I anticipated, is directly concerned with both the materiality of the text and its meaning.

Although the presence of a liquescent neumatic form is always a sign of phonetic complexity in syllabic articulation, its deepest expressive quality is its capacity to sublimate a material necessity by making it an integral and structural part of the phrasing. Now, as we know, phrasing is defined by the moments of tension and distension connected with cursive and non cursive notations. Assuming, therefore, that a liquescent form originates, and should be interpreted, as augmentative (non cursive), its use merely as a response to a simple phonetic need would be tantamount to systematizing, and hence impoverishing, a phenomenon originally of much deeper import. Correct phrasing, i.e. the highest degree of attention to the exegetical dimension of the text, is often achieved by *not* focusing attention on a complexity of pronunciation.

This last statement might seem to verge on the paradoxical, but this is precisely where we find the richness of liquescence and, in general, a key to understanding the exegetical roots of Gregorian chant, as generated with the refinement of rhetorical art.

It also touches on a very concrete subject that happens to concern the performance practice of choral singing in a substantial way. As a rule, singers are expected to “pronounce the text well” in order to make it as intelligible as possible. In the case of Gregorian chant, for which this assumption is equally applicable, awareness in matters of pronunciation must also include the intentionally avoided liquescences. It is precisely these voluntary omissions (i.e. where liquescent notation is not marked, even when the phonetic conditions are suitable) that characterize the use of liquescence and ensure its rhythmic-expressive origins.

Though it is true that liquescence is an enormous resource in the Gregorian repertory, it is also important to stress that the notations that make wide use of it must be considered with great caution. A case in point is the Beneventan school, which palaeographic studies consider to produce superb staffed readings that are among the closest to the melodic version contemplated by the earliest unheighted sources. The notation is renowned not only for being rich in liquescences, but also for showing signs of careful “graduality”.

The Beneventan virga is provided with varying “degrees” of liquescence (Example 12). The added liquescences are progressively substantial, offering a diversification of size that gives a markedly (even if not exclusively) material perspective to the notation of the phenomenon. The different “values” of the liquescence suggest extreme notational refinement: the liquescent system

for every neume is enormously enriched and diversified, almost to the extent of providing a notation within a notation. The writing ranges from a slight hint of liquescence right up to a graphic sign that is very pronounced and conspicuous, indeed almost exaggeratedly so.

It is precisely in this flowering of liquescent forms (and contexts) that we find evidence of a profound change in notational rationale in connection with the finest adiaSTEMATIC notations. In St Gall, as in Laon, the scribe's choice is clear: liquescence is either marked or avoided. It is an unequivocal, intentional and "undifferentiable" sign of textual emphasis – or the lack of it. An unheighted notation has essentially done its job when it uses the liquescent transformation of a neume to indicate a significant moment of focus.

### *St Gall and Laon compared*

The semiological method has specifically focused its research on the two notations transcribed above and below the Vatican staff in the *Graduale Triplex* (1979), one of the method's greatest achievements. The notations are those of St Gall and Metz, the acknowledged symbols of an original, authentic understanding of Gregorian chant. Their extraordinary agreement – unequivocal evidence of a unified repertoire spread over a huge geographic area – is a source of constant amazement. And this substantial concordance of results also applies to the use of liquescence.

Yet while the macroscopic overview is certainly sufficient to show that the two notations have a shared understanding of the phenomenon, closer comparison reveals significant differences.

The temptation to view St Gall and Laon as a single notation is subtle, yet real; and it conceals strong perils in the hermeneutic field. There is no need to question the "end result", since, as I said, a careful semiological examination shows that they generally show a similar exegetical understanding of the sacred texts. And it goes without saying that their agreement is not contradicted by the many rhythmic variants that a comparison of the two notations undoubtedly shows up (even on matters of liquescence). These are simply legitimate differences in expressive nuance and they fail to undermine the solid overall unity of structure. What does need discussing, however, is the notational system used by each of the two schools as a means of arriving at a substantial and profound unity of expressive intents. In short, we should focus not so much on the differences of phrasing (or sense) between the two notations – something which is absolutely normal and, indeed, rich in positive implications – as on a greatly underestimated difference between these two unheighted notations in expressive terms.

To get a better idea of the problem, let us compare the "notational cells"

of St Gall and Metz, i.e. the single-tone neumes (Example 13). In the St Gall notation the virga and tractulus are modified by the addition of the episema (Example 14). But what is the episema if not a precise indication of the importance of that sound? St Gall knows of no other possibility: that sound (or syllable, when we are talking about a single-tone neume) is either marked (with episema) or not marked (without episema). There are no intentionally diversified measurements, graphic sizes or gradations of value. In other words, St Gall radicalizes a piece of rhythmic information by considering it solely in terms of phrasing and therefore uses a kind of yes-no “binary language”. This applies, clearly, both in cases of the added episema and in passages from a cursive to a non cursive line (Example 15).

We can therefore sum up by saying that, according to the St Gall way of thinking, the note values are the practical, free and consciously applied consequence of their determination at a structural level. It is a notation that speaks a clear, precise, essential language consisting of either a “yes” (episema, non cursive form) or a “no” (simple form, lack of episema). We are very far from seeing any presumed indications of performance practice, which were indeed alien to the *forma mentis* of the St Gall scribe.

St Gall, therefore, prefers a “rhythm of direction” to a “rhythm of values”. This can be seen as the response of a notation founded on confidence: confidence that the interpreter was (and should also be today) sufficiently mature to diversify the syllabic values naturally, without expecting from the notation superfluous instructions on what is considered to be a simple precondition.

The relevance and constant novelty of the St Gall notation lies precisely in the immutability of a rhythm of direction (i.e. an exegesis of the text communicated by clear indications of the extension or otherwise of each sound) that needs to be translated into a rhythm of values, each time with novelty, freedom, practical sense and above all fidelity.

With the Messine notation, different considerations apply. As semiological studies have taken pains to assert, the Codex Laon 239 (the most famous source of this eminent school) does not know of the episema. But what is more generally lacking is the underlying reasoning behind this “additional sign”, for here we find a graphic system of another kind.

Again in the case of the Messine notation we shall consider the single-tone neume: the uncinus. What clearly distinguishes it from the corresponding single-tone element of St Gall is its capacity to vary in size. Though one cannot, and must not, classify this graphic variability precisely, its behaviour speaks for itself (Example 16). This example, it must be stressed, shows not so much a rigid system of precise sizes for the uncinus, but rather a graphic tendency; and at the same time it provides a key to understanding the rationale behind the Messine notation. The “concertina-like” representation of the single-tone neume, ranging from the large unc-

inus down to a mere dot (which is properly also an uncinus, though a very small one), avoids the binary (yes-no) rhythmic language of the St Gall notation and instead offers a more direct and concrete graphic translation of the note values. This correspondence is neither measurable nor classifiable and must be interpreted sensitively, yet it is nonetheless real. The entire Messine system is based on a rhythm of values, which, if properly handled, can be translated into a rhythm of direction, in substantial agreement with the St Gall notation.

In any case, the process is the reverse. On the one hand, St. Gall's starting point is a structural consideration drawn with clear contours, rich in assumptions and absolutely devoid of measure. On the other, Laon tends to sketch out the note values, often suggesting slight differences and nuances, and at times arranges the notation in a significant way that even suggests the germs of staff notation. One could say that the two notations achieve the same objectives, but by different routes. One simple example should suffice (Example 17): the familiar case of a proclitic context, a situation frequently encountered in the Gregorian aesthetic. Here both unheighted sources agree entirely about decisively marking the accentual goal of the tonic syllable after the rapid succession of the first two syllables. In Laon the initial fluency, which is indispensable for constructing this proclitic phenomenon, acquires a slight yet significant nuance. On the pre-tonic syllable "man-ducat" it is Laon that reminds us that, even though the context is structurally light (usually notated with two dots, the extreme reduction of the uncinus), the syllable concerned has a complex phonetic structure and consequent articulation. In short, the materiality of the text gives the Messine scribe a reason to linger on the pre-tonic syllable (though without compromising the overall rhythmic structure) and hence to mark a genuine *diversity of value* between the two syllables to be sung.

St Gall disregards the problem because it has absolutely no influence on matters of phrasing: any diversification of the first two syllables would have also involved significant structural variants. St Gall is interested in indicating the proclitic context (a matter of phrasing), whereas Laon translates the same intention into concrete values. To scholars today, who are concerned above all with finding answers to the problem of performance practice, Laon might seem more valuable than St Gall. And indeed the graphic variety in the Messine text and its constant suggestion of the value of the individual compositional elements are qualities that largely endear it to modern musical sensibilities. But in fact this is not the case. Although Laon certainly offers more precise rhythmic information, its risk is that it could reduce the scope for interpretation. Following the Messine notation means respecting a valuable and variegated notation of values; following St Gall, on the other hand, means understanding the phrasing formulated in

binary language and giving it musical shape with the confidence and freedom of one who has already assimilated its assumptions.

Alongside these considerations I would like to make a brief reflection of a methodological order. The *Graduale Triplex* indeed needs to be studied in a “triple” way. The diversity between the two unheighted notations must not be hastily patched up, but should instead be reconciled at the end of a process of interpretation. While the exegetical source of the sacred texts can be said to be identical, the tools used by the two notations are different. A semiological study of the St Gall notation that sets out to search for note values is very vulnerable to misunderstanding. There is a clear divide between hypothesizing the meaning of a neumatic system in terms of values (comprising, therefore, both the melodic and the rhythmic aspects) and one in terms of phrasing. As one out of many possible examples, we could consider the meaning of the added letters, which are abundant in the best St Gall sources and essentially belong to a “notation of phrasing”. If we were to accept a single-minded “musical” reading in terms of the traditional categories of rhythm (*tenete, celeriter*, etc.) and melody (*sursum, iusum, equaliter*, etc.), we would be forced to register an unacceptable notational schizophrenia.

The different ways the two notations treat what is in effect a single exegetical reality (i.e. Gregorian chant), and in particular the way Laon sometimes markedly focuses on the concrete phonetic reality of the text, are features that are most evidently confirmed by the liquescent notation. Consider Example 18. In these two examples the phonetic complexity is ignored by St Gall (for the reasons already mentioned), yet taken on board by the Messine scribe. Compare, for example, the augmentative rounding of the liquescence on the syllables “*iter, faciens*” (1st example) and “*in*” (2nd example). We saw a similar phonetic situation in an earlier example at the syllabic articulation “*man-ducat*” (see above). Indeed, the passage is certainly potentially liquescent, in the sense that it satisfies the phonetic preconditions for the possible use of liquescence.<sup>6</sup> And identical phonetic contexts, duly provided with liquescence, can quite easily be found elsewhere in the *Graduale Triplex* (e.g. p. 278). So why did Laon, after noticing the conditions, not add a liquescence here as well?

Other examples can also be produced. The dragging effect on “*im-perium*” (Example 19), again indicated only by Laon, is perfectly comparable

---

<sup>6</sup> Nor must we forget the fact that, in certain cases, liquescence is found in St Gall and not in Laon. Though, to date, there are no significant studies of the matter, the reasons for these differences (the opposite of those illustrated earlier) must not be viewed solely in terms of the Messine rationale.

to the lingering on “*man-duc*at”. But here again we notice that even though the context of articulation is potentially liquescent (compare the same word provided with a St Gall liquescence (!) in the Introit *Ecce advenit, Graduale Triplex*, p. 56), the sign used is again a small uncinus.

The few examples compared here are sufficient to reveal the Messine rationale, which is indeed fully corroborated by more systematic study. It can be summarized as follows: in phonetic contexts of equal complexity (where liquescence often occurs), the liquescence is indicated only when it is preceded by undiminished values. In a diminished context (succession of dots) the rounding of the syllabic articulation is more simply represented by a larger uncinus, without it turning into a liquescent form.

This is what happens even in the next illustration (Example 20). These examples (“*auribus*”, “*eius*”) are potentially liquescent (see the liquescence on “*auribus*” at p. 107 of the *Graduale Triplex*), yet belong to very different rhythmic contexts. The tonic syllable, underlined this time by both unheighted notations (without distinction), is preceded by fluent values in the first case (“*auribus*”) and non-fluent values in the second (“*eius*”).

In the behaviour effectively illustrated by these two cases, the augmentative nature of liquescence is further confirmed. We cannot help noticing that the liquescence underlines a context that is already tendentially broadened. Again we find the Messine notation distinguishing and graduating the values. Liquescence is therefore the greatest augmentation of a value associated with a syllabic articulation and is considered unnecessary when the values are light. In such cases it is sufficient to diversify the syllable by making the uncinus larger.

In the light of the two last examples, which attest an absolutely normal behaviour, we may perhaps conjecture (though with due caution) that St Gall also views the addition of liquescence as an indication of phrasing more significant even than the episema.

A final comment. The discussion here has focused on the nature of liquescence – an expressive feature of decisive importance in the Gregorian edifice – and on the different perspectives connected with the various schools of notation. Not included in the aims of the present study, however, is any research into the reasons for its presence (and also, above all, its absence) in potentially liquescent contexts. Very clearly, this is a field of research of enormous complexity, for it must attempt to explain a phenomenon that is indissolubly bound up with the exegetical dimension of the texts sung. The reasons for a liquescence, or for the lack of a (potential) liquescence, must in any case fall within the bounds of intentionality and not of mere necessity. The scribe’s decision is not a sort of automatic reaction triggered by phonetic contexts or situations of another kind.

Equally, we must reject the explanation that recourse to liquescence (or



otherwise) is a consequence of melodic behaviour.<sup>7</sup> The rationale is the quite the reverse. A melodic context is not so much the “cause” of a neumatic form (liquescent or otherwise) as an “effect” of the understanding of a text and its meaning. Or in other words, since melody is the musical form of that text, it is involved in its meaning. It neither precedes it, nor passively submits to it. Once again, we must overcome the false text-melody dualism raised at the start of this paper. The fact that text and melody constitute a single, indissoluble phenomenon is explicitly confirmed by liquescence.

---

<sup>7</sup> The close relationship between melodic situation and choice of liquescence is a constant feature of semiological research. In particular, it finds full application in the studies of J. B. Goschl: JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, “Il fenomeno semiologico ed estetico delle note liquescenti”, in *Il canto gregoriano oggi*, Atti del convegno Internazionale di Canto Gregoriano, Arezzo, 26-27 agosto 1983, a cura di Domenico Cieri, Roma, Pro Musica Studium, 1984, pp. 97-152; ID., “Lo stato attuale della ricerca semiologica”, *Studi gregoriani*, II, 1986, pp. 3-56. When reading the traditional double classification of liquescent notation in a semiological light, Goschl regularly puts the melodic information before the motivations of the choice.



## I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

*Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi*

La rassegna degli articoli riguardanti i repertori vocali corali e da camera, monodici e polifonici, usciti nelle riviste pubblicate nel corso del 2002, offre una rappresentazione piuttosto fedele, a mio avviso, delle tendenze in atto nei diversi ambiti di studio. Se le indagini su vocalità e prassi esecutive vengono di preferenza affrontate negli studi sui repertori di tradizione orale (con poche eccezioni, segnalate più avanti), nell'ambito della tradizione scritta si privilegiano indagini di carattere storico, filologico, relativi alla teoria musicale, alla notazione, all'esame delle tecniche compositive. È un dato di fatto che studi teorici, musicologici e pratica musicale funzionino ancora a compartimenti stagni, anche se iniziative di segno contrario fanno ben sperare in una maggiore comunicabilità, se non collaborazione, tra i settori: per fare un esempio 'prossimo', l'attività della Fondazione Guido d'Arezzo che promuove questa rivista, ma anche quella della rivista inglese «Early Music» che dedica due rubriche alla prassi esecutiva e alle recensioni di incisioni discografiche, e delle italiane «La Cartellina», «Hortus Musicus» (in parte), e «Avidi Lumi» (purtroppo quest'ultima rivista, finanziata dal Teatro Massimo di Palermo, distintasi nel corso di un quinquennio per una volontà di diffusione delle conoscenze musicologiche anche in ambiti non specialistici e per l'attenzione alla pratica musicale, chiude con il 2002, ufficialmente per motivi di bilancio). Accanto a questi esempi – mi si perdoni se ne fossero sfuggiti altri ugualmente importanti – vanno menzionati anche quelli relativi alle attività di molti gruppi vocali i cui direttori (o gli esecutori) affiancano l'attività interpretativa sulla scorta di rigorose indagini musicologiche. Su questo aspetto, sulla prassi esecutiva e su iniziative che promuovono scambi e collaborazioni fra teoria e pratica si rimanda ad uno specifico approfondimento nel terzo numero di quest'anno.

Per rimanere in tema si segnalano all'interno della rassegna quei contributi dedicati all'esame delle tecniche esecutive, della vocalità. Silvia Scozzi ricostruisce un percorso storico sulla prassi esecutiva vocale che caratterizza il repertorio delle *Cantigas de Santa Maria* e il *Llibre Vermell* partendo dalla nutrita produzione discografica, ma avvalendosi anche di documenti iconografici, teorico-musicali, letterari ed etnomusicologici per fare ipotesi sul tipo di vocalità e sulle tecniche per un'esecuzione il più possibile aderente a quella coeva. John Milsom esamina due recenti incisioni della *Missa pro defunctis* di Jean Richafort, partendo da un'analisi strutturale della composizione – l'individuazione dei *cantus firmi* e delle melodie impiegate, l'esame delle tecniche di elaborazione contrappuntistica e inoltre della struttura armonico-

modale –, per considerare se e quanto l'interpretazione esecutiva riesca a cogliere questi fondamenti strutturali.

Se consideriamo più in generale il panorama dei contributi presenti in questa rassegna, possiamo rilevare la preponderanza degli studi sulla monodia antica, sacra e profana, – contenuti soprattutto nelle riviste specializzate «Plainsong and Medieval Music» e «Rivista internazionale di musica sacra» – e sulla polifonia fino al XVI secolo, preminenza meno marcata rispetto alle precedenti annate, per una serie di interventi che mettono a fuoco temi diversi relativi ai successivi secoli XVII-XIX.

Per il Seicento val la pena segnalare l'articolo di Vittorio Rizzi sullo stile concertante nella musica sacra; per il secolo successivo numeri monografici dedicati al profilo, alla produzione e alla ricezione di compositori, quali Johann Sebastian Bach e il meno noto David Perez (1711-1778), napoletano dalle lontane origini spagnole. La rivista francese «Ostinato rigore» dedica infatti l'intero numero a Bach (XVI, 2001), ad alcuni settori della produzione (articoli di Helga Schauerte-Maubouet, James Lyon e Bruno Moysan), alla ricezione di questa tra XVIII e XIX secolo (Matthieu Favrot, per l'influsso nella produzione sacra di Mozart, Danièle Pistone per la ricezione nella Francia dell'Ottocento), alla grande tradizione contrappuntistica che da Josquin giunge fino a Bach (Olga Bluteau). La rivista «Avidi Lumi» pubblica, nel numero dedicato a Perez (XIV, 2002) gli atti del convegno internazionale *David Perez tra Sicilia, Penisola Iberica e Nuovo Mondo* (Palermo, 16-17 luglio 2001), organizzato dall'Istituto di Storia della Musica dell'Università di Palermo, per riscoprire una figura assai conosciuta all'epoca come compositore di opere, oratori ma anche musica sacra, quanto oggi dimenticata. I saggi qui selezionati mettono a fuoco la personalità e l'opera nel contesto coevo (Anna Tedesco), la diffusione delle sue opere attraverso l'editoria (Dinko Fabris), i tratti stilistici della produzione sacra (Mauricio Dottori), i principali caratteri dell'oratorio *Il martirio di San Bartolomeo*, composto per i Padri Filippini di Roma nel 1749, riproposto a Palermo in prima esecuzione moderna ed inciso nel CD allegato alla rivista. Per l'Ottocento studi di taglio più storico sulla ricezione della polifonia sacra rinascimentale nell'Ottocento (Michelangelo Gabbrielli e James Garrat), ma anche sull'influenza che il linguaggio operistico esercita nella musica sacra, in particolare nella *Messa a quattro voci* di Giacomo Puccini (Michela Niccolai).

Gli articoli sui repertori antichi, monodici e polifonici, sono caratterizzati da argomenti e prospettive diverse, studi storico-estetici, sull'analisi dello stile e delle tecniche compositive, indagini filologiche su testimoni manoscritti o sulla teoria musicale. In alcuni casi, teoria e filologia sono tappe preliminari di un lavoro rigoroso finalizzato all'esecuzione. Così nell'ampio studio di Marco Gozzi pubblicato nella rivista «Recercare», prima parte di un lavoro sistematico – si potrebbe dire esaustivo – sulla notazione italiana del

Trecento. Così nell'impostazione delle norme editoriali della nuova Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina presentate nel precedente numero di questa rivista da Francesco Luisi, responsabile editoriale, nella quale la triplice edizione – anastatica, semidiplomatica e moderna – si rende garante di una corretta interpretazione della pagina musicale antica.

Di taglio più storico-estetico alcuni articoli sui repertori monodici, lo studio di Benno Scharf sulle origini della monodia sacra nell'Europa occidentale, centrale e settentrionale nella «Rivista internazionale di musica sacra», e un gruppo di tre articoli, di David Wulstan, Constant J. Mews e Juanita Feros Ruys dedicati alla produzione lirica e musicale, di *planctus*, sequenze e drammi liturgici di Pietro Abelardo ed Eloisa, pubblicati nella rivista «Plainsong and Medieval Music», nella quale si registra anche un nuovo aggiornamento bibliografico sul canto liturgico (undicesimo della serie) a cura di Günther Michael Paucker.

Importante segnalare per la tradizione polifonica dei secc. XV-XVI alcuni interventi sul repertorio della *chanson* (di Olga Bluteau, Alice Tacaille e Sandrine Dumont, di Annie Cœurdevey); in particolare la Cœurdevey descrive il progetto in corso presso il *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* di un database informatico relativo alla *chanson* rinascimentale, basato sullo spoglio di fonti manoscritte e a stampa tra 1480 ca. e 1600, lavoro complementare a quello compiuto da David Fallows (*A catalogue of polyphonic songs: 1415-1480*, New York, Oxford University Press, 1999). Il catalogo, di facile consultazione, è disponibile nel sito del Centro di studi (<http://www.cesr.univ-tours.fr/Ricerca/sbd/>), ed è costituito da 9.000 titoli di chansons monodiche e polifoniche: consente la ricerca partendo da una serie di campi quali titolo dell'opera, organico, compositore, fonte musicale di riferimento, concordanze a stampa e manoscritte, fonte poetica e forma del testo; in una fase successiva verranno inseriti anche gli incipit musicali.

In chiusura mi preme segnalare un numero monografico della rivista «Musica e Storia» (X, 1, 2002) che raccoglie gli atti del XXV Seminario di studio della Fondazione Levi, *La musica fra suono e parola: ricerche sul lessico musicale in Europa* (Venezia, 26-28 ottobre 2000), organizzato in collaborazione con il Lessico musicale italiano diretto da Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato e con il Lessico italiano del canto diretto da Sergio Durante. Tra le numerose relazioni presentate solo alcune possono interessare trasversalmente l'ambito dei repertori vocali corali e da camera, come l'intervento di Sergio Durante, teso a presentare le possibilità del Lessico italiano del canto – un dizionario elettronico in fase di allestimento presso il Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica dell'Università di Padova, costruito sulla base delle principali fonti in lingua italiana sul canto comprese tra 1580 e 1830 – in relazione alle prassi esecutive storiche. Ma anche gli altri tre saggi scelti (di Luis Robledo, di Louis Jambou e Alexandre Dutra-Cançado e

di chi scrive), che indagano sul lessico della teoria musicale in determinati contesti storici: sul lessico musicale nel contesto umanista spagnolo, sui generi greci nella teoria musicale rinascimentale, sulla storia della parola *armonia* dalla Grecia antica fino al Cinquecento, con particolare attenzione alla polisemia del termine nei trattati di teoria musicale del XVI secolo. Dal contesto di questi studi emerge da un lato l'inadeguatezza degli strumenti lessicografici in circolazione per uno studio del lessico musicale, dall'altro l'esigenza di indagini dirette sulle fonti per ricostruire una storia dei termini musicali individuandone le accezioni assunte nel tempo: e questo vale a maggior ragione per i termini della teoria musicale antica e della tradizione polifonica.

## The monodic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals

*A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi*

From a survey of the articles concerning the vocal repertoires (both choral and chamber, monophonic and polyphonic) published in the journals issued in 2002, I feel we get a fairly faithful representation of the current trends in the various relevant fields of study. While the studies on the repertoires of the oral tradition tend (with a few exceptions, mentioned below) to delve into matters concerning vocal style and performance practice, those on the written tradition tend to favour historical and philological inquiries into music theory, notation and the analysis of compositional techniques. Theoretical studies, musicology and musical practice still notoriously act as watertight compartments, but we do begin to find initiatives that contrast with this picture and give cause to hope for greater communication, if not collaboration, between the different sectors. A very 'proximate' example is naturally the work of the Fondazione Guido d'Arezzo, which issues this journal. But we could also cite the English *Early Music*, which devotes two sections to performance practice and record reviews, and the Italian *La Cartellina*, *Hortus Musicus* (in part) and *Avidi Lumi*. (Unfortunately *Avidi Lumi*, which is funded by the Teatro Massimo of Palermo and has distinguished itself over the last five years for its attempt to spread musicological knowledge into non-specialist areas and for its focus on musical practice, is to close down with the 2002 issue, officially for financial reasons.) To balance these examples – and I apologize for if I have overlooked others of equal importance – we should also mention the work of those many vocal groups whose directors (or performers) accompany performance with rigorous musicological research. A more specific survey of this aspect – i.e. that of performance practice and of the various initiatives that encourage exchange and collaboration between theory and practice – will be undertaken in the third issue of this year.

On the same theme, I particularly wish to draw attention to a couple of articles that examine performing techniques and vocal style. In her study of the *Cantigas de Santa Maria* and *Llibre Vermell* repertoires, the author makes a historical survey of vocal performance practice: though taking her cue from the numerous recordings of these works, she also uses the iconographic, music-theoretical, literary and ethnomusicological documents to advance hypotheses on the vocal style and techniques needed to achieve a type of performance that is as close as possible to the original. John Milsom, on the other hand, examines two recent recordings of the *Missa pro defunctis* by Jean Richafort. He begins with a structural analysis of the composition (the identification of the *cantus firmi* and melodies used; the techniques of contrapun-

tal elaboration; the modal-harmonic structure) and then goes on to consider if, and to what extent, a interpretation in performance can succeed in bringing out these structural foundations.

More generally, most of the articles in this survey are either studies of ancient monody, both sacred and secular (above all in the specialized journals *Plainsong and Medieval Music* and *Rivista internazionale di musica sacra*) or works on polyphony up to the 16th century, though the dominance is less marked than in preceding years, thanks to a series of papers on themes relating to the 17th to 19th centuries.

For the 17th century it is worth mentioning Vittorio Rizzi's article on the *stile concertante* in sacred music. For the 18th century, there are issues exclusively dedicated to the achievement, production and reception of composers as diverse as Johann Sebastian Bach and David Perez (1711-1778), a somewhat less well-known Neapolitan with distant Spanish origins. The French journal *Ostinato rigore* devotes an entire issue to Bach (XVI, 2001): to certain areas of his production (articles by Helga Schauerte-Maubouet, James Lyon and Bruno Moysan); to its reception in the 18th and 19th centuries (Matthieu Favrot tackles its influence on Mozart's sacred output; Danièle Pistone its reception in 19th-century France); and to the great contrapuntal tradition that stretches from Josquin up to Bach (Olga Bluteau). On the other hand, *Avidi Lumi* publishes an issue on Perez (XIV, 2002): the proceedings of the international conference *David Perez tra Sicilia, Penisola Iberica e Nuovo Mondo* (Palermo, 16-17 July 2001), organized by the institute of music history of the University of Palermo. The aim here is to reassess a figure who is as forgotten today as he was well-known in his own time as a composer of operas, oratorios and also sacred music. The essays selected focus on the man and his work in the contemporary context (Anna Tedesco), the publication of his works (Dinko Fabris), the stylistic traits of his sacred output (Mauricio Dottori) and the main features of his oratorio *Il martirio di San Bartolomeo*, composed for the Oratorians (Padri Filippini) of Rome in 1749. This work was given its first modern performance in Palermo and a CD recording is included with the journal. For the 19th century we find studies of a more historical cast: on the reception of Renaissance sacred polyphony in the 19th century (Michelangelo Gabbrielli and James Garrat), and also on the influence of the operatic idiom on sacred music, particularly in Giacomo Puccini's *Messa a quattro voci* (Michela Niccolai).

The articles on the early repertoires, both monophonic and polyphonic, include different subjects and perspectives, comprising historical-aesthetic studies, analyses of style and composition technique, philological research on manuscript sources, and music theory. In certain cases, theory and philology are preliminary stages in the painstaking work of preparation for performance. This is certainly the case in Marco Gozzi's broad study published in



the journal *Recercare*: the first part of a systematic (perhaps even exhaustive) work on the Italian notation of the 14th century. The same also applies to the editorial principles for the new National Edition of the Complete Works of Giovanni Pierluigi da Palestrina published in the preceding issue of the present journal. Here Francesco Luisi, the editor in chief, explains how the triple edition – facsimile, semi-diplomatic and modern – aims to ensure a correct interpretation of the early musical texts.

Among the articles that discuss the monophonic repertoires from a more generally historical and aesthetic standpoint, we should mention Benno Scharfi's study on the origins of sacred monody in western, central and northern Europe in the *Rivista internazionale di musica sacra*, and a group of three articles by David Wulstan, Constant J. Mews and Juanita Feros Ruys on the poetic and musical production (*planctus*, sequences and liturgical dramas) of Peter Abelard and Eloise. These are published in *Plainsong and Medieval Music*, which also includes a new, updated bibliographical survey of liturgical chant by Günther Michael Paucker (the eleventh of the series).

For the polyphonic tradition of the 15th-16th centuries it is worth drawing attention to some articles on the *chanson* repertory (by Olga Bluteau, Alice Tacaille and Sandrine Dumont, and by Annie Cœurdevey). In particular, Cœurdevey describes the current project at the *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* of a database for the Renaissance *chanson*, based on a trawl through the manuscript and printed sources between c.1480 and c.1500, a work that complements the work achieved by David Fallows (*A catalogue of polyphonic songs: 1415-1480*, New York, Oxford University Press, 1999). The catalogue is of easy access at the Centre's website (<http://www.cesr.univ-tours.fr/Ricerca/sbd/>). It consists of 9,000 titles of monophonic and polyphonic chansons, and allows one to initiate one's search from a series of fields: title of the work, scoring, composer, musical sources, printed and manuscript concordances, poetic source and textual form (the musical incipits will be added at a later stage).

To close, I would like to mention an issue of *Musica e Storia* (X, 1, 2002) entirely devoted to the proceedings of the 25th seminar of the Fondazione Levi on *La musica fra suono e parola: ricerche sul lessico musicale in Europa* (Venice, 26-28 October 2000), organized in collaboration with both the *Lessico Musicale Italiano* directed by Fiamma Nicolodi and Paolo Trovato, and the *Lessico Italiano del Canto*, directed by Sergio Durante. Among the many papers presented only a few happen to concern choral or chamber vocal music. One is Sergio Durante's paper illustrating the possibilities offered to historical performance practices by the *Lessico Italiano del Canto* – an electronic dictionary in preparation at the University of Padua (History of the Visual Arts and Music Department) that draws on the main Italian sources on song between 1580 and 1830. Then there are three other papers (by Luis Rob-

ledo, Louis Jambou and Alexandre Dutra-Cançado, and the present writer) that investigate the lexis of music theory in given historical contexts: the first on musical lexis in the Spanish humanist context; the second on the Greek *genera* in Renaissance music theory; and the third on the history of the word “*armonia*” from ancient Greece to the 16th century, with particular attention to its different meanings in the 16th-century treatises of music theory. On the one hand, these studies highlight the inadequacy of the available lexicographical tools for studying musical lexis; on the other, they stress the need to go back to the sources as a first step towards creating a history of musical terms and identifying the meanings those terms acquired over the centuries. This need is especially applicable to the areas of early music theory and the polyphonic tradition.

## Rassegna bibliografica / *Bibliographical survey*

- MN. JOSEP ALANYÀ I ROIG, *La música al Seminari de Tortosa*, «Anuario Musical», 57, 2002, pp. 175-198.
- GASTON ALLAIRE, *Two hidden canons in the theoretical notions of notation in the polyphony of the Renaissance*, «International Journal of Musicology», VIII, 1999 (in realtà 2002), pp. 93-114.
- GIOVANNI ALPIGIANO, *L'Antifonario fiorentino e la sua epoca*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 171-186.
- CLAUDIO ANNIBALDI, *Frescobaldi's early stay in Rome (1601-1607)*, «Recercare», XIII, 2001, pp. 97-124.
- SIMHA AROM, *Nuove prospettive nella trascrizione delle musiche di tradizione orale*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», VII, 1, 2000, pp. 101-118.
- JOHN BAILY, *La musica delle donne afghane sotto il regime dei Taliban*, «Avidi lumi», V, 15, 2002, pp. 3-7.
- PATRIZIO BARBIERI, *'Galileo's' coincidence theory of consonances, from Nicomachus to Saveur*, «Recercare», XIII, 2001, pp. 201-232.
- GIACOMO BAROFFIO, *L'antifonario romano-antico: una reliquia del IV testimone*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 145-148.
- GIACOMO BAROFFIO, *'Gratuletur omnis caro': un testimone novarese*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 187-194.
- GIACOMO BAROFFIO, *Manoscritti liturgici tridentini. In margine a un catalogo*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 195-200.
- CLIFFORD BARTLETT, ANTHONY HICKS, HANS JOACHIM MARX AND MICHAEL TALBOT, *Handel's Gloria reconsidered*, «Early Music», XXX, 2, 2002, pp. 252-262.
- VICENÇ BELTRAN, *Las formas con estribillo en la lírica oral del Medioevo*, «Anuario Musical», 57, 2002, pp. 39-57.
- LAWRENCE BENNETT, *A Little-Known Collection of Early-Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethburg Meiningen*, «Fontes Artis Musicae», III, 3, 2001, pp. 250-302.
- PAUL A. BERTAGNOLLI, *A Newly Discovered Source for Franz Liszt's 'Chöre zu Herder's «Entfesseltem Prometheus»'*, «The Journal of Musicology», XIX, 1, 2002, pp. 125-170.
- OLGA BLUTEAU, *De Josquin à Passerau. Quatre chanson en leur temps*, «Musurgia. Analyse et pratique musicales», VII, 3-4, 2000, pp. 7-18.
- OLGA BLUTEAU, *De Josquin des Prés à Johann-Sebastian Bach: la permanence du grand Contrepoint*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 295-316.

- JOHN BOE, *The Roman 'Missa sponsalicia'*, «Plainsong and Medieval Music», XI, 2, 2002, pp. 127-166.
- ANDREA BORNSTEIN, *I duo vocali (parte II). I Madrigali (2): i Madrigali a due voci di Gioan Paien*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 94-100.
- ANDREA BORNSTEIN, *I duo vocali. Parte II: I Madrigali (3). I Madrigali a due voci di Nicoletti (1588) e Fonghetti (1598)*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 85-87.
- THORSTEN BURKARD – OLIVER HUCK, *'Voces applicatae verbis'. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert*, «Acta musicologica», LXXIV, 1, 2002, pp. 1-34.
- HENRY BURNETT, *A new theory of hexachord modulation in the late Sixteenth and early Seventeenth centuries*, «International Journal of Musicology», VIII, 1999 (in realtà 2002), pp. 115-175.
- FRED BÜTTNER, *Weltliche Einflüsse in der Notre-Dame Musik? Überlegungen zu einer Klausel im Codex F*, «Anuario Musical», 57, 2002, pp. 19-37.
- GILLES CANTAGREL, *Tempéraments, tonalité, affects. Un exemple: si mineur*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 31-55.
- PAOLO CECCHI, *'Ov'è condotto il mio amoroso stile?'. Poetica e committenza nei madrigali di Marenzio dedicati a Mario Bevilacqua*, «Musica e storia», X, 2, 2002, pp. 439-495.
- ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS, *Instruments real and imaginary: Aaron's interpretation of Isidore and an illustrated copy of the 'Toscanello'*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXI, 2002, pp. 1-35.
- LUCIANO CHESSA, *'La scienza sommersa': i due canoni di Johannes Ciconia*, «Musica e storia», X, 2, 2002, pp. 405-438.
- JOSÉ CLIMÉNT, *Ginés Pérez y su 'O Cruç'*, «Anuario Musical», 57, 2002, pp. 77-84.
- ANNIE CŒURDEVEY, *Josquin des Prés 'Nymphes des bois', déploration sur la mort d'Ockeghem: de l'étude des sources à l'analyse*, «Musurgia. Analyse et pratique musicales», VII, 3-4, 2000, pp. 49-81.
- ANNIE CŒURDEVEY, *Un catalogue informatisé de la chanson de la Renaissance*, «Acta musicologica», LXXIV, 2, 2002, pp. 219-222.
- CYNTHIA J. CYRUS, *The annotator of the Lorraine Chansonnier and his taste in accidentals*, «Early Music», XXX, 2, 2002, pp. 189-200.
- ROLF DAMMAN, *Nachtrag zu Manetti*, «Archiv für Musikwissenschaft», LIX, 4, 2002, pp. 310-318.
- RUTH DAVIS, *'Al-Andalus' a Tunisi: una panoramica sul 'ma'luf' negli anni Novanta*, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean», VII, 2002, s.p., [solo on-line] [English version: *Al-Andalus in Tunisi: sketches of the Ma'luf in the 1990s*].

- EMMA DILLON, *The Art of Interpolation in the Roman de Fauvel*, «The Journal of Musicology», XIX, 2, 2002, pp. 223-263.
- MAURICIO DOTTORI, *La musica sacra di David Perez: produzione e questioni stilistiche*, «Avidi lumi», V, 14, 2002, pp. 69-75.
- JEAN DUCHAMP, *La messe 'Aspice Domine' de Palestrina ou l'art du compromis*, «Analyse Musicale», XLIV, 2002, pp. 74-93.
- THEODOR DUMITRESCU, *Leading tones in Cantus Firmi and the early l'Homme armé tradition*, «Studi musicali», XXXI, 1, 2002, pp. 17-55.
- SERGIO DURANTE, *'Dal dire al fare...' ossia osservazioni sull'esecuzione musicale in rapporto al 'Lessico italiano del canto'*, «Musica e storia», X, 1, 2002, pp. 139-150.
- DINKO FABRIS, *La diffusione di Perez attraverso l'editoria musicale*, «Avidi lumi», V, 14, 2002, pp. 47-51.
- DAVID FALLOWS, *A catalogue of polyphonic songs: 1415-1480*, New York, Oxford University Press, 1999.
- MATTHIEU FAVROT, *'S'il te plaît, écris moi une Fugue'*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 317-340.
- JUANITA FEROS RUYLS, *'Planctus magis quam cantici': The generic significance of Abelard's 'planctus'*, «Plainsong and Medieval Music» XI, 1, 2002, pp. 37-44.
- LAURENT FICHET, *Bach: Le sens de l'exception*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 89-96.
- MICHELANGELO GABBRIELLI, *Girolamo Dalla Casa e l'arte di 'far Passaggi'*, «Hortus Musicus», III, 9, 2002, pp. 64-65.
- MICHELANGELO GABBRIELLI, *La riscoperta della polifonia antica nell'Ottocento in Italia (I-II). La polifonia antica nel pensiero dell'Ottocento*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 44-47; III, 11, 2002, pp. 96-98.
- JAMES GARRATT, *Performing Renaissance church music in Nineteenth-Century Germany: issues and challenges in the study of performative reception*, «Music & Letters», LXXXIII, 2, 2002, pp. 187-236.
- SEBASTIANO GIACOBELLO, *'La peste della voce femminile'*, «Avidi lumi», V, 15, 2002, pp. 8-17.
- LUIS ANTONIO GONZÁLEZ MARÍN, *'Pastor, a los campos diles'*, villancico de Navidad de Mateo Romero y Jusepe Ximénez, «Anuario Musical», 57, 2002, pp. 85-96.
- JOSÉ V. GONZÁLEZ VALLE, *J. S. Bach: Técnica de composición como 'explicatio textus'*, «Anuario Musical», 57, 2002, pp. 157-154.
- MARCO GOZZI, *New light on Italian Trecento notation. Part 1: sections I-IV.1*, «Recercare», XIII, 2001, pp. 5-78.
- MARCO GOZZI, *Repertori trascurati di canto liturgico*, «Polifonie», II, 1, 2002, pp. 107-149 (trad. ingl. pp. 151-174).
- FLORIAN GRAMPP, *'... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza.'* Osservazioni sulla 'Guida Armonica' di Giuseppe Ottavio Pitoni,

- «Polifonie», II, 3, 2002, pp. 205-227 (trad. ingl. pp. 229-239).
- JOHN GRIFFITHS, *The lute and the Polyphonist*, «Studi musicali», XXXI, 1, 2002, pp. 89-108.
- GUILLAUME GROSS, *La 'repetitio' dans les organa quadruples de Pérotin: Nature rhétorique de l'organisation*, «Musurgia. Analyse et pratique musicales», VIII, 1, 2001, pp. 7-29.
- GEORGES GUILLARD, *J. S. Bach: une voix très humaine*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 97-109.
- PIERRE GUILLOT, *Vater unser im Himmelreich: une transcendance de la faute?*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 181-194.
- JEAN-PHILIPPE GUYE, *Monteverdi – 'Lamento d'Arianna': aspects contextuels, biographiques, documentaires et analytiques*, «Analyse Musicale», XLIII, 2002, 3-30.
- BARBARA HAGGH, *Contemplating the Chantilly Codex*, «Early Music», XXX, 2, 2002, pp. 264-269.
- JOHN HAINES, *The first musical edition of the troubadours: on applying the critical method to medieval monophony*, «Music & Letters», LXXXIII, 3, 2002, pp. 351-370.
- JOAN HALMO, *A Sarum antiphoner and other medieval office manuscripts from England and France: some musical relationships*, «Plainsong and Medieval Music», XI, 2, 2002, pp. 113-126.
- KATHERINE E. HOFFMAN, *Generational change in Berber women's song of the Anti-Atlas mountains, Morocco*, «Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology», XLVI, 3, 2002, pp. 510-540.
- GABRIELA ILNITCHI, *'Musica mundana', Aristotelian natural philosophy and Ptolemaic astronomy*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXI, 2002, pp. 37-74.
- ALAIN DES JACQUES, *Fondre l'épopée: l'actualisation du repertoire épique de Mongolie Occidentale*, «Analyse Musicale», XLII, 2002, pp. 10-19.
- LOUIS JAMBOU, ALEXANDRE DUTRA-CANÇADO, *Les genres grecs dans la théorie musicale de la Renaissance en langue vernaculaire: l'exemple de l'espagnol*, «Musica e storia», X, 1, 2002, pp. 165-188.
- EUN JU KIM, *Corpus Sequentiarum Italicum: il sequenziario francescano arborense*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 119-144.
- TANIA KEVORKIAN, *The reception of the cantata during Leipzig church services, 1700-1750*, «Early Music», XXX, 1, 2002, pp. 26-45.
- ANNETTE KREUTZIGER-HERR, *Hildegard von Bingen: prescelta in quota femminile nella storia della musica medievale?*, «Musica/Realtà», LXIX, 2002, 3, pp. 99-108.
- STEFANO LA VIA, *'Eros' and 'Thanatos': A Ficinian and Laurentian reading*

- of Verdelot's 'Sì lieta e grata morte', «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXI, 2002, pp. 75-116.
- RAPHAËLLE LEGRAND, *Rameau des villes et Rameau des champs: itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergeries au vaudeville*, «Musurgia. Analyse et pratique musicales», IX, 1, 2002, pp. 7-18
- CHRISTIAN THOMAS LEITMEIR, *Catholic music in the Diocese of Augsburg c. 1600: A reconstructed tricinium anthology and its confessional implications*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXI, 2002, pp. 117-173.
- FRANCESCO LUISI, *L'edizione nazionale delle opere di Palestrina*, «Polifonie», II, 3, 2002, pp. 241-277 (trad. ingl. pp. 279-289).
- CECILIA LUZZI 'Armonia' e sinonimi nella trattatistica musicale del XVI secolo, «Musica e storia», X, 1, 2002, pp. 189-224.
- JAMES LYON, *La place du Kirchengesangbuch dans la pensée et l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 125-145.
- NICOLÒ MACCAVINO, 'Il martirio di San Bartolomeo' di David Perez, «Avidi lumi», V, 14, 2002, pp. 77-85.
- IGNAZIO MACCHIARELLA, *Analisi ed etnomusicologia. Una introduzione*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», VII, 1, 2000, pp. 9-71.
- IGNAZIO MACCHIARELLA, *Rassegna bibliografica (studi usciti fino al 1999). Etnomusicologia*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», VII, 2, 2001, pp. 137-141.
- ANGELO MAFUCCI, *Crisostomo Rondini: sconosciuto polifonista aretino del sec. XVI*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 91-94.
- MARCO MANGANI, *Rassegna bibliografica (studi usciti fino al 1999). Musica pre-tonale*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», VII, 2, 2001, pp. 75-80.
- SANDRA MARTANI, *La musica bizantina in Italia: fonti musicali e testimonianze letterarie*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 31-54.
- JOSEP MARTÍ, *Música y festa: Algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva*, «Anuario Musical», 57, 2002, pp. 277-293.
- KITTY MESSINA, *La tradizione liturgica nonantolana nei frammenti monzesi*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 149-169.
- CONSTANT J. MEWS, *Heloise and liturgical experience at the Paraclete*, «Plainsong and Medieval Music», XI, 1, 2002, pp. 25-35.
- JOHN MILSOM, *Sense and sound in Richafort's Requiem*, «Early Music», XXX, 3, 2002, pp. 447-463.
- CRAIG A. MONSON, *The Council of Trent Revisited*, «Journal of the American Musicological Society», LV, 1, 2002, pp. 1-37.

- GIULIANA MONTANARI, *La manualistica vocale del Cinquecento italiano: Giovanni Battista Bovicelli*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 74-77.
- GIULIANA MONTANARI, *Le convenienze e le sconvenienze del canto. Il trattato di Pietro Cerone*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 74-77.
- NEIL MORAN, *Byzantine castrati*, «Plainsong and Medieval Music», XI, 2, 2002, pp. 99-112.
- BRUNO MOYSAN, *L'image de la mort et de la résurrection du Christ dans la Cantate BWV 4 de Jean-Sébastien Bach*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 147-179.
- BERNADETTE NELSON, *A 'Parody' on Josquin's Inviolata in Barcelona 1967: An Unknown Mass by Philippe Verdelot?*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXVII, 2, 2002, pp. 153-190.
- BERNADETTE NELSON, *Was Morales in Valencia? New light on the origins of the 'Missa Benedicta es, caelorum regina'*, «Early Music», XXX, 3, 2002, pp. 364-379.
- MICHELA NICCOLAI, *Musica sacra ed opera nella seconda metà dell'Ottocento: la 'Messa a 4 voci' di Giacomo Puccini*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 111-118.
- MICHAEL NOONE, *Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6. ToleBC25 and 'new' works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejada and Ambiola*, «Early Music», XXX, 3, 2002, pp. 341-363.
- ROBERT NOSOW, *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, «Early Music History. Studies in medieval and early modern music», XXI, 2002, pp. 175-221.
- JEAN-PAUL OLIVE, *Arnold Schænberg. Mélodie, polyphonie et expression*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVII, 2002, pp. 69-86.
- ÁNGEL MANUEL OLMOS, *El uso de trazos y puntos como ayuda para la ubicación del texto literario an los cancioneros franceses y españoles de finales del siglo XV y comienzos del XVI*, «Revista de Musicología», XXIV, 2001, 1-2, pp. 89-105.
- GÜNTHER MICHAEL PAUCKER, *Liturgical chant bibliography II*, «Plainsong and Medieval Music», XI, 2, 2002, pp. 167-201.
- CONCETTA PELLEGRINO, *'Exultate Deo' di Dario Castello. Il mottetto a voce sola nelle raccolte a stampa della prima metà del secolo XVII*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, pp. 59-61.
- KLAUS PIETSCHMANN, *A Motet by Constanzo Festa for the Coronation of Charles V*, «The Journal of Musicological Research», XXI, 4, 2002, pp. 319-354.
- KLAUS PIETSCHMANN, *Musikpflege im dienste nationaler repräsentation: musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur mitte des 16. Jahrhunderts*, «Studi musicali», XXXI, 1, 2002, pp 109-144.



- DANIÈLE PISTONE, *Jean-Sébastien Bach dans la France du XIXe siècle*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 17-30.
- ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *Out of the shadows: Binchois ascendant*, «Early Music», XXX, 1, 2002, pp. 104-116.
- VITTORIO RIZZI, '*Ornatus et plenioris concentus gratia*'. *Voci concertanti, cappelle e ripieni nella musica sacra 'per choros' del primo Seicento*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 95-110.
- LUIS ROBLEDO, *El léxico musical en el contexto humanista español: la prosa didáctica y la preceptiva retórica*, «Musica e storia», X, 1, 2002, pp. 151-164.
- FRANCISCO JAVIER ROMERO NARANJO, *Martín y Soler. Una aportación a su producción religiosa*, «Revista de Musicología», XXIV, 2001, 1-2, pp. 135-162.
- RANDALL A. ROSENFELD, *Technologies for musical drafts, twelfth century and later*, «Plainsong and Medieval Music», XI, 1, 2002, pp. 45-63.
- ALISON SANDERS MCFARLAND, *Within the circle of Charles V: new light on the biography of Cristóbal de Morales*, «Early Music», XXX, 3, 2002, pp. 324-338.
- PAOLO SCARNECCHIA, *Les cries d'Oranie*, «Avidi lumi», V, 15, 2002, pp. 18-25.
- BENNO SCHARF, *Le origini della monodia sacra nell'Europa occidentale, centrale e settentrionale*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 55-89.
- HELGA SCHAUERTE-MAUBOUET, *La singularité des 'Manieren' chez J. S. Bach à travers le choral 'O Mensch, bewein dein Sünde gross' BWV 622*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, p. 111-124.
- LAURE SCHNAPPER, *Les rapports paroles/musique dans les chants de tradition orale: le cas de la cantillation biblique et celui des langues a tons*, «Analyse Musicale», XLII, 2002, pp. 4-9.
- JOACHIM SCHULZE, *Cantari e Mustrari Alligranza*, «Studi musicali», XXXI, 1, 2002, pp. 3-16.
- SILVIA SCOZZI, *Problemi di prassi esecutiva vocale nelle 'Cantigas de Santa Maria' e nel 'Llibre Vermell' in relazione alle registrazioni discografiche*, «Polifonie», II, 3, 2002, pp. 291-304 (trad. ingl. pp. 305-315).
- EDWIN SEROUSSI, '*Mediterraneismo*' nella musica israeliana: un'idea e le sue trasformazioni, «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean», VII, 2002, s.p., [solo on-line] [English version: «*Mediterraneanism*» in *Israeli music: an idea and its permutations*].
- MARIA GRAZIA SITÀ, MARIATERESA MUTTONI, *Rassegna bibliografica (studi usciti fino al 1999). Seicento e Settecento*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», VII, 2, 2001, pp. 81-103.

- BEVERLY STEIN, *Carissimi's Tonal System and the Function of Transposition in the Expansion of Tonality*, «The Journal of Musicology», XIX, 2, 2002, pp. 264-305.
- ANNE STONE, *The 'Ars Subtilior' in Paris*, «Musica e storia», X, 2, 2002, pp. 373-404.
- ALICE TACAÏLLE, SANDRINE DUMONT, *La chanson polyphonique de la Renaissance*, «Musurgia. Analyse et pratique musicales», VII, 3-4, 2000, pp. 19-47.
- ANNA TEDESCO, *David Perez maestro di cappella a Palermo*, «Avidi lumi», V, 14, 2002, pp. 35-45.
- SHIRLEY THOMPSON, *Once more into the void: Marc-Antoine Charpentier's 'Croches blanches' reconsidered*, «Early Music», XXX, 1, 2002, pp. 82-93.
- RODOBALDO TIBALDI, *I mottetti a quattro voci (Milano 1599) di Giovanni Paolo Cima e lo stile 'osservato' nella Milano di fine '500: alcune osservazioni*, «Polifonie», II, 1, 2002, pp. 7-69 (trad. ingl. pp. 71-105).
- MARINA TOFFETTI, *Collazione da Tiffany*, «Hortus Musicus», III, 9, 2002, p. 80.
- MARINA TOFFETTI, *Raccolta differenziata*, «Hortus Musicus», III, 10, 2002, p. 39.
- MARINA TOFFETTI, *Marginalia. La vita di un testo musicale nel tempo attraverso le annotazioni apposte alla musica*, «Hortus Musicus», III, 11, 2002, p. 53.
- MARINA TOFFETTI, *Tràdere, tradurre, tradire. Divagazioni sulla funzione e sul significato delle trascrizioni*, «Hortus Musicus», III, 12, 2002, p. 108.
- DIETER TORKEVITZ, *Unbekannte Paläofränkische Neumen aus Werden a.d. Ruhr*, «Archiv für Musikwissenschaft», LIX, 1, 2002, pp. 51-59.
- CHARLES TURNER, *'Sub obscuritate quadam ostendens': Latin canon in the early Renaissance motet*, «Early Music», XXX, 2, 2002, pp. 165-187.
- ROB C. WEGMAN, *'Musical understanding' in the 15th century*, «Early Music», XXX, 1, 2002, pp. 46-67.
- RICHARD WIDDESS, *Coinvolgere gli esecutori nella trascrizione e nell'analisi del repertorio 'Dhrupad'*, «Bollettino di analisi e teoria musicale», VII, 1, 2000, pp. 73-99.
- DAVID WULSTAN, *'Novi modulaminis melos': the music of Heloise and Abelard*, «Plainsong and Medieval Music», XI, 1, 2002, pp. 1-23.
- PIETRO ZAPPALÀ, *The Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellonian Library in Cracow. Compiled by Aleksandra Patalas*, «Fontes Artis Musicae», III, 3, 2001, pp. 303-314.
- ALESSANDRO ZINI, *I riferimenti vocali nel Filebo*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXIII, 1, 2002, pp. 7-30.

Riviste / *Journals*

1. «Acta musicologica»
2. «Analisi»
3. «Analitica» [[www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/Ita/index.htm](http://www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/Ita/index.htm)]  
[solo on-line]
4. «Analyse Musicale» [[www.sfam.org/analmus.htm](http://www.sfam.org/analmus.htm)]
5. «Anuario Musical»
6. «Archiv für Musikwissenschaft»
7. «Avidi lumi» [[www.teatromassimo.it/avidilumi/](http://www.teatromassimo.it/avidilumi/)]
8. «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis»
9. «Bollettino di analisi e teoria musicale»  
[[www.muspe.unibo.it/period/gatm/](http://www.muspe.unibo.it/period/gatm/)]
10. «Current Musicology». [[roar.music.columbia.edu/](http://roar.music.columbia.edu/)]
11. «Diastema. Rivista di cultura e informazione musicale»  
[[www.ensemble900.it/Diastema/Diastema.htm](http://www.ensemble900.it/Diastema/Diastema.htm)]
12. «Early Music» [[www3.oup.co.uk/earlyj/](http://www3.oup.co.uk/earlyj/)]
13. «Early Music History. Studies in medieval and early modern music» [[http://journals.cup.org/journal\\_earlymusichistory](http://journals.cup.org/journal_earlymusichistory)]
14. «Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology»
15. «Ethnomusicology Online» [[research.umbc.edu/eol/](http://research.umbc.edu/eol/)]
16. «Fontes Artis Musicae»  
[[www.cilea.it/music/iaml/iamlener.htm#Fontes](http://www.cilea.it/music/iaml/iamlener.htm#Fontes)]
17. «Fonti musicali italiane» [[www.sidm.it](http://www.sidm.it)]
18. «Hortus musicus» [[www.hortusmusicus.com](http://www.hortusmusicus.com)]
19. «International Journal of Musicology»
20. «Journal of Music Theory»  
[[www.yale.edu/jmt/index.html#anchor230839](http://www.yale.edu/jmt/index.html#anchor230839)]
21. «The Journal of Musicological Research»  
[[www.tandf.co.uk/journals/titles/01411896.html](http://www.tandf.co.uk/journals/titles/01411896.html)]
22. «The Journal of Musicology. A Quarterly Review of Music History, Criticism» [[www.ucpress.edu/journals/jm/toc/contents.htm](http://www.ucpress.edu/journals/jm/toc/contents.htm)]
23. «Journal of Seventeenth-Century Music»,  
[[www.sscm-jscm.org/jscm](http://www.sscm-jscm.org/jscm)] [solo online]
24. «Journal of the American Musicological Society»  
[[www.journals.uchicago.edu/JAMS/home.html](http://www.journals.uchicago.edu/JAMS/home.html)]
25. «Journal of the Royal Musical Association»  
[[www3.oup.co.uk/roymus/](http://www3.oup.co.uk/roymus/)]
26. «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean» [[www.muspe.unibo.it/period/ma/](http://www.muspe.unibo.it/period/ma/)] [solo on-line]
27. «Music & Letters» [[www3.oup.co.uk/musicj/](http://www3.oup.co.uk/musicj/)]
28. «Music Analysis»

- [www.blackwellpublishers.co.uk/asp/journal.asp?ref=0262-5245]
29. «Music Theory Online» [www.societymusictheory.org/mto]
30. «Music Theory Spectrum»
31. «Musica Disciplina»
32. «Musica e storia» [www.provincia.venezia.it/levi/ link: \_editoria \_riviste]
33. «Musica / Realtà»
34. «The Musical Quarterly» [www3.oup.co.uk/musqtl/]
35. «Die Musikforschung»
36. «Musurgia. Analyse et pratique musicales»  
[www.sfam.org/mauteurs.htm]
37. «Notes» [www.musiclibraryassoc.org/]
38. «Nuova rivista musicale italiana»
39. «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales»  
[www.jmplace.com/revues.cfm?ID\_Revue=3]
40. «Plainsong and Medieval Music»  
[http://journals.cup.org/journal\_plainsongandmedievalmusic]
41. «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica»  
[www.fima-online.org/framerec.htm]
42. «Revista de Musicología»
43. «Revue de Musicologie» [www.sfm.culture.fr/sfm/sfmrevue.htm]
44. «Rivista internazionale di musica sacra» [www.lim.it]
45. «Rivista italiana di musicologia» [www.sidm.it]
46. «Il Saggiatore musicale»  
[www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm]
47. «Studi musicali»  
[www.santacecilia.it/italiano/pubblicazioni/periodici/schede/studi\_musicali.htm]

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





CONCORSI 2003  
*Competitions 2003*

**51° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d’Arezzo”**

Arezzo, 27-31 agosto 2003  
*51st International Polyphonic Competition*  
 Arezzo, 27-31 August 2003

**20° Concorso Polifonico Nazionale “Guido d’Arezzo”**

Arezzo, 27 agosto 2003

Elenco dei Cori ammessi / *List of Choirs admitted to the competitions*

**Concorso Polifonico Internazionale**

<i>Nr.</i>	<i>Coro/choir</i>	<i>Città/town</i>	<i>Nazione/country</i>
1	Tartu Ülikooli Kammerkoor	<i>Tartu</i>	Estonia
2	I Musicapella	<i>Cavite</i>	Filippine/ <i>Philippines</i>
3	University of the East Chorale	<i>Quezon City</i>	Filippine/ <i>Philippines</i>
4	University of the Philippines Concert Chorus	<i>Quezon City</i>	Filippine/ <i>Philippines</i>
5	Coro Polifonico di Voci Bianche ‘Coeli Lilia’	<i>Campobasso</i>	Italia/ <i>Italy</i>
6	Ars Cantica Choir	<i>Milano</i>	Italia/ <i>Italy</i>
7	Cappella Musicale San Michele Arcangelo – Sezione femminile	<i>Vallecorsa (FR)</i>	Italia/ <i>Italy</i>
8	Cappella Musicale San Michele Arcangelo – Sezione maschile	<i>Vallecorsa (FR)</i>	Italia/ <i>Italy</i>
9	Corul ‘Credo’	<i>Chisinau</i>	Moldova
10	Coristi Alleгри	<i>Belville</i>	Repubblica Sud Africa/ <i>Republic of South Africa</i>
11	Corala ‘Carmen Sylva’	<i>Timisoara</i>	Romania
12	Junior V.I.P.	<i>Cluj Napoca</i>	Romania
13	Cantilena Youth Chamber Choir	<i>Sankt Petersburg</i>	Russia
14	Ad Una Corda	<i>Pezinok</i>	Slovacchia/ <i>Slovakia</i>
15	MAGNOLIA Detsky Spevacky Zbor	<i>Sobrance</i>	Slovacchia/ <i>Slovakia</i>
16	Landarbaso Abesbatza	<i>Errenteira</i>	Spagna/ <i>Spain</i>
17	Coro San Jorge	<i>Madrid</i>	Spagna/ <i>Spain</i>
18	Mersin Devlet Opera ve Balesi Çocuk Korosu	<i>Mersin</i>	Turchia/ <i>Turkey</i>
19	Bach Singers Énekgyüttes	<i>Pécs</i>	Ungheria/ <i>Hungary</i>
20	Black and White Énekgyüttes	<i>Budapest</i>	Ungheria/ <i>Hungary</i>
21	Kodály Iskola Aurin Leánykara	<i>Kecskemét</i>	Ungheria/ <i>Hungary</i>



## GIURIA / ADJUDICATORS

### Categoria Polifonia / *Polyphony Category*

PAOLO ARCÀ	Italia/Italy
IGNACE BOSSUYT	Belgio/Belgium
LAURENT GENDRE	Svizzera/Switzerland
JEAN-MARIE GOUËLOU	Francia/France
CARL HØGSET	Norvegia/Norway
ROMANO PEZZATI	Italia/Italy
PHILIP WHITE	Regno Unito/United Kingdom

### Categoria Canto Monodico Cristiano / *Christian plainchant Category*

KONRAD J. BOSSARD	Svizzera/Switzerland
GIULIO CATTIN	Italia/Italy
MARIA DAL BIANCO	Italia/Italy
ZIVAR GUSEINOVA	Russia
ANTONIO LOVATO	Italia/Italy
MIROSLAW PERZ	Polonia/Poland
ALEXANDER SCHWEITZER	Germania/Germany

\*\*\*

### Concorso Polifonico Nazionale

Nr.	Coro	Città
1	Coro ORFFEA	Bari
2	Coro Misto 'Hrast'	Doberdò del Lago (GO)
3	Ensemble Vocale Tempus Floridum	Firenze
4	Ars Cantica Choir	Milano
5	Coro Polifonico Claudio Monteverdi	Modica (RG)
6	Voci Roveretane	Rovereto (TN)
7	Le Istituzioni Harmoniche	Verona

## GIURIA

PAOLO ARCÀ  
ANDREA FAIDUTTI  
WALTER MARZILLI  
ROMANO PEZZATI  
MAURO ZUCCANTE

**30° Concorso Internazionale di Composizione “Guido d’Arezzo”**

Arezzo, 24-25 maggio 2003

*30th International Composition Competition “Guido d’Arezzo”*

*Arezzo, 24-25 May 2003*

Composizioni partecipanti: 49, provenienti da 17 nazioni

*49 competing compositions coming from 17 Countries*

**GIURIA / ADJUDICATORS**

JAVIER BUSTO

Spagna/*Spain*

THOMAS JENNEFELT

Svezia/*Sweden*

FABIEN LÉVY

Francia/*France*

VITAUTAS MISHKINIS

Lituania/*Lithuania*

FABIO VACCHI

Italia/*Italy*

ROMAN VLAD

Italia/*Italy*

GERARD ZINSSTAG

Svizzera/*Switzerland*

---

**EDIZIONI DELLA FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO**

*Fondazione Guido d'Arezzo editions*

Sono state pubblicate le opere vincitrici e quella segnalata al 29° Concorso Internazionale di Composizione “Guido d’Arezzo” 2002:

*Compositions winning and mentioned at the 29th International Composition Competition “Guido d’Arezzo” 2002 have been published:*

TOBIAS WEBER (1967): *Vanitas, Motette nach Kohelet 1*

Opera vincitrice del primo premio/*first-prize winner*

GIOVANNI BONATO (1961): *Crux fidelis*

Opera vincitrice del secondo premio/*second-prize winner*

LÉONID KAREV (1969): *Ave Maria*

Opera segnalata/*mentioned composition*

## Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi, recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, corsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è quadrimestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it).

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo  
Redazione «Polifonie»  
Corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato, l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

### *Instructions for contributors*

*“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods. Each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundation as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).*

*Each text is published in both Italian (or original language) and English.*

*Distribution of the journal is four-monthly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.*

*Articles proposed for publication should be sent preferably to the e-mail address [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it).*

*The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation:*

Fondazione Guido d’Arezzo  
Redazione “Polifonie”  
Corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italy)

*Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.*

*When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.*

*It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.*

Finito di stampare  
nel mese di luglio 2003  
dalla Torre d'Orfeo srl - Roma

