

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).¹ Non essendoci pervenuta la raccolta di Martini (*Hymnorum liber primus*, Venezia, Petrucci, 1507),² 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),³ 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)⁴ 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.

¹ 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).

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

³ 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).

⁴ 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,⁵ entrò probabilmente in contatto con altre Accademie,⁶ 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.⁷ 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.⁸

Gli *Hymni totius anni* di Giovanni Cavaccio furono pubblicati a Venezia nel 1605 da Giacomo Vincenti⁹ 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).

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

⁶ Lo riferisce CALVI, *Scena letteraria* cit., vol. I, p. 330.

⁷ 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).

⁸ *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 Sogliani per avermi informato sulla presenza di Cavaccio in questo testo.

⁹ Un esemplare completo è conservato nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (R. 396). Un altro esemplare è conservato nella Biblioteka Jagiellońska 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,¹⁰ né tanto meno in qualcuna delle storie delle famiglie e della città di Bergamo.¹¹ È dedicatario di una raccolta di madrigali composti da Bartolomeo Ratti, padovano, maestro di Cappella a Gemona del Friuli.¹² 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.

¹⁰ *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.

¹¹ 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).

¹² *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,¹³ e neppure nei libri sulle personalità più eminenti dell'aristocrazia veneziana.¹⁴

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 Bergamo¹⁵ 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.

¹³ 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).

¹⁴ 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.

¹⁵ 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,¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸ 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-

¹⁶ Bergamo, Archivio di Stato, notaio G. Andrea Zanchi, 1575.

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

¹⁸ *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.¹⁹ 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.²⁰

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.²¹ 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-

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

²¹ 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.²² 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).²³ 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);²⁴ Innario (fine XVI sec., cassaforte 1.17);²⁵ Salterio-Innario (forse di Santa Grata, XV sec., MAB.

²² *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.

²³ 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.

²⁴ 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*.

²⁵ 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);²⁶ Innario Bresciano Domenicano (XV sec., MA. 418).²⁷ In nessuno dei quattro codici è stato possibile rintracciare alcuno degli inni mancanti.²⁸

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.²⁹

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

²⁶ 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.*

²⁷ 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.

²⁸ 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.

²⁹ 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).³⁰ 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,³¹ 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.³²

Essendo impossibile in questa sede esaminare dettagliatamente ogni singolo inno,³³ 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,³⁴ circola liberamente in tutte le voci. Ciò molto

³⁰ 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.

³¹ 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.

³² 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.

³³ Per un simile esame rimando alla consultazione della mia tesi di laurea.

³⁴ 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.³⁵ 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.³⁶

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 (Do¹ per il Soprano, Do³ per il Contralto, Do⁴ per il Tenore e Fa⁴ per il Basso). Tutte le voci hanno nella maggior parte dei casi l'estensione di una nona, quindi Do³-Do⁴ per la voce più acuta, Sol²-La³ per l'Alto, Do²-Re³ per il Tenore, mentre la voce inferiore resta nell'ambito Sol¹-La². Non mancano le dovute eccezioni: il Soprano in *Deus tuorum militum* ha come note estreme La² e Mi⁴, e, in alcuni inni, il Basso ha Sol¹-Re³, mentre il Contralto ha talvolta appena una settima di estensione. Il Basso tocca anche il Mi¹ come in *Aurea luce* e *Canticis laudet*, e tocca anche il Re¹ 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 Fa³, così come il Contralto ha una parte tenorile, con il Sol³ nota più acuta, e addirittura il Re² (ma solo nel *Conditor alme* ed altri tre casi, sempre in preparazione di un salto d'ottava Re²-Re³) come nota più grave.

I restanti inni sono notati con le chiavette (Soprano è in chiave di Sol², il Mezzosoprano in chiave di Do² e il Tenore in quella di Do³; 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

³⁵ 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.

³⁶ 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 Fa³-Sol⁴, per l'Alto Sib²-Do⁴, per il Tenore Fa²-La³ e per la voce più grave Sib¹-Mi³. Naturalmente le eccezioni sussistono anche in questo caso: il Contralto di *Christe Redemptor ... Ex Patre* arriva sino al Fa² e, non casualmente, nello stesso brano il Basso arriva al Sol¹. 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 Sol², e che il Basso arriva sino al Fa³ 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,³⁷ 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,³⁸ 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*.³⁹ 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

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

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

³⁹ 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).⁴⁰

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.⁴¹ 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 ϕ , quindi invariabilmente binaria. Si tratta senza dubbio di un fatto abbastanza anomalo, se consideriamo che anche Palestrina utilizzava, special-

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

⁴¹ 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.

⁴² 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;⁴² 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,⁴³ 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.⁴⁴ Questo avviene in tredici casi, ma in due modi differenti. In un caso, come per esempio in *Aurea luce* (e *Doctor egregie*)⁴⁵ 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.

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

⁴⁴ 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.

⁴⁵ Vedi nota 41.

⁴⁶ *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 1587⁴⁶ 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).⁴⁷ 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.⁴⁸ 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

⁴⁷ 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.

⁴⁸ *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.⁴⁹ 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.⁵⁰

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

⁴⁹ 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).

⁵⁰ 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 ϕ 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 / TITLE | FESTIVITÀ / FESTIVITY | VOCI / VOICES |
|----|-------------------------------|---|---------------|
| 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 Magdalene | 4/4/4/4 |
| 20 | Pater superni luminis | In Festo S. Mariae Magdalene | 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 ³ -Re ⁴ | So ² -Sol ³ | Do ² -Re ³ | Sol ¹ -La ² | |
| 2 | Christe Redemptor... Ex Patre | Fa ³ -Sol ⁴ | Fa ² -Do ⁴ | Fa ² -La ³ | Sol ¹ -Mi ³ | Re ² -La ³ |
| 3 | Salvete flores Martyrum | Fa ³ -Fa ⁴ | Fa ² -Do ⁴ | Fa ² -La ³ | Do ² -Re ³ | |
| 4 | Hostis Herodes impie | Fa ^{#3} -Sol ⁴ | Sol ² -Do ⁴ | Fa ² -La ³ | Do ² -Re ³ | |
| 5 | Lucis Creator optime | Re ³ -Fa ⁴ | Si ² -Do ⁴ | Sol ² -La ³ | Do ² -Re ³ | |
| 6 | Ad preces nostras | Mi ³ -Sol ⁴ | Sol ² -Do ⁴ | Mi ² -La ³ | Do ² -Do ³ | |
| 7 | Audi benigne conditor | Fa ³ -La ⁴ | Do ³ -Do ⁴ | Fa ² -Sib ³ | Sib ¹ -Fa ³ | |
| 8 | Vexilla regis prodeunt | Mi ³ -Sol ⁴ | La ² -Do ⁴ | Fa ² -La ³ | Do ² -Fa ³ | |
| 9 | Ad coenam agni | Mi ³ -Sol ⁴ | La ² -Do ⁴ | Fa ² -Sol ³ | Si ¹ -Re ³ | Sol ² -La ³ |
| 10 | Iesu nostra redemptio | Do ³ -Mi ⁴ | Sol ² -La ³ | Do ² -Re ³ | Sol ¹ -Do ³ | |
| 11 | Veni creator spiritus | Mi ³ -Sol ⁴ | Sol ² -Do ⁴ | Fa ² -La ³ | Sib ¹ -Mi ³ | |
| 12 | O lux beata | Do ³ -Do ⁴ | Sol ² -Sol ³ | Re ² -Mi ³ | Sol ¹ -Do ³ | |
| 13 | Pange lingua gloriosi | Fa ³ -Sol ⁴ | Sib ² -Do ⁴ | Fa ² -La ³ | Sib ¹ -Mi ³ | |
| 14 | Quodcunque vinclis | Do ³ -Re ⁴ | Re ² -Sol ³ | Do ² -Mi ³ | Fa ¹ -Do ³ | |
| 15 | Doctor egregie | Do ³ -Mi ⁴ | Fa ² -La ³ | Mi ² -Mi ³ | Sol ¹ -Do ³ | |
| 16 | Ave Maris stella | Fa ³ -Sol ^{#4} | Si ² -Do ⁴ | Fa ² -La ³ | Sib ¹ -Re ³ | Fa ³ -Sol ⁴ |
| 17 | Ut queant laxis | Mi ³ -Sol ⁴ | Sib ² -Do ⁴ | Fa ² -Sol ³ | Sib ¹ -Fa ³ | |
| 18 | Aurea luce | La ² -Re ⁴ | Sol ² -Sol ³ | Do ² -Fa ³ | Mi ¹ -La ² | |
| 19 | Lauda mater Ecclesia | Fa ³ -La ⁴ | Sib ² -Sib ³ | Sol ² -La ³ | Sib ¹ -Re ³ | |
| 20 | Pater superni luminis | Do ³ -Re ⁴ | Sol ² -La ³ | Re ² -Re ³ | Sol ¹ -Re ³ | |
| 21 | Petrus beatus | Fa ³ -Sol ⁴ | Sol ² -Re ⁴ | Fa ² -Sol ³ | Sib ¹ -Re ³ | |
| 22 | Quicumque Christum quaeritis | Si ² -Re ⁴ | Fa ² -Sol ³ | Do ² -Mi ³ | Sol ¹ -Do ³ | |
| 23 | Tibi, Christe, splendor | La ² -Re ⁴ | Fa ² -La ³ | Do ² -Fa ³ | Fa ^{#1} -Si ² | |
| 24 | Christe Redemptor... Conserva | Mi ³ -Fa ⁴ | Sol ² -Do ⁴ | Mi ² -La ³ | Sol ¹ -Re ³ | |
| 25 | Exultet coelum laudibus | Do ³ -Do ⁴ | Re ² -Sol ³ | Do ² -Re ³ | Mi ¹ -Si ² | |
| 26 | Tristes erant Apostoli | Sol ³ -Sol ⁴ | Sol ² -Do ⁴ | Sol ² -Sol ³ | Sol ¹ -Re ³ | Sol ² -La ³ |
| 27 | Deus tuorum militum | La ² -Mi ⁴ | Fa ² -Sol ³ | Do ² -Mi ³ | Mi ¹ -La ² | |
| 28 | Deus tuorum (Paschali) | Sol ³ -Sol ⁴ | Do ³ -Do ⁴ | Fa ^{#2} -Fa ³ | La ¹ -Do ³ | |
| 29 | Sanctorum meritis | Do ³ -Re ⁴ | Fa ² -La ³ | Re ² -Fa ³ | Mi ¹ -Do ³ | |
| 30 | Rex gloriose martyrum | Fa ^{#3} -Mi ⁴ | Re ³ -Re ⁴ | Sol ² -La ³ | Do ² -Re ³ | |
| 31 | Iste confessor | Do ³ -Do ⁴ | Sol ² -Sol ³ | Do ² -Fa ³ | Sol ¹ -Do ³ | |

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

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 -
 Sit Tri - ni - ta - ti sem - pi - ter -
 10
 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

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 -

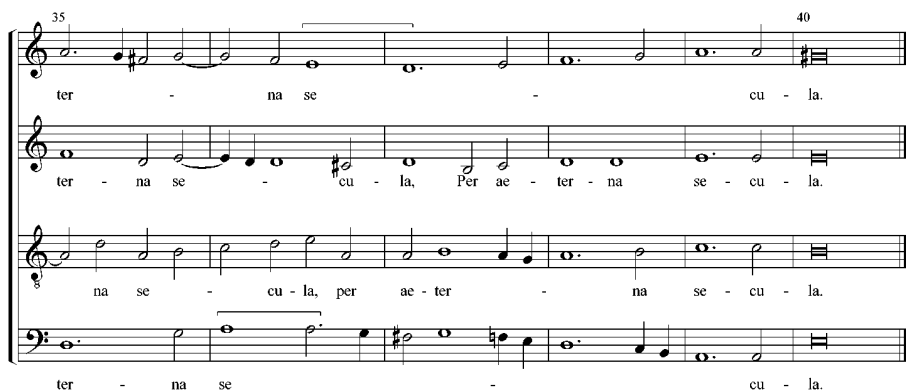
25

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 -

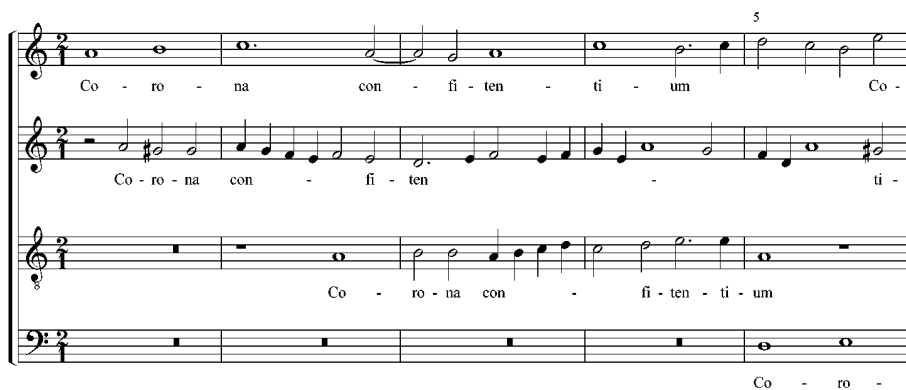
35 40



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 -
 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

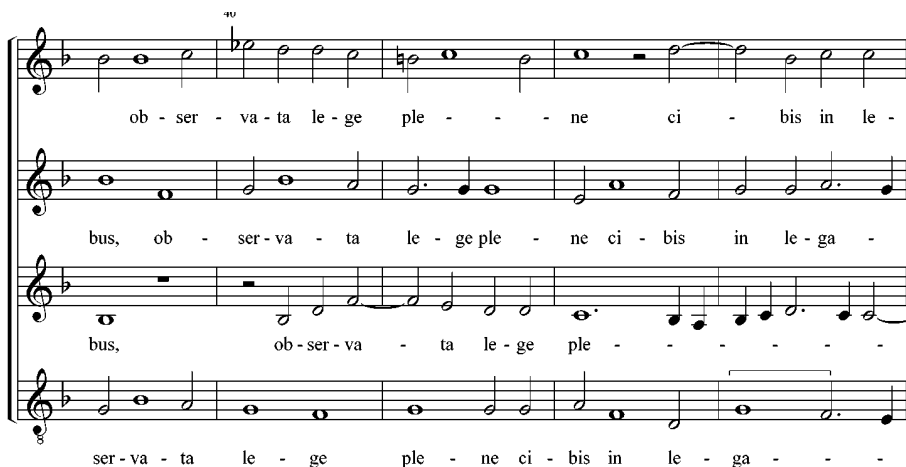
re - - - - - cum - bens cum fra - tri - bus,

cum fra - - - tri - bus, re - - - cumbens cum fra - tri -

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

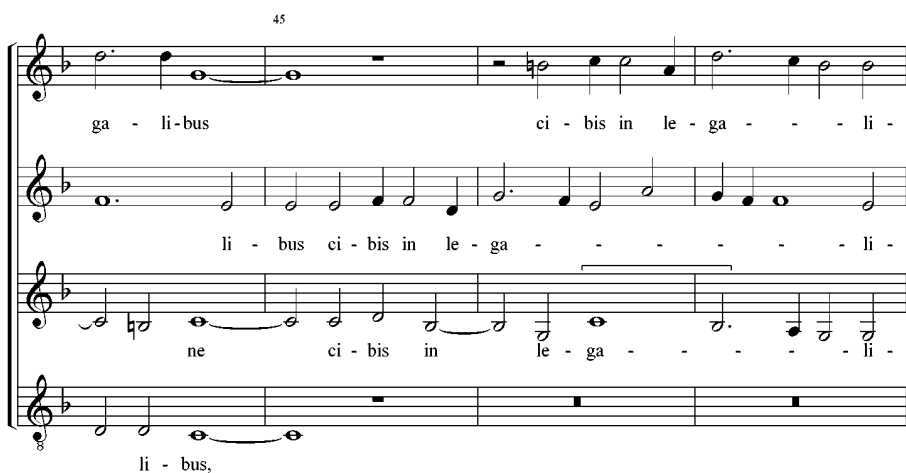
no - ctae ce - - - - - nae ob -

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.