

PROLOGO

Storia e teoria della coralità



V, 2
2005

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*

Maurizio Dini, *Regione Toscana*

Piero Fabiani, *Amici della Musica di Arezzo*

Stefano Fanticelli, *Comune di Arezzo*

Silvio Gennai, *Amici della Musica di Arezzo*

Francesco Luisi, *Comune di Arezzo*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Angela Notaro, *Regione Toscana*

Lina Padelli, *Comune di Arezzo*

Collegio dei Revisori

Maria Pilar Mercanti (Presidente),

Regione Toscana

Barbara Dini, *Comune di Arezzo*

Piero Ducci, *Provincia di Arezzo*

Commissione artistica

Roberto Gabbiani (Presidente)

Giulio Cattin

Francesco Luisi

Peter Neumann

Centro Studi Guidoniani

Istituito dalla 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

Provincia di Arezzo

Provincia di Ferrara

Comune di Arezzo

Comune di Codigoro

Banca Etruria

Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara

Azienda di Promozione Turistica di Arezzo

Presidente del Comitato Nazionale

Luigi Lucherini, *Sindaco di Arezzo*

Presidente della Giunta esecutiva

Enea Pandolfi, *Sindaco di Codigoro*

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



V, 2
2005

Fondazione Guido d'Arezzo
Centro Studi Guidoniani

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*

*Polifonie riceve un contributo del Ministero
per i Beni e le Attività Culturali concesso alle
"pubblicazioni periodiche di alto valore culturale"*

Comitato scientifico / *Scientific board*

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

Direttore / *Editor*

Francesco Luisi

Redattori / *Review editors*

Antonio Addamiano, 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

Direzione e redazione / *Editorial office*

Fondazione Guido d'Arezzo
Corso Italia 102 - I-52100 AREZZO (Italia)
tel. 0575-356203
fax 0575-324735
e-mail: fondguid@polifonico.org
www.polifonico.org

© Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2005

Polifonie, periodico quadrimestrale - V, n. 2, 2005

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore Responsabile: Francesco Luisi

Iscrizione al n. 11601 del R.O.C. (Registro degli Operatori di Comunicazione)

Tariffa Associazioni Senza Fini di Lucro: Poste Italiane S.p.A.

Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003

(conv. in L. 27/02/2004, n. 46) art. 1, comma 2, DCB/115/2004 - Arezzo

Polifonie ha pubblicato saggi, interventi e trascrizioni di:
Polifonie has published articles, discussions, music edited by:

MATTEO ARMANINO

HEINRICH BESSELER

MARCO CAPRA

IVANO CAVALLINI

FRANCESCO FACCHIN

GABRIELE GIACOMELLI

MARCO GOZZI

FLORIAN GRAMPP

ALDO IOSUE

FRANCESCO LUISI

CECILIA LUZZI

GUIDO MILANESE

FRANCO MUSARRA

NINO PIRROTTA

FULVIO RAMPI

DONATELLA RESTANI

PAOLO RUSSO

CLAUDIO SANTORI

ANTENORE TECARDI

RODOBALDO TIBALDI

I saggi presentati in questo numero riprendono alcune relazioni lette al Convegno internazionale di studi «Orazio Vecchi: tradizione e innovazione. Il madrigale rappresentativo e la riforma del Graduale», a cura di Ivano Cavallini e Mario Gozzi (Arezzo, 23-26 agosto 2005).

POLIFONIE

V, 2 - 2005

Saggi / *Articles*

MARCO GOZZI

L'edizione veneziana del Graduale curata da Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591)	Pag.	9
<i>The Venetian edition of the Gradual revised by Vecchi, Balbi and Gabrieli (1591)</i>	"	33

RODOBALDO TIBALDI

I mottetti di Orazio Vecchi: un'antologia	"	47
<i>The motets of Orazio Vecchi: an anthology</i>	"	119

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	"	125
<i>Monophonic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information presented by Cecilia Luzzi</i>	"	127

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

<i>News from the Guido d'Arezzo Foundation</i>	"	141
--	---	-----

Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	"	149
---	---	-----

MARCO GOZZI

L'edizione veneziana del Graduale
curata da Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591)

Orazio Vecchi curò, assieme a due illustri colleghi del calibro di Andrea Gabrieli e Ludovico Balbi, un'edizione del *Graduale Romanum* uscita per i tipi di Angelo Gardano nel 1591, della quale si vede il frontespizio nella FIGURA 1.

Questa edizione possiede diverse particolarità, che in parte sono già state indagate;¹ in questa sede vorrei approfondire i due temi a) della scelta di Vecchi per condurre in porto l'operazione e b) delle modalità di revisione del cosiddetto 'gregoriano' attuate nel volume.

Parto dal primo interrogativo: perché fu scelto Vecchi e non altri musicisti? Orazio Vecchi mosse i primi passi, sia verso il sacerdozio sia come musicista, presso l'abbazia benedettina di San Pietro a Modena, appartenete alla congregazione cassinese di Santa Giustina.² La comunità monastica di San Pietro ebbe un ruolo di spicco nella vita culturale modenese nel Cinquecento: lo dimostra, tra le altre cose, la presenza di molti artisti che contribuirono ad abbellire e ad ampliare il monastero; l'abbazia possedeva poi una ricca biblio-

¹ MARCO GOZZI, *Il Graduale di Angelo Gardano (1591)*, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, a cura di LAURA DAL PRÀ, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1995, pp. 399-414; ANNARITA INDINO, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano nel 1591*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Lecce, 1998; ANNARITA INDINO, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)*, in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (a cura di), *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*, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, pp. 207-222; THEODORE KARP, *On the transmission of some mass chants, c. 1575-1775*, in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (a cura di), *Il Canto Piano nell'era della stampa*, cit., pp. 81-97; GUIDO MILANESE, *Variantistica minima feiningieriana*, in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (a cura di), *Il Canto Piano nell'era della stampa*, cit., pp. 115-131.

² Per una ricostruzione sintetica delle vicende storiche e della vita liturgico-musicale nel monastero si veda LORENZO PONGILUPPI, *Canto piano e canto fratto nei codici del monastero di S. Pietro in Modena*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Parma, a.a. 2001-2002, relatore Prof. Daniele Torelli. Ora anche: LORENZO PONGILUPPI, *Canto fratto nei codici del monastero benedettino di San Pietro di Modena: aspetti della notazione*, in *Il canto fratto: l'altro gregoriano. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003*, a cura di M. Gozzi e F. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 111-142.

teca, e svolgeva anche la funzione di collegio scolastico e di seminario.³

Questo primo periodo di formazione, unitamente allo studio del contrappunto con il servita Salvatore Essenga, rappresentano l'*humus* dal quale è nata la grande perizia musicale di Vecchi e probabilmente anche la sua speciale attenzione per la musica sacra e per il canto piano.

La produzione sacra di Vecchi è assai poco edita, studiata ed eseguita: a parte l'importante monografia di Rüege, di quasi quarant'anni fa,⁴ non esistono indagini approfondite sulla polifonia sacra di Orazio Vecchi. Eppure egli svolse per la maggior parte della sua vita incarichi legati al ruolo di maestro di cappella a Salò, poi a Modena, Reggio Emilia (per pochi mesi), Correggio e di nuovo Modena.

Enciclopedie e dizionari non accennano alla sua appartenenza a ordini religiosi, ma egli nel Capitolo autobiografico dice di vestire un saio,⁵ essendo stato sepolto nella chiesa dei Carmelitani potrebbe essere che fosse frate carmelitano; in ogni caso questo fatto andrebbe approfondito, poiché ha notevoli implicazioni sulla formazione liturgica e sulla biografia del personaggio.

Nella produzione di Vecchi vi sono composizioni polifoniche basate sul canto piano, come gli *Hymni qui per totum annum in Ecclesia Romana concinuntur*, *Partim brevi stilo super plano cantu ... elaborati cum 4 vocibus*, pubblicati a Venezia nel 1604, l'anno prima della morte.

Non mi soffermo su queste composizioni (che potranno essere il tema di altro contributo) e accenno invece brevemente ad uno scritto didattico di Vecchi, che si intitola *Mostra delli tuoni della musica*, ma che non riguarda il canto piano, bensì la polifonia.⁶ Una copia manoscritta del trattato, datata

³ Come osserva Lazzarelli nel 1711: «continuamente alimentavansi molti giovani Monaci per istruirli nelle Lingue Latina, e Greca, e nella teologia, sotto ottimi Lettori, com'è a tutti noto», MAURO ALESSANDRO LAZZARELLI O.S.B., *Informazione dell'Archivio di S. Pietro di Modena*, 11 voll. (1-7: copia definitiva, 8-11: abbozzo), ms. in I-MOe, ital. 1001 = α.R 8.1-11, 1710-12 (voll. 1-6), 1712-1729 (vol. 7), vol. 3, p. 50; Lazzarelli trae l'informazione dal testo di una protesta inviata nel 1567 dai monaci al vicario del vescovo nella quale essi adducevano le ragioni per poter essere esentati dalla contribuzione richiesta agli ordini religiosi di Modena per l'istituzione del nuovo seminario cittadino: tra queste appunto, il fatto che essi stessi svolgevano funzioni di seminario per i monaci.

⁴ RAIMOND RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, Bern-Stuttgart, Haupt, 1967 (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gessellschaft, Serie II, 15).

⁵ «Fatti lingua, dico io, fatti d'acciaio / ch'a ragionar de' vostri chiari gesti / bisogna ch'io mi stracci e cavi il saio», citato in ROSSANA DALMONTE - MASSIMO PRIVITERA, *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, p. 10.

⁶ ORAZIO VECCHI, *Mostra delli tuoni della musica*, introduzione e trascrizione di Maria Pollastri, presentazione di Paolo Marenzi, Modena, Aedes muratoriana, 1987 (Biblioteca della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, N.S., 93).

1630, si conserva nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (C. 30) ed è stata pubblicata in facsimile, con commento e trascrizione, nel 1987, da Mariarosa Pollastri (la FIGURA 2 ne mostra le pp. 4 e 5; in alto a sinistra si legge: «Catena di tutte le cadenze regolari et irregolari del primo tuono»; in basso a sinistra: «Forma del primo tuono trasportato una quarta alto, col favor della corda»; in basso a destra: «Forma del primo tuono trasportato una ottava più alto»). È lo stesso esempio di prima trasportato un'ottava all'acuto; Vecchi spiega che questa trasposizione «è molto atta per le canzonette, napolitane, arie per composizioni da monache, o per concertar fanciulli». Ricordo che Vecchi, oltre ad essere maestro di cappella del Duomo, fu anche maestro di musica delle monache di Modena fino al 1604).

Il trattato è stato scritto probabilmente negli ultimi anni della vita di Vecchi, e non è, come farebbe supporre il titolo, un breve compendio della teoria modale, bensì consiste in una serie di esempi di contrappunto a quattro voci nei dodici tuoni, o modi che dir si voglia, con *tenor* come parte superiore (la disposizione delle voci in partitura è: TSAB), esempi di cadenze regolari e irregolari (sempre a quattro voci, ma SATB), l'attribuzione di un *ethos* per ogni modo e l'esemplificazione delle possibili trasposizioni.

Dunque Vecchi ebbe una buona formazione liturgica e musicale, operò per molti anni in cappelle ecclesiastiche, insegnò a diversi allievi ed ebbe una certa fama, ma con ogni probabilità il suo interesse primario era comunque la polifonia. Il canto piano, come per tutti i musicisti del Cinquecento, restava sullo sfondo: rappresentava comunque il punto focale di ogni liturgia, dialogava con la polifonia nella prassi dell'*alternatim* e nelle composizioni su *cantus firmus*, era riservato a precisi momenti liturgici (come il proprio della Messa, ad esempio) e formava la base di ogni insegnamento musicale.

Non esistono però studi sulla liturgia e tanto meno sul rapporto tra liturgia e musica nelle città dove operò Vecchi (Salò, Modena, Correggio). Il catalogo della Biblioteca del Duomo di Modena è in fase di pubblicazione da parte di Lorenzo Pongiluppi, ma non sono noti Graduali, Antifonari e Salteri utilizzati da Vecchi nelle liturgie del duomo di Modena e di Correggio. Restano solo libri seicenteschi del monastero di S. Pietro di Modena. Dunque istituire confronti fra le lezioni del Graduale di Gardano e quelle dei libri liturgici accessibili a Vecchi negli anni della revisione è al momento attuale impossibile. Una via percorribile è invece quella di considerare le edizioni veneziane di quegli anni, che circolavano con una certa abbondanza anche nelle chiese della pianura padana, ma questo aspetto riguarda il secondo punto che volevo toccare, ossia quello relativo alla revisione del canto liturgico, di cui parlerò fra breve.

Quando Angelo Gardano decise di sfidare la concorrenza entrando temerariamente nel mercato dei rossi e neri (i libri liturgici con notazione) con un

suo Graduale, si rivolse probabilmente alle persone che riteneva più titolate nel campo della liturgia e del canto piano tra quelle che conosceva, *in primis* Andrea Gabrieli. Questo avvenne prima del 1586, dato che Andrea Gabrieli morì il 30 agosto di quell'anno. Ludovico Balbi, come francescano, fu probabilmente coinvolto principalmente per curare l'edizione degli *Officia propria* francescani (30 cc.), che videro la luce nel 1587, sempre per i tipi di Angelo Gardano. Nello stesso 1587 Angelo Gardano pubblicò anche un Ufficio e Messa della Santissima Trinità di 12 carte (FIGURA 3), anch'esso curato da Balbi, che si dichiara nel frontespizio «Musices moderatore in sacro Divi Antonio Templo Patavii», ossia maestro di Cappella nella basilica padovana del Santo.

Orazio Vecchi fu forse coinvolto nell'impresa di correzione del Graduale solo dopo la morte di Gabrieli: l'editore avrà parlato a Vecchi, con il quale collaborava da diversi anni, della difficoltà di portare a termine il lavoro iniziato da Gabrieli. Non sono noti rapporti diretti tra Gabrieli e Vecchi, sono invece certi i rapporti tra Gardano e Vecchi: nel 1586 Gardano aveva già pubblicato sette libri di canzonette di Vecchi, uno di madrigali e uno di mottetti.

Angelo Gardano pubblicò quasi tutta la produzione sacra e profana di Vecchi, come dimostra il seguente elenco di edizioni in ordine cronologico, tratto dal censimento delle cinquecentine italiane:⁷

Motecta. Liber primus. - Venezia: Angelo Gardane, [1579?].

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro secondo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1580.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro primo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1580.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro primo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1581.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro secondo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1582.

Madrigali a sei voci d'Horatio Vecchi ... Libro primo. - Venezia: Angelo Gardane, 1583.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona libro secondo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1585.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona libro primo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1585.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro terzo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1585.

[Canzonette. Libro secondo a quattro voci]. - [Verona]: Sebastiano dalle Donne, 1585.

Canzonette di Oratio Vecchi da Madona, libro terzo a quattro voci. - Milano: Francesco Tini ed

⁷ All'indirizzo web: < http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm>.

- eredi di Simone Tini, 1586.
- Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro primo a quattro voci. - Milano: Francesco Tini ed eredi di Simone Tini, 1586.
- Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi ... Libro primo. - Venezia: Angelo Gardane, 1587.
- Horatii Vecchi Mutinensis, canonici Corigiensis lamentationes, cum quattuor paribus vocibus. - Venezia: Angelo Gardane, 1587.
- Madrigali a sei voci d'Horatio Vecchi ... Libro primo. - Milano: Francesco Tini ed eredi di Simone Tini, 1588.
- Madrigali a cinque voci di Horatio Vecchi ... Libro primo. - Venezia: Angelo Gardane, 1589.
- Motecta Horatii Vecchii Mutinensis canonicus Corigiensis quaternis, quinis, senis, et octonis vocibus. - Venezia: Angelo Gardane, 1590.
- Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varij soggetti a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 9, et a 10 voci, cioe madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette... - Venezia: Angelo Gardane, 1590
- Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro quarto a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1590.
- Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro primo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1591.
- Madrigali a sei voci d'Horatio Vecchi ... Libro primo. - Venezia: Angelo Gardane, 1591.
- Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro terzo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1593.
- Canzonette a quattro voci di Horatio Vecchi da Modena, le quali per avanti sono in Venetia spartatamente ite in luce, et ora per più comodità raccolte insieme. - Norimberga: eredi di Dietrich Gerlach, 1593.
- Di Horatio Vecchi da Modena, piu e diversi madrigali e canzonette a 5, 6, 7, 8, 9, et 10 voci, per avanti separatamente iti in luce, et ora insieme raccolti. - Norimberga: eredi di Dietrich Gerlach, 1594.
- Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro secondo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1595.
- Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varij soggetti a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 9, et a 10 voci, cioè madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette, ... - Venezia: Angelo Gardane, 1595.
- Sacrarum cantionum Horatii Vecchii in Cathedrali Ecclesia Mutinae musicae magistri. Quinque, sex, septem, et octo vocibus. Liber secundus. - Venezia: Angelo Gardane, 1597.
- L'amfiparnaso. Comedia armonica d'Horatio Vecchi da Modona. - Venezia: Angelo Gardane, 1597.
- Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi, e di Gemignano Capi Lupi da Modona. - Venezia: Angelo Gardane, 1597.
- Convito musicale di Horatio Vecchi da Modona a tre, quattro, cinque, sei, sette, et otto voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1597.
- Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi, et di Gemignano Capi Lupi de Modona. - Norimber-

ga: Paul Kauffmann, 1597.

Convito musicale di Horatio Vecchi da Modona. Madrigali e canzonette a III, IIII, V, VI, VII et VIII voci. Novamente composto, et dato in luce. - Anversa: Pierre Phalèse e Jean Bellère, 1598.

Canzonette di Horatio Vecchi da Modena, libro terzo a quattro voci. - Venezia: Angelo Gardane, 1600.

Canzonette a quattro voci di Horatio Vecchi da Modena, la quali per avanti sono in Venetia spartatamente ite in luce, et ora per più comodità raccolte insieme. E con aggiunta di altre a 5, 4 e tre voci - Norimberga: Paul Kauffmann, 1600.

Il ricorso al modenese deve essere sembrato del tutto naturale all'editore. Era il periodo in cui Vecchi si stava trasferendo da Reggio Emilia a Correggio, ed è probabilmente come canonico di Correggio che Vecchi lavorò alla revisione del Graduale.

Se questa ipotesi è corretta, possiamo presumere che l'attività di Vecchi si sia innestata su quella di Gabrieli. Quanto lavoro avesse già fatto Gabrieli non è dato sapere, ma alcuni indizi indicano che la revisione del Graduale fu fatta separatamente dai curatori, nell'arco di diversi anni e con criteri non uniformi. Forse Gabrieli iniziò dal Kyriale e revisionò anche una parte del *proprium de tempore*, poi intervenne Vecchi (alcuni possibili indizi sono l'identità della melodia del *cantus firmus* presenti nel Graduale e nelle messe d'organo di Gabrieli; errori non purgati nel Kyriale, come all'inizio del Credo de Angelis in canto fratto - FIGURA 4 - forse dovuto ad una correzione delle bozze meno attenta).

Le anomalie del *Graduale Romanum* stampato nel 1591 (tra cui il fatto, osservato da Annarita Indino, che alcuni pezzi, ripetuti nel Graduale, mostrano versioni diverse, con interventi disuguali sul testo musicale, senza una pianificazione sistematica) sono spiegabili attraverso alcuni avvenimenti di quegli anni. Nel mondo musicale tutti sapevano che Papa Gregorio XIII aveva affidato a Palestrina e ad Annibale Zoilo nel 1577 la revisione dei libri di canto, e c'era molta attesa per l'operazione. Se il nuovo Graduale romano rivisto da Palestrina e Zoilo fosse stato imposto a tutte le diocesi cattoliche, come era stato per il Breviario del 1568 e per il Messale del 1570, il canto cristiano liturgico sarebbe stato per la prima volta drasticamente riformato per volontà dell'autorità ecclesiastica (cosa che successe invece solo tre secoli dopo, nel 1886, con l'*Editio typica* del Graduale, che - per una sorta di ricorso storico - seguiva le lezioni dell'*Editio Medicea* e non le acquisizioni dei recenti studi semiologici). Angelo Gardano era in stretto rapporto con Palestrina e certamente non ignorava il lavoro in atto. Forse proprio comprendendo da una parte la forte richiesta, ampiamente condivisa, di una revisione del canto litur-

gico, dall'altra la possibilità di un grande successo editoriale, Gardano volle uscire prima del Graduale papale con un suo esempio veneziano (forse cercando di imporlo come *exemplar* veneto-padano, in concorrenza con Roma).

Il Graduale non possiede *imprimatur*; tuttavia la mancanza di una licenza, dell'*imprimatur* o di un qualche privilegio ecclesiastico non rappresenta un caso eccezionale nelle edizioni liturgico-musicali del tardo Cinquecento: molti libri a stampa con notazione usciti dalle tipografie veneziane dal XVI al XVIII secolo ne sono privi. Nel frontespizio (FIGURA 1) si sottolinea comunque il grande lavoro di revisione svolto con zelo e senso di responsabilità da parte di «molti eccellentissimi musicisti» (che in realtà sono solo tre) sulle lezioni musicali corrotte dal tempo, e qui entriamo nel secondo grande argomento preannunciato, quello delle revisioni:

Graduale Romanum iuxta ritum Missalis Novi, ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Cum additione Missarum de Sanctis, ut in praecepto S[ancti] D[omini] N[ostri] Xisti Papae V patet.

Nuperrime impressum, et a multis erroribus, temporis vetustate lapsis, magno studio ac labore multoru[m] Eccellentissimoru[m] Musicoru[m] emendatum.

Una cum Kyriali, Hymno Angelico, Symbolo Apostolorum, ac modulationibus omnibus, quibus utitur Sacrosancta Ecclesia Romana. Venetiis, Apud Angelum Gardanum.

Graduale romano, secondo il rito del nuovo Messale, ristabilito dal Decreto del Sacrosanto Concilio di Trento. Con aggiunta delle messe dei Santi, come è prescritto dal precetto di papa Sisto V.

Recentissimamente stampato e corretto dai molti errori intervenuti per la lunga durata del tempo con grande impegno e lavoro di molti eccellentissimi musicisti.

Insieme al Kyriale, al Gloria e al Credo e a tutte le melodie che usa la Sacrosanta Chiesa di Roma.

In Venezia, presso Angelo Gardano.

Il concetto è ripreso con maggior ampiezza nella prefazione del tipografo al lettore, pubblicata con notevole evidenza nel volume, occupa infatti il primo *recto* dopo il frontespizio e non il verso come accade di solito. Si noti che il libro non è dedicato ad alcun prelato e risulta una semplice iniziativa privata dell'editore.

Una lettura attenta di questo documento (il fascimile è nella FIGURA 5) è quanto mai necessaria. L'attacco della prefazione riprende la questione centrale della necessità di una revisione del canto piano:

Ad lectores Angelus Gardanus

Cum optime noscerem, satisque perspicerem, quamplurimos errores (qui menda proprie vocantur) et multas absurditates remedio dignas in Graduale, caeterosque cantus planos (qui vulgo firmi dicuntur) quibus Ecclesia romana singulos in dies utitur, ex temporis diuturnitate transfusus esse; ita ut nisi

Angelo Gardano ai lettori

Poiché so benissimo, e sono sufficientemente consapevole, che moltissimi errori (che si dicono propriamente “mende”) e molte assurdità che esigono rimedio si sono riversati, col passare del tempo, nel Graduale e negli altri canti piani (che il volgo chiama “fermi”) che la Chiesa Romana utilizza ogni giorno, così

maxima discrepantia et inordinato modo cani possent, hanc provinciam et hoc onus corrigendi et imprimendi praedictos cantus planos pro generali beneficio suscepi, et quam potui libentissime sum aggressus.

che non si possono cantare se non con la più grande discrepanza e con disordine, mi sono assunto l'incarico e l'impegno di correggere e di stampare i suddetti canti piani a beneficio di tutti; e, per quel che ho potuto, mi ci sono accinto con grande gioia.

I difetti riscontrati nei canti piani (che - si dice - la gente chiama 'canti fermi') sono genericamente indicati come *quamplurimi errores et multae absurditates*: assurdità ed errori intervenuti nel tempo, così come si è visto nel frontespizio. Lo stesso concetto, espresso con maggiore dovizia di particolari, si trova nel Breve di Gregorio XIII del 25 ottobre 1577 che incarica Palestrina e Zoilo di rivedere i libri liturgico-musicali.⁸ Il papa indica che il canto liturgico debba essere liberato da «quamplurimi barbarismi, obscuritates, contrarietates ac superfluitates»: barbarismi, oscurità, contrarietà e ridondanze sono i sostantivi che sostanziano i generici concetti di 'errori e assurdità' espressi nel Graduale del 1591; ma nel Breve pontificio c'è di più: si indicano anche le cause di questo stato di cose; i difetti sono imputati «all'imperizia o alla negligenza o anche alla malizia di compositori, scrittori e tipografi», non al semplice trascorrere del tempo.

In ogni caso questo è il dato di fatto, il punto di partenza di ogni impresa di revisione in quest'epoca: il canto piano, così come si trovava notato nei libri liturgici cinquecenteschi, era considerato pieno di errori, di manchevolezze che l'avevano abbruttito nel tempo, reso scorretto e bisognoso di una radicale revisione. Chi poteva affrontare una simile opera di revisione? Lo spiega la seconda parte della prefazione:

Quod quidem Graduale Romanum a multis praestantibus, et primariis Italiae viris, musica praeditis, in cantibus ipsis planis eruditissimis, revisum fuit; et in primis a R. D. Andrea Gabriele in ecclesia divi Marci Venetiarum organico, a R. magistro Ludovico Balbi, in ecclesia divi Antonii Patavini musices moderatore, et a R. D. Horatio de Vecchis Mutinensi canonico Corrigiensi, a quibus omnibus coniunctim et separatim summo studio, ac diligentia correctum fuit et emendatum; ut ei non desit illa praestantissima correctio, qua tanti ponderis opus indiguisset, tam in musica, quam in litteris iuste positis

Infatti questo Graduale Romano è stato revisionato da molti eccellenti e importantissimi uomini italiani, dotati nella musica e dottissimi nel canto piano, e, innanzitutto dal rev. don Andrea Gabrieli, organista della Chiesa di San Marco a Venezia, dal rev. maestro Ludovico Balbi, maestro di cappella della Chiesa di S. Antonio da Padova, e dal rev. don Orazio Vecchi da Modena, canonico di Correggio, dai quali tutti, sia da soli che insieme, fu corretto ed emendato con grande cura e diligenza, affinché non venisse meno quella perfetta correzione di cui aveva bisogno un'opera di così grande impegno, tanto

⁸ Il testo del Breve di Gregorio XIII (25 ottobre 1577) che affida a Palestrina e a Zoilo la revisione dei libri di canto è pubblicato da RAPHAEL MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 voll., Leipzig, Leuckart (C. Sander), 1901-1902; I: *Die Choral-Reform unter Gregor XIII*, p. 297; altri particolari sulla vicenda si trovano alle pp. 215-235 del II volume dello stesso lavoro.

sub suis (ut vocant) notis, seu signis, ubi debent cantari, cum suis pulcherrimis divisionibus, veram orthographiam et ipsorum cantuum planorum usum antiquum observando.

in merito alla musica quanto alle parole, poste correttamente (come é doveroso) sotto le note, o segni, a cui si riferiscono; dove si devono cantare, con le loro bellissime sezioni, osservando l'autentica ortografia e l'uso antico dei canti piani.

In questo secondo paragrafo si ricordano i tre musicisti che hanno contribuito a correggere l'opera: anzitutto Andrea Gabrieli (Andrea e non Giovanni, come asseriscono quasi tutti i dizionari), poi Balbi e poi Vecchi. Vecchi è il terzo dell'elenco e si capisce perché: Correggio non è Venezia e non è Padova: è una cittadina di provincia. Nonostante la fama del compositore, è chiaro che Gabrieli e Balbi in ambito veneto dovevano venire prima. Non è chiara, invece, l'espressione riferita alla lunga e diligente opera di revisione condotta dai tre «coniunctim et separatim» (sia da soli che insieme): lo studio delle lezioni musicali del Graduale di Gardano dimostra che non c'è stata un'attenta opera 'congiunta' di coordinamento editoriale: gli interventi sui singoli canti non sono stati pianificati e non rispondono ad un disegno unitario e compatto di revisione, quindi pare proprio che il lavoro si sia svolto principalmente *separatim*.⁹ L'unica cosa che si può affermare è che la manipolazione dei canti sia stata meno radicale e sistematica di quella condotta sulla cosiddetta *Editio Medicaea* ed a questo fatto si riferisce forse l'accenno all'osservanza dell'«autentica ortografia e dell'uso antico» (*veram orthographiam et ipsorum cantuum planorum usum antiquum observando*). Vorrei soffermarmi poi sulla sottolineatura che dichiara gli interventi nel rapporto testomusica: la correzione era necessaria tanto alla musica quanto alla giusta posizione delle parole sotto le note (*tam in musica, quam in litteris iuste positae sub suis notis ubi debent cantari, cum suis pulcherrimis divisionibus*).

La terza parte della prefazione *ad lectores* si sofferma infine sui pregi dell'opera, lodandone, oltre alla già ricordata congruenza con la «corretta ortografia», anche l'apparato iconografico (*pulcherrimae imagines*):

Quae plane res, propter multos et varios typos diversis temporibus editos, dici possent, extra terminos, et proprios limites effluxisse. Quod ut facillime consecuturus essem, nihil expensis, vigiliis et aerumnis subtraxi, quin Graduale ipsum praestantibus et pulcherrimis imaginibus, suis locis positae, in lucem prodiret. Quampropter hunc meum

Per dire le cose come stanno, a causa delle molte e varie edizioni pubblicate nelle diverse epoche, [il canto piano] uscì dai suoi confini e dai suoi ambiti. Per poter ottenere ciò, non ho tralasciato niente in quanto a spese, veglie notturne e fatiche, perché il Graduale venisse alla luce con straordinarie e bellissime immagini, collocate al posto giusto. Per-

⁹ INDINO, *Il Graduale*, 1999, cit., p. 208.

laborem vultus hilaritate, laetaque fronte accipietis, atque illamet religione, quae cantibus ecclesiasticis et spiritualibus debetur, amplectamini; me ultro offerens pro usu et commodo Ecclesiae Sanctae, in aliis et similibus operibus perseveraturum. Valete.

ciò accettate questa mia fatica con animo ben disposto e lieto e abbracciatela con la stessa devozione dovuta ai canti ecclesiastici e spirituali; io, nell'offerirla per primo ad uso e beneficio della Santa Chiesa, possa perseverare in altre e simili opere. State bene.

La conclusione esplicita il cospicuo impegno editoriale e finanziario dell'editore, ma anche la speranza di entrare nel mercato con successo e di poter perseverare nella pubblicazione di altri libri liturgico-musicali (*in aliis et similibus operibus perseveraturum*).

Il costoso apparato iconografico consiste in sedici grandi xilografie entro cornici (due ripetute): sul frontespizio (raffigurante re David in preghiera con Gerusalemme sullo sfondo; FIGURA 6) e alle cc. 13 (Natività; *In Nativitate Domini*), 24 (Adorazione dei Magi; *In Epiphania Domini*), 71 (Ingresso a Gerusalemme; *Dominica in Palmis*), 78 (Ultima cena; *Feria quinta in Cena Domini*), 81 (Crocefissione; *Feria sexta in Parasceve*), 92 (Resurrezione; *Dominica Resurrectionis Domini*), 105 (Ascensione; *In Ascensione Domini*), 107v (Pentecoste; *In die Pentecostes*), 113 (Trinità; *In festo sanctissimae Trinitatis*), 115v (Ultima cena, la stessa di c. 78; *In solemnitate Corporis Christi*), 143 (Chiesa trionfante; inizio del *Proprium Sanctorum*: FIGURA 7), 149 (Presentazione al Tempio; *In festo Purificationis B. M.*), 155 (Annunciazione; *In festo Annuntiationis B. Mariae virginis*), 169v (Assunzione di Maria; *In Assumptione B. Mariae virginis*), 176v (Chiesa trionfante, la stessa di c. 143; inizio del *Commune Sanctorum*) e molte iniziali ornate.

Come si può vedere il concetto centrale della prefazione riguarda la necessità di una revisione del canto piano, resasi indispensabile (come tutti ormai ritenevano) per la presunta scorrettezza dei libri liturgici.

E veniamo dunque alla considerazione della sostanza musicale e testuale della revisione compiuta nel Graduale del 1591.

Vorrei sottolineare lo spirito con cui i compositori di polifonia affrontavano la revisione del canto piano, e lo faccio attraverso la testimonianza di Palestrina, che in una lettera autografa del 5 novembre 1578 scrive al duca Guglielmo Gonzaga in merito alla composizione delle Messe mantovane a lui commissionate:

havrò per grandissimo favor poter haver il remanente del canto fermo poi ch'è così ben purgato da barbarismi et da i mali suoni et se l'Altezza vostra si contenterà si mandaranno in stampa con il graduale che nostro signor mi ha comandato ch'io emendi.¹⁰

¹⁰ MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform*, cit., I, p. 300.

Da questa lettera si evince l'atteggiamento di Palestrina nei confronti della revisione: il lavoro non è condotto su basi filologiche, non si ricorre affatto al confronto con antichi manoscritti, ma si purga il canto dai presunti «barbarismi» come meglio si può, con poca convinzione, tanto che appena Palestrina si accorge che il Kyriale mantovano è *già* stato purgato (bene) da qualcun altro, propone al duca, senza pensarci due volte, di pubblicarlo così com'è nella sua edizione voluta dal papa (allora non c'era la SIAE).

Il termine «barbarismi» è forse quello che ricorre con maggior frequenza in tutte le polemiche sulla questione: l'abbiamo già incontrato nel breve del papa, ma si trova anche in un celebre passo delle *Istitutioni harmoniche* di Gioseffo Zarlino (prima edizione: 1558), che riguarda il modo di musicare un testo rispettandone la corretta accentazione e pronuncia («Il modo che si ha da tenere nel porre le figure cantabili sotto le parole»):¹¹ «La prima regola adunque sarà di porre sempre sotto la sillaba longa o breve una figura conveniente, di maniera che non si odi alcuno barbarismo ... il che si osserva etian-dio nel Canto fermo»; più avanti, alla nona regola, si ribadisce lo stesso concetto: la penultima sillaba «potrà havere alquante delle figure minori sotto di sè, pur che la detta penultima sillaba sia longa, et non breve, percioché, se fusse breve, si verrebbe a commettere il barbarismo». E sono proprio questi passi che permettono di interpretare correttamente il concetto: con il termine barbarismo si indica semplicemente un errore, una violazione delle leggi che devono governare il corretto rapporto testo-musica, violazione che si può riscontarare con sistematicità nelle melodie gregoriane tramandate dai codici medioevali: i gruppi neumatici, ad esempio, si trovavano spesso su sillabe brevi, le quali, secondo i canoni estetici e retorico-musicali dell'epoca, non potevano essere intonate che su una sola nota. La correzione consisteva nello spostamento delle sillabe atone del testo su note singole e nell'anticipazione o nella posposizione dei melismi su sillabe accentate, spesso con conseguente disgregazione degli originari gruppi neumatici.

Lo stesso tipo di atteggiamento ha guidato i revisori del Graduale del 1591; un'indagine per campioni può far scoprire alcuni fatti interessanti, riguardo alla considerazione delle lezioni di questo Graduale.

Considero anzitutto le varianti nel Kyrie *fons bonitatis*, ossia il Kyrie utilizzato per le feste principali dell'anno liturgico, che normalmente apriva i Kyriali posti alla fine dei Graduali (ora è il Vat. II, *Graduale Triplex*,¹² p. 715; Melnicki n. 48)¹³. La rubrica solitamente recita «In festivitibus maioribus

¹¹ GIOSEFO ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, Venezia 1558, IV parte, cap. 33, pp. 340-341.

¹² *Graduale Triplex seu Graduale Pauli PP. VI cura recognitum...*, Sablé sur Sarthe, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979.

¹³ MARGARETA MELNICKI, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Diss., Universität Erlangen-Nürnberg, 1955.

duplicibus» oppure, dal 1580 circa, «In festivitibus duplicibus primae classis». La FIGURA 8 riporta la trascrizione sinottica di 13 versioni a stampa (dal 1499 al 1653) della sezione centrale di questo Kyrie, ossia il *Christe eleison*, da ripetere tre volte. Se i Graduali Giunta e Liechtenstein dal 1500 al 1580 sono sostanzialmente uguali dal punto di vista melodico (dal 1525 in poi si enfatizzano la nota iniziale e alcune culminanze melodiche con l'aggiunta di una nota parigrado, quasi sicuramente da eseguire senza ribattere il suono), si può vedere come il Graduale di Gardano del 1591 rappresenti realmente una forte rottura con la tradizione manoscritta e a stampa. Il melisma sulla sillaba finale di *Christe* è ridotto da 31 note a 11. La parola *e-lei-son* (trisillabica) nell'edizione del 1580 possedeva 6+4+1 sillaba, nel Graduale di Gardano il melisma principale è spostato sulla sillaba tonica della parola (che è caricata di sette note) e le sillabe estreme restano con un'unica nota. Sono eliminate drasticamente le caratteristiche scale discendenti di quattro o cinque suoni (*do si la sol*, o *do si la sol fa* o *la sol fa mi re*), che formavano la sostanza musicale dell'invocazione. Questo lavoro di semplificazione, di riduzione dei melismi e di presunta correzione della posizione delle sillabe è condotto a tavolino, e si interviene pesantemente nella sostanza musicale del pezzo che diventa diverso, nuovo, totalmente ricomposto.

Ma è interessante osservare anche quello che succede dopo il 1591; come si comporta il mercato editoriale successivo. L'edizione spagnola del 1597 mostra una versione melodica leggermente diversa da quelle veneziane dal 1525 al 1580, con un'enfaticizzazione della culminanza melodica sul *do*, con l'uso di una nota di volta superiore (*do re do*), ma sostanzialmente in linea con la tradizione antica. Interessantissimo invece vedere come si comportano le grandi case editrici veneziane Giunta e Ciera nel Seicento: tra il 1610 e il 1618 entrambe riprendono l'arcaica versione del 1500, con pochissime varianti; curiosa la resa quadrisillabica di *e-le-i-son*, le cui sillabe sono diversamente distribuite nel finale. Ma nelle edizioni dal 1629 in poi Ciera, Giunta e Baba mostrano un *Christe* le cui lezioni sono derivate dall'edizione di Gardano. Anche tutte le edizioni successive di Ciera, di Pezzana e di Baglioni per tutto il Settecento mostrano questa versione del *Christe*; si tratta di un fatto importante, poiché un'edizione che sembrava di nicchia, ininfluenza nella produzione successiva, ritorna ad essere copiata e utilizzata come autorevole per oltre un secolo.

Si noti che il *Kyrie fons bonitatis* non è presente nella *Medicea*, così come non è presente nel graduale stampato da Giunta nel 1546 e curato da Cianciarino: per le feste doppie è prescritto un altro Kyrie.¹⁴ E allora vediamo il

¹⁴ L'ordine e l'identificazione dei brani del Kyriale presenti nell'*Editio Medicea* sono discussi da Giacomo Baroffio nella prefazione all'edizione anastatica: *Graduale de Tempore iuxta*

Kyrie della domenica, quello utilizzato nella maggioranza delle domeniche dell'anno liturgico, universalmente noto, conosciuto anche come *Orbis factor* (Vat. XI, *GT* p. 748, Melnicki n. 16). Gli esempi appartengono al *Kyrie ultimum*, l'ultima invocazione (FIGURA 9). Il Graduale Giunta del 1500, come si vede, fonde in un'unica "e" la finale di *Kyrie* e l'iniziale di *eleison*, facendone un'invocazione di cinque sillabe: *Ky-ri-e-lei-son* (5+2+16+1+1 note). Il punto di arrivo di questa tradizione, che dal punto di vista melodico non cambia sostanzialmente, è l'edizione Pezzana del 1730. Dal Seicento in poi le due atone finali delle parole sdruciole sono notate in tutte le edizioni con il tipico gruppo *punctum* romboidale seguito da *punctum* quadrato o caudato (nella nomenclatura della notazione mensurale: semibreve-breve o semibreve-longa). Il gruppo si vede già su 'eleison' nel Graduale del 1610. La vocale iniziale di 'eleison' è introdotta da Cianciarino nell'edizione Giunta del 1546, dove spezza il melisma discendente di sei note. Nelle edizioni successive è man mano anticipata, ma dal punto di vista musicale cambia poco; cambiano invece le posizioni delle altre sillabe della parola, con varie soluzioni. Ma all'interno di questa serie continua di piccole variazioni di una melodia molto nota e praticata (e in qualche modo 'rispettata' nella sua secolare tradizione), balzano agli occhi le due dirompenti 'revisioni' di Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591) e di Anerio e Suriano (la *Medicea* del 1614). Nel primo caso è addirittura *aggiunto* un melisma di quattro note (con l'inopportuna e ingiustificata ripetizione del gruppo discendente *sol fa mi re*), nel secondo è anticipata la sillaba tonica di *eleison*, è distrutta la caratteristica preparazione cadenzale con la grande discesa di sei note per grado congiunto e su questa penultima sillaba si crea *ex novo* un diverso tipo di conclusione, che non rima più con l'invocazione iniziale. Questi interventi non sembrano aver avuto alcun seguito nella tradizione a stampa successiva, che ha continuato a riproporre la melodia conosciuta, solo con piccoli aggiustamenti nella posizione delle sillabe.

Questi due piccoli esempi (che si possono sommare alle indagini già intraprese,¹⁵ ma che richiedono ulteriori approfondimenti) mostrano come ogni composizione debba essere vagliata rispetto all'intervento operato dai curatori (intervento che non sempre rivela lo stesso tipo di atteggiamento) e mostrano poi che la tradizione ha comportamenti diversi rispetto a questi interventi: talvolta li accoglie, ma più spesso li rifiuta, soprattutto nei casi in cui è l'editore a sobbarcarsi il lavoro di *editing* e non un musicista stipendiato.

In ogni caso tra la fine del Cinquecento e la seconda metà del Seicento

ritum Sacrocanctae Romanae Ecclesiae, Editio Princeps (1614), a cura di Giacomo Baroffio - Manlio Sodi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001, pp. XXIX-XXX.

¹⁴ GOZZI, *Il Graduale*; KARP, *On the transmission*; MILANESE, *Variantistica* e INDINO, *Il Graduale*, cit.

molti libri di canto liturgico (in particolare quelli che escono dalle tipografie veneziane) sono ampiamente revisionati e molto spesso ignoriamo gli artefici di questi interventi sul canto liturgico.

Le considerazioni non riguardano solo il mondo del canto piano, ma hanno forti implicazioni con la prassi organistica, con la ricostruzione filologica di contesti liturgici appropriati e con l'uso dei *cantus firmi* nella polifonia.

L'argomento richiede ancora ampie indagini, confronti musicali, ricerche archivistiche.



FIGURA 1. Frontespizio del *Graduale Romanum* curato da Orazio Vecchi e pubblicato da Angelo Gardano a Venezia nel 1591.

FIGURE 1. Title-page of the *Graduale Romanum* edited by Orazio Vecchi and published by Angelo Gardano in Venice in 1591.

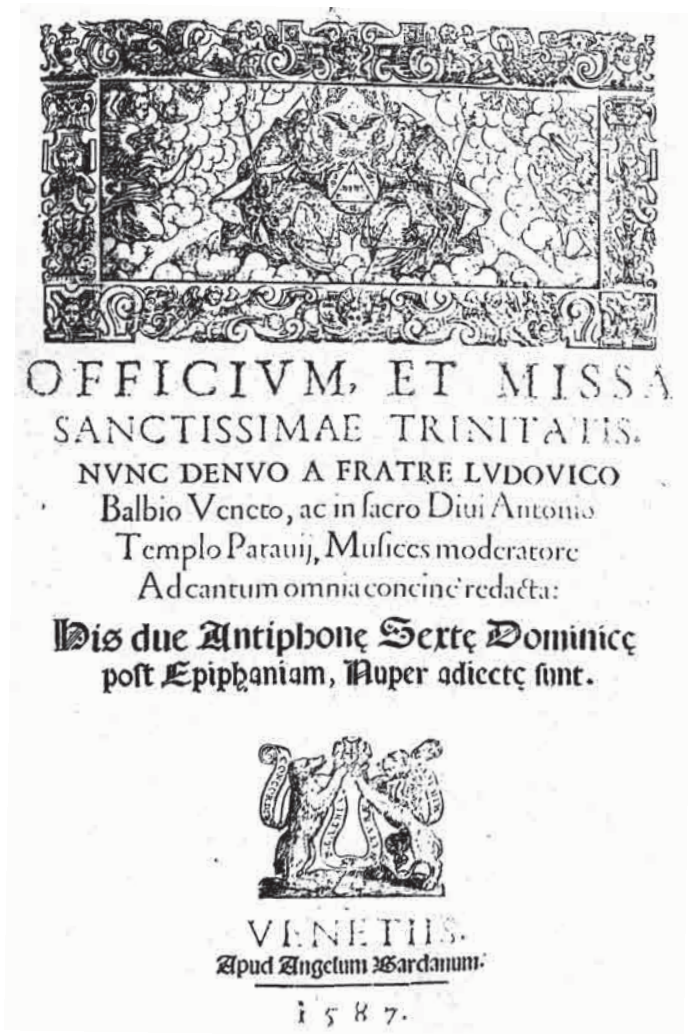


FIGURA 3. Frontespizio dell'*Officium et Missa Sanctissimae Trinitatis* curato da Ludovico Balbi e pubblicato da Angelo Gardano a Venezia nel 1587.

FIGURE 3. Title-page of the *Officium et Missa Sanctissimae Trinitatis* edited by Ludovico Balbi and published by Angelo Gardano in Venice in 1587.

Credo. In festis, Ad libitum. 221.

Altre omnipotete, Factorē Celi et terre,
visibilium omnium et invisibilium.

E In unū Dñm Jesū Xpm, filium De vnigeni:
E Ex Patre natū ante omnia se- cula.
D Eū de deo, lumē de lumine, deū verū de deo vero

FIGURA 4. Inizio del Credo *de Angelis* in canto fratto nel *Graduale Romanum* curato da Orazio Vecchi e pubblicato da Angelo Gardano a Venezia nel 1591.

FIGURE 4. Beginning of the Credo *de Angelis* in “canto fratto” in the *Graduale Romanum* edited by Orazio Vecchi and published by Angelo Gardano in Venice in 1591.

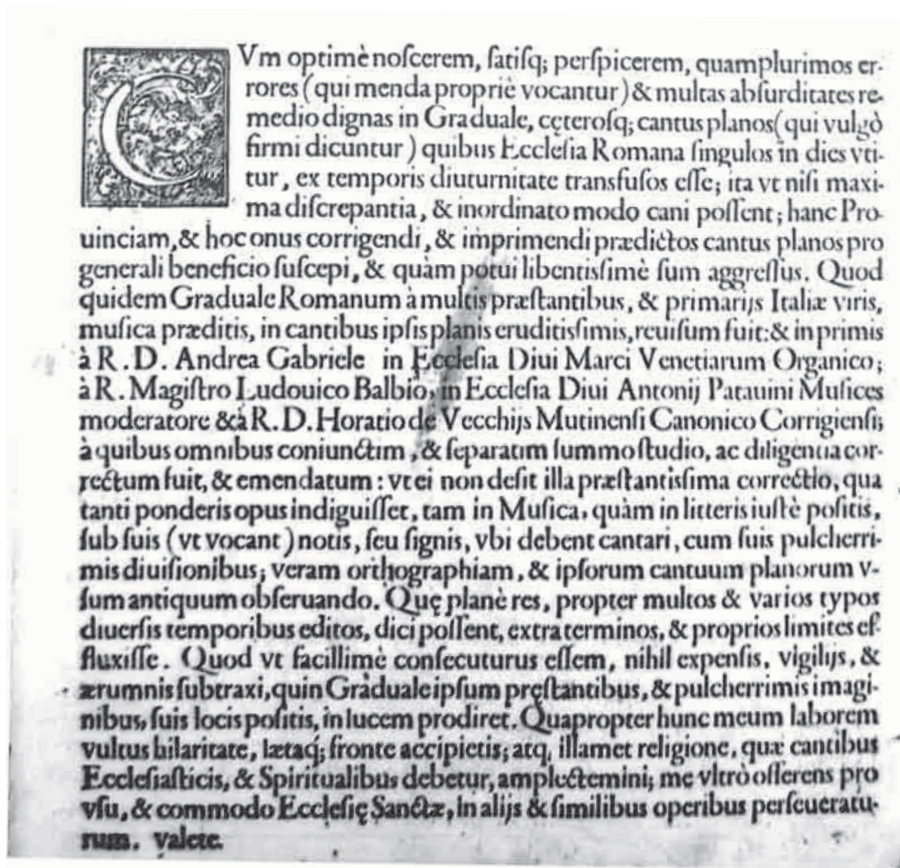


FIGURA 5. Prefazione del tipografo al lettore, pubblicata nel primo *recto* dopo il frontespizio del *Graduale Romanum*, Venezia, Angelo Gardano, 1591.

FIGURE 5. The printer's preface to the reader, published on the first *recto* after the title-page of the *Graduale Romanum*, Venice, Angelo Gardano, 1591.



FIGURA 6. Xilografia entro cornice (raffigurante re David in preghiera con Gerusalemme sullo sfondo) presente sul frontespizio del *Graduale Romanum*, Venezia, Angelo Gardano, 1591.

FIGURE 6. Framed woodcut (showing King David in prayer with Jerusalem in the background) on the title-page of the *Graduale Romanum*, Venice, Angelo Gardano, 1591.



FIGURA 7. Xilografia entro cornice (raffigurante la Chiesa trionfante) all'inizio del *Proprium Sanctorum* del *Graduale Romanum*, Venezia, Angelo Gardano, 1591, c. 143r.

FIGURE 7. Framed woodcut (showing the Church Triumphant) at the start of the *Proprium Sanctorum* of the *Graduale Romanum*, Venice, Angelo Gardano, 1591, fol. 143r.

Giunta 1500

Giunta 1516 (identico a Giunta 1500)

Liechtenstein 1525 (qualche nota ribattuta in più)

Giunta 1572 (identico a Liechtenstein 1525)

Liechtenstein 1580 (come 1525, ma senza la nota iniziale ribattuta)

Gardano 1591

Madrid, Tip. Regia, 1597

Ciera 1610 e 1618 (uguale a Giunta 1500 tranne due mi -errati?- e le legature finali)

Giunta 1618 (uguale a Giunta 1500, tranne le due legature finali e un mi)

Ciera 1629 e Giunta 1647 (identici a Gardano 1591)

Baba 1653 (identico a Gardano 1591)

FIGURA 8. Trascrizione sinottica delle versioni del *Christe* nel *Kyrie fons bonitatis* di tredici edizioni dal 1500 al 1653.

FIGURE 8. Synoptic transcription of versions of the *Christe* of the *Kyrie fons bonitatis* in thirteen editions from 1500 to 1653.





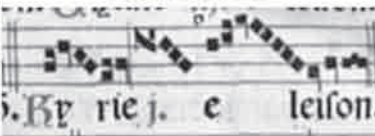



<p>Giunta 1500 (uguale a Giunta 1516, Porro 1524, Liechtenstein 1525, Giunta 1572)</p> 	<p>GARDANO 1591</p> 
<p>Giunta 1546 (curato da Pietro Cianciarino)</p> 	<p>Medicaea 1614</p> 
<p>Liechtenstein 1580</p> 	<p>Giunta 1647 (ugale a Ciera 1629)</p> 
<p>Ciera 1610 (uguale a Giunta e Ciera 1618)</p> 	<p>Pezzana 1730</p> 

FIGURA 9. Ultima invocazione del Kyrie della domenica (*Orbis factor*, Vat. XI) in alcune edizioni del *Graduale* dal 1500 al 1730.

FIGURE 9. Final invocation of the Kyrie for Sunday (*Orbis factor*, Vat. XI) in certain editions of the *Gradual* from 1500 to 1730.

MARCO GOZZI

*The Venetian edition of the Gradual
revised by Vecchi, Balbi and Gabrieli (1591)*

In 1591, along with two illustrious colleagues, Andrea Gabrieli and Ludovico Balbi, Orazio Vecchi brought out an edition of the *Graduale Romanum* that was printed by Angelo Gardano. The title-page of this work is shown in FIGURE 1.

Various features of this edition have already been partially investigated.¹ Here, however, I would like to examine two themes: a) Vecchi's decision to carry out this operation and b) the methods of revision of the so-called "Gregorian" chant adopted in the volume.

I will start with the first question: why was Vecchi chosen and not other musicians? Orazio Vecchi had his early training, both as a musician and towards the priesthood, at the Benedictine Abbey of San Pietro in Modena, which belonged to the Cassinese congregation of St Justina.² The monastic community of San Pietro played a leading role in Modenese cultural life in the 16th century, as is attested by (among other things) the fact that the monastery was embellished and enlarged by numerous artists, the presence of a rich

¹ MARCO GOZZI, "Il Graduale di Angelo Gardano (1591)", in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, ed. by LAURA DAL PRÀ, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1995, pp. 399-414; ANNARITA INDINO, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano nel 1591*, Degree dissertation, Università degli Studi di Lecce, 1998; ANNARITA INDINO, "Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)", in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (ed.), *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*, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, pp. 207-222; THEODORE KARP, "On the transmission of some mass chants, c. 1575-1775", in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (ed.), *Il Canto Piano nell'era della stampa*, pp. 81-97; GUIDO MILANESE, "Variantistica minima feininggeriana", in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (ed.), *Il Canto Piano nell'era della stampa*, pp. 115-131.

² For a reconstruction of the historical events and liturgical-musical life of the monastery, see LORENZO PONGILUPPI, *Canto piano e canto fratto nei codici del monastero di S. Pietro in Modena*, Degree dissertation, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Parma, a.a. 2001-2002, supervisor Prof. Daniele Torelli. Now also: LORENZO PONGILUPPI, "Canto fratto nei codici del monastero benedettino di San Pietro di Modena: aspetti della notazione", in *Il canto fratto: l'altro gregoriano. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003*, ed. by M. Gozzi e F. Luisi, Rome, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 111-142.

library and the fact that it also acted as a college and seminary.³

Both this early period of training and his study of counterpoint with the Servite Salvatore Essenga can be seen as the vital factors behind Vecchi's great musical expertise and probably also his special regard for sacred music and plainchant.

Vecchi's sacred output has been scantily published, studied and performed. Apart from Rüege's important work, written almost forty years ago,⁴ there are no thorough studies of his sacred polyphony. And yet for most of his life he occupied positions as *maestro di cappella*, directing the chapels in Salò, then Modena, Reggio Emilia (for just a few months), Correggio and again Modena.

Neither the encyclopaedias nor the dictionaries make any mention of his belonging to religious orders, but in the *Capitolo autobiografico* he mentions wearing a habit.⁵ Given that he was buried in the church of the Carmelites he may indeed have been a Carmelite friar. In any case this is a matter that needs further investigation, for it has considerable implications on his biography and, more specifically, his liturgical training.

Among Vecchi's sacred compositions there are also polyphonic works based on plainchant, such as the *Hymni qui per totum annum in Ecclesia Romana concinuntur, Partim brevi stilo super plano cantu ... elaborati cum 4 vocibus*, published in Venice in 1604 (the year before his death). I will not, however, dwell on these works (which could perhaps be the subject of another paper), but will instead draw attention briefly to a didactic work entitled *Mostra delli tuoni della musica*, which is in fact a treatise on polyphony, and not on plainchant.⁶ A manuscript copy of the work, dated 1630, is preserved

³ As Lazzarelli observed nel 1711: "continuamente alimentavansi molti giovani Monaci per istruirli nelle Lingue Latina, e Greca, e nella teologia, sotto ottimi Lettori, com'è a tutti noto", MAURO ALESSANDRO LAZZARELLI O.S.B., *Informazione dell'Archivio di S. Pietro di Modena*, 11 voll. (1-7: final version, 8-11: draft), ms. in I-MOe, ital. 1001 = α.R 8.1-11, 1710-12 (voll. 1-6), 1712-1729 (vol. 7), vol. 3, p. 50; Lazzarelli draw this information from a protest sent in 1567 by the monks to the bishop's vicar in which they gave reasons for being exempted from the contribution that the religious orders of Modena were called upon to pay for the establishment of the city's new seminary: among the reasons was precisely the fact that they themselves carried out the functions of a seminary for the monks.

⁴ RAIMOND RÜEGGE, *Orazio Vecchi's geistliche Werke*, Bern-Stuttgart, Haupt, 1967 (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gessellschaft, Serie II, 15).

⁵ "Fatti lingua, dico io, fatti d'acciaio / ch'a ragionar de' vostri chiari gesti / bisogna ch'io mi stracci e cavi il saio", quoted in ROSSANA DALMONTE - MASSIMO PRIVITERA, *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Florence, Olschki, 1996, p. 10.

⁶ ORAZIO VECCHI, *Mostra delli tuoni della musica*, introduction and transcription by Maria Pollastri, presentation by Paolo Marenzi, Modena, Aedes muratoriana, 1987 (Biblioteca della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, N.S., 93).

in the Civico Museo Bibliografico Musicale of Bologna (C. 30) and a facsimile edition, with a comment and transcription, was published in 1987 by Mariarosa Pollastri. (FIGURE 2 shows pp. 4 and 5; top left we read: “Catena di tutte le cadenze regolari et irregolari del primo tuono”; below left: “Forma del primo tuono trasportato una quarta alto, col favor della corda”; and below right: “Forma del primo tuono trasportato una ottava più alto”. This last passage is the same example transposed an octave higher. As Vecchi explains, this transposition “è molto atta per le canzonette, napolitane, arie per composizioni da monache, o per concertar fanciulli” [is very suitable for *canzonette*, *napoletane* and *arie* for compositions for nuns or ensembles of children]. Here it is worth remembering that Vecchi, as well as directing the chapel at the Duomo in Modena, was also the music master of the nuns until 1604.)

The treatise, written probably in the last years of Vecchi’s life, is not, as the title might suggest, a short compendium of modal theory. Instead it consists of a series of examples of four-part counterpoint in the twelve *tuoni*, or modes, with the *tenor* as the top part (the arrangement of the voices in the score is: TSAB), some examples of regular and irregular cadences (again four-part, but this time SATB), the attribution of an *ethos* to each mode and some exemplification of the possible transpositions.

Hence Vecchi boasted a thorough liturgical and musical training, worked for many years in ecclesiastical chapels, taught various pupils and enjoyed a certain renown, but in all likelihood his main interest was in polyphony. Plainchant, as was the case with all the 16th-century musicians, remained in the background. Nonetheless, plainchant was still the focal point of the whole liturgy; it dialogued with polyphony in *alternatim* practice and in *cantus firmus* works; it was reserved for distinct liturgical moments (like the proper of the Mass, for example); and it formed the basis of all musical teaching.

However, there are no studies of the liturgy, let alone of the relationship between liturgy and music, in the cities where Vecchi worked (Salò, Modena, Correggio). The catalogue of the library of the Duomo of Modena is in the process of publication by Lorenzo Pongiluppi, but we no knowledge of Graduals, Antiphonaries and Psalters used by Vecchi in the liturgies at either Modena or Correggio. All we have are the 17th-century books of the monastery of S. Pietro of Modena. At present, therefore, it is impossible to make comparisons between the readings of the Gardano Gradual and those of the liturgical books available to Vecchi at the time of the revision. One possible path of inquiry is to consider the Venetian editions produced in those years, for they also circulated widely in the churches of the Po plain, but this aspect more specifically concerns the second question I wanted to tackle: the actual revision of the liturgical chant.

When Angelo Gardano decided to challenge the competition by boldly

entering the market of the so-called “red and black” books (liturgical books with notation) with a Gradual of his own, he most likely turned to those among his acquaintances that he considered most highly qualified in the fields of liturgy and plainchant, and first of all to Andrea Gabrieli. This must have happened before 1586, given that Andrea Gabrieli died on 30 August that year. Ludovico Balbi, a Franciscan, was probably engaged principally to edit the Franciscan *Officia Propria* (30 fols.), which were issued in 1587, again by Angelo Gardano. Again in 1587 Angelo Gardano also published an Office and Mass of the Holy Trinity of 12 sheets (FIGURE 3), again with the assistance of Balbi. On the title-page of this work Balbi defines himself as “Musices moderatore in sacro Divi Antonio Templo patavini”, i.e. *maestro di cappella* of the Basilica del Santo in Padua.

Orazio Vecchi was perhaps involved in the correction of the Gradual only after Gabrieli’s death. One can assume that Gardano, who had collaborated with Vecchi for some years, must have spoken to him of the difficulty of terminating the work begun by Gabrieli. While direct links between Gabrieli and Vecchi are not known, those between Gardano and Vecchi are: in 1586 Gardano had already published seven books of Vecchi’s *canzonette*, one of madrigals and one of motets.

Angelo Gardano published almost all of Vecchi’s sacred and secular output, as is shown by the following list of editions (in chronological order), drawn from the Italian census of 16th-century editions:⁷

Motecta. Liber primus. - Venice : Angelo Gardane, [1579?].

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro secondo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1580.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro primo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1580.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro primo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1581.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro secondo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1582.

Madrigali a sei voci d’Horatio Vecchi ... Libro primo. - Venice : Angelo Gardane, 1583.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona libro secondo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1585.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona libro primo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1585.

Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro terzo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1585.

⁷ Website: < http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm>.

- [Canzonette. Libro secondo a quattro voci]. - [Verona] : Sebastiano dalle Donne, 1585.
- Canzonette di Oratio Vecchi da Madona, libro terzo a quattro voci. - Milan : Francesco Tini ed eredi di Simone Tini, 1586.
- Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, libro primo a quattro voci. - Milan : Francesco Tini ed eredi di Simone Tini, 1586.
- Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi ... Libro primo. - Venice : Angelo Gardane, 1587.
- Horatii Vecchi Mutinensis, canonici Corigiensis lamentationes, cum quattuor paribus vocibus. - Venice : Angelo Gardane, 1587.
- Madrigali a sei voci d'Horatio Vecchi ... Libro primo. - Milan : Francesco Tini ed eredi di Simone Tini, 1588.
- Madrigali a cinque voci di Horatio Vecchi ... Libro primo. - Venice : Angelo Gardane, 1589.
- Motecta Horatii Vecchii Mutinensis canonicus Corigiensis quaternis, quinis, senis, et octonis vocibus. - Venice : Angelo Gardane, 1590.
- Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varij soggetti a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 9, et a 10 voci, cioe madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette... - Venice : Angelo Gardane, 1590
- Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro quarto a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1590.
- Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro primo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1591.
- Madrigali a sei voci d'Horatio Vecchi ... Libro primo. - Venice : Angelo Gardane, 1591.
- Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro terzo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1593.
- Canzonette a quattro voci di Horatio Vecchi da Modena, le quali per avanti sono in Venetia spartatamente ite in luce, et ora per più comodità raccolte insieme. - Nuremberg : eredi di Dietrich Gerlach, 1593.
- Di Horatio Vecchi da Modena, piu e diversi madrigali e canzonette a 5, 6, 7, 8, 9, et 10 voci, per avanti separatamente iti in luce, et ora insieme raccolti. - Nuremberg : eredi di Dietrich Gerlach, 1594.
- Canzonette di Horatio Vecchi da Modona libro secondo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1595.
- Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi, nella quale si contengono varij soggetti a 3, a 4, a 5, a 6, a 7, a 8, a 9, et a 10 voci, cioè madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette, ... - Venice : Angelo Gardane, 1595.
- Sacrarum cantionum Horatii Vecchii in Cathedrali Ecclesia Mutinae musicae magistri. Quinque, sex, septem, et octo vocibus. Liber secundus. - Venice : Angelo Gardane, 1597.
- L'amfiparnaso. Comedia armonica d'Horatio Vecchi da Modona. - Venice : Angelo Gardane, 1597.
- Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi, e di Gemignano Capi Lupi da Modona. - Venice : Angelo Gardane, 1597.
- Convito musicale di Horatio Vecchi da Modona a tre, quattro, cinque, sei, sette, et otto voci. -

Venice : Angelo Gardane, 1597.

Canzonette a tre voci di Horatio Vecchi, et di Gemignano Capi Lupi de Modona. - Nuremberg : Paul Kauffmann, 1597.

Convito musicale di Horatio Vecchi da Modona. Madrigali e canzonette a III, IIII, V, VI, VII et VIII voci. Novamente composto, et dato in luce. - Antwerp : Pierre Phalèse e Jean Bellère, 1598.

Canzonette d i Horatio Vecchi da Modena, libro terzo a quattro voci. - Venice : Angelo Gardane, 1600.

Canzonette a quattro voci di Horatio Vecchi da Modena, la quali per avanti sono in Venetia spartatamente ite in luce, et ora per più comodità raccolte insieme. E con aggiunta di altre a 5, 4 e tre voci - Nuremberg : Paul Kauffmann, 1600.

Asking Vecchi must have seemed the most natural course to Gardano. It was the period when the composer was moving from Reggio Emilia to Correggio, and it is probably as a canon of Correggio that he worked on the revision of the Gradual.

If this hypothesis is correct, we can assume that Vecchi's work was grafted onto that of Gabrieli. It is not known how much Gabrieli had already done, but there is evidence that suggests that the revision of the Gradual was done separately by the various editors, over various years and using dissimilar criteria. Perhaps Gabrieli began with the Kyriale and also revised a part of the *proprium de tempore*, after which Vecchi stepped in (possible clues: first, the similarity of the *cantus firmus* melodies in the Gradual and Gabrieli's organ masses; second, certain uncorrected errors in the Kyriale, as at the start of the Credo de Angelis in *canto fratto* - FIGURE 4 - perhaps due to a hastier correction of the proofs).

The anomalies of the 1591 *Graduale Romanum* (which, as Annarita Indino has observed, include the fact that we find different versions of pieces repeated in the Gradual, in which the dissimilar changes made to the musical text betray the absence of systematic planning) can be explained by certain events of those years. It was universally known in the musical world that Pope Gregory XIII had entrusted Palestrina and Annibale Zoilo in 1577 with the task of revising the chant books, an operation for which there was a great deal of expectation. If the new Roman Gradual revised by Palestrina and Zoilo had been imposed on all the Catholic dioceses, as had happened with the Breviary of 1568 and the Missal of 1570, for the first time Christian liturgical chant would have been drastically reformed by the wishes of the ecclesiastical authority (instead this happened only three centuries later, in 1886, with the *Editio Typica* of the Gradual, which - in an operation of historical recovery - recuperated the readings of the *Editio Medicaea* instead of adopting the fin-

dings of the recent semiological studies). Anyway, Gardano had close connections with Palestrina and was certainly aware of the work going on. Perhaps realizing the strong and wide demand for a revision of the liturgical chant, and at the same time seeing an opportunity for a highly successful publishing venture, Gardano came out with his own Venetian edition before the Papal Gradual (perhaps also wishing to impose it as an *exemplar* for north-eastern Italy, in competition with Rome).

The Gradual has no official *imprimatur*. Nonetheless, the lack of a licence, *imprimatur* or any other ecclesiastical privilege is by no means exceptional in the late 16th-century editions of liturgical music: they are also lacking in many other chant books with notation printed in Venice from the 16th to 18th centuries. Instead, the title-page (FIGURE 1) stresses the great work of revision carried out with zeal and sense of responsibility by “many most excellent musicians” (in fact only three) on the musical readings that had been corrupted by time. And this brings us to the second big issue, that of the revisions:

Graduale Romanum iuxta ritum Missalis Novi, ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restituti. Cum additione Missarum de Sanctis, ut in praecepto S[ancti] D[omini] N[ostri] Xisti Papae V patet.

Nuperrime impressum, et a multis erroribus, temporis vetustate lapsis, magno studio ac labore multorum[m] Excellentissimorum[m] Musicorum[m] emendatum.

Una cum Kyriali, Hymno Angelico, Symbolo Apostolorum, ac modulationibus omnibus, quibus utitur Sacrosancta Ecclesia Romana. Venetiis, Apud Angelum Gardanum.

Roman Gradual, according to the rite of the new Missal, re-established by Decree of the Holy Council of Trent. With the addition of Masses of the Saints, as imposed by the precept of Pope Sixtus V.

Most recently printed and corrected of the many errors acquired over a long period of time with the great study and work of many most excellent musicians.

Together with the Kyriale, Gloria and Credo and all the melodies used by the Holy Church of Rome.

In Venice, by Angelo Gardano.

The concept is more extensively treated in the printer’s preface to the reader, which is given considerable prominence in the volume, given that it occupies the first *recto* after the title-page and not the verso as is normally the case. Also worth noting is the fact that the book is not dedicated to any prelate and appears to have been issued purely on the publisher’s own initiative.

A careful reading of this document (a facsimile reproduction is given in FIGURE 5) is extremely necessary. The opening of the preface picks up the central question of the need for a revision of plainchant:

Ad lectores Angelus Gardanus

Cum optime noscerem, satisque perspicerem, quamplurimos errores (qui menda proprie vocantur) et multas absurditates remedio dignas in Graduale, caeterosque cantus pla-

Angelo Gardano to the readers

Since I know very well, and am sufficiently aware, that very many errors (that are properly called “blemishes”) and many absurdities that call for correction have found their

nos (qui vulgo firmi dicuntur) quibus Ecclesia romana singulos in dies utitur; ex temporis diuturnitate transfusus esse; ita ut nisi maxima discrepantia et inordinato modo cani possent, hanc provinciam et hoc onus corrigendi et imprimendi praedictos cantus planos pro generali beneficio suscepi, et quam potui libentissime sum aggressus.

way, with the passing of time, into the Gradual and other plainchants (which are commonly called *firmi*) that the Roman Church uses every day, to the extent that they cannot be sung if not with the greatest disagreement and disorder, I have taken upon myself the charge and task to correct and print the said plainchants for the benefit of all; and, as far as I have been able, I have done so with great joy.

The defects discovered in the plainchants (which, he says, people call *cantus firmi*) are broadly described as *quamplurimi errores et multae absurditates*: mistakes and absurdities that have occurred in the course of time, as also stated on the title-page. The same concept, expressed in greater detail, is found in Gregory XIII's *Breve* of 25 October 1577: the one that requests Palestrina and Zoilo to revise the chant books.⁸ There the Pope specifies that the chant must be freed of "quamplurimi barbarismi, obscuritates, contrarietates ac superfluitates": barbarisms, obscurities, contradictions and redundancies are the nouns that clarify the vaguer concepts of "errors and absurdities" expressed in the Gradual of 1591. But the papal *breve* goes further. It also specifies the causes for this state of affairs: the errors are duly charged "to the ineptitude or negligence or even malice of composers, scribes and printers", and not just to the passing of time.

In any case an acknowledged fact, and the starting point for any task of revision in that period, was the understanding that the plainchant, as notated in the 16th-century chant books, was full of errors and inadequacies that had tarnished it in the course of time and made it incorrect and needful of radical revision. Who, therefore, could take on a similar work of revision? This is explained in the second part of the preface:

Quod quidem Graduale Romanum a multis praestantibus, et primariis Italiae viris, musica praeditis, in cantibus ipsis planis eruditissimis, revisum fuit; et in primis a R. D. Andrea Gabriele in ecclesia divi Marci Venetiarum organico, a R. magistro Ludovico Balbio, in ecclesia divi Antonii Patavini musices moderatore, et a R. D. Horatio de Vecchis

Indeed this Roman Gradual has been revised by many excellent and highly important Italian men, gifted in and very learned in plainchant, and, first of all by the Rev. Don Andrea Gabrieli, organist of the church of San Marco in Venice, the Rev. Maestro Ludovico Balbi, maestro di cappella of the church of S. Antonio of Padua and the Rev. Don Orazio Vecchi

⁸ The text of Gregory XIII's *Breve* (25 October 1577) that entrusts Palestrina and Zoilo with the revision of the chant books is published by RAPHAEL MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 voll., Leipzig, Leuckart (C. Sander), 1901-1902; I: *Die Choral-Reform unter Gregor XIII*, p. 297; other details concerning the issue are found on pp. 215-235 in Vol. 2 of this work.

Mutinensi canonico Correggiensi, a quibus omnibus coniunctim et separatim summo studio, ac diligentia correctum fuit et emendatum; ut ei non desit illa praestantissima correctio, qua tanti ponderis opus indignisset, tam in musica, quam in litteris iuste positis sub suis (ut vocant) notis, seu signis, ubi debent cantari, cum suis pulcherrimis divisionibus, veram orthographiam et ipsorum cantuum planorum usum antiquum observando.

of Modena, canon of Correggio, by all of whom, both jointly and separately, it was corrected and emended with great care and diligence, so as to ensure the perfect correction that a work of such weight required, as regards both the music and the words, which are correctly placed (as is proper) under the notes or signs to which they refer; where they must be sung, with their beautiful sections, also observing the authentic orthography and ancient usage of the plainchants.

This second section therefore refers to the three musicians who contributed to the correction of the work: above all Andrea Gabrieli (Andrea and not Giovanni, as stated in almost all the dictionaries), then Balbi and finally Vecchi. Vecchi is mentioned third and there is surely a good reason for this: Correggio was neither Venice nor Padua: it was merely a small provincial town. In spite of the composer's fame, it is clear that in the context of the Venetian Republic both Gabrieli and Balbi had to come first. What is not clear, on the other hand, is the part referring to the long and diligent work of revision carried out by the three, "coniunctim et separatim" (both jointly and separately). Study of the musical readings of Gardano's Gradual shows that there was in fact no careful "joint" work of editorial coordination and that the changes made to the individual chants neither show planning nor respond to a unified and compact design of revision. So it appears that that the work was mainly carried out "separatim".⁹ All that can be said is that the manipulation of the chants was less radical and systematic than that carried out in the so-called *Editio Medicaea*; and this is perhaps what is meant by the observance of the "authentic orthography and ancient use" (*veram orthographiam et ipsorum cantuum planorum usum antiquum observando*). I would also like to draw attention to the emphasis given to the changes in the text-music relationship: a correction that was necessary as much for the right positioning of the words under the notes as for the music itself (*tam in musica, quam in litteris iuste positis sub suis notis ubi debent cantari, cum suis pulcherrimis divisionibus*).

The third part of the preface *ad lectores* dwells, lastly, on the merits of the work, praising not only its compliance with "correct orthography" (as already mentioned), but also its iconographic apparatus (*pulcherrimae imagines*):

Quae plane res, propter multos et varios typos diversis temporibus editos, dici possent, extra terminos, et proprios limites effluxisse. Quod ut facillime consecuturus essem, nihil expensis, vigiliis et aerumnis subtraxi,

To say things plainly, on account of the many diverse editions published in the various periods, [plainchant] exceeded its confines and its limits. In order to achieve this, I have overlooked nothing as regards expense,

⁹ INDINO, *Il Graduale*, 1999, p. 208.

quin Graduale ipsum praestantibus et pulcherrimis imaginibus, suis locis positis, in lucem prodiret. Quampropter hunc meum laborem vultus hilaritate, laetaque fronte accipietis, atque illamet religione, quae cantibus ecclesiasticis et spiritualibus debetur, amplectamini; me ultro offerens pro usu et commodo Ecclesiae Sanctae, in aliis et similibus operibus perseveraturum. Valete.

wakefulness and effort for the Gradual to appear with extraordinary and beautiful images, positioned in the right place. Hence accept this effort of mine with a well-disposed, joyful mind and embrace it with the same devotion due to the ecclesiastical and spiritual chants; and may I, in offering it first for the use and benefit of the Holy Church, persevere in other similar works. Keep well.

This conclusion expresses the publisher's strong editorial and financial commitment, but also the hope to enter the market successfully and to be able to continue with the publication of other chant books (*in aliis et similibus operibus perseveraturum*).

The expensive iconographic apparatus consists of sixteen large framed woodcuts (two are repeated): on the title-page (King David in prayer with Jerusalem in the background; FIGURE 6) and on fols. 13 (Nativity; *In Nativitate Domini*), 24 (Adoration of the Magi; *In Epiphania Domini*), 71 (Entrance into Jerusalem; *Dominica in Palmis*), 78 (Last Supper; *Feria quinta in Cena Domini*), 81 (Crucifixion; *Feria sexta in Parasceve*), 92 (Resurrection; *Dominica Resurrectionis Domini*), 105 (Ascension; *In Ascensione Domini*), 107v (Pentecost; *In die Pentecostes*), 113 (Trinity; *In festo sanctissimae Trinitatis*), 115v (Last Supper, the same as fol. 78; *In solemnitate Corporis Christi*), 143 (Church Triumphant; beginning of the *Proprium Sanctorum*: FIGURE 7), 149 (Presentation in the Temple; *In festo Purificationis B. M.*), 155 (Annunciation; *In festo Annuntiationis B. Mariae virginis*), 169v (Assumption of the Virgin; *In Assumptione B. Mariae virginis*), 176v (Church Triumphant, the same as fol. 143; beginning of the *Commune Sanctorum*). There are also many embellished initials.

In short, the central concept of the preface concerns the need for a revision of the plainchant, rendered indispensable (as then believed by all) by the presumed incorrectness of the liturgical books.

Let us now consider the actual musical and textual substance of the revision carried out in the 1591 Gradual.

I would like to emphasize the spirit with which the composers of polyphony tackled the revision of plainchant, and I will do so through the testimony of Palestrina, who in an autograph letter dated 5 November 1578 wrote as follows to Duke Guglielmo Gonzaga concerning the Masses he had been commissioned to compose:

havrò per grandissimo favor poter haver il remanente del canto fermo poi ch'è così ben purgato da barbarismi et da i mali suoni et se l'Altezza vostra si contenterà si mandaranno in stampa con il graduale che nostro signor mi ha com-

mandato ch'io emendi.

[I will very greatly appreciate having the rest of the plainchant since it is so well purged of barbarisms and bad notes; and if Your Highness approves, they will be printed with the Gradual that our lord has commanded that I should emend].¹⁰

This letter provides a valuable clue to Palestrina's attitude to the revision and clarifies that his work neither adopts philological criteria nor contemplates comparisons with ancient manuscripts. Instead the chant is to be purged of its presumed "barbarisms" as best can be done and with scant conviction, to the extent that as soon as Palestrina realizes that the Mantuan Kyriale has *already* been purged by someone else (and "well purged" at that), he proposes to the duke, without giving the matter a second thought, to publish it exactly it stood in his own edition commissioned by the pope (at the time author's rights were given little consideration).

The term "barbarisms" is perhaps that which recurs with the greatest frequency in all the polemical literature on the matter. We have already come across it in the pope's *Breve*, but it is also found in a celebrated passage from Gioseffo Zarlino's *Istitutioni harmoniche* (first edition: 1558), it concerns the way to set a text respecting the correct accentuation and pronunciation ("Il modo che si ha da tenere nel porre le figure cantabili sotto le parole"):¹¹ "La prima regola adunque sarà di porre sempre sotto la sillaba longa o breve una figura conveniente, di maniera che non si odi alcuno barbarismo ... il che si osserva etiandio nel Canto fermo" [The first rule is that of always putting the appropriate note value under a long or short syllable so that one hears no barbarism ... which is also to be observed in plainchant]; further on, in the ninth rule, the same concept is developed: the penultimate syllable "potrà havere alquante delle figure minori sotto di sè, pur che la detta penultima sillaba sia longa, et non breve, percioché, se fusse breve, si verrebbe a commettere il barbarismo" [may have several of the shorter note values under it provided that the said penultimate syllable is long and not short, for if it were short, one would be committing a barbarism]. It is precisely these passages that suggest a correct interpretation of the concept: the term "barbarism" merely indicates a violation of the laws that must govern the correct text-music relationship, a violation found systematically in the Gregorian melodies transmitted by the medieval codices. The neumatic groups, for example, often lie above short syllables, which, according to the contemporary rules on aesthetics and musical rhetoric, could only be set to a single note. Corrections therefore consisted in shifting atonic syllables of the text to single notes and consequently antici-

¹⁰ MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform*, I, p. 300.

¹¹ GIOSEFFO ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, Venezia 1558, IV parte, cap. 33, pp. 340-341.

pating or postponing the melismas to the stressed syllables, a procedure that often broke up the original neumatic groups.

The same sort of attitude guided the revisers of the 1591 Gradual. Certain interesting facts concerning its readings can be revealed by examining some sample passages.

First of all let us look at the variants in the Kyrie *fons bonitatis*, the Kyrie which was used for the main feasts of the liturgical year and which normally opened the Kyriales placed at the end of the Graduals (now Vat. II, *Graduale Triplex*,¹² p. 715; Melnicki no. 48).¹³ The rubric usually reads “In festivitibus maioribus duplicibus” or, from c.1580, “In festivitibus duplicibus primae classis”. FIGURE 8 gives a synoptic transcription of thirteen printed versions (from 1499 to 1653) of the central section of this Kyrie: the *Christe eleison*, which is repeated three times. While the Giunta and Liechtenstein Graduals from 1500 to 1580 are substantially the same from the melodic point of view (from 1525 onwards the initial note and certain melodic peaks are emphasized by an additional note of the same pitch, almost certainly to be performed without repetition), one can see that the Gardano Gradual of 1591 represents a genuine break with the manuscript and printed tradition. The melisma on the final syllable of *Christe* is reduced from 31 notes to 11. And while the three-syllable word *e-lei-son* in the 1580 edition had 6+4+1 syllables, in the Gardano Gradual the main melisma is shifted to the tonic syllable of the word (now given seven notes) while the outer syllables are left with just one. Also drastically eliminated are the characteristic descending scales of four or five notes (C B A G or C B A G F or A G F E D) that formed the musical substance of the invocation. This process of simplification, reduction of melismas and ‘correction’ of syllable positions is carried out ‘at the drawing board’, so to speak, and heavy changes are made to the musical substance of the piece, effectively turning it into a different, new and totally recomposed work.

It is also interesting to notice what happens after 1591 and observe how the subsequent book market behaves. The Spanish edition of 1597 gives a melodic version that is slightly different from the Venetian ones from 1525 to 1580, by introducing a greater emphasis of the melodic peak on the note C through recourse to an upper auxiliary (C D C), yet it is substantially in line with the ancient tradition. Of great interest, on the other hand, is how the big Venetian publishers Giunta and Ciera behave in the 17th century, for both, between 1610 and 1618, adopt the archaic version of 1500 with very few

¹² *Graduale Triplex seu Graduale Pauli PP. VI cura recognitum...*, Sablé sur Sarthe, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979.

¹³ MARGARETA MELNICKI, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Diss., Universität Erlangen-Nürnberg, 1955.

variants; a curious detail is the four-syllable treatment of *e-le-i-son*, with a different distribution of the syllables in the finale. But in the editions from 1629 onwards Ciera, Giunta and Baba provide a *Christe* with readings derived from the Gardano edition. This is the version of the *Christe* also given in all the subsequent editions by Ciera, Pezzana and Baglioni throughout the 17th century. This is an important fact, since it shows that an edition that seemed to belong to a niche market and to have no influence on the subsequent production was then being copied and considered as authoritative for over a century.

We must note that the *Kyrie fons bonitatis* is not given in the *Editio Medicaea*, just as it also fails to appear in the Gradual printed by Giunta in 1546 and edited by Cianciarino: there another Kyrie is prescribed for Double Feasts.¹⁴ So let us now consider the Kyrie for Sunday, that used for the majority of the Sundays of the liturgical year and universally also known as *Orbis factor* (Vat. XI, GT p. 748, Melnicki no. 16). The examples are taken from the *Kyrie ultimum*, the final invocation (FIGURE 9). The Giunta Gradual of 1500, as we see, merges the final syllable of *Kyrie* and the initial one of *eleison* to form a single ‘e’, thereby creating an invocation of just five syllables: *Ky-ri-e-lei-son* (5+2+16+1+1 notes). The point of arrival of this tradition, which undergoes few changes from the melodic point of view, is the Pezzana edition of 1730. From the 17th century onwards the two atonic final syllables of proparoxytone words are notated in all editions with the typical group consisting of a diamond-shaped *punctum* followed by a *punctum* that is either square or with a *cauda* (or, in terms of mensural notation: semibreve-breve or semibreve-longa). Such a group is already found on ‘eleison’ in the 1610 Gradual. The initial vowel of ‘eleison’ is introduced by Cianciarino in the Giunta edition of 1546, where he breaks up the six-note descending melisma. In the following editions the vowel is increasingly anticipated, though from the musical point of view there is little change. What does change, however, is the positioning of the other syllables of the word, and here various solutions are adopted. But within this continuous series of small variations of a melody that was both well known and widely used (and hence ‘respected’ for its venerable tradition), two radical ‘revisions’ stand out conspicuously: those of Vecchi, Balbi and Gabrieli (1591) and Anerio and Suriano (the *Editio Medicaea* of 1614). In the 1591 edition a four-note melisma is even *added* (with the ill-placed and unjustified repetition of the descending group G F E D). In the

¹⁴ The order and identification of the pieces of the Kyriale given in the *Editio Medicaea* are discussed by Giacomo Baroffio in the preface to the facsimile edition: *Graduale de Tempore iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio Princeps (1614)*, ed. by Giacomo Baroffio - Manlio Sodi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001, pp. XXIX-XXX.

¹⁴ GOZZI, *Il Graduale*; KARP, *On the transmission*; MILANESE, *Variantistica e Indino, Il Graduale*.

Editio Medicaea, on the other hand, the tonic syllable *eleison* is anticipated; the characteristic cadential preparation with the broad stepwise six-note descent is destroyed; and on this penultimate syllable a different type of conclusion is created *ex novo*, even though it no longer rhymes with the initial invocation. These changes seem not have had any following in the subsequent printed tradition, which continued to restate the well-known melody, introducing only small adjustments to the positioning of the syllables.

These two short examples (which we add to the studies already carried out¹⁵ and those that will need to be done in the future) show first that every composition must be examined for the changes made by the editors (changes that does not always reveal the same approach) and, secondly, that there are different reactions *vis-à-vis* these changes. Sometimes they are accepted, but more often they are rejected, above all when it is the publisher who does the editing work and not a paid musician.

Whatever the case, between the end of the 16th century and the second half of the 17th many chant books (particularly those printed in Venice) were extensively revised and very often we do not even know who was responsible for the changes.

The considerations outlined above do not only concern plainchant, but also have strong implications on other aspects of sacred music: for example, organ practice, the philological reconstruction of appropriate liturgical contexts and the use of the *cantus firmi* in polyphony.

Extensive investigation, musical comparison and archival research is still required.

¹⁵ GOZZI, *Il Graduale*; KARP, *On the transmission*; MILANESE, *Variantistica* and INDINO, *Il Graduale*.

I mottetti di Orazio Vecchi: un'antologia

Quando ci si imbatte nel nome di Orazio Vecchi, il pensiero corre inevitabilmente alla sua musica profana, alla *Selva di varia ricreazione* (1590), a *Il convito musicale* (1597), a *Le veglie di Siena* (1604), e soprattutto a *L'Amfiparnaso* (1597); e a buon diritto, visto l'importanza che rivestirono fin da subito e al ruolo che giocarono nella definizione del madrigale rappresentativo tra Cinque e Seicento. L'ampia bibliografia moderna è ulteriore testimonianza della loro importanza, anche se forse servirebbero delle edizioni nuove. Pure piuttosto noto è il repertorio 'leggero' delle canzonette, grazie ai lavori ed edizioni di Ruth DeFord, Rossana Dalmonte e Massimo Privitera¹. Eppure Vecchi, per formazione e per gran parte della sua vita professionale, fu un musicista di chiesa, responsabile delle cappelle musicali di Salò e soprattutto di Modena, e compositore non certo prolifico ma impegnato in diversi generi propri della musica sacra; inoltre, come è ben noto, nel 1590 venne incaricato della revisione del Graduale romano, già cominciata da Andrea Gabrieli (scomparso nel 1585) e Lodovico Balbi; il volume venne pubblicato a Venezia da Gardano l'anno successivo. Quest'ultimo aspetto della produzione musicale del compositore modenese tende ancora oggi ad essere messo in secondo piano o addirittura trascurato, soprattutto in riferimento alle raccolte di musica polifonica; se esistono alcuni contributi specifici e recenti dedicati al Graduale del 1591², la bibliografia sulla sua musica

¹ Cfr. ORAZIO VECCHI, *The Four-Voice Canzonettas with Original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others*, ed. by Ruth I. DeFord, Madison, A-R Editions, 1993 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 92-93); ROSSANA DALMONTE - MASSIMO PRIVITERA, *Gite, canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996.

² Cfr. MARCO GOZZI, *Il Graduale di Angelo Gardano (1591)*, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, a cura di Laura Dal Prà, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Castello del Buonconsiglio, 1995, pp. 399-414; THEODORE KARP, *On the transmission of some mass chants, c. 1575-1775*, 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. 81-97; ANNARITA INDINO, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)*, in *Ibidem*, pp. 207-221.

sacra è ancora sostanzialmente ferma al contributo di Raimond Rüege, risalente nel 1967³. Tale situazione, per quanto assurda possa sembrare vista l'importanza del nostro compositore, rientra purtroppo in una ben determinata impostazione storiografica che tende a relegare in secondo piano la musica sacra degli ultimi decenni del Cinquecento, come ho avuto modo di ribadire in diverse occasioni e sulla quale non vorrei ulteriormente insistere.

Tenendo conto della portata e del significato complessivo della figura di Orazio Vecchi, è risultato ovvio e naturale che le celebrazioni organizzate in occasione del quarto centenario della morte si concentrassero sulla musica profana. In tale direzione si è orientato anche il convegno internazionale svoltosi ad Arezzo dal 23 al 26 agosto 2005, organizzato dalla Fondazione «Guido d'Arezzo» nell'ambito dell'annuale concorso polifonico, ma con aperture verso aspetti diversi, tanto è vero che il convegno è stato intitolato, significativamente, «Orazio Vecchi: tradizione e innovazione. Il Madrigale rappresentativo e la riforma del Graduale». La sessione di apertura è stata così interamente dedicata alla riforma del canto liturgico tra Cinque e Seicento e al Graduale del 1591, ma è stato anche previsto uno spazio per la sua polifonia sacra. In quell'occasione ho presentato una relazione incentrata sulla sua produzione mottettistica, sullo stile e le strutture compositive impiegate, e le interazioni stilistiche con la musica profana, cercando di mostrare come anche nel genere mottetto sia presente in maniera piuttosto significativa la coesistenza della tradizione tardo-cinquecentesca e delle spinte innovative sempre più presenti, ovviamente in misura diversa, nei più attenti e sensibili compositori di fine secolo (e sia Palestrina sia Lasso rientrano a buon diritto in questo quadro). Ho ritenuto opportuno soffermarmi sui mottetti perché questo genere compositivo richiede al pari della messa il ricorso ad una scrittura elaborata e complessa dal punto di vista contrappuntistico, ma consente sperimentazioni e aperture in misura maggiore di quanto solitamente avvenga nella messa, per lo più in stretto rapporto con il testo musicato, la cui origine può essere di varia natura, liturgica, biblica, devozionale e così via (la sacralità del testo dell'*Ordinarium Missae* è al di sopra delle parti, e semmai la perfezione dell'«armonia» deve solo sperare di essere il più possibile degna di accostarsi). Meno significative (non in senso assoluto, ma in relazione all'indagine che mi ero proposto) sarebbero state le altre raccolte liturgiche, ovvero le Lamentazioni e gli Inni, che hanno una diversa destinazione, appartengono ad un genere compositivo differente e impiegano tecniche compositive più indirizzate verso la semplicità della scrittura e la facilità di ascolto/esecuzione

³ RAIMOND RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, Bern - Stuttgart, Paul Haupt, 1967 (Publicationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft - Publications de la Société Suisse de Musicologie, serie II, 15).

(come la scelta radicale del falso bordone per gran parte delle Lamentazioni).

La relazione preparata per il convegno verrà pubblicata nel prossimo numero della rivista; ma come ho già fatto in precedenza in occasione del mio lavoro sui mottetti di Cima, offro in questa sede un'anticipazione dell'arte mottettistica di Vecchi con una piccola antologia di composizioni tratte dalle due raccolte pervenuteci nella loro integrità⁴:

- *Motecta Horatii Vecchii mutinensis canonicus corigiensis quaternis, quinis, senis, & octonis vocibus. Nunc primum in lucem edita. Serenissimo principi Guglielmo, palatino, Rheni comiti, & utriusque Bavariae duci &c. dicata. Cum privilegio*, Venezia, Angelo Gardano, 1590;
- *Sacrarum cantionum Horatii Vecchii in cathedrali ecclesia Mutinae musicae magistri. Liber secundus. Nunc primum in lucem aeditus. Cum privilegio*, Venezia, Angelo Gardano, 1597.

La qualità stessa delle musiche è garanzia e giustificazione di questo florilegio, piccolo campionario delle diverse tecniche compositive e della varietà di soluzioni suggerite dagli organici. Vi è però un ulteriore motivo che mi ha spinto alla scelta di far precedere il saggio vero e proprio da una antologia di musiche, ovvero lo stato assolutamente insufficiente di edizioni moderne delle sue opere sacre e dei mottetti nel caso specifico. L'elenco presentato da Rügge⁵ comprende esclusivamente le classiche antologie di Franz Commer, di Carl Proske, di Stephan Lück e di Luigi Torchi, poiché non vi era altro a disposizione alla data di pubblicazione della sua monografia; ed è riassumibile assai brevemente:

Mottetti, 1590

Erat Jesus eiciens demonium, 4 v.	C. Proske, <i>Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum</i> (1855)
Cantabo Domino in vita mea, 4 v.	C. Proske, <i>Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum</i> (1855)
Velociter exaudi me, Domine, 4 v.	C. Proske, <i>Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum</i> (1855)
Euge serve bone, 4 v.	C. Proske, <i>Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum</i> (1855)
Alleluia. Laudem dicite Deo, 5 v.	St. Lück, <i>Sammlung ausgezeichneter</i>

⁴ Un esemplare completo delle due stampe si trova a Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, U.284 e U.290. Desidero ringraziare la biblioteca bolognese per la cortese sollecitudine con cui mi ha fatto pervenire il materiale.

⁵ RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., pp. 92-93.

- Kompositionen für die Kirche*, vol. III
(1884-1885)
- Quem vidistis, pastores?, 5 v. F. Commer, *Musica Sacra*, vol. XXVII
(1886)
- Beati omnes qui timent Dominum, 10 v. L. Torchi, *L'arte musicale in Italia*, vol. II
(1897)
- Sacrae cantiones, 1597
- O Iesu Christe miserere mei, 5 v. F. Commer, *Musica Sacra*, vol. XXVII
(1886)

Dopo il 1967 vi è ben poco da aggiungere; lo stesso Rüegge trascrive in appendice alla sua monografia i mottetti *Speciosa facta es* (1597, 5 v.) e *Osculetur me* (1590, 6 v.), mentre *O sacrum convivium* (1590, 5 v.), insieme ad una nuova trascrizione di *Quem vidistis, pastores?*, si trovano nella tesi dottorale di Michèle Fromson insieme ad altre intonazioni polifoniche sui medesimi testi⁶. Mi è sembrato pertanto opportuno offrire, in edizione moderna, alcune altre musiche nei vari organici impiegati, compresi i due cori, in modo da dare un primo quadro sufficientemente indicativo dell'arte mottettistica di Vecchi.

Per concludere, una breve nota sull'edizione delle musiche. L'ampia gamma ritmica adoperata da Vecchi in relazione alle note con valore sillabico, che vanno dalla breve fino alla semiminima, e il tactus reale, oscillante da quello alla semibreve a quello alla minima, hanno reso pressochè inevitabile il mantenimento dei valori originali; ugualmente sono stati mantenuti i segni di mensura, che sono c e ç nei mottetti della prima raccolta, esclusivamente ç in quelli della seconda. Il loro mantenimento ha anche valore documentario, in rapporto ad una prassi compositiva che è talvolta influenzata da strutture ritmiche proprie della musica profana, talvolta sembra voler differenziare le due misure semanticamente (e semiologicamente) a seconda dell'occasione liturgica (anche se secondo un processo non sempre lineare e coerente, soprattutto in rapporto alla semiografia adoperata), infine, soprattutto nelle *Sacrae cantiones* del 1597, pare riferirsi ad una teoria dei generi e delle tecniche compositive ad esse collegate che prescinde in realtà dal tactus reale richiesto e/o dalla notazione, e sembra indirizzarsi decisamente verso una evidenziazione puramente esterna e grafica del concetto di gravità che comincia ad imporsi, a vari livelli e con diversi significati, nella concezione stessa della musica sacra in stile osservato⁷. Questo nelle sezioni in metro binario; nelle

⁶ MICHÈLE YVONNE FROMSON, *Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605*, 2 voll., PhD. diss., The University of Pennsylvania, 1988, vol. II, pp. 127-131 (*Quem vidistis, pastores?*) e 192-206 (*O sacrum convivium*).

⁷ Su questi punti avrò modo di soffermarmi più in dettaglio nel mio contributo di prossima pubblicazione.

sezioni ternarie, invariabilmente scandite da brevi e semibrevis, sembra maggiormente presente la teoria tradizionale del tactus; ma è in realtà un'altra prova della crisi di una semiografia che non possiede ancora mezzi sufficientemente idonei per scrivere in maniera diversa e più coerente con le sezioni binarie, e che deve ricorrere ai valori larghi per ottenere un andamento piuttosto mosso e vivace, ovviamente senza che ciò implichi alcun rapporto di carattere proporzionale (anche se si impiega una notazione consolidata e calcolata sul vecchio tactus alla breve), ma il cui significato va visto in relazione alle diverse oscillazioni del tactus reale indicato dalla semiografia più che dai segni *c* e ϕ ⁸.

⁸ Un punto di vista abbastanza simile è espresso in DANIELE SABAINO, *Ancora sul dilemma 'trippla' o 'sesquialtera' nel repertorio tardo-rinascimentale. Nuove osservazioni tra ecdotica, semiografia e prassi esecutiva*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, Lucca, LIM-Una cosa rara, 2000 (Didattica della filologia musicale, 2), pp. 69-83.

Appendice musicale / *Musical appendix*

1	Misericordias Domini (1590)	4 voci/voices
2	Domine quando veneris (1590)	5 voci/voices
3	Ave Virgo gratiosa (1590)	5 voci/voices
4	Salve radix sancta (1597)	6 voci/voices
5	Ecce Virgo sancta (1597)	6 voci/voices
6	En dilectus meus (1590)	8 voci/voices
7	Salve, sancte Pater (1590)	8 voci/voices
8	Repleti sunt omnes (1597)	8 voci/voices
9	Exultate iusti in Domino (1597)	8 voci/voices

Misericordias Domini
In omni tempore

Motecta, 1590

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Mi - se - ri - cor - di - as Do -

Mi - se - ri - cor - di - as Do -

Mi - se - ri -

5

mi - ni, mi - se - ri - cor - di - as

ni. mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni, mi - se - ri - cor - di -

cor - di - as Do - mi - ni,

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni,

10

Do - mi - ni, mi - se - ri -

as Do - mi - ni, mi - se - ri - cor - di - as

mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni,

mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni,

15

cor - di - as Do - mi - ni, mi - se - ri - cor - di - as Do - - -
 Do - mi - ni, mi - se - ri - cor - di - as mi - se - ri - cor -
 mi - se - ri - cor - di - as mi - se - ri - cor - di - as Do -
 ni, mi - se - ri - cor - di - as Do -

20

mi - ni in ae - ter - - - num can - ta - bo, in
 di - as Do - - - mi - ni in ae - ter - num can - ta -
 mi - ni in ae - ter - num can - ta - bo, in ae - ter - num
 mi - ni in ae - ter - num can - ta - bo, in

ae - tern - num can - ta - - - - bo, in ae - ter - num
 bo, in ae - ter - - - num can - ta - bo can - ta - - - bo, in
 can - ta - - - bo, in ae - ter - num can - ta - bo, in
 ae - ter - num can - ta - bo, in ae - ter - num can - ta -

40

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni, mi - se - ri - cor -
 cor - di - as Do - mi - ni, mi - se - ri - cor - di - as mi - se -
 mi - ni, mi - se - ri - cor - di - as mi - se - ri - cor - di -
 di - as Do - mi - ni, mi - se - ri - cor - di -

di - as Do - - mi - ni in ae - ter - num can - ta -
 ri - cor - di - as Do - - mi - ni in ae - ter - num
 as Do - mi - ni in ae - ter - num can - ta - bo, in
 as Do - - - - mi - ni in ae - ter - num can - ta -

45

bo, in ae - tern - num can - ta - - - bo, in
 can - ta - bo, in ae - tern - num can - ta - bo can - ta - - -
 ae - ter - num can - ta - - - bo, in ae - ter - num can - ta -
 bo, in ae - tern - num can - ta - bo, in ae - ter - num

50

ae - ter - num can - ta - - - - - bo, in ae - ter -
 bo, in ae - tern - num can - ta - bo, in ae - ter - num can - ta -
 bo, in ae - ter - num can - ta - bo can - ta - - - - - bo, in
 can - ta - bo, in ae - ter - num can - ta - bo, in

num in ae - ter - num can - ta - bo, in ae - ter - num
 bo can - ta - bo, in ae - ter - num in ae - ter - num in ae - ter -
 ae - ter - num can - ta - bo, in ae - ter - num can - ta - bo, in ae -
 ae - ter - num can - ta - bo, in ae - ter - num can - ta - bo, in

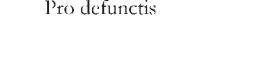




55

can - ta - - - - - bo.
 num can - ta - bo, in ae - ter - num can - ta - - - - - bo.
 ter - num can - ta - bo, in ae - ter - num can - ta - - - - - bo.
 ae - ter - num can - ta - bo, in ae - ter - num can - ta - bo.

Domine, quando veneris
Pro defunctis

Motecta, 1590

Cantus  Do - mi - ne, quan - do ve - ne -
 Altus  Do - mi - ne, quan - do ve - ne - ris,
 Tenor 
 Quintus  Do - mi - ne,
 Bassus 

 ris quan - do ve - ne - ris, Do - mi - ne,
 Do - mi - ne, quan -
 Do - mi - ne, quan - do ve - ne - ris quan -
 quan - do ve - ne - ris quan -
 Do -

 tu
 Do - mi - ne, quan - do ve - ne - ris quan - do
 do ve - ne - ris quan - do ve - ne -
 do ve - ne - ris, Do - mi - ne, quan - do ve - ne - ris
 do ve - ne - ris quan -
 mi - ne, quan - do Do - mi - ne, quan - do ve - ne - ris

15

ve - ne - ris iu - di - ca - re ter - ram, u - bi me
 ris iu - di - ca - re ter - ram, u - bi me
 iu - di - ca - re ter - ram, u - bi me
 do ve - ne - ris iu - di - ca - re ter - ram,
 iu - di - ca - re ter - ram,

20

ab - scon - dam u - bi me ab - scon - dam a
 ab - scon - dam u - bi me ab - scon - dam a
 ab - scon - dam u - bi me ab - scon - dam a
 u - bi me ab - scon - dam a
 u - bi me ab - scon - dam u - bi me ab - scon - dam a

25

vul - tu i - rat e tu - ac?
 vul - tu i - rat e tu - ac?
 vul - tu i - rat e tu - ac?
 rat e tu - ac?
 vul - tu i - rat e tu - ac?

ae? Qui - a pec - ca - - - vi ni - mis

ae? Qui - a pec - ca - - - vi ni - mis

Qui - a pec - ca - - - vi ni - - - - mis in

ae? Qui - a pec - ca -

30

in vi - - - - ta me - - - - a,

qui - a pec - ca - - vi ni - - - -

vi - - - - ta me - - - -

vi ni - mis qui - - - a pec -

Qui - - - a pec - ca -

35

qui - a pec - ca - - - vi ni -

mis qui - a pec - ca - - vi pec - ca - vi ni - mis

a, qui - a pec - ca - - - vi ni - - - - mis

ca - - - - vi ni - - - - - mis

vi ni - - - - - mis qui

40

mis qui - a pec - ca - vi ni - in vi - ta
 qui - a pec - ca - vi ni - mis
 qui - a pec - ca - vi qui - a pec - ca -
 a pec - ca - ri ni - mis

45

mis qui - a pec - ca - ri ni - mis in vi -
 me - a in vi - ta me - a
 qui - a pec - ca - ri ni - mis in
 vi ni - mus in vi -
 qui - a pec - ca - vi ni - mis in

50

ta me - a in vi - ta me - a
 in vi - ta me - a
 vi - ta me - a in vi - ta me - a
 ta me - a in vi - ta me - a
 vi - ta me - a in vi - ta me - a

Ave Virgo gratiosa
 Ad Virginem Mariam in omni tempore

Motecta, 1590

Cantus

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

5

10

15

so - le cla - ri - or,
 cla - ri - or, stel - la so - le cla - ri -
 le cla - ri - or, stel - la so - le cla - ri - or,
 stel - la so - le cla - ri - or,
 stel - la so - le cla - ri - or,

20

ma - ter De - i glo - ri - o - sa,
 or, ma - ter De - i ma - ter De - i
 ma - ter De - i ma - ter De - i
 or, ma - ter De - i ma - ter De - i glo - ri -
 ma - ter De - i glo - ri -

25

fa - vo mel - lis dul - ci -
 glo - ri - o - sa, fa - vo mel - lis
 glo - ri - o - sa, fa - vo mel - lis dul -
 o - sa, fa - vo mel - lis dul -

30

or, ru - bi - cun - da plus - quam ro - - - - -

dul - ci - or, ru - bi - cun - da plus - quam ro - - - - -

ci - or, ru - - - - bi -

lis dul - ci - or,

ci - or,

35

sa, ru - bi - cun - da plus - quam ro - - - - -

sa, plus - quam ro - - - - sa, ru - - - - bi -

cun - da plus - quam ro - - sa, ru - - - - bi - cun - da

ru - bi - cun - da plus - quam ro - - - - -

ru - - - - bi - cun - da

40

sa, li - li - o can - di - - - - di - or,

cun - da plus - quam ro - - - - - sa, li - li - o can -

li - li - o can - di - di - or, li -

sa, li - li - o can - di - - - -

plus - quam ro - - sa, li - li - o can - di - di - or, // - - // - o

45

li - li - o can - di - - - di - or.
 di - - - - di - or.
 li - o can - di - di - or, li - li - o can - di - - - di - or.
 di - or.
 can - di - di - or, li - li - o can - di - - - di - or.

50

Om - - - nis vir - - - - - tus re de - co - - -
 Om - nis vir - - - tus re de - - - - co -
 Om - nis vir - tus re de - co - - -
 Om - nis vir - tus re de - co - - - -
 Om - nis vir - tus re de - co - rat,

55

rat, om - nis san - - - - ctus om - nis san -
 rat, om - nis san - ctus te ho - no - - - - rat,
 rat, om - - - - nis san - ctus te
 rat. Om - - - - nis vir - - - - tus te
 om - - - - nis san - ctus om - nis san - ctus te

60

cnus te ho - no - rat, le - sus Chri - stus te ex - al -
 te ho - no - rat, le - sus Chri - stus te ex - al -
 ho - no - rat, le - sus Chri - stus te ex - al -
 de - o - rat. Om - nis vir - tus te
 ho - no - rat, le - sus Chri - stus te ex -

65

tar in cae - lis su - bli - mi -
 tar in cae - lis su - bli - mi - or
 rat in cae - lis su - bli - mi - or in cae - lis su -
 de - o - rat. Om -
 al - tar in cae - lis su - bli -

70

or in cae - lis su - bli - mi - or.
 in cae - lis su - bli - mi - or. Al -
 bli - mi - or in cae - lis su - bli - mi - or. Al - le - lu - ia al - le - lu -
 nis vir - tus te de - o - rat.
 mi - or su - bli - mi - or. Al - le - lu - ia al - le - lu -

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

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

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

Om - nis vir - tus te de - co -

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

75

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

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

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

rit. Om - - - -

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

80

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

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

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

nis vir - - - - tus te de - co - - - - rar.

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

Salve, radix sancta
 In omnibus festivitibus B. Mariæ

Sacrae cantiones, 1597

First system of the musical score. It consists of six staves: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Sextus (Tenor), Tenor (Tenor), Quintus (Bass), and Bassus (Bass). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Cantus: Sal - - - - -; Altus: ra - - - - -; Sextus: Sal - - - - - ve ra - - - - -; Tenor: ra - - - - - dix; Quintus: ra - - - - -; Bassus: (no lyrics).

Second system of the musical score, starting with a measure rest (5) and a flat (b) in the Cantus staff. The lyrics are: Cantus: ve ra - - - - - dix sau - - - - - cta,; Altus: dix sal - - - - - ve ra - - - - - dix san -; Sextus: dix san - - - - - cta,; Tenor: sal - - - - - ve ra - - - - -; Quintus: dix ra - - - - - dix ra -; Bassus: Sal - - - - - ve ra - - - - -.

20

mun - di glo - ri - a, o Ma - ri - a flos
 ve sal - re mun - di glo - ri - a, o Ma - ri - a
 ve mun - di glo - ri - a, o Ma - ri - a flos
 sal - re mun - di glo - ri - a, o Ma - ri - a flos
 a, mun - di glo - ri - a, o Ma - ri - a
 a, o Ma - ri - a

25

vir - gi - num, vel - ut ro - sa vel li -
 flos vir - gi - num, vel - ut
 vir - gi - num, vel - ut ro - sa vel li -
 vir - gi - num,
 a flos vir - gi - num, vel - ut
 flos vir - gi - num, vel - ut

30

li - um, vel - ut ro - sa vel li - li - um,
 ro - sa vel li - - - - - li - um,
 li - um, vel - ut ro - sa vel - ut ro - sa
 vel - ut ro - sa vel
 ro - sa vel li - - - - - li - um,
 vel - ut

35

vel - ut ro - sa vel li - - - - - li - um. Tu - um pro
 vel - ut ro - sa vel li - li - um.
 vel li - li - um, ro - sa vel li - li - um.
 li - li - um, vel li - li - um. Tu - um pro
 vel - ut ro - sa vel li - li - um.
 ro - sa vel li - - - - - li - um.

40

no - bis de - pre - ca - - - re fi - li - um,
 'Tu - um pro no - - - bis pro no - bis de - pre - ca - re fi - li -
 'Tu - um pro no - bis de - pre - ca - re fi - li - um,
 no - bis de - pre - ca - re fi - li - um, tu - um pro
 'Tu - um pro no - bis de - pre -
 'Tu - um pro no - bis de - pre -

45

tu - um pro no - bis de - pre - ca - - - re fi -
 um, tu - um pro no - bis de - pre - ca - re fi - li - um,
 tu - um pro no - bis de - pre - - - ca - re
 no - bis de - pre - ca - - - re fi - - - li - um, tu - um pro
 ca - re fi - - - li - um, tu - um pro no - bis
 ca - re fi - li - um, tu - um pro

Ecce Virgo sancta
In omnibus festivitibus B. Mariac

Sacrae cantiones, 1597

5

Cantus
Ec - ce Vir - - - - - go sau - cta,

Sextus
DU - - - O - -

Altus
Ec - ce Vir - - - - - go san - cta,

Tenor
Ec - ce Vir - go san -

Quintus
Ec -

Bassus

10

ec - ce Vir - - - - - go sau -

DE - - - CIM STEL - - - LAM:

ec - ce Vir -

cta,

ce Vir - - - - - go sau - - - - -

Ec - ce Vir - go san - - - - cta, ec -

cta, a - mi - - - - cta so -

CO - - - - RO - - - -

go san - cta, a - mi - - - - cta

ec - ce Vir - go san - cta, a -

cta, ec - ce Vir - go san - cta,

ec Vir - go san - - - - cta, a - mi - - - - cta

15

le, a - mi - - - - cta so - - - - le

NA MA - - - - RI - - - - AE

so - le, a - mi - - - - cta so - - - - le

mi - - - - cta so - le, a - mi - - - - cta so -

a - mi - - - - cta so - le, a - mi - - - -

so - - - - le, a - - - - mi - - - -

20

et lu-na sub pe-di-bus e- - - - - DU - - - O - - - - -
 et lu-na sub pe- - - - - di-bus e- - - - -
 le et lu-na sub pe-di-bus e- - - - -
 eta so - - - - - le et
 eta so - - - - - le

25

ius, et in ca-pi-te e- - - - -
 DE - - - CIM STEL - - - LAE
 ius, sub pe-di-bus e- - - - - ius,
 ius, et in ca-pi-te e- - - - -
 lu-na sub pe- - - - - di-bus e- - - - - ius, et in ca-pi-te e- - - - -
 et lu-na sub pe-di-bus e- - - - - ius, et in ca-pi-te

31

ius co-ro-na co-ro-na
CO-RO-NA
co-ro-na co-ro-na
ius co-ro-na
ius co-ro-na
e-ius co-ro-na

35

na co-ro-na du-o-de-
MA-RI-AE
co-ro-na co-ro-na
ro-na du-o-de-cim stel-larum
co-ro-na co-ro-na
na co-ro-na co-ro-na

40

cim stel - la - rum du - o - de - cim stel - la - rum.

DU - - - O - - - DE: - CIM STEL - -

du - o - de - cim stel - la - rum. Al -

du - o - de - cim stel - la - - - rum. Al - le - lu -

ro - - - na du - o - de - cim stel - la -

na du - o - de - cim stel - la - rum.

45

rum. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -

Al: CO - - -

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

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

rum. Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al -

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

50

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

RO - - - NA MA - - - RI - - - AE:

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

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

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

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

55

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

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

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

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

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


En dilectus meus

In omnibus festivitibus B. Mariæ Virginis


Motecta, 1590

II coro


Cantus




Altus



Tenor




Bassus




I coro


Altus



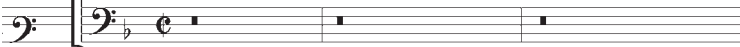
Tenor



Tenor



Bassus



5

us, en di - le - ctus me - - - - - us

di - le - ctus me - us, di - le - - - - - ctus me - - - - -

us, di - le - ctus me - - - - -

En di - le - ctus me -

10

Sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca

Sur - - - - - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me -

Sur - - - - - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a

Sur - - - - - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a pro - pe -

lo - qui - tur mi - - - - - hi.

us lo - qui - tur mi - hi.

us lo - qui - tur mi - hi.

us lo - qui - tur mi - hi.

15

me - a a - mi - ca me - a,
a a - mi - ca me - a,
pro - pe - ra a - mi - ca me - a,
ra a - mi - ca me - - - a,
For - - - mo - sa me - a, et ve - ni ve - ni ve -
For - - - mo - sa me - a, et ve - ni ve - ni ve -
For - - - mo - sa me - a, et ve - ni ve - ni ve -
For - - - mo - sa me - a, et ve - - - -

20

et ve - ni et ve - ni; iam hi - cns trans - - i - it,
et ve - ni et ve - ni; iam hi - cns trans - i - it,
et ve - ni et ve - ni; iam hi - cns trans - - i - it,
et ve - ni et ve - ni; iam hi - cns trans - - i - it,
ni et ve - ni et ve - ni; iam hi - cns
ni et ve - ni et ve - ni; iam
ni et ve - ni et ve - ni; iam hi -
ni et ve - ni et ve - ni; iam hi - cns

25

im - ber ab - i - ir et re - ces -

im - ber ab - i - ir et re - ces -

im - ber ab - i - ir et re - ces -

im - ber ab - i - ir et re - ces -

trans - i - it, im - ber ab - i - ir et

hu - ems trans - i - it, im - ber ab - i - ir et re -

ems trans - i - it, im - ber ab - i - ir et re -

trans - i - it, im - ber ab - i - ir et re -

30

sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt flo - res ap - pa - ru -

sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt flo - res ap - pa - ru -

sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt ap - pa - ru - e - runt flo - res ap -

ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt flo - res ap -

re - ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt

ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt

ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt

ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt

35

e - runt flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra.
 e - runt flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra.
 pa - ru - e - runt flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra.
 pa - ru - e - runt flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra.
 flo - res ap - pa - ru - e - runt flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no -
 flo - res ap - pa - ru - e - runt flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no -
 flo - res ap - pa - ru - e - runt flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no -
 flo - res ap - pa - ru - e - runt flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no -

36

Tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.
 Tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.
 Tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.
 Tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.
 stra. Tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.
 stra. Tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.
 stra. Tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.
 stra. Tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit.

45

Vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est, vox

Vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est, vox

Vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est, vox

Vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est, vox

Vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est,

Vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est,

Vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est,

Vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est,

50

tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est au - di - ta est au - di - ta est

tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est au - di - ta est

tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est au - di - ta est au - di - ta est

tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est au - di - ta est au - di - ta est

vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est

vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est in

vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est

vox tur - tu - ris au - di - ta est au - di - ta est

est in ter - ra in ter - ra no - - - - - sta, in
 in ter - ra in ter - - - - - ra in ter - ra
 est in ter - ra in ter - - - - - ra no - - - - -
 est in ter - ra in ter - - - - - ra in ter - ra
 in ter - ra in ter - ra in ter - - - - - ra no -
 ter - - - - - ra in ter - ra in ter - - - - - ra no -
 in ter - ra in ter - ra in ter - - - - - ra
 in ter - ra in ter - ra in ter - - - - - ra no -

55

ter - - - - - ra in ter - - - - - ra no - - - - - sta.
 no - sta, in ter - - - - - ra no - - - - - sta.
 sta, in ter - - - - - ra no - - - - - sta.
 no - sta, in ter - - - - - ra no - sta.
 sta, in ter - - - - - ra no - sta no - sta.
 sta, in ter - - - - - ra in ter - - - - - ra no - sta.
 in ter - - - - - ra in ter - - - - - ra no - sta.
 sta, in ter - - - - - ra no - - - - - sta.

Salve, sancte pater
In festo S. Francisci

Motecta, 1590

I coro

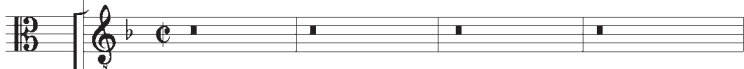
Cantus 
Sal - - - - ve, san -

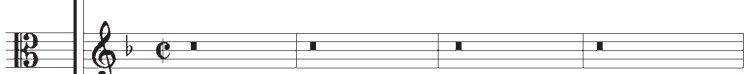
Altus 
Sal - - - -

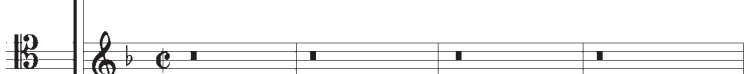
Tenor 
Sal - - - - ve, san - cte pa - - - -

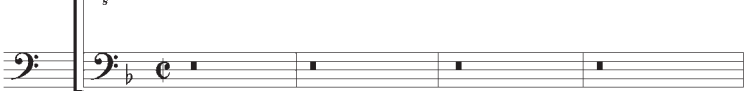
Bassus 

II coro

Cantus 
Sal - - - -

Altus 
Sal - - - -

Tenor 
Sal - - - -

Bassus 
Sal - - - -

5

cte pa - - - - - ter, sal - - - - - ve, san - cte
 ve, san - cte pa - ter,
 ter, sal - - - - - ve, san - - - - cte pa - ter,
 Sal - - - - - ve, san - cte pa - ter,

Sal - - - - -
 Sal - - - - - ve, san - cte
 Sal -

10

pa - - - - - ter, pa - tri - ae
 pa - tri - ae
 pa - tri - ae
 pa - tri - ae

ve, san - cte pa - - - - - ter, san - cte pa - - - - ter,
 pa - - - - - ter, san - cte pa - - - - ter,
 ve, san - cte pa - ter, san - cte pa - ter,
 Sal - - - - - ve, san - cte pa - ter,

28

a, re - gu - la mo - rum, re - gu - la mo - rum, duc nos duc

a, re - gu - la mo - rum, re - gu - la mo - rum, duc nos duc

a, re - gu - la mo - rum, re - gu - la mo - rum, duc nos duc

a, re - gu - la mo - rum, re - gu - la mo - rum, duc nos duc

a, re - gu - la mo - rum, car - nis ab ex - i - li - o duc nos

a, re - gu - la mo - rum, car - nis ab ex - i - li - o duc nos

a, re - gu - la mo - rum, car - nis ab ex - i - li - o duc nos

a, re - gu - la mo - rum, car - nis ab ex - i - li - o duc nos

30

nos ad re - gna po - lo - rum ad re - gna po - lo - rum.

nos ad re - gna po - lo - rum ad re - gna po - lo - rum.

nos ad re - gna po - lo - rum ad re - gna po - lo - rum.

nos ad re - gna po - lo - rum ad re - gna po - lo - rum.

ad re - gna po - lo - rum ad re - gna po - lo - rum. De pau - per - ta - tis hor - re - o

ad re - gna po - lo - rum ad re - gna po - lo - rum. De pau - per - ta - tis hor - re - o

ad re - gna po - lo - rum ad re - gna po - lo - rum. De pau - per - ta - tis hor - re - o

ad re - gna po - lo - rum ad re - gna po - lo - rum. De pau - per - ta - tis hor - re - o

35

san - ctus Fran - ci - scus sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam

san - ctus Fran - ci - scus sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam

san - ctus Fran - ci - scus sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam

san - ctus Fran - ci - scus sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam

sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at

sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at

sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at

sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at tur - bam sa - ti - at

40

sa - ti - at tur - bam Chri - sti fa - me - li - cam, in vi - a

sa - ti - at tur - bam Chri - sti fa - me - li - cam, in vi - a

sa - ti - at tur - bam Chri - sti fa - me - li - cam, in vi - a

sa - ti - at tur - bam Chri - sti fa - me - li - cam, in vi - a

tur - bam Chri - sti fa - me - li - cam,

tur - bam Chri - sti fa - me - li - cam,

tur - bam Chri - sti fa - me - li - cam,

tur - bam Chri - sti fa - me - li - cam,

45

in vi - a ne de - fi - ci - at,
 in vi - a ne de - fi - ci - at,
 in vi - a ne de - fi - ci - at,
 in vi - a ne de - fi - ci - at,
 in vi - a ne de - fi - ci - at, i - ter
 in vi - a ne de - fi - ci - at, i - ter
 in vi - a ne de - fi - ci - at, i - ter
 in vi - a ne de - fi - ci - at, i - ter

50

i - ter pan - - - dit ad glo - ri - am ad glo - ri -
 i - - - ter pan - dit ad glo - ri - am ad glo - ri -
 i - ter pan - - - dit ad glo - ri - am ad glo - ri -
 i - ter pan - - - dit ad glo - ri - am ad glo - ri -
 pan - - - dit ad glo - ri - am ad
 pan - - - dit ad glo - ri - am ad
 pan - - - dit i - ter pan - dit ad glo - ri - am ad
 pan - - - dit ad glo - ri - am ad

am ad glo - - - ri - am, et
am ad glo - - - ri - am, et vi -
am ad glo - - - ri - am, et vi -
am ad glo - - - ri - am, et
glo - - - ri - am, et
glo - - - ri - am, et
glo - - - ri - am, et
glo - - - ri - am, et

55

vi - tac vi - am am - - - pli - at.
tac vi - am am - - - pli - at.
tac vi - am am - - - pli - at.
vi - - - tac vi - am am - - - pli - at.
vi - - - tac vi - am am - - - pli - at.
vi - tac vi - am am - - - pli - at.
vi - tac vi - am am - - - pli - at.

Repleti sunt omnes
In festo Pentecostes

Sacrae cantiones, 1597

I coro

Cantus

Re - - - ple - - - ti sunt

Altus

Re - - - ple - - - ti

Tenor

Re - - - ple - - - ti sunt

Bassus

Re - - - ple - - - ti

II coro

Altus

Re - - - ple - - - ti sunt

Tenor

Re - ple - ti sunt om - nes

Tenor

Re - - - ple - - - ti sunt om -

Bassus

Re - - - ple - - - ti sunt

15

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

qui, al - le - lu - ia al - le - lu - ia

qui, al - le - lu - ia al - le - lu - ia

spi, al - le - lu - ia al - le - lu - ia

qui, al - le - lu - ia al - le - lu - ia

20

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

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

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

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

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

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

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

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

35

quae mo-ven-tur in a-quis, hym-num hym-num di-ci-te

quae mo-ven-tur in a-quis, hym-num hym-num di-ci-te

quae mo-ven-tur in a-quis, hym-num hym-num di-ci-te

quae mo-ven-tur in a-quis, hym-num hym-num di-ci-te

36

tur quae mo-ven-tur in a-quis, hym-num

tur quae mo-ven-tur in a-quis, hym-num

tur quae mo-ven-tur in a-quis, hym-num

tur quae mo-ven-tur in a-quis, hym-num

37

De-o, hym-num di-ci-te De-o, al-le-hi-

De-o, hym-num di-ci-te De-o, al-le-hi-

De-o, hym-num di-ci-te De-o, al-le-hi-

De-o, hym-num di-ci-te De-o, al-le-hi-

38

hym-num di-ci-te De-o, hym-num di-ci-te De-o

hym-num di-ci-te De-o, hym-num di-ci-te De-o

hym-num di-ci-te De-o, hym-num di-ci-te De-o

hym-num di-ci-te De-o, hym-num di-ci-te De-o

45

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

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

50

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

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

55

tes, et

Fon - - - - tes, et om - ni -

Fon - - - - tes, et om - ni - a

Fon - - - - tes, et om - ni -

60

om - ni - a quae mo - ven - tur quae mo - ven - tur

om - ni - a quae mo - ven - tur quae mo - ven - tur

om - ni - a quae mo - ven - tur quae mo - ven - tur

om - ni - a quae mo - ven - tur quae mo - ven - tur

a et om - ni - a quae mo - ven - tur quae mo - ven -

et om - ni - a quae mo - ven - tur quae mo - ven -

et om - ni - a quae mo - ven - tur quae mo - ven -

a et om - ni - a quae mo - ven - tur quae mo - ven -

65

quae mo - ven - tur in a - quis, hym - num

quae mo - ven - tur in a - quis, hym - num

quae mo - ven - tur in a - quis, hym - num

quae mo - ven - tur in a - quis, hym - num

tur quae mo - ven - tur in a - quis, hym - num

tur quae mo - ven - tur in a - quis, hym - num

tur quae mo - ven - tur in a - quis, hym - num

tur quae mo - ven - tur in a - quis, hym - num

70

hym - num di - ci - te De - o, hym - num di - ci - te De - o

hym - num di - ci - te De - o, hym - num di - ci - te De - o

hym - num di - ci - te De - o, hym - num di - ci - te De - o

hym - num di - ci - te De - o, hym - num di - ci - te De - o

num hym - num di - ci - te De - o, hym - num di - ci - te De - o

num hym - num di - ci - te De - o, hym - num di - ci - te De - o

num hym - num di - ci - te De - o, hym - num di - ci - te De - o

num hym - num di - ci - te De - o, hym - num di - ci - te De - o

Exultate iusti in Domino
In omni tempore

Sacrae cantiones, 1597

I coro

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

II coro

Altus

Tenor

Tenor

Bassus

The musical score is written for two choirs and four vocal parts. The first choir (I coro) includes Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The second choir (II coro) includes Altus, Tenor, Tenor, and Bassus. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Ex - ul - ta - - - te iu -", "Ex - ul - ta - - - te ex - ul - ta - - -", and "Ex - ul - ta - te". The Cantus part has a melodic line with a sharp sign above the first measure. The other parts have rests in the first measure.

5 10

sti, ex - ul - ta - - - te iu - sti in Do - mi - no,
 te iu - sti in Do - - - - - mi - no,
 iu - sti in Do - mi - no iu - Do - mi - no,
 Ex - ul - ta - - te iu - - sti in Do - mi - no,

Ex - ul -
 Ex - ul - ta - te iu - - -
 Ex - ul - ta -
 Ex - ul - ta - te

15

ta - - - te iu - - - - - sti in Do - - - - - mi - no,
 sti, ex - ul - ta - - te iu - sti in Do - mi - no,
 te iu - - - - - sti in Do - mi - no,
 iu - - - - - sti, ex - ul - ta - - te iu - sti in Do - mi - no,

20

ta - te iu - sti in Do - mi - no.

ta - te iu - sti in Do - mi - no.

ta - te iu - sti in Do - mi - no.

ta - te iu - sti in Do - mi - no.

ex - ul - ta - te iu - sti in Do - mi - no, re - ctos de -

ex - ul - ta - te iu - sti in Do - mi - no, re - ctos

ex - ul - ta - te iu - sti in Do - mi - no,

ex - ul - ta - te iu - sti in Do - mi - no, re -

25

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in

cet col - lu - da - ti - o.

de - cet col - lu - da - ti - o.

re - ctos de - cet col - lu - da - ti - o.

cros de - cet col - lu - da - ti - o.

40

da - - - - - rum de - cem chor - da - - - - -
da - - - - - rum de - cem chor - da - - - - - rum de - cem chor -
da - - - - - rum de - cem chor - da - - - - -
ni - - - - - o de - - - - - cem chor - - - - - da - - - - -

45

rum psal - li - te il - - - - - li. Can - ta - te e -
da - rum psal - li - te il - - - - - li. Can - ta - te e -
rum psal - li - te il - - - - - li. Can - ta - te e -
rum psal - li - te il - - - - - li. Can - ta - te e -
Can - ta - te e - i
Can - ta - te e - i
Can - ta - te e - i
Can - ta - te e - i

in ru - ā - fe - ra - ti - o - ne in vo - ci - fe - ra - ti - o - ne in vo - ci - fe - ra - ti - o - -

ne in vo - ci - fe - ra - ti - o - ne in vo - ci - fe - ra - ti - o - -

ru - ā - fe - ra - ti - o - ne in ru - ā - fe - ra - ti - o - ne in vo - ci - fe - ra - ti - o - -

in vo - ci - fe - ra - ti - o - ne in ru - ā - fe - ra - ti - o - ne in ru - ā - fe - ra - ti - o - -

o - ne in ru - ā - fe - ra - ti - o - ne in ru - ā - fe - ra - ti - o - ne in vo - ci - fe -

ci - fe - ra - ti - o - ne in vo - ci - fe - ra - - - ti - o - -

ra - ti - o - - - ne in ru - ā - fe - ra - ti - o - ne in vo - ci - fe - ra - ti - o - -

65

ne. Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in ci - - - - -

ne. Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in ci - - - - -

ne. Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in ci - tha - ra in

a - ne. Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in ci - - - - -

ti - o - ne.

ra - ti - o - ne.

ne.

ne.

70

tha - ra

tha - ra

ci - - - - - tha - ra

tha - ra

Con - fi - te - mi - ni Do - - - mi - no in ci - - - - -

Con - fi - te - mi - ni Do - - - mi - no in ci - - - - -

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in ci - - - - -

Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no in ci - - - - - tha -

75

tha - ra, in psal - te - ri - o

tha - ra, in psal - te - ri - o de - cem chor - da - - -

tha - ra, in psal - te - ri - o de - cem chor - da - - -

ra, in psal - - - te - - - ri - - -

The motets of Orazio Vecchi: an anthology

When one comes across the name Orazio Vecchi, one's thoughts inevitably run to his secular music: the *Selva di varia ricreazione* (1590), *Il convito musicale* (1597), *Le veglie di Siena* (1604) and above all *L'Amfiparnaso* (1597). And for a good reason too, given their influence and the role they played in defining the *madrigale rappresentativo* (madrigal comedy) of the late 16th and early 17th centuries. The large modern bibliography is further evidence of their importance, even though new editions are perhaps needed. Also fairly familiar is the 'light' repertoire of the *canzonette*, thanks to the research and to the editions of Ruth DeFord, Rossana Dalmonte and Massimo Privitera.¹ And yet, by his own training and for a large part of his professional career, Vecchi was essentially a church musician. He was responsible for the musical chapels of Salò and above all Modena and, though certainly not prolific, he was a composer involved in various genres of sacred music. Furthermore, as is well known, in 1590 he was called upon to help revise the Roman Gradual, a task already begun by Andrea Gabrieli (who died in 1585) and Lodovico Balbi. This volume was published in Venice by Gardano the next year. In spite of this, still today Vecchi's sacred output tends to be put in the background or even neglected; and this particularly applies to the collections of polyphonic music. While specific research on the 1591 Gradual has recently been published,² the bibliography on his sacred music is still substantially restricted to

¹ See ORAZIO VECCHI, *The Four-Voice Canzonettas with Original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others*, ed. by Ruth I. DeFord, Madison, A-R Editions, 1993 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 92-93); ROSSANA DALMONTE - MASSIMO PRIVITERA, *Gite, canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Florence, Olschki, 1996.

² See MARCO GOZZI, "Il Graduale di Angelo Gardano (1591)", in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, ed. by Laura Dal Prà, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Castello del Buonconsiglio, 1995, pp. 399-414; THEODORE KARP, *On the transmission of some mass chants, c. 1575-1775*, 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), ed. by Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento. Servizio Beni Librari e Archivistici, 1999, pp. 81-97; ANNARITA INDINO, "Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)", in *Ibidem*, pp. 207-221.

Raimond Rüegge's contribution, which dates back to 1967.³ No matter how absurd this situation might seem (given the composer's importance), it unfortunately fits in with a wider historiographical approach, which tends to relegate the late-16th-century sacred music to the background, as I have pointed out on various occasions (and about which I will say no more here).

Taking into account the weight and overall significance of Vecchi's production, it was obvious and natural that the celebrations organized for the fourth centenary of his death should concentrate on the secular music. This, for example, was also the orientation of the international conference held in Arezzo from 23 to 26 August 2005, organized by the Fondazione "Guido d'Arezzo" as part of its annual polyphonic competition, though in this case there were apertures on various other aspects. Indeed the conference was significantly entitled "Orazio Vecchi: tradition and innovation. The *madrigale rappresentativo* and the reform of the Gradual". Although the opening session was entirely devoted to the reform of plainchant in the late 16th and early 17th centuries and to the Gradual of 1591, some space was also devoted to his sacred polyphony. And on that occasion I presented a paper centred on the motet production, the style and compositional forms used and the stylistic interactions with the secular music. In it I tried to show that the motet genre also showed significant signs that the late-16th-century tradition increasingly coexisted with the more innovative influences (though obviously in different degrees) in the more responsive and sensitive composers working at the end of the century (and both Palestrina and Lassus fall into this category). I thought it appropriate to focus on the motets because this was a compositional genre that, like the Mass, required a complex and contrapuntally elaborate style, yet also allowed for more experimentation and openness than the Mass, also in view of its close rapport with the verbal text. Moreover, the origins of those texts were various: liturgical, Biblical, devotional and so on (instead the sacred nature of the *Ordinarium Missae* is a case apart and there, if anything, the perfection of the "harmony" could only hope to be deemed worthy of accompanying it). Less significant (not in absolute terms, but in relation to the task I set myself) would have been the other liturgical collections: i.e. the Lamentations and Hymns, which have a different destination, belong to a different compositional genre and employ compositional techniques that aim more at stylistic simplicity and ease of listening and performance (see for example the radical use of *falsobordone* in much of the Lamentations).

³ RAIMOND RÜEGGE, *Orazio Vecchi's geistliche Werke*, Bern - Stuttgart, Paul Haupt, 1967 (Publicationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft - Publications de la Société Suisse de Musicologie, serie II, 15).

The paper prepared for the conference will be published in the next issue of the journal. But as I already did in connection with my work on the motets of Cima, I here offer an anticipation of Vecchi's motet work with a short anthology of works taken from the two complete surviving collections:⁴

- *Motecta Horatii Vecchii mutinensis canonicus corigiensis quaternis, quinis, senis, & octonis vocibus. Nunc primum in lucem edita. Serenissimo principi Guglielmo, palatino, Rheni comiti, & utriusque Bavariae duci &c. dicata. Cum privilegio, Venice, Angelo Gardano, 1590;*
- *Sacrarum cantionum Horatii Vecchii in cathedrali ecclesia Mutinae musicae magistri. Liber secundus. Nunc primum in lucem aeditus. Cum privilegio, Venice, Angelo Gardano, 1597.*

This collection, offering a sampling of the different compositional techniques and the various solutions prompted by the vocal forces, is naturally justified by the quality of the music itself alone. However, there is another reason that prompted me to anticipate the article itself with an anthology of music, and that is the completely inadequate state of the modern editions of his sacred works, and of his motets in particular. The list given by Rügge⁵ exclusively includes the classic anthologies of Franz Commer, Carl Proske, Stephan Lück and Luigi Torchi, since nothing else was available at the time he wrote his book. It is indeed very short:

Mottetti, 1590

Erat Jesus eiciens demonium, 4 v.	C. Proske, <i>Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum</i> (1855)
Cantabo Domino in vita mea, 4 v.	C. Proske, <i>Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum</i> (1855)
Velociter exaudi me, Domine, 4 v.	C. Proske, <i>Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum</i> (1855)
Euge serve bone, 4 v.	C. Proske, <i>Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum</i> (1855)
Alleluia. Laudem dicite Deo, 5 v.	S. Lück, <i>Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche</i> , vol. III (1884-1885)
Quem vidistis, pastores?, 5 v.	F. Commer, <i>Musica Sacra</i> , vol. XXVII (1886)

⁴ There are complete copies of the two editions in Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, U.284 and U.290. I wish to thank the library in Bologna for kindly and swiftly making the material available.

⁵ RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, pp. 92-93.

Beati omnes qui timent Dominum, 10 v. L. Torchi, *L'arte musicale in Italia*,
vol. II (1897)

Sacrae cantiones, 1597

O Iesu Christe miserere mei, 5 v. F. Commer, *Musica Sacra*, vol. XXVII
(1886)

Since 1967, however, very little can be added. Rügge himself transcribes in an appendix to his book the motets *Speciosa facta es* (1597, 5 v.) and *Osculetur me* (1590, 6 v.), while *O sacrum convivium* (1590, 5 v.), along with a new transcription of *Quem vidistis, pastores?*, can be found in a doctoral dissertation by Michèle Fromson together with other polyphonic settings of the same texts.⁶ It seemed useful, therefore, to offer modern editions of certain other works using different forces, including double choir, so as to give a more instructive preliminary picture of Vecchi's motet output.

To conclude, a brief note on the edition of his music. Both the wide range of note values used by Vecchi for the notes of syllabic value (running from the breve down to the semiminim) and the actual tactus (waverling between the semibreve and the minim) have made the maintenance of the original values practically inevitable. Also maintained, for similar reasons, are the mensuration signs, which are *c* and *¢* in the motets of the first collection, and exclusively *¢* in those of the second. Their preservation also has a documentary value, testifying to a compositional practice at times influenced by rhythmic structures specific to secular music, and at times seeming to differentiate the two mensurations semantically (and semiologically) depending on the liturgical occasion (even though the process is not always linear and consistent, above all as far as the notation is concerned). Finally, above all in the *sacrae cantiones* of 1597, it seems to imply a theory of genres and related compositional techniques, regardless of the actual tactus required and/or the notation, and to move decidedly in the direction of offering a purely external and graphic display of the concept of gravity, which begins to assert itself, at various levels and with various meanings, in the very concept of sacred music in the *stile osservato*.⁷ So much for the sections in duple metre. As for the triple-time sections, which are invariably measured in breves and semibreves, the traditional tactus theory would appear to be more applicable. In fact, however, this is also another instance of the crisis of a notational system that still lacked sufficient means of writing in a manner different from, and more consistent with,

⁶ MICHÈLE YVONNE FROMSON, *Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605*, 2 voll., PhD. diss., The University of Pennsylvania, 1988, vol. II, pp. 127-131 (*Quem vidistis, pastores?*) and 192-206 (*O sacrum convivium*).

⁷ I shall expand on these points in greater detail in my forthcoming article.

the duple sections, and that instead had to resort to long note-values to obtain a somewhat swift, *vivace* movement. Obviously this does not imply any proportional relationship (even though a consolidated notation calculated on the old *alla breve* tactus is used), but instead its significance must be seen in relation to the different oscillations of the real tactus, which is indicated by the notation rather than by the signs *c* and ϕ .

⁸ A fairly similar point of view is expressed in DANIELE SABAINO, “Ancora sul dilemma ‘tripla’ o ‘sesquialtera’ nel repertorio tardo-rinascimentale. Nuove osservazioni tra ecdotica, semiografia e prassi esecutiva”, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, ed. by Stefano Campagnolo, Lucca, LIM-Una cosa rara, 2000 (Didattica della filologia musicale, 2), pp. 69-83.

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi

Il consueto aggiornamento di quanto è stato pubblicato nelle principali riviste musicologiche e musicali sui temi collegati alla corallità, ai repertori vocali monodici e polifonici, prosegue con lo spoglio delle annate 2004 e di quanto già uscito del 2005, inserendo inoltre, per annate precedenti, contenuti di riviste che, ormai per consuetudine, escono con ritardo, ed anche contributi significativi di riviste esaminate *ex-novo* da quest'anno.

Il panorama che emerge dalla presente indagine risulta, come già per i precedenti anni, assai denso e stimolante e forse più vario, arricchito da un maggior numero di saggi su repertori diversi da quelli medievali, rinascimentali e del primo Seicento. Rimane la preponderanza degli interventi dedicati alla produzione vocale dei secoli XI-XVI, tuttavia la scelta di ampliare la ricerca verso nuovi titoli, di riviste mai spogliate in precedenza, ha prodotto esiti interessanti. L'intenzione, anche per il futuro, è proprio quella di andare a 'scovare' contributi dedicati ad argomenti legati al mondo della corallità, a temi vicini e un pò più lontani, anche in riviste che solitamente, chi si interessa di questi temi, non frequenta. Prosegue anche qui, come nelle rubriche precedenti, la scelta di sfruttare intensamente le opportunità offerte da Internet - oramai le grandi riviste internazionali, particolarmente anglosassoni e statunitensi, escono con la duplice pubblicazione, tradizionale cartacea e *on-line* - garantendo la più ampia fruibilità, soprattutto a coloro che non hanno l'opportunità di accedere facilmente a biblioteche musicali specializzate. Va osservato che la rete offre, purtroppo, anche 'tranelli', per la mutazione continua degli indirizzi delle riviste che forniscono il servizio *on-line*, della pubblicazione completa, od anche dei soli indici. Da un anno all'altro alcuni dei siti già utilizzati, e indicati in calce alla rubrica, non sono più validi, cambiando gli editori cambiano i riferimenti o, pur rimanendo gli stessi, ristrutturano i siti, variando indirizzo: anche per contributi pubblicati in rubriche di anni passati, è necessario far riferimento all'indirizzo riportato nell'ultimo numero uscito.

Relativamente ai 'nuovi ingressi', quest'anno compaiono le riviste «Eighteenth-Century Music», edita dalla Oxford University Press, specializzata nel repertorio settecentesco, «Philomusica», edita *on-line* dal 2001, dalla Facoltà di Musicologia di Cremona (Università di Pavia), ed inoltre «Cambridge Opera Journal» e «Tempo», riviste 'storiche' dedicate rispettivamente ai repertori operistico e contemporaneo.

Sui contenuti affrontati dagli articoli qui di seguito elencati, questi variano dall'esame di singole composizioni, o di specifici aspetti di forme o generi

musicali, ma anche di questioni legate alla prassi esecutiva, alla recensione di specifiche registrazioni, alla vocalità (tema assai poco rappresentato) o a tematiche più ampie che abbracciano repertori distanti anche nel tempo. Mi preme, in conclusione, fare un breve cenno ad alcuni contributi sul tema relativo alla teoria e prassi della modalità, cui avevo dedicato la rubrica nell'ultimo numero di «Polifonie». Contemporaneamente a questa è uscito infatti un numero monografico della «Rivista di analisi musicale» dedicato alle «strutture tonali» nei repertori polifonici a cura di Piero Gargiulo e Marco Mangani, dove, oltre agli interventi dei curatori, compaiono saggi di Margaret Bent, Frans Wiering, Marco Della Sciucca, Francesco Rocco Rossi e Rodobaldo Tibaldi che affrontano da più punti di vista questo tema, accanto agli articoli pubblicati in riviste diverse di Eustathios Makris, sulla modalità ecclesiastica, in particolare sui modi *deuterus* autentico e *plagale* nella prassi e nella teoria, di Jennifer Bain, sulle strutture tonali della musica di Machaut, e di Anthony F. Carver, sulla modalità nella musica sacra di Bruckner, il modo *frigio* in particolare. Segno che il tema della modalità rimane ancora aperto, fa discutere nonostante la vasta letteratura sull'argomento.

Monophonic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals

A column of bibliographical information presented by Cecilia Luzzi

The customary updating of the articles published in the principal musical and musicological journals on subjects connected with choral singing and the monophonic and polyphonic repertoires continues here with a survey for 2004 and part of 2005. Also included is naturally the content of journals that are customarily issued late, as well as significant contributions from journals that are making their first appearance in this column this year.

As in previous years, the picture that emerges from the present inquiry is both abundant and stimulating. It is perhaps also more varied, given that we find a larger number of articles on repertoires other than those of the Middle Ages, Renaissance and early 17th century. There is still a main focus on the 11th-16th centuries, yet our decision to widen the search to new titles (in journals hitherto not subjected to survey) has produced interesting results. The intention, for the future as well, is precisely to 'unearth' contributions devoted to subjects connected with choral singing and more or less related themes in journals customarily not frequented by those interested in these subjects. As in previous surveys, it is our policy also to pursue the opportunities offered by the internet. By now the important international journals, particularly the British and American, are published in both forms, both on traditional paper and online - thereby guaranteeing the widest readership, including those who lack the opportunity of easy access to specialized music libraries. It has to be said, however, that the web also has its 'traps', owing to the continual changing of addresses of the journals that offers an online service (either the complete publications or just the list of contents). From one year to the next some of the sites already cited in this column are longer valid. Either the publishers and their references have changed or the websites themselves have been restructured with a change of address. So when referring to the contributions mentioned in the columns of past years it is better to refer to the address given in the most recent issue.

The 'new entries' this year include the journals *Eighteenth-Century Music*, published by Oxford University Press, specialized in the repertoires of that century, *Philomusica*, published online since 2001 by the Faculty of Musicology of Cremona (University of Pavia) and two other 'historic' journals, the *Cambridge Opera Journal* and *Tempo*, respectively dedicated to the operatic and contemporary repertoires.

As for the content of the articles listed below, the range is wide indeed: it extends from the examination of individual works or specific aspects of musi-

cal forms and genres and questions of performance practice to reviews of specific recordings, aspects of vocal technique (a theme generally given scant attention) and broader themes that embrace repertoires that are also chronologically remote. To conclude, I would just like to make a brief mention of certain contributions to the theory and practice of modality, which was our main subject in the last issue of *Polifonie*. Just as the last issue of our journal went to press there appeared a monographic issue of the *Rivista di analisi musicale* dedicated to the “tonal structures” in polyphonic repertoires, edited by Piero Gargiulo and Marco Mangani. Apart from the contributions of the two editors, the volume also includes articles by Margaret Bent, Frans Wiering, Marco Della Sciucca, Francesco Rocco Rossi and Rodobaldo Ribaldi, who tackle this theme from various angles. Also worth mentioning are the articles published in various journals by Eustathios Makris on the ecclesiastical modes in practice and theory (particularly the authentic and plagal *deuterus*), by Jennifer Bain on tonal structures in the music of Machaut and by Anthony F. Carver on modes in Bruckner's sacred music (the phrygian in particular). This is a sign that the subject of modality is still open and continues to provoke discussion in spite of the huge literature on the subject.

Rassegna bibliografica / Bibliographical survey

- ALEJANDRO VERA AGUILERA, *Music in the Monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the Colonial Period*, «Early Music», XXXII, 3, 2004, pp. 369-382.
- GIOVANNI ALPIGIANO, *Alcune precisazioni sulla Messa di San Donato*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXV, 2, 2004, pp. 121-131.
- JENNIFER BAIN, *Tonal Structure and the Melodic Role of Chromatic Inflections in the Music of Machaut*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 1, 2005, pp. 59-88.
- GEOFFREY BAKER, *Music at Corpus Christi in Colonial Cuzco*, «Early Music», XXXII, 3, 2004, pp. 355-368.
- JACQUES BARBIER, *«À ce beau printemps touche un éternel hyver»: Claude Le Jeune aujourd'hui*, «Revue de musicologie», LXXXIX, 2, 2003, pp. 243-245.
- GIACOMO BAROFFIO - EUN JU KIM, *La liturgia della Santissima Trinità*, «La Cartellina», XXVIII, n. 153, 2004, pp. 38-57.
- GIACOMO BAROFFIO e EUN JU KIM, *La trasmissione scritta delle melodie gregoriane in area profana (secoli XI e XII)*, «La Cartellina», XXVIII, n. 154, 2004, pp. 37-46.
- GIACOMO BAROFFIO - EUN JU KIM, *Kyrie eleison*, «La Cartellina», XXVIII, n. 157, 2004, pp. 40-51.
- DANIEL BELLER-MCKENNA, *Distance and Disembodiment: Harps, Horns, and the Requiem Idea in Schumann and Brahms*, «The Journal of Musicology», XXII, 1, 2005, pp. 47-89.
- MARGARET BENT, *La grammatica della musica antica: presupposti per l'analisi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», III, 1, 2004, *Le «strutture tonali» nei repertori polifonici*, a cura di Piero Gargiulo e Marco Mangani, pp. 41-93.
- CARLO BENZI, *Ascolto, percezione, riproduzione: un percorso innovativo per l'apprendimento del linguaggio polifonico*, «La Cartellina», XXVIII, n. 153, 2004, pp. 27-37; n. 154, 2004, pp. 19-26; n. 155, 2004, pp. 28-34; n. 156, 2004, pp. 28-38; n. 157, 2004, pp. 29-39.
- MICHAEL BERNHARD, *The Seligenstadt Tonary*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 2, 2004, pp. 107-125.
- OLIVIA A. BLOECHL, *Protestant Imperialism and the Representation of Native American Song*, «The Musical Quarterly», LXXXVII, 1, 2004, pp. 44-86.
- JOHN BOE, *'Deus Israel' and Roman Introits*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 2, 2005, pp. 125-167.

- PAOLO BON, *Poetica e tecnica dell'intervento espressivo sulle fonti orali*, «La Cartellina», XXVIII, n. 154, 2004, pp. 27-36; n. 155, 2004, pp. 35-50; n. 156, 2004, pp. 39-46; XXIX, n. 158, 2005, pp. 29-38.
- GIANMARIO BORIO, *Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch*, «Philomusica», II, 2002-2003, s.p. [solo on-line].
- MARCO BOSCHINI, *Alcune riflessioni attorno a l'«Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto» di padre Martini*, «La Cartellina», XXIX, n. 160, 2005, pp. 56-63.
- KATHRYN BOSI, *Accolade for an Actress: on Some Literary and Musical Tributes for Isabella Andreini*, «Recercare», XV, 2003 pp. 73-117.
- ROGER BOWERS, *Fayrfax at the Chapel Royal. Music Reviews*, «Early Music», XXXII, 3, 2004, pp. 471-473.
- ROGER BOWERS, *Guillaume de Machaut and his Canonry of Reims, 1338-1377*, «Early Music History», XXIII, 2004, pp. 1-48.
- BENJAMIN BRAND, *Viator ducens ad celestia: Eucharistic Piety, Papal Politics, and an Early Fifteenth-Century Motet*, «The Journal of Musicology», XX, 2, 2003, pp. 250-284.
- REINHOLD BRINKMANN, *Musikalische Lyrik, politische Allegorie und die "heil'ge Kunst". Zur Landschaft von Schuberts Winterreise*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXII, 2, 2005, pp. 75-97.
- ELISABETTA BROGGI, *Arvo Pärt: Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem*, «La Cartellina», XXVIII, n. 158, 2004, pp. 39-47; XXIX, n. 159, 2005, pp. 22-30; n. 160, 2005, pp. 13-20.
- LORI BURNS, *Feeling the Style: Vocal Gesture and Musical Expression in Billie Holiday, Bessie Smith, and Louis Armstrong*, «Music Theory Online», XI, 3, 2005, s.p. [solo on-line]
- JOHN BUTT, *AltBachisches Archiv: Works by Johann Bach (1604-1673), Johann Christoph Bach (1642-1703), Georg Christoph Bach (1642-1697), Johann Michael Bach (1648-1694), Johann Sebastian Bach (1685-1750). Recordings Reviews*, «Eighteenth-Century Music», I, 1, 2004, pp. 109-111.
- MAURO CALCAGNO, *Signifying Nothing: On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera*, «The Journal of Musicology», XX, 4, 2003, pp. 461-497.
- HÉLÈNE CAO, *Schumann et l'univers du 'Märchen' - Düsseldorf, 1851-1853*, «Ostinato rigore», XXII, 2004, *Robert Schumann*, a c. di Jean Claude Teboul, pp. 55-68.
- MARIA LUISA SÀNCHEZ CARBONE, *Voci e cantanti: ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull'arte del canto di Heinrich Panofka*, «La Cartellina», XXVIII, n. 153, 2004, pp. 11-16; n. 155, 2004, pp. 11-18;

- n. 156, 2004, pp. 17-27.
- DONNA G. CARDAMONE, *Erotic Jest and Gesture in Roman Anthologies of Neapolitan Dialect Songs*, «Music & Letters», LXXXVI, 3, 2005, pp. 357-379.
- ANTHONY F. CARVER, *Bruckner and the Phrygian Mode*, «Music & Letters», LXXXVI, 1, 2005, pp. 74-99.
- EDOARDO CAZZANIGA, *La fuga 'Sicut erat in principio' di Pietro Alessandro Pavona: analisi per un'interpretazione*, «La Cartellina», XXIX, n. 160, 2005, pp. 21-32.
- JAMES CHATER, *Giovanni Battista Moscaglia, «musicò romano»: A Documentary Study*, «Studi Musicali», XXXIII, 1, 2004, pp. 3-41.
- JEN-YEN CHEN, *Palestrina and the Influence of "Old" Style in Eighteenth-Century Vienna*, «The Journal of Musicological Research», XXIII, 1-2, 2004, pp. 1-44.
- ALICE V. CLARK, *Listening to Machaut's Motets*, «The Journal of Musicology», XXI, 4, 2004, pp. 487-513.
- MARIE-NOËL COLETTE, *Séquences et 'versus ad sequentias' dans l'antifonaire de Charles le Chauve (Paris, BnF, Lat. 17436)*, «Revue de musicologie», LXXXIX, 1, 2003, pp. 5-29.
- ANTHONY M. CUMMINGS, *Three 'gigli': Medici Musical Patronage in the early Cinquecento*, «Recercare», XV, 2003 pp. 39-72.
- HELEN DEEMING, *The Songs of St Godric: A Neglected Context*, «Music & Letters», LXXXVI, 2, 2005, pp. 169-185.
- RUTH. I. DEFORD, *On diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory*, «Journal of the American Musicological Society», LVIII, 1, 2005, pp. 1-67.
- MARCO DELLA SCIUCCA, *Modi e articolazioni (interruptiones) delle specie nel Lucidarium di Marchetto da Padova*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», III, 1, 2004, *Le «strutture tonali» nei repertori polifonici*, cit., pp. 117-135.
- TIMOTHY J. DICKEY, *Rethinking the Siena Choirbook: a New Date and Implications for its Musical Contents*, «Early Music History», XXIV, 2005, pp. 1-52.
- MICHAEL R. DODDS, *Plainchant at Florence's Cathedral in the Late 'Seicento': Matteo Coferati and Shifting Concepts of Tonal Space*, «The Journal of Musicology», XX, 4, 2003, pp. 526-555.
- DAVID DOLATA, *Visual and Poetic Allegory in Bellerofonte Castaldi's Extraordinary «Capricci a due stromenti»*, «Early Music», XXXIII, 3, pp. 371-392.
- CARMELA DONGIOVANNI, *Ferdinando Paër e la cantata di primo Ottocento*,

- «Studi Musicali», XXXIII, 1, 2004, pp. 63-163.
- JONATHAN DRENNAN, *Attributions to Giovanni Rovetta*, «Early Music», XXXIII, 3, pp. 413-424.
- THEODOR DUMITRESCU, *The Solmization Status of Sharps in the 15th and 16th Centuries*, «Studi Musicali», XXXIII, 2, 2004, pp. 253-283.
- ELIO DURANTE - ANNA MARTELOTTI, *Don Carlo Gesualdo: melomania e convenzioni sociali*, «Studi Musicali», XXXIII, 1, 2004, pp. 43-61.
- MANUEL PEDRO FERREIRA, *La réforme cistercienne du chant liturgique revisitée: Guy d'Eu et les premiers livres de chant cisterciens*, «Revue de musicologie», LXXXIX, 1, 2003, pp. 47-56.
- MANUEL PEDRO FERREIRA, *Rondeau and Virelai: the Music of Andalus and the 'Cantigas de Santa Maria'*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 2, 2004, pp. 127-140.
- DAVID FERRIS, *'Was will dieses Grau'n bedeuten?': Schumann's 'Zwielicht' and Daverio's 'Incomprehensibility Topos'*, «The Journal of Musicology», XXII, 1, 2005, pp. 131-153.
- JON FINSON, *Les mélodies nationalistes de Schumann: 'Sechs Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers'*, «Ostinato rigore», XXII, 2004, Robert Schumann, a c. di Jean Claude Teboul, pp. 91-105.
- CARLO FIORE, *Appunti per un'analisi stilistica della polifonia rinascimentale*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXV, 2, 2004, pp. 139-178.
- FABRICE FITCH, *Renaissance Miscellany. Recoding Review*, «Early Music», XXXII, 2, 2004, pp. 343-344.
- MARY E. FRANDBEN, *'Eunuchi conjugium': the Marriage of a Castrato in Early Modern Germany*, «Early Music History», XXIV, 2005, pp. 53-124.
- RICHARD FREEDMAN, *Le Jeune's 'Dodecacorde' as a Site for Spiritual Meanings*, «Revue de musicologie», LXXXIX, 2, 2003, pp. 297-309.
- M. CECILIA GAPOSCHKIN, *Philip the Fair, the Dominicans, and the Liturgical Office for Louis IX: New Perspectives on 'Ludovicus Decus Regnantium'*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 1, 2004, pp. 33-61.
- PIERO GARGIULO, «*Quello che sia modo*». *Teoria modale e prassi polifonica nella trattatistica del primo Cinquecento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», III, 1, 2004, *Le «strutture tonali» nei repertori polifonici*, cit., pp. 5-18.
- GIUSEPPE GERBINO, *The Madrigal and its Outcasts: Marenzio, Giovannelli, and the Revival of Sannazaro's 'Arcadia'*, «The Journal of Musicology», XXI, 1, 2004, pp. 3-45.
- GIUSEPPE GERBINO, *The Quest for the Soprano Voice: Castrati in Renaissance Italy*, «Studi Musicali», XXXIII, 2, 2004, pp. 303-357.
- TERESA M. GIALDRONI - AGOSTINO ZIINO, *Nuove fonti dall'Officina di*

- Ottaviano Petrucci, «Fonti musicali italiane», IX, 2004, pp. 17-25.
- CATHERINE GORDON-SEIFERT, *From Impurity to Piety: Mid-Seventeenth-Century French Devotional Airs and the Spiritual Conversion of Women*, «The Journal of Musicology», XXII, 2, 2005, pp. 268-291.
- JEAN-FRANÇOIS GOUDESSENNE, *A Typology of 'historiae' in West Francia (8-10 c.)*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 1, 2004, pp. 1-31.
- MARCO GOZZI, *Il canto fratto nei libri liturgici del Quattrocento e del primo Cinquecento: l'area trentina*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVIII, 2003, 1, pp. 3-40.
- JAMES GRIER, *The Musical Autographs of Adémar de Chabannes (989-1034)*, «Early Music History», XXIV, 2005, pp. 125-168.
- MARTIN HAM, *Gombert, Rore, Gabrieli. Recording Reviews*, «Early Music», XXXII, 1, 2004, pp. 165-168.
- SIMON HARRIS, *The 'Kanon' and the Heirmologion*, «Music & Letters», LXXXV, 2, 2004, pp. 175-197.
- ISABELLE HIS, *Claude Le Jeune, le bilingue*, «Revue de musicologie», LXXXIX, 2, 2003, pp. 247-265.
- EMMA HORNBY, *The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries: Evaluating Kenneth Levy's Reading of the Evidence*, «The Journal of Musicology», XXI, 3, 2004, pp. 418-457.
- DAVID G. HUGHES, *The Paschal Alleluia in Medieval France*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 1, 2005, pp. 11-57.
- DOMENICO INNOMINATO, *Il motetto 'Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz', Op. 29 n. 2, di Johannes Brahms*, «La Cartellina», XXIX, n. 159, 2005, pp. 31-40.
- GUNILLA IVERSEN, *'Rex in hac aula': réflexion sur les séquences de l'«antifonaire de Charles le Chauve»* (Paris, BnF, Lat. 17436), «Revue de musicologie», LXXXIX, 1, 2003, pp. 31-45.
- TOMASZ JASINSKI, *Wort und Takt als strukturbildende Elemente mehrstimmiger Satzstrukturen in den a-cappella-Motetten von Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, «Musica Jagellonica», III, 2004, pp. 197-213.
- THEODORE KAPP, *Chants for the post-Tridentine Mass Proper*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 2, 2005, pp. 183-197.
- G. YVONNE KENDALL, *Theatre, Dance, Music in the Late Cinquecento Milan*, «Early Music», XXXII, 1, 2004, pp. 74-95.
- JOSEPH KERMAN, *On BWV 849/2*, «Eighteenth-Century Music», I, 1, 2004, pp. 79-83.
- EUN JU KIM, *Sancti Spiritus adsit nobis gratia. Fortuna di una sequenza di Notker nell'Italia settentrionale*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXV, 2, 2004, pp. 55-119.
- FRANZ KÖRNDLE, *Orlando di Lasso's 'Fireworks' Music*, «Early Music»,

- XXXII, 1, 2004, pp. 97-116.
- JAKUB KUBIENEC, *Simon Dormis: A Milanese Antiphon in Central Europe?*, «Musica Jagellonica», III, 2004, pp. 5-12.
- STERLING LAMBERT, *Franz Schubert and the Sea of Eternity*, «The Journal of Musicology», XXI, 2, 2004, pp. 241-266.
- ELIZABETH EVA LEACH, *Learning French by Singing in 14th-Century England*, «Early Music» XXXIII, 2, pp. 253-272.
- AGNIESZKA LESZCZYNSKA, *Unique Masses from the Time of Josquin in Ms. Mus. 40634 in the Jagiellonian Library (from the former Preussische Staatsbibliothek Collection)*, «Musica Jagellonica», III, 2004, pp. 13-26.
- AGNIESZKA LESZCZYNSKA, *The Motets of Johannes Wanning from the Collection 'Sacrae Cantiones', 1580*, «Musica Jagellonica», III, 2004, pp. 93-102.
- RUTH LIGHTBOURNE, *Annibale Stabile and Performance Practice at Two Roman Institutions*, «Early Music», XXXII, 2, 2004, pp. 271-285.
- ANDREA LINDMAYR-BRANDL, *Text und Musik im Tenorlied: eine fiktive Textierungslehre von 1517*, «Fontes Artis Musicae», L, 1, 2003, pp. 36-57.
- MASSIMILIANO LOCANTO, *Resoconto del seminario di studi 'Tracce di una tradizione sommersa: i primi testi lirici italiani tra poesia e musica', Cremona 19-20 febbraio 2004*, «Philomusica», III, 2003-2004, s.p. [solo on-line].
- LAURENZ LÜTTEKEN, *Die Macht der Namen. Autorzuschreibungen als Problem am Beispiel des Codes Emmeram*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXII, 2, 2005, pp. 98-110.
- JAMES LYON, *Carl Philipp Emanuel Bach, le respect d'un héritage hymnologique. La collection des chorals à quatre voix de Johann-Sebastian Bach (Leipzig 1784-1787)*, «Ostinato rigore», XXIII, 2004, Jean-Sébastien Bach e ses fils, a c. di Jean Claude Teboul, pp. 57-74.
- EUSTATHIOS MAKRIS, *The Chromatic Scales of the Deuterios Modes in Theory and Practice*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 1, 2005, pp. 1-10.
- MARCO MANGANI, *Alcuni aspetti del cromatismo di Gesualdo*, «Philomusica», I, 2001-2002, s.p. [solo on-line]
- MARCO MANGANI, *Le «strutture tonali» della polifonia: appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», III, 1, 2004, Le «strutture tonali» nei repertori polifonici, cit., pp. 19-40.
- LUCIA MARCHI, *Intorno all'origine del codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, «Recercare», XV, 2003 pp. 7-37.
- WALTER MARZILLI, *Teoria e pratica della direzione di coro*, «La Cartellina», XXVIII, n. 153, 2004, pp. 17-26; n. 155, 2004, pp. 19-27; n. 157, 2004,

pp. 17-28.

- YOSSI MAUREY, *A Courtly Lover and an Earthly Knight Turned Soldiers of Christ in Machaut's motet 5*, «Early Music History», XXIV, 2005, pp. 169-211.
- DAVID MAW, 'Trespasser measure': *Meter in Machaut's Polyphonic Songs*, «The Journal of Musicology», XXI, 1, 2004, pp. 46-126.
- KERRY MCCARTY, 'Notes as a Garland': *the Chronology and Narrative of Byrd's «Gradualia»*, «Early Music History», XXIII, 2004, pp. 49-84.
- KERRY MCCARTHY, *William Mundy's 'Vox Patris Caelestis' and the Assumption of the Virgin Mary*, «Music & Letters», LXXXV, 3, 2004, pp. 353-367.
- TIMOTHY R. MCKINNEY, *Point/Counterpoint: Vicentino's Musical Rebuttal to Lusitano*, «Early Music», XXXIII, 3, pp. 393-412.
- PEDRO MEMELSDORFF, *Siena 36 rivisitata. Paolo da Firenze, Johannes Ciconia, e l'interrelazione di polifonia e trattatistica in fonti del primo Quattrocento*, «Acta musicologica», LXXVI, 2, 2004, pp. 159-191.
- PEDRO MEMELSDORFF, *New Music in the Codex Faenza 117*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 2, 2004, pp. 141-161.
- DAVID MERLIN, *Ite in orbem universum: un responsorio in un frammento dell'Archivio di Stato di Cremona*, «Rivista internazionale di musica sacra», XXV, 2, 2004, pp. 133-137.
- KITTI MESSINA, *Un compositore danese e il madrigale italiano: Mogens Pedersen e la sua produzione vocale profana*, «Philomusica», II, 2002-2003, s.p. [solo on-line].
- CHRISTIAN MEYER, *Le tonaire cistercien et sa tradition*, «Revue de musicologie», LXXXIX, 1, 2003, pp. 57-92.
- JOHN MILSOM, *Absorbing Lassus*, «Early Music», XXXIII, 2, 2005, pp. 305-320.
- JOHN MILSOM, *Beyond Josquin. Recording Reviews*, «Early Music», XXXII, 1, 2004, pp. 159-165.
- RYAN MINOR, *Wagner's Last Chorus: Consecrating Space and Spectatorship in «Parsifal»*, «Cambridge Opera Journal», XVII, 1, 2005, pp. 1-36
- ROBERT J. MITCHELL, *The 'Advenisti/Lauda Syon' Composer and his Likely Contributions to the Later Trent Codices*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 1, 2004, pp. 63-85.
- MARCO MOIRAGHI, *L'eredità bartókiana in un'opera corale giovanile di György Kurtág*, «La Cartellina», XXIX, n. 160, 2005, pp. 33-41.
- KEVIN N. MOLL, *Paradigms of Four Voice Composition in the Machaut Era*, «The Journal of Musicological Research», XXII, 4, 2003, pp. 349-386.
- KEVIN N. MOLL, *Folio Format and Musical Organisation in the Liturgical*

- Repertoire of the Ivrea and Apt Codices*, «Early Music History», XXIII, 2004, pp. 85-152.
- JEAN-PAUL C. MONTAGNIER, *La messe polyphonique imprimée en France au XVIIIe siècle: survivance et décadence d'une tradition séculaire*, «Acta musicologica», LXXVII, 1, 2005, pp. 47-69.
- LAURA MORETTI, *Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St. Mark's*, «Early Music History», XXIII, 2004, pp. 153-184.
- ANTONIO EROS NEGRI, *Appunti per una storia dell'armonia*, «La Cartellina», XXIX, n. 158, 2005, pp. 48-63; n. 159, 2005, pp. 41-46; n. 160, 2005, pp. 42-55.
- ÁNGEL MANUEL OLMOS, *New Polyphonic Fragments From 15th-Century Spain: a Preliminary Report*, «Early Music», XXXII, 2, 2004, pp. 244-251.
- MASSIMO M. OSSI, 'Excuse Me, but Your Teeth Are in My Neck': *Giambattista Marino, Claudio Monteverdi, and the Bacio Mordace*, «The Journal of Musicology», XXI, 2, 2004, pp. 175-200.
- ANDREW PARROTT, *Monteverdi: Onwards and Downwards*, «Early Music», XXXII, 2, 2004, pp. 303-318.
- GÜNTHER MICHAEL PAUCKER, *Liturgical Chant Bibliography 13*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 2, 2004, pp. 171-202.
- GÜNTHER MICHAEL PAUCKER, *Liturgical Chant Bibliography 14*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 2, 2005, pp. 199-223.
- ANDREAS PFISTERER, *Remarks on Roman and non-Roman Offertories*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 2, 2005, pp. 169-181.
- PETER PHILLIPS, *Treble or Soprano? Performing Tallis*, «Early Music» XXXIII, 3, pp. 495-502.
- ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *The Flower's Children*, «The Journal of Musicological Research», XXII, 4, 2003, pp. 303-348.
- ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *The Origins and Early History of 'L'homme armé'*, «The Journal of Musicology», XX, 3, 2003, pp. 305-357.
- YOLANDA PLUMLEY, *Crossing Borderlines: Points of Contact between the Late-Fourteenth Century French Lyric and Chanson Repertories*, «Acta musicologica», LXXVI, 1, 2004, pp. 3-23.
- BRIAN E. POWER, *The Swiss connection. Manuscript Transmission and the Introits of Trent Codex 93*, «Recercare», XVI, 2004, pp. 7-22.
- WILLIAM F. PRIZER, *Reading Carnival: the Creation of a Florentine Carnival Song*, «Early Music History», XXIII, 2004, pp. 185-252.
- ZBIGNIEW JERZY PRZEREMBSKI, *Concerning the Problems of Computer Analysis in Investigations of Melodics of Folk Songs*, «Musica Jagellonica», III, 2004, pp. 257-268.

- RICHARD RASTALL, *The Minstrels and Trumpeters of Edward IV: Some Further Thoughts*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 2, 2004, pp. 163-169.
- OWEN REES, *Adventures of Portuguese 'Ancient Music' In Oxford, London, and Paris: Duarte Lobo's 'Liber Missarum' and Musical Antiquarianism, 1650-1850*, «Music & Letters», LXXXVI, 1, 2005, pp. 42-73.
- PAOLO RICOLFI, *Funzione espressiva dei modelli cadenzali nel Terzo Libro di Madrigali di Gesualdo da Venosa*, «Philomusica», II, 2002-2003, s.p. [solo on-line].
- PAOLO RIMOLDI, *'Lux aeterna' di György Ligeti nell'esperienza compositiva contemporanea*, «La Cartellina», XXIX, n. 159, 2005, pp. 41-46.
- STEPHEN ROSE, *Performances and Popular Culture in the German Reformation*, «Early Music», XXXIII, 2, 2005, pp. 295-304.
- FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Tre incisioni discografiche delle 'Missae super L'homme armé': Johannes Regis, Johannes Tinctoris e Mathurin Forestier*, «Philomusica», I, 2001-2002 [solo on-line].
- FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Le presunte 'seconde versioni' del Ms. Mod α.M.13: intervento revisionale di Johannes Martini?*, «Fonti musicali italiane», IX, 2004, pp. 7-15.
- FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Modalità e polifonia nella 'Missa Vinus vina vinum' di Guillaume Faugues: un connubio possibile*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», III, 1, 2004, *Le «strutture tonali» nei repertori polifonici*, cit., pp. 137-161.
- DAVID J. ROTHENBERG, *Angels, Archangels, and a Woman in Distress: The Meaning of Isaac's 'Angeli archangeli'*, «The Journal of Musicology», XXI, 4, 2004, pp. 514-578.
- KATELINE SCHILZ, *"Harmonicis magis ac suaves nemo edidit unquam cantus". Cipriano de Rore Motette 'Concordes adhibete animos'*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXII, 2, 2005, pp. 111-136.
- DAVID SCHULENBERG, *Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Matthäus-Passion 1769*, «Eighteenth-Century Music», II, 1, 2005, pp. 167-170.
- MARIA GRAZIA SITÀ, *La ricezione settecentesca di Gesualdo: Burney, Padre Martini e gli altri*, «Studi Musicali», XXXIII, 2, 2004, pp. 285-302.
- JANICE B. STOCKIGT, *Jan Dismas Zelenka (1679-1745) Sacred Music (Bach's Contemporaries 4) 'Litanie de Venerabili Sacramento' (ZWV147), 'Regina cæli lætare' (ZWV134), 'Salve regina, mater misericordie' (ZWV135), 'Lectiones' and 'Invitorium' from 'Officium defunctorum' (ZWV47)*, *Recordings Reviews*, «Eighteenth-Century Music», I, 1, 2004, pp. 119-121.
- LAURIE STRAS, *'Al gioco si conosce il galantuomo': artifice, humour and play in the Enigmi musicali of Don Lodovico Agostini*, «Early Music History»,

- XXIV, 2005, pp. 213-286.
- ANNA SZWEYKOWSKA - ZYGMUNT SZWEYKOWSKI, *'Rappresentazione di Anima et di Corpo'. Emilio de' Cavalieri's Music for the Stage*, «Musica Jagellonica», III, 2004, pp. 103-154.
- MICHAEL TALBOT, *Recovering Vivaldi's Lost Psalm*, «Eighteenth-Century Music», I, 1, 2004, pp. 61-77.
- RODOBALDO TIBALDI, *Sulla prassi liturgico-musicale del primo Seicento: modi e toni nella 'Cartella musicale' e nell' 'Organo suonarino' di Adriano Banchieri*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», III, 1, 2004, Le «strutture tonali» nei repertori polifonici, cit., pp. 163-189.
- ROBERT TOFT, *Rendering the Sense More Conspicuous: Grammatical and Rhetorical Principles of Vocal Phrasing in Art and Popular/Jazz Music*, «Music & Letters», LXXXV, 3, 2004, pp. 368-387.
- DANIELA TORTORA, «*Le voci del mondo*»: *genesi, scrittura e interpretazione dei "Canti del Capricorno"*, «Il Saggiatore musicale», XI, 1, 2004, pp. 111-142.
- NINA TREADWELL, *She descended on a cloud 'from the highest spheres': Florentine monody 'alla Romanina'*, «Cambridge Opera Journal», XVI, 1, 2004, pp. 1-22.
- PETER URQUHART, *Another Impolitic Observation on 'Absalon, fili mi'*, «The Journal of Musicology», XXI, 4, 2004, pp. 343-380.
- EDWARD VENN, *Serenades and Elegies: the recent music of Hugh Wood*, «Tempo», LIX, n. 233, 2005, pp. 26-37.
- JEAN VIGNES, *Jean-Antoine de Baïf et Claude Le Jeune : histoire et enjeux d'une collaboration*, «Revue de musicologie», LXXXIX, 2, 2003, pp. 267-295.
- CLAUDIA VINCIS - PAOLO DAL MOLIN, *Mo(nu)mento di Carlo Gesualdo*, «Acta musicologica», LXXVI, 2, 2004, pp. 221-251.
- REBECCA WAGNER OETTINGER, *Thomas Murner, Michael Stifel, and Songs as Polemic in the Early Reformation*, «The Journal of Musicological Research», XXIII, 1-2, 2004, pp. 45-100.
- GRAYSON WAGSTAFF, *Morale's Officium, Chant Traditions, and Performing 16th-Century Music*, «Early Music», XXXII, 2, 2004, pp. 225-243.
- JEROME F. WEBER, *Recent Releases of Plainchant*, «Plainsong and Medieval Music», XIII, 1, 2004, pp. 87-93.
- JEROME F. WEBER, *Recent Recordings of Plainchant*, «Plainsong and Medieval Music», XIV, 1, 2005, pp. 89-104.
- ROB C. WEGMAN, *Musical Offerings in the Renaissance*, «Early Music», XXXIII, 3, pp. 425-438.
- ROGER WIBBERLEY, *'Quid non ebrietas dissignat?' Willaert's Didactic*

Demonstration of Syntonic Tuning, «Music Theory Online», X, 1, 2004, s.p. [solo on-line]

FRANS WIERING, *La concezione intema ed esterna dei modi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», III, 1, 2004, *Le «strutture tonali» nei repertori polifonici*, cit., pp. 95-116.

SUSAN YOUENS, *'Maskenfreiheit' and Schumann's Napoleon-Ballad*, «The Journal of Musicology», XXII, 1, 2005, pp. 5-46.

Riviste / Journals

1. «Acta musicologica» [<http://193.52.215.193/Ricercar/newvers/5-acta/03250.htm>]
2. «Archiv für Musikwissenschaft»
3. «Cambridge Opera Journal» [<http://journals.cambridge.org>]
4. «La Cartellina»
5. «Current Musicology» [<http://roar.music.columbia.edu/~curmus/>]
6. «Early Music» [www3.oup.co.uk/earlyj/]
7. «Early Music History. Studies in medieval and early modern music» [journals.cambridge.org]
8. «Eighteenth-Century Music» [<http://journals.cambridge.org>]
9. «Ethnomusicology Online» [research.umbc.edu/eol/]
10. «Fontes Artis Musicae. Journal of the International Association of music» [www.iaml.info/fontes.php]
11. «Fonti musicali italiane» [www.sidm.it]
12. «International Journal of Musicology»
13. «Journal of Music Theory»
14. «The Journal of Musicological Research»
15. «The Journal of Musicology» [<http://mypage.iu.edu/~jmoffice/>]
16. «Journal of Seventeenth-Century Music» [solo online: <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/>]
17. «Journal of the American Musicological Society» [<http://www.journals.uchicago.edu/JAMS/home.html>]
18. «Journal of the Royal Musical Association» [www3.oup.co.uk/roy-mus/]
19. «Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterrean» [<http://www.provincia.venezia.it/levi/ma/>] [solo on-line]
20. «Music & Letters» [www3.oup.co.uk/musicj/]

21. «Music Analysis» [<http://www.blackwellpublishing.com/journal.asp?ref=0262-5245>]
22. «Music Theory Online» [<http://www.societymusictheory.org/mto/>]
23. «Musica Disciplina»
24. «Musica e storia» [<http://www.mulino.it/edizioni/riviste>]
25. «Musica / Realtà»
26. «The Musical Quarterly» [<http://mq.oxfordjournals.org/>]
27. «Die Musikforschung» [www.musikforschung.de/mf.htm]
28. «Notes» [www.musiclibraryassoc.org/]
29. «Nuova rivista musicale italiana»
30. «Plainsong and Medieval Music» [<http://journals.cambridge.org>]
31. «Recercare. Rivista per lo studio e la pratica della musica antica» [www.lim.it]
32. «Revue de Musicologie» [www.sfm.culture.fr/sfm/revue.htm]
33. «Rivista internazionale di musica sacra» [www.lim.it]
34. «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» [www.lim.it]
35. «Rivista italiana di musicologia» [www.sidm.it]
36. «Il Saggiatore musicale» [www.saggiatoremusicale.it/index.php]
37. «Studi musicali» [<http://www.santacecilia.it>]
38. «Tempo» [<http://journals.cambridge.org>]
39. «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis» (Journal of the Royal Society for the History of Netherlands Music) [http://www.kvnm.nl/current/default_english.html]

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

News from the Guido d'Arezzo Foundation

SCUOLA SUPERIORE PER DIRETTORI DI CORO

Preside

Prof. Francesco Luisi

Direttore artistico

M° Roberto Gabbiani

La rivista *Polifonie* è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca attraverso saggi, recensioni, notiziari. Tuttavia la *Fondazione Guido d'Arezzo*, che cura l'edizione di questa rivista quale organo del *Centro studi guidoniani*, dedica correlativamente una particolare attenzione anche alla prassi esecutiva della polifonia e della coralità in genere. Per questo, oltre ad organizzare annualmente ad Arezzo il Concorso Polifonico Internazionale "Guido d'Arezzo" e il Concorso Polifonico Nazionale "Guido d'Arezzo", ha dato vita a partire dall'anno 2002 alla "Scuola superiore per Direttori di coro", un centro qualificato che ha per finalità il perfezionamento di coloro che intendono specializzarsi nella direzione di cori. La Scuola ha istituito dapprima un corso triennale di specializzazione destinato alla formazione di direttori di coro. A tale corso triennale, a partire dall'anno accademico 2005/2006, sarà affiancato un Master annuale in "Direzione e interpretazione della musica corale". Presso la *Fondazione Guido d'Arezzo* sarà inoltre attivato anche un "Corso professionale superiore per consulente musicale".

CORSO TRIENNALE DI SPECIALIZZAZIONE PER DIRETTORI DI CORO**Finalità**

Il corso intende offrire ai frequentanti un percorso didattico di specializzazione avente per oggetto la tecnica e la pratica di direzione, anche con costanti riferimenti alla formazione culturale specifica intimamente connessa alla professionalità del direttore di coro.

Contenuti

Il corso prevede un biennio propedeutico in cui saranno affrontati con criteri rigorosi le principali questioni attinenti alla tecnica della direzione. Materie formative quali analisi musicale, linguistica e fonetica e tecnica vocale completano il quadro del biennio.

Al terzo e conclusivo anno, cui si accede per mezzo di un esame intermedio al termine del biennio, saranno affrontate in modo più specifico problematiche di carattere esecutivo ed interpretativo, nonché questioni connesse alla

prassi, allo stile e alla cultura generale della polifonia, sì da poter offrire ai discenti strumenti utili per affrontare con le dovute competenze l'esecuzione del repertorio polifonico di cultura occidentale compreso tra il Rinascimento e la contemporaneità.

Docenti

Biennio

- *Tecnica della Direzione*

Lorenzo Donati - Walter Marzilli - Luigi Marzola - Giorgio Mazzucato - Roberto Tofi

- *Materie Formative*

Carlo Gaifa (Tecnica Vocale) - **Romano Pezzati** (Analisi Musicale) - **Sharon Sage** (Fonetica e Linguistica)

Anno Finale

- *Direzione di coro*

Carl Høgset (vocalità applicata) - **Roberto Gabbiani** (periodo rinascimentale - Palestrina) - **Luigi Marzola** (barocco e classico) - **Giorgio Mazzucato** (tardo rinascimentale - primo barocco) - **Peter Neumann** (periodo romantico)

- *Materie Culturali*

Ivano Cavallini (*Estetica della Coralità*) - **Marco Gozzi** (*Forme di Poesia per Musica*) - **Rodobaldo Tibaldi** (*Semiografia Polifonica*)

Durata e frequenza

Il corso di specializzazione per direttori di coro avrà inizio nel mese di dicembre 2005 per concludersi nel giugno 2006.

Frequenza prevista: indicativamente, un week-end lungo (giorni di venerdì - dal pomeriggio -, sabato e domenica) ogni mese.

Ai fini del conseguimento dell'attestazione finale, non sono ammesse assenze superiori ad un terzo del monte-ore totale.

Requisiti per l'ammissione

Allievi ordinari

Potranno iscriversi al corso in qualità di allievi ordinari diplomati in Musica corale e direzione di coro, nonché i diplomati in Composizione e direzione d'orchestra e tutti i diplomati in strumento presso i Conservatori e Istituti musicali pareggiati, i laureati in Discipline della musica e dello spettacolo,

nonché in Musicologia e in Conservazione dei beni musicali presso le Università italiane.

Allievi straordinari

Potranno iscriversi in qualità di allievi straordinari anche coloro che non sono in possesso dei titoli previsti per gli allievi ordinari, previa valutazione del curriculum artistico dei candidati ed eventuale colloquio di ammissione con la commissione didattica della scuola.

Attestazione finale

Allievi ordinari

Al termine del corso sarà rilasciata agli allievi ordinari effettivi, a seguito del superamento di un esame finale, un diploma riconosciuto dalla Regione Toscana attestante il percorso formativo effettuato.

Allievi straordinari

Al termine del corso sarà rilasciata agli allievi straordinari effettivi, a seguito del superamento di un esame finale, un'attestazione del percorso formativo effettuato.

MASTER ANNUALE IN “DIREZIONE E INTERPRETAZIONE DELLA MUSICA CORALE”

Finalità

Il Master è rivolto essenzialmente a coloro che, già possedendo ampia esperienza nel campo della direzione corale, intendono approfondire sotto la guida di insigni docenti di fama internazionale alcuni aspetti peculiari del repertorio polifonico di cultura occidentale, consentendo l'acquisizione di competenze professionali di elevato livello nella direzione corale, sia con riguardo alla prassi esecutiva, storica e filologica, sia in merito a tematiche culturali a tale prassi connesse.

Contenuti

Il corso si svolge in un'unica annualità e prevede due fasi:

Incontri seminariali: si prevede la realizzazione di una serie di incontri in forma seminariale, per un totale di 210 ore, in cui saranno oggetto di approfondimento aspetti specifici della prassi esecutiva del repertorio polifonico che va dal periodo rinascimentale a quello contemporaneo, con particolare attenzione alla tecnica della direzione, senza tuttavia tralasciare materie culturali relative alla conoscenza storica del repertorio polifonico, indispensabili per la formazione di un direttore, quali “Estetica della coralità”, “Semiografia Polifonica”, “Forme di poesia per musica”.

Stage: è previsto un periodo di *stage* presso prestigiose istituzioni musicali

italiane, a fianco di importanti direttori di coro, per un totale di 120 ore.

Docenti

- *Direzione di coro*

Rinaldo Alessandrini (periodo rinascimentale e barocco) - **Ottavio Dantone** (periodo barocco) - **Diego Fasolis** (periodo rinascimentale e barocco) - **Roberto Gabbiani** (periodo rinascimentale-Palestrina) - **Gary Graden** ('900 contemporaneo) - **Carl Høgset** ('900 storico) - **Francesco Luisi** (musicologia e semiologia polifonica) - **Peter Neumann** (periodo romantico) - **Philip White** ('900 storico e contemporaneo)

- *Materie Culturali*

Ivano Cavallini (*Estetica della Coralità*) - **Marco Gozzi** (*Forme di Poesia per Musica*) - **Rodolfo Tibaldi** (*Semiografia Polifonica*).

Durata e frequenza

Il Master in "Direzione e interpretazione della musica corale" avrà inizio nel mese di dicembre 2005 per concludersi nel giugno 2006.

Frequenza prevista: indicativamente, per gli incontri seminariali, un week-end (giorni di sabato e domenica) ogni mese. Per lo *stage*: da concordare con l'istituzione ospitante.

Ai fini del conseguimento dell'attestazione finale, non sono ammesse assenze superiori ad un terzo del monte-ore totale.

Requisiti per l'ammissione

Al Master potranno iscriversi musicisti con comprovata esperienza nel campo della direzione corale, indipendentemente da eventuali titoli di studio conseguiti. Ai fini dell'ammissione sarà effettuata una previa valutazione del curriculum artistico dei candidati.

Attestazione finale

Al termine del Master, che si concluderà con un concerto pubblico degli allievi, sarà rilasciata agli allievi effettivi un'attestazione del percorso formativo effettuato.

FREQUENZA DI SINGOLI INCONTRI DEL MASTER

La partecipazione a singole docenze è aperta anche a non iscritti al Master, previa valutazione del *curriculum* artistico dei candidati. Ai partecipanti sarà rilasciata un'attestazione relativa alla docenza frequentata.

CORSO PROFESSIONALE SUPERIORE PER CONSULENTE MUSICALE

A partire dall'anno 2005 la *Fondazione Guido d'Arezzo* intende attivare un corso per consulente musicale, figura professionale con importanti possibilità nel mondo del lavoro e rispetto alla quale esistono scarse opportunità di formazione specifica.

Finalità

Si intende offrire un percorso didattico che, consentendo l'acquisizione di conoscenze tecniche-musicali che esulano dalla preparazione professionale specifica impartita da Conservatori o Istituti musicali, è finalizzato alla formazione di consulenti musicali, figure professionali contemplate da contratti collettivi di lavoro che contribuiscono alla realizzazione di programmi radio-televisivi, teatrali e cinematografici.

Contenuti

Il corso, dopo aver preso in esame i compiti propri del consulente musicale e contemplato l'ascolto guidato di musica classica, jazz e leggera, prevede insegnamenti relativi alla compilazione di scalette per rubriche radiofoniche; alla selezione di sigle per programmi radiofonici o televisivi; all'individuazione di commenti musicali per filmati relativi a commedie, a servizi radiotelevisivi di vario genere, a spot pubblicitari. Il corso contempla inoltre docenze relative alle caratteristiche del suono e delle sale da concerto, alle tecniche di registrazione, alla microfonia (con particolare riguardo alla ripresa d'orchestra), alle leggi che regolano il diritto d'autore.

Docenti

Il corso sarà tenuto da **Domenico Zito**, consulente musicale RAI-TV. Sono inoltre previsti interventi di **Vinicio Gai** (acustica) e di **Lorenzo Donati** (lettura della partitura).

Durata e frequenza

Il corso avrà inizio nel mese di dicembre 2005 per concludersi nel giugno 2006.

Frequenza prevista: indicativamente, un sabato ogni quindici giorni.

Ai fini del conseguimento dell'attestazione finale, non sono ammesse assenze superiori ad un terzo del monte-ore totale.

Requisiti per l'ammissione

Al corso potranno iscriversi tutti i diplomati in strumento presso i Conserva-

tori e Istituti musicali pareggiati, i laureati in Discipline della musica e dello spettacolo, nonché in Musicologia e in Conservazione dei beni musicali presso le Università italiane. Poiché il corso è destinato ad un massimo di dodici allievi, in caso di numero superiore di richieste si procederà ad una selezione previa valutazione del curriculum artistico dei candidati.

Attestazione finale

Sarà rilasciata agli allievi, a seguito del superamento di un esame finale di fronte ad una commissione composta da consulenti musicali delle principali emittenti radiotelevisive italiane, un'attestazione del percorso formativo effettuato.

ulteriori informazioni sul sito
www.polifonico.org

oppure rivolgendosi alla
Fondazione Guido d'Arezzo
Corso Italia, 102 - 52100 AREZZO

tel.: 0575/356203 - 23835
fax: 0575/324735
e-mail: fondguid@polifonico.org

Segreteria Organizzativa: Dott. Federico Bindi

Segreteria Didattica: M° Lorenzo Donati

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, concorsi, 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@polifonico.org.

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 Foundations 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 publications should be sent preferably to the e-mail address fondguid@polifonico.org.

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 dicembre 2005

officine grafiche  orfeo srl

Via Alfredo Testoni, 133 - 00148 Roma
Tel./Fax + 39.06.6591241-38
e-mail: og.dorfeo@flashnet.it

Journal of Choral Music

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735

