

EDIZIONE
V. 2005

TRATTATO

Storia e teoria della coralità



V,3
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, 3
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. 3, 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

ANGELO RUSCONI

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, 3 - 2005

Saggi / Articles

ANGELO RUSCONI

La revisione delle melodie gregoriane nei teorici del XVI secolo	Pag.	151
<i>The revision of gregorian melodies in the 16th-century theorists</i>	"	165

RODOBALDO TIBALDI

Stile e struttura nei mottetti di Orazio Vecchi. Con un'appendice su Ave Virgo gratiosa di Monte e di Porta	"	179
<i>Style and structure in the motets of Orazio Vecchi. With an appendix on the Ave Virgo gratiosa of Monte and Porta</i>	"	271

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

<i>News from the Guido d'Arezzo Foundation</i>	"	303
--	---	-----

Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	"	309
---	---	-----

Indice del volume V, 2005	"	311
---------------------------------	---	-----

ANGELO RUSCONI

La revisione delle melodie gregoriane nei teorici del XVI secolo

La storiografia ha ormai delimitato con una certa chiarezza i termini reali degli effetti – o dei non effetti – prodotti sulla pratica musicale ecclesiastica dai canoni sulla musica formulati dal Concilio di Trento. Quanto ai criteri che hanno ispirato la promulgazione della revisione dei libri di canto liturgico e la loro concreta realizzazione, si è cominciato da poco ad andare oltre la condanna generica di edizioni famose e famigerate come la Medicea, andando a indagarne i tratti costitutivi. Si possono individuare situazioni molto diverse fra i diversi tipi di libro e anche fra libri uguali. Riguardo al Messale del 1570, Giacomo Baroffio ha sintetizzato così il tipo di operazione perseguita: «La riforma tridentina in primo luogo interessa i testi, non tanto la versione melodica».¹ La componente testuale, starei per dire letteraria, è preminente nel repertorio innologico, il cui latino suonava barbaro alle orecchie della cultura umanistica contemporanea, protesa alla riscoperta della classicità. La revisione e la correzione dei libri di canto rivela, com'è naturale, preoccupazioni maggiormente legate a fatti musicali.

Una prima osservazione: tale operazione è stata regolarmente affidata a musicisti puri, per la precisione a importanti compositori contemporanei, non a teorici: Palestrina e Annibale Zoilo, Soriano e Anerio, Marenzio, Nanino, Dragoni e altri a Roma; Balbi, Gabrieli e Orazio Vecchi a Venezia. Celebri polifonisti, autori di 'musica contemporanea', non storici o studiosi o noti specialisti del gregoriano. Da parte degli editori come Gardano, che pubblica a Venezia il Graduale del 1591, c'è stata di sicuro, anche se non esclusivamente, una considerazione di tipo commerciale: fin dagli anni Quaranta aveva preso piede nell'editoria l'abitudine di affidare la cura di una pubblicazione a musicisti di rinomata competenza (e ad annunciarla con evidenza nei frontespizi e nelle dedicatorie), in modo da attirare gli acquirenti con la garanzia di una diligente supervisione.² Forse affidarsi a musicisti impegnati in prima

¹ BONIFACIO GIACOMO BAROFFIO, *Il Concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17: 12.

² Cfr. IAIN FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Mario Armellini, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 102 (ed. orig.: *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*, London, The British Library, 1995).

linea nella pratica quotidiana delle cappelle musicali e dei cori ecclesiastici fu anche un segno di realismo e di attenzione alla realtà concreta.

Secondo quali criteri questi musicisti svilupparono la loro azione? Da una parte potrebbero aver applicato tendenze in vigore nella pratica dell'epoca, come si vedrà. Al tempo stesso non è da trascurare l'esplorazione del retroterra ideologico e culturale. In generale, esso va individuato – si diceva – nella mentalità umanistica del tempo; nello specifico, sono i teorici della musica a trasferire sul piano tecnico gli orientamenti culturali contemporanei. Cercheremo pertanto di 'leggere' le melodie revisionate alla luce della trattatistica rinascimentale, partendo dal Breve del 1577 con cui Gregorio XIII incaricava Palestrina e Zoilo di correggere i libri musicali, al fine di eliminare «quamplurimi barbarismi, obscuritates, contrarietates ac superfluitates».³

Nella grammatica, si ha un barbarismo quando si confondono sillabe brevi e lunghe, cioè a dire, a quest'epoca, sillabe atone e toniche. Nella tradizione teorico-musicale ciò significa che non devono darsi suoni tenuti su sillabe brevi e viceversa, specialmente nelle cantillazioni. L'attenzione su questo punto è richiamata da Guido d'Arezzo:

Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, alia iambico more decurrit, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexametram cernas, et multa alia ad hunc modum. Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscoenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare.⁴

Questo tipo di errore è designato tecnicamente col termine *barbarismus* già nel *Metrologus*, commentario del *Micrologus* scritto da un anonimo del secolo XIV:

Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscoenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare propter barbarismum, nam in cantu saepe oportet barbarizare. Barbarismus autem fit scripto et pronuntiatione. Scripto quattuor modis: si quis in verbo litteram

³ Testo edito in RAPHAEL MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 voll., Leipzig, Leuckart, 1901-1902, I: *Die Choral-Reform unter Gregor XIII*, p. 297.

⁴ GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, s.l., American Institute of Musicology, 1955 (*Corpus scriptorum de musica*, 4), pp. 173-174.

vel syllabam adiciat, mutet, transmutet vel minuat. Pronuntiatione vero fit in temporibus et tonis; per tempora quippe fit barbarismus si pro longa syllaba brevis ponatur aut pro brevi longa, sicut iam supra diximus per tonos plagas proti, si accentus in aliam syllabam commutetur.⁵

Senza andare ad indagare le fonti remote,⁶ è da sottolineare che sia Guido sia il suo commentatore giudicano il barbarismo un fenomeno pressoché inevitabile nel canto liturgico.

L'autore della *Summa musicae*, operante nel XIII secolo, propone una diversa accezione. A suo dire, si verifica quando, per prendere fiato, interrompiamo un melisma, inserendo una pausa/interruzione prima di essere arrivati alla sillaba successiva:

Item cantor clausulam sive congeriem notularum per se canat distincte, et anhelitum recipiendo pausans nequaquam syllabam incipiat post pausam nisi forte prima fuerit dictionis; talis enim scissio in cantando faceret barbarismum et sic incongruam ostensionem.⁷

Se l'interruzione indebita di lunghi melismi accadeva di frequente, forse emerge qui una delle cause che favorirono la tendenza ad abbreviare i melismi stessi, palese nelle revisioni cinque-secentesche, ma in atto da tempo, come vedremo.

Venendo all'epoca che c'interessa, l'attenzione torna a concentrarsi sul rapporto lunga/breve (tonica/atona): è significativa, ad esempio, l'exasperante insistenza di Jerzy Liban, nel suo trattato non a caso dedicato all'accentuazione⁸. Analogamente ne parlano Salinas, Guillaume Guerson, Stefano Vaneo, Stoquerus, la cui precettistica si può facilmente verificare mediante i sussidi elettronici del *Thesaurus Musicarum Latinarum*. Autorevolissimo in ambito italiano è Zarlino:

⁵ *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1957 (Musicologica Medii Aevi, 1), p. 88.

⁶ Una fonte *lato sensu* musicografica potrebbe essere ad esempio il *De musica* di Agostino, che accenna ai barbarismi in II, 2.

⁷ *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, ed. Christopher Page, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (Cambridge Musical Texts and Monographs), p. 171.

⁸ JERZY LIBAN, *De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione, scilicet Lectionali, Epistolari, et Euangelico, Libellus omnibus sacris iniciatis, Vicarijs et Ecclesiae Ministris, non minus Vtilis quam necessarius*, Cracow, Scharffenberg, 1539 (ed. in facsimile: Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975).

Ma etiandio dovemo osseruare, di accommodare in tal maniera le parole della Oratione alle figure cantabili, con tali Numeri, che non si oda alcun Barbarismo; si come quando si fa proferire nel canto una sillaba longa, che si dovrebbe far proferir breve: o per il contrario una breve, che si dovrebbe far proferir longa; come in infinite cantilene si ode ogni giorno; il che veramente è cosa vergognosa. Ne si ritrova questo vizio solamente nelli Canti figurati; ma anco nelli Canti fermi, si come è manifesto a tutti coloro, che hanno giuditio: Conciosia che pochi sono quelli, che non siano pieni di simili barbarismi; et che in essi infinite volte non si odi proferire le penultime sillabe di queste parole Dominus, Angelus, Filius, Miraculum, Gloria, et molte altre, che passano presto, con longhezza di tempo; il che sarebbe cosa molto lodevole, et tanto facile da correggere, che mutandoli poco poco, si accommodarebbe la cantilena; ne per questo mutarebbe la sua prima forma: essendo che consiste solamente nella Legatura di molte figure, o note, che si pongono sotto le dette sillabe brevi, che senza alcun proposito le fanno lunghe; quando sarebbe sufficiente una sola figura.⁹

Si deve anche evitare di sottoporre le sillabe a note troppo brevi, raccomandazione evidentemente dettata dalla preoccupazione, notoriamente viva, di salvaguardare l'intelligibilità e la chiarezza del testo cantato:

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: percioche nel Canto figurato ogni figura cantabile, che sia distinta, et non legata (eccettuando la Semiminima, et tutte quelle, che sono di lei minori) porta seco la sua sillaba; il che si osserva etiandio nel Canto fermo: essendo che in ogni figura quadrata si accomoda la sua sillaba; eccettuando alcune volte le mezzane, che si mandano come le Minime; et anche come le Semiminime; come si comprende in molte cantilene, et massimamente nel Credo in unum Deum, il quale chiamano Cardinalesco.¹⁰

Non presenta il termine barbarismo, ma dedica dettagliate esemplificazioni alla corretta pronuncia il *Libellus* di Biagio Rossetti, del 1529, che vale la pena di citare per esteso come esemplare dell'attenzione umanistica all'aspetto linguistico in sede liturgica:

⁹ GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, parte IV, cap. 32, p. 340. Su questo passo e sui 'barbarismi' si veda MARCO GOZZI, *L'edizione veneziana del Graduale curata da Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591)*, «Polifonie» V/2, 2005, pp. 9-31: 19 e segg.

¹⁰ ZARLINO, *Le istituzioni*, cit., p. 341.

Idque fiet, si cuncta debite proferentes singulas quasque dictiones suis accentibus pronunciemus, non plures ad invicem collidentes, aut unam in duas secantes, semper unam normam pronunciationis servantes ne velocius principium, medio, fineve versus psalmi inveniatur, ut nonnullorum est abusus, qui absorbentes litteras collidunt, aut certo finalem litteram unius dictionis alteri annectentes significata confundunt, ut verbi gratia, quum aequaliter psalmodiam concinere oporteat et distincta, ut hic patet:

Bene: [cfr. Tavola I, primo esempio]

Isti e diverso hoc modo pronunciantes et grammaticam et musicam confundunt, dicentes:

Male: [cfr. Tavola I, secondo esempio]

Qui abusus omnino abolendus est. Namque vides in priori exemplo, ut dicentes “Domine labia mea aperies”, illa syllabam “Do” pronunciamus cum minima et puncto, quo aptius breviter illa syllaba “mi” subsequens, quae naturaliter brevis est. Esto et illa syllaba “Do” sit natura brevis, sed utcumque producit propter initium orationis, et sic undique venustiorum pronunciationem et veriorem in priori exemplo reperies quam in posteriore. Modo non contineatur aliquando spiritus sub palato, et post violentius evomatur, quod in plerisque non absque dedecore videmus. Qui et dentes aliquando comprimunt, aliquando spiritu vehementiore proloquuntur, quod neutique est laudabile, quia in talibus non est reperire aequalitatem contentus aut vocis. Sed et vide ut foedas in secundo exemplo litterae finales copulentur cum dictione sequenti, summe ergo cavendum ne tales abusus praevalent. Sed duobus his exemplis minus contenti pauculas pronunciationes subiiciemus, quibus facile laudabiles et veri modi psallendi comprobabuntur, et abusus facile diiudicabuntur.¹¹

¹¹ BIAGIO ROSSETTI, *Libellus de rudimentis musices*, ed. Albert Seay, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981 (Critical Texts, 12), *De choro et organo compendium*, VII, pp. 73-74.

CCMP/CT12:74,1

Domine labia mea aperies; & os meum annuntiabit laudem tuam.

Deus tu adiutor meus intende Domine ad adiuuandum me festina

gloria patri & filio & spiritui sancto sicut erat in principio

& nunc & semper & in secula seculorum amen alleluia laus tibi

Domine rex eterne glorie

CCMP/CT12:74,2

Domine labia mea aperies Deus in adiutorio meo intende Domine

in uocatum me festina gloria patri & filio & spiritui sancto sicut erat in

principio & nunc & semper & in secula seculorum amen alleluia

Ricordo che anche l'adozione di figure con significato di durata temporale differenziata è sostanzialmente legato alla corretta pronuncia del latino e, nel caso degli inni, al legame con il ritmo poetico.¹²

Non risulta una precisa valenza tecnica per i due successivi lemmi enunciati nel Breve: *obscuritates* e *contrarietates*. Il secondo si trova in Guido d'Arezzo e nel *Commentarius* anonimo del XII secolo in relazione alle deformazioni modali prodotte dal si bemolle,¹³ mentre *obscuritates* richiama di solito la scarsa chiarezza con cui gli antichi musicisti hanno affrontato la teoria musicale.¹⁴ Anche *superfluitates* è generico, ma contiene un principio di fondo costantemente ribadito: *ars* è incompatibile con *superfluitas*, sinonimo di disordine e in ultima analisi di irrazionalità: «cum superfluitas in arte vicium reputetur», scrive l'autore della *Summa musicae*.¹⁵ L'*ars* è per definizione aliena dalla licenza; oltre a *superfluitates*, darebbe luogo a situazioni confuse e ambigue assimilabili alle precedenti *obscuritates* e *contrarietates*, soprattutto nel campo della modalità:

Si autem duorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur haec ars nullo fine concludi, nullis certis terminis coarctari. Quod quam sit absurdum, nullus ignorat, cum semper sapientia confusa quaeque et infinita sponte repudiet.¹⁶

Un caso interessante di *superfluitas* si riscontra, a dire dei Cisterciensi, nelle cadenze salmodiche (le *differentiae*):

¹² Una valutazione della reale valenza delle diverse figure delle note nella teoria e nella pratica del gregoriano fra XVII e XVIII secolo, con riferimenti anche al periodo qui considerato, è in ANGELO RUSCONI, *Il ritmo del canto gregoriano nei trattati italiani del Seicento e del Settecento*, in *Il canto fratto*. Atti del convegno di Parma-Arezzo, a cura di Francesco Luisi e Marco Gozzi, Roma, Torre d'Orfeo, in corso di stampa.

¹³ *Expositiones in Micrologum*, cit., p. 123.

¹⁴ GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, cit., p. 95; HERMANNI CONTRACTI *Musica*, ed. and trans. Leonard Ellinwood, Rochester-New York, Eastman School of Music, 1936 (Eastman School of Music Studies, 2), p. 41.

¹⁵ *The Summa Musicae*, cit., p. 155 (che contiene altre osservazioni di tenore analogo).

¹⁶ GUIDONIS ARETINI *Epistola ad Michaellem*, 161-162, in Id., *Le opere (Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem)*. Introduzione, traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2005 (La tradizione musicale, 10; Le regole della musica, 1), p. 148. Infatti, la scala ottenuta con la prima divisione del monocordo potrebbe continuare a oltranza «nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret» (*Micrologus*, cit., cap. III, p. 98).

D. Quot differentias habet?

M. Exclusis multiplicium, quae ab aliis canuntur superfluitatibus, differentiae tres quibusdam videntur necessariae. Prima, quae maturis et gravibus; secunda, quae levibus et acutis; tertia, quae mediocribus habeat subservire principiis.¹⁷

In conclusione, *barbarismus* è il solo termine del Breve di Leone XIII che trovi un riscontro preciso nella terminologia tecnica teorico-musicale. Tuttavia, gli altri termini, nella loro apparente genericità, hanno nella tradizione teorica un ambito di riferimento abbastanza preciso, al quale un musicista poteva facilmente richiamarsi. Un breve saggio di lessico cistercense informerà che il canto è viziato da *absurditas, falsitatum spurcitia, licentiae, confusio, gravis dissimilitudo, inconsulta trasmutatio*, che lo rendono *vitiosum et incompositum nimis*.¹⁸ Si verifica confusione modale perché molti canti non cominciano né finiscono con le note appropriate, esorbitano al grave o all'acuto dell'*ambitus* regolare, sono attribuiti ora ad uno ora a un altro modo; il bemolle non è utilizzato in modo corretto; i notatori non stanno attenti a congiungere e disgiungere le note. Operando una ricerca su questi e analoghi termini nella trattatistica rinascimentale, non si farà fatica a ritrovare una casistica analoga riferita ai medesimi problemi. Anche la ripetizione delle parole nel canto piano, censurata dai Cisterciensi, si riscontra ad esempio in Zarlino:

Nel Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno; cosa veramente biasimevole.¹⁹

Effettivamente i revisori delle melodie liturgiche sembrano aver interpretato il loro compito sulla base di principi non dissimili. Scrivendo a Filippo II sui criteri con cui s'intendeva procedere alla riforma dei libri di canto, il musicista Fernando de las Infantas spiegava che si sarebbero mutate «alcune cose che all'apparenza non osservano il tono, altre che non osservano l'accento e un gran numero di melismi, cambiamenti che servono per evitare prolissità».²⁰

¹⁷ *Tonale Sancti Bernardi*, in MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* [...], 3 voll., Sankt Blasien, 1774 (ed. anast. Hildesheim, Olms, 1963), II, p. 269.

¹⁸ Terminologia tratta da: *Epistola S. Bernardi De revisione cantus Cisterciensis, et Tractatus Cantum quem Cisterciensis Ordinis ecclesiae cantare*, ed. Francis J. Guentner, s.l., American Institute of Musicology, 1974 (*Corpus scriptorum de musica*, 24).

¹⁹ ZARLINO, *Le istituzioni armoniche*, cit., p. 341. Non è chiaro se si riferisca a brani del repertorio antico o a nuove ufficiature scritte modernamente.

²⁰ Citato da MARCO GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*, in *Musica e liturgia*, cit., pp. 39-55: 44.

Per una verifica, analizzeremo gli stessi fenomeni individuati da Giacomo Baroffio nell'analisi musicale delle melodie revisionate:²¹

- 1) riduzione della *tristropa* a una sola nota;
- 2) spostamento degli abbellimenti sulla sillaba tonica delle parole;
- 3) particolare trattamento delle parole ebraiche;
- 4) allineamento delle cadenze intermedie alla nota fondamentale e finale;²²
- 5) esclusione delle note eccedenti l'ambito teorico dei modi.
- 6) contrazione o soppressione dei melismi (ciò si verifica regolarmente nella sola Medicea).

È chiaro che tali fenomeni sono espressione di situazioni differenti. La riduzione delle *tristropae* sarà presumibilmente un adeguamento alla prassi invalsa, anzi è possibile che molti dei manoscritti presi come base per le revisioni ne fossero già parzialmente privi. Maggiormente legato a un fatto culturale è il punto 2, volto a sopprimere il barbarismo generato da una fioritura melodica su sillaba breve. Riguardo al punto 3, la questione è abbastanza complessa e richiederebbe un approfondimento specifico. Nel graduale *Ex Sion* preso in esame da Baroffio, la Medicea e le edizioni veneziane concordemente spostano il melisma sulla prima sillaba, contro le fonti tradizionali che accentuano la sillaba finale. Ora, i musicografi rinascimentali, attenti come sono alla lingua, si preoccupano di regolamentare anche le parole ebraiche. Ne trattano nel contesto della salmodia o della cantillazione, stabilendo che nelle parole ebraiche e greche non declinabili alla latina si faccia l'allungamento sull'ultima sillaba:

Quum vero intercantandum in dictiones monosyllabas incideris, ut sunt me, te, se, sum, es, est, fac, nos, et vos. Ex hebraicis. Iesus, Daud, Syon, Hierusalem, Moyses, Aaron, Abraam, Isaac, Jacob, Israel, Esau, Esaias, et reliqua id genus, eas utique dictiones in penultima scandente notula, ultima relicta, defines instar interrogative pronunciationis.²³

²¹ GIACOMO BAROFFIO, *La trasmissione delle melodie gregoriane nell'Editio Medicea e nelle fonti parallele*, nel prossimo numero di questa rivista.

²² Nota Baroffio che all'interno della tradizione trova talvolta una forma di omogeneizzazione in senso opposto.

²³ STEFANO VANNEO, *Recanetum de musica aurea*, Roma, Valerius Doricus, 1533 (facsimile: Bologna, Forni, 1969), c. 37r. Quasi tutti i trattatisti nordici si diffondono sull'argomento.

Ancora:

Haec autem posui, non ut per tales mensuras choraliter semper cantetur, sed ut proportionum longae et breves et semibreves aequaliter cantando differantur. Sed etiam in lecturis ecclesiasticis et sermonibus publicis, si recte intelligi debeant, oportet syllabas quasdam aliis teneri longius, primas scilicet semper post silentium, ne in aperitione oris leviter tunc sileant, et dominantes; quae sunt in monosyllabis dictionibus ipsamet dictio, in dissyllabis latinis semper prima, in polysyllabis longa ultimae proxima, in hebraicis vero et graecis semper ultima.²⁴

Forse i revisori italiani non hanno fatto altro che applicare una pronuncia corrente, senza tener conto della grammatica o, più probabilmente, erano convinti di effettuare un intervento grammaticalmente corretto, ignorando che *Sion*, anche quando è declinato alla latina, vuole l'appoggio sulla *-o* lunga. Erano celebri maestri di cappella, non teorici ed eruditi, e le loro competenze linguistiche forse non erano sempre inappuntabili. Certo è che la circostanza sarà da tener ben presente valutando la natura dei loro interventi.

Come nel caso del barbarismo, la ricerca dell'unità modale, perseguita omologando le cadenze intermedie alla *finalis* del brano, si ispira a un principio teorico tutt'altro che nuovo, risalente ancora una volta (almeno) a Guido d'Arezzo:

Item [proponat sibi musicus] ut ad principalem vocem, id est finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando sicut et vox neumas omnes aut perplures distinctiones finiat, aliquando et incipiat, qualia apud Ambrosium si curiosus sis, invenire licebit.²⁵

I Cisterciensi sembrano aver ripreso questo principio, ma Cristiano Veroli ha dimostrato che bisogna essere molto prudenti nel valutare la portata del loro intervento, dal momento che recensioni melodiche apparentemente 'cisterciensi' si riscontrano nella maggior parte dei casi anche in testimoni 'tradizionali'.²⁶

²⁴ *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar*, ed. Heinrich Hüschen, Köln, Staufien, 1952 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 2), p. 46.

²⁵ GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, cit., pp. 170-171.

²⁶ CRISTIANO VEROLI, *La revisione musicale bernardina e il graduale cistercense*, extractum e Periodico «Analecta Cisterciensia», 47, 1991; 48, 1992; 49, 1993 [= I, II, III], Roma, Editiones Cistercienses, s.d., in particolare I, pp. 118-121. Qui Veroli fa riferimento soprattutto ad

Già ben sperimentata è pure la regolarizzazione dell'*ambitus* delle melodie: è applicata in maniera notevolmente rigorosa e sistematica nei libri cisterciensi, ma alcuni canti risultano già modificati in altre tradizioni secondo le indicazioni dei teorici.²⁷ Un esempio noto è l'antifona *O beatum pontificem*, sovente mutilata della frase «O sanctissima anima».²⁸

Perfino nel caso della soppressione di melismi si deve parlare, come risulta dalle tabelle di Baroffio, di un processo in atto da tempo e riscontrabile in molti libri manoscritti. Per i secoli precedenti, non c'è solo la riforma cisterciense: ancora una volta, Veroli ha mostrato che, eccetto il caso particolare degli alleluia, le semplificazioni melodiche si ritrovano in manoscritti 'normali', dove talora risultano ancor più pesanti. La constatazione sposta l'asse dalla teoria verso le tendenze invalse nella pratica: se infatti i trattatisti si soffermano abitualmente sulla problematica modale (seppur senza introdurre, di solito, grandi novità rispetto all'impostazione medioevale), nessuno, a mia conoscenza, teorizza e professa rielaborazioni melodiche di questo tipo. Negli stessi scritti cisterciensi si ha un unico riferimento, di controversa interpretazione.²⁹ Tanto più ciò è evidente all'altezza del Cinque-Seicento, quando le preoccupazioni dei teorici si spostano sulla qualità dell'esecuzione e insistono sugli elementi primi della musica, sulla modalità, sulla salmodia: ne sono un chiaro esempio i due più diffusi sommari teorici, il *Compendium musices*, recentemente edito da David Crawford,³⁰ e il *Compendium* che a partire dagli

alcuni testimoni tardi provenienti dal Nord Est della Francia (tardi, s'intende, nel senso di vicini al sec. XII), ma riscontra casi anche, ad esempio, nella tradizione aquitana. Va dunque parzialmente ridimensionato quanto afferma DOMINIQUE DELALANDE, *Le Graduel des Prêcheurs. Vers la version authentique du Graduel Grégorien: Recherches sur les sources et la valeur de son texte musical*, Paris, Les Editions du Cerf, 1949 (Bibliothèque d'histoire dominicaine, 2), p. 45.

²⁷ VEROLI, *La revisione*, cit., II, p. 26 e segg.

²⁸ Teorici di diverse epoche – dall'autore del *Dialogus de musica* (sec. XI) ad Engelbert di Admont († 1331), senza dimenticare i compilatori di vari Tonari – hanno preso di mira la presunta anomalia di questa antifona: sulla frase «O Martine dulcedo» la melodia esce dall'ambito del secondo modo (*Protus* plagale), sconfinando nella regione tonale propria del primo modo (*Protus* autentico); la medesima frase melodica si ripete subito dopo sulle parole «O sanctissima anima», che viene soppressa per evitare l'insistenza su un procedimento giudicato irregolare. Il commento del *Dialogus* si legge nell'edizione di GERBERT, *Scriptores*, cit., I, p. 256b; quello di Engelbert nell'edizione di PIA ERNSTBRUNNER, *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331)*, Tutzing, Schneider, 1998 (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis, 2), p. 323. Per le indicazioni dei Tonari si veda MICHEL HUGLO, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris, Société Française de Musicologie-Heugel et C^{ie}, 1971 (Publications de la Société Française de Musicologie, Troisième Série, Tome II), pp. 214-216. Il taglio risulta ancora nell'*Antiphonale monasticum* solesmense del 1934.

²⁹ VEROLI, *La revisione*, cit., I, pp. 34-35; II, p. 38 e segg.

³⁰ *Compendium musices, Venetiis, 1499-1597*, ed. David Crawford, s.l., American Institute of Musicology, 1985 (Corpus scriptorum de musica, 33).

anni '30 circa del Cinquecento fa la sua comparsa nei Processionali domenicani, restando invariato per secoli.

Non è semplice, insomma, decifrare l'azione dei revisori nei suoi rapporti di causa ed effetto. Per quel che riguarda l'accentuazione e la modalità, potevano appoggiarsi a una tradizione teorica piuttosto dettagliata; ma non c'erano testi a cui riferirsi per la tradizione melodica in senso stretto, specialmente per la semplificazione o soppressione dei melismi. È possibile che questa tendenza, verificabile da tempo in tanti manoscritti e dovuta probabilmente alla sempre maggiore incomprendimento – e anche insofferenza – del linguaggio musicale gregoriano, si sia incontrata, legittimandosi, con l'idea di una purificazione da presunti 'goticismi', tipica della temperie culturale contemporanea e interpretata in maniera autonoma, talora estrema, come nella Medicea.

È pur vero che le dichiarazioni di accuratissima correzione sbandierate da revisori ed editori nelle prefazioni dei libri liturgico-musicali non devono essere sempre prese alla lettera: fa sorridere il tono teatrale di Gardano, quando, a proposito del suo Graduale curato da Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591), spergiura di non aver tralasciato nulla quanto ad «expensis, vigiliis et aerumnis». Sono esattamente le stesse dichiarazioni che i tipografi appongono su centinaia di edizioni letterarie per sollecitare l'interesse dei potenziali acquirenti, anche se si tratta di uno specchio per le allodole. La stessa cosa avviene nel campo musicale per le stampe polifoniche:

Sempre più spesso e con sempre maggior enfasi stampatori e editori non esitavano nei frontespizi o nelle lettere dedicatorie a sottolineare, più o meno veritieramente, quanto si fossero prodigati per restituire al suo primo stato un testo musicale corrotto dalla trascuratezza, dall'avidità o dall'ignoranza di mestieranti senza scrupoli.³¹

Preso questa precauzione, va osservato, con Marco Gozzi, che numerosi interventi radicali sono stati effettivamente apportati alle melodie liturgiche. Spesso questi interventi radicali non sono accettati nell'uso e scompaiono pure dalla successiva tradizione a stampa,³² fatto piuttosto evidente per la Medicea, ma anche per il Graduale di Vecchi, Gabrieli e Balbi: qui, dunque, si dovrebbe pensare a interventi a tavolino più che a riflessi di una prassi. Altrettanto vero è che pesanti abbreviazioni si trovano segnate nei manoscritti dell'epoca (mediante cancellature, tratti di penna, strisce di carta), come abbiamo più volte sottolineato. È probabile che si debba fare un lavoro più

³¹ FENLON, *Musica e stampa*, cit., p. 102.

³² GOZZI, *L'edizione*, cit., pp. 21-22.

sottile di analisi: forse la tradizione pratica non accetta stravolgimenti nei brani più noti del Kyriale mentre è incline a semplificare brani complessi del Proprio, talora in maniera radicale, come avviene, sorprendentemente, anche in ambiente ambrosiano.³³

Esaminate dalla prospettiva della letteratura musicografica, le modalità di revisione dei libri di canto liturgico trovano solo in parte appoggio e giustificazione nel verbo dei teorici. Verosimilmente si sovrappongono più livelli di apporti, intrecciando precetti presenti da secoli nella teoria musicale con usi correnti nella pratica e traduzioni personali di orientamenti ideologici della cultura contemporanea.

³³ Cfr. ANGELO RUSCONI, *Esempi di canto neo-ambrosiano*, in preparazione per la rivista «Musica e storia».

ANGELO RUSCONI

*The revision of gregorian melodies
in the 16th-century theorists*

By now historiography has outlined with a certain clarity the real extent of the effects – or non effects – produced on ecclesiastical musical practice by the canons on music formulated by the Council of Trent. Regarding the criteria that inspired the orders to revise the books of liturgical chant and their actual realization, recently an attempt has been made to go beyond the generic condemnation of famous (or notorious) editions such as the Editio Medicea and instead to go and investigate its constituent features. It is possible to detect very different situations between the different types of book and even between the same books. Concerning the Missal of 1570, Giacomo Baroffio has summarized the type of operation carried out as follows: “The Tridentine reform in the first place concerns the texts and not so much the melodic version”.¹ The textual (or one might even say literary) component is pre-eminent in the hymnological repertoire, for its Latin sounded barbarous to the ears of the contemporary Humanistic culture, with its great fondness for the rediscovery of classicity. As is only natural, the revision and correction of the chant books reveals concerns that are more strongly linked to musical factors.

A first point to stress is that operations were regularly entrusted to genuine musicians, and more specifically important contemporary composers, not to theorists: Palestrina and Annibale Zoilo, Soriano and Anerio, Marenzio, Nanino, Dragoni and others in Rome; Balbi, Gabrieli and Orazio Vecchi in Venice. These were famous polyphonists and writers of ‘contemporary music’, not historians or scholars or well-known specialists of Gregorian Chant. On the part of publishers like Gardano, who published the Gradual of 1591 in Venice, there was certainly, even if not exclusively, also a commercial consideration. Ever since the 1540s a custom had taken root in the publishing world whereby the preparation of an edition was entrusted to musicians of renowned competence (and the fact was very plainly announced on the title-pages and in the dedications), in such a way as to attract purchasers with the

¹ BONIFACIO GIACOMO BAROFFIO, *Il Concilio di Trento e la musica*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, ed. Danilo Curti and Marco Gozzi, Trento, Provincia Autonoma di Trento. Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 9-17: 12.

guarantee of diligent supervision.² Perhaps the decision to turn to musicians directly involved in the practice of the musical chapels and church choirs was also a sign of realism and attention to concrete realities.

What were the criteria guiding the actions of these musicians? On the one hand they could have applied tendencies current in the practice of the period, as we shall see. And at the same time we must not neglect to explore the ideological and cultural background. In general, as we said above, this meant the humanistic mentality of the time. More specifically, it was the music theorists who transferred the contemporary cultural tendencies onto a more technical level. We shall therefore try to 'read' the revised melodies in the light of the Renaissance treatises, beginning with the Breve of 1577 with which Gregory XIII commissioned Palestrina and Zoilo to correct the musical books with the aim of eliminating "quamplurimi barbarismi, obscuritates, contrarietates ac superfluitates".³

In grammar a barbarism occurs when short and long syllables are confused, which in this period meant atonic and tonic syllables. In the tradition of music theory that meant not having long notes on short syllables and vice versa, especially in cantillations. Attention is drawn to this point by Guido d'Arezzo:

Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, alia iambico more decurrit, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexametram cernas, et multa alia ad hunc modum. Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscoenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare.⁴

This type of error is technically designated by the term *barbarismus* already in the *Metrologus*, a commentary of the *Micrologus* written by an anonymous writer of the 14th century:

² See IAIN FENLON, *Musica e stampa nell'Italia del Rinascimento*, ed. Mario Armellini, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 102 (original ed.: *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*, London, The British Library, 1995).

³ Text published in RAPHAEL MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 2 vols., Leipzig, Leuckart, 1901-1902, I: *Die Choral-Reform unter Gregor XIII*, p. 297.

⁴ GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, n.p., American Institute of Musicology, 1955 (*Corpus scriptorum de musica*, 4), pp. 173-174.

Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscoenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare propter barbarismum, nam in cantu saepe oportet barbarizare. Barbarismus autem fit scripto et pronuntiatione. Scripto quattuor modis: si quis in verbo litteram vel syllabam adiciat, mutet, transmutet vel minuat. Pronuntiatione vero fit in temporibus et tonis; per tempora quippe fit barbarismus si pro longa syllaba brevis ponatur aut pro brevi longa, sicut iam supra diximus per tonos plagas proti, si accentus in aliam syllabam commutetur.⁵

Without troubling ourselves with the remoter sources,⁶ it can be stressed that both Guido and his commentator judged such barbarisms to be a practically inevitable phenomenon in liturgical chant.

The author of the *Summa musicae*, working in the 13th century, proposed a different interpretation. In his opinion, it occurs when one interrupts a melisma in order to take a breath and inserts a break before arriving at the following syllable:

Item cantor clausulam sive congeriem notularum per se canat distincte, et anhelitum recipiendo pausans nequaquam syllabam incipiat post pausam nisi forte prima fuerit dictionis; talis enim scissio in cantando faceret barbarismum et sic incongruam ostensionem.⁷

If the undue interruption of long melismas occurred frequently, perhaps we here see one of the causes that prompted the tendency to abbreviate the melismas themselves: a tendency most evident in the 16th- and 17th-century revisions, but also current from before then, as we shall see.

If we come to the period that concerns us, we must go back and focus our attention on the long/short (tonic/atonic) relationship. A significant example is the exasperating insistency of Jerzy Liban, in his treatise significantly devoted to accentuation.⁸ Also referring to the matter in a similar way are Sali-

⁵ *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1957 (Musicologica Medii Aevi, 1), p. 88.

⁶ A musicographical source *lato sensu* could, for example, be Augustine's *De musica*, which mentions barbarisms in II, 2.

⁷ *The Summa Musicae: A Thirteenth-Century Manual for Singers*, ed. Christopher Page, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (Cambridge Musical Texts and Monographs), p. 171.

⁸ JERZY LIBAN, *De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione, scilicet Lectionali, Epistolari, et Euangelico, Libellus omnibus sacris iniciatis, Vicarijs et Ecclesiae Ministris, non minus Vtilis quam necessarius*, Cracow, Scharffenberg, 1539 (facsimile edition: Cracow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975).

nas, Guillaume Guerson, Stefano Vanneo and Stoquerus, whose rules can be easily verified with the electronic assistance of the *Thesaurus Musicarum Latinarum*. In the Italian environment an authority of great stature is Zarlino:

Ma etiandio dovemo osseruare, di accommodare in tal maniera le parole della Oratione alle figure cantabili, con tali Numeri, che non si oda alcun Barbarismo; si come quando si fà proferire nel canto una sillaba longa, che si dovrebbe far proferir breve: o per il contrario una breve, che si dovrebbe far proferir longa; come in infinite cantilene si ode ogni giorno; il che veramente è cosa vergognosa. Ne si ritrova questo vizio solamente nelli Canti figurati; ma anco nelli Canti fermi, si come è manifesto a tutti coloro, che hanno giuditio: Conciosia che pochi sono quelli, che non siano pieni di simili barbarismi; et che in essi infinite volte non si odi proferire le penultime sillabe di queste parole Dominus, Angelus, Filius, Miraculum, Gloria, et molte altre, che passano presto, con longhezza di tempo; il che sarebbe cosa molto lodevole, et tanto facile da correggere, che mutandoli poco poco, si accommodarebbe la cantilena; ne per questo mutarebbe la sua prima forma: essendo che consiste solamente nella Legatura di molte figure, o note, che si pongono sotto le dette sillabe brevi, che senza alcun proposito le fanno lunghe; quando sarebbe sofficiente una sola figura.⁹

Moreover, one must also avoid assigning syllables to notes of too short a length, a recommendation evidently dictated by the concern (that was very much alive!) of guaranteeing the intelligibility and clarity of the sung text:

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: percioche nel Canto figurato ogni figura cantabile, che sia distinta, et non legata (eccettuando la Semiminima, et tutte quelle, che sono di lei minori) porta seco la sua sillaba; il che si osserva etiandio nel Canto fermo: essendo che in ogni figura quadrata si accomoda la sua sillaba; eccettuando alcune volte le mezzane, che si mandano come le Minime; et anche come le Semiminime; come si comprende in molte cantilene, et massimamente nel Credo in unum Deum, il quale chiamano Cardinalesco.¹⁰

⁹ GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558, parte IV, cap. 32, p. 340. On this passage and on 'barbarisms', see MARCO GOZZI, "L'edizione veneziana del Graduale curata da Vecchi, Balbi e Gabrieli (1591)", *Polifonie*, V/2, 2005, pp. 9-31: 19 ff.

¹⁰ ZARLINO, *Le istituzioni*, p. 341.

A work that does not mention the term barbarism, but dedicates detailed exemplification to correct pronunciation is the *Libellus* by Biagio Rossetti of 1529, which is worth quoting in full as an exemplary case of the humanistic attention to the linguistic aspect in liturgical matters:

Idque fiet, si cuncta debite proferentes singulas quasque dictiones suis accentibus pronunciemus, non plures ad invicem collidentes, aut unam in duas secantes, semper unam normam pronunciationis servantes ne velocius principium, medio, fineve versus psalmi inveniatur, ut nonnullorum est abusus, qui absorbentes litteras collidunt, aut certo finalem litteram unius dictionis alteri annectentes significata confundunt, ut verbi gratia, quum aequaliter psalmodiam concinere oporteat et distincta, ut hic patet:

Bene: [cfr. Tavola I, primo esempio]

Isti e diverso hoc modo pronunciantes et grammaticam et musicam confundunt, dicentes:

Male: [cfr. Tavola I, secondo esempio]

Qui abusus omnino abolendus est. Namque vides in priori exemplo, ut dicentes “Domine labia mea aperies”, illa syllabam “Do” pronunciamus cum minima et puncto, quo aptius breviter illa syllaba “mi” subsequens, quae naturaliter brevis est. Esto et illa syllaba “Do” sit natura brevis, sed utcumque producit propter initium orationis, et sic undique venustiorum pronunciationem et veriore in priori exemplo reperies quam in posteriore. Modo non contineatur aliquando spiritus sub palato, et post violentius evomatur, quod in plerisque non absque dedecore videmus. Qui et dentes aliquando comprimunt, aliquando spiritu vehementiore proloquuntur, quod neutique est laudabile, quia in talibus non est reperire aequalitatem concentus aut vocis. Sed et vide ut foedas in secundo exemplo litterae finales copulentur cum dictione sequenti, summe ergo cavendum ne tales abusus praevalent. Sed duobus his exemplis minus contenti pauculas pronunciationes subiiciemus, quibus facile laudabiles et veri modi psallendi comprobantur, et abusus facile diiudicabuntur.¹¹

¹¹ BIAGIO ROSSETTI, *Libellus de rudimentis musices*, ed. Albert Seay, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981 (Critical Texts, 12), *De choro et organo compendium*, VII, pp. 73-74.

CCMP/CT12:74,1

Domine labia mea aperies & os meum annuntiabit laudem tuam.
 Deus tu adiuuato-ri-um meum intende Domine ad adiuuandum me festina
 gloria patri & filio & spiritui sancto sicut erat in principio
 & nunc & semper & in seculum amen alleluia laus tibi
 Domine rex eterne glorie

CCMP/CT12:74,2

Domine labia mea aperies Deus in adiutorio meo intende domine
 in uocatum me festina gloria patri & filio & spiritui sancto sicut erat in
 principio & nunc & semper & in seculum amen alleluia

It is also worth mentioning that the adoption of figures with implications of differentiated temporal duration is also substantially linked to the correct pronunciation of Latin and, in the case of the Hymns, to the connection with poetic rhythm.¹²

We can find no precise technical significance for the two successive terms mentioned in the Breve: *obscuritates* and *contrariedades*. The latter is found in Guido d'Arezzo and in the anonymous *Commentarius* of the 12th century in connection with the modal distortions produced by B flat,¹³ whereas *obscuritates* generally refers to the scant clarity with which the ancient musicians tackled music theory.¹⁴ Even *superfluitates* is vague, though it contains a basic principle that is constantly reasserted: *ars* is incompatible with *superfluitas*, a synonym of disorder and, in the final analysis irrationality: “cum superfluitas in arte vicium reputetur”, writes the author of the *Summa musicae*.¹⁵ *Ars* is by definition devoid of licence; otherwise it would give rise not only to *superfluitates*, but also to confused and ambiguous situations that can be likened to the preceding *obscuritates* and *contrariedades*, above all in the field of modality:

Si autem duorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur haec ars nullo fine concludi, nullis certis terminis coarctari. Quod quam sit absurdum, nullus ignorat, cum semper sapientia confusa quaeque et infinita sponte repudiet.¹⁶

In the opinion of the Cistercians, an interesting case of *superfluitas* is found in the psalm cadences (the *differentiae*):

¹² An assessment of the genuine value of the different note figures in the theory and practice of Gregorian Chant in the 17th and 18th centuries, with references also to the period under consideration here, is found in ANGELO RUSCONI, “Il ritmo del canto gregoriano nei trattati italiani del Seicento e del Settecento”, in *Il canto fratto*. Atti del convegno di Parma-Arezzo, ed. Francesco Luisi and Marco Gozzi, Roma, Torre d'Orfeo, in press.

¹³ *Expositiones in Micrologum*, p. 123.

¹⁴ GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, p. 95; HERMANNI CONTRACTI *Musica*, ed. and trans. Leonard Ellinwood, Rochester-New York, Eastman School of Music, 1936 (Eastman School of Music Studies, 2), p. 41.

¹⁵ *The Summa Musicae*, p. 155 (which contains others comments of a similar tenor).

¹⁶ GUIDONIS ARETINI *Epistola ad Michaelem*, 161-162, in Id., *Le opere (Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaelem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem)*. Introduction, translation and comment by Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2005 (La tradizione musicale, 10; Le regole della musica, 1), p. 148. In fact, the scale obtained with the first division of the monochord could continue indefinitely “nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret” (*Micrologus*, cap. III, p. 98).

D. Quot differentias habet?

M. Exclusis multiplicium, quae ab aliis canuntur superfluitatibus, differentiae tres quibusdam videntur necessariae. Prima, quae maturis et gravibus; secunda, quae levibus et acutis; tertia, quae mediocribus habeat subservire principiis.¹⁷

In conclusion, *barbarismus* is the only term used in Leo XIII's Breve that has a precise meaning in the technical terminology of music theory. Regarding the other terms, in spite of their apparent vagueness, they have a very precise sphere of reference in the theoretical tradition, to which a musician could easily refer. A brief survey of the Cistercian vocabulary tells us that the chant is vitiated by *absurditas*, *falsitatum spurcitia*, *licentiae*, *confusio*, *gravis dissimilitudo* and *inconsulta trasmutatio*, which make it *vitiosum et incompositum nimis*.¹⁸ Modal confusion arises because many chants fail to begin or end with the proper notes, because they exceed the range of the regular *ambitus* either above or below, or because they are attributed sometimes to one and sometimes to another mode; because the flat is used incorrectly; or because the scribes are not careful about joining and disjoining notes. If we conduct research into these and similar terms in the Renaissance theoretical literature, it takes little effort to come across a similar sample referring to the same problems. For example, the repetition of words in plainchant, a behaviour censured by the Cistercians, is also to be found in Zarlino:

Nel Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno; cosa veramente biasimevole.¹⁹

In fact the revisers of the chant melodies seem to have interpreted their task on the basis of principles not unlike these. Writing to Philip II on the criteria to be adopted in the reform of the chant books, the musician Fernando de las Infantas explained that changes would be made to “certain things that in appearance do not observe the tone, others that do not observe the accent and a large number of melismas; changes that serve to avoid prolixity”.²⁰

¹⁷ *Tonale Sancti Bernardi*, in MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* [...], 3 vols., Sankt Blasien, 1774 (facsimile edition: Hildesheim, Olms, 1963), II, p. 269.

¹⁸ Terminology taken from: *Epistola S. Bernardi De revisione cantus Cisterciensis, et Tractatus Cantum quem Cisterciensis Ordinis ecclesiae cantare*, ed. Francis J. Guentner, n.p., American Institute of Musicology, 1974 (*Corpus scriptorum de musica*, 24).

¹⁹ ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, p. 341. It is not clear if the reference is to pieces from the ancient repertoire or to new offices written in modern times.

²⁰ Quoted in MARCO GOZZI, “Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio”, in *Musica e liturgia*, pp. 39-55: 44.

In checking these measures, we shall analyze the same phenomena identified by Giacomo Baroffio in his analysis of the revised melodies:²¹

- 1) reduction of the *tristropa* to a single note;
- 2) the shifting of embellishments to the tonic syllable of the word;
- 3) particular treatment of Hebrew words;
- 4) adaptation of intermediate cadences to the fundamental note and final;²²
- 5) exclusion of notes exceeding the theoretical ambitus of the modes;
- 6) contraction or suppression of melismas (as regularly evidenced in the Medicea alone).

It is clear that these phenomena are the expression of different situations. The reduction of the *tristropae* was presumably an acclimatization to established practice; indeed it is possible that many of the manuscripts taken as the basis for the revisions were already partially free of them. More closely connected to a cultural issue is point no. 2, a measure aimed at suppressing the barbarism generated by the melodic embellishment of a short syllable. Concerning point no. 3, the question is somewhat complex and would require further specific inquiry. In the Gradual *Ex Sion* examined by Baroffio, the Medicea and the Venetian editions agree in shifting the melisma to the first syllable, as against the traditional sources that accentuate the final syllable. And yet the Renaissance musicographers, who were always very attentive to matters of language, took pains also to regulate Hebrew words. They discuss the matter in the context of psalmody and cantillation and establish that there should be a lengthening of the last syllable in Hebrew and Greek words that cannot be declined in the Latin way:

Quum vero intercantandum in dictiones monosyllabas incidere, ut sunt me, te, se, sum, es, est, fac, nos, et vos. Ex hebraicis. Iesus, Daud, Syon, Hierusalem, Moyses, Aaron, Abraam, Isaac, Jacob, Israel, Esau, Esaias, et reliqua id genus, eas utique dictiones in penultima scandente notula, ultima relicta, defines instar interrogative pronunciationis.²³

²¹ GIACOMO BAROFFIO, *La trasmissione delle melodie gregoriane nell'Editio Medicea e nelle fonti parallele*, in the next issue of this journal.

²² Baroffio notes that within the tradition sometimes a form of uniformity in the opposite sense is found.

²³ STEFANO VANNEO, *Recanetum de musica aurea*, Roma, Valerius Doricus, 1533 (facsimile reprint: Bologna, Forni, 1969), c. 37r. Almost all the northern treatise writers expand on this subject.

And again:

Haec autem posui, non ut per tales mensuras choraliter semper cantetur, sed ut proportionum longae et breves et semibreves aequaliter cantando differantur. Sed etiam in lecturis ecclesiasticis et sermonibus publicis, si recte intelligi debeant, oportet syllabas quasdam aliis teneri longius, primas scilicet semper post silentium, ne in aperitione oris leviter tunc sileant, et dominantes; quae sunt in monosyllabis dictionibus ipsamet dictio, in dissyllabis latinis semper prima, in polysyllabis longa ultimae proxima, in hebraicis vero et graecis semper ultima.²⁴

Perhaps the Italian revisers did no more than apply a current pronunciation, without taking the grammar into account; or, more likely, they were convinced they were making a grammatically correct change, little knowing that *Sion*, even when it is declined in the Latin way, requires a stress on the long *-o*. They were famous *maestri di cappella*, and not theorists and scholars, and their linguistic knowledge was perhaps not always irreproachable. Whatever the case, this aspect must be kept well in mind when assessing the nature of their changes.

As in the case of barbarism, the search for modal unity, which was pursued by adjusting the intermediate cadences to match the *finalis* of the piece, was inspired by a theoretical principle that was anything but new. Again it dates back to Guido d'Arezzo at least:

Item [proponat sibi musicus] ut ad principalem vocem, id est finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando sicut et vox neumas omnes aut perplures distinctiones finiat, aliquando et incipiat, qualia apud Ambrosium si curiosus sis, invenire licebit.²⁵

The Cistercians seem to have adopted this principle, but Cristiano Veroli has shown that we must be extremely cautious when assessing the significance of their changes, given that melodic versions that are apparently 'Cistercian' can in most cases be found also in 'traditional' sources.²⁶

²⁴ *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar*, ed. Heinrich Hüschen, Köln, Staufen, 1952 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 2), p. 46.

²⁵ GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, pp. 170-171.

²⁶ CRISTIANO VEROLI, "La revisione musicale bernardina e il graduale cistercense", from the journal *Analecta Cisterciensia*, 47, 1991; 48, 1992; 49, 1993 [= I, II, III], Roma, Editiones Cistercienses, n.d., in particular I, pp. 118-121. Here Veroli refers above all to certain late

Another measure that already had precedents is the regulation of the *ambitus* of the melodies. It is applied in a notably strict and systematic way in the Cistercian books, but certain chants turn out to have been already modified in other traditions in accordance with the theorists' instructions.²⁷ A well-known example is the antiphon *O beatum pontificem*, often divested of the phrase "O sanctissima anima".²⁸

Even in the case of the suppression of melismas we are dealing with, as Baroffio's tables show, a process that had long been current and that can be found in many manuscript books. For the preceding centuries there is not only the Cistercian reform: once again, Veroli has shown that, with the exception of the particular case of the Alleluias, the melodic simplifications are found in 'normal' manuscripts, where at times they are even more substantial. This observation shifts the focus from theory towards the tendencies established in practice: for while the theorists habitually stress the modal issue (though generally without introducing significant novelties compared to the medieval approach), nobody, to my knowledge, theorizes and professes melodic reworkings of this type. In the Cistercian writings themselves there is only one reference, and it is controversial in interpretation.²⁹ This is even more true when we reach the late 16th and early 17th centuries, when the concerns of the theorists turn to the quality of the performance and insist on the prime elements of music, on modality, on psalmody. Evident examples of this are the two most widespread theoretical summaries: the *Compendium musices*,

sources from north-eastern France (by late what is meant is close to the 12th century), but also finds cases, for example, in the Aquitanian tradition. This would therefore partially modify the extent of the claims of DOMINIQUE DELALANDE, *Le Graduel des Prêcheurs. Vers la version authentique du Graduel Grégorien: Recherches sur les sources et la valeur de son texte musical*, Paris, Les Editions du Cerf, 1949 (Bibliothèque d'histoire dominicaine, 2), p. 45.

²⁷ VEROLI, "La revisione", II, p. 26 ff.

²⁸ Theorists of different periods – from the author of the *Dialogus de musica* (11th century) to Engelbert of Admont († 1331), and also including the compilers of various Tonaries – have censured the presumed anomaly of this antiphon: on the phrase "O Martine dulcedo" the melody oversteps the range of Mode 2 (the plagal *Protus*) and overruns into the modal range of Mode 1 (the authentic *Protus*); the same melodic phrase is repeated afterwards at the words "O sanctissima anima", which is suppressed in order to avoid the insistence on a procedure considered irregular. The comment of the *Dialogus* can be read in the edition of GERBERT, *Scriptores*, I, p. 256b; that of Engelbert in the edition of PIA ERNSTBRUNNER, *Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331)*, Tutzing, Schneider, 1998 (*Musica Mediaevalis Europae Occidentalis*, 2), p. 323. For the comments of the Tonaries, see MICHEL HUGLO, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, Paris, Société Française de Musicologie-Heugel et C^{ie}, 1971 (Publications de la Société Française de Musicologie, Troisième Série, Tome II), pp. 214-216. The cut still appears in the Solesmes *Antiphonale monasticum* of 1934.

²⁹ VEROLI, "La revisione", I, pp. 34-35; II, p. 38 ff.

recently published by David Crawford,³⁰ and the *Compendium*, which begins to make its appearance in the Dominican Processionals from the 1530s, then remaining unvaried for centuries.

In short it is not easy to interpret the revisers' work and the connections of cause and effect. As regards stressing and modality, they could consult a fairly detailed theoretical tradition; but there were no texts that would offer help over the melodic tradition in the strict sense, especially as regards the simplification and suppression of melismas. It is possible that this tendency, which had long been verified in so many manuscripts and could probably be attributed to the increasing incomprehension – and even intolerance – of the Gregorian musical language, encountered (and became legitimated by) the idea of a purification from presumed 'gothicisms' that was typical of the contemporary cultural climate and was interpreted independently, sometimes in extreme forms (as in the *Editio Medicea*).

It is certainly true that the boasts of ultra-careful correction much publicized by editors and publishers in the prefaces of the chant books must not be taken too literally. One can only smile at the theatrical tone adopted by Gardano, when, referring to his Gradual prepared by Vecchi, Balbi and Gabrieli (1591), he swears not to have overlooked anything with regard to "expensis, vigiliis et aerumnis". These are exactly the same claims that the printers appended to hundreds of literary editions to encourage the interest of potential buyers – often just a snare for the unwary. The same was also encountered in the musical field in the case of polyphonic editions:

Sempre più spesso e con sempre maggior enfasi stampatori e editori non esitavano nei frontespizi o nelle lettere dedicatorie a sottolineare, più o meno veritieramente, quanto si fossero prodigati per restituire al suo primo stato un testo musicale corrotto dalla trascuratezza, dall'avidità o dall'ignoranza di mestieranti senza scrupoli.³¹

Having taken these due precautions, we must nonetheless observe, along with Marco Gozzi, that many radical changes were genuinely made to the chants. Often these radical changes were not accepted in usage and they even disappeared from the following printed tradition.³² This is particularly evident in the case of the *Medicea*, but it also applies to the Gradual of Vecchi, Gabrieli and Balbi. In such cases we are dealing with changes made at the

³⁰ *Compendium musices, Venetiis, 1499-1597*, ed. David Crawford, n.p., American Institute of Musicology, 1985 (*Corpus scriptorum de musica*, 33).

³¹ FENLON, *Musica e stampa*, p. 102.

³² GOZZI, "L'edizione", pp. 21-22.

‘drawing board’, so to speak, rather than reflections of actual practice. Equally true is that substantial abbreviations are marked in the contemporary manuscripts (by means of erasures, deletions, strips of paper), as we have often stressed. It is likely that a more subtle work of analysis needs to be done. Perhaps the practical tradition did not accept overhauls in the better-known works of the Kyriale whereas it was prepared to simplify complex pieces of the Proper, sometimes radically, as happens (surprisingly) also in the Ambrosian environment.³³

Examined from the perspective of the musicographical literature, the methods of revision of the chant books found only partial support and justification in the words of the theorists. Most likely, the contributions occurred on different levels. And the precepts that had been present in music theory for centuries were interwoven with current practical uses and personal translations of the ideological orientations of contemporary culture.

³³ See ANGELO RUSCONI, “Esempi di canto neo-ambrosiano”, in preparation for the journal *Musica e storia*.

Stile e struttura nei mottetti di Orazio Vecchi.
Con un'appendice su *Ave virgo gratiosa* di Monte e di Porta*

Il nome e la fama di Orazio Vecchi sono legate, oggi come ai suoi tempi, quasi esclusivamente alla produzione profana, soprattutto ai sei libri di *Canzonette* a tre, quattro e sei voci, alle grandi sillogi dal carattere a volte fortemente sperimentale, come la *Selva di varia ricreazione* (1590), *Il convito musicale* (1597), *Le veglie di Siena* (1604), insieme a quella che probabilmente è la sua opera più originale, ovvero *L'Amfiparnaso* (1597). In questa direzione si sono orientati la maggior parte degli studi moderni, come è facile verificare consultando le voci delle maggiori enciclopedie musicali e compulsando l'ampia bibliografia dedicata al Nostro autore; e la cosa è quanto mai comprensibile, considerando l'importanza storica e la qualità della sua arte compositiva. La conseguenza è però la messa in ombra della sua musica sacra, diretta conseguenza del suo essere stato, per formazione e per curriculum professionale, un musicista di chiesa, tanto che a tutt'oggi l'unico lavoro di una certa ampiezza dedicato all'argomento è la monografia di Raimond Rüegge *Orazio Vecchis geistliche Werke*, edita nel 1967¹ (per non parlare delle edizioni moderne, quasi del tutto assenti²). Ricordo brevemente le tappe principali:³ dal 1581 al 1584 fu responsabile della musica del duomo di Salò, dal

* Il presente saggio costituisce il testo (opportunamente riveduto e ampliato) della relazione presentata al Convegno Internazionale «Orazio Vecchi: Tradizione e Innovazione: il Madrigale rappresentativo e la riforma del Graduale», organizzato dalla Fondazione «Guido d'Arezzo» e svoltosi ad Arezzo dal 23 al 26 agosto 2005.

¹ RAIMOND RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, Bern-Stuttgart, Paul Haupt, 1967 (Publicationem der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft-Publications de la Société Suisse de Musicologie, serie II, 15).

² All'elenco offerto da RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., pp. 92-93, comprendente edizioni ottocentesche 'classiche' come la *Musica Sacra* di Franz Commer o la *Musica Divina* di Carl Proske non vi è a tutt'oggi pressochè nulla da aggiungere.

³ Per la biografia di Vecchi il lavoro più completo rimane ancora *Orazio Vecchi precursore del melodramma (1550-1605) nel IV centenario della nascita. Contributi di studio raccolti dalla Accademia di Scienze lettere ed arti di Modena*, a cura di Evaristo Pancaldi e Gino Roncaglia, Modena, Stampa Tipografica Modenese, 1950. Per una sintesi esemplare delle vicende biografiche di Vecchi rimando alle voci enciclopediche di Oscar Mischiati in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 15 voll., hrsg. von Friedrich Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1968, vol. 13, coll. 1346-1353, e di William R. Martin in *The New Grove's Dictionary of Music and*

1584 al 1586 fu maestro di cappella nella cattedrale di Modena, tentò poi invano di ottenere la stessa carica nella cattedrale di Reggio Emilia, fu a Correggio dal 1586 al 1593 come canonico della locale Collegiata, e infine, nel 1593, ritornò a Modena, dove rimase fino alla morte, ancora come maestro di cappella della cattedrale. Ebbe in aggiunta ulteriori incarichi; nel 1596 fu nominato mansionario e venne ammesso alla confraternita dell'Annunciazione nelle chiese di S. Maria e di S. Pietro (il luogo dove aveva ricevuto la sua prima istruzione religiosa) con responsabilità musicali in particolari occasioni, e nel 1598 venne nominato maestro di corte dal duca Cesare d'Este che, a quanto sembra, rimase impressionato nell'ascoltare una sua messa. Nel 1603 l'ambasciatore imperiale, recatosi a Modena, gli offrì l'incarico di succedere a Monte come maestro di cappella alla corte di Rodolfo II; ma il compositore, ormai anziano e ammalato, non fu in grado di accettare la prestigiosa offerta. Ancora al suo ruolo di musicista di chiesa si deve l'ultima grave delusione che Vecchi dovette subire. Il nuovo vescovo di Modena gli interdì l'insegnamento della musica alle monache, antico privilegio concesso al maestro di cappella; Vecchi disobbedì e, a quanto pare, il suo allievo Geminiano Capilupi, desideroso di succedergli, denunciò al vescovo la cosa, provocando il licenziamento dell'anziano maestro.⁴ Sia stata questa la causa o meno, Vecchi morì nel giro di pochissimi mesi.

Non numerose ma diversificate al loro interno sono le raccolte che Vecchi dedicò espressamente alla musica sacra. La prima pubblicazione a noi nota contiene le Lamentazioni per la Settimana Santa a quattro voci pari (1587);⁵ a

Musicians, second edition, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. 26, pp. 366-368.

⁴ Cfr. GINO RONCAGLIA, *Documenti inediti su Orazio Vecchi, la sua famiglia e l'allievo Geminiano Capilupi*, in *Collectanea historiae musicae*, II, Firenze, Olschki, 1956 (*Historiae musicae cultores*, 6), pp. 367-372, e ID., *La cappella musicale del Duomo di Modena*, Firenze, Olschki, 1957, pp. 65-68.

⁵ Nel RISM è riportato anche un libro di mottetti a otto voci, stampato a Venezia nel 1579 e pervenutoci assai mutilo (sole parti di Canto e Basso) conservate presso l'Archivio Capitolare di Pistoia. L'informazione, ripresa dalla voce sul *New Grove's*, deriva sicuramente da UMBERTO DE LAUGIER-MARIO VIERI, *Città di Pistoia. Archivio Capitolare della Cattedrale*, Parma, Fresching, 1936-1937 (Pubblicazioni dell'Associazione dei Musicologi Italiani-Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche [...] esistenti nelle biblioteche d'Italia, 4). Il catalogo, alla p. 60, riporta la seguente scheda: «(1579) – Mottetti a 8 voci Libro 1°. Sola parte del Canto. Venezia, Gardano 1579», con segnatura B.22.22; a tale segnatura corrisponde in realtà un frammento della parte del Settimo del volume di mottetti del 1590 (pp. 27-33 e indice), e probabilmente faceva parte dell'esemplare del medesimo libro di mottetti conservato nell'Archivio Capitolare con segnatura B.1.7, mancante comunque della parte dell'Ottavo, ma il cui fascicolo del Settimo risulta essere incompleto. Non è facilmente spiegabile l'errore di De Laugier e Vieri e soprattutto la data 1579 se non con una confusione di schede al momento della reda-

questa seguono due libri di mottetti da quattro a dieci voci (1590 e 1597), e un libro di inni a quattro voci (1604). Nel 1607 (Vecchi era ormai morto da due anni), l'allievo Paolo Bravusi raccolse e pubblicò quattro messe a sei e otto voci fino a quel momento rimaste inedite, tra cui un Requiem. Alcune singole composizioni apparvero anche in celebri antologie italiane e straniere, mentre il libro di messe venne ristampato integralmente ad Anversa nel 1612 con l'aggiunta della *Missa in illo tempore* di Monteverdi; è un accostamento che andrebbe indagato piuttosto a fondo, soprattutto dal punto di vista dello stile compositivo. Un Magnificat a cinque voci e la cosiddetta *Messa Julia* a otto voci sono ancora oggi conservati manoscritti nell'archivio del Duomo di Modena, mentre di altre opere che non videro mai la luce (e che, forse, si celano senza attribuzione nell'archivio modenese) abbiamo alcune testimonianze indirette; ad esempio, nella stampa postuma delle messe Bravusi avvertì il lettore che rimanevano ancora da stampare altre messe, dei salmi e dei mottetti (oltre a madrigali, dialoghi ed altro ancora).⁶ Ancora il secolo successivo Muratori annotava una serie di opere di Vecchi che «restano da stamparsi» (aggiungendo sconsolatamente «ma io non so dove»), tra cui trentadue mottetti, vespri del Signore a cinque voci, due serie di vespri della Madonna rispettivamente a cinque e a otto voci, e due messe, oltre ad alcune canzonette «insieme con altri nobili capricci».⁷

In un convegno dedicato alla musica profana di Vecchi e alla riforma del Graduale romano, effettuata insieme ad Andrea Gabrieli e a Lodovico Balbi, il tema della mia relazione può sembrare decisamente fuori tema, e in parte certamente lo è; mi occuperò infatti delle due raccolte di mottetti edite rispettivamente nel 1590 e nel 1597.⁸ Nel corso dell'intervento cercherò di mostra-

zione finale, visto che il lacerto B.22.22 è mutilo del frontespizio e di qualsiasi nota tipografica, e che nell'indice finale sono menzionati mottetti da quattro a dieci voci; più comprensibile il riferimento alla parte del Canto, visto che la p. 27 contiene il Canto del secondo coro (ma le altre pagine contengono ambiti vocali differenti). Ulteriore errore del RISM è la segnalazione di un'inesistente parte di Basso. Naturalmente sono possibili diverse ipotesi, quali l'esistenza reale di un tale fascicolo negli anni '30 del Novecento e la sua successiva scomparsa con relativa sostituzione del frammento ora conservato; ma quello che è riscontrabile attualmente è ciò che ho appena descritto. Desidero ringraziare l'archivista della Biblioteca Capitolare di Pistoia don Alfredo Pacini che mi ha inviato copia del materiale.

⁶ «Reliquum tamen mihi erat, ut ea typis darem, quae ipse morte praeventus non valuit, et hunc Missarum librum praemittere decrevi, quemadmodum multa alia, quae ad me reperiuntur, tum Latino, tum Thusco sermone, Missae item, Psalmi, Cantiones Sacrae atque profanae, Dialogi, aliaque huiusmodi, quae omnia quoties haec grata animadvertam, deinceps exhibunt [...]»; cit. in RONCAGLIA, *La cappella musicale*, cit., pp. 69-70.

⁷ Documento riportato in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., p. 15.

⁸ Un testimone completo delle due stampe si trova nel Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (già Civico Museo Bibliografico Musicale), U.284 e U.290; per altri esem-

re come l'esperienza e la pratica costante del repertorio profano siano state per Vecchi decisive e fondamentali ad ogni livello, e come tale consuetudine compositiva sia chiaramente percepibile persino in un genere diverso come quello del mottetto, la cui funzione è anche e non esclusivamente liturgica, situazione questa propria delle Lamentazioni (almeno apparentemente, poiché la realtà è un po' più complessa di quanto possa sembrare a prima vista), degli Inni e delle Messe. Non si vuole in questa sede riproporre la discussione di Cummings sulla tipologia paraliturgica del mottetto cinquecentesco,⁹ per altro basata su evidenze documentarie, soprattutto perché troppo spesso si tende ancora da un lato ad una certa rigidità nel voler tutto classificare secondo facili schemi precostituiti, dall'altro a confondere piani diversi tra loro certo non separati, ma comunque necessariamente distinti. Mi riferisco in modo particolare alla questione dei testi mottettistici, del loro impiego in sede rituale e del momento in cui più frequentemente potevano essere eseguiti, ribadendo ancora una volta il fatto che non esiste necessariamente un rapporto di causa e effetto tra testo e funzione, nel passaggio ad una intonazione polifonica; in altre parole, il rivestimento polifonico di una antifona o di un responsorio non lega indissolubilmente quel mottetto all'Ufficio di quella determinata solennità e, soprattutto, non lo rende automaticamente più 'liturgico' di uno composto, per esempio, mediante una centonizzazione originale di passi del Cantico dei Cantici o di altri testi tradizionali ma non più accettata dai libri ufficiali post-tridentini.¹⁰ Per di più, non è forse così rilevante (o importante) cercare quali sono i punti della messa o della liturgia delle ore in cui venivano più frequentemente eseguiti; questo poteva dipendere dalle consuetudini del luogo, dal tipo di solennità, nonché dalla prassi celebrativa post-tridentina (da cui derivano alcuni momenti particolarmente idonei, come l'of-

plari cfr. RISM V 1005 e 1006, da integrare almeno con *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow – Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, edited by / opracowała Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999, n. 2099 (esemplare dei *Motecta*). Ringrazio nuovamente la biblioteca bolognese per la cortese sollecitudine con cui mi ha fatto pervenire il materiale e per l'autorizzazione a pubblicare le riproduzioni fotografiche.

⁹ ANTHONY M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 43-59.

¹⁰ Per un'ampia ed articolata disamina di questi ed altri aspetti legati ai testi, alla loro funzione, al significato in sede liturgico-musicale e in stretta correlazione con il repertorio mottettistico rimando all'informatissimo e metodologicamente aggiornato saggio di DANIELE TORELLI, *I mottetti di Merulo: un'indagine attraverso i testi*, in *Le arti del virtuosissimo Claudio*, atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 11-12 novembre 2004 (in corso di stampa). Colgo l'occasione per ringraziare l'amico Daniele Torelli per i diversi e frequenti scambi di opinioni sull'argomento e per avermi consentito di leggere in anteprima il suo saggio.

fertorio, l'elevazione, la comunione e il congedo, che naturalmente non escludono altre possibilità). Un esempio particolarmente significativo è costituito dai vari mottetti «pro defunctis» che possiamo trovare in diverse raccolte mottettistiche con o senza didascalie esplicative, presenti anche nell'opera mottettistica di Vecchi. Normalmente il testo è costituito da un responsorio con omissione del versetto, ma assai difficilmente ipotizzeremmo tale mottetto eseguito nel momento preciso previsto dalla liturgia funebre, ovvero durante il Mattutino. Nella messa non verrebbe ad occupare un qualche momento in sostituzione dell'introito o dell'offertorio o altro, perché sono parti che sono già presenti nel Requiem polifonico; ma il rito finale dell'Assoluzione durante la benedizione del defunto è spesso assai lungo, prevede il canto di responsori (uno nel rito ordinario, cinque in quello solenne) che potrebbero essere sostituiti da tali mottetti che utilizzano un testo di responsorio ma non sono responsori polifonici né per struttura (manca il verso e di conseguenza la *repetenda*) né per funzione. Con ciò nulla esclude un loro utilizzo in altro contesto liturgico, paraliturgico o devozionale; una possibilità non è in contrasto con l'altra, ma semmai ne amplia la funzionalità.¹¹ Infine, rammentiamo che ampiamente testimoniata è l'esecuzione di mottetti in contesti genericamente devozionali o spirituali o anche 'profani', prova evidente della poliedricità di tale composizione a diversi livelli.¹²

Mi limito ad un breve accenno alla questione soprattutto perché le composizioni contenute nei due libri del 1590 e del 1597 hanno tutte l'indicazione dell'occasione liturgica in cui possono essere eseguite, e pertanto si inseriscono in un contesto celebrativo piuttosto chiaro nelle intenzioni dell'Autore in riferimento all'occasione, non certo (o non necessariamente) a quello della loro collocazione in sede rituale.

Le due raccolte si mostrano in parte simili nel contenuto e nell'organizzazione generale; si pone un elemento di continuità nella dizione «liber

¹¹ Si pensi, ad esempio, all'*Officium defunctorum* a sei voci di Victoria (Madrid, 1605), in cui la messa è seguita dai mottetti *Versa est in luctum* e *Taedet animam meam* prima di concludersi con il responsorio per l'Assoluzione *Libera me, Domine* che chiude il rito. Dal momento che *Taedet animam meam* utilizza come fonte testuale la seconda lezione del mattutino, e tale situazione è precisata da una didascalia, il mottetto in alcune edizioni e in gran parte delle esecuzioni (e incisioni) viene collocato prima del Requiem in quanto ritenuto o parte dell'ufficio o brano introduttivo alla messa vera e propria. È invece evidente sia dalla sua collocazione all'interno della stampa sia dal testo vero e proprio che la sua funzione è un'altra (a prescindere dalla fonte testuale), ovvero quella di preparazione alla parte conclusiva della messa, forse la più emozionante e solenne nella liturgia post-tridentina.

¹² Si vedano, ad esempio, le varie testimonianze tratte dai Diari Sistini relative all'esecuzione di mottetti durante il desinare del Papa riportate in CUMMINGS, *Toward an Interpretation*, cit., p. 45 nota 5 (dai classici contributi di Raffaele Casimiri e di Herman-Walther Frey).

secundus» per la stampa del 1597, nel cui frontespizio si utilizza il termine aulico «sacrae cantiones», mentre il precedente, non denominato «liber primus», impiega la più corrente dizione «motecta». Il libro del 1590, dedicato al principe di Baviera Guglielmo, contiene trentun composizioni (di cui due in due parti) da quattro a dieci voci, e precisamente sette a quattro voci, cinque a cinque, cinque a sei, tredici a otto e una a dieci; il frontespizio non fa menzione del mottetto conclusivo a dieci parti:

MOTECTA HORATII / VECCHII MVTINENSIS / CANONICVS
CORIGIENSIS / Quaternis, Quinis, Senis, & / Octonis Vocibus. / Nunc
Primum in lucem edita. / SERENISSIMO PRINCIPI GVGLIELMO, /
Palatino, Rheni Comiti, & vtriusque Baua- / riae Ducis &c. Dicata. / CVM
PRIVILEGIO. / [marca tip.] / Venetijs Apud Angelum Gardanum / — /
M.D.LXXXX.

Il secondo libro, pubblicato quando Vecchi era nuovamente maestro di cappella in Modena, contiene un numero inferiore di mottetti: sette a cinque voci, sette a sei, due a sette e otto a otto, tutti in un'unica parte, ma due di essi (uno a sei e uno a otto voci) sono da togliere dal computo, essendo nella stampa attribuiti a Geminiano Capilupi, suo allievo e futuro artefice dell'ultima grossa delusione nella vita di Vecchi. L'opera è questa volta dedicata ai membri della Congregazion Cassinese di Santa Giustina in Padova, e la diversa destinazione delle due opere può forse spiegare il cambio di denominazione dal più neutro «motectum» al più preciso e apparentemente meno equivoco «sacra cantio»:

SACRARVM / CANTIONVM / HORATII VECCHII / In Cathedrali
Ecclesia Mutinae Musicae Magistri. / LIBER SECVNDVS. / Nunc pri-
mum in lucem aeditus. / CVM PRIVILEGIO / [marca tip.] / Venetijs
Apud Angelum Gardanum / — / M.D.LXXXVII.

Diversi mottetti contenuti in queste due raccolte conobbero delle riedizioni in antologie tutte transalpine, per di più tedesche; tra queste vi sono alcune delle più importanti sillogi di musica sacra del tardo Cinquecento e del primo Seicento che testimoniano la diffusione della musica italiana a coro singolo e a più cori, come i volumi di *Sacrae symphoniae* curati da Kaspar Hassler, fratello di Hans Leo, o le raccolte seicentesche di Schadeus, di Bodenschatz, di Donfrid¹³. Oltre ad essere un documento concreto della fama e dell'importan-

¹³ Nell'Appendice I è riportato l'elenco delle antologie, presente anche in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., p. 83; a questo viene qui aggiunto un indice per composizione, che serve a chiarire a prima vista la fortuna editoriale del singolo mottetto.

za che Vecchi ebbe ai suoi tempi e immediatamente dopo come autore di musica sacra, le antologie ci permettono di conoscere qualche altra composizione non facente parte dei due libri monografici:

- *Apostolus Paulus vas electionis* a otto voci, contenuto nella terza parte del *Promptuarium musici* curata dallo Schadeus (Strasburgo 1613);
- *O beate Dominice* a otto voci, tradito dal *Rosarium Litaniarum Beatae V. Mariae* compilato da Lorenzo Calvi (Venezia 1626). Si tratta, tra l'altro, dell'unica antologia pubblicata in Italia con musiche sacre di Vecchi;
- *Ecce quam bonum* a dieci voci, noto solo sotto forma di intavolatura organistica grazie alla monumentale *Nova musices organicae tabulatura* di Johannes Woltz (Basilea 1617).

La copiosa tradizione manoscritta seicentesca ci tramanda numerose attestazioni di composizioni contenute nei diversi testimoni a stampa, il più delle volte derivanti a loro volta dalle antologie germaniche; in alcuni casi isolati, tuttavia, vi sono titoli altrimenti sconosciuti, ricavati forse da stampe antologiche ora perdute:¹⁴

- *Decantabat populum* a otto voci, conservato nel Mus. ms. 40039 (già Z 39) della Staatsbibliothek di Berlino (ms. del 1628);
- *Deus in adiutorium* a sei voci, contenuto nel Mus. ms. 40044 (già Z 44) ora nella Biblioteka Jagiellońska di Cracovia (proveniente dalla Preussische Staatsbibliothek di Berlino);
- *Quemadmodum desiderat cervus* a cinque voci, di cui è pervenuta la sola parte per l'organo nel Ms. 4012 della Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk di Danzica.

Bisogna comunque tener presente che vi possono essere stati errori di attribuzioni; per esempio, in quest'ultimo manoscritto il mottetto *Velociter exaudi me, Domine* viene ascritto al quasi omonimo Orfeo Vecchi.

A questo già consistente *corpus* mottettistico dovremmo infine aggiungere le composizioni contenute nella stampa postuma di messe e inserite all'in-

¹⁴ Rüegge (*Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., p. 84) segnala anche il mottetto *Sacrabo cor et corpus* a otto voci, conservato nei Ms. 20 e 23, Sammlung Bohn della Staatsbibliothek di Berlino (provenienti dalla biblioteca privata Emil Bohn a Breslavia); ma, come precisava già Bohn nel suo catalogo, si tratta di un *contrafactum* del madrigale *In questa piaggia amena* (cfr. EMIL BOHN, *Die musikalischen Handschriften des XVI und XVII Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau, Hainauer, 1890 [ed. anast. Hildesheim, Olms, 1970], p. 249). Tale *contrafactum* si trova nel terzo volume dell'*Hortus musicalis* curato da Michael Herrero (Monaco, Adam Berg, 1609; RISM 1609¹⁵).

terno della *Missa in resurrectione Domini* a otto voci in due cori, una vera e propria messa plenaria;¹⁵ sono specificati anche i momenti liturgici in cui si collocano, ma anche in questo caso siamo davanti ad una situazione piuttosto varia e non sempre corrispondente a quanto sembra chiaro e lampante ad un primo sguardo:

- l'«introitus» *Resurrexi* utilizza il corrispondente testo dell'introito pasquale, completo di versetto salmodico e dossologia. È l'unica sezione della messa che non utilizza la divisione delle otto voci in due cori, e prevede l'impiego dell'intera melodia gregoriana in parte sotto forma di intonazione per le parti iniziali delle singole sezioni, in parte come cantus firmus collocato nel Settimo (chiave di Do4);
- il «graduale» *Haec dies* mette in musica il solo responso del graduale pasquale, omettendo il verso. Anche in questo caso è presente la melodia gregoriana con funzione di intonazione e cantus firmus, ma collocato nei bassi di entrambi i cori (vi torneremo più avanti);
- l'«offertorium» *Surgite populi* non ha invece nulla a che vedere con l'offertorio pasquale *Terra tremit*. Si tratta di un vero e proprio mottetto su testo non liturgico, ricavato dalla centonizzazione di diversi versetti salmodici, che assume la funzione di offertorio anche se il testo non lo è, ennesima testimonianza di uno dei luoghi privilegiati, all'interno della celebrazione eucaristica, per l'esecuzione di mottetti;
- il brano «in Elevatione» *O dulcis Jesu* non ha, naturalmente, elementi di paragone diretti, dal momento che l'Elevazione era uno dei momenti privilegiati per l'esecuzione di musica vocale o strumentale, ma non veniva a coincidere con un canto del formulario (a meno che non venisse eseguito in sostituzione del *Benedictus*; ma ciò non è previsto nella messa di Vecchi, per lo meno in maniera esplicita);
- alla fine, «loco Dei gratias», vi è il mottetto *Cantemus laetis vultibus*, quasi completamente in ritmo ternario alla maniera di una conclusione alleluistica.

* * *

Come ho accennato in precedenza, tutti i mottetti di entrambe le raccolte recano l'indicazione dell'occasione liturgica in cui possono essere eseguiti. Vengono in mente le analoghe raccolte di Palestrina, di Marenzio, di Andrea

¹⁵ Edizione moderna: ORAZIO VECCHI, *Missa in resurrectione Domini zu 8 Stimmen*, hrsg. von Raimund Rügge, Wolfenbüttel, Mösel, 1967 (Das Chorwerk, 108).

Gabrieli, di Merulo, per citare solo le più famose (ma molte altre se ne potrebbero ricordare); ma per ciò che riguarda l'organizzazione del contenuto, ben poco in comune hanno con loro le sillogi di Vecchi. Quello che altrove appare come un seguito di composizioni che si succedono secondo l'anno liturgico (Temporale, proprio dei Santi, comune dei Santi) si mostra in entrambi i libri senza alcun ordine prestabilito che non sia quello del numero delle voci (Tavole 1 e 2). Naturalmente è quanto mai impervio, anzi, sicuramente impossibile ordinare liturgicamente delle composizioni diversificate nell'organico (vi sarebbero anche dei problemi pratici per la stampa); l'unica soluzione è quella di organizzare dei minicicli interni, come avviene nelle *Sacrae cantiones* di Lorenzo De Lorenzi, edite a Venezia nel 1604¹⁶ (Tavola 3). In questa raccolta vi è un evidente ordine liturgico all'interno dei tre raggruppamenti dati dal numero di voci impiegati; l'eccezione costituita dal mottetto *O Patriarcha* per la solennità di San Francesco collocato in prima posizione è causata dal fatto che l'opera è dedicata a Francesco Gonzaga, vescovo di Mantova e marchese di Ostiano. La postposizione della natività di San Giovanni Battista alla visitazione della Beata Vergine può dipendere dalla volontà di iniziare la parte del proprio dei santi con una festa mariana, o da un semplice refuso dello stampatore.

In nessuna delle due raccolte di Vecchi vi è una soluzione di questo genere, e nemmeno si adopera un criterio modale complessivo o all'interno dei singoli raggruppamenti (tanto più che assai scarso è l'impiego del modo di Mi); le didascalie, pertanto, vanno prese in riferimento al singolo mottetto in quanto tale, e non collocate all'interno di un più ampio contesto che non esiste. L'idea di una certa 'confusione' è poi accresciuta dalla presenza di composizioni, mescolate con il resto, che non possono essere definiti mottetti in senso stretto. Nella stampa del 1590, come brano da usare «ad Sacramentum», compare il *Pange lingua gloriosi*, musicato e trattato come un inno vero e proprio; viene musicata la sola prima strofa, da usare identica per le altre strofe dispari, e queste sono da alternare con il gregoriano (o con le strofe pari dell'omonima composizione contenuta negli inni del 1604). La composizione è a otto voci non divise in due cori (ed l'unica con tale caratteristica in entrambi i libri), ma la scrittura mostra un grado di complessità maggiore di quanto non avvenga di solito nel repertorio innodico del tardo Cinquecento; e nonostante la stroficità della composizione, questa può in qualche modo (e un po' a fatica) esser fatta rientrare nella categoria mottetto. Nel secondo libro, tra le composizioni a sei voci, vi sono le Litanie Lauretane (didascalia «Ad Mariam

¹⁶ *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque, sex, et octo vocum. Tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Auctore F. Laurentio de Laurentiis, lendenariensi nunc primum in lucem editae. Liber primus*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1604.

in omni tempore»), musicate secondo le consuete tecniche compositive proprie del genere. Non è certo infrequente includere in una raccolta di mottetti o di messe delle litanie; lo è un po' meno mescolarle, anziché riservarle un posto particolare, di solito la conclusione della raccolta. Comunque non intendo, almeno in questa sede, discutere in dettaglio la questione dei testi, delle loro fonti, e delle diverse particolarità, che richiedono un discorso a parte e una diversa ricerca nella realtà e nelle consuetudini rituali forse anche locali.¹⁷ Ripromettendomi di tornare sull'argomento in altra occasione, per il momento mi limito solo a qualche osservazione generale e a qualche esemplificazione sufficientemente indicativa. Dal Breviario e dal Messale riformato si prendono antifone e responsori, questi ultimi senza il verso come è prassi consolidata nel repertorio mottettistico, ma anche letture, come *Per feminam mors* (1597); questo testo è ricavato dall'inizio della terza lezione del mattutino dell'ufficio della Beata Vergine del sabato prevista per il mese di maggio, e a sua volta deriva da passi diversi di opere di Sant'Agostino, soprattutto dal *Tractatus de Symbolo ad Catechumenos*, a cui fa riferimento diretto la rubrica del Breviario. Vi sono anche parti di uffici ritmici, come *Salve sancte pater* (1590) per la festa di San Francesco,¹⁸ e testi in rima tratti presumibilmente dal repertorio innodico precedente alla riforma tridentina, come *Magdalenae cor ardebat*. Tra questi un posto di riguardo sembra meritare *Ave virgo gratiosa*, almeno in rapporto al repertorio mottettistico. Si tratta di una versione monostrofica di un inno noto in attestazioni diverse e con lunghezza variabile nel numero delle strofe e dei versi che le compongono; a seconda della pos-

¹⁷ Curioso, ad esempio, è il fatto che la messa da Requiem presenti come testo del Graduale *Si ambulem in medio umbrae mortis* al posto del *Requiem aeternam*, testo ufficiale del messale di Pio V; curioso sia perché si tratta di un testo pretridentino, sia soprattutto perché comunque assai diffuso nei paesi transalpini (soprattutto in Francia e nei paesi di lingua tedesca), ma non in Italia, in cui si preferiva il graduale *Requiem aeternam V. In memoria aeterna*. Per limitarmi ad un unico esempio 'ufficiale', si veda il messale del 1474, una delle primissime edizioni a stampa del Messale Romano (ed. anast. *Missalis Romani editio princeps. Mediolani anno 1474 prelis mandata*, a c. di Anthony Ward e Cuthbert Johnson, Roma, Edizioni Liturgiche, 1996 (Bibliotheca «Ephemerides Liturgicae»-Subsidia Instrumenta Liturgica Quarreriensia, Supplementa, 3), pp. 330-336 «Missa in agenda mortuorum»: 331). Ugualmente curiosa è comunque l'intonazione polifonica del graduale in generale, anche questa abbastanza frequente oltr'alpe ma non in ambito italiano. Non sono in grado di dire se si tratti di una tradizione propria della cattedrale modenese mantenutasi anche dopo il Concilio di Trento o se siamo davanti ad una composizione scritta precedentemente e destinata probabilmente ad un diverso contesto culturale.

¹⁸ Cfr. CLEMENS BLUME-GUIDO MARIA DREVES-HENRY MARRIOTT BANNISTER, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 voll., Leipzig, Reisland 1886-1922 (con indici in tre voll. *Analecta Hymnica. Register*, hrsg. von Max Lütolf, Bern-München, Francke Verlag, 1978), vol. 5, p. 178 e vol. 52, pp. 179 e 183.

sibile fonte di riferimento, deriva per lo più o dalla prima strofa o dalle prime due. Appartiene alla tradizione dello *Psalterium maius Beatae Mariae Virginis*, attribuito a San Bonaventura («oratio ad Beatam Virgine, Sabato ad Completorium»), e sembra aver avuto maggior fortuna in area francese a partire dal XV secolo;¹⁹ non venne a far parte della liturgia ufficiale, ma soprattutto nella versione monostrofica si trova assai frequentemente nei libri d'ore e in testi di carattere devozionale, spesso con l'oscillazione nel primo verso «gratiosa/gloriosa» e qualche variante interna. Per lo più nella sua attestazione monostrofica venne adoperato assai spesso come testo mottettistico, anche in questo caso con la possibile variante «gratiosa/gloriosa», dal primo Cinquecento (se non addirittura prima) perlomeno fino al tardo Seicento; da una prima indagine preliminare, del tutto provvisoria, risulta che la versione «Ave virgo gloriosa» sia quella preferita im ambito francese, mentre i compositori italiani o comunque attivi in Italia utilizzano normalmente la lezione «Ave virgo gratiosa». È talvolta aggiunta una conclusione, come «Amen» o «Alleluia»; ma avrò modo di tornare più avanti su alcune particolarità di questo testo in relazione alle diverse intonazioni mottettistiche.

Una parte cospicua dei testi è tratta dal Salterio, in alcuni pochi casi con addirittura intonazione dell'intero salmo; e la loro funzione 'passepartout' è sfruttata per i mottetti «in omni tempore», quasi tutti basati su versetti salmodici o salmi interi.

Non infrequentemente testi di derivazione liturgica sono rimaneggiati mediante un loro accostamento sulla base della provenienza o per renderli funzionali a più solennità anche diverse. Al primo caso appartiene *Euge serve bone* (1590), che discuteremo più avanti, al secondo *Dies sanctificatus* (1590), utilizzabile «in Nativitate Domini, et in Pascha», che unisce testi derivanti sia dalla liturgia natalizia sia da quella pasquale (*Dies sanctificatus* e *Haec dies*).

A questo punto si può comunque provare a tracciare un quadro riassuntivo che tiene conto delle didascalie e relative destinazioni; i numeri tengono conto del fatto che, in qualche caso, la destinazione indicata è duplice, come

¹⁹ Cfr. Cfr. FRANZ JOSEPH MONE, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, 3 voll. Freiburg, Herder'sche Verlagshandlung, 1853-1855 (ed. anast. Bologna, Forni, 1969), vol. 2, pp. 284-288 (una versione lunga 200 versi); BLUME-DREVES-BANNISTER, *Analecta Hymnica*, cit., vol. 19, p. 22 (una versione assai più breve con strofe tetrastiche); PHILIPP WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied*, I: *Von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts*, (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1990), n. 297, pp. 190-191 (sostanzialmente coincidente con quella edita da Mone) e n. 298, p. 191 (la versione monostrofica). La versione pseudo-bonaventuriana, tratta da un'edizione del 1626, si può leggere in WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied*, cit., n. 228, p. 141.

nel citato caso di *Dies sanctificatus*.

Proprio del Tempo: 17

- Natale (2)
- S. Stefano protomartire (1)
- Periodo quaresimale (1)
- Periodo della Passione (1)
- Pasqua e tempo pasquale (5)
- Pentecoste (2)
- Corpus Domini (5)

Proprio dei Santi: 7 (di cui 5 nel primo libro)

- S. Benedetto 21 marzo
- S. Marco 25 aprile
- Invenzione della S. Croce 3 maggio
- S. Maria Maddalena 22 luglio
- S. Rocco 16 agosto
- S. Francesco 4 ottobre

B.V. Maria: 13 (di cui 9 nel secondo libro)

- Annunciazione 25 marzo
- Assunzione 15 agosto
- Ogni solennità (5)
- In ogni tempo (6)

Comune dei Santi: 5

- Confessori (1)
- Vergini (1)
- Dedicazione di una chiesa (1)
- Defunti (2)

Devozione al Sacramento: 5 (1 di Capilupi)

In ogni tempo: 12 (1 di Capilupi)

* * *

Come ha rilevato Raimond Rüege nel suo lavoro, i mottetti di Vecchi sono formalmente costruiti in maniera assai libera, priva di qualsiasi schematicismo;²⁰ naturalmente, ciò non vuol dire che siano *durchkomponiert*, ma significa piuttosto che i due libri mostrano un'ampia antologia di tutte le soluzio-

²⁰ Uno schema di riferimento delle soluzioni adoperate da Vecchi si trova in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., p. 89.

ni formali adoperate nelle *sacrae cantiones* del tardo Cinquecento. Mottetti che mostrano una struttura libera, senza ripetizioni musicali, quindi autenticamente *durchkomponiert*, sono assai pochi, e si contano sulle dita di una mano; in questi casi è l'uso di un'imitazione strutturale ampia e continuata che permette alla forma di autosostenersi. In apparenza, tale soluzione potrebbe richiamare alla mente modelli formali della prima metà del Cinquecento; Rüege, analizzando le caratteristiche di *Speciosa facta es* a cinque voci, il mottetto di apertura del secondo libro, parla addirittura, e con una certa sorpresa, di stile franco-fiammingo della metà del secolo.²¹ L'impressione è dovuta alla maniera in cui Vecchi organizza l'intero componimento, e soprattutto dall'impiego costante, strutturale, della cadenza fuggita, che serra il tutto in un blocco unico; questo è però un aspetto che coinvolge solo e soltanto la forma complessiva, non certo il linguaggio e la tipologia del contrappunto, che contrappone ampi archi melodici di carattere melismatico e imitazioni strette a frasi più brevi o addirittura incisi di carattere più sillabico o addirittura pseudo-contrappuntistici. D'altro canto, non mancano esempi di organizzazioni formali di questo tipo in compositori contemporanei a Vecchi, o addirittura più giovani, nei quali assistiamo in tal modo alla coesistenza di novità e tradizione, di fiducia nelle soluzioni sperimentate senza che ciò significhi necessariamente un arroccamento nelle posizioni consolidate.

È comunque un dato di fatto che Vecchi predilige una struttura chiusa da ripetizioni e da ritorni melodici o tematici, a seconda delle circostanze; e la solida organizzazione che ne deriva a volte è suggerita dal testo stesso, a volte costringe il testo in schemi precostituiti di natura meramente musicale. Vediamo qualche esempio.

Un caso problematico è senza dubbio costituito da un testo molto lungo, come un intero salmo; tale è la situazione del mottetto a sette voci *Domine Deus noster* (II libro), che intona tutto il salmo 8. Tale salmo, però, prevede alla fine la ripetizione del primo verso, il che suggerisce a Vecchi di utilizzare la medesima musica adoperata all'inizio, e di limitare l'organico pieno solo in questi due casi, chiudendo così la forma complessiva. La medesima soluzione si trova impiegata anche nel mottetto a sei voci *Benedicite omnia opera Domini* (I libro), che mette in musica i primi otto versi del Cantico dei tre fanciulli; alla fine viene ripetuto testo e musica del primo verso, non previsto dal testo liturgico, in modo da avere ancora una volta una struttura musicalmente logica.

Un problema opposto può essere costituito da un testo molto breve, limi-

²¹ «Die Motette [*Speciosa facta es*] zeigt somit durchhaus die Wesenszüge des niederländischen Stiles der Jahrhundertmitte – und dies in einem Motettenerstdruck aus dem Jahre 1597!»: RÜEGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., pp. 19-20.

tato addirittura ad un solo versetto salmodico, come avviene per i mottetti a quattro voci *Velociter exaudi me* (salmo 142, v. 7) e *Misericordias Domini* (salmo 88, v. 1), entrambi nel primo libro.²² Nel primo caso abbiamo una soluzione analoga alle precedenti, in quanto il primo emistichio viene ripetuto per creare, ancora una volta, una forma ternaria ABA. Nel secondo caso la dilatazione della forma è ottenuta mediante la ripetizione integrale con qualche variante di quasi l'intero mottetto, eccezion fatta per la prima esposizione del soggetto e relative risposte, il che crea una sorta di struttura ABCB'C. La ripetizione di interi episodi, per lo più alla fine, è un mezzo assai adoperato per creare strutture più ampie, sia nei mottetti da quattro a sette voci sia in quelli a due cori. Ugualmente sono adoperati ritornelli che ritornano identici o minimamente variati all'interno della composizione, in corrispondenza di ritorni testuali, spesso con ritmo e/o organico contrastante. Il testo del mottetto a quattro voci *Euge serve bone* è composto mediante l'insieme di tre antifone del vespro e delle lodi del comune dei Confessori, *Euge serve bone*, *Fidelis servus et prudens* e *Serve bone et fidelis*, la prima e la terza delle quali terminano con le parole «intra in gaudium Domini tui».²³ Tale conclusione è aggiunta anche al testo della seconda antifona, e viene sfruttata come ritornello all'interno e alla fine del mottetto, in tripla e a quattro voci con scrittura omoritmica, mentre i tre episodi precedenti sono sempre a tre voci, in metro binario e con scrittura imitativa nei primi due episodi, pseudo-contrappuntistica nella terza:

Euge serve bone in modico fidelis	C.A.B.	☿
intra in gaudium Domini tui.	Tutti	♩ $\frac{3}{2}$
Fidelis servus et prudens, quem constituit Dominus super familiam suam	A.T.B.	☿
intra in gaudium Domini tui.	Tutti	♩ $\frac{3}{2}$
Serve bone et fidelis	A.T.B.	☿
intra in gaudium Domini tui.	Tutti	♩ $\frac{3}{2}$

²² Una trascrizione del mottetto *Velociter exaudi me* è contenuta nell'antologia curata da Carl Proske, *Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum*, Regensburg, Pustet, 1855; *Misericordias Domini* è in RODOBALDO TIBALDI, *I mottetti di Orazio Vecchi: un'antologia*, «Polifonie», V/2, 2005, pp. 47-123: 57-61.

²³ Trascrizione in *Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum*, cit.

Il risultato complessivo, che prende spunto anche da analoghe soluzioni adoperate da compositori veneziani soprattutto nelle composizioni a due e più cori, sembra quasi un'anticipazione del mottetto concertato cosiddetto «cantilena».

Oltre a queste soluzioni consolidate e tipiche del repertorio tardo-cinquecentesco, esiste ancora il ricorso occasionale al cantus firmus. Non intendo qui riferirmi ai quei casi, per altro già noti, in cui Vecchi cita o elabora frammenti di melodie gregoriane, costituiti, ad esempio, dai mottetti *Salve, sancte Pater* (dal primo libro) o *Salve, radix sancta* (dal secondo libro);²⁴ in entrambi i casi la presenza della parola «Salve» suggerisce l'impiego evocatore dell'inizio dell'antifona *Salve Regina* gregoriana (cfr. Esempio 1), ma, appunto, la sua funzione è quella di citare una melodia ben nota, e non assume un particolare significato nell'organizzazione della composizione (né sembra rimandare ad altro). Ciò su cui vorrei porre l'attenzione è costituito da un gruppo di tre composizioni in cui vi è un uso strutturale del cantus firmus in almeno una delle voci dell'insieme corale.

Il primo caso, il più semplice e in linea con alcune tradizioni compositive di ambito settentrionale, è rappresentato dal mottetto a cinque voci *Haec dies* (1597), che intona il responso del graduale della messa di Pasqua (cfr. Esempio 2). Si tratta della sola composizione di Vecchi tutta in ritmo ternario dall'inizio alla fine, ed è basata sulla melodia gregoriana (a valori rigorosamente isocroni di brevi perfette), collocata nel Bassus, nonché preceduta dall'intonazione in canto fermo da parte della medesima voce;²⁵ questo consiglia a Vecchi di mutare il canto fermo alla fine per avere la *clausula basizans* in cadenza finale. Tra l'altro è evidente che, in altri tempi, il cantus firmus sarebbe stato scritto con mensura diversa, ovvero semplicemente binaria; è un segno dei tempi e di quello che i singoli segni vanno a significare alla fine del Cinquecento, per cui, per non creare inconvenienti o dubbi, si ricorre alla mensura ternaria unica per tutte le voci (e comunque non è detto che sia l'unica possibilità; in altri autori anche successivi, come Viadana, vi è occasionalmente questa sovrapposizione di cantus firmus binario e altre voci ternarie²⁶). L'impiego

²⁴ RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., p. 26; MICHELE FROMSON, *Melodic Citation in the Sixteenth-Century Motet*, in *Early Musical Borrowing*, ed. by Honey Meconi, New York-London, Routledge, 2004, pp. 179-206: 197. I due mottetti si possono leggere in TIBALDI, *I mottetti di Orazio Vecchi*, cit., pp. 72-77 (*Salve, radix sancta*) e 91-97 (*Salve, sancte Pater*).

²⁵ È interessante osservare che alcune altre composizioni che intonano il responso del graduale della messa pasquale sono composte su cantus firmus, anche se collocato nel Tenor anziché nel Bassus; è il caso dei mottetti *Haec dies* di Jacquet di Mantova (dai *Motecta* a cinque voci libro primo, Venezia, Gerolamo Scotto, 1539) e di Ingegneri (dalle *Sacrae cantiones* a cinque voci, Venezia, Angelo Gardano, 1576).

²⁶ Nella strofa «Qui Mariam absolvisti» del Requiem a quattro voci contenuto nell'*Officium*

strutturale di una melodia gregoriana alla maniera di un cantus firmus e collocata nella voce più grave è un procedimento tecnico che ancora all'inizio del Seicento è possibile riscontrare in diverse composizioni senza che ciò implichi arcaismo o mere finalità didattiche, come è stato talvolta ipotizzato; si riscontra in Costanzo Porta, ad esempio, o in Lodovico Viadana, per limitarmi a pochi nomi. A titolo di curiosità ricordo che lo stesso mottetto *Haec dies* si ritrova come graduale della *Missa in Resurrectione Domini* contenuta nella stampa del 1607. La messa è però a otto voci in due cori, e pertanto anche il mottetto è stato sottoposto ad un adattamento per il medesimo organico, adoperando delle soluzioni piuttosto semplicistiche (cfr. Esempio 3):

- il Basso, che ha il cantus firmus, è stato raddoppiato e collocato come base dei due cori;
- Canto Alto e Quinto, con qualche minima differenza, sono stati collocati nel primo Coro, che a questo punto è a posto;
- il Tenor è stato spostato nel secondo coro;
- il secondo Canto è stato creato raddoppiando alla decima superiore il cantus firmus (tranne una piccola variazione intervallare alla fine);
- rimane a questo punto solo l'Alto del secondo coro, l'unica voce veramente creata *ex novo*.

Sono procedimenti assai elementari, che fanno pensare a modi derivanti dal contrappunto alla mente (come il raddoppio del canto fermo alla decima), e che potrebbero denunciare anche l'intervento dell'editore della stampa postuma, ovvero Paolo Bravusi (senza ovviamente scartare ragioni di tempo riguardanti lo stesso Vecchi).

Oltre al suddetto, vi è un altro motivo di curiosità, ovvero il fatto che la melodia liturgica utilizzata come cantus firmus non coincide esattamente con la lezione del Graduale del 1591, ovvero quello riveduto anche da Vecchi; vi sono varianti più o meno piccole, che vanno dall'omissione di singole note ad una diversa sottoposizione del testo fino alla riduzione di alcuni melismi (cfr. Esempio 4). Potrebbe forse essere un indizio di composizione anteriore alla revisione del Graduale, la qual cosa coinvolgerebbe anche la postuma messa pasquale, non tanto per questa composizione (per i motivi sopra esposti), quanto per l'introito, il cui cantus firmus a sua volta non deriva dall'edizione Gardano.²⁷

defunctorum op. X (Venezia, Giacomo Vincenti, 1600) il Basso ha il canto fermo a semibrevis notato in C, mentre le altre tre voci presentano l'indicazione 3.

²⁷ Desidero ringraziare Marco Gozzi per avermi fatto avere la riproduzione del proprio di Pasqua secondo il Graduale 1591, presa dall'esemplare conservato a Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Biblioteca musicale «L. Feininger».

Nelle altre due composizioni il cantus firmus è costituito da un ostinato ripetuto alcune volte secondo quando indicato da un motto, alla maniera di un canone enigmatico di tradizione franco-fiamminga (ma assai semplice da decrittare). In *Ecce Virgo sancta* (1597) il Sextus (un secondo Cantus) è costituito da una salita e una discesa di brevi per grado sull'intero esacordo duro a cui sono sottoposte le parole «duodecim stellae corona Mariae», da ripetere per tre volte; nella stampa la situazione è visualizzata mediante una corona con pentagramma in cui le note sono sostituite da stelle, e la sua corretta modalità di esecuzione è specificata da una didascalia latina: «Hos gradus ter reitera Sed tene vocem postea In fine, quinque tempora»²⁸ (cfr. Esempio 5). Il risultato complessivo, con le altre parti che si muovono sopra e sotto in contrappunto imitativo assai vivace ritmicamente e ricco di fioriture melismatiche,²⁹ fa in qualche modo pensare a un altro mottetto mariano, *Gaude Maria virgo*, di Victoria (cfr. Esempio 6), nel quale le due voci superiori, in canone all'unisono, si staccano fortemente dal contesto delle altre parti, per lo meno inizialmente (nel seguito la situazione è più varia e contrappuntisticamente interessante nell'integrazione delle due voci nell'intero complesso). Soprattutto direi che, nel risultato finale, preannuncia quel tipo di composizione mista vocale-strumentale del XVII secolo basata sulla ripetizione dell'invocazione litania «Sancta Maria, ora pro nobis», a cui appartiene la sonata sopra Sancta Maria di Monteverdi.³⁰

I due esempi appena visti erano già stati evidenziati dal lavoro di Rügge, e pertanto mi sono limitato a ricordarli e ad aggiungere qualche piccola precisazione. L'ultimo caso, invece, rappresentato dal mottetto *Ave Virgo gratiosa* (1590), sembra essere sfuggito alla sua analisi; e per i diversi motivi di riflessione che la composizione offre, penso valga la pena di soffermarmici un po' più a lungo di quanto ho fatto finora, anche perché costituisce un momen-

²⁸ Per la corretta interpretazione del motto si consideri che dalle cinque brevi tenute è esclusa la longa finale.

²⁹ Si veda la trascrizione del mottetto in TIBALDI, *I mottetti di Orazio Vecchi*, cit., pp. 78-83.

³⁰ Questo suo carattere particolare è stato evidentemente colto da Adam Gumpelzhaimer, che lo copiò mettendolo in partitura ma senza aggiungergli il testo (a parte quello del Sextus, con relativa didascalia latina) in una sua antologia personale, ora conservata a Berlino, Staatsbibliothek, Mus. ms. 40028 (*olim* Z 28), tra l'altro collocando il Sextus come voce più acuta. Sui manoscritti di Gumpelzhaimer cfr. il fondamentale lavoro di RICHARD CHARTERIS, *Adam Gumpelzhaimer's little-known score-books in Berlin and Kraków*, Neuhausen, American Institut of Musicology, 1996 (Musicological studies and documents, 48). La mancanza del testo non ha consentito allo studioso di segnalare la sua occorrenza nella stampa del 1597, e pertanto la composizione viene considerata strumentale ed in attestazione unica (p. 41, n. 30). Nello stesso manoscritto risultano copiati anche altri due mottetti tratti dalla stampa del 1597, *O Domine Jesu Christe* (n. 49) e *Domine Dominus noster* (n. 69).

to di sintesi degli aspetti presi in esame (melodia gregoriana, cantus firmus, ostinato).

Il testo *Ave Virgo gratiosa*, di cui abbiamo già brevemente discusso in precedenza, è stato spesso musicato da compositori francesi, come Crecquillon, Lhéritier (due diverse intonazioni), Phinot, Manchincourt, Jacquet de Berchem, come *Ave virgo gloriosa*, mentre autori italiani o attivi in Italia (Festa, Layolle e Jachet di Mantova) preferiscono la lezione «gratiosa».³¹ In linea con la tradizione italiana Vecchi si attiene a quest'ultima versione, almeno nelle linee generali:

Ave Virgo gratiosa,
stella sole clarior,
mater Dei gloriosa,
favo mellis dulcior,
rubicunda plusquam rosa,
lilio candidior.
Omnis virtus te decorat,
omnis sanctus te honorat,
Iesus Christus te exaltat
in caelis sublimior.
Alleluia.

Il testo viene separato in due parti, sulle quali Vecchi articola due diverse sezioni; la seconda inizia al v. 6 («Omnis virtus te decorat»), in modo da avere nella prima tre coppie di versi con la medesima struttura a rime alterne (-osa e -ior), nella seconda sezione tre versi accomunati dalla stessa rima baciata (l'ultima più assonanza che rima vera e propria) chiusi da una rima diversa che si riallaccia alla sezione precedente (-orat, -altat e -ior). Tra i compositori precedenti solo Crecquillon lo suddivide in due sezioni nel medesimo punto; ma la versione da lui adoperata è «Ave virgo gloriosa», vi sono alcune varianti testuali, soprattutto vi è l'inversione tra i versi 6 e 7 (per cui la seconda parte si apre con «Omnis sanctus te honorat»). Negli altri autori che musicano il testo «Ave virgo gratiosa», come Festa e Layolle, non vi è suddivisione del testo, ma soprattutto vi è una variante testuale importante che li accomuna tra loro e con le varie intonazione di «Ave virgo gloriosa»: al v. 8 la lezione 'normale', nonché ovvia dal punto di vista rimico, usata dai composi-

³¹ In mancanza di un sempre più urgente repertorio per la musica sacra un primo elenco è ricavabile da HARRY B. LINCOLN, *The Latin motet: indexes to printed collections, 1500-1600*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1993 (Wissenschaftliche Abhandlungen-Musicological Studies, 59).

tori e attestata nei libri d'ore o altri di carattere devozionale, è «coronat» al posto di «exaltat».³² Un'aggiunta conclusiva al testo si trova in Layolle e in Jacquet di Mantova, costituita in entrambi da «Amen». Dal punto di vista compositivo, non vi sono rapporti con il mottetto di Vecchi sotto nessun aspetto.

La caratteristica più evidente nell'intonazione di Vecchi, tale da differenziarla nettamente da tutte quelle precedenti che mi è stato possibile esaminare, è l'uso strutturale di una melodia gregoriana, usata in entrambe le sezioni e diversificata tecnicamente, ovvero sotto forma di parafrasi e di *cantus firmus* vero e proprio. Questa melodia, chiaramente riconoscibile fin dall'esordio del mottetto, è l'*Ave maris stella*, inno mariano per eccellenza, trasportato alla quarta superiore per bemolle (Cfr. Esempio 7). Non sono in grado di dire se tale scelta sia dovuta ad una qualche tradizione monodica di intonazione di *Ave virgo gratiosa* sulla melodia dell'*Ave maris stella*, oppure se si tratti di una libera volontà di Vecchi, forse ispirato dalle parole «Ave» e «stella» con cui iniziano i primi due versi (oltre che da altre espressioni simili). Non posso, ovviamente, escludere, che Vecchi abbia avuto un qualche modello polifonico; ma per il momento non sono riuscito a trovarne traccia.³³ Non desidero presentare un'analisi sufficientemente completa della composizione, il che esula dal presente contributo; mi limiterò ad alcuni cenni generali sul trattamento del canto fermo e della conseguente articolazione della forma, a cui affiancherò in appendice un'edizione completa e per così dire 'annotata' del mottetto di Vecchi, in cui viene evidenziata la presenza dell'inno nelle diverse sezioni da parte delle singole voci.³⁴

La prima parte è articolata in sei episodi, corrispondenti ai primi sei versi del testo, nettamente delineati da evidenti cadenze da parte di almeno due voci, e una cadenza fuggita per incastro delle varie voci in due episodi successivi si ha solo alle bb. 37-40, in coincidenza del passaggio dal quinto al sesto verso. In tutti i sei episodi sono adoperate in maniera conseguente le quattro frasi dell'inno, sempre parafrasate ma in maniera assai lieve, complete o limitate all'inciso iniziale, a seconda degli episodi; alla fine dell'inno, per

³² La lezione «coronat» è presente anche in WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied*, cit., p. 191.

³³ Faccio seguire una breve lista di compositori precedenti o coevi a Vecchi, esaminati tramite bibliografie, repertori, indici, edizioni moderne e controlli occasionali, che non hanno composto un *Ave virgo gratiosa/gloriosa*: Annibale Padovano, Asola, Baccusi, Bassano, Clemens non Papa, Contino, Croce, Andrea e Giovanni Gabrieli, Gombert, Guerrero, Ingegneri, Lasso, Marenzio, Massaino, Morales, Mouton, Palestrina, Pallavicino, Ponzio, Rore, Ruffo, Victoria, Vinci, Wert, Willaert.

³⁴ L'edizione moderna è già apparsa in TIBALDI, *I mottetti di Orazio Vecchi*, cit., pp. 66-77; mi è parso comunque opportuno riproporla in questa sede per la diversa finalità che mi prefiggo.

gli ultimi due versi si ripete da capo la melodia, che quindi si interrompe con la sua seconda frase. Come si può osservare nel breve schema riassuntivo della struttura formale (Tavola 4), la voce ‘portante’ è senza dubbio quella del Quintus, che ha la melodia completa; questa si presenta anche nel Tenor, che funge da voce introduttrice dell’inno (seppur limitatamente alla testa del tema, bb. 2-4), nel Cantus (II, III, IV e V episodio, di solito limitatamente all’inciso iniziale) e occasionalmente anche nel Bassus (II episodio), ma mai nell’Altus, per lo meno in maniera riconoscibile. È interessante anche notare il modo con cui avviene il passaggio da una voce all’altra, articolato in maniera tale da mantenere la continuità della linea melodica anche solo in relazione all’inizio della frase. Per limitarmi ad un solo esempio (e rimandando all’edizione ‘annotata’), mi limito a segnalare il secondo episodio (bb. 8-19): il Bassus giustappone l’inizio di B ponendola in continuità temporale con la precedente (affidata al Quintus), e tale testa del tema viene ripresa in imitazione dal Quintus e dal Cantus, prima di ritornare al Quintus per la sua esposizione completa (sulla cui conclusione il Cantus innesta la frase C). Lo schema cadenzale complessivo, saldamente ancorato su Sol e Re, vede una interessante cesura su Fa alla b. 25; in un I modo in Sol sarebbe una clausula peregrina, ma è pienamente giustificata dal grado su cui termina la terza frase dell’inno.

Nella seconda parte il Quintus ha una sola riga di musica con il testo del verso 7 («omnis virtus te decorat») e con la didascalia «vado et venio ad vos», evidente citazione dal Vangelo di Giovanni, 14, 28 (Cfr. Esempio 8); questo indica che la melodia deve essere cantata dapprima per moto retto, poi per moto retrogrado, nuovamente ripresa da capo e così via fino alla fine, per un totale di sei volte, ovvero tre ripetizioni complete dell’insieme frase retta – frase invertita, esattamente come nel mottetto *Ecce Virgo sancta*, a sua volta una struttura che «va e viene». A differenza del caso precedente, però, ci troviamo questa volta davanti ad una linea melodica vera e propria, costituita dalla frase C. Si noti la continuità del disegno complessivo: la prima parte si era interrotta con la seconda frase, e la nuova sezione è costruita sulla terza, non a caso affidata alla voce che ha avuto il ruolo principale nell’elaborazione della monodia. A differenza di *Ecce Virgo sancta*, il cantus firmus non è costituito solo da brevi o comunque da note isocrone, ma al contrario è caratterizzato da uno schema ritmico di una certa complessità, in quanto binaria con due incisi ternari al suo interno. Questo le consente di integrarsi ritmicamente nell’andamento delineato dalle altre parti; solo alla fine la sua ‘alterità’ (a quel punto anche testuale) è evidente, nell’intensificazione ritmica di semiminime ribattute data dalle voci sull’ampio «Alleluia» conclusivo (bb. 70-82). Il rapporto con la struttura complessiva è invece ambiguo, e denotante una sorta di *climax* discendente:

- la prima enunciazione (per moto retto) corrisponde pienamente al primo episodio (v. 7 «Omnis virtus te decorat»), e determina anche il grado cadenzale Fa su cui termina la frase gregoriana;
- la seconda (per moto contrario) coincide ancora con il secondo episodio (v. 8), ma la sua integrazione nella cadenza è subordinata al moto delle altre voci (anche perché da questo episodio in poi il testo è naturalmente diverso);
- la terza non articola la struttura del terzo episodio (v. 9), poiché sulle ultime note si incastra il quarto episodio;
- ugualmente la quarta esposizione si colloca tra l'ultimo episodio e l'«Alleluia» (all'interno del quale vi sono le ultime due ripetizioni).

In questa seconda parte è quasi nullo l'impiego della melodia innodica da parte delle altre voci. L'unica interessata è il Cantus: alle bb. 53-56 si limita ad introdurre l'inizio di C, mentre alle bb. 64-67 (corrispondente all'ultimo verso) è presente D in maniera assai evidente ma non integrata nella conclusione vera e propria su cui si innesta senza soluzione di continuità l'«Alleluia»; viene però a coincidere con la nota conclusiva del cantus firmus (la cui esposizione, da quel momento, come abbiamo visto, non coincide più con i singoli episodi del mottetto), secondo quella volontà di consecutività almeno melodica riscontrata nella prima parte. In tal modo, affidando al Cantus la chiusura melodica dell'*Ave maris stella*, si ribadisce l'importanza di questa voce, che nella prima parte del mottetto riveste un ruolo secondo solo al Quintus.

Ci si chiede, a questo punto, se almeno l'idea di adoperare un cantus firmus potesse provenire dalla tradizione precedente (ovviamente in relazione a tale testo). Esistono due casi tra quelli a me noti che fanno uso di tale tecnica compositiva, e che in qualche modo potrebbero aver ispirato Vecchi, seppur molto alla lontana. Tra le composizioni attribuite a Jacquet di Mantova vi è un *Ave virgo gratiosa* a sei voci pubblicato nel primo libro di mottetti a sei voci di Willaert da Gardano nel 1542 come opera di «Jachet»;³⁵ ma il mottetto era già uscito qualche anno prima in un'antologia curata da Attaignant come opera di Pierre Vermont e con incipit *Ave virgo gloriosa*, più in linea con la tradizione francese del testo. La composizione è in I modo non trasposto con

³⁵ *Liber tertius: viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet* [...], Paris, Pierre Attaignant, 1534 (RISM 1534³). Nell'indice del Lincoln la composizione è attribuita a Berchem, mentre nel Grove's è collocata tra le opere di Jachet di Mantova. Edizione moderna come opera di Jacquet di Mantova in ADRIAN WILLAERT, *Opera omnia*, IV: *Motetta VI vocum (1542)*, ed. by Hermann Zenck, Roma, American Institute of Musicology, 1952 (Corpus Mensurabilis Musicae, III/4), pp. 117-123.

combinazione di chiavi naturali, è in un'unica sezione e il Tenor (in chiave di Do3) ha come cantus firmus «O clemens, o pia», il cui testo e melodia sono tratti dall'antifona mariana *Salve Regina*; viene ripetuto per otto volte in tono e alla quarta superiore (e sempre per moto retto), a valori differenziati e ampi ma senza un preciso rapporto proporzionale tra le varie enunciazioni. Il cantus firmus sottolinea in maniera 'alternativa' la destinazione mariana del testo, e quindi offre una soluzione diversa da quanto troviamo in Vecchi (anche se, comunque, anche nel compositore modenese si crea una bitestualità in quasi tutta la seconda parte del mottetto). La versione intonata da Jacquet di Mantova non è però del tutto coincidente con quella di Vecchi, dal momento che è mancante il v. 9 («Jesus Christus te exaltat/coronat»), situazione riscontrabile talvolta nei compositori francesi ma mai in quelli italiani o comunque attivi in Italia.³⁶ Il mottetto si chiude con un breve «Amen».

Una tecnica compositiva assai simile, per non dire identica, si trova nell'*Ave virgo gloriosa* di Jacquet de Berchem, che pure ha sofferto di problemi di attribuzione; venne pubblicato per la prima volta nei *Moteti de la Simia* (Ferrara, 1539) da Bughlat come opera di «Jachet de Berchem», e successivamente inserito nella ristampa del secondo libro dei mottetti a cinque voci di Jacquet di Mantova (1565).³⁷ Le più recenti ricerche, tra le quali si colloca il lavoro dottorale di van Berchum,³⁸ lo assegnano comunque a Berchem. Il mottetto è a cinque voci, in I modo trasposto in Sol con combinazione di chiavi alte (Sol2-Do2-Do3-Do4-Fa3), non ha divisioni in sezioni e il Quintus (in chiave di Do4) ha un cantus firmus costituito da testo e melodia dell'antifona *Pulchra es et decora* trasportata in Sol per bemolle, completa e ripetuta per due volte. La prima esposizione si presenta a valori per lo più di breve, la seconda per lo più a semibreve, ma senza che questa seconda sia la metà della precedente (vale solo per alcuni incisi e non per l'intera melodia). Anche in questo caso il testo intonato è mancante del v. 9, ed è identico a quello musicato da Lhéritier e da Jachet di Mantova (secondo la stampa di Attaignant).

Se ci limitiamo ad osservare l'idea tecnica generale, ovvero l'impiego di

³⁶ È interessante osservare che con l'omissione del v. 9 e con la versione tramandata nella stampa del 1534 il testo verrebbe a corrispondere pienamente a quello adoperato da Lhéritier in entrambe le due intonazioni (a tre e a quattro voci).

³⁷ *Motetti di Jachet da Mantova a cinque voci, libro secondo. Di novo ristampati*, Venetia, Girolamo Scotto, 1565.

³⁸ MARNIX J. VAN BERCHUM, *De motetten van Jacquet de Berchem (c 1505-1567)*, Doctoraal-scriptie opleiding Muziekwetenschap, Instituut Kunstgeschiedenis en Muziekwetenschap, Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht, 2002 (lavoro consultabile *online* all'indirizzo http://asterix.library.uu.nl/files/scrol/r4/Jacquet_de_Berchem.doc). Colgo l'occasione per ringraziare Marnix van Berchum che con grande disponibilità mi ha fatto pervenire la sua trascrizione dell'*Ave virgo gloriosa* di Berchem.

un cantus firmus, questi due e forse in particolare il mottetto di Berchem (che ha anche lo stesso I modo trasposto in Sol e la medesima combinazione di chiavi) può aver ispirato la soluzione di Vecchi, ma, come ho anticipato prima, solo alla lontana, dal momento che mancano comunque tutti gli altri elementi che differenziano radicalmente la sua intonazione da quelle precedenti, *in primis* l'impiego strutturale dell'*Ave maris stella*. Ed è interessante notare che se da un lato il mottetto di Vecchi non pare avere avuto dei precedenti, dall'altro vi sono almeno due casi successivi in cui è rilevabile la presenza della medesima melodia gregoriana con analoga funzione strutturale; i nomi di Monte e di Porta rendono l'argomento assai allettante, ma per non frazionare ulteriormente il discorso, che è comunque incentrato sui mottetti di Vecchi, rimando all'Appendice II dove ho sintetizzato alcune osservazioni su queste altre composizioni.

* * *

I pochi esempi appena visti sono tratti da una casistica più vasta, che però mostra inequivocabilmente un interesse prioritario per la forma chiusa ottenuta mediante ripetizioni di strutture melodiche o di sezioni intere, a seconda dei casi. Rügge indica come alcune di queste soluzioni sono proprie del repertorio profano, e che quindi denuncerebbero la mano di un compositore abituato a tali tecniche compositive; è senz'altro vero, come è ugualmente vero che anche la tradizione mottettistica tardo-cinquecentesca adoperava schemi analoghi (basti pensare alle varietà offerte da Palestrina, e dalla sua maniera di dilatare la forma mediante ripetizioni, quando si rende necessario). Non è quindi tanto in questa direzione che può essere proficuo muoversi nella ricerca di interazioni con i generi profani, quanto piuttosto in quella della ricerca di elementi stilistico-compositivi nella struttura melodica e nella tipologia del contrappunto. Per non allargare ulteriormente il discorso, e semplificando molto, bisogna innanzi tutto tener presente che il contrappunto e l'imitazione sono alla base dello stile di Vecchi, per lo meno dei mottetti per singolo coro. Sono sfruttate tutte le risorse che le tecniche compositive tardo-cinquecentesche gli consentono, dall'imitazione continuata e prolungata a soluzioni pseudo-contrappuntistiche, dall'alternanza di organici differenti che creano alleggerimenti e contrasti antifonali a densità di scrittura, dall'impiego di ampi archi melodici allo sfruttamento di brevi incisi; pur tuttavia, è evidente che spesso convivono le ragioni dell'orizzontalità con quelle della verticalità, talvolta a favore di queste ultime, nel senso che ciò che importa a Vecchi è il risultato complessivo e l'impressione globale, non la singola voce. Sembra talvolta evidente che vi sia una polarità creata dalle due voci estreme, a tutto vantaggio del Cantus, mentre l'andamento delle parti interne e dell'Altus in particolare è spesso comprensibile solo in rapporto con le altre voci,

non in una sua presunta 'autonomia'. Non è certo questa una particolarità stilistica di Vecchi, ma rientra in un quadro generale di prassi compositiva cinquecentesca, oggetto di vari dibattiti, in cui spesso (soprattutto verso la fine del secolo) è il Cantus ad avere il profilo melodico più autonomo e compiuto, mentre il Bassus assume sempre più frequente un ruolo di sostegno anche 'armonico' dell'intera impalcatura.³⁹ Come hanno rilevato Rossana Dal Monte e Massimo Privitera studiando lo stile delle canzonette a sei voci, «non c'è dubbio che le ragioni dell'orizzontalità e quelle della verticalità convivano non solo pacificamente, ma anche con grande allegria sotto la penna di Orazio Vecchi»;⁴⁰ è naturale che nella composizione mottettistica l'interesse per la linearità delle parti sia maggiore, ma spesso gli andamenti intervallari delle singole parti interne, le fratture melodiche determinate da pause, i cambiamenti delle note nelle risposte sembrano dovute a ragioni di verticalità che ne sacrificano l'autonomia a vantaggio dell'insieme.

In alcuni casi il compositore si serve della declamazione corale di stampo accordale, ma questa è tutto sommato limitata a casi particolari. Ciò avviene, ad esempio, nei due mottetti sopra citati *Benedicite omnia opera Domini e Domine Deus noster*, anche a causa della lunghezza del testo; in questi casi si ricorre ad un tipo di declamazione piuttosto rapida, quasi completamente priva di ripetizioni, insieme alla divisione dell'organico in semicori per creare un certo interesse di tipo quasi coloristico, prese della tecnica bicorale in rapporto con la composizione salmodica, anche se innegabile è un certo schematismo nella sua applicazione concreta, come mostra la struttura di *Benedicite omnia opera*:

³⁹ Tali tendenze sono visibili, ad esempio, nella tecnica parodica tardo-cinquecentesca, come ha messo in rilievo VERONICA FRANKE, *Borrowing procedures in the late-16th-century imitation Masses and their implications for our view of "parody" or "imitation"*, «Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich», XLVI, 1998, pp. 7-33: 9-11. Sull'argomento, in relazione a Porta, cfr. anche LILIAN PIBERNIK PRUETT, *Parody technique in the Masses of Costanzo Porta*, in *Studies in musicology. Essays in the history, style, and bibliography of music in memory of Glen Haydon*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1969, pp. 211-218.

⁴⁰ Cfr. ROSSANA DALMONTE-MASSIMO PRIVITERA, *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 47-51, paragrafo «La melodia delle voci» (il passo citato è alla p. 49) con la relativa bibliografia, soprattutto il classico saggio di SIEGFRIED HERMELINK, *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, Schneider, 1960 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 4), p. 70 e 103.

Benedicite omnia opera Domini Domino; laudate et superexaltate eum in saecula.	A 6, scrittura declamatoria omoritmica
Benedicite angeli Domini Domino; benedicite coeli Domino.	A 4: C.6.A.5. A 3: T.5.B.
Benedicite aquae omnes, quae super caelos sunt, Domino: benedicite omnes virtutes Domini Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite sol et luna Domino: benedicite stellae coeli Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite imber et ros Domino: benedicite omnes spiritus Dei Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite ignis et aestus Domino: benedicite frigus et aestus Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite rores et pruina Domino: benedicite gelu et frigus Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite glacies et nives Domino: benedicite noctes et dies Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite omnia opera Domini Domino; laudate et superexaltate eum in saecula.	A 6. uguale all'inizio

Il risultato è quello di avere due composizioni piuttosto lunghe quanto a testo ma ben delimitate nelle dimensioni complessive (55 misure di breve *Domine Deus* e addirittura 47 *Benedicite omnia opera*, uno dei mottetti più concisi in assoluto).

L'uso strutturale del contrappunto non deve essere visto in contraddizione con ciò che Vecchi stesso sembrò proclamare in merito alla necessità di utilizzare uno stile facile, intelligibile e chiaro a tutti. Un compositore così attento e sensibile a cogliere i diversi stimoli di un'epoca e di una cultura in profonda trasformazione non poteva non porsi il problema di cosa significasse scrivere musica per la liturgia dopo le discussioni e i dibattiti avvenuti in sede tridentina e, soprattutto, successivamente in sinodi locali, ovvero la questione di quale tipo di polifonia adoperare in ambito sacro. Il suo orientamento sembra esposto con la massima chiarezza nelle *Lamentationes cum quattuor paribus vocibus* del 1587, la sua prima pubblicazione sacra, che nella dedica al vescovo di Modena Sisto Visdomini comincia con la ben nota dichiarazione di intenti:

non v'è chi nega, Reverendiss. Sig., che la musica non debbia essere in ogni tempo, e più anche nei giorni santi, intelligibile e chiara a tutti, perché questa candidezza d'armonia è più capace al comun senso degli ascoltanti; non è dubbio che non è per l'ordinario la musica da dotta mano elaborata,

la quale spesse volte avviene che, invece di rapir gli animi altrui alla devotione, gli confonde e gli distempra in maniera ch'essi non sanno udir altro che armonia senza l'anima delle parole. Però ho preso fatica di porre in musica queste lagrime di Gieremia profeta con speranza (né ciò mi sia ascritto a superbia) non solo di apportar consolatione a gli animi devoti, ma d'haver ancho in parte sodisfatto al desiderio di V. Sig. la quale ama tanto (né senza ragione) questo genere di musica. [...]

Il riferimento alla distrazione e confusione che una certa dotta elaborazione può provocare nell'ascoltatore a discapito della «devotione» richiamano subito alla mente uno dei momenti chiave che originarono la discussione sul significato della polifonia nella liturgia, ovvero il duro rimprovero che Papa Marcello II rivolse ai cantori sistini (tra i quali vi era il giovane Palestrina) quel famoso Venerdì Santo del 1555 a causa della evidente discrepanza riscontrata tra il momento liturgico e la musica per nulla consona all'occasione, insieme al monito di pronunciare le parole in maniera percepibile a chiunque.⁴¹ In tale modo si comprende la scelta radicale di Vecchi di usare in maniera continuata e strutturale il falso bordone (abbandonato solo saltuariamente), seguendo il modello proposto pochi anni prima da Pietro Vinci nelle sue Lamentazioni del 1583.⁴²

Anche in un'altra raccolta successiva, gli inni del 1604, si precisa nella dedica che sono stati composti «stylo quidam brevi, sed non obscuro, facili». Eppure, come ho appena affermato, non vi è contraddizione alcuna; siamo davanti ad un genere compositivo diverso, anzi, abbiamo a che fare con la struttura più alta (insieme alla messa), che richiede una scrittura dotta e complessa, capace di far luce sui diversi aspetti presenti nel testo. Il suo stile motettistico si mostra essere in qualche modo debitore sia a quello di Lasso sia a quello di Palestrina (soprattutto del Palestrina del «novum genus»); del primo riprende l'interpretazione mirata del testo tramite, all'occorrenza, evidenzia-

⁴¹ Il documento pontificio, redatto dal segretario Angelo Massarelli, è riportato in KARL WEINMANN, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historische-kritische Untersuchung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1974), p. 148. Cfr. anche OSCAR MISCHIATI, «*Ut verba intelligerentur*»: *Circostanze e connessioni a proposito della Missa Papae Marcelli*, in *Atti del convegno di studi palestriniani*, a cura di Francesco Luisi, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977, pp. 415-426: 420-423.

⁴² *Di Pietro Vinci siciliano della città di Nicosia il primo libro delle Lamentazioni a quattro voci, con altre compositioni convenienti alla Quadragesima. Novamente posto in luce*, Venezia, Scotto, 1583. Sull'argomento cfr. JOHN BETTLEY, 'La compositione lacrimosa': *Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*, «*Journal of the Royal Musical Association*», CXVIII, 1993, pp. 167-202: 181-183.

zioni di singole parole o incisi nettamente separati dal contesto fraseologico, del secondo la maniera di disporre le voci per ottenere un tessuto polifonico chiaro, trasparente, alternando archi melodici ampi e melismatici a linee asciutte e sostanzialmente sillabiche. Non sono ovviamente da escludere altri modelli, soprattutto nell'organizzazione generale della composizione, al contrario; come ha ribadito ancora recentemente Schlötterer nel suo importante lavoro su Palestrina, «non sarebbe anche meglio avere l'ambizione di ampliare il punto di vista, svincolandosi dai soli Palestrina e Lasso e prendendo in considerazione la contemporaneità nel tardo cinquecento vedendola come una cerchia più ampia di 'Autori illustri'?».⁴³ Questo richiederebbe comunque uno studio ed un'analisi dettagliata di ogni singolo mottetto in relazione alla tradizione dei vari testi, un po' come ha fatto Michèle Fromson per un gruppo significativo anche se necessariamente ristretto di intonazioni mottettistiche appartenenti agli ultimi decenni del Cinquecento,⁴⁴ con tutta la prudenza e cautela del caso; e i risultati ottenuti rivelano una rosa assai ampia di modelli.

La sonorità complessiva a cui perviene, lo sfondo armonico e determinate strutture ritmiche risentono, invece, delle esperienze dei compositori veneziani. La cosa è intuibile e facilmente verificabile nelle opere a due cori, ma è evidente anche nei mottetti a quattro, cinque e sei voci; in questo caso il punto di riferimento è costituito *in primis* da Andrea Gabrieli e dalle sue raccolte di mottetti a cinque e a quattro voci, rispettivamente del 1565 e del 1576, per le quali Denis Arnold parlò di «new motet style», insieme alle opere di Claudio Merulo e, in misura minore, anche di Giovanni Croce.⁴⁵ Un esempio di ciò può essere visto in *O sacrum convivium*, uno testi presi in considerazione dalla Fromson. Nella sua analisi delle diverse intonazioni la studiosa tende a collocare Vecchi nel terzo gruppo stilistico, quello dipendente da Wert e tipico dei compositori attivi tra Cremona, Mantova e la pianura padana cen-

⁴³ REINHOLD SCHLÖTTERER, *Palestrina compositore*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2001 (Musica e Musicisti nel Lazio, 5), p. 323.

⁴⁴ Cfr. MICHÈLE YVONNE FROMSON, *A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modeling in the Italian Counter-Reformation Motet*, «Journal of the Royal Music Association», CXVII, 1992, pp. 208-244 (in buona parte ricavato da *Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605*, 2 voll., PhD. diss., The University of Pennsylvania, 1988); in tale contributo, come anche nella tesi dottorale, la studiosa mette a confronto diverse intonazioni di *O sacrum convivium* e *Quem vidistis pastores* di vari autori, tra i quali vi è anche Vecchi, per ritrovare modelli strutturali e indicare possibili derivazioni stilistico-compositive in relazione a quei modelli stessi.

⁴⁵ Cfr. DENIS ARNOLD, *Gabrieli and the new Motet Style*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, atti del Convegno internazionale, Venezia, 16-18 settembre 1985, a cura di Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1987 (Studi di Musica Veneta, 11), pp. 193-213.

tro-orientale; ma osserva comunque dei comportamenti diversi che lo apparentano alle abitudini dei compositori veneziani, e alla fine indica il mottetto a cinque voci di Andrea Gabrieli (dalle *Sacrae cantiones* del 1565) come possibile modello di riferimento.⁴⁶

Per le composizioni a due cori è chiaro l'influsso determinante che ebbe l'opera di Andrea Gabrieli; le strutture ritmiche, i rapidi giochi antifonali, l'uso coloristico degli insiemi e la differenziazione sonora dei due gruppi si rivolgono evidentemente a tale modello, anche se, come è ovvio, interpretato in una realtà sonora che non era quella veneziana. La maggior parte dei mottetti prevede delle combinazioni di chiavi differenti e i due cori si presentano uno come acuto e l'altro come grave; possono esserlo in maniera indifferente nel primo libro, mentre nel secondo viene sempre rispettata la successione primo/coro acuto – secondo/coro grave (Tavola 5). Spesso, però, è solo l'ambito delle voci più acute ad essere diverso (come in *Repleti sunt omnes* o *Exultate iusti*), o è solo quello dei due bassi, più apparente che reale (come in *Haec requies nostra*), e comunque la voce più grave non si spinge mai verso le regioni più estreme; non viene mai usata la chiave di contrabbasso (Fa5), e quando la voce più acuta ha la chiave di Sol2 la voce inferiore ha al massimo quella di Fa3, se non addirittura di Do4. L'unica composizione a dieci voci è organizzata secondo il medesimo principio, con due cori identici in chiavi naturali e raddoppio del registro di tenore. È quindi evidente l'adattamento dei due cori a situazioni più 'normali' e, di converso, l'eccezionalità del modello veneziano in riferimento ai possibili organici adoperabili, proprio come è riscontrabile in compositori che ben conoscevano le soluzioni dei veneziani ma che si trovarono ad operare in realtà diverse (come Ingegneri o Merulo).

Anche la tecnica compositiva complessiva risente delle influenze veneziane, che ebbe modo di assimilare durante i diversi periodi trascorsi nella città lagunare; e sono forse da ascrivere a tali fasi biografiche i mottetti a otto voci *Congratulamini omnes* per la festa di S. Rocco e *Sancte Marce praedicator* per la solennità di San Marco, entrambi compresi nel primo libro. I due cori procedono con una certa indipendenza per quanto riguarda la scrittura dei

⁴⁶ FROMSON, *Imitation and Innovation*, cit., vol. I, pp. 247, 268-270. Più controversa è la situazione del mottetto *Quem vidistis, pastores?*, che sembrerebbe dipendere dall'omonima intonazione di Giovanni Maria Nanino; il problema sta nel fatto che il mottetto rimase inedito, e pertanto la Fromson ipotizza che Vecchi potesse aver conosciuto la composizione quando Nanino si recò a Mantova nel 1586, anno in cui Vecchi si trovava a Correggio (FROMSON, *A Conjunction of Rhetoric and Music*, cit., p. 223 nota 29; *Imitation and Innovation*, cit., vol. I, pp. 195-196). Le ipotesi della studiosa americana non mi sembrano molto convincenti, in quanto viene scartata come assai improbabile la possibilità di un rapporto inverso (Nanino che imita Vecchi), ma rimane il fatto della forte dipendenza l'una dall'altra delle due composizioni.

bassi; questi ultimi normalmente procedono per ottave e unisoni per moto contrario (eccezionalmente all'unissono per moto retto), con occasionali intervalli di terza, e assai raramente si trovano in rapporto di quinta, un rapporto quasi sempre più apparente che reale dal momento che la situazione 'pericolosa' è spesso risolta dall'incrocio con il Tenore, che chiarifica la situazione. Quando ciò non si verifica, e accade assai di rado, la quarta al grave nasce da un andamento di carattere contrappuntistico-imitativo, sulla suddivisione debole del tactus, e di valore piuttosto breve. Rarissima è la vera quarta al grave in un singolo coro, come nel mottetto *Haec requies nostra* (1597), in cui l'imitazione è distribuita tra i due cori ma pensata per un gruppo unitario (Cfr. Esempio 9).

L'autonomia del singolo coro, che sembra riportare lo stile di Vecchi ad una fase precedente della scrittura bicornale, riguarda però soltanto l'organizzazione dei due bassi; per quanto riguarda la completezza armonica, nei tutti è evidente la ricerca di integrazione tra i due complessi, entrambi necessari alla pienezza della sonorità (la terza o la quinta possono mancare indifferentemente in ciascuno dei due cori). Inoltre, pur con uso strutturale della scrittura accordale, la vivacità contrappuntistica rimane sempre alla base del suo pensiero musicale, e nelle conclusioni a cori sovrapposti la distribuzione del materiale in imitazione ritmica è fatta sulla base del complesso corale, non dei due cori. D'altro canto, come si verifica anche in molte opere di Andrea Gabrieli, la disposizione spaziale dei due gruppi non è possibile se non ad una distanza piuttosto limitata; anche se regolarmente entrambe le parti di basso fungono da sostegno armonico, la complessità e la vivacità ritmica dei tutti sarebbero assai difficili da gestire con i cori collocati piuttosto lontano l'uno dall'altro.⁴⁷

Il sospetto che a questo punto può sorgere spontaneo è che Vecchi si rifaccia a modelli 'classici' stabilizzatisi tra gli anni '70 e '80 e si mostri un degno continuatore di tale tradizione compositiva; in parte può essere vero, ma in parte l'impressione deve essere rettificata per le evidenti interazioni esistenti con la prassi compositiva madrigalistica. Non è una questione di forma, come abbiamo visto, e nemmeno di impiego di quelle figurazioni che chiamiamo 'madrigalismi', ovvero la pittura sonora; questi non mancano di certo, ma appartengono a elementi consolidati anche in ambito sacro: il melisma su parole chiave, andamenti rapidi e fugati su «*velociter*», il color su «*nigra*», melodie spezzate da pause su «*suspirabat*», andamenti per semitono su «*gemebat*» o su «*miserere*», l'uso del cromatismo, l'impiego di dieci brevi

⁴⁷ Cfr. le osservazioni relative ad Andrea Gabrieli in ANTHONY F. CARVER, *Cori spezzati. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, 2 voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1988, vol. I, pp. 135-136.

perfette su «in psalterio decem chordarum» e così di seguito.⁴⁸ Rüege segna un caso particolarmente interessante di strutture melodico-ritmiche assai simili nel mottetto *Misericordias Domini* (1590) e nel madrigale *Cara mia Dafne*, appartenente ai *Madrigali a cinque voci* editi a Venezia nel 1589⁴⁹ (cfr. esempio 10); ma per quanto sia certo uno dei momenti più significativi, non è l'unico luogo in cui si assiste ad una commistione di elementi diversi. Quello che interessa a Vecchi è allargare la sfera delle possibilità ritmiche anche nel mottetto; la brevis rimane sostanzialmente la misura di riferimento, ma la gamma dei valori si spinge fino alla semiminima con valore sillabico, e pertanto alla croma con valore ornamentale. Trovare tali slittamenti ritmici nelle composizioni a due cori non è certo motivo di sorpresa; già le opere di Andrea e, ancor più, quelle di Giovanni Gabrieli offrono una gamma assai ampia di soluzioni, insieme alla presenza di elementi chiaramente derivati dalla musica strumentale. Passi come i seguenti, tratti dal mottetto *Exultate iusti* che chiude la silloge del 1597 (ma se ne potrebbero fare molti altri) (cfr. Esempi 11 e 12), risultano comprensibili nel contesto del repertorio strumentale veneziano del tardo Cinquecento, oltre che in quello della composizione a più cori (si noti, ad esempio, la tipologia dell'ornamentazione, il tipo di scansione ritmica e la logica verticale a cui rispondono le singole parti). Quello che risulta assai interessante è che tali procedimenti melodici e ritmici siano adoperati anche nei mottetti a coro singolo, mutuati dalle esperienze veneziani bicornali e strumentali, ma soprattutto dalla tecnica compositiva madrigalistica.

Nella stampa del 1590 questa volontà è chiaramente avvertibile anche da un elemento esterno, dato dall'impiego del C come segno di mensura accanto al più 'normale' c , e relativo adeguamento dei valori, ad indicare un componimento agogicamente più calmo ma ritmicamente più mosso e vivace; ed è interessante osservare come siano soprattutto i mottetti a quattro voci ad essere utilizzati quasi come laboratorio sperimentale per tali varietà compositive. Lo stesso uso del c , apparentemente riconducibile alla normale pratica compositiva, è in realtà segnale di soluzioni esecutive molteplici, a seconda del testo e dell'occasione liturgica, nonché delle diverse tipologie metriche adoperate, che influiscono inevitabilmente sul suo significato tradizionale.⁵⁰ È

⁴⁸ Un campionario sommario in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, cit., pp. 29-32.

⁴⁹ Ed. moderna: ORAZIO VECCHI, *Madrigali a cinque voci*, a cura di Mariarosa Pollastri, Bologna, Ut Orpheus, 1997 (Odhecaton-Musica vocale, 3), pp. 36-39.

⁵⁰ Si pensi, ad esempio, alla «mesta gravità» del Marenzio dei Madrigali a quattro cinque, et sei voci, Libro primo (Venezia, 1588), o alle osservazioni di Zacconi, di Rossi e dello stesso Praetorius in relazione al c e al tactus realmente impiegato. Sull'argomento rimando all'ampio lavoro di sintesi di UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 voll., Kassel, Merseburger, 1992 (Göttinger philosophische Dissertation, 7); nello specifico marenziano cfr. FRANCE-

quasi d'obbligo ricordare ciò che diceva Ponzio nel suo *Ragionamento di musica* sulla maniera di comporre un mottetto:

le inventioni debbono essere gravi; ancora c'hoggi in alcuni compositori fra suoi motetti et cose ecclesiastiche non servano tal ordine, ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce et velocissimo, che paiono madrigali e canzoni; et valersi in luogo della semibreve sincopata della minima sincopata, qual non conviene alla gravità del motetto; et ancora si servino della pausa di semiminima, et ancora della chroma; et questo non dirò una sol volta (che sarebbe nulla) ma vanno continuando in questo modo fin'al fine, talchè per mio giudizio è stile da madrigale, e non da motetto.⁵¹

Sono parole di una chiarezza esemplare, che sembrano ricalcare alla perfezione alcune delle scelte compositive effettuate da Vecchi. Ponzio ha evidentemente in mente un modello ideale di mottetto, in qualche modo derivante da una precisa estetica della musica sacra, che forse però, nella pratica compositiva reale, ha avuto una vita assai breve e limitata, per lo meno in rapporto con le caratteristiche da lui individuate come proprie del mottetto. È certo questo un discorso assai complesso, che non è possibile affrontare ora in maniera per lo meno soddisfacente; in ogni modo, e comunque sia, i modelli di riferimento che può avere Ponzio sono quelli degli anni '60 e '70, e non bisogna dimenticare che il suo discorso ha anche, per non dire prevalentemente, della funzioni didattiche. La convinzione e la naturalezza con cui Vecchi affronta queste situazioni di commistioni tra generi diversi dimostrano, a mio parere, la sua risposta alle evidenti esigenze di rinnovamento del linguaggio sentito sempre più urgente verso la fine del secolo, un rinnovamento che parte dal contrappunto e rimane nell'ambito del contrappunto. Il percorso seguito da Vecchi potrebbe sembrare non del tutto lineare, o per lo meno non sempre coerente, visto che nel secondo libro rinuncia completamente ad

SCO LUISI, *La «maniera assai differente dalla passata» nei Madrigali a 4-5-6 voci del 1588*, in *Luca Marenzio: poetica, stile e tecnica dell'opera profana e sacra*, X convegno europeo sul canto corale promosso e organizzato dalla Corale goriziana "C.A. Seghizzi", Gorizia, 30-31 agosto 1979, Gorizia, Corale goriziana "C.A. Seghizzi", 1980, pp. 51-71. Per comportamenti analoghi usati dallo stesso Vecchi anche nel contesto profano delle canzonette con relativa mescolanza di C e di ϕ rimando alle conclusioni di DALMONTE-PRIVITERA, *Gitene, canzonette*, cit., p. 83.

⁵¹ PIETRO PONZIO, *Ragionamento di musica, del reverendo M. Don Pietro Pontio parmigiano. Ove ai tratta de' passaggi delle consonantie, et dissonantie, buoni, et non buoni; et del modo di far motetti, messe, salmi, et altre compositioni; et d'alcuni avvertimenti per il contrapuntista, et compositore, et altre cose pertinenti alla musica*, Parma, Erasmo Viotto, 1588 (Faksimile-Neudruck hrsg. von S. Clercx, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1959), p. 154.

adoperare il C come segno di mensura, a favore esclusivamente del ϕ ; non però all'allargamento della gamma ritmica e all'impiego di figurazioni brevi con valore sillabico. Si tratta di un espediente esterno per mascherare una situazione reale? A mio parere è un segnale evidente di un dato ormai di fatto.

Il ϕ sta diventando (o è già diventato) un segno esterno indicante un genere (musica sacra) e una prassi compositiva generica (l'uso della scrittura contrappuntistica), a volte con valenze agogiche, a volte no; e usare una scrittura di stampo madrigalistico, o anche solo strutture di altro genere in una composizione che continua a manenere il ϕ come segno di mensura non può che significare una piena accettazione di quel modo di scrivere 'nuovo', o comunque diverso, nella maniera tradizionale di comporre mottetti. È una delle risposte possibili alle diverse richieste di rinnovamento del linguaggio, forse la sola che un compositore formatosi alla solida scuola del contrappunto poteva dare, o comunque la più coerente; le nuove istanze seicentesche e la continua richiesta di un repertorio diverso, all'occorrenza più semplice, ne daranno delle altre, non sempre altrettanto coerenti o soddisfacenti.

Esempi Musicali
Musical Examples

Esempio / Example 4

Haec dies, graduale (c.f. di Vecchi - ed. Gardano 1591)

Haec dies, gradual (Vecchi's *cantus firmus* - ed. Gardano 1591)

Vecchi

Graduale 1591

Haec di - - - es, quam fe - - -

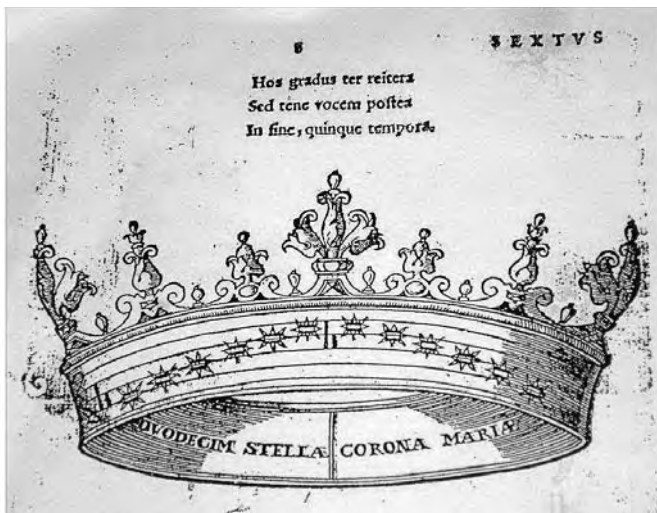
cir Do - mi - nus, ex - ul - te - - - mus

et lac - te - mur in e - a.

et lac - te - mur in e - - - a.

Esempio / Example 5

O. VECCHI, *Ecce Virgo sancta*, Sextus



Esempio / Example 6

T.L. DA VICTORIA, *Gaude Maria virgo*, bb. 1-16

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Bassus

Gau - - - - - de

Gau - - - - -

Gau - - - - - de gau -

Gau - - - - -

Gau - - - - -

Ma - ri - - - - a vir - - - go,

de Ma - ri - - - a

de, Ma - ri - a vir - go, Ma -

de Ma - ri - a vir - - - - go, Ma - ri -

de Ma - ri - a vir - go, Ma -

Ma - ri - - - a vir - - - go: cun - ctas hae - - re - ses,

vir - - go, Ma - ri - - - a vir - - - go: cun -

ri - a vir - - - - - go, Ma - ri - a vir - go: cun - ctas hae - re -

a vir - go, Ma - ri - a vir - go, Ma - ri - a vir - - - go: cun - ctas hae -

ri - a vir - go, Ma - ri - a vir - - - - go: cun - ctas

Esempio / Example 7
Ave maris stella, inno

A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter al - ma,
at - que sem - per Vir - go, fe - lix cae - li por - ta

Esempio / Example 8
O. VECCHI, *Ave virgo gratiosa* (1590), II pars, Quintus

Secunda pars.
Vado & venio ad vos.
Mais virtus te deco rat

Esempio / Example 9
O. VECCHI, *Haec requies nostra* (1597), bb. 41-45

ra - mas spon - so oc - cur - ra - mus spon - so no - stro.
spon - so ac - cur - ra - mus spon - so no - stro.
oc - cur - ra - mus spon - so no - stro.
so ac - cur - ra - mus spon - so no - stro.
oc - cur - ra - mus spon - so no - stro.
stro, ac - cur - ra - mus spon - so no - stro.
spon - so oc - cur - ra - mus spon - so no - stro.
oc - cur - ra - mus spon - so no - stro.

Esempio / Example 12

O. VECCHI, *Exultate iusti*, bb. 55-65

55

e i in vo ci fe ra ti o ne in vo ci fe ra ti o ne in vo ci fe

e i in vo ci fe ra ti o ne in vo ci fe ra ti o ne

e i in vo ci fe ra ti o ne in vo ci fe ra ti o ne in vo ci fe ra ti o ne

e i 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 ne in vo ci fe ra ti o ne in vo ci fe ra ti o ne in

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

64 65

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 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 ne in vo ci fe ra ti o ne

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 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

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 ne

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

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

Tavola 1 / Table 1

Mottetti 1590

Incipit	Occasione	Indicatori tonali
Erat Jesus eiciens demonium	In tempore quadragesimali	SOL2 - ♯ - Sol
Cantabo Domino in vita mea	In omni tempore	SOL2 - ♯ - Sol
Misericordias Domini	in omni tempore	SOL2 - ♯ - Re
Velociter exaudi me, Domine	In omni tempore	DO1 - ♯ - Re
Euge serve bone	In festo Confessorum	DO1 - ♭ - Fa
Magdalenae cor ardebat	In festo S. Mariae Magdalenae	DO1 - ♭ - Sol
Cantate Domino	In omni tempore	SOL2 - ♭ - Sol
Assumpta est Maria in caelum	In assumptione B. M. V.	DO1 - ♭ - Sol
Alleluia. Laudem dicite Deo	In tempore paschali	DO1 - ♭ - Fa
Ave ave Virgo gratiosa	Ad V. Mariam in omni temp.	SOL2 - ♭ - Sol
Domine, quando veneris	Pro defunctis	SOL2 - ♭ - Sol
Quem vidistis, pastores?	In nativitate Domini	DO1 - ♯ - Re
Osculetur me	In omn. solemnitatibus B.M.	DO1 - ♭ - Sol
O vos omnes, qui transitis	In tempore Passionis	DO1 - ♭ - Sol
O sacrum convivium	In festo Corporis Christi et in Elevatione	SOL2 - ♭ - Sol
Vidi civitatem sanctam	In dedicationis ecclesiae	SOL2 - ♯ - Re
Benedicite omnia opera	In omni tempore	SOL2 - ♭ - Sol
Domine, exaudi orationem	In omni tempore	SOL2 - ♯ - La
Dies sanctificatus illuxit nobis	In Nativitate Domini, et in Pascha	SOL2 - ♯ - La
Crucem tuam adoramus	Post resurrectionem Domini et in omni tempore ad crucem	SOL2 - ♯ - La
Congratulamini omnes	In festo S. Rochi	SOL2 - ♭ - Sol
En dilectus meus	In omnibus festivitatibus B. Mariae Virginis	SOL2 - ♭ - Sol
Pange lingua gloriosi	Ad Sacramentum	DO1 - ♯ - Re
Cibavit nos Dominus	In testo Corp. Christi et in festo Pentecostes	DO1 - ♯ - Sol
Peccantem me quotidie	Pro defunctis	DO1 - ♯ - Mi
Crux fidelis inter omnes	In festo Inventionis S. Crucis	DO1 - ♯ - Mi
Sancte Marce praedicator	In festo S. Marci	SOL2 - ♭ - Fa
Christum regem adoremus	In festo Corporis Christi	SOL2 - ♭ - Fa
Salve sancte pater	In festo S. Francisci	DO1 - ♭ - Sol
O quam suavis est	In festo Corporis Christi	DO1 - ♭ - Sol
Beati omnes qui timent Dominum	In omni tempore	DO1 - ♭ - Sol

Tavola 2 / Table 2

Mottetti 1597

Incipit	Occasione	Indicatori tonali
Speciosa facta es	Ad Mariam in omni tempore	SOL2 - ♭ - Sol
Per faeminam mors	In omni tempore ad B. Mariam	SOL2 - ♭ - Sol
O Maria super foeminas	In omni tempore ad B. Mariam	SOL2 - ♭ - Sol
En ista est speciosa	In omni tempore ad B. Mariam	DO1 - ♯ - Mi
O Iesu Chrïste miserere mei	In omni tempore Orationis	DO1 - ♯ - Mi
Lapidaverunt Stephanum	In festo S. Stephani	SOL2 - ♭ - La
Haec dies quam fecit Dominus	In tempore Paschali	SOL2 - ♯ - Re
Ecce Virgo sancta	In omnibus festivit. Mariae	SOL2 - ♯ - Sol
O Domine Iesu Chrïste	In Elevatione & in omni tempore Orationis	SOL2 - ♯ - La
Stetit Iesu in medio	In tempore paschali	SOL2 - ♯ - La
Ave verum corpus [Capilupi]	Ad Sacramentum	SOL2 - ♯ - Sol
Litanie	Ad Mariam in omni tempore	SOL2 - ♯ - Do
Salve radix sancta	In omnibus festivit. Mariae	SOL2 - ♭ - Sol
Vulnerasti cor meum	In omnibus festivit. Mariae	DO1 - ♭ - Sol
Exultet omnium turba fidelium	In festo Almi Patris Benedicti	DO1 - ♭ - Sol
Domine Deus noster	In omni tempore	SOL2 - ♯ - Do
Ego sum panis vitae	In Corporis Christi	SOL2 - ♯ - La
Sapientia aedificavit	In omni tempore	SOL2 - ♯ - Sol
Haec requies nostra	Pro virginibus	SOL2 - ♯ - La
Salvos fac nos	In omni tempore	SOL2 - ♯ - La
Laetabitur deserta	In annunciatione B.M.V.	DO1 - ♭ - Sol
Omnes gentes plaudite [Capilupi]	In omni tempore	DO1 - ♭ - Fa
Repleti sunt omnes	In festo Pentecostes	DO1 - ♭ - Fa
Exultate iusti	In omni tempore	SOL2 - ♯ - Sol

Tavola 3 / Table 3

De Lorenzi, *Sacrae Cantiones* (1604)

Incipit	Didascalia / Rubric	Categoria liturgica <i>Liturgical category</i>
Quinque vocibus		
O Patriarcha	In festo S. Francisci [4 ottobre]	Proprio dei Santi
Quem vidistis pastores	In die Natalis Domini	Temporale
Magi veniunt	In die Epiphaniae Domini	
O rex gloriae	In Ascensione Domini	
Non vos relinquam	In die Pentecostes	
Tibi laus	In festo S. Trinitatis	
Ego sum panis	In festo Corporis Christi	
In Maria benignitas	In visitatione B. Mariae [31 luglio]	Proprio dei Santi
Puer qui natus	In nativitate S. Ioannis Baptistae [24 giugno]	
Dum mentem	In festo S. Laurentii [10 agosto]	
O beatum virum	In festo S. Martini [11 novembre]	
Ave virginum	In die S. Catherinae [25 novembre]	Comune dei Santi
Gaudent in coelis	In festo plurimorum Martyrum	
Ecce sacerdos magnus	In festo Confessorum Pontificum	
Pulchra facie	Pro Virgine & Vidua	
Sex vocibus		
Angelus Domini	In Resurrectione Domini	Temporale
Hodie Simon Petrus	In die SS. Petri & Pauli [29 giugno]	Proprio dei Santi
Clarus doctor	In die S. Hieronimi [30 settembre]	
Si tua nunc vellem	In festo S. Blasii [3 febbraio]	
Otonis vocibus		
Qualis est	In omnibus fest. B. Mariae	Proprio e Comune dei Santi
Vidi angelum	In festis omnium Apostolorum	
Vidi turbam magnam	In festis Omnium Sanctorum [1 novembre]	

Tavola 4
Schema formale di *Ave virgo gratiosa*

I parte	
Ave virgo gratiosa	<p>bb. 1-8</p> <p>Prima enunciazione della frase A nel Tenor e come ultima entrata nel Quintus con l'intera melodia parafrasata; il mottetto comincia però con un soggetto diverso in Altus subito ripreso dal Cantus alla quinta e, dopo l'entrata del Tenor, dal Bassus all'ottava inferiore. La fine dell'episodio è indicata nettamente dalla cadenza su Re con Cantus (<i>cantizans</i>), Quintus (<i>tenorizans</i>), Bassus (<i>bassizans</i>) e Altus (<i>bassizans</i>) fuggita per cambiamento melodico, mentre il Tenor tace.</p> <p>Nessuna ripetizione testuale.</p>
Stella sole clarior	<p>bb. 8-19</p> <p>La frase B è esposta nel suo inciso iniziale da Bassus e Quintus e completa dal Cantus, sulla cui esposizione si sovrappone il Quintus con la melodia completa parafrasata fino alla cadenza. Alla fine dell'episodio cadenza su Sol da parte di Altus (<i>cantizans</i>) e Quintus (<i>tenorizans</i>), mentre il Cantus fugge incastrando sulla nota finale il nuovo episodio; Tenor e Bassus tacciono.</p> <p>Ripetizioni testuali solo da parte delle voci che non hanno la melodia liturgica</p>
Mater Dei gloriosa	<p>19-25</p> <p>La frase C nel Cantus è limitata all'inciso iniziale, nel Quintus è completa. Cadenza su Fa da parte di Altus (<i>cantizans</i>), Quintus (<i>tenorizans</i>) e Tenor (<i>bassizans</i>) fuggita per cambiamento melodico, mentre il Cantus fugge incastrando sulla nota finale il nuovo episodio; Bassus tace.</p> <p>Ripetizioni testuali in alcune voci e limitatamente all'inciso iniziale</p>
Favo mellis dulcior	<p>25-30</p> <p>La frase D nel Cantus (solo l'inizio) e completa nel Quintus. Cadenza su Sol da parte di Tenor (<i>cantizans</i>), Quintus (<i>tenorizans</i>) e Bassus (<i>bassizans</i>); Cantus e Altus tacciono.</p> <p>Nessuna ripetizione testuale</p>
Rubicunda plusquam rosa	<p>30-40</p> <p>Ritorno della frase A nel Cantus che usa la testa della melodia, nel Tenor e più compiutamente da Quintus. Alla fine dell'episodio la cadenza è fuggita da parte di tutte le voci poiché l'apparente clausola a due voci di b. 38 non coincide con un medesimo testo, visto che solo il Quintus termina mentre il Tenor è nel corso del processo melodico che introduce il nuovo episodio.</p> <p>Ripetizioni testuali</p>
Lilio candidior	<p>38-46</p> <p>Frase B nel Tenor, incastrata nella fine dell'episodio precedente, poi ripresa dal Bassus e più letteralmente dal Quintus. Cadenza di fine sezione su Sol.</p> <p>Ripetizioni testuali.</p>

Il parte	
Omnis virtus te decorat	47-52 Voci libere da materiale preesistente. Netta cadenza su Fa da parte di Cantus (<i>basizans</i> fuggita per cambio di percorso melodico), Altus (<i>cantizans</i>), Tenor (altra <i>basizans</i> fuggita per cambio di percorso melodico), mentre il Bassus fugge con pausa. CF NEL Q: FRASE 3 PER MOTO RETTO integrata nella cadenza dell'episodio (funge da <i>tenorizans</i>) Nessuna ripetizione testuale
Omnis sanctus te honorat	52-58 Ripresa da parte del Cantus della frase C nel suo elemento iniziale. Cadenza su Sol da parte di Cantus (<i>basizans</i> fuggita per cambio di percorso melodico), Altus (<i>cantizans</i>) e Bassus (<i>basizans</i> con estensione), fuggita da Tenor che incastra il nuovo episodio. C.F. NEL Q: FRASE 3 PER MOTO CONTRARIO in qualche modo integrata nella cadenza dell'episodio (funge da <i>tenorizans</i> fuggita per cambio di percorso melodico, ma ovviamente con altro testo) Ripetizioni testuali in alcune voci e limitatamente all'incipio iniziale
Iesus Christus te exaltat	58-62 Voci libere da materiale preesistente. Cadenza in qualche modo fuggita, perché alla b. 62 vi è una suggestione di cadenza su Sib con Cantus (<i>altizans</i> fuggita per cambiamento di percorso melodico), Tenor (<i>tenorizans</i> fuggita per cambiamento di percorso melodico) e Bassus (<i>tenorizans</i>), fuggita da Altus con pausa; la suggestione della clausula <i>cantizans</i> è data dal movimento melodico del C.f., che però è nel corso del suo movimento melodico; questa volta la fine dell'episodio non coincide con la fine del c.f. CF NEL Q: FRASE 3 PER MOTO RETTO Nessuna ripetizione testuale
In caelis sublimior	62-70 La frase D è letterale nel Cantus. La cadenza di b. 70 è fuggita per incastro dell'episodio finale, e vi sono solo allusione all'inizio della frase D data di semplici movimenti intervallari. CF NEL Q: FRASE 3 PER MOTO CONTRARIO Una ripetizione testuale
Alleluia	70-82 Ampio episodio finale su Alleluia, caratterizzato da una forte intensificazione ritmica da parte delle voci e da frequenti note ribattute, corrispondente a due enunciazioni del c.f. CF NEL Q: FRASE 3 PER MOTO RETTO CF NEL Q: FRASE 3 PER MOTO CONTRARIO

Table 4
Formal scheme of Ave virgo gratiosa

Part I	
Ave virgo gratiosa	bb. 1-8 First statement of Phrase A in the Tenor and, as last entry, in the Quintus with the whole melody paraphrased. The motet begins, however, with a different subject in the Altus, immediately answered by the Cantus at the fifth and, after the entrance of the Tenor, by the Bassus at the lower octave. The end of the episode is clearly indicated by a cadence on D with Cantus (<i>cantizans</i>), Quintus (<i>tenorizans</i>), Bassus (<i>basizans</i>) and Altus (<i>basizans</i> avoided by change in melodic direction), while the Tenor is silent. No textual repetition.
Stella sole clarior	bb. 8-19 Phrase B (initial motif) is stated first by the Bassus and Quintus and then complete by the Cantus, followed by the Quintus with the complete melody paraphrased up to the cadence. At the end of the episode a cadence on G by the Altus (<i>cantizans</i>) and Quintus (<i>tenorizans</i>), while the Cantus dovetails the new episode on the final note; Tenor and Bassus are silent. Textual repetitions only in the voices that do not carry the liturgical melody.
Mater Dei gloriosa	19-25 Phrase C in the Cantus is limited to the opening motif; in the Quintus it is complete. Cadence on F by the Altus (<i>cantizans</i>), Quintus (<i>tenorizans</i>) and Tenor (<i>basizans</i> avoided by change in melodic direction), while the Cantus dovetails the new episode on the final note; the Bassus is silent. Textual repetitions in certain voices, limited to the opening motif.
Favo mellis dulcior	25-30 Phrase D in the Cantus (only the beginning) and complete in the Quintus. Cadence on G by the Tenor (<i>cantizans</i>), Quintus (<i>tenorizans</i>) and Bassus (<i>basizans</i>); Cantus and Altus are silent. No textual repetition.
Rubicunda plusquam rosa	30-40 Return of Phrase A in the Cantus, which uses the head of the melody, in the Tenor, and more completely in the Quintus. At the end of the episode the cadence is avoided by all the voices, since the apparent clausula for two voices of b. 38 does not coincide with the same text, since only the Quintus terminates, while the Tenor is involved in the melodic process that introduces the new episode. Textual repetitions.
Lilio candidior	38-46 Phrase B in the Tenor, dovetailed at the end of the preceding episode, then restated by the Bassus and more literally by the Quintus. Cadence at the end of section on G. Textual repetitions.

Part II	
Omnis virtus te decorat	47-52 Voices free of pre-existing material. Clear cadence on F by the Cantus (<i>basizans</i> avoided by change in melodic direction), Altus (<i>cantizans</i>), Tenor (other <i>basizans</i> avoided by change in melodic direction), while the Bassus avoids the cadence with a rest. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN DIRECT MOTION integrated in the cadence of the episode (acting as <i>tenorizans</i>). No textual repetition.
Omnis sanctus te honorat	52-58 Restatement by the Cantus of Phrase C (initial element). Cadence on G by the Cantus (<i>basizans</i> avoided by change in melodic direction), Altus (<i>cantizans</i>) and Bassus (<i>basizans</i> with extension), avoided by the Tenor, which dovetails the new episode. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN CONTRARY MOTION in some way integrated in the cadence of the episode (acting as <i>tenorizans</i> avoided by change in melodic direction, but obviously with another text). Textual repetitions in some voices, restricted to the opening motif.
Iesus Christus te exaltat	58-62 Voices free of pre-existing material. Cadence in some way avoided, because at b. 62 there is a suggestion of a cadence on Bb with the Cantus (<i>altizans</i> avoided by change in melodic direction), Tenor (<i>tenorizans</i> avoided by change in melodic direction) and Bassus (<i>tenorizans</i>), avoided by the Altus with a rest; the suggestion of a <i>cantizans</i> clausula is given by the melodic movement of the CF, which however is engaged in melodic movement; this time the end of the episode does not coincide with that of the CF. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN DIRECT MOTION. No textual repetition.
In caelis sublimior	62-70 Phrase D is literal in the Cantus. The cadence of b. 70 is avoided with the dovetailing of the final episode, and there are only allusions to the beginning of Phrase D given by simple interval movements. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN CONTRARY MOTION. A textual repetition.
Alleluia	70-82 Broad final episode on Alleluia, featuring a strong rhythmic intensification in the voices and with frequent repeated notes, corresponding to two statements of the CF. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN DIRECT MOTION. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN CONTRARY MOTION.

Tavola 5 / Table 5
 Combinazione di chiavi dei mottetti a due cori
Clef combinations in the two-choir motets

Mottetti, 1590 (con omissione del *Pange lingua*, a otto voci senza divisione in due cori)
 Motets, 1590 (omitting *Pange lingua*, for eight voices though not divided into two choirs)

Domine, exaudi orationem	I: Do2 Do3 Do3 Fa3 II: Sol2 Do2 Do3 Do4
Dies sanctificatus illuxit nobis	I: Sol2 Do2 Do3 Do4 II: Do2 Do3 Do3 Do4
Crucem tuam adoramus	I: Sol2 Do3 Do3 Do4 II: Sol2 Do2 Do3 Do4
Congratulamini omnes	I: Sol2 Do1 Do3 Do4 II: Do2 Do3 Do3 Fa3
En dilectus meus	I: Sol2 Do3 Do3 Fa3 II: Sol2 Do1 Do2 Do4
Cibavit nos Dominus	I: Do1 Do3 Do4 Fa4 II: Do2 Do4 Do4 Fa3
Peccantem me quotidie	I: Do1 Do3 Do4 Fa4 II: Do1 Do3 Do4 Fa4
Crux fidelis inter omnes	I: Do1 Do3 Do4 Fa4 II: Do3 Do4 Do4 Fa4
Sancte Marce praedicator	I: Sol2 Do2 Do3 Fa3 II: Do2 Do3 Do3 Fa3
Christum regem adoremus	I: Sol2 Do2 Do3 Fa3 II: Do2 Do3 Do3 Fa3
Salve sancte pater	I: Do1 Do3 Do4 Fa4 II: Do3 Do3 Do4 Fa4
O quam suavis est	I: Do1 Do3 Do4 Fa4 II: Do1 Do3 Do4 Fa4
Beati omnes qui timent Dominum	I: Do1 Do3 Do4 Do4 Fa4 II: Do1 Do3 Do4 Do4 Fa4

Sacrae cantiones, 1597

Ego sum panis vitae	I: Sol2 Do2 Do3 Do4 II: Sol2 Do2 Do3 Fa3
Sapientia aedificavit	I: Sol2 Do2 Do3 Do4 II: Do2 Do3 Do3 Fa3
Haec requies nostra	I: Sol2 Do2 Do3 Do4 II: Sol2 Do2 Do3 Fa3
Salvos fac nos	I: Sol2 Do2 Do3 Do4 II: Do2 Do3 Do3 Fa3
Laetabitur deserta	I: Do1 Do3 Do4 Fa4 II: Do1 Do3 Do4 Fa4
Omnes gentes plaudite	I: Do1 Do3 Do4 Fa4 II: Do1 Do3 Do4 Fa4
Repleti sunt omnes	I: Do1 Do3 Do4 Fa4 II: Do3 Do4 Do4 Fa4
Exultate iusti	I: Sol2 Do2 Do3 Do4 II: Do2 Do3 Do3 Do4

Tavola 6

	Vecchi	Monte	Porta
Ave virgo gratiosa	bb. 1-8 Frasi A completa nel Quintus, presente anche nel Tenor. Cadenza finale su Re a 4 voci	1-11 Frasi A completa nel Tenor, utilizzata nella sua parte iniziale nel Cantus. Cadenza fuggita per incastro del nuovo episodio	1-15 Frasi A nel Quintus e nel Cantus, rieposta trasportata nel Bassus. Cadenza finale su Sol a 3 voci
Stella sole clarior	bb. 8-19 Frasi B completa nel Cantus e Quintus, impiegata anche nel Bassus (solo nella parte iniziale) Cadenza finale su Sol a 2 voci con incastro del nuovo episodio	9-18 Frasi B nel Quintus e citazione della testa del tema in Tenor, Bassus e Cantus. Cadenza fuggita per incastro del nuovo episodio	15-22 Frasi B nel Quintus e successivamente nel Tenor alla quinta superiore in maniera canonica. Cadenza fuggita per incastro del nuovo episodio
Mater Dei gloriosa	19-25 Frasi C, completa nel Quintus e limitata all'inciso iniziale nel Cantus. Cadenza su Fa a 3 voci con incastro del nuovo episodio	17-24 Ancora frase B parafrasata ma riconoscibile nel Tenor. Cadenza su Re a 2 voci con estensione	22-30 Frasi B in Bassus e Tenor in maniera canonica. Cadenza su Fa a 2 voci con estensione e incastro del nuovo episodio
Favo mellis dulcior	25-30 Frasi D completa nel Quintus e nella sua parte iniziale nel Cantus. Cadenza su Sol a 3 voci	24-31 Frasi C nel Bassus limitatamente all'inizio e nel Cantus nella sua parte conclusiva con alterazione della nota finale. Cadenza su Re a quattro voci	30-34 Frasi D esposta nel Bassus, mentre Cantus e Altus si limitano a evocarla utilizzando solo l'inciso iniziale. Cadenza su Re a 2 voci con incastro del nuovo episodio
Rubicunda plusquam rosa	30-40 Frasi A completa nel Quintus, presente anche nel Cantus e nel Tenor. Cadenza fuggita per incastro del nuovo episodio	31-39 Frasi D nel Cantus limitatamente all'inciso iniziale. Cadenza su Do a 4 voci con estensione	34-40 Frasi C nel T, inciso iniziale in Cantus e Quintus. Cadenza su Fa a 3 voci
Lilio candidior	38-46 Frasi B nel Tenor, incastrata nella fine dell'episodio precedente, nel Bassus e completa nel Quintus.	39-47 Frasi D nel Tenor integrata nella cadenza finale e trasportata in Re.	40-43 Frasi D nel Bassus Cadenza su Sol a 2 voci ma senza <i>cantigans</i> con estensione e incastro del nuovo episodio

[Rubicunda plusquam rosa]			43-49 Frases C completa nel Bassus anticipata nello spunto iniziale dal Tenor Cadenza a incastro: la clausola su Fa di Altus (<i>antiphona</i>) e Bassus (<i>tenorizans</i>) di b. 48 serve a preparare la cadenza su Sib di Cantus (<i>antiphona</i>) e Tenor (<i>tenorizans</i>), con incastro del nuovo episodio 49-52 Frases D solo nel Tenor ma con ultima nota cambiata. Cadenza di fine sezione su Re
[Lilio candidior]			Cadenza di fine sezione su Re

II parte			
Omnia virtus te decorat	47-52 Voci libere da materiale preesistente. C.F. NEL Q; FRASE 3 PER MOTO RETTO Cadenza su Fa a 4 voci 52-58 Frases C nel Cantus limitatamente all'inciso iniziale. C.F. NEL Q; FRASE 3 PER MOTO CONTRARIO Cadenza su Sol a 3 voci con incastro del nuovo episodio 58-62	48-56 Frases A in Cantus e Quintus, con sovrapposizione della frase B trasportata in Do. Cadenza su Re a 3 voci 56-66 Frases B nel Quintus e con modifiche nel Bassus, citazione dell'inizio nel Tenor. Cadenza su Re a 4 voci	53-67 Frases A nel Cantus con aumentazione, poi ricsposta dal Bassus trasportata. Cadenza su Sol a 2 voci con estensione 67-74 Frases B nel Quintus con qualche vaga allusione in Altus e Bassus. Cadenza su Sol a 3 voci con estensione 74-85 Frases C nel Bassus e ripresa identica da Quintus e Cantus (tranne ultima nota). Non c'è cadenza perché l'episodio è strettamente collegato al successivo
Omnia sanctus te honorat			
Iesus Christus te exultat	Voci libere da materiale preesistente. C.F. NEL Q; FRASE 3 PER MOTO RETTO Cadenza sostanzialmente fuggita	66-78 Frases C nel Tenor, Cantus, Bassus e Quintus ma in relazione all'inciso iniziale. Cadenza su Re	

In caelis sublimior	62-70 Fraser D completa nel Cantus. C.F. NEL Q: FRASE 3 PER MOTO CONTRARIO Cadenza fuggita per incastro dell'episodio finale	78-81 Fraser D nel Tenor completa Cadenza su Sol a 5 voci	85-88 Fraser D nel Quintus direttamente collegata alla Fraser C dell'episodio precedente. Cadenza su Sol a 5 voci 88-102 = 74-88
[Iesus Christus te exaltat In caelis sublimior]	70-82: ALLELUIA Voci libere da materiale preesistente e rittimicamente assai mosse CF NEL Q: FRASE 3 PER MOTO RETTO CF NEL Q: FRASE 3 PER MOTO CONTRARIO	81-90: ALLELUIA Voci libere da materiale preesistente; episodio in ritmo ternario	102-105: AMEN Breve conclusione di genere plagale sulla finalis Sol Ripetizione identica; variata solo la cadenza finale, sempre in Sol, ma con modifica dell'Altus (prolunga la sua frase che si incastra sulla conclusione e rende la <i>canizans</i> della prima volta prima solo apparente poiché la frase non è finita)

P.S. Il termine 'estensione' indica che alle voci che eseguono un movimento cadenzale si somma un'altra voce che sta per terminare ma che conclude da sola in un secondo momento.

Table 6

	Vecchi	Monte	Porta
Ave virgo gratiosa	bb. 1-8 Phrase A complete in the Quintus, present also in the Tenor. Final cadence on D for 4 voices.	1-11 Phrase A complete in the Tenor, and its opening part used in the Cantus. Cadence avoided by dovetailing of the new episode.	1-15 Phrase A in the Quintus and Cantus, restated (transposed) in the Bassus. Final cadence on G for 3 voices.
Stella sole clarior	bb. 8-19 Phrase B complete in the Cantus and Quintus, used also in the Bassus (the initial part). Final cadence on G for 2 voices with dovetailing of the new episode.	9-18 Phrase B in the Quintus and quotation of the head of the theme in the Tenor, Bassus and Cantus. Cadence avoided by dovetailing of the new episode.	15-22 Phrase B in the Quintus and subsequently in the Tenor at the higher fifth in canonic fashion. Cadence avoided by dovetailing of the new episode.
Mater Dei gloriosa	19-25 Phrase C complete in the Quintus and limited to the initial motif in the Cantus. Cadence on F for 3 voices with dovetailing of the new episode.	17-24 Again Phrase B paraphrased but recognizable in the Tenor. Cadence on D for 2 voices with extension.	22-30 Phrase B in the Bassus and Tenor canonically. Cadence on F for 2 voices with extension and dovetailing of the new episode.
Favo mellis dulcior	25-30 Phrase D complete in the Quintus and the initial part only in the Cantus. Cadence on G for 3 voices.	24-31 Phrase C in the Bassus, limited to the beginning, and in the Cantus, limited to the last part, with alteration of the final note. Cadence on D for four voices.	30-34 Phrase D stated in the Bassus, while Cantus and Altus merely echo it by using only the opening motif. Cadence on D for 2 voices with dovetailing of the new episode.
Rubicunda plusquam rosa	30-40 Phrase A complete in the Quintus, present also in the Cantus and Tenor. Cadence avoided by dovetailing of the new episode.	31-39 Phrase D in the Cantus limited to the opening motif. Cadence on C for 4 voices with extension.	34-40 Phrase C in the Tenor, opening motif in the Cantus and Quintus. Cadence on F for 3 voices.

Lilio candidior	38-46 Phrase B in the Tenor, dovetailing the end of the preceding episode, in the Bassus and complete in the Quintus.	39-47 Phrase D in the Tenor integrated in the final cadence and transposed to D.	40-43 Phrase D in the Bassus. Cadence on G for 2 voices but without <i>cantizans</i> , with extension and dovetailing of the new episode. 43-49 Phrase C complete in the Bassus, with the opening motif anticipated by the Tenor. Dovetailed cadence: the clausula on F of the Altus (<i>cantizans</i>) and Bassus (<i>tenorizans</i>) of b. 48 serves to prepare the cadence on Bb of the Cantus (<i>cantizans</i>) and Tenor (<i>tenorizans</i>), with dovetailing of the new episode. 49-52 Phrase D only in the Tenor, but with the last note altered. Cadence of end of section on D.
[Rubicunda plusquam rosa]			
[Lilio candidior]	Cadence of end of section on G.	Cadence of end of section on D.	
Part II			
Omnis virtus te decorat	47-52 Voices free of pre-existing material. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN DIRECT MOTION. Cadence on F for 4 voices.	48-56 Phrase A in the Cantus and Quintus, with superimposition of Phrase B transposed to C. Cadence on D for 3 voices.	53-67 Phrase A in the Cantus with augmentation, then restated by the Bassus transposed. Cadence on G for 2 voices with extension.
Omnis sanctus te honorat	52-58 Phrase C in the Cantus limited to the opening motif. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN CONTRARY MOTION. Cadence on G for 3 voices with dovetailing of the new episode.	56-66 Phrase B in the Quintus and with modifications in the Bassus, quotation of the beginning in the Tenor. Cadence on D for 4 voices.	67-74 Phrase B in the Quintus with vague hints in the Altus and Bassus. Cadence on G for 3 voices with extension.
Iesus Christus te exultat	58-62 Voices free of pre-existing material	66-78 Phrase C in the Tenor, Cantus, Bassus and	74-85 Phrase C in the Bassus restated identically

	<p>CF IN THE Q: PHRASE 3 IN DIRECT MOTION. Cadence substantially avoided.</p>	<p>Quintus, but in relation to the opening motif. Cadence on D.</p>	<p>by the Quintus and Cantus (except for the last note). There is no cadence because the episode is closely connected to the following one.</p>
<p>In caelis sublimior</p>	<p>62-70 Phrase D complete in the Cantus. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN CONTRARY MOTION. Cadence avoided by dovetailing the final episode.</p>	<p>78-81 Phrase D in the Tenor complete Cadence on G for 5 voices.</p>	<p>85-88 Phrase D in the Quintus directly connected to Phrase C of the preceding episode. Cadence on G for 5 voices. 88-102 = 74-88 Identical repetition; only the final cadence, again in G, is varied, though with modification of the <i>Altus</i> (it prolongs its phrase, which dovetails into the conclusion and makes the <i>cantigrans</i> of the first time only apparent since the phrase is not over).</p>
<p>[Jesus Christus te exultat In caelis sublimior]</p>	<p>70-82: ALLELUIA Voices free of pre-existing material and rhythmically very animated. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN DIRECT MOTION. CF IN THE Q: PHRASE 3 IN CONTRARY MOTION.</p>	<p>81-90: ALLELUIA Voices free of pre-existing material; episode in triple time.</p>	<p>102-105: AMEN Brief conclusion of a plagal nature on the finalis G.</p>

P.S. The term 'extension' means that alongside the voices that execute a cadential movement there is also another voice that is about to conclude but goes on to finish alone.

APPENDICE I / APPENDIX I

Elenco delle antologie contenenti mottetti di Orazio Vecchi
List of the anthologies containing motets by Orazio Vecchi

I. Elenco cronologico / *Chronological list*

RISM 1598².

Sacrae symphoniae diversorum excellentissimorum authorum quaternis, V. VI. VII. VIII. X. XII. & XVI. vocibus, tam vivis, quam instrumentalibus accommodatae. Editae studio & opera Casparis Hasleri S.P.Q. Noriber. organistae, Nürnberg, Paul Kaufmann:

Benedicite omnia opera Domini, 6 v. (1590)

Cantate Domino, 4 v. (1590)

Haec dies quam fecit Dominus, 5 v. (1597)

Misericordias Domini, 4 v. (1590)

O Iesu Christe miserere mei, 5 v. (1597)

Quem vidistis, pastores?, 5 v. (1590)

RISM 1600².

Sacrarum symphoniarum continuatio. Diversorum excellentissimorum authorum. Quaternis, V. VI. VII. VIII. X. & XII. vocibus tam vivis, quam instrumentalibus accommodatae, Nürnberg, Paul Kaufmann:

Alleluia. Laudem dicite Deo, 5 v. (1590)

En ista est speciosa, 5 v. (1597)

O Domine Iesu Christe, 6 v. (1597)

Repleti sunt omnes, 8 v. (1597)

Stetit Iesu in medio, 6 v. (1597)

È inoltre presente il Benedictus per il Giovedì Santo (tratto dalle *Lamentationes*)

RISM 1609¹.

Florilegium sacrarum cantionum quinque vocum pro diebus dominicis & festis totius anni, e celeberrimis nostri temporis musicis, Antwerpen, Pierre Phalèse:

Quem vidistis, pastores? , 5 v. (1590)

RISM 1613¹.

Sacrae symphoniae diversorum excellentissimorum autorum: quaternis, 5. 6. 7. 8. 10. 12. & 16. vocibus, tam vivis quam instrumentalibus, accommodatae: hac quidem forma nunquam editae, studio et opera Casparis Hasleri, S.P.Q. noriber. organistae, Nürnberg, P. Kauffman:

Cantate Domino, 4 v. (1590)

Haec dies quam fecit Dominus, 5 v. (1597)

Misericordias Domini, 4 v. (1590)

O Domine Iesu Christe, 6 v. (1597)

O Iesu Christe miserere mei, 5 v. (1597)

Quem vidistis, pastores? , 5 v. (1590)

Repleti sunt omnes, 8 v. (1597)

RISM 1613².

Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas V.VI.VII. & VIII. vocum, e diversis, iisque clarissimis huius et superioris aetatis autoribus, antehac nunquam in Germania editis, collectas exhibentis, pars tertia: quae exhibet concentus varios selectioresque, qui solennioribus sc. SS. Trinitatis [...] Collectore Abrahamo Schadaeo senffterbergensi, Strasbourg, Karl Kieffer:

Apostolus Paulus vas electionis, 8 v. (unicum)

RISM 1617²⁴:

Nova musices organicae tabulatura [...] Durch Johann Woltzen, Basel, Johann Jacob Genath:

Ecce quam bonum, 10 v. (unicum)

RISM 1621².

Florilegii Musici Portensis, sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. VIII. X. vocum ediversis, iisque praestantissimis aetatis nostrae autoribus collectus comprehendentis pars altera [...] Collectore et editore M. Erhardo Bodenschatzio, Leipzig, Abraham Lamberg:

Surgite populi (dalla messa di Pasqua 1607)

RISM 1622².

Promptuarii musici, concentus ecclesiasticos II. III. et IV. vocum cum basso continuo & generali, organo applicato, e diversis, iisque illustrissimis et musica laude praestantissimis hujus aetatis authoribus, collectos exhibentis. Pars prima [...] Collectore Joanne Donfrido, Strasbourg, Paul Ledertz:

Velociter exaudi me, Domine, 4 v. (1590)

RISM 1623².

Promptuarii musici, concentus ecclesiasticos ducentos et eo amplius. II. III. et IV. vocum. Cum basso continuo & generali, organo applicato, e diversis, iisque clarissimis et musica laude praestantissimis, hujus aetatis authoribus, collectos exhibentis. Pars altera [...] Collectore Joanne Donfrido, Strasbourg, P. Ledertz:

Cantate Domino, 4 v. (1590)

Misericordias Domini, 4 v. (1590)

RISM 1626².

Deliciae sacrae musicae Deo Opt. Max. Christo et eius matri admirabili, signo crucis triumphali; & omnibus sub eo hic pugnantibus, ibi aeternum triumphantibus laboriose concinnatae. Quae ex lectissimo lectissimorum nostri aevi musicorum penu, quaternis vocibus, cum basso ad organum applicato, suavissime modulandas exprompsit, publicoque bono, ac suis impensis publice posuit Johannes Reininger, Ingolstadt, Gregor Haenlin:

Euge serve bone, 4 v. (1590)

RISM 1626³.

Rosarium Litaniarum Beatae V. Mariae ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, et octonis vocibus concinendarum. Una cum basso ad organum a D. Laurentio Calvo in aede cathedrali Papias musico, ex varijs auctoribus desumptum nunc primum in lucem aeditum, Venezia, Alessandro Vincenti:

O beate Dominice, 8 v. (unicum)

RISM 1626⁴.

Corona sacra connexa ex flosculis musicalibus praestantiss. autorum, addito in fine cantico, Te Deum Laudamus, complenda quatuor vocibus, cum basso continuo ad organum, Antwerpen, Pierre Phalèse:

Euge serve bone, 4 v. (1590)

II. Elenco per composizione / *List by composition*

Alleluia. Laudem dicite Deo, 5 v. (1590)	Sacrae symphoniae 1600 ²
Apostolus Paulus vas electionis, 8 v. (unicum)	Schadeus 1613 ²
Benedicite omnia opera Domini, 6 v. (1590)	Sacrae symphoniae 1598 ²
Cantate Domino, 4 v. (1590)	Sacrae symphoniae 1598 ² Sacrae symphoniae 1613 ¹ Donfrid II 1623 ²
Ecce quam bonum, 10 v. (unicum)	Woltz 1617 ²⁴
En ista est speciosa, 5 v. (1597)	Sacrae symphoniae 1600 ²
Euge serve bone, 4 v. (1590)	Corona sacra 1626 ⁴ Reininger 1626 ²
Haec dies quam fecit Dominus, 5 v. (1597)	Sacrae symphoniae 1598 ² Sacrae symphoniae 1613 ¹
Misericordias Domini, 4 v. (1590)	Sacrae symphoniae 1598 ² Sacrae symphoniae 1613 ¹ Donfrid II 1623 ²
O beate Dominice, 8 v. (unicum)	Rosarium 1626 ³
O Domine Iesu Christe, 6 v. (1597)	Sacrae symphoniae 1600 ² Sacrae symphoniae 1613 ¹
O Iesu Christe miserere mei, 5 v. (1597)	Sacrae symphoniae 1598 ² Sacrae symphoniae 1613 ¹
Quem vidistis, pastores?, 5 v. (1590)	Sacrae symphoniae 1598 ² Sacrae symphoniae 1613 ¹
Florilegium 1609 ¹	
Repleti sunt omnes, 8 v. (1597)	Sacrae symphoniae 1600 ² Sacrae symphoniae 1613 ¹
Stetit Iesu in medio, 6 v. (1597)	Sacrae symphoniae 1600 ²
Surgite populi (dalla messa di Pasqua 1607)	Bodenschatz 1621 ²
Velociter exaudi me, Domine, 4 v. (1590)	Donfrid I 1622 ²

APPENDICE II

Ave virgo gloriosa nell'intonazione di Filippo de Monte e di Costanzo Porta

Al periodo immediatamente successivo alla pubblicazione dei *Motecta* di Vecchi appartengono almeno altre tre mottetti su *Ave virgo gloriosa*, opera di Filippo de Monte, di Costanzo Porta e di Claudio Merulo; il quadro è necessariamente parziale, ma considerato che non si conoscono intonazioni di tale testo da parte di Palestrina, di Lasso, dei due Gabrieli, di Victoria, penso sia già di per sé indicativo, vista la levatura dei nomi. Uno di essi, ovvero Merulo, deve essere purtroppo messo da parte, almeno per il momento; la sua composizione fa parte del terzo libro dei mottetti a sei voci, che uscì postuma nel 1605 a cura del nipote Giacinto, ed è pervenuto incompleto¹. Un esemplare mancante della parte dell'Altus si trova nella Biblioteka Jagellońska di Cracovia (provenienza Berlino), ma non è stato possibile averne una riproduzione in tempo utile². Gli altri due mostrano diversi punti in comune con le soluzioni compositive presenti nell'intonazione di Vecchi, ma risultano piuttosto problematici nella definizione di possibili rapporti reciproci.

La più vicina in senso cronologico a quella di Vecchi è la composizione di Filippo di Monte, che conosciamo solo grazie al suo inserimento nel terzo libro di mottetti a cinque voci di Stefano Felis, pubblicato l'anno dopo i *Motecta* di Vecchi³. Felis ebbe modo di conoscere personalmente Monte a Praga, dove rimase dal 1585 alla fine del 1590; ne è testimonianza la lettera dedicatoria del suo *Sesto libro di madrigali* (anch'esso edito a Venezia nel 1591), in cui rievoca la familiarità che ebbe con il grande compositore fiam-

¹ Di Claudio Merulo da Correggio organista del Serenissimo di Parma. *Il terzo libro de mottetti a sei voci. Novamente dati in luce*, Venezia, Angelo Gardano, 1605.

² Cfr. *Catalogue of Early Music Prints* cit., n. 1371. Un esemplare completo era conservato nella Biblioteca Capitolare di Treviso, ma purtroppo è andato distrutto durante il tragico bombardamento del 7 aprile 1944, e non fa parte del fondo recentemente ritrovato (cfr. FRANCESCA FERRARESE-CRISTINA GALLO, *Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare del Duomo di Treviso*, Roma, Edizioni Torre D'Orfeo, 1990, p. 374). La sola parte del Tenor è conservata a Londra, Royal College of Music.

³ *Stephani Felis barensis, Neapoli archiepiscopatus capellae magistri mottettarum cum quinque vocibus, liber tertius. Ad illustrem D. Jo. Baptistam de Liseo nobilem neapolitanum*, Venezia, erede di Girolamo Scotto (per istanza di Scipione Ricci napoletano), 1591. Edizione moderna: PHILIPPE DE MONTE, *Opera*, 31 voll., par Charles van den Borren e Georges van Doorslaer, Bruges, Editions Desclee de Brouwer, 1927-1939, vol. XV, pp. 1-5. Colgo l'occasione per ringraziare Antonio Addamiano e Francesco Luisi che mi hanno procurato una copia del mottetto.

mingo⁴. Nessuno dei sette libri di mottetti a cinque voci comprende tale composizione, e pertanto l'unica attestazione che ci rimane è di poco posteriore alla stampa di Vecchi⁵.

L'intonazione di Costanzo Porta venne compresa nella seconda raccolta di mottetti a cinque voci, che però uscì postuma nel 1605 a cura del suo allievo Patrizio Raoul⁶; anche in questo caso si pone quindi il problema dei possibili rapporti con il mottetto di Vecchi, dal momento che la data di pubblicazione non può essere presa come possibile parametro e che non siamo a conoscenza di relazioni personali e dirette tra i due compositori.

Come quello di Vecchi, anche i mottetti di Monte e di Porta sono suddivisi in due parti e nel medesimo punto (al verso «Omnis virtus te decorat»), e tutte e due hanno al verso 8 la lezione «te exaltat»; sono entrambi in primo modo trasposto in Sol per bemolle, e hanno la stessa combinazione di chiavi, quasi identica a quella impiegata dal compositore modenese:

Vecchi	@	Sol2 Do2 Do3 Do3 Fa3
Monte	@	Sol2 Do2 Do3 Do3 Do4
Porta	@	Sol2 Do2 Do3 Do3 Do4

⁴ «Nel tempo che dimorai a Praga appresso il R.mo Arcivescovo di Basi, nuntio per Sua Santità all'imperador Rodolfo, al servizio della cui maiestà si trovava il principe della musica Filippo di Monte, composi alcuni madrigali, e perché furno da essi commendati & volsi tal'hor perdonare alla modestia confessando [...] furno causa della sua presenza, che ammirai per vera idea [...]». Il passo si trova citato in GEORGES VAN DOORSLAER, *La vie et les œuvres de Philippe de Monte*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1921 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1980), pp. 269-270 e più in esteso in DINKO FABRIS, *Vita musicale a Bari dal Medioevo al Settecento*, in *La musica a Bari dalle cantorie medievali al Conservatorio Piccinni*, a cura di Dinko Fabris e Marco Renzi, Bari, Levante Editori, 1993, pp. 19-108: 50.

⁵ Nemmeno l'attualmente disperso sesto libro, già nella Stadtbibliothek di Danzica, conteneva un'intonazione su questo testo; si veda la descrizione della stampa e l'indice del contenuto in VAN DOORSLAER, *La vie et les œuvres de Philippe de Monte* cit., p. 182.

⁶ *Constantii Portae motectorum quinque vocum ad illustrissimum et reverendissimum dominum Franciscum Iustinianum episcopum tarvisinum. Nunc primum in lucem editi*, Venezia, Angelo Gardano, 1605. Edizione moderna: COSTANZO PORTA, *Motecta quinque vocum Liber secundus*, a cura di Siro Cisilino e Giovanni Maria Luisetto, Padova, Biblioteca Antoniana, 1964 (Opera Omnia, 3), pp. 3-8.

La sola differenza è data dall'uso della chiave di Fa3 per il Bassus in Vecchi, al posto di quella di Do4 impiegata da Monte e da Porta; ma l'ambito è il medesimo, e può essere spiegata anche in rapporto alla combinazione più comune per il primo modo in Sol, che prevede appunto la chiave di Fa3⁷. Si tratta, naturalmente, di una situazione assolutamente normale, come ha osservato anche la Fromson nella sua ampia disamina, e l'eventuale rapporto di imitazione di strutture preesistenti tra compositori che coinvolga la *finalis* e il sistema esacordale (*cantus durus* – *cantus mollis*), non necessariamente si spinge nella riproposizione della stessa identica disposizione delle chiavi⁸. La scelta stessa del modo e della proprietà condiziona l'ambito acuto o naturale, e di conseguenza la scelta delle chiavi, soprattutto nel Cantus, meno nel Bassus, che dispone di due possibilità (vi è differenza se il Cantus è in Do1 o in Sol2, non se il Bassus è in Fa3 o in Do4)⁹; d'altro canto, gli stessi indicatori minimali di Powers che definiscono il complesso dei «tonal types» indicano con precisione la *finalis*, la proprietà e l'ambito complessivo, quest'ultimo però in maniera volutamente generica, ovvero acuto o naturale, mediante la sola chiave del Cantus. Ad ulteriore conferma di ciò, le combinazioni usate da Vecchi non sempre corrispondono fedelmente a quelle proposte negli esempi della sua *Mostra delli tuoni*, soprattutto in relazione al Basso; il VII modo, ad esempio, utilizza la chiave di Do4 invece che quella di Fa3, il IX sia la chiave di Fa3 sia quella di Do4, e ugualmente avviene per il II modo all'ottava acuta, trasposizione che muta il suo carattere mesto in allegro e consolatorio (con il noto riferimento al palestriniano *Vestiva i colli*).

Quelli appena visti sono elementi certo importanti e comunque indicativi di una tendenza compositiva; ma ancor più significativo è l'impiego strutturale dell'*Ave maris stella* anche nei mottetti di Monte e di Porta, esteso in entrambi anche nella seconda parte (che non vede l'impiego di alcun *cantus firmus*). Per ovvie ragioni, mi limiterò in questa sede a qualche breve cenno analitico riguardante la forma generale e il trattamento del canto fermo, integrato da una tabella riassuntiva in cui metto a confronto le tre intonazioni (Tavola 6); come nel caso di Vecchi, aggiungo la trascrizione completa dei

⁷ Si veda anche l'esempio offerto dallo stesso Vecchi nella sua *Mostra delli tuoni*: ORAZIO VECCHI, *Mostra delli tuoni. Trattato inedito*, introduzione e trascrizione di Mariarosa Pollastri, Modena, Aedes Muratoriana, 1987, p. 5.

⁸ FROMSON, *Imitation and Innovation* cit., vol. I, pp. 289-293.

⁹ Gli stessi «marcatori minimali» di Powers che definiscono il complesso dei «tonal types» indicano l'estensione complessiva delle voci (e il relativo impiego di chiavi naturali o di chiacchette) sulla base del solo Cantus, elemento minimo ma sufficiente (cfr. HAROLD S. POWERS, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 428-470: 436-439).

due mottetti ‘annotata’ in maniera tale da evidenziare la presenza dell’inno gregoriano.

Nell’intonazione di Monte i rapporti con Vecchi paiono terminare con le somiglianze viste finora (numero di voci, modo, proprietà, divisione in due parti, impiego della melodia dell’*Ave maris stella*). L’articolazione della prima parte è piuttosto diversa, per la prima entrata riservata alla citazione di A nel Cantus, per le numerose ripetizioni testuali in ciascun episodio, per l’uso esteso della cadenza fuggita che colloca la tecnica compositiva in un diverso contesto culturale, per il diverso piano cadenzale, che pare raggruppare i sei versi della prima parte in due gruppi di tre e che si concentra essenzialmente sul Re (su cui termina la sezione), per un uso conseguente della melodia gregoriana ma non sempre coincidente con il succedersi dei versi del testo (il v. 2 e 3 impiegano la frase B), in maniera tale da chiudere la sezione con l’ultima frase dell’inno e non riprenderlo da capo, e inevitabilmente per un uso tutto sommato minore delle strutture preesistenti, a volte limitate alla citazione della testa del motivo. Quintus e Tenor sono le voci in cui l’*Ave maris stella* è maggiormente presente, ma non nella sua integrità; il Cantus lo enuncia in apertura di composizione, ma per il resto si limita a richiami occasionali e non particolarmente rilevanti in quanto limitati a brevi incisi, e lo stesso si deve dire del Bassus, la cui importanza è comunque assicurata dalla presenza isolata della frase C (seppur non completa), mentre l’Altus, come in Vecchi, non adopera alcun elemento monodico in maniera riconoscibile, pur prendendo sporadicamente spunto da esso nel gioco imitativo di proposita-risposta.

La seconda parte mostra una più netta separazione tra i vari episodi, la tensione contrappuntistica tende progressivamente ad alleggerirsi e compare addirittura un episodio di carattere declamatorio riservato alle parole «Jesus Christus»; è sempre il Re a fungere da grado cadenzale principale, abbandonato solo alla fine nel brevissimo episodio relativo all’ultimo verso, l’unico in cui non vi siano ripetizioni testuali. La melodia riprende da capo con la frase A esposta dal Cantus a valori inizialmente dilatati e più compiutamente dal Quintus, ma vi viene sovrapposta B nel Tenor trasportata in Do, anche se limitatamente al primo inciso; il secondo episodio vede la continuazione della struttura monodica nel Quintus con l’intera frase B preannunciata dal Bassus e ripresa brevemente dal Tenor, mentre nel terzo, caratterizzato dalla scrittura omoritmica su «Jesus Christus» sopra ricordata, la frase non C è sfruttata nella sua interezza, e nella dilatazione dell’episodio data dalle diverse ripetizioni testuali, compare occasionalmente sempre nel Cantus, nel Quintus e nel Bassus. Il breve episodio finale, relativo al verso conclusivo, presenta tutta la frase D nel Tenor integrata nell’andamento delle altre parti, con cadenza a Sol, mentre una sorta di imitazione a distanza di una minima si trova nell’Altus, l’unico momento in cui tale voce sembra realmente riferirsi a materiale

dell'inno; la ripresa vera e propria riguarda solo l'inciso iniziale, ma l'Altus giunge a concludere comunque al Sol con una *cantizans*, ponendosi quindi in rapporto privilegiato con la *tenorizans* del Tenor e quindi di D. Il mottetto termina con un «Alleluia» in ritmo ternario ma non rigidamente omoritmico, giocato piuttosto su contrasti ritmici e antifonali, in cui non vi è traccia della melodia originale.

Il mottetto di Porta offre una soluzione ancora diversa, anche se per alcuni aspetti a volte sembra tener presente Monte, a volte potrebbe essersi ispirato a Vecchi (sempre ammesso, naturalmente, che la sua intonazione sia effettivamente posteriore alle altre due). La concezione di fondo sembra partire dal principio della dilatazione della forma, mediante la ripetizione di elementi testuali all'interno dei vari episodi o addirittura di interi episodi, come risulta evidente fin dall'esordio del mottetto. La frase A dell'inno viene affidata in apertura come entrata iniziale al Quintus, accompagnato dal Bassus e dall'Altus da due controsoggetti diversi, e ripreso in imitazione quasi canonica all'ottava dal Cantus, che si limita a variarlo aggiungendo un breve inciso interno; esattamente sull'ultima nota del Cantus (Re), due ottave sotto, riattacca il Bassus che rispone A trasportata in Re e mutata solo in cadenza. Questo genera una vera e propria doppia esposizione musicale e testuale, assai consueta nel mottetto anche della fine del Cinquecento, rafforzata dalla presenza di una melodia gregoriana che ai due estremi dell'ambito vocale polarizza l'attenzione dell'ascoltatore e condiziona la struttura complessiva; si può ritrovare altre volte in Porta quando compare una monodia preesistente, per esempio nel mottetto a sei voci *Ecce sacerdos magnus*, contenuto nel terzo libro dei mottetti a sei voci del 1585 dedicato a papa Sisto V¹⁰. Nel secondo e nel terzo episodio, incastrati l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, le frasi B e C sono trattate canonicamente alla quinta da Quintus e Tenor (frase B) e da Bassus e Tenor all'unisono (frase C), mentre le altre voci hanno materiale melodico del tutto nuovo e svincolato dall'inno (se si escludono alcune suggestioni limitate a brevi e non significativi incisi). Il quarto chiude con la frase D accennata dal Cantus e ripresa più compiutamente dal Bassus che si innesta direttamente sulla cadenza del terzo episodio, inglobata nel nuovo episodio ma ugualmente riconoscibile per l'interazione della coppia Altus-Tenor; ed è una clausola su Fa, peregrina per un I modo in Sol ma

¹⁰ *Constantii Portae Cremonensis Min. Conven. Musica Sex canenda vocibus in nonnulla ex Sacris Litteris collecta verba. Ad Sanctiss. D. N. Sixtum V. Pont. Max. et Opt. Liber Tertius*, Venezia, Gardano, 1585; ed. moderna a cura di Siro Cisilino e Giovanni M. Luisetto in *Opera Omnia*, vol. 6, Padova, Biblioteca Antoniana, 1967. Si noti che il testo è quello del secondo responsorio del Mattutino del Commune confessoris pontificis, ma la melodia utilizzata da Porta per l'esordio è quella, assai più nota, dell'antifona.

corrispondente alla cadenza della frase C, esattamente come avviene in Vecchi (non in Monte). Per tutto il seguito della prima parte, sono continuamente utilizzate nel Tenor, nel Cantus e soprattutto nel Bassus le frasi C e D, senza un ritorno delle frasi A e B come fa Vecchi; e la fine di C su Fa viene ulteriormente sottolineata dalla clausula su quel grado da parte delle tre voci Cantus, Tenor e Quintus che hanno condotto l'intera frase (bb. 34-40), questa volta senza incastro delle altre parti. La conclusione è a sua volta ampliata mediante la ripetizione, solo testuale (la musica è diversa), dei versi 5 e 6, e termina su Re; la frase D (nel Tenor) è integrata nella cadenza ma non trasposta, e pertanto viene mutata nel suono conclusivo (La anziché Sol). Anche in Porta si nota la quasi totale assenza di elementi dell'inno nell'Altus.

La seconda parte riprende da capo la frase A, e come è avvenuto all'inizio, la melodia è eseguita dapprima dal Cantus mediante aumentazione apparente (sono solo alcuni valori iniziali trasformati da semibreve in breve), e poi in Re dal Bassus che inizia sull'ultima nota del Cantus due ottave sotto, esattamente come prima. Le altre voci hanno un andamento ritmicamente assai più mosso che contrasta con la dilatazione dell'inciso iniziale di A. Nel secondo episodio B è presente interamente solo nel Quintus, mentre un'allusione si scorge nel Tenor e nel Bassus, che mutano l'intervallo di quinta discendente in quarta. Assai interessante è il terzo episodio, che salda insieme gli ultimi due versi. La frase C è presentata integralmente nel Bassus, poi ripresa dal Cantus che entra dopo tre brevi e infine dal Quintus, sempre a distanza di tre brevi dalla precedente; quest'ultimo prosegue immediatamente senza fratture la frase D con relativa conclusione su Sol. Questo episodio è caratterizzato inoltre da un ritmo assai elaborato dato dalla presenza del *color prolationis* in tutte le voci ma non simultaneamente. L'effetto ricercato non è quello di una *proportio sesquialtera*, poiché non abbiamo mai la compresenza di due e di tre minime contemporaneamente, e due o più voci in color possono al massimo sovrapporsi ad una semibreve bianca; Porta mira piuttosto ad alternare rapidamente ritmi binari e ritmi ternari nel decorso orizzontale dell'andamento melodico. Tutto questo episodio viene ripetuto identico fino alla fine, eccezion fatta per il momento cadenzale su cui si incastra la conclusione costituita non da un «Alleluia», ma da un breve «Amen» che si limita ad ornare melodicamente la cadenza plagale Sol-Do-Sol; si noti anche in questo caso la simmetria 'variata' con la prima parte, che si era conclusa con la ripetizione degli ultimi due versi, anche se con musica differente.

Tra le tre intonazioni quella di Porta è senz'altro quella che sfrutta maggiormente anche dal punto di vista strutturale la melodia dell'*Ave maris stella*, e che riserva al Bassus un ruolo privilegiato; la gran parte delle scelte sono personali e perfettamente in linea con il suo stile compositivo, ma rimangono alcuni aspetti che paiono davvero rimandare ora a Vecchi ora a Monte. La scelta del piano cadenzale e, soprattutto, il rispetto della clausola su Fa della

frase C è qualcosa che riscontriamo solo nel compositore modenese, mentre la dilatazione degli episodi mediante ripetizioni testuali, l'uso maggiore rispetto a Vecchi della cadenza fuggita, la conclusione della prima parte su Re e il mancato ritorno ad A nell'ambito della prima parte sembrano ispirati piuttosto da Monte, come forse l'impiego del ritmo ternario mediante il color potrebbe forse essere visto in rapporto alla sezione ternaria sull'«Alleluia» che chiude il mottetto del grande musicista fiammingo, al quale Vecchi avrebbe potuto succedere se le condizioni di salute glielo avessero concesso.

APPENDIX II

The settings of Ave virgo gloriosa by Filippo de Monte and Costanzo Porta

At least three motets on *Ave virgo gloriosa* belong to the period immediately following the publication of Vecchi's *Motecta*, they are by Filippo de Monte, Costanzo Porta and Claudio Merulo. The picture is necessarily a partial one, but considering that we know of no settings of this text by Palestrina, Lassus, the two Gabriellis or Victoria, I believe that in itself it is already revealing, given the prestige of the composers concerned. Unfortunately, one of these composers, Merulo, must be set aside, at least for the moment, since his work, which appears in the Third Book of Motets for Six Voices issued posthumously in 1605 by his nephew Giacinto, survives incomplete.¹ A missing copy of the Altus part survives in the Biblioteka Jagellońska of Krakow (previously in Berlin), but it was not possible to obtain a reproduction in time.² The other two versions have various points in common with the compositional approaches shown in Vecchi's setting, but the definition of possible reciprocal links is still somewhat problematic.

The closest to Vecchi's setting chronologically is that by Filippo di Monte, which has survived thanks to its inclusion in the Third Book of Motets for Five Voices by Stefano Felis, published the year after Vecchi's *Motecta*.³ Felis had occasion to know Monte personally in Prague, where he stayed from 1585 until the end of 1590; evidence of this is in the dedicatory letter of his Sixth Book of Madrigals (again published in Venice, in 1591), in which he recollects his acquaintance of the great Flemish composer.⁴ None of the seven

¹ *Di Claudio Merulo da Correggio organista del Serenissimo di Parma. Il terzo libro de motetti a sei voci. Novamente dati in luce*, Venezia, Angelo Gardano, 1605.

² See *Catalogue of Early Music Prints*, no. 1371. A complete copy was preserved in the Biblioteca Capitolare of Treviso, but was unfortunately destroyed during a tragic bombing raid on 7 April 1944; it is not part of the collection recently rediscovered (see FRANCESCA FERRARESE-CRISTINA GALLO, *Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare del Duomo di Treviso*, Roma, Edizioni Torre D'Orfeo, 1990, p. 374). Only the tenor part is preserved in London at the Royal College of Music.

³ *Stephani Felis barensis, Neapoli archiepiscopatus capellae magistri mottettarum cum quinque vocibus, liber tertius. Ad illustrem D. Jo. Baptistam de Liseo nobilem neapolitanum*, Venezia, erede di Girolamo Scotto (per istanza di Scipione Ricci napoletano), 1591. Modern edition: PHILLIPPE DE MONTE, *Opera*, 31 vols., ed. Charles van den Borren and Georges van Doorslaer, Bruges, Editions Desclée de Brouwer, 1927-1939, vol. XV, pp. 1-5. I take the opportunity of thanking Antonio Addamiano and Francesco Luisi for providing me with a copy of the motet.

⁴ "Nel tempo che dimorai a Praga appresso il R.mo Arcivescovo di Basi, nuntio per Sua San-

books of five-voice motets includes this work, hence the only surviving source is slightly later than the Vecchi edition.⁵

Costanzo Porta's setting is included in the second set of motets for five voices, published posthumously in 1605 by his pupil Patrizio Raoul.⁶ Again in this case we have the problem of establishing a connection with Vecchi's motet, given that the date of publication cannot be taken as a possible parameter and that we have no knowledge of personal and direct relations between the two composers.

Like Vecchi's, the motets of Monte and Porta are also divided into two parts, also at the same place (at the line "Omnis virtus te decorat"); in both the reading of line 8 is "te exaltat"; both are in Mode 1 transposed to G with one flat in the signature, and both have the same set of clefs, which is almost identical to that used by Vecchi:

Vecchi	@	G2 C2 C3 C3 F3
Monte	@	G2 C2 C3 C3 C4
Porta	@	G2 C2 C3 C3 C4

The only difference is that Vecchi uses the F3 clef for the Bassus instead of the C4 used by Monte and Porta. The range, however, is the same, and Vecchi's choice can be explained also by drawing attention to the fact that the

tità all'imperador Rodolfo, al servizio della cui maiestà si trovava il principe della musica Filippo di Monte, composi alcuni madrigali, e perché furno da essi commendati & volsi tal'hor perdonare alla modestia confessendo [...] furno causa della sua presenza, che ammirai per vera idea [...].” The passage is quoted in GEORGES VAN DOORSLAER, *La vie et les œuvres de Philippe de Monte*, Bruxelles, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1921 (facismile reprint Hildesheim, Olms, 1980), pp. 269-270 and, more extensively, in DINKO FABRIS, “Vita musicale a Bari dal Medioevo al Settecento”, in *La musica a Bari dalle cantorie medievali al Conservatorio Piccinni*, ed. Dinko Fabris and Marco Renzi, Bari, Levante Editori, 1993, pp. 19-108: 50.

⁵ Not even the today-lost Sixth Book, formerly in the Stadtbibliothek of Danzig, contained a setting of this text; see the description of the edition and its table of contents in VAN DOORSLAER, *La vie et les œuvres de Philippe de Monte*, p. 182.

⁶ *Constantii Portae motectorum quinque vocum ad illustrissimum et reverendissimum dominum Franciscum Iustinianum episcopum tarvisinum. Nunc primum in lucem editi*, Venezia, Angelo Gardano, 1605. Modern edition: COSTANZO PORTA, *Motecta quinque vocum Liber secundus*, ed. Siro Cisilino and Giovanni Maria Luisetto, Padova, Biblioteca Antoniana, 1964 (Opera Omnia, 3), pp. 3-8.

most common combination for Mode 1 in G is that using the F3 clef.⁷ Naturally, this situation was absolutely normal, as Fromson has also observed in her wide-ranging study, and the imitation between composers of pre-existent structures involving the *finalis* and the hexachord system (*cantus durus* – *cantus mollis*) does not necessarily imply an identical arrangement of clefs.⁸ The choice of the mode and property conditions the high or natural range, and hence the choice of clefs, above all in the Cantus, yet less so in the Bassus, which has two possibilities (there is a difference if the Cantus uses C1 or G2, not if the Bassus uses F3 or C4).⁹ Besides, Powers' own minimal indicators that define the complex of "tonal types" indicate the *finalis*, property and overall range (this last aspect, however, in an intentionally vague way, i.e. high or natural) just by means of the Cantus clef. In further confirmation of this, the combinations used by Vecchi do not always faithfully correspond to those proposed in the examples of his *Mostra delli tuoni*, above all in connection with the Bassus. For example, Mode 7 uses C4 instead of F3, Mode 9 F3 instead of C4, and the same occurs for Mode 2 at the higher octave, a transposition that changes its mournful character into a happy and consolatory one (with the well-known reference to Palestrina's *Vestiva i colli*).

The above are certainly important and in any case revealing elements of a compositional tendency. Even more significant, however, is the structural use of *Ave maris stella* also in the motets of Monte and Porta, set out in both also in the second part (where there is no use of any cantus firmus). For obvious reasons, I will here limit myself to a few short remarks on the overall form and the treatment of the cantus firmus, along with a table summarizing and comparing the three settings (Table 6). As in the case of Vecchi, I also add a complete transcription of the two motets 'annotated' in such a way as to evidence the presence of the Gregorian hymn.

In the setting by Monte the connection with Vecchi seems to end with the similarities mentioned above (number of voices, mode, property, division into two parts, use of the melody of *Ave maris stella*). The organization of the first part is somewhat different for a number of reasons: the first entry being a quotation of A in the Cantus; the numerous textual repetitions in each episode; the

⁷ See also the example offered by Vecchi himself in his *Mostra delli tuoni*: ORAZIO VECCHI, *Mostra delli tuoni. Trattato inedito*, introduction and transcription by Mariarosa Pollastri, Modena, Aedes Muratoriana, 1987, p. 5.

⁸ FROMSON, *Imitation and Innovation*, vol. 1, pp. 289-293.

⁹ Powers' "minimal markers" that define the complex of "tonal types" indicate the overall range of the voices (and respective use of natural clefs or *chiavette*) on the strength of the Cantus alone, which is a minimal yet sufficient element (see HAROLD S. POWERS, "Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony", *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV, 1981, pp. 428-470: 436-439).

extended use of the avoided cadence, which places the compositional technique in a different cultural context; the different cadential plan, which appears to group the first six lines of the first part into two groups of three and which essentially focuses on D (on which the section closes); a use of the Gregorian melody that is consequent, yet does not always coincide with the succession of the lines of text (lines 2 and 3 use Phrase B) – in this way the section closes with the last phrase of the hymn, which is not resumed from the start; and inevitably, an altogether lesser use of the pre-existing structures, at times limited to a quotation of the head of the motif. The Quintus and Tenor are the voices in which *Ave maris stella* is most fully present, though not in its entirety. The Cantus states it at the start of the work, but for the rest of the time limits itself to elements that are occasional and not particularly important (essentially limited to short motifs). The same can be said of the Bassus, whose importance is in any case assured by the isolated presence of Phrase C (though incomplete), while the Altus, as in Vecchi, does not use any monodic element in a recognizable manner, though we may detect sporadic traces in the imitative interplay of statement-answer.

The second part shows a clearer separation between the various episodes. The contrapuntal tension gradually tends to be alleviated and there even appears an episode of a declamatory nature at the words “Jesus Christus”. Again it is always D that acts as main cadential degree, abandoned at the end in the very short episode relating to the last line, the only one in which there are no textual repetitions. The melody begins afresh with Phrase A stated by the Cantus in initially broader note values and more completely by the Quintus, yet over this Phrase B is superimposed in the Tenor transposed to C (though only the first motif). The second episode shows the continuation of the monodic structure in the Quintus with the whole of Phrase B preannounced by the Bassus and briefly restated by the Tenor. In the third episode, which also includes the homorhythmic writing at “Jesus Christus” mentioned above, Phrase C is exploited in its entirety, and in the expansion of the episode given various textual repetitions, it appears occasionally again in the Cantus, Quintus and Bassus. The brief final episode, which concerns the last line, presents the whole of Phrase D in the Tenor integrated in the movement of the other parts, with a cadence on G, while a sort of imitation at a minim’s distance is found in the Altus, the only moment in which this voice genuinely seems to incorporate material of the hymn. The real reprise concerns only the opening motif, but in any case the Altus succeeds in ending with a G (*cantizans*), thus placing itself in a privileged position vis-à-vis the *tenorizans* of the Tenor and hence of D. The motet ends with an “Alleluia” in triple time (which is not strictly homorhythmic, but based rather on rhythmic and antiphonal contrasts), in which there is no trace of the original melody.

Porta’s motet offers yet another approach, even though in some respects it

seems at times to show traces of either Monte or Vecchi (always assuming, of course, that his setting is actually later than the other two). The basic conception seems to take its cue from the principle of the dilation of form through the repetition of textual elements within the various episodes or even entire episodes. This is very clear right from the start of the motet. Phrase A of the hymn, the opening entry of the piece, is entrusted to the Quintus, accompanied by the Bassus and Altus with two different countersubjects, and resumed in almost canonic imitation at the octave by the Cantus, which restricts itself to varying it, adding a short internal motif. On the very last note of the Cantus (D), two octaves below, the Bassus re-enters and restates Phrase A transposed to D and altered only at the cadence. This creates a genuine double exposition (textual and musical), very habitual also in the late-16th-century motet, reinforced by the presence of the Gregorian melody, which occupies the two extremes of the vocal range, polarizes the listener's attention and conditions the overall structure. We find it elsewhere in Porta when a pre-existing melody is used: for example in the six-voice motet *Ecce sacerdos magnus*, included in the Third Book of Six-Voice Motets of 1585 dedicated to Pope Sixtus V.¹⁰ In the second and third episodes, which are dovetailed and follow one another without interruption, Phrase B and C are treated canonically at the fifth by the Quintus and Tenor (Phrase B) and by the Bassus and Tenor at the unison (Phrase C), while the other voices have melodic material that is completely new and independent of the hymn (excluding one or two suggestions limited to short and significant motifs). The fourth closes with hints of Phrase D by the Cantus and a more complete statement by the Bassus, which enters directly on the cadence of the third episode, which is thus incorporated in the new episode, yet nonetheless recognizable owing to the interaction of the Altus-Tenor pairing; and it is a clausula on F, which is foreign to Mode 1 in G though corresponding to the cadence of Phrase C, exactly as occurs in Vecchi (but not in Monte). For the whole of the rest of the first part, Phrases C and D are continually used in the Tenor, Cantus and above all Bassus, without a reprise of Phrases A and B as in Vecchi; and the end of Phrase C on F is further underlined by the clausula on that degree by the three voices (Cantus, Tenor and Quintus) that develop the entire phrase (bb. 34-40), this time without the insertion of other parts. The conclusion is also expanded by the repe-

¹⁰ *Constantii Portae Cremonensis Min. Conven. Musica Sex canenda vocibus in nonnulla ex Sacris Litteris collecta verba. Ad Sanctiss. D. N. Sixtum V. Pont. Max. et Opt. Liber Tertius*, Venezia, Gardano, 1585; modern edition edited by Siro Cisilino and Giovanni M. Luisetto in *Opera Omnia*, vol. 6, Padova, Biblioteca Antoniana, 1967. Note that the text is that of the second responsory of Matins of the *Commune confessoris pontificis*, but the melody used by Porta for the opening is the much better-known melody of the antiphon.

tition (only textual, for the music is different) of lines 5 and 6, and it ends on D. Phrase D (in the Tenor) is incorporated in the cadence but untransposed, hence the final note is altered (A instead of G). Again in Porta one notes the almost complete absence of elements of the hymn in the Altus voice.

The second part resumes Phrase A from the start, and as at the start, the melody is sung first by the Cantus in apparent augmentation (only some of the opening note-values are transformed from semibreves into breves), and then in D by the Bassus, which begins on the last note of the Cantus two octaves below, exactly as before. The other voices are rhythmically much more active, thereby contrasting with the broadening of the opening motif of A. In the second episode B is present complete only in the Quintus, though an allusion is found in the Tenor and Bassus, which alter the interval of a descending fifth into a fourth. Very interesting is the third episode, which welds together the last two lines. Phrase C is presented complete in the Bassus, then restated in the Cantus, which enters after three breves, and finally by the Quintus, again at a distance of three breves from the preceding voice; the Quintus immediately continues with Phrase D without interruption and concludes on G. Another feature of this episode is the very elaborate rhythm given by the presence of *color prolationis* in all the voices, though not simultaneously. The refined effect is not that of a *proportio sesquialtera*, since we never have the presence of two and three minims contemporaneously, and two or more voices in color can at the most be superimposed on a white semibreve. Instead Porta aims at rapid alternations of duple and triple rhythms as the melodic movement unfolds horizontally. The whole of this episode is repeated identically until the end, with the exception of the cadential moment, on which is inserted the conclusion consisting not of an "Alleluia", but of a short "Amen", which limits itself to melodically embellishing the plagal cadence G-C-G. Here one also notes a 'varied' symmetry with the first part, which had closed with the repetition of the last two lines, though with different music.

Of the three settings Porta's is unquestionable that which exploits the *Ave maris stella* melody most, even from the structural point of view, and assigns a privileged role to the Bassus. Most of his choices are personal and perfectly in line with his compositional style, though there are certain aspects that at times genuinely remind one of Vecchi, at others of Monte. The choice of the cadential plan and above all the respect for the clausula on F of Phrase C is something we find only in Vecchi, while the dilation of the episodes by means of textual repetitions, the greater use of the avoided cadence (more than in Vecchi), the conclusion of the first part on D and the failure to return to A within the first part seem rather to be influenced by Monte, just as perhaps the use of triple rhythms using color could be related to the triple-time section on the "Alleluia" that closes the motet by the great Flemish composer (whose successor Vecchi might have been if his conditions of health had permitted).

Partiture

Scores

Ave Virgo gratiosa
Orazio Vecchi

Motecta, 1590

Cantus
A - - - - - ve a - - - - - ve Vir -
Alto
A - - - - - ve a - - - - - ve
Tenor
A - - - - - ve Vir - go gra - - - - - ti - o - -
Quintus
A - - - - - ve
Bassus
A - - - - -

5
go gra - - ti - - - o - - - - - sa,
Vir - go gra - ti - - - o - - - - - sa, stel - la
sa, stel -
Vir - go gra - - - - - ti - o - - - - - sa, B
ve Vir - - - go gra - - - ti - o - - - - - sa, (RE) stel -

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

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

C

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

(SOL)

25

D

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 -
 o - sa, fa - vo mel - lis dul -

(FA)

30 **A**

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, (SOL)

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, B li - - - - - li - o can - di - - - - -

plus - quam ro - - - - - sa, B li - li - o can - di - di - or, li - - - - - li - 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.

(SOL)

50

Om - nis vir - tus te de - co - rat.
 Om - nis vir - tus te de - co - rat.
 Om - nis vir - tus te de - co - rat.
 Om - nis vir - tus te de - co - rat.
 Om - nis vir - tus te de - co - rat,

(C)

55

rat, om - nis san - ctus om - nis san - ctus
 rat, om - nis san - ctus te ho - no - rat, rat, om - nis san - ctus te
 rat, om - nis san - ctus te
 rat, om - nis san - ctus te
 om - nis san - ctus om - nis san - ctus te

(C)

(FA)

60

ctus 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 - co - rat. Om - nis vir - tus te
 ho - no - rat. le - sus Chri - stus te ex -

(SOL)

65

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

(D)

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 - co - 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

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 - ia

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 - ia

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

rat. Om - nis vir - tus te de - co -

ia al - le - lu - 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 - rat.

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

Ave Virgo gratiosa
Philippe de Monte

S. FELIX, *Mottettarum liber III*, 1591

Cantus

Alnus

Tenor

Quintus

Basus

A - ve Vir - go gra - ti - o -

A - ve Vir - go gra - ti - o -

A - ve Vir - go gra - ti - o -

A - ve Vir - go gra - ti - o -

o - sa, a - re Vir - go gra - ti - o -

o - sa, a - re Vir - go gra - ti - o - sa, stel -

go gra - ti - o - sa, stel -

sa, stel - la so -

A - ve Vir - go gra - ti - o - sa,

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

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

la so - le cla - ri - or,

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

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

20

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

23

ter De - i glo - ri - o - sa, fa - vo mel - lis
 ma - ter De - i glo - ri - o - sa, fa -
 ter De - i glo - ri - o - sa, fa -
 glo - ri - o - sa, fa - vo mel - lis
 RE fa - vo mel - lis dul - ci -

30

D

fa - vo mel - lis dul - ci - or, fa - vo mel - lis dul - ci - or,
 vo mel - lis dul - ci - or, ru -
 vo mel - lis dul - ci - or, fa - vo mel - lis dul - ci - or,
 fa - vo mel - lis dul - ci - or,
 or, fa - vo mel - lis dul - ci - or, fa - vo mel - lis dul - ci - or,
 RE plag.

D 35

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

D 40

plus - quam ro - - - - - sa, li - li - o can - di - di - or, li -
da plus - quam ro - - - - - sa, li - li - o can - di - - - - -
da plus - quam ro - - - - - sa, li - li - o can - di - di - or,
cum - da plus - quam ro - - - - - sa, li - - - - -
cum - da plus - quam ro - - - - - sa, (DO)

45

li - o can - di - di - or, li - li - o can - di - - - - - di - or.
di - or, li - li - o can - di - - - - - di - or.
li - li - o can - di - di - or, li - li - o can - di - - - - - di - or.
li - o can - di - di - or, li - li - o can - di - - - - - di - or.
li - li - o can - di - - - - - di - or. (RE)

65

om - nis san - ctus te ho - no - rat, le - sus Chri -
 nis san - ctus te ho - no - rat, le - sus Chri -
 te ho - no - rat, le - sus Chri -
 om - nis san - ctus te ho - no - rat, le - sus Chri -
 om - nis san - ctus te ho - no - rat, le - sus Chri -

(RE)

70

le - sus Chri - stus te ex - al -
 stus le - sus Chri - stus te ex - al -
 stus te ex - al - tar te ex - al -
 stus te ex - al - tar
 stus te ex - al - tar

C

75

tat le - sus Chri - stus te ex - al - tat
 tat le - sus Chri - stus te ex - al -
 tat le - sus Chri - stus le - sus Chri - stus
 le - sus Chri - stus te
 le - sus Chri - stus te

C

80

in cae - lis su - bli - - mi - or. Al - le -
 in cae - lis su - bli - mi - or. Al - le -
 re ex - al - tar in cae - lis su - bli - - mi - or. Al - le -
 ex - al - - tar in cae - lis su - bli - - mi - or.
 al - - - tar in cae - lis su - bli - - mi - or.

(RE) (SOL)

85

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

90

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

Ave Virgo gratiosa
Costanzo Porta

Motectorum 5 v. liber II, 1605

Cantus
Altus
Tenor
Quintus
Bassus

A - - - ve Vir -
A - ve Vir - - - go a - ve Vir -
A - - - ve Vir - go gra - ti - o - - -
A - ve Vir - - - go a - ve Vir - go
go gra - ti - o - - - sa,
go gra - - - ti - o - - - sa, a - ve Vir -
A - ve Vir - - - go a -
sa, a - - - ve
gra - ti - o - - - sa, a - - -
a - - - ve Vir - go gra - ti - o - - - sa, stel -
go gra - - - ti - o - - - sa, stel -
ve Vir - - - go gra - ti - o - - - sa, [B]
Vir - go gra - ti - o - - - sa, stel -
ve Vir - go gra - ti - o - - - sa, stel -

(SOL)

50

sa, li - li - o can - di - di - or.
 sa, li - li - o li - li - o can - di - di - or.
 quam ro - sa, li - li - o can - di - di - or.
 li - li - o can - di - di - or, can - di - di - or.
 ro - sa, li - li - o can - di - di - or

(RE)

55

Om - - - nis vir - - - tus te de -
 Om - nis vir - - - tus om - nis vir - - - - -
 Om - - - nis vir - - - tus om - - - - - nis vir -

A

60

co - - - rat, om - - - nis vir -
 tus te de - co - - - rat, om - - - nis vir - tus te
 Om - - - nis vir - - - tus te de -
 tus te de - - - co - - - rat, om - - - - -
 Om - - - - -

A

65

tus om - nis vir - tus te de - co - rat, om - nis
 de - co - rat, om - nis vir - - - - - tus te de - co - rat, #
 co - rat, om - nis
 nis om - nis vir - tus te de - co - - - - - rat,
 nis vir - tus te de - co - - - - - rat, (SOL)

70

san - ctus te ho - no - - - - rat, om - nis san - - - - ctus te
 om - nis san - ctus te ho - no - - - - rat,
 san - ctus te ho - no - - - - rat, te ho - no - - - - rat,
 om - nis san - ctus (B) om - nis san - ctus
 om - nis san - ctus te ho - no - - - - rat, (SOL)

75

ho - no - - - - rat, te ho - no - - - - rat, le - - - - - sus Chri - stus
 rat, le - - - - - sus Chri - - - - -
 te ho - no - - - - rat, (C) te ho - no - - - - rat,
 te ho - no - - - - rat, le - - - - - sus Chri - - - - - stus (SOL)

80

le - - - sus Chri - - - stus re ex - al - - - tat te ex - - - sus Chri - - - stus

le - - - sus Chri - - - stus re ex - al - - - tat te ex - - - sus Chri - - - stus

stus te ex - al - - - tat le - - - sus Chri - - - stus

te ex - al - - - tat Te - - - sus Chri - - -

te ex - al - - - tat te ex - al - - - tat le - - - sus Chri - - -

85

al - - - tat in cae - - - lis in cae - - - lis su - bli - - - mi - - -

al - - - tat in cae - - - lis su - bli - - - mi - - -

te ex - al - - - tat in cae - - - lis su - bli - - - mi - - -

stus re ex - al - - - tat in cae - - - lis su - bli - - - mi - - -

stus te ex - al - - - tat in cae - - - lis su - bli - - - mi - - -

90

or, le - - - sus Chri - - - stus

or, le - - - sus Chri - - - stus

or, le - - - sus Chri - - - stus

or, le - - - sus Chri - - - stus te ex - al - - -

or, le - - - sus Chri - - - stus te ex - al - - -

SOL

95

sus Chri - - - - stus te ex - al - - - - tat te ex -
 le - - - - sus Chri - stus te ex - al - - - - tat te ex -
 te ex - al - - - - tat le - sus Chri - - - - - stus
 tat te ex - al - - - - - tat le - - - - - sus Chri -

100

al - - - - tat in cae - - - - lis in cae - - - - lis su -
 al - - - - tat in cae - - - - lis su -
 te ex - al - - - - tat in cae - - - - lis su -
 stus te ex - al - - - - - tat in cae - - - - - lis su -
 stus te ex - al - - - - - tat in cae - - - - - lis su -

105

bli - - - - mi - or. A - - - - - men.
 bli - - - - mi - or. A - - - - - men.
 bli - - - - mi - or. A - - - - - men.
 bli - - - - mi - or. A - - - - - men.
 bli - - - - mi - or. A - - - - - men.
 bli - - - - mi - or. A - - - - - men.

Style and structure in the motets of Orazio Vecchi.
*With an appendix on the Ave virgo gratiosa of Monte and Porta**

The name and fame of Orazio Vecchi are associated, today as in his own day, almost exclusively with the secular output, and above all with the six books of *Canzonette* for three, four and six voices, the large and (at times) experimental collections, like the *Selva di varia ricreazione* (1590), *Il convito musicale* (1597) and *Le veglie di Siena* (1604), and of course what is probably his most original work, *L'Amfiparnaso* (1597). It is in this direction that most modern research has been directed, as one can easily verify by consulting the entries in the major musical encyclopaedias and the extensive bibliography on the composer. And of course this is understandable, if we consider the historical importance and quality of his compositional art. One consequence, however, is that his sacred music, which was the direct consequence of his being a church musician by training and by professional career, has been largely neglected. Indeed still today the only work of a certain scope to be dedicated to the subject is Raimond Rüegge's study *Orazio Vecchis geistliche Werke*, published 1967.¹ And if anything the situation of the modern editions, almost completely lacking, is even worse.²

Let us here briefly summarize the main stages of his career.³ From 1581

* The present article is the text (revised and expanded) of the paper presented to the International Conference "Orazio Vecchi: Tradizione e Innovazione: il Madrigale rappresentativo e la riforma del Graduale", organized by the Fondazione "Guido d'Arezzo" and held in Arezzo from 23 to 26 August 2005.

¹ RAIMOND RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, Bern-Stuttgart, Paul Haupt, 1967 (Publicationem der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft-Publications de la Société Suisse de Musicologie, serie II, 15).

² To the list given in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, pp. 92-93, which includes 'classic' 19th-century editions such as the *Musica Sacra* of Franz Commer and the *Musica Divina* of Carl Proske, there is still almost nothing to add.

³ The most complete account of Vecchi's life is still *Orazio Vecchi precursore del melodramma (1550-1605) nel IV centenario della nascita. Contributi di studio raccolti dalla Accademia di Scienze lettere ed arti di Modena*, ed. Evaristo Pancaldi and Gino Roncaglia, Modena, Stampa Tipografica Modenese, 1950. For exemplary short accounts of Vecchi's biography, see the encyclopaedia entries by Oscar Mischiati in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 15 vols., hrsg. von Friedrich Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1968, vol. 13, coll. 1346-1353, and

to 1584 he was head of music at the Duomo of Salò; from 1584 to 1586 he was *maestro di cappella* at the Cathedral of Modena, after which he applied for the same post in the Cathedral of Reggio Emilia; then he was at Correggio from 1586 to 1593 as canon of the local Collegiata; and finally, in 1593, he returned to Modena, where he stayed until his death, again as *maestro di cappella* of the Cathedral. In addition he held other positions. In 1596 he was appointed *mansionario* and admitted to the Confraternita dell'Annunciazione in the churches of S. Maria and S. Pietro (where he had received his earliest religious instruction) with musical responsibilities on particular occasions, and in 1598 he was appointed *maestro di corte* by Duke Cesare d'Este, who was apparently deeply impressed when he heard one of his masses. In 1603 the Imperial ambassador, on a visit to Modena, proposed that he should accept the post of *maestro di cappella* at the court of Rudolph II as the successor to Monte; but the composer, by then old and sick, was unable to accept the prestigious offer. Finally, it is also as a church musician that Vecchi suffered his last serious disappointment. The new bishop of Modena prohibited him from teaching music to the nuns, an ancient privilege conceded to the *maestro di cappella*; Vecchi disobeyed and (as it would appear) his pupil Geminiano Capilupi, desiring to succeed him, reported the fact to the bishop, who prompted sacked the old master.⁴ Whether this was the cause or not, the fact remains that Vecchi died only a very few months later.

The collections that Vecchi dedicated expressly to sacred music, though not numerous, are diverse in character. The first publication known to us contains the Lamentations for Holy Week for four equal voices (1587).⁵ This was

William R. Martin in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. Stanley Sadie, 29 vols., London, Macmillan, 2001, vol. 26, pp. 366-368.

⁴ See GINO RONCAGLIA, "Documenti inediti su Orazio Vecchi, la sua famiglia e l'allievo Geminiano Capilupi", in *Collectanea historiae musicae*, II, Firenze, Olschki, 1956 (*Historiae musicae cultores*, 6), pp. 367-372, and ID., *La cappella musicale del Duomo di Modena*, Firenze, Olschki, 1957, pp. 65-68.

⁵ RISM mentions a book of motets for eight voices, printed in Venice in 1579 and surviving very incomplete (just the parts of Cantus and Bassus) in the Archivio Capitolare of Pistoia. This information, included in the *New Grove* entry, is certainly taken from UMBERTO DE LAUGIER-MARIO VIERI, *Città di Pistoia. Archivio Capitolare della Cattedrale*, Parma, Fresching, 1936-1937 (*Pubblicazioni dell'Associazione dei Musicologi Italiani-Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche [...] esistenti nelle biblioteche d'Italia*, 4). On p. 60 of the catalogue we find the following entry: "– (1579) – Mottetti a 8 voci Libro 1°. Sola parte del Canto. Venezia, Gardano 1579", with shelf-mark B.22.22; however, this shelf-mark actually corresponds to a fragment of the Septimus part of the book of motets of 1590 (pp. 27-33 and index), and probably belonged to the copy of the same book of motets preserved in the Archivio Capitolare under shelf-mark B.1.7, a copy lacking the Octavus part, but with an incomplete Septimus part. It is not easy to explain the mistake made by De Laugier and Vieri and above all the

followed by two books of motets for four to ten voices (1590 and 1597) and a book of four-voice hymns (1604). In 1607 (two years after Vecchi's death, therefore), his pupil Paolo Bravusi collected and published four hitherto unpublished Masses for six and eight voices, including a Requiem. Individual compositions also appeared in celebrated Italian and foreign anthologies, while the book of Masses was reprinted complete in Antwerp in 1612 with the addition of Monteverdi's *Missa in illo tempore* (a coupling that deserves thorough examination, above all from the point of view of compositional style). A five-voice Magnificat and the so-called *Messa Julia* for eight voices survive today in manuscript in the archive of the Cathedral of Modena, and there is some indirect evidence of other works that have never surfaced (yet are perhaps concealed, unattributed, in the Modena archive). For example, in the posthumous edition of the Masses Bravusi tells the reader that there were still other Masses, psalms and motets to be printed (as well as madrigals, dialogues and other things).⁶ And in the following century Muratori listed a series of works by Vecchi that "remain to be printed" (though he disconsolately adds "but I do not know where"), including thirty-two motets, Vespers of our Lord for five voices, two series of Vespers of the Virgin for five and eight voices respectively, and two Masses, as well as some canzonettas "along with other noble caprices".⁷

At a conference devoted to Vecchi's secular music and to the reform of the Roman Gradual (an operation he accomplished with Andrea Gabrieli and Lodovico Balbi), the theme of my paper might appear off the subject. And in part, of course, it is, for I shall deal with the two collections of motets published respectively in 1590 and 1597.⁸ In the course of my paper I shall

date 1579, except as a muddle over the various entries made at the moment of final editing, given that the damaged B.22.22 lacks the title-page and all typographical data and given that the final index mentions motets for four to ten voices; more understandable is the reference to the part of the Cantus, seeing that p. 27 contains the Cantus of the second choir (but the other pages contain different vocal ranges). A further error in RISM is the mention of a non-existent Bassus. Naturally various hypotheses are possible, such as the genuine existence of this part-book in the 1930s and its subsequent disappearance and the substitution of the fragment surviving today. Whatever the case, the present situation is that described here. I wish to thank the archivist of the Biblioteca Capitolare of Pistoia, Don Alfredo Pacini, for sending a copy of the material.

⁶ "Reliquum tamen mihi erat, ut ea typis darem, quae ipse morte praeventus non valuit, et hunc Missarum librum praemittere decrevi, quemadmodum multa alia, quae adu me reperiuntur, tum Latino, tum Thusco sermone, Missae item, Psalmi, Cantiones Sacrae atque profanae, Dialogi, aliaque huiusmodi, quae omnia quoties haec grata animadvertam, deinceps exhibunt [...]"; quoted in RONCAGLIA, *La cappella musicale*, pp. 69-70.

⁷ Document quoted in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, p. 15.

⁸ Complete sources of the two editions are found in Bologna, Museo internazionale e bibliote-

endeavour to show that his constant experience and practice of the secular repertoire were decisive and fundamental at all levels, and that this compositional manner can be clearly perceived even in a genre as different as that of the motet, a genre that also had a liturgical function, though not exclusively, as also in the Lamentations (at least apparently, since the real situation was a little more complex than appears at first glance), Hymns and Masses. This is not the place to revive Cummings' documented discussion of the paraliturgical typology of the 16th-century motet,⁹ above all because there is still too often a tendency on the one hand to classify everything somewhat rigidly according to simple preconstituted formulas, on the other hand to confuse different aspects, which, though by no means separate from one another, are nonetheless necessarily distinct. I refer in particular to the question of motet texts, of their use in the liturgy and of the moment in which they could be most frequently performed. In this regard I once again stress that there is not necessarily a connection of cause and effect between text and function when there is a polyphonic setting. In other words, the polyphonic setting of an antiphon or a responsory does not indissolubly link that motet to the Office of a particular feast; and above all, it does not make it automatically more 'liturgical' than one composed, for example, through an original centonization of passages from the Song of Songs or other texts that were traditional but no longer accepted in the official post-Tridentine books.¹⁰ In addition, it is perhaps not so significant (or important) to identify the points of the Mass or the liturgy of the Hours in which they were most frequently performed; this could depend on the customs of the place, on the type of feast-day, as well as on post-Tridentine ritual practice (which tends to establish the particularly suit-

ca della musica, earlier Civico Museo Bibliografico Musicale, U.284 and U.290; for other copies, see RISM V 1005 and 1006, to be completed at least with the *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow – Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, edited by / opracowała Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999, n. 2099 (copy of the *Motecta*). Once again I thank the library in Bologna for so kindly and promptly sending me the material and for its authorization to publish the photographic reproductions.

⁹ ANTHONY M. CUMMINGS, "Toward an interpretation of the sixteenth-century motet", *Journal of American Musicological Society*, XXXIV, 1981, pp. 43-59.

¹⁰ For an extended and detailed examination of these and other aspects connected with the texts, their functions and meanings in the liturgical-musical sphere and in strict connection with the motet repertoire, I refer to the highly informed and methodologically up-to-date article by DANIELE TORELLI, "I mottetti di Merulo: un'indagine attraverso i testi", in *Le arti del virtuosissimo Claudio*, Proceedings of the international congress, Parma, 11-12 November 2004 (in press). Here I also take to the opportunity to thank my friend Daniele Torelli for the many exchanges of opinion on the subject and for allowing me to read his article in advance.

able moments, such as the Offertory, Elevation, Communion and Dismissal, though naturally other possibilities are not excluded). A particularly significant example is that of the various motets “pro defunctis” found in various motet collections, with or without explanatory indications, and also to be found in Vecchi’s motet output. Normally the text consists of a responsory with the omission of the verse, though we would hesitate to hypothesize that the work was performed at the precise moment indicated for the funeral liturgy, i.e. Matins. In the Mass it would not occupy a given moment in substitution for the Introit or Offertory or anything else, because these parts are already present in the polyphonic Requiem. On the other hand, the final rite of Absolution during the benediction of the dead is often very long and requires the singing of responsories (one in the ordinary rite, five in the solemn rite) which could be replaced by motets that use a responsory text but are polyphonic responsories neither in structure (they lack the verse and hence also the *repetenda*) nor in function. By this I do not wish to rule out their use in another contexts, whether liturgical, paraliturgical or devotional: one possibility does not exclude another; if anything it widens the range of functions.¹¹ Finally, it is worth mentioning that the performance of motets in generically devotional, spiritual or even ‘secular’ contexts is also widely attested: evident proof of how multifaceted this type of composition was at various levels.¹²

I have briefly treated this question above all because the works contained in the two books of 1590 and 1597 all carry indications of the liturgical occasion in which they can be performed, and hence show that the composer’s intentions were fairly clear about the occasion of the celebrational context, but certainly not (or not necessarily) about their positioning within the specific rite.

The two collections are partly similar in content and overall organization

¹¹ Consider, for example, the *Officium defunctorum* for six voices by Victoria (Madrid, 1605), in which the Mass is followed by the motets *Versa est in luctum* and *Taedet animam meam* before concluding with the responsory for the Absolution *Libera me, Domine* that ends the rite. Given that *Taedet animam meam* uses the second lesson of Matins as its textual source, and that this situation is specified by a rubric, in certain editions and in most performances (and recordings) the motet is placed before the Requiem, since it is considered as either a part of the Office or an introductory piece to the Mass proper. Instead it is evident, both from its position in the edition and from its actual text that its function is another (regardless of the textual source): in other words, that of preparing for the concluding part of the Mass, perhaps the most moving and solemn in the post-Tridentine liturgy.

¹² See, for example, the various instances of evidence from the Sistine Diaries on the performance of motets during the Pope’s meals, reported in CUMMINGS, “Toward an interpretation”, p. 45, fn. 5 (from the classic contributions of Raffaele Casimiri and Herman-Walther Frey).

and an element of continuity is suggested by the term “*liber secundus*” for the edition of 1597. The title-page of the second set, however, uses the cultured term “*sacrae cantiones*”, whereas the earlier edition (not referred to as “*liber primus*”) had employed the more current “*motecta*”.

The 1590 edition, dedicated to Prince William of Bavaria, has thirty-one works (two of which in two parts) for four to ten voices. More specifically there are seven for four voices, five for five, five for six, thirteen for eight and one for ten. The title-page, however, makes no mention of the final ten-voice piece:

MOTECTA HORATII / VECCHII MVTINENSIS / CANONICVS
CORIGIENSIS / Quaternis, Quinis, Senis, & / Octonis Vocibus. / Nunc
Primum in lucem edita. / SERENISSIMO PRINCIPI GVGLIELMO, /
Palatino, Rheni Comiti, & vtriusque Baua- / riae Ducis &c. Dicata. / CVM
PRIVILEGIO. / [printer's mark] / Venetijs Apud Angelum Gardanum / —
/ M.D.LXXXX.

The second book, published when Vecchi was once again *maestro di cappella* in Modena, has fewer motets: seven for five voices, seven for six, two for seven and eight for eight, all in one part only, but two of them (one for six voices and one for eight), must be left out of the calculation, since they are attributed in the edition to Geminiano Capilupi (Vecchi's pupil and the man responsible for his last great disappointment). This time the work is dedicated to the members of the Congregazione Cassinese of Santa Giustina in Padua. The different dedicatees of the two editions could perhaps also explain the change in denomination from the more neutral “*motectum*” to the more precise and apparently less ambiguous “*sacra cantio*”:

SACRARVM / CANTIONVM / HORATII VECCHII / In Cathedrali
Ecclesia Mutinae Musicae Magistri. / LIBER SECVNDVS. / Nunc pri-
mum in lucem aeditus. / CVM PRIVILEGIO / [printer's mark] / Venetijs
Apud Angelum Gardanum / — / M.D.LXXXXVII.

Various motets in these two collections were reprinted in northern anthologies, mostly German ones. Among these editions were some of the most important collections of late-16th-century and early-17th-century sacred music, which attest the spread of Italian music for one or more choirs, such as the volumes of *Sacrae symphoniae* edited by Kaspar Hassler, Hans Leo's brother, or the 17th-century collections of Schadeus, Bodenschatz and Donfrid.¹³ As well as offering tangible proof of Vecchi's fame and importance as a

¹³ Appendix I gives a list of the anthologies, also found in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche*

composer of sacred music both in his own day and in the period immediately following, the anthologies also include other works not to be found in Vecchi's two motet books:

- *Apostolus Paulus vas electionis* for eight voices, contained in the third part of the *Promptuarium musici* edited by Schadeus (Strasburgo 1613);
- *O beate Dominice* for eight voices, surviving in the *Rosarium Litaniarum Beatae V. Mariae*, compiled by Lorenzo Calvi (Venice 1626). Among other things, this is the only anthology published in Italy to contain sacred works by Vecchi;
- *Ecce quam bonum* for ten voices, known only in the form of an organ tablature included in the monumental *Nova musices organicae tabulatura* of Johannes Woltz (Basel 1617).

The copious 17th-century manuscript tradition transmits numerous copies of works contained in the various printed sources. In most cases they are derived from the German anthologies, but in isolated cases there are also works otherwise unknown, perhaps from printed anthologies today lost.¹⁴

- *Decantabat populum* for eight voices, in Mus. ms. 40039 (formerly Z 39) of the Staatsbibliothek of Berlin (MS of 1628);
- *Deus in adiutorium* for six voices, in Mus. ms. 40044 (formerly Z 44) now in the Biblioteka Jagiellońska of Krakow (formerly in the Preussische Staatsbibliothek of Berlin);
- *Quemadmodum desiderat cervus* for five voices, of which only the organ part has survived, in Ms. 4012 of the Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk of Danzig.

We must also take into account, however, the possibility of mistaken attributions. For example, in the last-mentioned manuscript the motet *Velociter exaudi me, Domine* is attributed to Orfeo Vecchi, a composer with a similar name.

Werke, p. 83. Also added here is an index by composition, which gives an immediate idea of the publishing history of each motet.

¹⁴ Rüege (*Orazio Vecchis geistliche Werke*, p. 84) also mentions the motet *Sacrabo cor et corpus* for eight voices, preserved in Mss. 20 and 23, Sammlung Bohn della Staatsbibliothek of Berlin (from the private library of Emil Bohn in Breslau/Wrocław); but as Bohn already states in his catalogue, it is a *contrafactum* of the madrigal *In questa piaggia amena* (see EMIL BOHN, *Die musikalischen Handschriften des XVI und XVII Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau, Hainauer, 1890 [facsimile reprint Hildesheim, Olms, 1970], p. 249). This *contrafactum* is found in the third volume of the *Hortus musicalis* edited by Michael Herrero (Munich, Adam Berg, 1609; RISM 1609¹⁵).

To this already large motet corpus we must finally add the works contained in the posthumous edition of Masses and comprised in the *Missa in resurrectione Domini* for eight voices and two choirs: a genuine plenary Mass.¹⁵ Also specified are the liturgical moments in which they take place. Here again, however, we have a situation that is somewhat varied and does not always correspond to what seems clear and obvious at first glance:

- the “introitus” *Resurrexi* uses the corresponding text of the Easter Introit, complete with psalm verse and doxology. It is the only section of the Mass that fails to apply a two-choir division of the eight voices. It also uses the whole Gregorian melody, partly in the form of intonations for the opening parts of the individual sections, partly as a cantus firmus in the Septimus part (C4 clef);
- the “graduale” *Haec dies* sets the solo response of the Easter Gradual, omitting the verse. Again the Gregorian melody performs the functions of intonation and cantus firmus, though this time in the bass parts of both choirs (we shall return to this point later);
- the “offertorium” *Surgite populi*, on the other hand, has nothing to do with the Easter Offertory *Terra tremuit*. It is a genuine motet on a non-liturgical text, derived from the centonization of various psalm verses. It performs the function of an Offertory even if the text is not: this is yet further evidence that one of the most frequent places for performing motets was during the celebration of the Eucharist;
- The piece “in Elevatione” *O dulcis Jesu* naturally has no elements for direct comparison, given that the Elevation was one of the most common moments for performing vocal or instrumental music, but it did not coincide with a chant of the formulary (unless it was performed in substitution of the *Benedictus*; but that is not required in Vecchi’s Mass, at least not explicitly);
- finally, “loco Dei gratis”, there is the motet *Cantemus laetis vultibus*, a work that is almost completely in triple time in the manner of an Alleluiaic conclusion.

* * *

As I mentioned earlier, all the motets of both collections carry an indication of the liturgical moment when they can be performed. This reminds us of similar collections by Palestrina, Marenzio, Andrea Gabrieli and Merulo, just to mention the most famous (though many others could be cited). As regards

¹⁵ Modern edition: ORAZIO VECCHI, *Missa in resurrectione Domini zu 8 Stimmen*, hrsg. von Raimund Rügge, Wolfenbüttel, Möseler, 1967 (Das Chorwerk, 108).

the organization of the content, however, these collections have very little in common with Vecchi's. Where elsewhere we find a sequence of works following the order of the liturgical year (Temporale, Proper of the Saints, Common of the Saints), in neither of Vecchi's books is there a pre-established order except for that of the number of voices (Tables 1 and 2). Naturally it would be exceedingly difficult – indeed surely impossible – to give a liturgical order to works requiring different forces (there would also be practical difficulties in the printing process); the only solution was to organize internal mini-cycles, as in Lorenzo De Lorenzi's *Sacrae cantiones*, published in Venice in 1604 (Table 3).¹⁶ There we find an evident liturgical order within the three groupings created by the number of voices required. The exception is the motet *O Patriarcha* for the feast of St Francis, placed first because the work is dedicated to Francesco Gonzaga, bishop of Mantua and marquis of Ostiano. The placing of the Nativity of St John Baptist after the Visitation of the Holy Virgin can be explained either as a desire to begin the part of the Proper of the Saints with a Marian feast or as a mere slip on the printer's part.

In neither of Vecchi's two collections do we find a solution of this kind; nor do we find a modal criterion that is either generalized or adopted within the various groupings (indeed the use of the E mode is extremely scarce); the rubrics, therefore, must be understood in relation to the individual motet as such, and not within a nonexistent wider context. The idea of a certain 'confusion' is then increased by the presence, among the rest, of works that cannot be strictly be called motets. One of the pieces in the 1590 edition, to be used "ad Sacramentum", is *Pange lingua gloriosi*, set and treated as a genuine hymn; only the first strophe is set, to be used identically in the other uneven-numbered strophes, in alternation with the Gregorian chant (or with the even-numbered strophes of the composition of the same name contained in the hymns of 1604). The work is for eight voices not divided into two choirs (the only work with this feature in both books), but the writing shows a degree of complexity that is greater than that generally found in the hymn repertoire of the late 16th century. And in spite of its strophic nature, the work can in some way (with a little effort) be classed as a motet. In the second book, among the works for six voices, there are the Litanies of Loreto (rubric: "Ad Mariam in omni tempore"), set in accordance with the compositional techniques customary to the genre. It is certainly not rare to include some Litanies in a collection of motets or Masses; what is a little less common is to mix them up instead of setting aside a particular place for them, generally the end of the

¹⁶ *Sacrae cantiones (vulgo motecta appellatae) quinque, sex, et octo vocum. Tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Auctore F. Laurentio de Laurentiis, lendenariensi nunc primum in lucem editae. Liber primus, Venezia, Ricciardo Amadino, 1604.*

set. In any case I do not intend, at least here, to dwell in detail on matters concerning the texts, their sources and different features, for this would require separate treatment and a different kind of study into the context and liturgical customs, perhaps also at a local level.¹⁷ While promising to return to this subject on another occasion, for the moment I will merely make a few general observations and offer some sufficiently clear exemplification. From the Breviary and the reformed Missal are taken antiphons and responsories, the latter without the verse as is consolidated practice in the motet repertoire, and also readings, such as *Per feminam mors* (1597). The text for this last-mentioned work is taken from the beginning of the third lesson of Matins of the Saturday Office of the Holy Virgin for the month of May, in turn drawn from different passages from St Augustine's works, above all the *Tractatus de Symbolo ad Catechumenos*, to which the rubric of the Breviary make a direct reference. We also find parts of rhythmic offices, such as *Salve sancte pater* (1590) for the feast of St Francis,¹⁸ and rhymed texts presumably drawn from the hymn repertoire prior to the Tridentine reform, such as *Magdalenae cor ardebat*. Among these works one that deserves a special mention is *Ave virgo gratiosa*, at least in relation to the motet repertoire. It is a single-strophe version of a hymn known in various sources and with variable lengths as regards the number of constituent strophes and lines; depending on the possible sources of reference, it is generally taken from either the first strophe or the first two. It belongs to the tradition of the *Psalterium maius Beatae Mariae Virginis*, attributed to St Bonaventura ("oratio ad Beatam Virgine, Sabbato ad Completorium"), and it seems to have been more popular in the French area

¹⁷ A curious fact, for example, is that the Requiem Mass should present as a Gradual text *Si ambulem in medio umbrae mortis* instead of *Requiem aeternam*, the official text of the Missal of Pius V. This is curious both because this is pre-Tridentine text and above all because it was widespread in countries north of the Alps (above all in France and the German-speaking countries), but not in Italy, where the Gradual *Requiem aeternam* V. *In memoria aeterna* was preferred. To limit myself to one 'official' example, see the Missal of 1474, one of the very first printed edition of the Roman Missal (facsimile reprint *Missalis Romani editio princeps. Mediolani anno 1474 prelis mandata*, ed. Anthony Ward and Cuthbert Johnson, Roma, Edizioni Liturgiche, 1996 (Bibliotheca "Ephemerides Liturgicae"-Subsidia Instrumenta Liturgica Quarriensi, Supplementa, 3), pp. 330-336 "Missa in agenda mortuorum": 331). Equally curious is the polyphonic setting of the Gradual in general, again quite frequent north of the Alps but not in Italy. I am in no position to say whether this was a tradition peculiar to the Cathedral of Modena that survived after the Council of Trent or whether we are dealing with a composition written earlier and most likely intended for a different liturgical context.

¹⁸ See CLEMENS BLUME-GUIDO MARIA DREVES-HENRY MARRIOTT BANNISTER, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols., Leipzig, Reissland 1886-1922 (with indexes in three vols. *Analecta Hymnica. Register*, hrsg. von Max Lütolf, Bern-München, Francke Verlag, 1978), vol. 5, p. 178 and vol. 52, pp. 179 and 183.

as from the 15th century.¹⁹ It did not become a part of the official liturgy, though it is frequently found, above all in the single-strophe version, in Books of Hours and devotional texts, often with an oscillation between “gratiosa” and “gloriosa” in the first line, as well as certain internal variants. Mainly in its single-strophe form it is often used as a motet text, again with the possible “gratiosa/gloriosa” variant, from the early 16th century (if not earlier) at least until the last 17th century. From a preliminary (and wholly provisional) inquiry, it would appear that the version “Ave virgo gloriosa” was that preferred in the French environment, while the Italian composers, or in any case those active in Italy, normally used the “gratiosa” reading. Sometimes a conclusion is added, such as “Amen” or “Alleluia”; but below I shall have occasion to return to certain details of this text in connection with the various motet settings.

A considerable number of the texts are from the Psalter; in a few cases they are settings of a complete psalm; and an ‘all-round’ function is exploited for the motets “in omni tempore”, almost all based on psalm verses or inter psalms.

Not infrequently texts of liturgical derivation are reworked either by adaptation in accordance with their provenance or to make them suited to different feasts. To the former category belongs *Euge serve bone* (1590), which we shall discuss below; to the second, *Dies sanctificatus* (1590), which can be used “in Nativitate Domini, et in Pascha” and combines texts from both the Christmas and Easter rites (*Dies sanctificatus* and *Haec dies*).

Here, in any case, we shall offer a summary picture of the situation that takes into account the rubrics and respective destinations. The numbers also take into account the fact that, in some cases, the destination indicated is a double one, as in the above-mentioned case of *Dies sanctificatus*.

Proper of the Time: 17

Christmas (2)

St Stephen Protomartyr (1)

Lent (1)

¹⁹ See FRANZ JOSEPH MONE, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, 3 vols. Freiburg, Herder’sche Verlagshandlung, 1853-1855 (facsimile reprint Bologna, Forni, 1969), vol. 2, pp. 284-288 (a version 200 lines long); BLUME-DREVES-BANNISTER, *Analecta Hymnica*, vol. 19, p. 22 (a much shorter version with tetrastic strophes); PHILIPP WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied*, I: *Von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts*, (facsimile reprint Hildesheim, Olms, 1990), no. 297, pp. 190-191 (substantially the same as that published by Mone) and no. 298, p. 191 (the single-strophe version). The pseudo-Bonaventurian version, from an edition of 1626, can be consulted in WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied*, no. 228, p. 141.

Passion Time (1)
 Easter and Easter Time (5)
 Pentecost (2)
 Corpus Domini (5)

Proper of the Saints: 7 (of which 5 in Book I)

St Benedict	21 March
St Mark	25 April
Invention of the Holy Cross	3 May
St Mary Magdalen	22 July
St Roch	16 August
St Francis	4 October

B.V. Mary: 13 (of which 9 Book II)

Annunciation	25 March
Assumption	15 August
<i>In omni solemnitate</i> (5)	
<i>In omni tempore</i> (6)	

Common of the Saints: 5

Confessors (1)
 Virgins (1)
 Dedication of a Church (1)
 Dead (2)

Devotion to the Sacrament: 5 (1 by Capilupi)

In omni tempore: 12 (1 by Capilupi)

* * *

As Raimond Rüege has pointed out in his work, Vecchi's motets are formally constructed in a very free manner, without any rigid framework.²⁰ Naturally that does not mean that they are *durchkomponiert*; it rather means that the two books present a wide sampling of all the formal solutions used in the *sacrae cantiones* of the late 16th century. The number presenting a free structure without musical repetition (and hence authentically *durchkomponiert*) is very low; they can be counted on the fingers of one hand. In these cases what

²⁰ An account of the solutions used by Vecchi is given in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, p 89.

sustains the form is the extended and continuous use of imitation. At first glance this solution could remind one of the formal models of the first half of the 16th century. Rügge, analyzing the characteristics of *Speciosa facta es* for five voices, the opening motet of the second book, even speaks (also with a certain surprise) of a mid-century Franco-Flemish style.²¹ This impression is given by the way in which Vecchi organizes the entire composition, and above all by the constant, structural use of the avoided cadence, which helps to weld the whole work into a single block. This, however, is an aspect that exclusively concerns the overall form, certainly not the style and type of counterpoint, which juxtaposes wide melodic arcs of a melismatic character and close imitations using shorter phrases or even motifs of a more syllabic, or even pseudo-contrapuntal, nature. Moreover, there is no lack of examples of such types of formal organizations in composers contemporary to Vecchi, or even younger ones: there we observe the coexistence of novelty and tradition, and a trust in the well-tried solutions without that necessarily meaning barricading oneself behind consolidated positions.

In any case it is an established fact that Vecchi preferred a structure that is marked off by repetitions and reprises that are either melodic or thematic, according to circumstances. The resulting solid organization is at times suggested by the text itself; elsewhere it forces the text into preconstituted moulds of a merely musical nature. Some examples could clarify this.

Unquestionably problematic cases are those posed by very long texts, like that of an entire psalm. One such instance is the seven-voice motet *Domine Deus noster* (Book II), setting the whole of Psalm 8. This psalm, however, calls for the repetition of the first verse, which prompts Vecchi to reuse the music presented at the start, and to restrict the use of the full forces to these two moments, thereby marking out the overall form. The same solution is used also in the six-voice motet *Benedicite omnia opera Domini* (Book I), which sets the first eight verses of the Canticle of the Three Youths; at the end the text and music of the first verse are repeated (though not indicated in the liturgical text), thereby again generating a musically logical structure.

The opposite problem is posed by very short texts, which could even be as short as one psalm verse, as in the four-voice motets *Velociter exaudi me* (Psalm 142, v. 7) and *Misericordias Domini* (Psalm 88, v. 1), both in Book I.²²

²¹ "Die Motette [*Speciosa facta es*] zeigt somit durchhaus die Wesenszüge des niederländischen Stiles der Jahrhundertmitte – und dies in einem Motettenerstdruck aus dem Jahre 1597!": RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, pp. 19-20.

²² A transcription of the motet *Velociter exaudi me* is given in the anthology edited by Carl Proske, *Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum*, Regensburg, Pustet, 1855; *Misericordias Domini* is in RODOBALDO TIBALDI, "I mottetti di Orazio Vecchi: un'antologia", *Polifonie*, V/2, 2005, pp. 47-123: 57-61.

In the first case the solution is similar to the preceding ones, for the first hemistich is repeated, again to create the ternary form ABA. In the second case an expansion of form is obtained by the complete repetition (with variants) of almost the whole motet, with the exception of the first statement of the subject and the respective answers; this creates a sort of ABCB'C structure. The repetition of entire episodes, for the most part at the end, is a means frequently adopted to create broader structures, both in the motets of four to seven voices and in those for two choirs. In the same way we find reprises that return identically (or slightly varied) within the composition, at textual repeats, often with a contrasting rhythm and/or vocal forces. The text of the four-voice motet *Euge serve bone* is made up by combining three antiphons of Vespers and Lauds of the Common of Confessors, *Euge serve bone*, *Fidelis servus et prudens* and *Serve bone et fidelis*, the first and third of which end with the words "intra in gaudium Domini tui".²³ The same conclusion is also added to the text of the second antiphon, and is exploited as a reprise within and at the end of the motet, in homophonic triple time and four-part writing, while the three preceding episodes are always for three voices, in duple metre and with imitative writing in the first two episodes, pseudo-contrapuntal in the third:

Euge serve bone in modico fidelis	C.A.B.	☿
intra in gaudium Domini tui.	Tutti	§ 2
Fidelis servus et prudens, quem constituit Dominus super familiam suam	A.T.B.	☿
intra in gaudium Domini tui.	Tutti	§ 2
Serve bone et fidelis	A.T.B.	☿
intra in gaudium Domini tui.	Tutti	§ 2

The overall result, which takes also its cue from similar procedures used by Venetian composers above all in works for two or more choirs, seems almost an anticipation of the so-called concertato "cantilena-motet".

Alongside these solutions, which were firmly consolidated and typical of the late-16th-century repertoire, we still also find recourse to the cantus fir-

²³ Transcription in *Musica Divina, Tomus II, annus I, Liber Motetorum*.

mus. I am not referring here to those (already familiar) cases where Vecchi quotes or reworks fragments of Gregorian melodies, as in the motets *Salve, sancte Pater* (from Book I) or *Salve, radix sancta* (from Book II).²⁴ In both cases the presence of the word “Salve” suggests the evocative use of the start of the Gregorian antiphon *Salve Regina* (see Example 1); here, of course, the purpose is to quote a well-known melody and it does not assume a particular significance in the actual organization of the work (nor does it seem to refer to anything else). Instead, I will draw attention to a group of three works in which we find a structural use of the cantus firmus in at least one of the voices of the ensemble.

The first case, the simplest and one corresponding to certain compositional traditions of the northern environment, is the five-voice motet *Haec dies* (1597), which sets the response of the Gradual of the Easter Mass (see Example 2). It is Vecchi’s only composition in triple time from start to finish, and it is based on the Gregorian melody (in strictly equal values of perfect breves), given in the Bassus, also preceded by a cantus firmus intonation by the same voice;²⁵ this prompts Vecchi to alter the cantus firmus at the end so as to have a *clausula basizans* in the final cadence. Among other things, at other times the cantus firmus would have clearly been written in a different *mensura*, i.e. simply duple. It is a sign of the times and of what the individual signs mean at the end of the 16th century that recourse is made to triple-time only in all voices together, so as not to generate difficulties or doubts (though this was not necessarily the only possibility; in other composers, even later ones like Viadana, we occasionally find the coexistence of a Cantus in duple time and other voices in triple time).²⁶ The structural use of a Gregorian melody in the manner of a cantus firmus placed in the lowest voice is a technical procedure that one can still find at the start of the 17th century in various works, without that implying archaism or merely didactic aims, as has sometimes been hypothesized. There are examples in Costanzo Porta and Lodovico Viadana, just to mention two names.

²⁴ RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, p. 26; MICHELE FROMSON, “Melodic citation in the sixteenth-century motet”, in *Early Musical Borrowing*, ed. Honey Meconi, New York-London, Routledge, 2004, pp. 179-206: 197. The two motets can be consulted in TIBALDI, “I mottetti di Orazio Vecchi”, pp. 72-77 (*Salve, radix sancta*) and 91-97 (*Salve, sancte Pater*).

²⁵ It is interesting to note that certain other works that set the response of the Gradual of the Easter Mass are composed on a cantus firmus, though placed in the Tenor instead of the Bassus. Examples are the motets *Haec dies* by Jacquet of Mantua (from the *Motecta* for five voices, Book I, Venezia, Gerolamo Scotto, 1539) and Ingegneri (from the *Sacrae cantiones* for five voices, Venezia, Angelo Gardano, 1576).

²⁶ In the strophe “Qui Mariam absolvisti” of the four-voice Requiem included in the *Officium defunctorum* op. X (Venezia, Giacomo Vincenti, 1600) the Bassus has the cantus firmus in semibreves notated in C, whereas the other three voices have the sign 3.

One curious point worth mentioning is that the same motet *Haec dies* reappears as the Gradual of the *Missa in Resurrectione Domini* included in the 1607 edition. This Mass, however, is for eight voices and two choirs, and hence also the motet was merely adapted to the same forces, using somewhat simplistic methods (Example 3):

- the Bassus, which has the cantus firmus, has been doubled and made the foundation of both choirs;
- Cantus, Altus and Quintus, with only minimal differences, have been placed in the First Choir, thereby completing it;
- the Tenor has been moved to the Second Choir;
- the second Cantus has been created by doubling the cantus firmus at the upper tenth (with only a small change in intervals at the end);
- as a result the Altus of the Second Choir is the only voice that has been truly created *ex novo*.

These are very elementary procedures that suggest methods derived from *contrappunto alla mente* (e.g. the doubling of the cantus firmus at the tenth), and could even suggest that the operation was undertaken by the editor of the posthumous print, Paolo Bravusi (though obviously we cannot rule out the possibility that Vecchi himself was hard-pressed for time).

In addition, there is another curious aspect: the fact that the liturgical melody used as a cantus firmus does not exactly match the reading of the 1591 Gradual, i.e. that revised also by Vecchi. The variants are of varying degrees of importance, running from the omission of single notes to different text underlay and the reduction of certain melismas (Example 4). This could perhaps be a clue suggesting that the work was written before the revision of the Gradual. Another possible case is the posthumous Easter Mass: not so much the work itself (for the reasons stated above), as the Introit, for there again the cantus firmus is not based on the Gardano edition.²⁷

In the other two works the cantus firmus consists of an ostinato repeated various times in accordance with the instructions of a motto, somewhat in the manner of the Franco-Flemish enigmatic canon (though much simpler to decipher). In *Ecce Virgo sancta* (1597) the Sextus (a second Cantus) consists of an ascent and descent of breves in stepwise motion on the entire hard hexachord, against which are set the words “duodecim stellae corona Mariae”, to be repeated three times. In the edition the situation is visualized by showing a

²⁷ I wish to thank Marco Gozzi for providing me with a reproduction of the Easter Proper according to the 1591 Gradual, from the copy preserved in Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Biblioteca musicale “L. Feininger”.

crown with a musical staff in which the notes are replaced by stars, while the correct mode of performance is indicated in a Latin rubric: “Hos gradus ter reitera Sed tene vocem postea In fine, quinque tempora” (see Example 5).²⁸ The overall result, with the other parts moving above and below in an imitative counterpoint that is rhythmically animated and rich in melismatic embellishments,²⁹ reminds one somewhat of another Marian motet, *Gaude Maria virgo* by Victoria (Example 6), in which the two upper voices, in canon at the unison, stand out strongly from the other parts, at least initially (for the situation then becomes more varied and contrapuntally interesting with the addition of the two voices within the full group). Above all, I would say that the end result anticipates that type of mixed vocal-instrumental composition of the 17th century based on the repetition of a litanical invocation “Sancta Maria, ora pro nobis”, a genre that also includes Monteverdi’s *Sonata sopra Sancta Maria*.³⁰

The two examples given above have already been pointed out in Rüegge’s work, so I have restricted myself to clarifying a few minor points. The last case, on the other hand, that of the motet *Ave Virgo gratiosa* (1590), seems to have escaped his notice. So here it is worth dwelling on the matter a little longer, both because of the various issues raised by the work and also because it constitutes a moment of synthesis of the aspects examined (Gregorian melody, cantus firmus, ostinato).

The text, *Ave Virgo gratiosa*, which we briefly discussed earlier, was often set by French composers such as Crecquillon, Lhéritier (two different settings), Phinot, Manchincourt and Jacquet de Berchem as *Ave virgo gloriosa*, whereas Italian composers or those working in Italy (Festa, Layolle and Jachet of Mantua) preferred the reading “gratiosa”.³¹ In line with the Italian tradition, therefore, Vecchi adopts the latter version, at least in general outline:

²⁸ For a correct interpretation of the motto one must consider that the final longa is excluded from the five held breves.

²⁹ See the transcription of the motet in TIBALDI, “I mottetti di Orazio Vecchi”, pp. 78-83.

³⁰ This particular character was most clearly grasped by Adam Gumpelzhaimer, who copied it and set it out in score though without adding the text (apart from that of the Sextus, with respective Latin rubric) in a personal anthology preserved today in Berlin, Staatsbibliothek, Mus. ms. 40028 (*olim* Z 28), in which, among things, he made the Sextus the highest voice. On Gumpelzhaimer’s manuscripts see the fundamental work of RICHARD CHARTERIS, *Adam Gumpelzhaimer’s Little-Known Score-Books in Berlin and Kraków*, Neuhausen, American Institute of Musicology, 1996 (Musicological studies and documents, 48). The lack of text did not allow the scholar to identify its presence in the 1597 edition, so the piece was considered as instrumental and in a sole source (p. 41, n. 30). In the same manuscript were also copied two other motets from the 1597 edition: *O Domine Jesu Christe* (no. 49) and *Domine Dominus noster* (no. 69).

³¹ In spite of the increasing urgency need for a reference work on sacred music a provisional list can be found in HARRY B. LINCOLN, *The Latin Motet: indexes to printed collections, 1500-*

Ave Virgo gratiosa,
stella sole clarior,
mater Dei gloriosa,
favo mellis dulcior,
rubicunda plusquam rosa,
lilio candidior.
Omnis virtus te decorat,
omnis sanctus te honorat,
Iesus Christus te exaltat
in caelis sublimior.
Alleluia.

The text is divided into two parts, on which Vecchi builds two different sections, with the second beginning at l. 6 (“Omnis virtus te decorat”). In this way the first section has three pairs of lines with the same structure of alternating rhymes (-osa and -ior), and the second section has three lines sharing same consecutive rhyme (though the last is admittedly more assonance than genuine rhyme) rounded off by a different rhyme connected to the preceding section (-orat, -altat and -ior). Of the previous composers only Crecquillon subdivides it into two sections at the same point, but in his version he adopts the form “Ave virgo gloriosa”; moreover, there are a few textual variants and above all lines 6 and 7 are inverted (so his second part opens with “Omnis sanctus te honorat”). Among the other composers who set the “Ave virgo gratiosa” version, such as Festa and Layolle, there is no division of the text, and above all there is an important textual variant that they also share with the various settings of “Ave virgo gloriosa”: in l. 8 the ‘normal’ reading used by composers (also from the metrical point of view) and that also attested in Books of Hours and other devotional books is “coronat” and not “exaltat”.³² A concluding addition to the text is found in Layolle and Jacquet of Mantua: in both an “Amen”. From the compositional point of view, in no respect do we find any connection with the motet by Vecchi.

The most evident feature in Vecchi’s setting, one that clearly distinguishes it from all the preceding ones I have been able to examine, is the structural application of a Gregorian melody. It is used in both sections and is technically diversified, i.e. in the form of paraphrase and as a cantus firmus proper. The melody, which is clearly recognizable right from the start of the motet, is *Ave maris stella*, the Marian hymn *par excellence*, transposed up a fourth

1600, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1993 (Wissenschaftliche Abhandlungen-Musikologische Studies, 59).

³² The reading “coronat” is also found in WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied*, p. 191.

with a flat (Example 7). I am unable to say whether Vecchi's choice was suggested by some monodic tradition of setting *Ave virgo gratiosa* to the melody of *Ave maris stella*, or whether it was freely made, perhaps inspired by the words "Ave" and "stella" at the start of the first two lines (as well as other similar expressions). Obviously I cannot rule out the possibility that there was a polyphonic model; but for the present I have been unable find a trace.³³ As I do not aim to offer a full analysis of the work (which would go beyond the purpose of this article), I shall limit myself to certain general points on the treatment of the cantus firmus and the consequent organization of the form. In addition I shall propose in the appendix a complete and, so to speak 'annotated', edition of Vecchi's motet, highlighting the presence of the hymn in the various sections in each voice.³⁴

The first part, corresponding to the first six lines of the text, is organized into six episodes that are clearly marked by cadences in at least two voices; there is an avoided cadence by the overlap of various voices in two successive episodes only at bb. 37-40, at the passage from the fifth to sixth line. In all six episodes the four phrases of the hymn are used consecutively, always paraphrased yet very lightly, either complete or limited to the opening motif, depending on the episode. At the end of the hymn, for the last two lines the melody is repeated from the beginning and breaks off after the second phrase. As one can observe in the brief table summarizing the formal structure (Table 4), the 'carrying' voice is unquestionably the Quintus, which has the melody complete. But the melody is also found in the Tenor, which acts as a voice that introduces the hymn (though only the head of the theme, bb. 2-4), the Cantus (2nd, 3rd, 4th and 5th episodes, generally limited to the opening motif) and occasionally also the Bassus (2nd episode), though never the Altus, at least not in any recognizable manner. It is also interesting to note how the passage from one voice to another is accomplished in such a way as to ensure continuity in the melodic line, if only with respect to the beginning of the phrase. Here one example will suffice (for others, see the 'annotated' edition): that of the second episode (bb. 8-19). Here the head of B, stated by the Bassus, immediately follows the preceding phrase (in the Quintus), and is in turn

³³ I offer here a short list of composers prior to, or contemporary with, Vecchi, examined through bibliographies, reference books, indexes, modern editions and occasional checking, who did not compose an *Ave virgo gratiosa/gloriosa*: Annibale Padovano, Asola, Baccusi, Bassano, Clemens non Papa, Contino, Croce, Andrea and Giovanni Gabrieli, Gombert, Guerrero, Ingegneri, Lasso, Marenzio, Massaino, Morales, Mouton, Palestrina, Pallavicino, Ponzio, Rore, Ruffo, Victoria, Vinci, Wert and Willaert.

³⁴ The modern edition has already appeared in TIBALDI, "I mottetti di Orazio Vecchi", pp. 66-77; nonetheless I considered it fitting to present it again here owing to the different aims of the present article.

restated in imitation by the Quintus and Cantus, before returning to the Quintus for a complete exposition (on the conclusion of which the Cantus dovetails phrase C). In the overall cadential scheme, which is solidly anchored on G and D, there is an interesting caesura on F at b. 25. In a First Mode in G this would be a *clausula peregrina*, but it is fully justified by the degree in which the third phrase of the hymn concludes.

In the second part the Quintus has just one line of music with the text of line 7 (“omnis virtus te decorat”) and with the rubric “vado et venio ad vos”, an obvious quote from the Gospel according to St John, 14, 28 (Example 8). This indicates that the melody must be sung first in direct motion, then in retrograde motion, followed by a fresh start from the beginning and so on until the end, making a total of six times: in other words, there are three complete repetitions of the direct-reversed phrase, exactly as in the motet *Ecce Virgo sancta*, again a structure that “comes and goes”. Unlike that case, however, this time we are confronted with a genuine melodic line, consisting of Phrase C. Note the continuity of the overall design: the first part broke off at the second phrase and the new section is constructed on the third, significantly entrusted to the voice that had the main role in stating the monodic line. Unlike *Ecce Virgo sancta*, the cantus firmus does not consist just of breves (or notes of equal value), but instead has a rhythmic scheme of a certain complexity, since it is in duple time with two triple-time motifs within it. This allows it to integrate rhythmically in the texture outlined by the other parts. Only at the end is its ‘otherness’ (musical and textual) evident, in the rhythmic intensification of repeated crotchets given by the voices on the broad conclusive “Alleluia” (bb. 70-82). The connection with the overall structure is instead ambiguous, outlining a sort of descending climax:

- the first statement (in direct motion) corresponds entirely to the first episode (l. 7 “Omnis virtus te decorat”), and also determines the cadential degree, F, on which the Gregorian phrase terminates;
- the second (in contrary motion) coincides again with the second episode (l. 8), yet its integration in the cadence is subordinated to movement of the other voices (also because the text is naturally different from this episode onwards);
- the third does not match the structure of the third episode (l. 9), since the fourth episode enters on its last notes;
- similarly the fourth statement occurs between the last episode and the “Alleluia” (within which we find the last two repetitions).

In this second part the use of the hymn melody in the other voices is almost non-existent. The only voice involved is the Cantus: at bb. 53-56 it limits itself to introducing the beginning of C, while at bb. 64-67 (corresponding

to the last line) D is present in a way that is very evident yet not integrated in the genuine conclusion on which the “Alleluia” is introduced without any interruption; however it coincides with the concluding note of the cantus firmus (the exposition of which, from that moment on, as we saw, no longer coincides with the individual episodes of the motet), in accordance with that desire for (at least melodic) consecutiveness found in the first part. In this way, the fact of entrusting to the Cantus the melodic closure of *Ave maris stella* is a way of stressing the importance of this voice, which fulfils a role second only to that of the Quintus in the first part of the motet.

At this point it is natural to ask oneself whether at least the idea of using a cantus firmus could have been prompted by the preceding tradition (obviously in relation to this text). To my knowledge there are two cases that make use of this compositional technique and might have inspired Vecchi in some way, if only distantly.

Among the works attributed to Jacquet of Mantua there is an *Ave virgo gratiosa* for six voices published by Gardano in 1542 in Willaert’s First Book of Motets for six voices as the work of “Jachet”.³⁵ The same work, however, had already been issued a few years earlier in an anthology published by Attaignant as the work of Pierre Vermont and with the incipit *Ave virgo gloriosa*, more in line with the French tradition of the text. The work is in the untransposed 1st mode using a set of natural clefs; it has one section; and the Tenor (using the C3 clef) has as cantus firmus “O clemens, o pia”, the text and melody of which are drawn from the Marian antiphon *Salve Regina*. The cantus firmus is repeated eight times, both in the home mode and at the upper fourth (always in direct motion), in broad, differentiated note values, but with no definite proportional relationship between the various statements. The cantus firmus stresses the Marian destination of the text in an ‘alternative’ form and hence shows a different approach from that found in Vecchi (even though we also find a bitextuality almost throughout the second part of Vecchi’s motet). Jacquet’s version, however, does not completely match Vecchi’s, given that it lacks l. 9 (“Jesus Christus te exaltat/coronat”): a situation sometimes encountered in French composers, but never in Italian composers or composers active in Italy.³⁶ The motet closes with a short “Amen”.

³⁵ *Liber tertius: viginti musicales quinque, sex, vel octo vocum motetos habet* [...], Paris, Pierre Attaignant, 1534 (RISM 1534³). In Lincoln’s index the work is attributed to Berchem, while in *Grove* it is assigned among the works of Jachet of Mantua. There is a modern edition, as the work of Jacquet of Mantua, in ADRIAN WILLAERT, *Opera omnia*, IV: *Motetta VI vocum (1542)*, ed. Hermann Zenck, Roma, American Institute of Musicology, 1952 (Corpus Mensurabilis Musicae, III/4), pp. 117-123.

³⁶ It is interesting to notice that with the omission of l. 9 and with the version transmitted in the

A very similar, if not identical, technique is found in the *Ave virgo gloriosa* of Jacquet de Berchem: a work that again has suffered from problems of attribution. It was first published in the *Moteti de la Simia* (Ferrara, 1539) by Bughlat as the work of “Jachet de Berchem”, and later included in the reprint of the Second Book of Motets for five voices by Jacquet of Mantua (1565).³⁷ However, recent research, including the doctoral dissertation of van Berchum,³⁸ attributes it to Berchem. The motet has five voices, is in Mode 1 transposed to G and adopts a combination of high clefs (G2-C2-C3-C4-F3). It is not divided into sections and the Quintus (in the C4 clef) has a cantus firmus consisting of the text and melody of the antiphon *Pulchra es et decora* transposed to G with a flat, complete and repeated twice. The first statement uses mainly breves and the second mainly semibreves, though this does not mean that the values have been halved throughout (this occurs only in certain passages, not in the entire melody). Again, the text set lacks l. 9 and is identical to that set by Lhéritier and Jachet of Mantua (according to Attaingnant’s edition).

If we restrict ourselves to observing the general technical idea, i.e. the use of a cantus firmus, we could say that these two works, and perhaps particularly Berchem’s motet (which has the same mode, Mode 1 transposed to G, and the same set of clefs), may have inspired Vecchi’s approach. But as I anticipated earlier, it could only be a distant influence, given that they lack all the other elements that radically differentiate his setting from the preceding ones, principally the structural use of *Ave maris stella*. Finally, it is interesting to note that while Vecchi’s motet appears to be without precedents, there are at least later cases in which we find the same Gregorian melody fulfilling a similar structural function. The names of Monte and Porta clearly make the subject an extremely appealing one, but to avoid all further distraction from this discussion (which is after all centred on Vecchi’s motets), I refer the reader to Appendix II, where I have made some summary remarks on these other works.

1534 edition the text would fully correspond to that adopted by Lhéritier in both settings (for three and four voices).

³⁷ *Motetti di Jachet da Mantoa a cinque voci, libro secondo. Di novo ristampati*, Venetia, Girolamo Scotto, 1565.

³⁸ MARNIX J. VAN BERCHUM, *De motetten van Jacquet de Berchem (c 1505-1567)*, Doctoraalscriptie opleiding Muziekwetenschap, Instituut Kunstgeschiedenis en Muziekwetenschap, Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht, 2002 (a work that can be consulted online at http://asterix.library.uu.nl/files/scrol/r4/Jacquet_de_Berchem.doc). I take the opportunity to thank Marnix van Berchum, who very generously let me have his transcription of Berchem’s *Ave virgo gloriosa*.

* * *

The few examples just illustrated, however, are drawn from a wider sample that unequivocally shows a priority interest in closed forms obtained by repetitions of melodic structures or even entire sections (depending on the situation). Rügge points out that some of these solutions are peculiar to the secular repertoire and therefore betray the hand of a composer accustomed to such compositional techniques. This is unquestionably true, though it is also true that similar patterns are used in the late-16th-century motet tradition (we need only think of the various instances offered by Palestrina and of his manner of expanding form by repetition when necessary). So it is not so much in this direction that we can profitably search for interaction with secular genres. A more rewarding line of investigation is that of examining the stylistic-compositional elements in the melodic structure and the typology of the counterpoint. But to avoid widening the discussion excessively, and at the risk of simplification, it is above all worth remembering that counterpoint and imitation lie at the basis of Vecchi's style, at least in the motets for single choir. He exploits all the resources contemplated by the late-16th-century compositional techniques: from continual and prolonged imitation to pseudo-contrapuntal solutions; from the alternation of vocal forces as a means of generating lighter textures and antiphonal contrasts to the use of fuller textures; from the use of broad melodic arcs to the exploitation of short motifs. And yet, it is evident that often the demands of horizontality coexist with those of verticality, and that sometimes the latter prevails over the former, showing that what Vecchi cares about is the overall result and the global impression, not the individual voice. At times it seems evident that a polarity is created by the two outer voices, in a way that highlights the Cantus, while the movement of the inner parts and the Altus in particular is often understood only in relation to the other voices, rather than as an independent entity. Of course this is by no means a stylistic feature peculiar to Vecchi, for it conforms to the general picture of 16th-century compositional practice and was the object of considerable debate. In this respect and above all towards the end of the century, it is the Cantus that assumes the most independent and finished melodic profile, while increasingly frequently the Bassus assumes a role of support (also 'harmonic' support) of the whole structure.³⁹ As Rossana Dal Monte and Massi-

³⁹ These tendencies can be seen, for example, in the late-16th-century parody technique, as pointed out by VERONICA FRANKE, "Borrowing procedures in the late-16th-century imitation Masses and their implications for our view of 'parody' or 'imitation'", *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, XLVI, 1998, pp. 7-33: 9-11. On the subject, with regard to Porta, see also LILIAN PIBERNIK PRUETT, "Parody technique in the

mo Privitera have pointed out, after studying the style of the six-voice canzonettas, “there is no doubt that the respective demands of horizontality and verticality coexist not only peacefully, but also very happily under Orazio Vecchi’s pen”.⁴⁰ Naturally in motet compositions there is a greater interest in linear part-writing, but often the interval movements of the individual inner parts, the interruptions in melodic flow determined by rests and changes in pitches in answers seem to obey demands of verticality and to sacrifice independence for the sake of the overall effect.

In some cases the composer makes use of choral declamation of a chordal nature, though on the whole this is restricted to particular cases. We find it, for example, in the two motets mentioned above (*Benedicite omnia opera Domini* and *Domine Deus noster*, also because of the sheer length of the text). In these cases the composer resorts to a type of fairly rapid declamation, almost completely without repetition, at the same time dividing the ensemble into half-choirs to generate some kind of colouristic interest, as found in the double-choir technique used in psalm composition. Undeniably, however, we find a certain fixity in its concrete application, as is shown by the structure of *Benedicite omnia opera*:

Masses of Costanzo Porta”, in *Studies in Musicology. Essays in the history, style, and bibliography of music in memory of Glen Haydon*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1969, pp. 211-218.

⁴⁰ See ROSSANA DALMONTE–MASSIMO PRIVITERA, *Gitene, canzonette. Studio e trascrizione delle Canzonette a sei voci d’Horatio Vecchi (1587)*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 47-51, paragrafo “La melodia delle voci” (the passage quoted is on p. 49) and respective bibliography, and above all the classic study by SIEGFRIED HERMELINK, *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing, Schneider, 1960 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 4), p. 70 and 103.

Benedicite omnia opera Domini Domino; laudate et superexaltate eum in saecula.	A 6, homorhythmic declamatory writing
Benedicite angeli Domini Domino; benedicite coeli Domino.	A 4: C.6.A.5. A 3: T.5.B.
Benedicite aquae omnes, quae super caelos sunt, Domino: benedicite omnes virtutes Domini Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite sol et luna Domino: benedicite stellae coeli Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite imber et ros Domino: benedicite omnes spiritus Dei Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite ignis et aestus Domino: benedicite frigus et aestus Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite rores et pruina Domino: benedicite gelu et frigus Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite glacies et nives Domino: benedicite noctes et dies Domino.	A 3: C.6.A. A 3: T.5.B.
Benedicite omnia opera Domini Domino; laudate et superexaltate eum in saecula.	A 6, as at the beginning

This results in two works that are fairly lengthy in terms of text though remarkably short in overall size (55 breve bars in *Domine Deus* and as few as 47 in *Benedicite omnia opera*, one of the shortest of all the motets).

The structural use of counterpoint must not be seen to contradict in any way what Vecchi himself seemed to assert concerning the need for a style that was easy, intelligible and clear to all. After the discussion and debate both at the Council of Trent and, above all, later in the local synods, a composer who was so alert and sensitive to the various stimuli of a period and culture in the process of profound transformation could not avoid considering the problem of what writing music for the liturgy meant: i.e. what type of polyphony should be used in sacred music. His approach seems to have been stated with the greatest clarity in the *Lamentationes cum quattuor paribus vocibus* of 1587, his first sacred publication. In the dedication of this work (to Sisto Visdomini, bishop of Modena) he begins with the following well-known declaration of intentions:

non v'è chi nega, Reverendiss. Sig., che la musica non dobbia essere in ogni tempo, e più anche nei giorni santi, intelligibile e chiara a tutti, perché questa candidezza d'armonia è più capace al comun senso degli ascoltanti; non è dubbio che non è per l'ordinario la musica da dotta mano elaborata, la quale spesse volte avviene che, invece di rapir gli animi altrui alla devo-

zione, gli confonde e gli distempra in maniera ch'essi non sanno udir altro che armonia senza l'anima delle parole. Però ho preso fatica di porre in musica queste lagrine di Gieremia profeta con speranza (né ciò mi sia ascritto a superbia) non solo di apportar consolatione a gli animi devoti, ma d'haver ancho in parte sodisfatto al desiderio di V. Sig. la quale ama tanto (né senza ragione) questo genere di musica. [...]

The reference to the distraction and confusion that a certain learned elaboration could bring upon the listener to the detriment of “devotion” is immediately reminiscent of one of the key moments that prompted the discussion on the significance of polyphony in the liturgy: the harsh admonishment that Pope Marcellus II addressed to the singers of the Sistine Chapel (including the then young Palestrina) on that famous Good Friday of 1555 when the pope deplored the evident discrepancy between the liturgical moment and the music (which was highly unsuited to the occasion), accompanied by a warning to pronounce the words in a way that was perceptible to all.⁴¹ This helps to explain Vecchi's radical decision to use *falso bordone* in a continuous and structural way (abandoned only sporadically), following a model proposed a few years earlier by Pietro Vinci in his own Lamentations of 1583.⁴²

Again in another later collection, that of the Hymns of 1604, it is explained in the dedication that they were composed “stylo quidam brevi, sed non obscuro, facili”. And yet, as I have just stated, there is no contradiction at all. Here we are faced with a different compositional genre; indeed we are dealing with the highest genre of all (along with the Mass), one that required a learned and complex style, capable of throwing light on various aspects present in the text. His motet style reveals itself to be indebted in some way to both Lassus and Palestrina (above all the Palestrina of the “novum genus”). From Lassus he takes the concentrated interpretation of the text by highlighting, where necessary, individual words or motifs clearly separated from the phraseological context. From Palestrina he takes the manner of laying out the

⁴¹ The papal document, drawn up by the secretary Angelo Massarelli, is quoted in KARL WEINMANN, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine storische-kritische Untersuchung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919 (facsimile reprint Hildesheim, Olms, 1974), p. 148. See also OSCAR MISCHIATI, “‘Ut verba intelligerentur’: Circostanze e connessioni a proposito della *Missa Papae Marcelli*”, in *Atti del convegno di studi palestriniani*, ed. Francesco Luisi, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977, pp. 415-426: 420-423.

⁴² *Di Pietro Vinci siciliano della città di Nicosia il primo libro delle Lamentationi a quattro voci, con altre compositioni convenienti alla Quadragesima. Novamente posto in luce*, Venezia, Scotto, 1583. On the subject, see JOHN BETTLEY, “‘La compositione lacrimosa’: musical style and text selection in north-Italian lamentations settings in the second half of the sixteenth century”, *Journal of the Royal Musical Association*, CXVIII, 1993, pp. 167-202: 181-183.

voices in order to obtain a clear and transparent polyphonic texture, alternating broad and melismatic melodic arcs with lean and essentially syllabic lines. Obviously we must not exclude other models, above all in the general organization of the composition. Quite the reverse. As Schlötterer has also stressed recently in his important work on Palestrina, “would it not also be better to have the ambition of broadening the viewpoint, detaching oneself from just Palestrina and Lassus and taking into consideration the contemporary picture in the late 16th century, seeing it as a wider circle of ‘illustrious composers’?”⁴³ This would in any case require a study and detailed analysis of every single motet in relation to the tradition of the various texts, somewhat as Michèle Fromson did for a significant (though necessarily restricted) group of motet settings from the last decades of the 16th century.⁴⁴ Such a study, naturally conducted with all due prudence and caution, would reveal a very wide range of models.

The overall sonority achieved, the harmonic background and certain rhythmic structures, on the other hand, show the influence of the Venetian composers. This is understandable and indeed easily verifiable in the works for double choir, though it is also evident in the motets for four, five and six voices. In this case the obvious landmark is first and foremost the work of Andrea Gabrieli, and particularly his collection of motets for five and four voices, respectively dated 1565 and 1576, for which Denis Arnold spoke of a “new motet style”, along with the works of Claudio Merulo and also, to a lesser extent, Giovanni Croce.⁴⁵ An example of this can be seen in *O sacrum convivium*, one of the texts considered by Fromson. In her analysis of the different settings she tends to place Vecchi in the third stylistic group, that dependent on Wert and typical of the composers active in Cremona, Mantua and the central-eastern Po plain. Nonetheless she also observes other features that link him to the habits of the Venetian composers, and in the end points to Andrea

⁴³ REINHOLD SCHLÖTTERER, *Palestrina compositore*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2001 (Musica e Musicisti nel Lazio, 5), p. 323.

⁴⁴ See MICHÈLE YVONNE FROMSON, “A conjunction of rhetoric and music: structural modelling in the Italian counter-reformation motet”, *Journal of the Royal Music Association*, CXVII, 1992, pp. 208-244 (largely drawn from *Imitation and Innovation in the North-Italian Motet, 1560-1605*, 2 vols., PhD. diss., The University of Pennsylvania, 1988). In this work, as in the doctoral dissertation, Fromson compares various settings of *O sacrum convivium* and *Quem vidistis pastores* by various composers, also including Vecchi, aiming to find structural models and to indicate possible stylistic and compositional derivations from those very models.

⁴⁵ See DENIS ARNOLD, *Gabrieli and the new Motet Style*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, Proceedings of the international congress, Venice, 16-18 September 1985, ed. Francesco Degrada, Firenze, Olschki, 1987 (Studi di Musica Veneta, 11), pp. 193-213.

Gabrieli's five-voice motet (from the *Sacrae cantiones* of 1565) as a possible model of reference.⁴⁶

For the two-choir works the decisive influence of Andrea Gabrieli's work is evident. The rhythmic structures, the rapid antiphonal play, the colouristic use of ensembles and the sonic differentiation of the two groups most clearly refer to that model, even if, as is obvious, they are incorporated in a sonic environment that is different from the Venetian. Most of the motets use different clef combinations and the two choirs are differentiated, pitting a high choir against a low choir. In Book I the division works both ways, whereas in Book II the succession first/high choir – second/low choir is always respected (Table 5). Often, however, it is only the range of the highest voices that is different (as in *Repleti sunt omnes* or *Exultate iusti*), or only that of the two basses, though this is more apparent than real (as in *Haec requies nostra*). In any case the lowest voice is never extended into the more extreme regions; the contrabass clef (F5) is never used, and when the highest voice has a G2 clef the lowest voice has at most an F3 clef, if not a C4 clef. The only ten-voice work is organized according to the same principle, with two identical choirs using natural clefs and a doubling of the tenor register. What is evident, therefore, is the adaptation of the two-choir formula to more 'normal' situations and, conversely, the exceptional character of the Venetian model when assessing the forces that could be used, precisely as is found in certain composers (such as Ingegneri or Merulo) who were very familiar with the solutions of the Venetians but happened to operate in very different environments.

Even the overall compositional technique betrays Venetian influences, which Vecchi would have had the opportunity to assimilate during the various periods spent in the city. Perhaps two eight-voice motets – *Congratulamini omnes* for the feast of San Rocco and *Sancte Marce praedicator* for the feast of St Mark, both in Book I – can be attributed to these phases of his life. The two choirs proceed with a certain independence as regards the writing of the bass parts; as a rule these parts proceed in octaves and unisons in contrary motion (exceptionally in unison in direct motion), with occasional intervals of a third. Very rarely do they outline a fifth, an interval almost always more

⁴⁶ FROMSON, *Imitation and Innovation*, vol. 1, pp. 247, 268-270. More controversial is the situation of the motet *Quem vidistis, pastores?*, who would seem to be influenced by the setting of the same name by Giovanni Maria Nanino. The problem lies in the fact that the motet remained unpublished, and hence Fromson conjectures that Vecchi could have known the composition when Nanino went to Mantua in 1586, the year when Vecchi was in Correggio (FROMSON, "A conjunction of rhetoric and music", p. 223 fn. 29; *Imitation and Innovation*, vol. 1, pp. 195-196). I find the American scholar's hypothesis unconvincing, given that the possibility of a reversed influence (Nanino imitating Vecchi) is very unlikely, but the fact remains that one of the two works was strongly influenced by the other.

apparent than real given that the ‘dangerous’ situation is often resolved by a crossing with the Tenor, which clarifies the situation. When that does not happen (which is rare), the fourth in the bass arises from a movement of a contrapuntal-imitative character, on the weak point of the tactus and with somewhat short note values. Very rare is the genuine fourth in the bass in a single choir, as in the motet *Haec requies nostra* (1597), where the imitation is distributed between the two choirs yet conceived for a unified group (see Example 9).

However, the independence of the individual choir, which seems to assign Vecchi’s style to a previous phase of double-choir writing, only concerns the organization of the two basses. As regards the harmonic completeness, we observe an evident search for integration between the two groups in the *tutti*, where both are necessary to obtain the full sonority (the third or fifth can be lacking in one or other of the two choirs). Moreover, in spite of the structural use of chordal writing, the foundation of his musical thinking is always contrapuntal vivacity. In the conclusions for superimposed choirs the distribution of the material in rhythmic imitation is achieved in terms of the whole choral ensemble, not of two separate choirs. As we also find in many works by Andrea Gabrieli, the spatial distribution of the two groups would be possible only at a somewhat limited distance. Even though both the bass parts generally act as harmonic support, the complexity and rhythmic vivacity of the *tutti* would be very difficult to manage if the choirs were positioned at a fair distance from one another.⁴⁷

At this point it would be legitimate to suspect that Vecchi based himself on the ‘classical’ models established in the 1570s and 80s and that he revealed himself to be a worthy continuer of that compositional tradition. In part this impression may be true, but in part it needs to be rectified, thanks to the evident interactions with madrigalistic practice. It is not a question of form, as we have seen; nor is it matter of using those figures that we call ‘madrigalisms’, i.e. sound painting. Such elements are to be found, to be sure, but such elements were also well established in sacred music: the melismas on key words; rapid, flighty movements on “*velociter*”; the use of *color* on “*nigra*”; melodies broken up by rests on “*suspirabat*”; semitone movement on “*gemebat*” or “*miserere*”; the use of chromaticism; the use of ten perfect breves on “*in psalterio decem chordarum*”; and so on.⁴⁸ Rüegge draws attention to a particularly interesting case of very similar melodic-rhythmic struc-

⁴⁷ See the observations on Andrea Gabrieli in ANTHONY F. CARVER, *Cori spezzati. The Development of Sacred Polychoral music to the time of Schütz*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1988, vol. 1, pp. 135-136.

⁴⁸ A summary sample in RÜEGGE, *Orazio Vecchis geistliche Werke*, pp. 29-32.

tures in the motet *Misericordias Domini* (1590) and in the madrigal *Cara mia Dafne*, from the Five-voice Madrigals published in Venice in 1589 (see Example 10).⁴⁹ But though certainly one of the most significant moments, this is not the only place showing a mixture of different elements. What interests Vecchi is to extend the rhythmic possibilities also in the motet. Although the *brevis* substantially remains the measure of reference, the range of values extends right down to the crotchet (with syllabic value) and hence the quaver (with ornamental value). Finding such rhythmic shifting in the works for two choirs should, however, cause no surprise; for already the works of Andrea Gabrieli and, even more so, those of Giovanni offer a very wide range of solutions, along with the presence of other features clearly derived from instrumental music. Passages such as the following, from the motet *Exultate iusti* which ends the 1597 collection (though many others could also be found) (see Examples 11 and 12) can be understood in the context of the late-16th-century Venetian instrumental repertoire, as well as that of polychoral composition (note, for example, the manner of ornamentation, the type of rhythmic scansion and the vertical logic governing the individual parts). What is interesting, however, is that these melodic and rhythmic procedures are also used in the motets for single choir: borrowed from Venetian double-choir and instrumental experiences, but above all from madrigalistic composition technique.

In the 1590 edition the same intention also clearly transpires from an external element, given by the use of C as a mensuration sign alongside the 'normal' c , along with the relative adjustment of the note values, thereby indicating a composition that is more relaxed in terms of tempo yet rhythmically faster and more lively. It is interesting to observe that it is above all the four-voice motets that are used as a kind of experimental workshop for such compositional variety. Though the very use of c can apparently be interpreted as normal compositional practice, it is in fact a signal of multiple performing solutions, depending on the text and liturgical occasion, as well as on the different metrical typologies used, which inevitably bear on its traditional significance.⁵⁰ Here it is surely necessary to remember what Ponzio said in his *Ragionamento di musica* on how to compose a motet:

⁴⁹ Modern edition: ORAZIO VECCHI, *Madrigali a cinque voci*, ed. Mariarosa Pollastri, Bologna, Ut Orpheus, 1997 (Odhecaton-Musica vocale, 3), pp. 36-39.

⁵⁰ Consider, for example, the "sad gravity" of Marenzio in the *Madrigali a quattro cinque, et sei voci, Libro primo* (Venezia, 1588), or the comments of Zacconi, Rossi and even Praetorius on c and the tactus actually used. On the subject, I refer the reader to the wide-ranging compendial work by UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 vols., Kassel, Merseburger, 1992 (Göttinger philosophische Dissertation, 7); on Marenzio, see FRANCESCO LUISI, "La 'maniera assai differente dalla passata' nei Madrigali a 4-5-6 voci del 1588", in *Luca*

le inventioni debbono essere gravi; ancora c'hoggi in alcuni compositori fra suoi motetti et cose ecclesiastiche non servano tal ordine, ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce et velocissimo, che paiono madrigali e canzoni; et valersi in luogo della semibreve sincopata della minima sincopata, qual non conviene alla gravità del motetto; et ancora si servino della pausa di semiminima, et ancora della chroma; et questo non dirò una sol volta (che sarebbe nulla) ma vanno continuando in questo modo fin'al fine, talchè per mio giudizio è stile da madrigale, e non da motetto.⁵¹

These are words of exemplary clarity, that seem to sum up perfectly some of the compositional choices made by Vecchi. Ponzio evidently had in mind an ideal model of motet, one that in some way derived from a definite aesthetic of sacred music, and that nonetheless seemed to have had a very short and limited lifespan in actual compositional practice, at least if we judge by the features he identified as suited to the motet. What is certain is that this is a very complex subject and one that cannot be tackled satisfactorily here. In any case, the procedures apparently adopted by Ponzio are those of the 1560s and 70s; and we must also remember that his argument is also (if not prevalently) didactic in intent. In my opinion, the conviction and naturalness with which Vecchi tackles the mixing of different genres are a response to an evident need to renew the style: a need that was increasingly urgently felt towards the end of the century. This renewal took its cue from counterpoint and remained within the realm of counterpoint. The path followed by Vecchi might not seem altogether direct, or at least always consistent, given that in Book II he completely abandons the use of C as a mensuration sign, exclusively in favour of c , though not the broadening of the rhythmic range and the attribution syllabic value to short figurations. Is this perhaps an external expedient to disguise a real situation? In my opinion it is an evident signal of what was by then a reality.

The c was becoming (or had already become) an external sign indicating

Marenzio: *poetica, stile e tecnica dell'opera profana e sacra*, 10th European Congress on Choral Singing promoted and organized by the Corale goriziana "C.A. Seghizzi", Gorizia, 30-31 August 1979, Gorizia, Corale goriziana "C.A. Seghizzi", 1980, pp. 51-71. For similar procedures used by featuring the mixture of C and c , I refer the reader to the conclusions of DALMONTE-PRIVITERA, *Gitene, canzonette*, p. 83.

⁵¹ PIETRO PONZIO, *Ragionamento di musica, del reverendo M. Don Pietro Pontio parmigiano. Ove ai tratta de' passaggi delle consonantie, et dissonantie, buoni, et non buoni; et del modo di far motetti, messe, salmi, et altre compositioni; et d'alcuni avvertimenti per il contrapuntista, et compositore, et altre cose pertinenti alla musica*, Parma, Erasmo Viotto, 1588 (Faksimile-Neudruck hrsg. von S. Clercx, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1959), p. 154.

a genre (sacred music) and a generic compositional practice (contrapuntal writing), at times with bearings on tempo, at times not. And the use of a madrigalistic style, or even of only structures of another genre in a composition that continues to maintain c as a mensuration sign can only signify a full acceptance of that 'new', or at least different, way of writing within the traditional approach to motet composition. It was one of the possible answers to the different demands for a renewal of style, and perhaps the only answer (or at least the most consistent one) that could be given by a composer trained at the strict school of counterpoint. The new assertions of the 17th century and the continual demand for a different repertoire (a simpler one, if need be) were to provide other answers, though they were not always so consistent or satisfactory.

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

News from the Guido d'Arezzo Foundation

CONCORSI CORALI 2006
CHOIR COMPETITIONS 2006

54° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d’Arezzo”
Arezzo, 23-26 agosto 2006

*54th International Polyphonic Competition “Guido d’Arezzo”
Arezzo, 23-26 August 2006*

Cori partecipanti / *Choirs taking part in the competition*

n.	Coro/ <i>Choir</i>	Città/ <i>Town</i>	Nazione/ <i>Country</i>
1	Wiener Choralschola	Vienna	Austria
2	Akademic Choir “Angel Manolov”	Sofia	Bulgaria
3	Schola Cantorum Coralina	L’Avana	Cuba
4	Ateneo de Manila College Glee Club	Quezon City	Filippine/ <i>Philippines</i>
5	Ensemble Vocal Héliade	Sète	Francia/ <i>France</i>
6	Vokalensemble Memmingen	Memmingen	Germania/ <i>Germany</i>
7	Shoin Children’s Choir	Kobe-City, Hyogo	Giappone/ <i>Japan</i>
8	Shoin Female Choir	Kobe-City, Hyogo	Giappone/ <i>Japan</i>
9	Vocal Ensemble EST	Tsu City	Giappone/ <i>Japan</i>
10	Coro Costanzo Porta	Cremona	Italia/ <i>Italy</i>
11	Accademia Vocale di Genova	Genova	Italia/ <i>Italy</i>
12	I Cantori di Santomio - Femminile	Malo	Italia/ <i>Italy</i>
13	I Cantori di Santomio - Maschile	Malo	Italia/ <i>Italy</i>
14	Ensemble Vocale Calycanthus	Parabiago	Italia/ <i>Italy</i>
15	Gruppo Vocale Armoniosoincanto	Perugia	Italia/ <i>Italy</i>
16	I Piccoli Cantori delle Colline di Brianza	Rovagnate	Italia/ <i>Italy</i>
17	Gruppo Vocale Laurence Feininger	Trento	Italia/ <i>Italy</i>
18	Girls’ Chamber Choir Tonika	Riga	Lettonia/ <i>Latvia</i>
19	Det Norske Jentekor’s Studiokor	Oslo	Norvegia/ <i>Norway</i>
20	Jitrenka	Ceske Budejovice	Rep. Ceca/ <i>Czech Republic</i>
21	VUS Pardubice	Pardubice	Rep. Ceca/ <i>Czech Republic</i>
22	Krasnojarsk City Children Choir	Krasnojarsk	Russia
23	Children’s Choir Gloria	Zhitomyr	Ucraina/ <i>Ukraine</i>
24	Puellae Female Choir of the University of Pécs	Pécs	Ungheria/ <i>Hungary</i>
25	Stony Brook Camerata Singers	Stony Brook	USA

23° Concorso Polifonico Nazionale "Guido d'Arezzo"
(for Italian choirs only)
Arezzo, 23 agosto 2006

Cori partecipanti / *Choirs taking part in the competition*

n.	Coro/ <i>Choir</i>	Città/ <i>Town</i>
1	Coro Polifonico S. Antonio Abate	Cordenons (PN)
2	Accademia Vocale di Genova	Genova
3	Gruppo Vocale Il Convitto Armonico	La Spezia
4	Insieme Vocale Discantus	Pescara
5	Coro Fonte Gaia	Rovagnate (LC)
6	Coro Voci Roveretane	Rovereto (TN)
7	Corale Polifonica S. Silvestro Papa	Sora (FR)

33° CONCORSO INTERNAZIONALE DI COMPOSIZIONE
“GUIDO D'AREZZO”
Arezzo, 13-20 maggio 2006

33rd INTERNATIONAL COMPOSITION COMPETITION
“GUIDO D'AREZZO”
Arezzo, 13-20 May 2006

Composizioni partecipanti: 21, provenienti da 7 nazioni
21 competing compositions coming from 7 Countries

GIURIA / ADJUDICATORS

Giorgio BATTISTELLI	Italia/Italy
Francesc BONASTRE	Spagna/Spain
Miklós CSEMICZKY	Ungheria/Hungary
Vytautas MIŠKINIS	Lituania/Lithuania
Vic NEES	Belgio/Belgium
Fabio VACCHI	Italia/Italy
Gérard ZINSSTAG	Svizzera/Switzerland

EDIZIONI DELLA FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO
Fondazione Guido d'Arezzo editions

Sono in fase di stampa l'opera vincitrice del secondo premio e quella segnalata al 32° Concorso Internazionale di Composizione “Guido d'Arezzo” 2005:

Composition winning the second prize and the one mentioned at the 32nd International Composition Competition “Guido d'Arezzo” 2005 are being published:

Giovanni BONATO (1961): *Blason III*, per 8 voci, arpa e 3 percussionisti
Opera vincitrice del secondo premio / *second-prize winner*

Carla MAGNAN (1968) *Mentre vi miro ...*, per quintetto vocale
Opera segnalata / *mentioned composition*

POLIFONIE
V - 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

ANGELO RUSCONI

La revisione delle melodie gregoriane nei teorici del XVI secolo	”	151
<i>The revision of gregorian melodies in the 16th-century theorists</i>	”	165

RODOBALDO TIBALDI

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

RODOBALDO TIBALDI

Stile e struttura nei mottetti di Orazio Vecchi. Con un'ap- pendice su <i>Ave Virgo gratiosa</i> di Monte e di Porta	”	179
<i>Style and structure in the motets of Orazio Vecchi. With an appendix on the Ave Virgo gratiosa of Monte and Porta</i>	”	271

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 bibliographi- cal information presented by Cecilia Luzzi</i>	”	127

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

News from the Guido d'Arezzo Foundation..... Pag. 141, 303

Norme per gli autori / *Instructions for contributors* ” 149, 309

Nel fascicolo 1: bandi e schede di partecipazione al
54° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d'Arezzo”
*54th “Guido d'Arezzo” International Polyphonic Competi-
tion*

33° Concorso Internazionale di Composizione “Guido d'A-
rezzo”
33th International Composition Competition

23° Concorso Polifonico Nazionale “Guido d'Arezzo”
*23th National Polyphonic Competition (for Italian choirs
only)*

Finito di stampare
nel mese di giugno 2006

TORRE D'ORFEO EDITRICE S.R.L.
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

