

MARCO GOZZI

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> MARCO GOZZI, *Il Graduale di Angelo Gardano (1591)*, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, a cura di LAURA DAL PRÀ, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1995, pp. 399-414; ANNARITA INDINO, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano nel 1591*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Lecce, 1998; ANNARITA INDINO, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)*, in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (a cura di), *Il Canto Piano nell'era della stampa, Atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII, Trento - Castello del Buonconsiglio, Venezia - Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998*, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, pp. 207-222; THEODORE KARP, *On the transmission of some mass chants, c. 1575-1775*, in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (a cura di), *Il Canto Piano nell'era della stampa*, cit., pp. 81-97; GUIDO MILANESE, *Variantistica minima feiningieriana*, in G. CATTIN - D. CURTI - M. GOZZI (a cura di), *Il Canto Piano nell'era della stampa*, cit., pp. 115-131.

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

teca, e svolgeva anche la funzione di collegio scolastico e di seminario.<sup>3</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>7</sup> All'indirizzo web: < [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm)>.

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

ga: Paul Kauffmann, 1597.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In Venezia, presso Angelo Gardano.

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

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

#### ***Ad lectores Angelus Gardanus***

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

#### **Angelo Gardano ai lettori**

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

<sup>9</sup> INDINO, *Il Graduale*, 1999, cit., p. 208.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform*, cit., I, p. 300.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

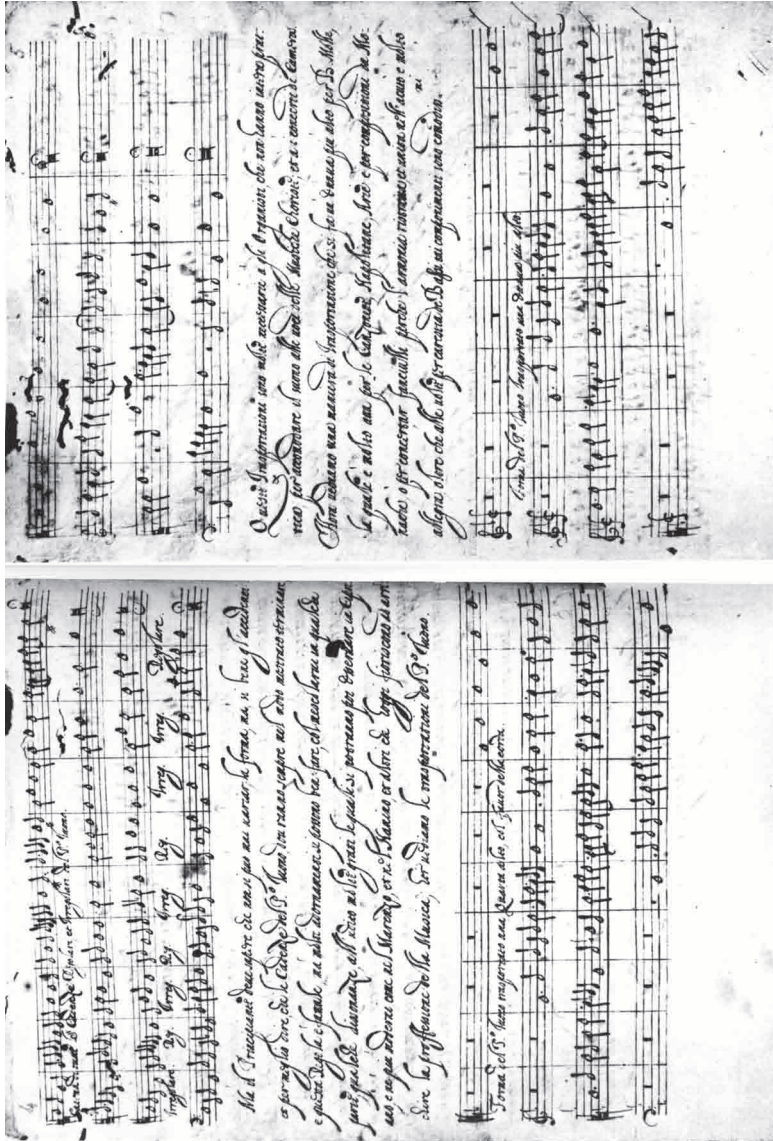
Le considerazioni non riguardano solo il mondo del canto piano, ma hanno forti implicazioni con la prassi organistica, con la ricostruzione filologica di contesti liturgici appropriati e con l'uso dei *cantus firmi* nella polifonia.

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



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

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



Questo trasformato non molto necessario e si appassioni che non fanno altro fra-  
vesco per intendere il nome alle note delle Mische e loro; et a: concesso e camora.  
Alto indiano non maniera di trasformato che se in Venaco sia alto per D. Mito,  
la quale e solito nel per le canzoni. Mische, Mito e per confessioni de Mo-  
tacho, a si considero faccualti perche l'armonia trasformato: et non e si non e solito  
allegria, o l'oro che alle alle per carca di D. Mito in confessioni: non camora.

Finis de D. Mito, sopra l'armonia non D. Mito in alto

Ma di trasformato due volte de non: per non carcar le forme, ma il trasformato  
a per non la dire de il Credo de D. Mito, in non carcar nel non trasformato strumen-  
e perche D. Mito e i. Mito, ma molte trasformato: et non per: per, et il non trasformato in Mito  
perche perche Mito, et il non Mito: perche perche perche perche perche perche perche  
non e perche Mito non Mito, et il non Mito: perche perche perche perche perche perche  
Dare la profonza de il Mito, et il Mito, et il Mito, et il Mito, et il Mito, et il Mito, et il Mito.  
Finis de D. Mito, sopra l'armonia non D. Mito in alto

FIGURA 2. ORAZIO VECCHI, *Mostra della Tuoni della Musica*, ms. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, C 30, pp. 4-5.

FIGURE 2. ORAZIO VECCHI, *Mostra della Tuoni della Musica*, ms. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, C 30, pp. 4-5.





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

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

Credo. In festis, Ad libitum. 221.

Altre omnipotete, Factorē Celi et terre,

visibilium om- nium et invisibi- lium.

E In unū Dñm Jesū Xpm, filium De vnigeni:

E Ex Patre natū ante omnia se- cula.

D Eū de deo, lumē de lumine, deū verū de deo vero

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

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

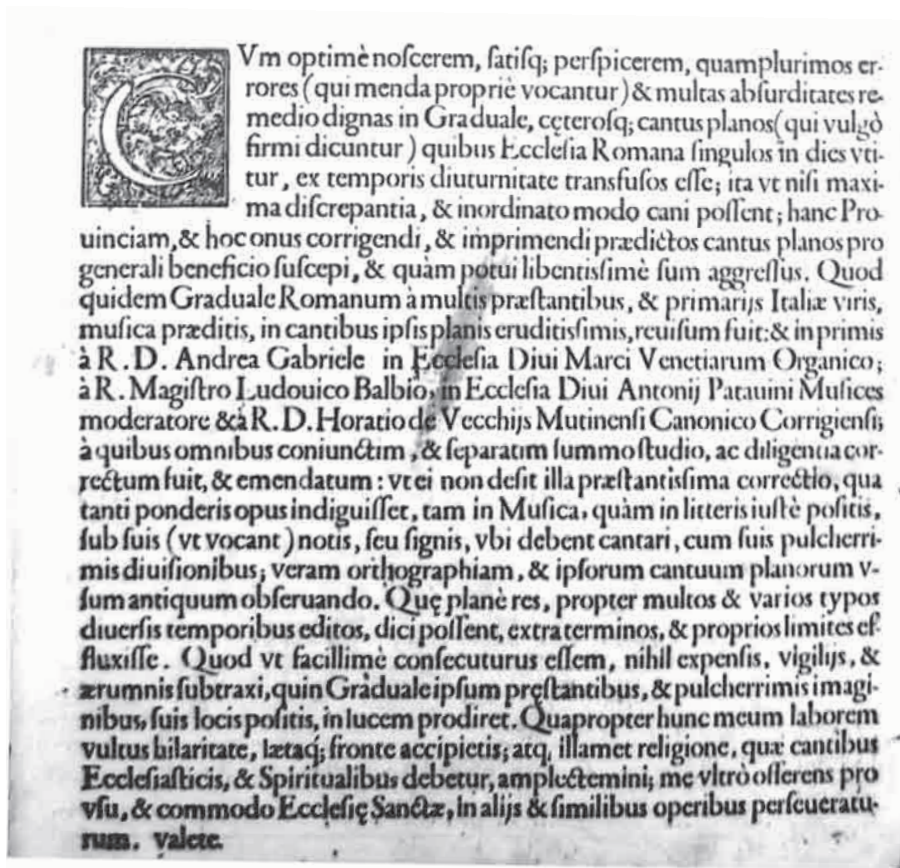


FIGURA 5. Prefazione del tipografo al lettore, pubblicata nel primo *recto* dopo il frontespizio del *Graduale Romanum*, Venezia, Angelo Gardano, 1591.

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



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

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

PROPRIVM SANCTORVM <sup>143</sup>

yesta Nouembris. In Vigilia Sancti Andree Apostoli.


Introitus.

D. minus se- cus Ma- re Galile-


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

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


Giunta 1500




Giunta 1516 (identico a Giunta 1500)




Liechtenstein 1525 (qualche nota ribattuta in più)




Giunta 1572 (identico a Liechtenstein 1525)




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




Gardano 1591




Madrid, Tip. Regia, 1597




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



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



Ciera 1629 e Giunta 1647 (identici a Gardano 1591)



Baba 1653 (identico a Gardano 1591)




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

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

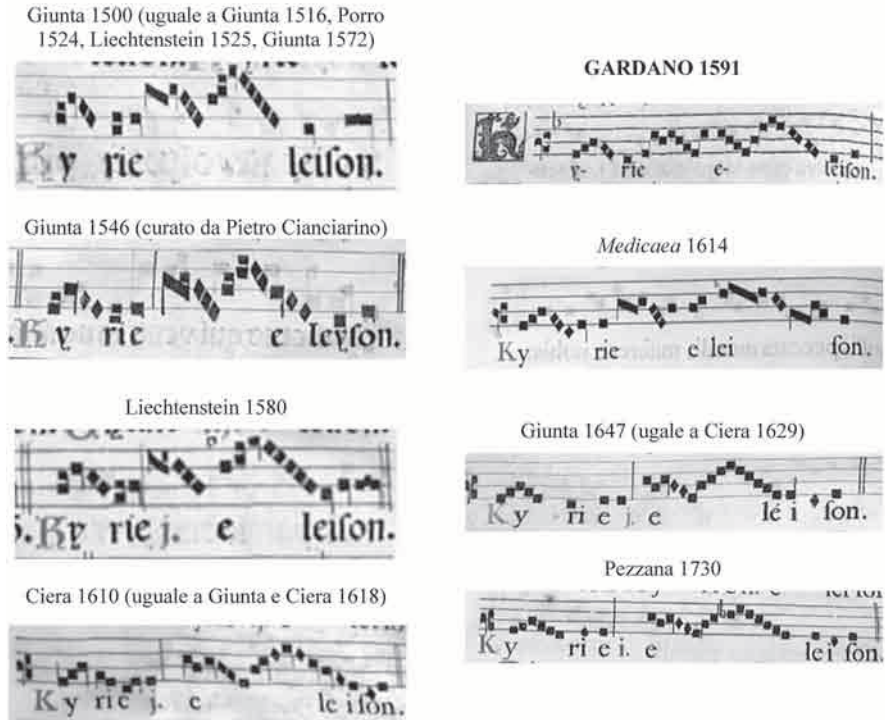


FIGURA 9. Ultima invocazione del Kyrie della domenica (*Orbis factor*, Vat. XI) in alcune edizioni del *Graduale* dal 1500 al 1730.

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