

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.LXXXXVII.

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 Rüege (*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, Möseler, 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 Rügge nel suo lavoro, i mottetti di Vecchi sono formalmente costruiti in maniera assai libera, priva di qualsiasi schematismo;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 denota 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 consolazione 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 fuggiti 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 1

O. VECCHI, *Salve, radix sancta* (1597), Cantus, bb. 1-9

Sal - - - ve, ri - - - - - dix san - - - - - eta,

O. VECCHI, *Salve, sancte Pater* (1590), Tenor I, bb. 1-5

Sal - - - - - ve, san - - - - - cte Pa - - - - - - - - - - - ter,

Esempio / Example 2

O. VECCHI, *Haec dies* (1597), bb. 1-7

Cantus: Quam fe - cit Do - - - - - mi -

Altus: Quam fe - cit Do - mi - nus, quam

Tenor: Quam fe - cit

Quintus: Haec di - es quam fe - - -

Bassus: nus, quam fe - - - - - cit

fe - cit Do - - - - - mi - nus, quam fe - cit Do - - - - - mi -

Do - - - - - mi - nus, quam fe - - - - - mi -

Quam fe - cit Do - - - - - mi -

cit

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 lae - te - mur in e - a.

et lae - 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 xo ci fe ra ti o ne in xo ci fe ra ti o ne in xo ci fe

56

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

57

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

58

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

59

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

60

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

61

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

62

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

63

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

64

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

65

in xo - ci - fe - ra - ti - o - ne in xo - ci - fe - ra - ti - o - ne in xo - 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 festivitibus 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 Chrīste 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 Chrīste	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]	
Octonis 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>basizans</i>) e Altus (<i>basizans</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>basizans</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>basizans</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 Fraser A completa nel Quintus, presente anche nel Tenor. Cadenza finale su Re a 4 voci	1-11 Fraser A completa nel Tenor, utilizzata nella sua parte iniziale nel Cantus. Cadenza fuggita per incastro del nuovo episodio	1-15 Fraser A nel Quintus e nel Cantus, riesposta trasportata nel Bassus. Cadenza finale su Sol a 3 voci
Stella sole clarior	bb. 8-19 Fraser 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 Fraser B nel Quintus e citazione della testa del tema in Tenor, Bassus e Cantus. Cadenza fuggita per incastro del nuovo episodio	15-22 Fraser 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 Fraser 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 Fraser 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 Fraser D completa nel Quintus e nella sua parte iniziale nel Cantus. Cadenza su Sol a 3 voci	24-31 Fraser 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 Fraser 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 Fraser A completa nel Quintus, presente anche nel Cantus e nel Tenor. Cadenza fuggita per incastro del nuovo episodio	31-39 Fraser D nel Cantus limitatamente all'inciso iniziale. Cadenza su Do a 4 voci con estensione	34-40 Fraser C nel T, inciso iniziale in Cantus e Quintus. Cadenza su Fa a 3 voci
Lilio candidior	38-46 Fraser B nel Tenor, incastrata nella fine dell'episodio precedente, nel Bassus e completa nel Quintus.	39-47 Fraser D nel Tenor integrata nella cadenza finale e trasportata in Re.	40-43 Fraser 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
Omnia sanctus te honorat			
Iesus Christus te exultat	66-78 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	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

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 rittornellate 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

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.

<p>In caelis sublimior</p>	<p>CF IN THE Q: PHRASE 3 IN DIRECT MOTION. Cadence substantially avoided.</p>	<p>78-81 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>[Jesus Christus te exultat 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>85-88 Phrase D in the Quintus directly connected to Phrase C of the preceding episode. 88-102 = 74-88 Cadence on G for 5 voices.</p>	<p>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></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 Litaniarium Beatae V. Mariae ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, et octonis vocibus concinendarum. Una cum basso ad organum a D. Laurentio Calvo in aede cathedrali Papiiae 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 brevi), 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, contains 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

Altus

Tenor

Quintus

Bassus

5

go gra - - ti - - o - - - - - sa,

Vir - go gra - ti - - o - - - - - sa, stel - la

sa, stel -

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

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

to

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 -
 ma - ter De - i glo - ri -

(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 -
 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 -

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

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

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

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

ia al - le - lu - ia

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

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

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.

50

A

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

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

B

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

A

Om - - - nis vir -

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

55

rat,

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

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

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

om - nis san - ctus

RE

60

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

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

B

om - nis san - ctus om - nis om - nis san - ctus

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

te ho - no - - - - rat, te ho - no - rat,

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 -
 tar 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.

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

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, le - - - - - sus Chri - - - - - stus (SOL)

80

le - - - sus Chri - - - stus re ex - al - - - tat te ex -
 le - - - sus Chri - stus re ex - al - - - tat te ex -
 stus re ex - al - - - tat le - - - sus Chri - - - stus
 te ex - al - - - tat le - - - 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 -
 re ex - al - - - tat in cae - - - lis su - bli - - - mi -
 stus re ex - al - - - tat in cae - - - lis su - bli - - - mi -
 stus re 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 - - -

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.